ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η αρμονική θεωρία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: παρουσίαση και σχολιασμός των πηγών

Δημήτρης Μπρόβας
Διδακτορική διατριβή

ΤΟΜΟΣ 1
Κεφάλαια 1, 2, 3

ΚΕΡΚΥΡΑ 2022

CC BY ND

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η αρμονική θεωρία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: παρουσίαση και σχολιασμός των πηγών

Δημήτρης Μπρόβας

Διδακτορική διατριβή

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Χάρης Ξανθουδάκης (επιβλέπων),	Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιονίου Πανεπιστημίου
Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού,	Ομότιμη καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Κώστας Καρδάμης,	Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιονίου Πανεπιστημίου

Μέλη εξεταστικής επιτροπής:

Νικόλαος Μαλιάρας,	Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Πέτρος Βούβαρης,	Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας
Γεώργιος Σακαλλιέρος,	Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Ιωάννης Φούλιας,	Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Περίληψη

Ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795–1872) υπήρξε ο πρώτος Έλληνας που δίδαξε συστηματικά τα θεωρητικά της δυτικής μουσικής, καταρτίζοντας την πρώτη γενιά ελλήνων μουσικοδιδασκάλων και συνθετών. Η μελέτη της αρμονικής του θεωρίας αποκαλύπτει έναν δάσκαλο έντονα επηρεασμένο από την ιταλική μουσική εκπαίδευση, ο οποίος συνδύαζε τις κλασικές νοτιοϊταλικές μεθόδους (κυρίως της παράδοσης του partimento) με τις νεωτερικές βορειοϊταλικές που βασίζονταν στις θεωρίες του Rameau. Η αποτελεσματικότητα για την οποία επαινέθηκε η μέθοδός του δείχνει να οφείλεται σε αυτήν ακριβώς τη συνδυαστική, θεωρητικο-πρακτική προσέγγιση, και στη χρήση έξι αναλυτικών εργαλείων. Επίσης, σύμφωνα με ισχυρές ενδείξεις, ως σημαντικότερη επιρροή του για τη διαμόρφωση του ιδιαίτερου θεωρητικού του συστήματος αναδεικνύεται ο βέλγος θεωρητικός Momigny.

Κεντρικός σκοπός της εν λόγω εργασίας είναι η συγκέντρωση των στοιχείων που συνθέτουν την αρμονική θεωρία του Μάντζαρου, η παράθεσή τους, και ο σχολιασμός τους. Τα στοιχεία αυτά έχουν αντληθεί κυρίως από πρωτογενείς πηγές, δηλαδή τα σωζόμενα εκπαιδευτικά εγχειρίδιά του που σχετίζονται με την αρμονία είτε άμεσα είτε έμμεσα. Στον σχολιασμό των πηγών γίνεται απόπειρα να εξηγηθούν λεπτομερώς τα στοιχεία που συγκροτούν τη μαντζαρική θεωρία. Συγκρίνονται επίσης πολλά επιμέρους στοιχεία της με αντίστοιχα στοιχεία όπως αυτά συναντώνται σε άλλους θεωρητικούς, με στόχο (α) τον εντοπισμό πιθανών πηγών της μαντζαρικής θεωρίας, και (β) την τοποθέτησή της μέσα στο πλαίσιο της εποχής της.

Το κεφ. 1 της διατριβής ασχολείται με δευτερογενείς πηγές που μας πληροφορούν για τη μουσική κατάρτιση του Μάντζαρου, τη διδακτική του δραστηριότητα, καθώς και τη φήμη του ως μουσικοδιδασκάλου. Στο κεφ. 2 παρουσιάζονται πολύ γενικά τα μουσικοθεωρητικά πονήματά του και εξηγούνται τα εργαλεία αρμονικής ανάλυσης που χρησιμοποιεί, ενώ υπάρχει και μια ενότητα στην οποία εκτίθενται εν συντομία οι ιδιαιτερότητες της ιταλικής μουσικής εκπαίδευσης (πάνω στην οποία βασίστηκε ο Μάντζαρος περισσότερο απ' όλες τις ευρωπαϊκές διδακτικές παραδόσεις, χρησιμοποιώντας μεταξύ άλλων το partimento και τη regola dell'ottava) από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι τα τέλη του 19ου. Στα δύο επόμενα κεφάλαια, τα οποία στρέφονται προς τα πρωτογενή τεκμήρια, εξετάζονται λεπτομερώς δύο σημαντικές πηγές: (α) ένας πίνακας μεγάλων διαστάσεων με 116 μουσικά παραδείγματα συγχορδιακών αλληλουχιών (κεφ. 3), και (β) το *Studio pratico dell' Armonia* (κεφ. 4). Το κεφ. 5 ασχολείται με τις υπόλοιπες πρωτογενείς πηγές στις οποίες βρίσκουμε στοιχεία της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου, και παρατίθενται σημαντικά αποσπάσματά τους. Στο κεφ. 6 συνοψίζονται τα χαρακτηριστικά αυτής της θεωρίας και γίνεται αναφορά στην αξιοποίησή της από τρίτους. Τέλος, το Παράρτημα περιέχει το θεωρητικό κείμενο του *Studio pratico dell' Armonia*, τόσο στο ιταλικό πρωτότυπο όσο και σε ελληνική μετάφραση.

Abstract

Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros (1795–1872) was the first Greek who systematically taught Western music theory, educating the first generation of Greek teachers of music and composers. A study of his harmonic theory reveals a teacher strongly influenced by Italian musical education, who combined classical southern Italian methods (mainly of the *partimento* tradition) with modern northern Italian ones based on Rameau's theories. The effectiveness, for which his method had been praised, appears to be precisely due to this combinatory, theoretical-practical approach, and the use of six analytical tools. Also, according to strong indications, the Belgian theorist Momigny emerges as his most important influence regarding the formation of his idiosyncratic theoretical system.

The central purpose of this work is the gathering of the elements that constitute Mantzaros' harmonic theory, their citation, and relevant commentary. These elements have been drawn mainly from primary sources, i.e. his surviving teaching manuals related to harmony, either directly or indirectly. In the commentary on the sources an attempt is made to explain in detail the elements that comprise Mantzaros' theory. Many of its individual elements are also compared with corresponding elements found in other theorists, with the aim of (a) identifying possible sources of Mantzaros' theory, and (b) placing his theory in the context of its time.

Chapter 1 of this thesis deals with secondary sources that inform us about Mantzaros' musical training, his teaching activity, and his reputation as a music teacher. Chapter 2 presents his theoretical works on music in a very general way and explains his tools of harmonic analysis, while also containing a section on the particularities of Italian music education (on which Mantzaros relied more than all European didactic traditions, using —among other methods— the *partimento* and the *regola dell'ottava*) from the late 18th to the late 19th century. In the next two chapters, which turn to the primary evidence, two important sources are examined in detail: (a) a large table of 116 musical examples of chord sequences (Chapter 3), and (b) the *Studio pratico dell' Armonia* (Chapter 4). Chapter 5 deals with the rest of the primary sources in which we find elements of Mantzaros' harmonic theory, citing important passages from them. Chapter 6 summarizes the characteristics of this theory and mentions its use by third parties. Finally, the Appendix contains the theoretical text of *Studio pratico dell' Armonia*, both in the Italian original and in a Greek translation.

Στην Ελευθερία,
με αγάπη και ευγνωμοσύνη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟΜΟΣ 1

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ vii

ΕΙΣΑΓΩΓΗ xiii

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΜΑΝΤΖΑΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ xix

1. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑΡΤΙΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ, Η ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΡΑΣΗ, Η ΦΗΜΗ ΚΑΙ Η ΥΣΤΕΡΟΦΗΜΙΑ ΤΟΥ ΩΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ 1
   - 1.1 *Μέχρι το 1815: τα χρόνια της μαθητείας και των πρώτων συνθέσεων* 2
   - 1.2 *1815–1826: διεύρυνση μουσικών γνώσεων και εμπειριών* 11
   - 1.3 *1826–1835: αισθητικός επαναπροσανατολισμός και συγγραφή εκπαιδευτικών εγχειριδίων* 24
   - 1.4 *1835–1872: ωριμότητα και ευρύτερη αναγνώριση του διδακτικού έργου* 29
   - 1.5 *Μερικές σημαντικές μεταθανάτιες πηγές* 45

2. ΠΡΩΤΟΓΕΝΗ ΤΕΚΜΗΡΙΑ Α′: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ 65
   - 2.1 *Γενική επισκόπηση* 65
     - 2.1.1 Τα ευρισκόμενα γραπτά 65
     - 2.1.2 Χρονολόγηση των μαντζαρικών γραπτών 69
     - 2.1.3 Χαμένα γραπτά 70
     - 2.1.4 Γλώσσα 72
   - 2.2 *Θεματικό αντικείμενο και διδακτικές μέθοδοι* 73
     - 2.2.1 Διδακτικές παραδόσεις (σχολές) της Ιταλίας 75
     - 2.2.2 Αρμονία, partimento, και règle de l'octave 76
     - 2.2.3 Αντίστιξη και disposizioni 83
     - 2.2.4 Η καλλιέργεια της φωνής και της «μουσικής λογικής και αισθητικής»: το solfeggio 88
     - 2.2.5 Οι θεωρίες του Rameau στην Ιταλία και η επικράτηση νεότερων εκπαιδευτικών μεθόδων 89
   - 2.3 *Τα αναλυτικά εργαλεία του Μάντζαρου και τα συμβολικά τους συστήματα* 93
     - 2.3.1 Θεώρηση (considerazione) 93
     - 2.3.2 Δήλωση της συγχορδιακής θεμελίου μέσω αριθμών 101
     - 2.3.3 Δήλωση της συγχορδιακής θεμελίου μέσω μουσικής σημειογραφίας (θεμελιακό ή θεμελιώδες μπάσο, basso fondamentale) 103
     - 2.3.4 Αρίθμηση συνεχούς μπάσου (basso continuo) ή συγχορδιακή αρίθμηση 112
     - 2.3.5 Σήμανση του ισχυρού και του ασθενούς σε υπερμέτρα 113
     - 2.3.6 Σήμανση μετρικών στοιχείων σε τέλειες πτώσεις 117

3. ΠΡΩΤΟΓΕΝΗ ΤΕΚΜΗΡΙΑ Β′: Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ 123

ΤΟΜΟΣ 2

4. ΠΡΩΤΟΓΕΝΗ ΤΕΚΜΗΡΙΑ Γ′: ΤΟ *STUDIO PRATICO DELL'ARMONIA* 271
   - 4.1 *Το κείμενο του θεωρητικού μέρους* 271
     - 4.1.1 Το υπόμνημα των Θεωρήσεων 273
     - 4.1.2 Η «Έννοια της Τονικότητας» και οι 32 φθόγγοι των δύο Τρόπων 273
     - 4.1.3 Η Θεώρηση αλλοιωμένων φθόγγων ως $\frac{4}{3}$ και $\frac{7}{1}$ στις μετατροπίες 284
     - 4.1.4 Οι δώδεκα βαθμοί άμεσης συγγένειας μεταξύ τονικοτήτων/μετατροπιών 286
     - 4.1.5 Οι δώδεκα βαθμοί έμμεσης συγγένειας 297
     - 4.1.6 Είδη μετατροπιών 302

4.1.7 «Ανακεφαλαίωση αυτών που ειπώθηκαν, και πρακτική των μετατροπιών» 323
4.1.8 Οι πίνακες με τις φθογγικές συγγένειες. 329
4.1.9 Είδη Θεωρήσεων 336
4.1.10 Πίνακας Θεωρήσεων των συγχορδιών. 344
4.1.11 Οι 11 συγχορδίες και οι ισοδυναμίες μεταξύ τους 369
4.1.12 Το «Ενοποιητικό τονικό σύστημα» και η παλλόμενη ηχογόνος χορδή 396
4.1.13 Ζητήματα Ακουστικής (ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο, αρμονική στήλη). Η κριτική προς τους μαθηματικούς και τον Tartini 422
4.2 *Περιγραφή και επισκόπηση του υπόλοιπου περιεχομένου του* Studio pratico dell' Armonia, *με επιλεγμένα μουσικά παραδείγματα* 444
4.2.1 Τόμος 1 444
4.2.2 Τόμος 2 479
4.2.3 Τόμος 3 488
4.2.4 Τόμος 4 499

5. ΠΡΩΤΟΓΕΝΗ ΤΕΚΜΗΡΙΑ Δ΄: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΜΟΝΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΣΤΑ ΥΠΟΛΟΙΠΑ ΓΡΑΠΤΑ ΤΟΥ ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ 545
5.1 *Οι δύο τόμοι του* Supplemento allo Studio d' Armonia *(Συμπλήρωμα στη μελέτη της Αρμονίας).* 545
5.2 Teoria generale della scala *(Γενική θεωρία της κλίμακας)* 568
5.3 Nuova Tavola Armonica *(Νέος αρμονικός πίνακας)* 569
5.4 Tavola di tutti gl' Intervalli della Musica Moderna *(Πίνακας όλων των διαστημάτων της σύγχρονης μουσικής)* 576
5.5 *Το χειρόγραφο των πτώσεων* 581
5.6 Opera sulle Cadenze ossia Dizionario delle Modulazioni *(Έργο περί των πτώσεων ή Λεξικό των μετατροπιών)* 586
5.7 *Οι δύο σωζόμενοι τόμοι του* Studio [pratico] di Contrappunto *([Πρακτική] μελέτη της Αντίστιξης)* 597
5.8 *Επεξεργασίες πάνω σε partimenti του Fenaroli και του Zingarelli* 612
5.9 *Το* Rapporto *του 1851* 634

6. ΣΥΝΟΨΗ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ. Η ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ — ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΚΑΙ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ 644
6.1 *Δύο σημαντικές πρωτογενείς μαρτυρίες* 644
6.2 *Πιθανές πηγές της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας* 646
6.3 *Ιδιαιτερότητες του αρμονικού συστήματος του Μάντζαρου και της διδακτικής του μεθόδου* 657
6.4 *Η κληρονομιά του Μάντζαρου* 675

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ. 683
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ 705

ΤΟΜΟΣ 3
(ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1. *Studio pratico dell'armonia* (IAMMπ-NXM 505/5/22 φ. 59*v*-102*r* / σ. 115-198): Πρωτότυπο ιταλικό κείμενο (κριτική μεταγραφή) και ελληνική μετάφραση ... 1
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2. *Tavola di tutti gl' Intervalli della Musica Moderna compresi entro l' Ottava,* [...] (IAMMπ-NXM 505/42): Ψηφιακή μεταγραφή 135

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ

α) Γενικές

α.α.ε.	αύξων αριθμός εκτύπωσης (σε παλιές εκδόσεις)
Εικ.	Εικόνα
κεφ.	κεφάλαιο
μ.	μέτρο
Παρ.	Παράδειγμα
σ.	σελίδα
σημ.	σημείωση
τ.	τόμος
υποκεφ.	υποκεφάλαιο
υποσημ.	υποσημείωση
φ.	φύλλο
ΦΕΚ	Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας
χ.ό.ε.	χωρίς όνομα εκδότη
χ.τ.έ.	χωρίς τόπο έκδοσης
χφ	χειρόγραφο

β) Αρχείων και Βιβλιοθηκών

Ε.Β.Ε.-Μ.Α.	Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (Αθήνα), Αρχείο Σπύρου Μοτσενίγου (Μοτσενίγειο Αρχείο)
ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ	Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, αρχείο Νικόλαου [Χαλικιόπουλου] Μάντζαρου
BnF	Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (Bibliothèque Nationale de France)

γ) Βιβλιογραφικές

• Περιοδικά και βιβλία αναφοράς:

GMO	*Grove Music Online*
JMT	*Journal of Music Theory*

• Συγγράμματα του Μάντζαρου:

ΜΠ	Ο μεγάλος πίνακας με τα αρμονικά παραδείγματα (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505, χωρίς αριθμό φακέλου και εγγράφου).
BNZ	*Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli* [...] (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/8/30).
OC/DM	*Opera Sulle Cadenze Ossia Dizionario delle Modulazioni* [...] (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/9/37-40). Καθένας από τους τέσσερις τόμους δηλώνεται με τον αντίστοιχο αριθμό μετά το ακρωνύμιο, λ.χ. *OC/DM* 4.

SPA *Studio Pratico dell' Armonia* (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/5/22-23 και 505/6/24-25). Κάθε τόμος από τους τέσσερις δηλώνεται με τον αντίστοιχο αριθμό μετά το ακρωνύμιο, λ.χ. *SPA* 3.

SPC *Studio Pratico di Contrappunto* [...] (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/7/28) και *Libro 5to Studio di Contrappunto*, που πιθανόν αποτελούν τον πρώτο και τον πέμπτο τόμο της ίδιας σειράς βιβλίων. Το πρώτο από τα δύο θα δηλώνεται ως *SPC* 1 και το δεύτερο ως *SPC* 5.

Supp. *Supplemento allo Studio d' Armonia* [ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/7/27 (τόμος 1) και 505/7/26 (τόμος 2)]. Κάθε τόμος από τους δύο δηλώνεται με τον αντίστοιχο αριθμό μετά το ακρωνύμιο, π.χ. *Supp.* 2.

Όταν γίνεται παραπομπή προς μία σελίδα στην οποία το κείμενο είναι μοιρασμένο σε δύο ή περισσότερες στήλες (όπως είναι λ.χ. τα άρθρα εφημερίδων), ο αύξων αριθμός της κάθε στήλης δηλώνεται με το αριθμητικά αντίστοιχο γράμμα της αλφαβήτου σε θέση εκθέτη. Π.χ. όταν το απόσπασμα στο οποίο παραπέμπουμε βρίσκεται στη δεύτερη στήλη της σ. 12, η παραπομπή είναι «σ. 12β».

δ) Διαγνωστικά σημάδια και άλλες συμβάσεις που χρησιμοποιούνται στη μεταγραφή χειρογράφων κειμένων[1]

- Πλαγιοκάθετος ή οπισθοκλινής βακτηρία (\): δηλώνει την αλλαγή σειράς. Όταν είναι διπλή (\\) δηλώνει την αλλαγή σελίδας, εφόσον πρόκειται για χειρόγραφο χωρίς αριθμημένες σελίδες.
- Εντός αγκυλών ([]):

  (α) με όρθιους χαρακτήρες γράφονται συμπληρώσεις του μεταφραστή / επιμελητή, όπως στις πάμπολλες περιπτώσεις συντετμημένων λέξεων: π.χ. το «introduz.e» μεταγράφεται «introduz[ione]».

  (β) με πλάγιους χαρακτήρες γράφονται σύντομες επεξηγηματικές προσθήκες του μεταφραστή / επιμελητή.
- Οι μικρές γωνιώδεις αγκύλες (‹›) δηλώνουν φθορά του χαρτιού ή μισοσβησμένες λέξεις και γράμματα· εντός τους συμπληρώνεται η λέξη ή τα γράμματα που λείπουν, αν είναι δυνατή η αποκατάστασή τους.
- Μεταξύ δύο σταυρών, ή αλλιώς οβελίσκων (†), γράφονται λέξεις (ολόκληρες ή τμήματά τους) των οποίων η ανάγνωση είναι αμφίβολη.
- Παύλες μεταξύ δύο σταυρών/οβελίσκων (π.χ. † – – – †) δηλώνουν δυσανάγνωστη λέξη· κάθε παύλα αντιστοιχεί περίπου σε δύο γράμματα.
- Έχει τηρηθεί πιστά η ορθογραφία των πρωτότυπων κειμένων, και σε λίγα μόνο σημεία επισημαίνονται με «*sic*» κάποιες μορφές λέξεων που δείχνουν να είναι εσφαλμένες και όχι απλώς να συνιστούν εναλλακτικές ή παλαιές μορφές/ορθογραφήσεις. Αυτό

[1] Τα σημάδια αυτά βασίζονται στη μέθοδο που ακολουθείται στο ΒΛΑΧΟΣ (επιμ.) 2007 σ. 18, με μερικές τροποποιήσεις.

ισχύει και στην παράθεση τυπωμένων κειμένων, π.χ. το *θέλλοντας* θεωρείται σφάλμα, ενώ το *εἶνε* αποτελούσε δόκιμη γραφή της λέξης *είναι* προτού καθιερωθεί η τελευταία.
- Οι υπογραμμίσεις αποδίδονται με <u>υπογράμμιση</u> και όχι με *πλάγιους χαρακτήρες*.
- Οι διαγραμμένες λέξεις, όταν είναι αναγνώσιμες, αποδίδονται με διαγραφή (με διπλή οριζόντια γραμμή), η οποία όμως επιτρέπει την ανάγνωσή τους.
- Στις συντμήσεις, το τμήμα της λέξης που λείπει συμπληρώνεται ολόκληρο εντός αγκυλών από το σημείο που ξεκινά κάθε φορά η σύντμηση, συμπεριλαμβάνοντας ακόμη και το γράμμα ή τα γράμματα που μπορεί να είναι γραμμένα στο τέλος: λ.χ. η λέξη modulaz.^{e} μεταγράφεται modulaz[ione] και όχι modulaz[ion]e.
- Τα μικρότερα και υπερυψωμένα στοιχεία (στη θέση του εκθέτη) δηλώνουν προσθήκες πάνω ή κάτω από τη σειρά του χειρόγραφου κειμένου.

ε) Συμβολισμός βαθμίδων της κλίμακας[2]

- Οι αραβικοί αριθμοί (1, 2, 3…) δηλώνουν βαθμίδες εν γένει, χωρίς αναφορά σε συγκεκριμένη φωνή.
- Οι σενκεριανές βαθμίδες της κλίμακας ($\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$…) δηλώνουν τις βαθμίδες στην ψηλότερη φωνή.
- Οι αραβικοί αριθμοί μέσα σε κύκλο (①, ②, ③…) δηλώνουν τις βαθμίδες στο μπάσο.
- Οι υπογραμμισμένοι αραβικοί αριθμοί (<u>1</u>, <u>2</u>, <u>3</u>…) δηλώνουν το ίδιο, με τη διαφορά ότι αναφέρονται πιο συγκεκριμένα σε αυτό που ο Μάντζαρος ονομάζει *Θεώρηση* (βλ. την ενότητα 2.3.1 του παρόντος). Αυτή η σύμβαση ισχύει μόνο στο κυρίως κείμενο και όχι στα μουσικά παραδείγματα, στα οποία τηρείται ο μαντζαρικός τρόπος συμβολισμού (δηλαδή χωρίς υπογράμμιση).
- Οι λατινικοί αριθμοί (I, II, III…) δηλώνουν τις βαθμίδες ως θεμελίους συγχορδιών. Ο Μάντζαρος δεν τους χρησιμοποιεί, αλλά εκφράζει τις θεμελίους μέσω αραβικών αριθμών. Η χρήση των λατινικών αριθμών στην παρούσα εργασία γίνεται καθαρά για τη διευκόλυνση των αναγνωστών και για τον συνοπτικότερο συμβολισμό συγχορδιών και αρμονικών αλληλουχιών.

Όταν έχουμε αλληλουχίες βαθμίδων, μεταξύ των συμβόλων μεσολαβούν παύλες (π.χ. ⑤–③–④, $\hat{1}$–$\hat{2}$–$\hat{1}$ κ.λπ.), με εξαίρεση τις ακολουθίες Θεωρήσεων οι οποίες γράφονται με ένα κενό ανάμεσά τους αλλά με συνεχή υπογράμμιση, π.χ. <u>2 5 1</u>.

[2] Σύστημα βασισμένο σε αυτό που έχει υιοθετηθεί στο SANGUINETTI 2012 (στη σ. 101 στου οποίου εξηγείται). Στο σύστημα αυτό η χρήση κυκλωμένων αριθμών (για τη δήλωση των βαθμίδων της κλίμακας στο μπάσο) είναι δανεισμένη από το GJERDINGEN 2007α σ. 20.

ς) Συμβολισμός μελωδικών και αρμονικών διαστημάτων, φθόγγων, συγχορδιών, λειτουργιών, κ.λπ.[3]

Α	αυξημένο (π.χ. 2Α = δευτέρα αυξημένη)
Δ	Δεσπόζουσα (ως φθόγγος, ως συγχορδία, ή ως λειτουργία, ανάλογα με το συγκείμενο)
δΑ	δις αυξημένο (π.χ. 6δΑ = έκτη δις αυξημένη)
δε	δις ελαττωμένο (π.χ. 3δε = τρίτη δις ελαττωμένη)
ε	ελαττωμένο (π.χ. 7ε = εβδόμη ελαττωμένη)
κ	καθαρό (π.χ. 5κ = πέμπτη καθαρή)
μ	μικρό (π.χ. 6μ = έκτη μικρή)
Μ	μεγάλο (π.χ. 7Μ = εβδόμη μεγάλη)
Π^6_4, π^6_4	«Πτωτικό 6/4» ή «πτωτική β΄ αναστροφή» (ακριβέστερα: διπλή επέρειση πάνω στη Δεσπόζουσα)· γράφεται με κεφαλαίο Π όταν οι συνηχούντες φθόγγοι σχηματίζουν μείζονα συγχορδία, και με μικρό π όταν σχηματίζουν ελάσσονα.
Τ	Τονική (ως φθόγγος, ως συγχορδία, ή ως λειτουργία, ανάλογα με το συγκείμενο)
ΥΔ	Υποδεσπόζουσα (ως φθόγγος, συγχορδία, ή λειτουργία, ανάλογα με το συγκείμενο)
RdO	regola dell'ottava, règle de l'octave
↗	Ανιόν μελωδικό διάστημα: το βέλος μπορεί είτε να προηγείται ενός αριθμού, π.χ. ↗4 (ανιούσα τετάρτη) ή ↗7μ (ανιούσα εβδόμη μικρή), είτε να ενώνει φθόγγους δηλωμένους με το όνομά τους, π.χ. σι↗μι (ή, αν γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένα τονικά ύψη, σι$_4$↗μι$_5$)
↘	Κατιόν μελωδικό διάστημα: π.χ. ↘5κ ή λα$_{(5)}$↘ντο$_{(5)}$
⤮	Ανιούσα ή κατιούσα μελωδική κίνηση: π.χ. ⑤⤮① ή 5⤮1

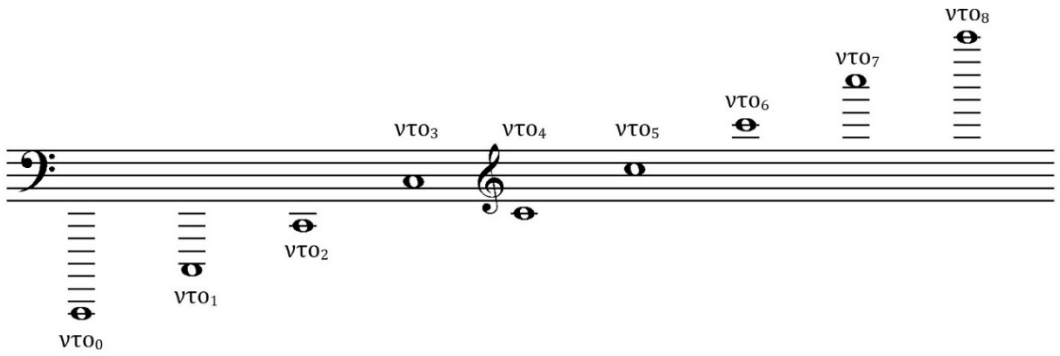
Οι λέξεις *Θεώρηση*, *Κανόνας* και *Τρόπος*, όταν γράφονται με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα δηλώνουν τους μουσικούς όρους και όχι τις λέξεις με τη γενικότερη (ή άλλη) σημασία τους. Η λέξη *τονικότητα*, με το αρχικό γράμμα πεζό, δηλώνει τον συγκεκριμένο Τρόπο με βάση συγκεκριμένο φθόγγο, ενώ με κεφαλαίο δηλώνει το γενικότερο φαινόμενο των ιεραρχικών σχέσεων ενός συνόλου φθόγγων και συγχορδιών ως προς μια Τονική.

Οι τονικότητες γράφονται όλες με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα του φθόγγου της Τονικής τους (*Ρε μείζων*, *Σι ελάσσων*), ενώ οι συγχορδίες με πεζό (*ρε μείζων, σι ελάσσων*), το ίδιο και οι μεμονωμένοι φθόγγοι (*ρε*, *σι*) — εκτός αν βρίσκονται στην αρχή πρότασης. Στους αλλοιωμένους φθόγγους, είτε είναι μεμονωμένοι είτε αποτελούν βάση συγχορδίας ή τονικότητας, η αλλοίωση δεν δηλώνεται λεκτικά αλλά με τα σύμβολα της δίεσης και της ύφεσης: *σολ*♯, *μι*♭, *Ντο*♯ *ελάσσων*, *Λα*♭ *μείζων*.

Για τον προσδιορισμό των τονικών υψών της μουσικής έκτασης χρησιμοποιείται το αμερικανικό σύστημα, με κάθε φθόγγο να φέρει έναν δείκτη ο οποίος είναι ο ίδιος με τον δείκτη του

[3] Βάσισμένος στο ΑΔΑΜ 1997, σ. 5 και 166.

επόμενου ντο που βρίσκεται χαμηλότερα από αυτόν. Έτσι, για παράδειγμα, το λα με συχνότητα 440 Hz είναι το λα_4. Το χαμηλότερο λα του πιάνου είναι το λα_0.



ζ) Γλωσσικές επιλογές

- Είναι συχνή η χρήση του α΄ ενικού προσώπου, όχι μόνον επειδή η συνήθης διατύπωση στον επίσημο λόγο είναι αρκετές φορές ανελαστική και άβολη, αλλά κυρίως επειδή θεωρώ ότι, σε ένα κείμενο με επιστημονικές αξιώσεις, το α΄ ενικό τονίζει την προσωπική ευθύνη του γράφοντος ο οποίος παίρνει πάνω του όλο το ρίσκο των ενδεχόμενων σφαλμάτων του.
- Χρησιμοποιείται συστηματικά το «κόμμα της Οξφόρδης» («Oxford comma») ή αλλιώς σειριακό κόμμα, δηλαδή αυτό που προηγείται του συνδέσμου «και» σε μια λίστα με τρία ή περισσότερα αντικείμενα. Η πιστή τήρηση ενός κανόνα της Ελληνικής που απαιτεί να μη γράφεται ποτέ κόμμα πριν από το «και» δημιουργεί συχνά ασάφεια, η οποία αποφεύγεται με τη χρήση του σειριακού κόμματος.
- Για να εκφραστεί πραγματική κατάσταση ή/και ιδιότητα δεν χρησιμοποιείται αποκλειστικά η πρόθεση *ως* αλλά και η πρόθεση *σαν*, εφόσον η σημασία της αυτή είναι διαπιστωμένη και λεξικογραφημένη (βλ. το σχετικό λήμμα στο *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* του Ιδρύματος Μανόλη Τριανταφυλλίδη και στο *Μεγάλο ηλεκτρονικό λεξικό νεοελληνικής γλώσσας* των εκδόσεων Πατάκη, διαδικτυακώς διαθέσιμα και τα δύο — το πρώτο δωρεάν, το δεύτερο με συνδρομή).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Μέγας επιστήμων, αλλ' ουχί μέγας ποιητής».[1] Με αυτά τα λόγια χαρακτήριζε ο Σπυρίδων Μελισσηνός τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο στον μάλλον ανευλαβή επικήδειο που εκφώνησε μπροστά στη σορό του τελευταίου, στις 1/13 Απριλίου 1872. Αυτή η στρεβλή, ως προς το δεύτερο σκέλος της, εικόνα για τον Μάντζαρο, κυριάρχησε για έναν αιώνα στη συνείδηση της πλειονότητας των συγγραφέων και ερευνητών που ασχολήθηκαν μαζί του, καθώς και στην αντίληψη των περισσότερων Ελλήνων (από τους λίγους που γνώριζαν ή γνωρίζουν έστω και το όνομα του κερκυραίου συνθέτη και δασκάλου). Η ειρωνεία είναι ότι η εικόνα του Μάντζαρου ως «ποιητή», δηλαδή ως συνθέτη/δημιουργού, βασιζόταν σε ελάχιστα μουσικά του έργα, μετρημένα στα δάχτυλα του ενός χεριού: κυρίως τη δημοφιλή *Συμφωνία «ανατολικού γένους»* (*Sinfonia di genere orientale*) και την πρώτη μελοποίηση του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* — κι αυτήν όχι ολόκληρη, αλλά μόνο το αρχικό μέρος το οποίο αποτελεί τον ελληνικό Εθνικό Ύμνο. Και ενώ η αποκατάσταση του καλλιτεχνικού του έργου προοδεύει και η πρόσβαση σ' αυτό βελτιώνεται σταδιακά με μελέτες, κριτικές εκδόσεις και ηχογραφήσεις, ο «επιστήμων» Μάντζαρος ήταν και παραμένει terra incognita, όχι μόνο για το ευρύ κοινό στην Ελλάδα αλλά και για την πλειονότητα των δασκάλων μουσικής και των μουσικολόγων. Αυτό οφείλεται κυρίως σε τρεις λόγους: α) τα θεωρητικά του πονήματα είναι σχεδόν όλα χειρόγραφα· β) είναι όλα γραμμένα στην ιταλική γλώσσα· και γ) οι μαντζαρικές μέθοδοι διδασκαλίας δεν βρήκαν συνεχιστές.[2]

Πέρασαν πάνω από εκατό χρόνια από τον θάνατο του Μάντζαρου όταν, το 1987, ο Γιώργος Λεωτσάκος έγινε ο πρώτος ερευνητής του 20ού αιώνα που ασχολήθηκε σοβαρά με το σώμα των μαντζαρικών χειρογράφων. Μέχρι τότε, τα περισσότερα κείμενα στα οποία γίνονται αναφορές σχετικά με τα έργα του Μάντζαρου είτε είχαν βασιστεί σε προγενέστερα γραπτά που είχαν ασχοληθεί μόνον επιφανειακά με το ζήτημα, είτε αντιγράφουν παλαιότερες εργογραφικές απόπειρες.[3] Η μελέτη του Λεωτσάκου πάνω στον Κερκυραίο δημιουργό και τα έργα του[4] έθεσε νέες βάσεις πάνω στις οποίες πάτησε η μεταγενέστερη έρευνα. Από το 1987 μέχρι σήμερα έχουν δημοσιευτεί, κυρίως από τον Χάρη Ξανθουδάκη, τον Κώστα Καρδάμη, την Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού και τον Κώστα Ζερβόπουλο, σημαντικές εργασίες για τον Μάντζαρο που ασχολούνται με διάφορες πτυχές της ζωής και του έργου του: μελέτες, ανακοινώσεις σε επιστημονικά συνέδρια, άρθρα σε μουσικολογικά περιοδικά, και διδακτορικές διατριβές, υπό το φως νέων και αποκαλυπτικών ερευνητικών πορισμάτων. Σε αυτή την προσπάθεια έχει συμβάλει και ο γράφων. Στον Καρδάμη χρωστάμε επίσης την πληρέστερη μονογραφία για τον Μάντζαρο, η οποία αποτελεί πλέον το βασικότερο έργο αναφοράς για τη ζωή και το έργο

[1] ΜΕΛΙΣΣΗΝΟΣ 1872 σ. 3.

[2] Περισσότερα για το θέμα αυτό στο υποκεφάλαιο 6.4 του παρόντος.

[3] Για το ζήτημα αυτό βλ. το κεφ. 1 παρακάτω, όπου παρατίθενται αποσπάσματα από αυτά τα κείμενα.

[4] ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ 1987.

του συνθέτη, και συνεπώς το νέο σημείο εκκίνησης για οποιαδήποτε περαιτέρω έρευνα σχετικά μ' αυτόν.[5] Επιπλέον έχουν εκδοθεί τρεις άριες κοντσερτάντε που χρονολογούνται από την πρώτη δημιουργική περίοδο του Μάντζαρου,[6] η «ενδιάμεση» μελοποίηση του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*,[7] ενώ ορισμένες συνθέσεις της ίδιας περιόδου έχουν δισκογραφηθεί.[8]

Δεν θα αποπειραθώ, συνεπώς, να συγγράψω μιαν ακόμη βιογραφία του, παρά θα αφηγηθώ τη ζωή του με αδρές γραμμές στο πρώτο κεφάλαιο. Εκεί θα εστιαστώ στη μουσικοθεωρητική κατάρτισή του, στις εκπαιδευτικές μεθόδους που εφάρμοζε, και τη διδακτική του δραστηριότητα, καθώς και στη φήμη και την υστεροφημία του ως δασκάλου μουσικής, όπως τεκμηριώνονται όλα αυτά από δευτερογενείς πηγές. Ας σημειωθεί ότι όλες οι πηγές πάνω στις οποίες στηρίζεται αυτό το κεφάλαιο περιέχονται ήδη, ως βιβλιογραφικές αναφορές, στη μονογραφία του Καρδάμη, η οποία αποτελεί έναν εξαίρετο συνδυασμό ενδιαφέρουσας αφήγησης και άρτιας τεκμηρίωσης· ωστόσο θέλησα εδώ όχι μόνο να συγκεντρώσω τα περισσότερα και τα σημαντικότερα από αυτά τα τεκμήρια, αλλά να παραθέσω πολλά από αυτά μέσα στο σώμα του κειμένου (και να τα μεταφράσω, όταν είναι ξενόγλωσσα) ώστε να διευκολύνω την πρόσβαση σε αυτά.

Τα επόμενα κεφάλαια ασχολούνται με την τεκμηρίωση της εφαρμογής των μαντζαρικών διδακτικών ιδεών και δραστηριοτήτων, ειδικά όσων αφορούν την αρμονία, μέσα από μια επισκόπηση των πρωτογενών πηγών, δηλαδή των σωζόμενων ιδιογράφων του συνθέτη, είτε πρόκειται για θεωρητικά του συγγράμματα είτε για επιστολές ή σημειώσεις. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μια απαρίθμηση και γενική παρουσίαση των μουσικοθεωρητικών του έργων, καθώς και μια πολύ σύντομη έκθεση των ιδιαιτεροτήτων της ιταλικής μουσικής εκπαίδευσης (πάνω στην οποία βασίστηκε ο Μάντζαρος περισσότερο απ' όλες τις ευρωπαϊκές διδακτικές παραδόσεις) από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι τα τέλη του 19ου, δηλαδή ξεκινώντας λίγο πριν από τη γέννηση του Μάντζαρου και φτάνοντας μέχρι λίγο μετά τον θάνατό του. Δεν γίνεται λεπτομερής πραγμάτευση του ζητήματος αλλά μόνο μια γενική σκιαγράφηση του ιστορικού πλαισίου εντός του οποίου μορφώθηκε και δίδαξε ο Μάντζαρος — άλλωστε μένουν πολλά ακόμα να διερευνηθούν σχετικά με την ιταλική μουσική θεωρία και διδακτική πρακτική του 19ου αιώνα (μολονότι τα τελευταία είκοσι χρόνια έχουν δημοσιευτεί σημαντικές μελέτες οι οποίες μας βοηθούν να έχουμε γι' αυτό μια πολύ πιο ευκρινή εικόνα σε σύγκριση μ' εκείνη που είχαμε λ.χ. στα μέσα της δεκαετίας του 1990[9]). Το δεύτερο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την εξήγηση

---

[5] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015.

[6] ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ (επιμ.) 2006.

[7] SCHLUMM/KERTSCHER/ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ (επιμ.) 2010. Πρόκειται για δίγλωσση έκδοση (Γερμανικά-Ελληνικά) που περιλαμβάνει και την πρώτη γερμανική μετάφραση, από τον Joseph M. Mindler, ολόκληρου του σολωμικού *Ύμνου*.

[8] Τα έργα αυτά περιλαμβάνουν κυρίως άριες κοντσερτάντε για σόλο φωνή και ορχήστρα (*Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος | Νεανικά έργα | Α΄ Δισκογράφηση*, Κέρκυρα: Πανηγυρική Έκδοση για την 50ή Σύνοδο Πρυτάνεων, Οκτώβριος 2005). Επιπλέον η όπερα *Don Crepuscolo* (1815) δισκογραφήθηκε το 2011, με την ορχήστρα Armonia Atenea, υπό τη διεύθυνση του Γιώργου Πέτρου, και με τον Χριστόφορο Σταμπόγλη στον ομώνυμο ρόλο (Georg Friedrich Haendel, *Alessando Severo* / Niccolò Manzaro, *Don Crepuscolo*· MDG, LC06768).

[9] Από τις πολυάριθμες, πλέον, σχετικές μελέτες θα ξεχωρίσω τα άρθρα του Ludwig Holtmeier, του Gaetano Stella, της Rosa Cafiero, και του Giorgio Sanguinetti, τα σημαντικότερα από τα οποία βρίσκονται στις βιβλιογραφικές αναφορές του παρόντος. Το βιβλίο του Sanguinetti για το partimento (SANGUINETTI 2012) μαζί με τη συμβολή του στον πολύ πρόσφατα εκδομένο τ. 12 του *Geschichte der Musiktheorie* (KEYM [επιμ.] 2021), καθώς επίσης το σύγγραμμα του Nicholas Baragwanath που ασχολείται με τα αντικείμενα διδασκαλίας στις μουσικές σχολές της Ιταλίας του 19ου αιώνα έχοντας για αφορμή την κατάρτιση του Giacomo Puccini (BARAGWANATH 2011), είναι ιδιαίτερα πολύτιμες προσθήκες στη βιβλιογραφία για την ιταλική μουσική θεωρία της μέχρι πρόσφατα παραμελημένης εποχής που εκτείνεται από τον Paisiello μέχρι τον Leoncavallo.

των εργαλείων αρμονικής ανάλυσης που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος, ώστε να είναι πλήρως κατανοητά τα μουσικά παραδείγματα που παραθέτω στα επόμενα κεφάλαια του παρόντος.

Δύο απ' όλα αυτά τα θεωρητικά έργα επέλεξα να τα παρουσιάσω λεπτομερέστερα από τα υπόλοιπα. Το πρώτο είναι ένας πίνακας μεγάλων διαστάσεων ο οποίος περιέχει, συνολικά, 116 μουσικά παραδείγματα, μέσα από τα οποία αποκαλύπτεται η σειρά διδασκαλίας στοιχείων της αρμονίας όπως την ακολουθούσε ο Μάντζαρος στη διδασκαλία του. Δυστυχώς ο τίτλος του είναι αδύνατο να αναγνωστεί, και έτσι αυτό το χειρόγραφο θα το ονομάζω απλώς Μεγάλο Πίνακα (ΜΠ). Το περιεχόμενό του παρουσιάζεται διεξοδικά στο κεφάλαιο 3, με ψηφιακές μεταγραφές όλων των παραδειγμάτων και με σχολιασμό τους, συγκρίνοντας —όπου αυτό είναι δυνατό— τις προσεγγίσεις άλλων θεωρητικών της μουσικής που έζησαν πριν από τον Μάντζαρο αλλά και την ίδια εποχή μ' αυτόν, και πολύ συχνά παραθέτοντας χωρία από συγγράμματά τους.

Το δεύτερο από τα λεπτομερώς εξεταζόμενα τεκμήρια τιτλοφορείται *Studio pratico dell' Armonia* (*Πρακτική μελέτη της Αρμονίας*, εφεξής *SPA*), αποτελείται από τέσσερις πολυσέλιδους τόμους, και συνδέεται με μερικά ακόμη χειρόγραφα που το συμπληρώνουν. Το κεφάλαιο 4 έχει ως θέμα του το *SPA* εν συνόλω, δηλαδή μια γενική περιγραφή του περιεχομένου των τεσσάρων τόμων, με παράθεση επιλεγμένων αποσπασμάτων και με σχολιασμό τους. Ωστόσο στο αρχικό και μεγαλύτερο κομμάτι του κεφαλαίου παρουσιάζεται το θεωρητικό τμήμα του *SPA* και ο τρόπος με τον οποίον ο Μάντζαρος προσεγγίζει τα διάφορα επιμέρους ζητήματα που θίγονται σε συτό. Το καθένα απ' αυτά τα ζητήματα εξετάζεται σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο, ενώ για την κάθε περίπτωση (όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο) γίνεται σύγκριση με τις απόψεις άλλων θεωρητικών, παλαιότερων ή σύγχρονων του Μάντζαρου. Το θεωρητικό τμήμα του *SPA* καταλαμβάνει τις τελευταίες 84 σελίδες (από τις συνολικά 198) του πρώτου τόμου του, και στον τ. 3 της εργασίας μας περιέχεται η ψηφιακή καθαρογραφή του (η οποία έχει αξιώσεις κριτικής έκδοσης), όπως και μια μετάφρασή του στα Ελληνικά. Το εν λόγω τμήμα του *SPA*, το οποίο είναι αρκούντως διαφωτιστικό ώστε να αποκτήσουμε μια στέρεα άποψη για το μαντζαρικό σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας, περιέχει άφθονο υλικό για σχολιασμό, ενώ μας βοηθά να υποθέσουμε πολλά για το περιεχόμενο του χαμένου, μέχρι σήμερα, *Trattato d'armonia* (*Πραγματεία περί Αρμονίας*) του κερκυραίου δασκάλου.

Σκοπός της μεταγραφής του θεωρητικού τμήματος του *SPA* είναι να διευκολύνει την πρόσβαση σε ένα υλικό που, από τη φύση του, είναι για τους εξής λόγους δυσπρόσιτο: (α) πρόκειται για ένα χειρόγραφο του οποίου αντίγραφα δεν υπάρχουν (απ' όσο μπορούμε να γνωρίζουμε), ούτε έχει ψηφιοποιηθεί για να είναι διαθέσιμο στο διαδίκτυο, και συνεπώς για να το μελετήσει κανείς πρέπει να μεταβεί αποκλειστικά στο αρχείο όπου αυτό φυλάσσεται· (β) όπως όλα τα μουσικοθεωρητικά συγγράμματα του Μάντζαρου, είναι κι αυτό στα Ιταλικά, πράγμα που δυσχεραίνει την πλήρη κατανόηση του κειμένου για πολλούς Έλληνες που δεν γνωρίζουν τη γλώσσα· (γ) προσεγγίζει την αρμονία με μια μέθοδο διαφορετική από εκείνη με την οποία είναι εξοικειωμένοι οι σημερινοί ερευνητές και σπουδαστές της μουσικής, και έτσι προκαλεί σε πολλά σημεία δυσκολίες στη σύλληψη του νοήματος.

Ο πρώτος από τους παραπάνω λόγους είναι ο λιγότερο σημαντικός, εφόσον αφορά τη φυσική πρόσβαση του ενδιαφερόμενου κοινού στο χειρόγραφο, αν και η διαμονή ενός ερευνητή μακριά από την Αττική μπορεί να αποτελεί ένα όχι ευκαταφρόνητο εμπόδιο. Οι δύο τελευταίοι λόγοι, ωστόσο, είναι ουσιώδους σημασίας διότι σχετίζονται με την κατανόηση όχι μόνο ενός ξενόγλωσσου κειμένου του α΄ μισού του 19ου αιώνα, αλλά και μιας ασυνήθιστης προσέγγισης πτυχών της αρμονικής θεωρίας. Μεταφράζοντας το κείμενο του Μάντζαρου και σχολιάζοντας

το περιεχόμενό του φέρνουμε τον σύγχρονο αναγνώστη πιο κοντά σε μια θεώρηση της αρμονίας αρκετά ιδιόμορφη, τόσο ώστε δύσκολα θα μπορούσε σήμερα να γίνει κατανοητή χωρίς κάποιες εξηγήσεις. Αυτή η ιδιοτυπία της μαντζαρικής θεωρίας της αρμονίας αποτελεί σημαντικό λόγο για τη μεταγραφή και μετάφραση αυτών των σελίδων του *SPA*, καθώς περιέχουν μια ενδεχομένως μοναδική για την εποχή της ταξινόμηση των τονικοτήτων και των μεταξύ τους σχέσεων.

Όπως είπαμε, δίνεται εδώ καθαρογραμμένο (στον τ. 3 της παρούσας διατριβής) μόνο το θεωρητικό τμήμα του *SPA* και όχι ολόκληρο το περιεχόμενο των τεσσάρων τόμων που αποτελούν αυτό το πόνημα. Η επιλογή αυτή αιτιολογείται ως εξής. Πρώτον, η ψηφιακή μεταγραφή του πλήρους περιεχομένου, το οποίο αποτελείται σε πολύ μεγάλο ποσοστό από παραδείγματα μετατροπιών, λόγω του μεγάλου όγκου του υλικού απαιτεί ομαδική και όχι ατομική εργασία, ώστε να είναι δυνατή η πραγματοποίησή της μέσα σε ένα εύλογο χρονικό διάστημα (πιθανόν ορισμένων μηνών). Δεύτερον, ακριβώς επειδή τα παραδείγματα αυτά είναι γραμμένα σε μουσική σημειογραφία, μπορούν πολύ εύκολα να διαβαστούν από τον σημερινό μελετητή· δεν ισχύει το ίδιο, όμως, για το θεωρητικό τμήμα του χειρογράφου, το οποίο αφενός μεν είναι στην ιταλική γλώσσα, αφετέρου δε αποτελεί μία sui generis παρουσίαση της αρμονίας.

Τεχνικοί αλλά και αισθητικοί είναι οι λόγοι που με οδήγησαν να εκτυπώσω τον τ. 3 με οριζόντιο προσανατολισμό των σελίδων του, ξεχωρίζοντας από τον κατακόρυφο των δύο πρώτων τόμων. Αυτή η μάλλον ασυνήθιστη επιλογή υπαγορεύτηκε από την ανάγκη να είναι το κείμενο του Μάντζαρου ευανάγνωστο, εφόσον το χειρόγραφό του είναι οριζόντιου προσανατολισμού: επειδή πολλές σελίδες του *SPA* περιέχουν πίνακες οι οποίοι εκτείνονται σε ολόκληρο το μήκος της σελίδας, αν αυτοί παρέμεναν οριζόντιοι μέσα σε μια κατακόρυφη σελίδα τότε οι αριθμοί και τα σύμβολα που περιέχονται στους μακρόστενους αυτούς πίνακες θα έπρεπε να έχουν τόσο μικρό μέγεθος που θα δυσχεραινόταν σημαντικά η ανάγνωση, τόσο ώστε να είναι απαραίτητος ένας μεγεθυντικός φακός. Υπήρχε, βέβαια, και η επιλογή να είναι ο τ. 3 κατακόρυφα προσανατολισμένος, και να είναι μόνον οι πίνακες εκτυπωμένοι πλαγίως ώστε να διαβάζονται στρέφοντας τον τόμο κατά 90 μοίρες. Επειδή όμως οι στενόμακροι πίνακες δεν είναι μόνο δύο ή τρεις, αλλά καταλαμβάνουν συνολικά τριάντα περίπου σελίδες, προτιμήθηκε η οριζόντια εκτύπωση ολόκληρου του τόμου. Η απόφαση αυτή οφείλεται και στην επιθυμία μου ώστε ολόκληρο το καθαρογραμμένο κείμενο του Μάντζαρου και η μετάφρασή του να πλησιάζουν οπτικά στη μορφή του χειρογράφου. Οι μεταφραστικές επιλογές αναλύονται στο κεφ. 4 του τ. 2, το οποίο περιέχει τον σχολιασμό αυτού του κειμένου.

Στο κεφ. 5 στόχος είναι η ανίχνευση στοιχείων αρμονικής θεωρίας στα υπόλοιπα μαντζαρικά γραπτά, είτε αυτά αφορούν την αρμονία άμεσα είτε έμμεσα (όπως, λ.χ., τα συγγράμματα για την αντίστιξη, και το *Rapporto*). Εκτός από αυτό, το κεφ. 5 αποτελεί ευκαιρία για κάτι που μέχρι τώρα δεν είχε πραγματοποιηθεί: μια γενική παρουσίαση του περιεχομένου των υπόλοιπων μουσικοθεωρητικών συγγραμμάτων του Μάντζαρου, επικουρούμενη πάντοτε από την παράθεση επιλεγμένων αποσπασμάτων γλωσσικού ή/και μουσικού κειμένου, η οποία αποσκοπεί, ταυτόχρονα, στο να κάνει άμεσα προσβάσιμο ένα μικρό, έστω, κομμάτι των χειρογράφων.

Στα κεφ. 3 και 4, και εν μέρει στο 5, το κάθε αρμονικό φαινόμενο παρουσιάζεται σύμφωνα με τη σειρά της εμφάνισής του μέσα στα μαντζαρικά τεκμήρια. Παράλληλα, για κάθε διαφορετική πτυχή της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας γίνεται σύνδεσή της, ενίοτε και σύγκριση, με την ίδια ή με κάποια συναφή πλευρά της όπως την πραγματεύονται άλλα κείμενα του 18ου και

19ου αιώνα. Στόχος των παρεκβάσεων αυτών είναι να προβληθεί σαφέστερα η όποια σχέση υπάρχει —ή μπορεί να υπάρχει— μεταξύ του Μάντζαρου και άλλων θεωρητικών ή/και δασκάλων (προγενέστερων, συγχρόνων του, και μεταγενέστερων), καθώς και η σύνδεσή του με άλλες μεθόδους διδασκαλίας. Έτσι, αφενός θα γίνει η τοποθέτηση του κερκυραίου διανοητή μέσα στο μουσικοθεωρητικό πλαίσιο της εποχής του, αφετέρου θα ανιχνευτούν, παράλληλα, πιθανά σημεία εκκίνησης για τη διαμόρφωση των απόψεών του και για ενδεχόμενες πηγές στις οποίες είχε βασιστεί για να οικοδομήσει το δικό του θεωρητικό σύστημα και να αναπτύξει τις διδακτικές μεθόδους του. Η τοποθέτηση αυτή θα γίνει σαφέστερη στο τελευταίο, συμπερασματικό κεφάλαιο 6, όπου θα συγκεντρωθούν τα στοιχεία που συνδέουν τον Μάντζαρο με τους θεωρητικούς του 19ου αιώνα αλλά και τον διαφοροποιούν από εκείνους. Στο ίδιο αυτό κεφάλαιο θα γίνει επίσης μια σύνοψη των χαρακτηριστικών της θεωρίας του και μια αναφορά στην αξιοποίηση της θεωρίας αυτής από τρίτους.

Επειδή η μουσική ορολογία του Μάντζαρου —όπως και γενικότερα η αρμονική θεωρία του— διακρίνεται από εκλεκτικισμό, ο οποίος θα φανεί στην πορεία αυτής της διατριβής, αποφάσισα να συμπεριλάβω και ένα σχετικό γλωσσάρι. Εκεί μπορεί κανείς να βρει συγκεντρωμένους τους όρους που απαντούν στα γραπτά του, μαζί με έναν σύντομο ορισμό τους. Το γλωσσάρι αυτό βρίσκεται ακριβώς πριν από το κεφ. 1.

Τέλος, λίγα λόγια σχετικά με την παράθεση τίτλων και χωρίων: οι τίτλοι συγγραμμάτων στους οποίους γίνεται παραπομπή δίνονται με την ορθογραφία του πρωτοτύπου και όχι με τη διορθωμένη ή την αναθεωρημένη· το ίδιο ισχύει και για τα παρατιθέμενα κείμενα.[10] Εκσυγχρονίζονται ωστόσο κάποια παλαιά γράμματα που δεν είναι πια σε χρήση ώστε να μη δυσχεραίνεται η ανάγνωση.[11] Επίσης στα παραθέματα διατηρούνται τυχόν πλάγιοι, αραιοί, ή έντονοι χαρακτήρες, καπιταλάκια, κ.λπ. Οι λιγοστές επεμβάσεις μου θα επισημαίνονται. Όσον αφορά δε τις μεταφράσεις των παραθεμάτων, αυτές είναι δικές μου, και επομένως φέρω την πλήρη ευθύνη για πιθανά σφάλματα. Εξαιρούνται οι περιπτώσεις όπου σημειώνεται ότι η μετάφραση έχει γίνει από άλλους. Σε πολλά μεταφρασμένα παραθέματα έχουν προστεθεί, όπου αυτό χρειάζεται, επεξηγηματικές λέξεις και φράσεις εντός αγκυλών, ώστε να είναι σαφέστερο το νόημα, χωρίς όμως να διαταράσσεται η ροή του κειμένου. Όταν όμως το εντός αγκυλών περιεχόμενο είναι γραμμένο με πλάγιους χαρακτήρες, θα πρέπει να θεωρείται ανεξάρτητο της πρότασης, ως μια εμβόλιμη σημείωση μέσα στο κείμενο.

Κλείνοντας θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς:

τον επιβλέποντα καθηγητή μου Χάρη Ξανθουδάκη και τα άλλα δύο μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού και Κώστα Καρδάμη, για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους κατά τη διάρκεια της συγγραφής του κειμένου,

[10] Για παράδειγμα ο Γάλλος Sauveur γράφει *systême* αντί του σήμερα καθιερωμένου *système*, ενώ ο Ισπανός Soler γράφει *modulacion* και *theorica* αντί των οικείων, για τους σημερινούς ισπανομαθείς, *modulación* και *teórica.*

[11] Παραδείγματος χάριν στο ελληνόγλωσσο τμήμα του παραθέματος της σ. 32 το σύμβολο στίγμα (ϛ) έχει αντικατασταθεί από τον συνδυασμό *σ+τ*: π.χ. το «καθιϛᾶ γνωϛόν» έχει μεταγραφεί εδώ ως «καθιστᾶ γνωστόν». Επίσης το «μακρό s» (ſ) του λατινικού αλφαβήτου, για να μη συγχέεται με το *f*, σε όλα τα ξενόγλωσσα παραθέματα όπου εμφανίζεται έχει αντικατασταθεί από το σύγχρονο *s:* λόγου χάρη, στο αγγλικό παράθεμα της σ. 435 (υποσημ. 397), οι λέξεις *ſober, ſimplicity, eaſy* κ.λπ. έχουν αντιγραφεί εδώ ως *sober, simplicity, easy.* Τέλος, σε λατινικά και ιταλικά κείμενα, όταν το πεζό γράμμα *u* δεν έχει φωνητική αξία φωνήεντος αλλά συμφώνου ή ημιφώνου, αντικαθίσταται από το *v*.

τα υπόλοιπα μέλη της τελικής, εξεταστικής επιτροπής (Νικόλαο Μαλιάρα, Πέτρο Βούβαρη, Γεώργιο Σακαλλιέρο, και Ιωάννη Φούλια) για τα σχόλια και τις υποδείξεις τους,

τη διεύθυνση και το προσωπικό των Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη για την ευγενή παραχώρηση άδειας ώστε να φωτογραφίσω το ογκώδες σώμα χειρογράφων του Μάντζαρου, καθώς και για την προθυμία τους να με βοηθήσουν σε οτιδήποτε χρειάστηκα κατά τις ερευνητικές μου επισκέψεις εκεί,

τον Γιώργο Λεωτσάκο και τον Σπύρο Γαούτση που είχαν την καλοσύνη να μου επιτρέψουν την πρόσβαση σε υλικό το οποίο ανήκει στην ιδιωτική συλλογή τους,

την Αμαλία Κολώνια (Πανεπιστήμιο του Μιλάνου) που με διευκόλυνε να έχω πρόσβαση σε μια σημαντική ιταλική πηγή,

και τέλος την Αθανασία Αθανασοπούλου για τον έλεγχο ορισμένων μεταφράσεών μου από τα Ιταλικά, και τον Νικόλαο Μαυραντζά για τον γλωσσικό έλεγχο της μεταφρασμένης στα Αγγλικά περίληψης της διατριβής.

Δημήτρης Μπρόβας
Δεκέμβριος 2022

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΜΑΝΤΖΑΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ

accordo *ουσ. αρσ.* συγχορδία· ***accordi equivalenti*** «[ακουστικά] ισοδύναμες συγχορδίες», εναρμόνιες συγχορδίες· ***accordi modali*** βλ. **modale**· ***accordo caratteristico*** βλ. **caratteristico**· ***accordo imperfetto*** βλ. **imperfetto**· ***accordo perfetto*** τρίφωνη συγχορδία σε ευθεία κατάσταση, αποτελούμενη από σύμφωνα διαστήματα, δηλ. μείζων ή ελάσσων συγχορδία.

alterato, -a *επίθ.* αυξημένος: ***seconda/sesta alterata*** δευτέρα/έκτη αυξημένη.

analogia *ουσ. θηλ.* βλ. **considerazione**.

andamento *ουσ. αρσ.* αρμονική αλυσίδα/ακολουθία. Βλ. και **considerazione**.

anomalo, -a *επίθ.* βλ. **considerazione**.

bicromatico, -a *επίθ.* δις χρωματικός. ***accordo bicromatico*** *συγχορδία που περιλαμβάνει δύο χρωματικές αλλοιώσεις*.

canone *ουσ. αρσ.: στη φούγκα, το ψευδές στρέτο όπου κάθε είσοδος γίνεται με τους ονομαστικά ίδιους φθόγγους (στην ίδια οκτάβα ή σε διαφορετική).* Βλ. και **stretta**.

caratteristico, -a *επίθ. το οποίο χαρακτηρίζει τη μείζονα συγχορδία με μικρή εβδόμη που έχει για θεμέλιο τη βαθμίδα 5*: ***accordo caratteristico.***

casuale *επίθ.* (για μετατροπίες ή/και Θεωρήσεις): παροδική· *κατά περίπτωση, όμως, μπορεί να συμπίπτει με αυτό που σήμερα ονομάζουμε τονική απόκλιση ή παρενθετική Δεσπόζουσα*.

conseguente *επίθ.* βλ. **considerazione**.

considerazione *ουσ. θηλ.* «Θεώρηση» ενός φθόγγου, δηλαδή **1.** η θέση του μέσα στην κλίμακα και το ακριβές διάστημα που σχηματίζει σε σχέση με την Τονική, εκφρασμένα μέσω αραβικών αριθμών και συμβόλων αλλοίωσης. ***considerazione conseguente*** παρεπόμενη Θεώρηση (δηλ. που προκύπτει ως επακόλουθο της λειτουργίας της προηγούμενης συγχορδίας). ***considerazione interrotta o ellittica*** διακεκομμένη ή ελλειπτική Θεώρηση (δηλ. μιας Δεσπόζουσας που μένει μετέωρη ή που ακολουθείται από μια συγχορδία διαφορετική της Τονικής). ***considerazione modale*** τροπική Θεώρηση (πιθανόν χαρακτηρίζει, στις διπλές Θεωρήσεις, την πρώτη από τις δύο η οποία αναφέρεται στη βασική τονικότητα). ***considerazione modulante*** μετατροπική Θεώρηση (πιθανόν χαρακτηρίζει, στις διπλές Θεωρήσεις, τη δεύτερη από τις δύο η οποία αναφέρεται στην παροδική μετατροπία, την τονική απόκλιση ή την παρενθετική Δεσπόζουσα). ***considerazione per analogia o anomala*** Θεώρηση συγχορδιών που συνδέονται στο πλαίσιο μιας διατονικής αρμονικής αλυσίδας αντιγράφοντας το πρότυπο. ***considerazioni per andamento*** διαδοχικές επαναλήψεις Θεωρήσεων (και άρα λειτουργιών) στο πλαίσιο μετατροπικής αρμονικής αλυσίδας· **2.** το ανιόν διάστημα εκφράζει τη σχέση των θεμελίων δύο τονικοτήτων.

corda *ουσ. θηλ.* μουσικός φθόγγος.

correlativo, -a *επίθ.* **1.** *(στο* BNZ*:)* σχετική τονικότητα **2.** *(στα ωριμότερα συγγράμματα)* συγγενεύουσα τονικότητα (με την ευρύτερη δυνατή σημασία, ασχέτως βαθμού συγγένειας).

cromatico, -a *επίθ.* χρωματικός. ***accordo cromatico*** *συγχορδία που περιλαμβάνει κάποια χρωματική αλλοίωση*.

diminuito, -a *επίθ.* ελαττωμένος: ***quarta diminuita*** τετάρτη ελαττωμένη.

ellittico, -a *επίθ.* βλ. **considerazione**.

equivalente *επίθ.*, βλ. **accordo**.

giusto, -a *επίθ.* καθαρός: ***quinta/quarta giusta*** πέμπτη/τετάρτη καθαρή.

imitazione *ουσ. θηλ.* **1.** μίμηση (*εμφάνιση χαρακτηριστικού θεματικού στοιχείου σε διαφορετικές φωνές, σε κοντινή χρονική απόσταση μεταξύ τους*). **2.** *επανάληψη θεματικού στοιχείου στην ίδια φωνή, όχι απαραίτητα απαράλλαχτου (π.χ. μπορεί ο ρυθμός να είναι όμοιος αλλά η μελωδική πορεία διαφορετική).*

imperfetto, -a *επίθ., για συγχορδίες: με ελαττωμένη πέμπτη.* ***accordo imperfetto maggiore*** συγχορδία με τρίτη μεγάλη και πέμπτη ελαττωμένη. ***accordo imperfetto minore*** ελαττωμένη συγχορδία.

interrotto, -a *επίθ.* βλ. **considerazione**.

intervallo *ουσ. αρσ.* διάστημα, απόσταση μεταξύ δύο φθόγγων.

maggiore *επίθ.* **1.** (*για Τρόπο*) μείζων: ***Fa 3ª maggiore*** Φα μείζων (κυριολ. «Φα [με] τρίτη μεγάλη») **2.** (*για διάστημα*) μεγάλος: ***sesta maggiore*** έκτη μεγάλη **3.** (*για ημιτόνιο*) διατονικό: ***semitono maggiore***.

massimo, -a *επίθ.* δις αυξημένος: ***quinta massima*** πέμπτη δις αυξημένη.

minimo, -a *επίθ.* δις ελαττωμένος: ***prima minima*** πρώτη δις ελαττωμένη.

minore *επίθ.* **1.** (*για Τρόπο*) ελάσσων: ***Re 3ª minore*** Ρε ελάσσων (κυριολ. «Ρε [με] τρίτη μικρή»). **2.** (*για διάστημα*) μικρός: ***seconda minore*** δευτέρα μικρή. **3.** (*για ημιτόνιο*) χρωματικό: ***semitono minore***.

modale *επίθ.* **1.** *που χαρακτηρίζει καθεμιάν από τις τρεις βασικές τρίφωνες συγχορδίες οι οποίες κα-*

θορίζουν τον Τρόπο, δηλ. εκείνες με θεμέλιο τις βαθμίδες 1, 5, και 4: ***accordi modali.*** **2.** *βλ.* **considerazione.**

modo *ουσ. αρσ.* (*κατά κανόνα με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα*) **1.** Τρόπος. **2.** τονικότητα (*συγκεκριμένος Τρόπος με συγκεκριμένο φθόγγο ως τονική*). ***Modo di passaggio*** παροδική τονικότητα.

modulante *επίθ.* βλ. **considerazione**.

nota *ουσ. θηλ.* φθογγόσημο, νότα.

passaggio *ουσ. αρσ.,* βλ. **modo**.

perfetto, -a *επίθ.*, βλ. **accordo**.

positivo, -a *επίθ.* (για μετατροπίες ή/και Θεωρήσεις): σταθερή.

posizione *ους. θηλ.* μελωδική θέση (δηλ. της σοπράνο), κυρίως στην εναρμόνιση της ανιούσας ή/και κατιούσας κλίμακας: ***1a (prima) posizione*** μελωδική θέση πρώτης/ογδόης, ***2a (seconda) posizione*** μελωδική θέση τρίτης, ***3a (terza) posizione*** μελωδική θέση πέμπτης.

principale *επίθ.* κύριος: ***Modo principale*** κύρια τονικότητα.

reale *επίθ.* πραγματικός: ***fuga reale*** φούγκα με πραγματική απάντηση.

rinversamento *ουσ. αρσ.,* βλ. **riversamento**.

riversamento *ουσ. αρσ.* (*πολύ σπανιότερα:* **rinversamento**) τρίτη αναστροφή (*για την πρώτη και τη δεύτερη αναστροφή χρησιμοποιείται ο όρος* **rivolto**). Συνήθης σύντμηση: **rivers.º**

rivolto *ουσ. αρσ.* αναστροφή (*χρησιμοποιείται μόνο για την πρώτη και τη δεύτερη αναστροφή· η τρίτη δηλώνεται με τον όρο* **ri(n)versamento**). ***primo/secondo rivolto*** πρώτη/δεύτερη αναστροφή. Συνήθης σύντμηση: **riv.º**

semitono *ουσ. αρσ.* ημιτόνιο. ***semitono maggiore*** διατονικό ημιτόνιο (κυριολ. «μείζον ημιτόνιο»). ***semitono minore*** χρωματικό ημιτόνιο (κυριολ. «έλασσον ημιτόνιο»). Συνήθης σύντμηση: **semit.º**

stretta *ουσ. θηλ.: στη φούγκα, το ψευδές στρέτο όπου οι είσοδοι του θέματος γίνονται από ονομαστικά διαφορετικούς φθόγγους (συνήθως εναλλάξ στην Τονική και στη Δεσπόζουσα).* Βλ. και **canone.**

tonica *ουσ. θηλ.* (*κατά κανόνα με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα*): Τονική, βαθμίδα της Τονικής.

tono *ουσ. αρσ.* **1α.** τονικότητα (*με την ειδικότερη σημασία του συγκεκριμένου Τρόπου με συγκεκριμένο φθόγγο ως Τονική*). **1β.** τονικότητα (*με μια γενικότερη σημασία που δηλώνει είτε ένα σύνολο μουσικών φθόγγων/συγχορδιών που διέπονται από ιεραρχικές σχέσεις ως προς μια Τονική, είτε τη σειρά των φθόγγων που σχηματίζουν συνολικά το διάστημα μιας οκτάβας και τις σχέσεις μεταξύ τους*). **2.** διάστημα τόνου.

tuonale *επίθ.* τονικός: ***fuga tuonale*** φούγκα με τονική απάντηση.

1. Η μουσική κατάρτιση του Μάντζαρου, η διδακτική του δράση, η φήμη και η υστεροφημία του ως θεωρητικού, μέσα από δευτερογενείς πηγές

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το κεφάλαιο αυτό δεν αποτελεί απόπειρα λεπτομερούς βιογράφησης του Μάντζαρου: αυτό το έχει κάνει ήδη ο Κώστας Καρδάμης στη μονογραφία του η οποία, βασιζόμενη σε πλούσια βιβλιογραφία και, το σημαντικότερο, σε πρωτογενή αρχειακή έρευνα, είναι πλήρως τεκμηριωμένη (με περισσότερες από χίλιες εκατό σημειώσεις τέλους).[1] Το βιβλίο αυτό αποτελεί τη βασικότερη πηγή αυτού του πρώτου κεφαλαίου, στο οποίο θα γίνει λόγος για: τη μαθητεία του Μάντζαρου κοντά στους πρώτους του δασκάλους και την ολοκλήρωση των μουσικών του σπουδών, την έναρξη των εκπαιδευτικών του δραστηριοτήτων, τον εμπλουτισμό των μουσικών του γνώσεων και εμπειριών μέσα από ταξίδια στην Ιταλία, την εντατικοποίηση της διδακτικής του δράσης, και τη φήμη (καθώς και την υστεροφημία) που είχε αποκτήσει ως εμβριθής γνώστης και δάσκαλος της μουσικής. Όλα αυτά θα τεκμηριωθούν μέσα από κυρίως δευτερογενείς πηγές (πολύ σπανιότερα πρωτογενείς) οι οποίες χρονολογούνται είτε μέσα στην περίοδο κατά την οποία έζησε ο Μάντζαρος, είτε στις πρώτες δεκαετίες μετά τον θάνατό του·[2] στις περισσότερες περιπτώσεις, αυτές οι πηγές θα παρατίθενται στην πορεία του κειμένου. Κάποιες δευτερογενείς πηγές οι οποίες κάνουν λόγο για ορισμένα εξειδικευμένα ζητήματα που σχετίζονται με την αρμονική θεωρία του Μάντζαρου θα αναφερθούν ή/και θα παρατεθούν στα επόμενα κεφάλαια, ώστε να υπάρχει συνάφεια μεταξύ της πηγής και του εκάστοτε θέματος στο οποίο αναφέρεται. Για ζητήματα τα οποία δεν άπτονται της διδακτικής δραστηριότητας του Μάντζαρου αλλά αφορούν γενικότερα τη ζωή του ή το συνθετικό του έργο, η αναφορά θα είναι σύντομη και οι παραπομπές θα είναι κυρίως προς δευτερογενείς πηγές των τελευταίων δεκαετιών, με βασικότερη το Καρδαμης 2015 όπου υπάρχουν οι σχετικές βιβλιογραφικές αναφορές.

[1] Αναφέρομαι στο Καρδαμης 2015. Υπάρχει και μία προγενέστερη μονογραφία του ιδίου πάνω στον Μάντζαρο (Καρδαμης 2008α), που θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί το προσχέδιο εκείνης του 2015. Η διαφορά με τη νεότερη είναι ότι η πρώτη εκδοχή, επειδή απευθύνεται σε ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, είναι αρκετά συντομότερη, και με ελάχιστες τεκμηριώσεις και βιβλιογραφικές παραπομπές.

[2] Το εισαγωγικό κείμενο του Ξανθουδακης/Καρδαμης (επιμ.) 2003, υπογεγραμμένο από τον Χάρη Ξανθουδάκη, αποτελεί μια περιεκτική επισκόπηση των σημαντικότερων κειμένων που γράφτηκαν για τον Μάντζαρο από τον θάνατό του και εφεξής (Ξανθουδακης 2003).

1.1 *Μέχρι το 1815: τα χρόνια της μαθητείας και των πρώτων συνθέσεων*

Ο Μάντζαρος ήταν γόνος αριστοκρατικής κερκυραϊκής οικογένειας. Το γεγονός αυτό αφενός μεν του επέτρεψε να έχει πρόσβαση στην εκμάθηση της μουσικής και στην ίδια τη μουσική ζωή της Κέρκυρας (η οποία είχε ως επίκεντρο το θέατρο Σαν Τζάκομο), αφετέρου δε αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα για την επαγγελματική ενασχόλησή του με τη μουσική (με τη σημασία του επί χρήμασι αμειβόμενου μουσικοδιδασκάλου). Οι ευγενείς της εποχής του, μολονότι είχαν την οικονομική ευχέρεια να μάθουν να παίζουν κάποιο μουσικό όργανο που άρμοζε στην κοινωνική τους τάξη, αρκούνταν απλώς σ' ένα αξιοπρεπές επίπεδο αυτής της γνώσης χωρίς να ενδιαφέρονται να τελειοποιήσουν την ικανότητα αυτή ή να εμβαθύνουν στη μελέτη των θεωρητικών της μουσικής.[3] Μέσα σε αυτές τις κοινωνικές συνθήκες και συνήθειες ο Μάντζαρος έμελλε ν' αποτελέσει μια σημαντική εξαίρεση: δεν αρκέστηκε μόνο στην εκμάθηση του πιάνου και του βιολιού αλλά ενδιαφέρθηκε έντονα και για όλους τους κλάδους της μουσικής θεωρίας, ενώ μετά την ενηλικίωσή του ασχολήθηκε σοβαρά όχι μόνο με τη σύνθεση αλλά και με τη διδασκαλία του πιάνου και των θεωρητικών της μουσικής.[4] Ποτέ όμως δεν θεώρησε τον εαυτό του επαγγελματία συνθέτη ή μουσικοδιδάσκαλο, ή τουλάχιστον δεν το δήλωνε δημοσίως, διότι αυτό θα σήμαινε ότι οι ενασχολήσεις του αυτές αποτελούσαν βιοποριστικό μέσο ή ότι είχαν στόχο την απόκτηση οικονομικού κέρδους, πράγμα επονείδιστο για τους αριστοκράτες, των οποίων τα έσοδα προέρχονταν από εργασία τρίτων για λογαριασμό τους. Συνεπώς ο Μάντζαρος, όπως απαιτούσαν τα κοινωνικά ήθη, υπέγραφε συχνά τις συνθέσεις του προσθέτοντας πλάι στο όνομά του τον χαρακτηρισμό *ερασιτέχνης* (dilettante), ο οποίος πρέπει εδώ να εκληφθεί με τη θετικότερη σημασία του μη επαγγελματία που ασχολείται με κάτι έχοντας σαν στόχο την προσωπική του ευχαρίστηση και μόνο.[5] Επιπλέον δεν ζήτησε ποτέ χρήματα ούτε για τις συνθέσεις του ούτε για τα μαθήματα που παρέδιδε, παρ' όλο που φρόντιζε να παράγει διδακτικό έργο που χαρακτηριζόταν από την ευσυνειδησία, την ποιότητα, και την αποτελεσματικότητα ενός επαγγελματία.

Ο πατέρας του Νικόλαου, Ιάκωβος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1768–1843), υπήρξε σημαίνουσα προσωπικότητα της Κέρκυρας. Ήδη από τα τέλη της βενετικής περιόδου, και παρά τις μετέπειτα αλλεπάλληλες μεταβολές στη διοίκηση των Επτανήσων, συμμετείχε στα κοινά κατέχοντας δημόσια αξιώματα που είχαν σχέση με την ακαδημαϊκή του ιδιότητα ως διδάκτορα της Νομικής.[6] Η όποια σχέση του Ιάκωβου με τη μουσική φαίνεται ότι περιοριζόταν στην — κοινωνικά επιβεβλημένη— παρουσία του στα θεωρεία του θεάτρου Σαν Τζάκομο. Κρίνοντας από τον πανεπιστημιακό τίτλο που ο ίδιος επιθυμούσε ν' αποκτήσει ο γιος του,[7] πράγμα

[3] Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 60. Επίσης στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 76.

[4] Ο μοναδικός επτανήσιος σύγχρονος του Μάντζαρου για τον οποίο, μέχρι τώρα, γνωρίζουμε ότι ενδιαφέρθηκε σοβαρά για την ανώτερη μουσική θεωρία, είναι κάποιος «Spiridione Pascquicoli». Το όνομά του, σε αυτήν την αμφίβολης ορθότητας μορφή, το βρίσκουμε ανάμεσα στα ονόματα των μαθητών που είχε ο Stanislao Mattei στο Φιλαρμονικό Λύκειο της Μπολόνιας. Ο Κερκυραίος αυτός, αγνώστων λοιπών στοιχείων, αναφέρεται ότι είχε μαθητεύσει κοντά στον διάσημο ιταλό δάσκαλο το 1811 (LA-FAGE 1840 σ. 46). Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 44, 81.

[5] Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 59-60. Στη σ. 95 του ίδιου, όπου παρατίθενται οι ιταλικοί τίτλοι των συνθέσεων του Μάντζαρου από τα έτη 1815 και 1818, είναι φανερή η συστηματική χρήση της λέξης *dilettante*.

[6] Περισσότερες λεπτομέρειες για την πολιτική δράση του Ιάκωβου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου μεταξύ 1796 και 1832 στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 57-62.

[7] Ο Μοτσενίγος γράφει ότι ο Ιάκωβος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος προόριζε τον γιο του «διὰ τὴν Ἰατρικὴν ἐπιστήμην» χωρίς όμως να το τεκμηριώνει (ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 99· βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 68 και σ. 346, σημ. 21.

αναμενόμενο για την κοινωνική τους τάξη, δεν θα πρέπει να θεωρούσε σοβαρή την ενασχόληση με την τέχνη των ήχων. Ναι μεν είχε συγκατανεύσει, πιθανόν απρόθυμα, στην επιθυμία του γιου του να μάθει μουσική, αλλά το είχε κάνει όταν ο Νικόλαος ήταν ακόμα παιδί.[8] Δεν είναι βέβαιο, ωστόσο, ότι ενέκρινε τις ιδιαίτερες μουσικές επιδόσεις τις οποίες επιδείκνυε ο γιος του μερικά χρόνια αργότερα, όταν πλέον παρουσίαζε δημοσίως δικές του συνθέσεις και ξεκινούσε να παραδίδει μαθήματα μουσικής.[9]

Η σύζυγος του Ιάκωβου (από το 1785)[10] και μητέρα του Νικόλαου, Ρεγγίνα Βικτωρία Τουρίνι (Turini), ήταν εκείνη που έφερε τον γιο της σε μια πρώτη επαφή με τη μουσική όταν αυτός ήταν περίπου οκτώ ετών, συνεπώς γύρω στο 1803.[11] Η Ρεγγίνα είχε καταγωγή από μεγαλοαστική οικογένεια της Ζάρας, μιας δαλματικής πόλης η οποία, όπως και η Κέρκυρα, είχε διατελέσει υπό βενετική κυριαρχία για αιώνες και, στα τέλη του 18ου αιώνα, η μουσική της ζωή είχε πολλά κοινά μ' εκείνη της πατρίδας των Χαλικιόπουλων Μάντζαρων.[12] Μέσω της μητέρας του, λοιπόν, ο μικρός Νικόλαος έκανε τα πρώτα του βήματα στην εκμάθηση του πιάνου και της μουσικής θεωρίας.[13] Είναι αδύνατο, όμως, να γνωρίζουμε μέχρι ποιο σημείο είχε διδαχθεί τα θεωρητικά της μουσικής. Υποθέτω, πάντως, ότι η διδασκαλία της Ρεγγίνας είχε περιοριστεί στη μουσική σημειογραφία και σε κάποια βασικά στοιχεία της θεωρίας, όχι πέρα από την πρακτική γνώση των διαστημάτων και των κλιμάκων, δηλαδή σε όσα ήταν αρκετά για την

Είναι πιθανό, όμως, ότι ο Μοτσενίγος μεταφράζει εδώ την ιταλική λέξη *dottore*, η οποία δεν είμαστε βέβαιοι αν στην —άγνωστη σε μας— πηγή του Μοτσενίγου έχει τη σημασία του γιατρού ή του διδάκτορα κάποιας επιστήμης γενικότερα (ιατρικής, νομικής ή άλλης).

[8] Για την κλίση του μικρού Νικόλαου προς τη μουσική και για την επιθυμία του να τη διδαχτεί, βλ. τις εξής πηγές: Αλβανας 1873–1874 σ. 239-240· Παπαγεωργιος 1875 αρ. 712 σ. 3α· [Ανωνυμος] 1876 σ. 4α· Δε Βιαζης 1890 σ. 943α· και τέλος, μια καταγραφή των έργων του Μάντζαρου από την δισέγγονή του, Φωφώ Κανελλοπούλου, της οποίας το περιεχόμενο έχει δημοσιευτεί στο «Παράρτημα ΙΙ» του Ξανθουδακης/Καρδαμης (επιμ.) 2003 σ. 178-182. Ας σημειωθεί επίσης ότι το άρθρο του Δε Βιάζη αναδημοσιεύεται εξ ολοκλήρου στο Παράρτημα του Ξανθουδακης/Καρδαμης (επιμ.) 2003 σ. 183-194, ενώ είναι επίσης προσβάσιμο διαδικτυακά στην Ψηφιακή Συλλογή *Πλειάς* της Βιβλιοθήκης και του Κέντρου Πληροφόρησης του Πανεπιστημίου Πατρών (<pleias.lis.upatras.gr>, τελευταία ανάκτηση 17.10.2019).

[9] Θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι, για τους αριστοκράτες και μεγαλοαστούς των αρχών του 19ου αιώνα, οι πανεπιστημιακές σπουδές είχαν πολύ μεγαλύτερο κύρος απ' όσο είχε η ενασχόληση με τη μουσική. Προς επίρρωση τούτου, μια μαρτυρία από τα μέσα του 19ου αιώνα (δηλαδή ακόμα και μια δεκαετία μετά την ίδρυση και λειτουργία της ΦΕΚ) είναι και η άποψη του Ανδρέα Μουστοξύδη, ο οποίος μάλιστα είχε διατελέσει και πρόεδρος της ΦΕΚ: σε επιστολή του 1852 ο Μουστοξύδης γράφει, σχετικά με τον γιο του, ότι δεν σκόπευε να τον βάλει να μάθει συστηματικά μουσική για να μην τον απομακρύνει περισσότερο από άλλες, σοβαρότερες ασχολίες (Νικοκαβουρα 1962 σ. 211). Βλ. και Καρδαμης 2015 σ. 66, όπου αναφέρονται οι περιπτώσεις των Παύλου Καρρέρ και του Guglielmo Neroni, αριστοκρατικής καταγωγής αμφοτέρων.

[10] Καρδαμης 2015 σ. 57.

[11] Μοτσενιγος 1958 σ. 98. Ας σημειωθεί όμως ότι η πληροφορία αυτή δεν τεκμηριώνεται. Ωστόσο δεν μπορεί να αποκλειστεί ότι ο συγγραφέας την έχει αντλήσει από κάποια πρωτογενή πηγή. Βλ. και Καρδαμης 2015 σ. 67 και σ. 346 (σημ. 15).

[12] Καρδαμης 2015 σ. 67. Η Ζάρα σήμερα ανήκει στην Κροατία και είναι γνωστή με το κροατικό της όνομα, Ζάνταρ (Zadar).

[13] Μοτσενιγος 1958 σ. 98-99. Εντούτοις στη θέση της λέξης *πιάνο*, δεδομένης της εποχής στην οποία αναφερόμαστε, θα πρέπει μάλλον να τοποθετήσουμε τη λέξη *τσέμπαλο*, το οποίο είναι ίσως το πιθανότερο πληκτροφόρο έγχορδο που θα μπορούσε να βρίσκεται στο σπίτι των Μάντζαρων τον καιρό που ο Νικόλαος διένυε τη βρεφική, νηπιακή και πρώτη παιδική ηλικία (δηλαδή μεταξύ 1795 και 1803 — θυμίζω ότι η μητέρα του Νικολάου γνώριζε ήδη να παίζει κάποιο πληκτροφόρο, συνεπώς εικάζω ότι το όργανο δεν αγοράστηκε ειδικά για την έναρξη των μαθημάτων του γιου της αλλά ότι προϋπήρχε στο σπίτι τους από χρόνια). Η ύπαρξη ενός πιανοφόρτε αντί τσέμπαλου δεν μπορεί μεν ν' αποκλειστεί, αλλά δεν υπάρχει μέχρι στιγμής καμία τεκμηρίωση για την ύπαρξη τέτοιου οργάνου στην Κέρκυρα πριν από το 1815: τότε χρονολογείται μια επιστολή του Ιωάννη Καποδίστρια ο οποίος, εκείνη ακριβώς τη χρονιά, έστειλε ένα πληκτροφόρο στην ανιψιά του (περισσότερα στο Καρδαμης 2006 σ. 330-331).

ικανοποιητική ανάγνωση μιας πιανιστικής παρτιτούρας και για μια στοιχειώδη αίσθηση της τονικότητας. Φυσικά αυτό αποτελεί μιαν εικασία και μόνο.

Αλλά και όσον αφορά τη συνέχεια των μουσικών σπουδών του Νικόλαου κατά τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια, μόνον υποθέσεις μπορούν να γίνουν σχετικά με το ακριβές περιεχόμενό τους. Οι υποθέσεις αυτές θα πρέπει να βασιστούν κυρίως στο τι δίδασκαν οι ιταλικές μέθοδοι της ίδιας εποχής. Σε αυτές μας οδηγεί η βαθιά ριζωμένη σχέση που είχαν τα αστικά κέντρα των Επτανήσων με την Ιταλία και τον πολιτισμό της, απόρροια τεσσάρων αιώνων υπό τη Βενετία — μια σχέση που συνεχίστηκε και μετά την κατάλυση της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας από τους Γάλλους το 1797. Θα πρέπει επίσης να ληφθεί υπόψιν και η καταγωγή των καθηγητών του Μάντζαρου, καθώς και ό,τι μας είναι γνωστό για την παιδεία τους και την ενασχόλησή τους με το θέατρο Σαν Τζάκομο.[14] Πάντως, μολονότι τα χρόνια της μαθητείας του Μάντζαρου τοποθετούνται μέσα στη ναπολεόντεια περίοδο των Επτανήσων (1807–1814),[15] φαίνεται πως η αυτοκρατορική Γαλλία δεν άφησε κάποιο ιδιαίτερο στίγμα στην ιταλικού προσανατολισμού μουσική εκπαίδευση.[16]

Στην Κέρκυρα εκείνης της εποχής δεν υπήρχε κάποιο ίδρυμα, όπως ένα ωδείο ή μια ακαδημία, που να παρέχει σπουδές μουσικής βάσει των δυτικοευρωπαϊκών προτύπων. Η μουσική εκπαίδευση αποτελούσε μιαν αποκλειστικά ιδιωτική υπόθεση εφόσον πραγματωνόταν μόνο μέσω της κατ' οίκον διδασκαλίας, και οι μόνοι που είχαν την οικονομική δυνατότητα γι' αυτό ήταν οι αριστοκράτες και οι εύποροι αστοί.[17] Τη δε διδασκαλία την αναλάμβαναν οι μουσικοί της ορχήστρας του θεάτρου οι οποίοι, την πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα, ήταν κυρίως ιταλικής καταγωγής, ενώ είχαν ήδη αρχίσει να κάνουν την εμφάνισή τους και οι πρώτοι αυτόχθονες, προερχόμενοι από τη μεσαία τάξη.[18] Οι τέσσερις δάσκαλοι που παραδίδεται πως είχε ο Μάντζαρος στα παιδικά και εφηβικά του χρόνια εντάσσονται και στις δύο αυτές κατηγορίες: στους Ιταλούς ανήκουν ο Stefano Moretti και ο Barbati, και στους γηγενείς οι αδελφοί Stefano και Girolamo Pojago. Οι δύο τελευταίοι ήταν εκείνοι που πρώτοι δίδαξαν συστηματικά τη μουσική στον μικρό Νικόλαο.

Ιταλικής καταγωγής Κερκυραίοι, ο Stefano Pojago (1768–1826) και ο μικρότερος αδελφός του, ο Girolamo (1779–1842),[19] επιτελούσαν —όπως συνηθιζόταν τότε— το διπλό έργο του μουσικού ορχήστρας στο θέατρο και του κατ' οίκον μουσικοδιδασκάλου. Όσον αφορά τις μουσικές σπουδές τους, προς το παρόν δεν υπάρχουν καθόλου τεκμήρια, με εξαίρεση ορισμένες ενδείξεις σχετικά με τους πιθανούς δασκάλους στων οποίων το πλευρό έμαθαν να παίζουν βιολί.[20] Τελικά ο Stefano ειδικεύτηκε στον χειρισμό και τη διδασκαλία των πληκτροφόρων

[14] Βλ. και KARDAMIS 2011 σ. 104.

[15] Μια ιστορική επισκόπηση της περιόδου που καλύπτει τα πρώτα σαράντα χρόνια της ζωής του Μάντζαρου υπάρχει στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 1-10.

[16] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 69.

[17] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 41, 43-44.

[18] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 41, 44.

[19] Ο Stefano, σε χειρόγραφο τεκμήριο του 1802, εμφανίζεται να υπογράφει ως Steffano, με διπλό *f* (φωτογραφία του τεκμηρίου δημοσιεύεται στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 68). Οι βιογράφοι του Μάντζαρου, πάντως, τουλάχιστον εκείνοι που αναφέρουν τους εν λόγω δασκάλους του, τους αποκαλούν με τα εξελληνισμένα ονοματεπώνυμά τους, Στέφανος και Ιερώνυμος Πογιάγος (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 943α· ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1959 σ. 99). Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με την οικογένεια Pojago και για τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των δύο πρώτων δασκάλουν του Μάντζαρου, βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 69-78.

[20] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 70-71.

οργάνων, και ήταν αυτός που ανέλαβε επίσημα να συνεχίσει τα μαθήματα που είχε ξεκινήσει να δίνει στον γιο της η Ρεγγίνα Τουρίνι.[21] Η έναρξη των μαθημάτων τοποθετείται στο έτος 1807, όταν ο Μάντζαρος βρισκόταν στην ηλικία των δώδεκα ετών, ενώ ο Girolamo Pojago ανέλαβε να του διδάξει βιολί το 1809.[22]

Έχει εκφραστεί από τον Καρδάμη η πιθανότητα ότι το μάθημα του πληκτροφόρου δεν περιοριζόταν στην ερμηνεία μουσικών έργων αλλά συμπεριλάμβανε την εκμάθηση της συνοδείας και της πρακτικής εναρμόνισης, πιθανόν μέσω του συστήματος του συνεχούς μπάσου (basso continuo), μέσα από τα οποία διδάσκονταν και οι βασικές αρχές της συνθετικής τεχνικής.[23] Πράγματι πρόκειται για μια εύλογη υπόθεση η οποία βασίζεται στην εκπαιδευτική πρακτική της Ιταλίας εκείνης της εποχής, παίρνοντας και ως παράδειγμα τις μουσικές σπουδές ενός συνομηλίκου του Μάντζαρου, του Gioacchino Rossini (1792–1868).[24] Όσο για το συνεχές μπάσο, ήταν κάτι που επιζούσε έστω και σε ένα μικρό κομμάτι της πραγματικής μουσικής πράξης, στο λεγόμενο *recitativo secco* της ιταλικής όπερας (δηλαδή το ρετσιτατίβο που συνοδευόταν μονο από basso continuo), και επομένως αποτελούσε μέρος της μουσικής καθημερινότητας των αδελφών Pojago εφόσον και οι δύο ήταν μέλη της ορχήστρας του θεάτρου Σαν Τζάκομο.[25]

Ο τρίτος κατά σειρά δάσκαλος του Μάντζαρου ήταν ο Stefano Moretti, με καταγωγή από την Ανκόνα (Αγκώνα)· η γνωστή σ' εμάς δράση του στα Επτάνησα τοποθετείται χρονικά μεταξύ 1786 και 1832.[26] Οι πηγές, από τις οποίες πληροφορούμαστε τα λιγοστά στοιχεία για τη ζωή και τις δραστηριότητές του, αποκαλύπτουν ότι ο Moretti κατείχε σημαντική θέση στην κερκυραϊκή μουσική ζωή για τουλάχιστον τέσσερις δεκαετίες: το 1786 αποκαλείται «maestro al cembalo» στο θέατρο Σαν Τζάκομο (θέση που διατήρησε για χρόνια), και το 1810 «maestro di musica», ενώ το 1832 τον βρίσκουμε να κατέχει τη θέση του οργανίστα σε καθολικό ναό της Κέρκυρας.[27] Αυτός ο ιταλός μουσικός, λοιπόν, κλήθηκε να διδάξει στον έφηβο Μάντζαρο «τὰ ἀπόρρητα τῆς [μουσικῆς] ἐπιστήμης» σύμφωνα με τον Φρειδερίκο Αλβάνα,[28] αν και δεν μας είναι γνωστή η χρονολογία έναρξης των μαθημάτων τους.[29] Ο ίδιος βιογράφος του Μάντζαρου χαρακτηρίζει τον Moretti «πρόθυμον μέν, ἀλλ' ἀνίκανον νὰ ποδηγετῇ προσηκόντως τὸν ἀρχάριον μαθητήν του», ενώ ο Σπυρίδων Δε Βιάζης δίνει μία ελαφρώς διαφορετική εκδοχή γράφοντας πως «εἶχε μὲν πᾶσαν τὴν καλὴν διάθεσιν ἀλλὰ δυστυχῶς ἦτο ἀνίκανος νὰ διδάξῃ τῷ ἀρχαρίῳ μαθητῇ τὴν ἀληθὴ τέχνην».[30] Παρόλο που οι λακωνικές αυτές διατυπώσεις δεν μας βοηθούν να αντιληφθούμε ακριβώς τα προβλήματα που παρουσίαζε η διδασκαλία του Moretti, ο μεν Αλβάνας φαίνεται να του καταλογίζει έλλειψη συστήματος, ενώ ο Δε Βιάζης μειωμένη μεταδοτικότητα. Αμφιβολίες για την αποτελεσματικότητα του Moretti εκφράζονται και σε μια

---

[21] Ο Δε Βιαζης (1890 σ. 943^{α}· επίσης 1905 σ. 129^{β}) παραδίδει ότι ο Girolamo ήταν αυτός που δίδαξε πληκτροφόρο στον Μάντζαρο, αλλά η πληροφορία είναι εσφαλμένη (Καρδαμης 2015 σ. 76).

[22] Καρδαμης 2015 σ. 76-77.

[23] Καρδαμης 2015 σ. 76.

[24] Καρδαμης 2015 σ. 349, σημ. 68.

[25] Καρδαμης 2008α σ. 29.

[26] Περισσότερα για τον Moretti στο Καρδαμης 2015 σ. 79-82.

[27] Καρδαμης 2015 σ. 79-80.

[28] Αλβανας 1873–1874 σ. 240.

[29] Ο «μόχθος τόσων ἐτῶν» (Μοτσενιγος 1958 σ. 99), εκτός του ότι είναι ατεκμηρίωτη πληροφορία δεν μας βοηθά να προσδιορίσουμε το χρονικό διάστημα της μαθητείας του Μάντζαρου κοντά στον Moretti.

[30] Αλβανας 1873–1874 σ. 240· Δε Βιαζης 1890 σ. 943^{α}, και 1905 σ. 130^{α}.

σύγχρονή του πηγή, μιαν επιστολή του Ιωάννη Καποδίστρια του 1815, όπου ο κερκυραίος διπλωμάτης, μολονότι χαρακτηρίζει τον Moretti «διάσημο», αμφιβάλλει για την επάρκειά του να συμβαδίσει με τις μουσικές εξελίξεις της εποχής του.[31]

Ο Δε Βιάζης γράφει για την κατ' οίκον μουσική εκπαίδευση του Μάντζαρου πως «δὲν ἤρκει ὸ ἁπλοῦς χειρισμὸς τῶν ὀργάνων ἀλλ' ἔπρεπε καὶ τὴν ἁρμονίαν νὰ μελετήσῃ»,[32] πράγμα που οδήγησε τελικά στην απόφαση της οικογένειας του συνθέτη να προσλάβει διαφορετικό καθηγητή για το θεωρητικό κομμάτι των μουσικών του σπουδών. Αυτό, βέβαια, γεννά τα εξής δύο ερωτήματα: (α) άραγε το μάθημα του πληκτροφόρου περιοριζόταν αυστηρά στην ερμηνεία μουσικών συνθέσεων χωρίς να περιλαμβάνει τεχνικές σύνθεσης ή την εκμάθηση συνοδείας μέσω του συνεχούς μπάσου; Ή (β) μήπως ο Δε Βιάζης, με τη λέξη «ἁρμονία», εννοεί αυστηρά τη *γραπτή* μελέτη της αρμονίας ή ακόμα και την αντίστιξη, πέρα από την πρακτική διδασκαλία της αρμονίας και της συνοδείας η οποία αποτελούσε κομμάτι της διδασκαλίας του τσέμπαλου (ή του πιανοφόρτε); Παρόλο που θεωρώ πιθανότερη την εκδοχή (β), που σημαίνει πως συμφωνώ με την υπόθεση του Καρδάμη για την πολυσχιδή φύση του μαθήματος του πληκτροφόρου, μέχρι τώρα δεν μας έχει δοθεί η δυνατότητα να απαντήσουμε τεκμηριωμένα σε αυτούς τους προβληματισμούς.

Η φήμη του Moretti στην Κέρκυρα, πιθανόν ως ειδικότερου στα θεωρητικά της μουσικής σε σύγκριση με τους Pojago, και ο ρόλος του στα μουσικά πράγματα της πόλης, είναι ίσως οι κυριότεροι λόγοι για τους οποίους τον επέλεξε η οικογένεια Μάντζαρου για να διδάξει στον Νικόλαο τα θεωρητικά της μουσικής.[33] Έχει ιδιαίτερη σημασία, πάντως, ότι ο Moretti πράγματι ενδιαφερόταν για την ανάπτυξη της μουσικής εκπαίδευσης στον τόπο που τον φιλοξενούσε: το όνομα του εμφανίζεται σε συλλογική επιστολή του 1800 όπου εκφράζεται για πρώτη φορά η ανάγκη να καλλιεργηθεί η «φιλαρμονική σπουδή», δηλαδή η σπουδή της μουσικής, που είναι «τόσο επιθυμητή σε κάθε πόλη».[34] Με την τελευταία αυτή επισήμανση προβάλλεται και η πεποίθηση των συντακτών της επιστολής ότι η Κέρκυρα όφειλε να ακολουθήσει τις εξελίξεις και να φανεί άξια της ιδιότητάς της ως αστικού κέντρου. Την επιστολή τη συνυπογράφουν και άλλοι σημαντικοί παράγοντες της κερκυραϊκής μουσικής ζωής, ανάμεσά τους ο Francesco Battagel, εξάρχων στην ορχήστρα του θεάτρου Σαν Τζάκομο,[35] και οι αδελφοί Pojago.

Παραδίδεται ότι τα μαθήματα του Μάντζαρου με τον Moretti διακόπηκαν όταν έφτασε στην Κέρκυρα κάποιος «ιππότης» (cavaliere) Barbati, «ἐπιφανὴς θεωρητικὸς τῆς μουσικῆς […], διακεκριμένη μουσικὴ φυσιογνωμία τῆς Ἰταλίας, γνωστὸς διὰ τὰ ἔξοχα ἔργα του καὶ τὰς μουσικὰς συγκεντρώσεις εἰς τὸ Ὠδεῖον τὸ ὁποῖον διηύθυνε»,[36] και «άνθρωπος εξαιρετικής οξύνοιας στην τέχνη».[37] Ως χρονολογία άφιξης του ανθρώπου που ανέλαβε τη βελτίωση και την ολοκλήρωση

---

[31] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 80.

[32] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 943^{α}· 1905 σ. 129^{β}-130^{α}.

[33] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 81.

[34] «la coltura del Firlamonico [*sic*] Studio, tanto desiderabile in ogni Città». Παρατίθεται στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 350 σημ. 84, όπου το «in ogni Città» αποδίδεται εσφαλμένα, στη σ. 80, ως «σε όλη την πόλη».

[35] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 72-73.

[36] ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 99.

[37] «uomo di eminente ingegno nell'arte» (REGALDI [1851–1853 περ.]). Η γνώμη αυτή περιέχεται σε χειρόγραφες σημειώσεις του ιταλού ποιητή Giuseppe Regaldi (1809–1883), ο οποίος είχε ζήσει για δύο σχεδόν χρόνια στην Κέρκυρα (1851–1853) έχοντας αναγκαστεί να εγκαταλείψει την πατρίδα του για πολιτικούς λόγους. Ο χαρακτηρισμός αυτός του Barbati, που τον διασώζει ο Regaldi, θα πρέπει είτε να προέρχεται από τον ίδιο τον

των μουσικών σπουδών του κερκυραίου συνθέτη αναφέρεται το έτος 1810. Με την έναρξη αυτής της νέας περιόδου μαθητείας συνδέεται και μια τελευταία πληροφορία που έχουμε σχετικά με τα μαθήματα του προηγούμενου καθηγητή του Μάντζαρου, του Moretti: στον Μοτσενίγο διαβάζουμε ότι ο δεκαπενταετής Νικόλαος αναγκάστηκε, ήδη από τα πρώτα του μαθήματα με τον Barbati,[38] «νὰ παραδεχθῇ ὅτι τὰ μέχρι τότε διδαχθέντα εἰς αὐτὸν ὑπὸ τοῦ Moretti, εἰς τὸ κεφάλαιον τῆς fuga, ἔπρεπε κατὰ βάσιν νὰ ἀναθεωρηθοῦν, δεδομένου ὅτι ἔτυχον τῆς πλήρους ἀποδοκιμασίας ἐκ μέρους τοῦ νέου καθηγητοῦ του».[39] Τα περί ανεπάρκειας του Moretti όσον αφορά συγκεκριμένα τη διδασκαλία της φούγκας τα μαθαίνουμε μόνο από αυτή την πηγή, αλλά δυστυχώς δεν τεκμηριώνονται. Το ίδιο ατεκμηρίωτη είναι και η πληροφορία ότι «ἡ απογοήτευσις τοῦ νεαροῦ μαθητοῦ ἦτο τόσον μεγάλη, ὥστε παρ' ὀλίγον νὰ τοῦ στοιχίσῃ τὴν ζωήν, ὅταν εἶδε ὅτι μόχθος τόσων ἐτῶν ὑπῆρξεν ἄκαρπος, λόγῳ τῆς κακῆς διδασκαλίας τοῦ Moretti».[40] Αν, ωστόσο, αυτά που γράφει ο Μοτσενίγος αληθεύουν (βασιζόμενος σε κάποιο άγνωστο σε μας τεκμήριο στο οποίο είχε πρόσβαση), τότε την αναποτελεσματικότητα του Moretti λογικά δεν την είχε κρίνει ο ίδιος ο Μάντζαρος —ο οποίος δύσκολα θα μπορούσε, στην ηλικία του, να έχει την ευρύτητα γνώσεων που θα χρειαζόταν γι' αυτό— αλλά ο νέος του καθηγητής, που θα πρέπει να κατέληξε σε αυτό το συμπέρασμα εξετάζοντας τις σημειώσεις και τις ασκήσεις από το μάθημα του προκατόχου του. Επειδή, όμως, το υλικό αυτό δεν έχει βρεθεί, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι ακριβώς ήταν εκείνο που ο Barbati βρήκε ανεπαρκές ή ακατάλληλο στη διδασκαλία του Moretti. Ο Καρδάμης διατυπώνει κάποιες υποθέσεις βασιζόμενος στην καταγωγή του Moretti από την Ανκόνα, πράγμα που θα μπορούσε να σημαίνει ότι η μουσική εκπαίδευση της πόλης αυτής, υπαγόμενης διοικητικά στη Ρώμη, ακολουθούσε το σύστημα αντίστιξης του Fux,[41] το οποίο πιθανόν ο Barbati έκρινε ως υπερβολικά συντηρητικό σε σύγκριση με αυτό που ο ίδιος δίδασκε.

Θα διατυπώσω δύο ακόμη υποθέσεις μου σχετικά με τη διακοπή των μαθημάτων του Moretti. Η πρώτη βασίζεται σε ανώνυμο βιογραφικό άρθρο για τον Μάντζαρο, γραμμένο λίγο μετά τον θάνατό του, όπου διαβάζουμε πως ο Barbati, «γνωρίσας τὴν ἀγχίνοιαν καὶ τὸ ἔξοχον πνεῦμα τοῦ νέου Νικολάου, ἀνέλαβε τὴν φροντίδα τῆς τελειοποιήσεώς του εἰς τὴν τέχνην τῆς μελοποιίας»: [42] πιστεύω πως υπονοείται εδώ ότι ο Barbati ήταν αυτός που είχε την

Μάντζαρο, με τον οποίον ο ποιητής συναναστρεφόταν, είτε να αποτελούσε «κοινή γνώση στους κερκυραϊκούς πεπαιδευμένους κύκλους» (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 350, σημ. 91). Για τη διάθεση των σημειώσεων του Regaldi θα ήθελα και εδώ να ευχαριστήσω θερμά την Αμαλία Κολώνια, καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο του Μιλάνου. Δυστυχώς, ενώ έχω πρόσβαση στο περιεχόμενο του κειμένου του Regaldi και μπορώ να παραθέτω αποσπάσματά του με ακρίβεια, δεν έχω πλήρη εικόνα του χειρογράφου και, επειδή οι σελίδες δεν είναι αριθμημένες, δεν είναι δυνατή η ακριβής παραπομπή. Ελπίζω, όμως, ότι οι ενδιαφερόμενοι ερευνητές δεν θα δυσκολευτούν ιδιαίτερα στην ανεύρεση των χωρίων τα οποία παραθέτω εδώ, διότι οι σελίδες του χειρογράφου δεν είναι τόσο πολλές ώστε να κάνουν την αναζήτηση αποθαρρυντική.

[38] Ο Μοτσενίγος είναι ο μοναδικός βιογράφος του Μάντζαρου που γράφει «Barbatti», με διπλό *t* (ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 99). Από τους υπόλοιπους, όσοι εξελληνίζουν το όνομα σε «Βαρβάτης» διατηρούν το μονό ταυ, εν αντιθέσει με τον «Μωρέττην» ή «Μορέττην», όπου είναι διπλό, όπως και στη λατινόγραπτη μορφή του (ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 240· [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1876 σ. 4^{α}· ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 943^{α} και 1905 σ. 130^{α}). Φαίνεται, πάντως, πως η ορθή γραφή είναι Barbati, και αυτή είναι που χρησιμοποιείται σταθερά στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015.

[39] ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 99.

[40] ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 99.

[41] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 82.

[42] [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1872 σ. 2^{β} [το πλήρες κείμενο του άρθρου παρατίθεται στο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 64-66]. Το άρθρο αυτό, που δημοσιεύτηκε έξι ημέρες αφού εξέπνευσε ο Μάντζαρος, αποτελεί την πρώτη μεταθανάτια

πρωτοβουλία των μαθημάτων με τον Μάντζαρο. Η δεύτερη υπόθεση είναι ότι αυτό που δυσαρεστούσε τον Μάντζαρο σχετικά με τον Moretti δεν ήταν το αντικείμενο διδασκαλίας του ή η σχολή της αρμονίας και της αντίστιξης που εκπροσωπούσε, αλλά αποκλειστικά ο τρόπος με τον οποίο δίδασκε ο ιταλός δάσκαλός του (δηλαδή, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, η ανεπαρκής μεταδοτικότητά του και η έλλειψη οργάνωσης), κι ότι αυτός ήταν ο μόνος λόγος για τον οποίο ζητήθηκε η αντικατάσταση του Moretti· η δε ακαταλληλότα του διδαχθέντος αντικειμένου υποθέτω πως κρίθηκε εκ των υστέρων από τον Barbati, μετά την έναρξη των μαθημάτων του με τον Μάντζαρο. Σε κάθε περίπτωση, τα ζητήματα αυτά παραμένουν ανοιχτά.

Όσον αφορά την πληροφορία ότι «παρ' ὀλίγον νὰ τοῦ στοιχίσῃ τὴν ζωήν» που γράφει ο Μοτσενίγος για την απογοήτευση του Μάντζαρου, πάντα με επιφυλάξεις για την εγκυρότητά της, δεν είναι βέβαιο αν υπονοείται ότι ο έφηβος Νικόλαος έφτασε ένα βήμα πριν την αυτοκτονία ή αν έπαθε βαριάς μορφής κατάθλιψη εξαιτίας της οποίας κινδύνεψε σοβαρά η υγεία του (λ.χ. από νευρική ανορεξία). Πρόκειται για ένα ακόμα ζήτημα για το οποίο δεν έχουν δοθεί απαντήσεις μέχρι τώρα. Το σημαντικό είναι ότι η μαθητεία του με τον άρτι αφιχθέντα στην Κέρκυρα Barbati είχε πλέον ξεκινήσει και επρόκειτο να έχει λαμπρά αποτελέσματα στην κατάρτισή του, τόσο ως συνθέτη όσο και ως θεωρητικού και δασκάλου της μουσικής.

Ποιος ήταν όμως αυτός ο τελευταίος δάσκαλος που ανέλαβε την ολοκλήρωση της μουσικής μόρφωσης του Μάντζαρου; Εδώ δυστυχώς προκύπτουν και τα περισσότερα αναπάντητα ερωτήματα διότι, όσον αφορά τον «ιππότη» Barbati, δεν γνωρίζουμε τίποτε ούτε για τη ζωή του ούτε για το έργο του, ενώ το βαφτιστικό του όνομα μας είναι άγνωστο, αφού όλες οι πηγές τον αναφέρουν μόνο με το επώνυμό του. Επίσης δεν γνωρίζουμε αν ο τίτλος του ιππότη που του αποδίδεται είναι απλώς τιμητικός ή αν μαρτυρά αριστοκρατική καταγωγή, ούτε και υπάρχουν στοιχεία που θα μας βοηθούσαν να εντοπίσουμε την καταγωγή του, αν και υπάρχει μια πιθανότητα να ήταν Ναπολιτάνος.[43] Οι δε αναφορές του Μοτσενίγου για το ωδείο που διηύθυνε ο Barbati (χωρίς όμως να προσδιορίζεται ο τόπος όπου αυτό βρισκόταν), για «τὰς μουσικὰς συγκεντρώσεις» που οργανώνονταν εκεί, και για τα «ἔξοχα ἔργα του» (αλλά δίχως να διευκρινίζει αν πρόκειται για συνθέσεις ή για θεωρητικά συγγράμματα), για άλλη μια φορά δίνονται χωρίς να παραπέμπει σε τεκμήρια.[44]

αναφορά στη διδακτική του δράση, στο εκπαιδευτικό του έργο, αλλά και στη φήμη που είχε στην αλλοδαπή. Την εποχή που γράφτηκε το άρθρο, και για μερικές δεκαετίες ακόμα, η λέξη *μελοποιία* χρησιμοποιόταν με δύο διαφορετικές σημασίες, της αντίστιξης και της σύνθεσης (όχι μόνο της φωνητικής), όπως φαίνεται από πλήθος κειμένων εκείνης της περιόδου. Στο συγκεκριμένο κείμενο, πάντως, θα έλεγα πως εννοείται η σύνθεση, και βασίζω αυτήν την ερμηνεία μου στην αντίστοιχη πληροφορία που δίνουν οι άλλοι βιογράφοι του Μάντζαρου, η οποία δεν αναφέρει καθόλου την αντίστιξη αλλά μόνο την αρμονία, την οργανογνωσία και τη σύνθεση (βλ. εδώ, σ. 12 και 33). Αυτό, βεβαίως, δεν μπορεί να αποκλείσει ότι η λέξη *μελοποιία*, στη δεδομένη χρήση της, έχει τη σημασία της αντίστιξης, την οποία βρίσκουμε π.χ. στο ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3[α] (όπου η ιταλική λέξη, *contrapunto*, δίνεται σε παρένθεση προς αποφυγήν παρανόησης — βλ. παράθεμα στη σ. 12 παρακάτω).

[43] Περισσότερα για το ζήτημα της καταγωγής του Barbati στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 84-85· για τον τίτλο του ιππότη: στο ίδιο σ. 85-86.

[44] Γενικά το σύγγραμμα του Μοτσενίγου, παρά την πληθώρα των πληροφοριών που περιέχει, χαρακτηρίζεται από έλλιπή τεκμηρίωση, με έντονη την απουσία παραπομπών προς έγγραφα στα οποία (υποθέτουμε ότι) βασίζεται. Ενώ η εντιμότητα του συγγραφέα δεν αμφισβητείται, εντούτοις οι σύγχρονοι ερευνητές οφείλουν να διασταυρώνουν τις πληροφορίες που περιέχονται στο βιβλίο του ή να τις χρησιμοποιούν με επιφύλαξη. Όσον αφορά συγκεκριμένα τον Μάντζαρο, ένας λόγος για τη διατήρηση επιφυλάξεων είναι πως ο Μοτσενίγος συνέγραψε το βιβλίο του περισσότερα από εξήντα χρόνια μετά τον θάνατο του συνθέτη: η χρονική απόσταση είναι μεγάλη και συνεπώς οι ατεκμηρίωτες πληροφορίες που δίνει δεν έχουν τον ίδιο βαθμό εγκυρότητας με εκείνες του Παδοβά ή του Δε Βιάζη, οι οποίοι είχαν γνωρίσει τον Μάντζαρο προσωπικά. Εξαιρούνται, φυσικά, όσες πληροφορίες έχουν διασταυρωθεί από τη μεταγενέστερη έρευνα κι έχει διαπιστωθεί η αξιοπιστία τους.

Το σημείο στο οποίο οι βιογράφοι του Μάντζαρου συμφωνούν απόλυτα μεταξύ τους, σχετικά με τον Barbati, είναι πως επρόκειτο για θεωρητικό και δάσκαλο της μουσικής, του οποίου η αξία ήταν αναγνωρισμένη στην πατρίδα του. Πιο συγκεκριμένα ο Αλβάνας γράφει πως ήταν «ἀνὴρ γνωστότατος ἐν Ἰταλίᾳ, ἔνθα ἐγένετο ὀνομαστὸς διὰ τὰ ἐπιστημονικὰ περὶ Μουσικῆς πονήματά του», πράγμα που επαναλαμβάνει τόσο ο αρθρογράφος της *Κόριννας* (γράφοντας όμως «ποιήματα» αντί «πονήματα») όσο και ο Σπυρίδων Παπαγεώργιος, ο οποίος επιπλέον τον χαρακτηρίζει «τρίβωνα μουσικοδιδάσκαλον». Κατά τον Δε Βιάζη ήταν «δόκιμος ἰταλὸς μουσικός» και, κατά το άρθρο της *Φωνής*, «[π]ατρίκιός τις Ἰταλός […] ἐντριβὴς εἰς τὴν μουσικὴν τέχνην».[45] Είναι απορίας άξιον, πάντως, ότι για μια προσωπικότητα εγνωσμένης αξίας και φήμης, όπως παραδίδεται ότι ήταν ο Barbati, δεν έχει βρεθεί ακόμα κανένα βοηθητικό στοιχείο για την ταύτισή του με κάποιον γνωστό ιταλό δάσκαλο. Προβληματική έχει αποδειχτεί και η διασταύρωση στοιχείων σχετικά με την άφιξη και την παραμονή του στην Κέρκυρα: σύμφωνα με την πρωτογενή έρευνα του Καρδάμη στα κερκυραϊκά αρχεία της Εκτελεστικής Αστυνομίας, και συγκεκριμένα στις καταστάσεις των ετών 1810 και 1811 όπου έχουν καταχωριστεί οι χορηγήσεις άδειας παραμονής, δεν υπάρχει καμία εμφάνιση του ονόματος του Barbati.[46]

Όσον αφορά το περιεχόμενο των μαθημάτων που παρακολούθησε ο Μάντζαρος στο πλευρό του Barbati, καθώς και τον χρόνο διάρκειάς τους, ο Παπαγεώργιος γράφει πως ο ιταλός δάσκαλος, μέχρι το 1812, δίδαξε στον Μάντζαρο «τὴν ἀρμονίαν, τὴν θεωρίαν τῶν ὀργάνων καὶ τὴν σύνθεσιν».[47] Τα ίδια διδακτικά αντικείμενα αναφέρει και ο Δε Βιάζης,[48] ο οποίος προσθέτει πως ο Μάντζαρος «ὑπὸ τὴν ἀσφαλῆ ὁδηγίαν του διετέλεσε διδασκόμενος ἐπὶ τρία ἔτη».[49] Στον δε Μοτσενίγο βρίσκουμε ένα πλουσιότερο πρόγραμμα σπουδών, εφόσον διαβάζουμε εκεί περί τριετούς συστηματικής σπουδής «τῆς ἀρμονίας, κοντραποῦντο καὶ fuga, καθὼς ἐπίσης τῆς συνθέσεως καὶ τῆς τῶν ὀργάνων θεωρίας».[50] Αν, μάλιστα, ισχύει το ενδεχόμενο να ήταν ο Barbati Ναπολιτάνος, τότε είναι πολύ πιθανό ότι ο Μάντζαρος είχε έρθει από πρώτο χέρι σε επαφή με τη διδασκαλία της μουσικής μέσω του partimento, ήδη μια δεκαετία προτού γνωρίσει εκ του σύνεγγυς τον ηλικιωμένο εκπρόσωπο της σχολής του Durante, Nicola (ή Niccolò) Zingarelli (1752–1837), και τις μεθόδους διδασκαλίας του Ωδείου της Νάπολης.[51]

Αν ο χρόνος διάρκειας των μαθημάτων που διαβάζουμε στις δευτερογενείς πηγές είναι ακριβής, τότε αυτό θα πρέπει να σημαίνει ότι ξεκίνησαν στις αρχές του 1810 και

---

[45] Αλβανας 1873–1874 σ. 240· Παπαγεωργιος 1875 αρ. 712 σ. 3α· Δε Βιαζης 1890 σ. 943α και 1905 σ. 130α· [Ανωνυμος] 1872 σ. 2β. Παρεμπιπτόντως, όσον αφορά το επώνυμο του δεύτερου συντάκτη, δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν είχε τη μορφή «Παπαγεωργίου» ή «Παπαγεώργιος», δεδομένου ότι τα κείμενα εκείνης της εποχής υπογράφονταν με το όνομα να εμφανίζεται σε γενική πτώση (στην προκειμένη περίπτωση «ὑπὸ Σ. Κ. Παπαγεωργίου»). Ναι μεν ο Σπυρίδων Δε Βιάζης, λίγα χρόνια αργότερα, αναφέρεται στον εν λόγω συντάκτη ως «Παπαγεωργίου», αλλά δεν γνωρίζουμε αν η αναφορά αυτή γίνεται μετά λόγου γνώσεως ή επειδή ο Δε Βιάζης υποθέτει πως το επώνυμο έχει αυτή τη μορφή [βλ. Δε Βιαζης 1878 σ. 190α]. Λόγω αμφιβολιών, λοιπόν, διατηρώ τη μορφή «Παπαγεώργιος» η οποία υπερισχύει στην περί Μαντζάρου υπάρχουσα βιβλιογραφία.

[46] Καρδαμης 2015 σ. 350, σημ. 90.

[47] Παπαγεωργιος 1875 αρ. 712 σ. 3α.

[48] Μόνο στο Δε Βιαζης 1890 σ. 943α. Στο 1905 σ. 130α, παραλείπει την αρμονία.

[49] Δε Βιαζης 1890 σ. 943α. Παρόμοια η διατύπωση και στο 1905 σ. 130α, αλλά παραλείπεται η διάρκεια των σπουδών.

[50] Μοτσενιγος 1958 σ. 99.

[51] Για δύο ακόμα πιθανές πηγές της ενδεχόμενης γνωριμίας του Μάντζαρου με το partimento στην Κέρκυρα, πριν ακόμα ταξιδέψει για πρώτη φορά στην Ιταλία, βλ. παρακάτω, σ. 15-16. Περισσότερα για το partimento στην ενότητα 2.2.2 παρακάτω.

ολοκληρώθηκαν στα τέλη του 1812· μόνον έτσι μπορεί η διάρκειά τους να πλησιάσει τα τρία έτη, παραμένοντας ταυτόχρονα στο πλαίσιο των παραδιδόμενων χρονολογιών. Τέλος, υπάρχει και η πιθανότητα της ολοκλήρωσης των μαθημάτων μέσα στο 1813, δηλαδή κατά το έτος αναχώρησης του Barbati από την Κέρκυρα.[52]

Αυτό που αποκόμισε τελικά ο Μάντζαρος από τη μαθητεία του με τον ιταλό δάσκαλο ήταν μια στέρεα γνώση της μουσικής θεωρίας και τεχνικής. Η πρόοδός του ήταν τέτοια «ὥστε καὶ αὐτὸς ὁ Barbatti νὰ μείνῃ ἔκθαμβος πρὸ τῆς καταπληκτικῆς ἀνωτερότητος τοῦ πνεύματος τοῦ νεαροῦ μαθητοῦ του».[53] Εκτός από τις γνώσεις που του μετέδωσε, επισημαίνεται ότι ο Barbati συνέβαλε καταλυτικά και στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του Μάντζαρου ως συνθέτη και θεωρητικού, και φαίνεται πως αυτός ήταν που του ενέπνευσε την ιδιαίτερη αγάπη για τον μουσικοθεωρητικό τομέα, στον οποίο επρόκειτο αργότερα να σημειώσει ιδιαίτερα υψηλές επιδόσεις. Έτσι, μέσα σε αυτά τα τρία χρόνια της μελέτης του υπό την καθοδήγηση του Barbati, ο Μάντζαρος απέκτησε όλα τα εφόδια που θα του επέτρεπαν να συνεχίσει μόνος του να εμβαθύνει στη μελέτη της μουσικής «μετὰ πόθου καὶ ζήλου».[54]

Το μεγάλο πάθος του Μάντζαρου για τη γνώση το τονίζουν κάποιοι από τους βιογράφους του, όπως π.χ. ο Δε Βιάζης που τον χαρακτηρίζει «ἄπληστον μαθήσεως»,[55] ή ο Μοτσενίγος που γράφει πως ο «ἐξαίρετος ζῆλος καὶ ὁ θερμὸς ἔρως πρὸς τὴν μάθησιν, ἡ διαρκὴς καὶ ἄνευ διακοπῆς μελέτη» έκανε τον πατέρα του να ανησυχήσει για την υγεία του τόσο φιλομαθούς Νικόλαου.[56] Ο δε γάμος του το 1813, στην ηλικία των δεκαοκτώ, με την κόμισσα Μαριάνα Ιουστινιάνη, πέρα από τα κοινωνικά του οφέλη, θεωρήθηκε και ως ένας τρόπος με τον οποίον ο Ιάκωβος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος προσπάθησε να αποσπάσει τον γιο του από την αδιάκοπη μελέτη της μουσικής.[57] Τελικά, όμως, ο έγγαμος βίος δεν τον εμπόδισε να συνεχίσει τις μουσικές του μελέτες και μάλιστα να εμφανιστεί το 1815, στα είκοσί του χρόνια, ως ολοκληρωμένος συνθέτης, παρουσιάζοντας έργα του για σόλο φωνή και συμφωνική ορχήστρα (τρεις άριες κοντσερτάντε και μία μονόπρακτη όπερα), όλα στο ιταλικό οπερατικό ύφος της εποχής.[58]

Ως προς το ακριβές αντικείμενο της ατομικής μελέτης του δεν υπάρχει κανένα συγκεκριμένο στοιχείο πλην της γενικόλογης αναφοράς ότι «[έ]ξηκολούθησε τὰς μελέτας μόνος»,[59] συνεπώς πρέπει και γι' αυτό να εκφράσω ορισμένες εικασίες. Θα μπορούσε ο Μάντζαρος, λοιπόν, να μελετούσε ενδελεχώς κάποιο θεωρητικό βιβλίο που του είχε δωρίσει ο Barbati — όπως, για παράδειγμα, το περί αντίστιξης σύγγραμμα του Nicola Sala, ή ένα από τα πολυσχιδή του Francesco Galeazzi και του Carlo Gervasoni,[60] ή ακόμα και κάποιο γραμμένο από τον ίδιο τον

---

[52] Καρδαμης 2015 σ. 86.

[53] Μοτσενιγος 1958 σ. 99.

[54] [Ανωνυμος] 1872 σ. 2β. Την κατά μόνας μελέτη, μετά την αναχώρηση του Barbati, την αναφέρουν επίσης ο Αλβανας 1873–1874 σ. 240, ο Δε Βιαζης 1890 σ. 943α, και ο Μοτσενιγος 1958 σ. 100.

[55] Δε Βιαζης 1890 σ. 943α, και 1905 σ. 130α.

[56] Μοτσενιγος 1958 σ. 99.

[57] Δε Βιαζης 1890 σ. 943α, και 1905 σ. 130α· Μοτσενιγος 1958 σ. 99. Επίσης Καρδαμης 2015 σ. 87-88.

[58] Συγκεκριμένα πρόκειται για τις άριες *Sono inquieto ed agitato*, *Bella speme lusinghiera*, και *Come augellin che canta*, για βαρύτονο, τενόρο και σοπράνο αντίστοιχα, με συνοδεία ορχήστρας. Η δε όπερα *Don Crepuscolo* κατέχει ιδιαίτερη θέση στην ιστορία της Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής ως η παλαιότερη σωζόμενη όπερα γραμμένη από έλληνα συνθέτη. Σχετικά με τις πρώτες αυτές συνθέσεις του Μάντζαρου βλ. Καρδαμης 2015, σ. 97-105. Για τα στοιχεία δισκογράφησης των ανωτέρω συνθέσεων (πλην της δεύτερης άριας) βλ. εδώ, σ. xiv υποσημ. 8.

[59] Μοτσενιγος 1958 σ. 100.

[60] Sala 1794, Galeazzi 1791/1796, Gervasoni 1800.

Barbati (αν όντως είχε συγγράψει). Μία ακόμη εικασία είναι ότι, κατά τη διάρκεια της τριετούς συνεργασίας τους, ο Barbati δάνειζε στον μαθητή του συγγράμματα, από τα οποία εκείνος αντέγραφε σημαντικά αποσπάσματα για να μπορεί να ανατρέχει σε αυτά στο μέλλον, όπως και πιθανόν έκανε όσο μελετούσε μόνος του. Δεν αποκλείεται, μετά την αναχώρηση του Barbati από την Κέρκυρα το 1813, ο Μάντζαρος να είχε ζητήσει από άλλους μουσικούς της πόλης να του δανείσουν κάποιο σύγγραμμα ή σημειώσεις που είχαν στην κατοχή τους, ή βεβαίως και παρτιτούρες κάθε λογής, από τη μελέτη των οποίων θα είχε πολλά να κερδίσει εφόσον ήταν ήδη εφοδιασμένος με στέρεες θεωρητικές γνώσεις. Ανάμεσα στους μουσικούς αυτούς θα μπορούσαν να συγκαταλέγονται ο Stefano και ο Girolamo Pojago, ο διάδοχος του τελευταίου στη θέση του εξάρχοντα, Marco Battagel,[61] ενώ δεν θα έπρεπε ίσως να αποκλείαμε και τον Moretti, αν βέβαια ο Μάντζαρος διατηρούσε καλές σχέσεις μαζί του. Σ' αυτούς θα μπορούσε επίσης να προστεθεί, από την άφιξή του στην Κέρκυρα το φθινόπωρο του 1817, ο ναπολιτάνος συνθέτης και μουσικός Giuseppe Castignace,[62] για τον οποίο θα γίνει περαιτέρω λόγος παρακάτω. Τέλος, σε περίπτωση που η Κέρκυρα δεν του προσέφερε ικανοποιητική πρόσβαση σε μουσικοθεωρητικό υλικό και παρτιτούρες, υπήρχε πάντα και η δυνατότητα της αποστολής βιβλίων από την Ιταλία. Όπως και να έχει, πρόκειται για ερωτήματα τα οποία, και σε αυτή την περίπτωση, θα παραμείνουν αναπάντητα, εκτός εάν βρεθούν διαφωτιστικά στοιχεία, όπως π.χ. αλληλογραφία ή προσωπικές σημειώσεις του Μάντζαρου από αυτή την περίοδο της ζωής του.

1.2 *1815–1826: διεύρυνση μουσικών γνώσεων και εμπειριών*

Το 1815 εδραιώνεται η λεγόμενη Βρετανική Προστασία των Επτανήσων η οποία θα διαρκούσε μισόν αιώνα, καταλαμβάνοντας έτσι το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του Μάντζαρου: ο συνθέτης θα ζούσε μόνο τα οκτώ τελευταία χρόνια της ζωής του ως υπήκοος του Ελληνικού Βασιλείου, στο οποίο προσαρτήθηκαν τα Επτάνησα το 1864. Μέσα στην πρώτη ενδεκαετία αυτής της μακράς περιόδου, από το 1815 μέχρι το 1826, τα σημαντικότερα γεγονότα στη ζωή του Μάντζαρου είναι τα εξής: (α) συνέθεσε κοσμικά και θρησκευτικά έργα, επικυρώνοντας έτσι την ιδιότητά του ως *dilettante* συνθέτη·[63] (β) γεννήθηκαν δύο από τα συνολικά έξι παιδιά του·[64] (γ) ξεκίνησε να παραδίδει μαθήματα μουσικής· (δ) διορίστηκε ιδιαίτερος γραμματέας του Γενικού Εισαγγελέα των Ιονίων Νήσων·[65] και (ε) πραγματοποίησε τέσσερα ταξίδια στην Ιταλία.[66]

Η έναρξη των παιδαγωγικών δραστηριοτήτων του Μάντζαρου χρονολογείται από το 1815: το έτος αυτό το αναφέρει μια χειρόγραφη βιογραφική εργασία για τον κερκυραίο συνθέτη,

[61] Περισσότερα για την οικογένεια Battagel στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 73-75.

[62] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 118.

[63] Αναλυτικά για τη δημιουργική αυτή περίοδο του Μάντζαρου βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 97-110.

[64] Συγκεκριμένα δύο κόρες του, η Ελένη Ρεγγίνα (1816) και η Ιωάννα (1818), ενώ από το 1814 είχε ήδη γεννηθεί η πρώτη του, η Αικατερίνη (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 94).

[65] Η νέα αυτή ιδιότητα του συνθέτη μπορεί να εξηγηθεί σαν μια προσπάθεια του πατέρα του να συνδέσει άμεσα τον γιο του με τον κρατικό μηχανισμό (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 95).

[66] Όλοι οι βιογράφοι του Μάντζαρου αναφέρονται σε ένα μόνο ταξίδι το οποίο τοποθετούν χρονικά μεταξύ 1824 και 1827 (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 113). Οι ακριβείς ημεροχρονολογίες της πραγματοποίησής του, αλλά και η ύπαρξη τριών ακόμα ταξιδιών που είχαν προηγηθεί, ήρθαν στο φως με τη σύγχρονη έρευνα — βλ. παρακάτω, σ. 16 κ.ε.

αγνώστου συντάκτη, η οποία σήμερα σώζεται στο Μοτσενίγειο Αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος.[67] Με την πληροφορία αυτή συμφωνεί και ο Παπαγεώργιος, που γράφει ότι «μαθήματα ἁρμονίας, μελοποιΐας (contrapunto) καὶ συνθέσεως παρέδιδεν ἀφιλοκερδῶς, μόλις τὸ εἰκοστὸν τῆς ἡλικίας ἄγων».[68] Ο Δε Βιάζης, από την άλλη, παρέχει μόνον ένα terminus ante quem, κάποιο ταξίδι στην Ιταλία,[69] γράφοντας ότι «ἤρξατο ἀφιλοκερδῶς νὰ παραδίδῃ μαθήματα ἁρμονίας, συνθέσεων καὶ ἐνοργανώσεως εἰς πάντα φιλόμουσον πρὶν ἢ μεταβῇ εἰς Ἰταλίαν».[70] Τέλος ο Μοτσενίγος, δίνοντας ακόμα πιο αόριστα στοιχεία, γράφει ότι ο συνθέτης, έχοντας πλέον ολοκληρώσει τη μελέτη μόνος του (χωρίς να αναφέρει χρονολογία),

> ἤρχισεν εὐθὺς ἀμέσως νὰ παραδίδῃ μαθήματα, ἀφιλοκερδῶς, τόσον εἰς συμπατριώτας του ὅσον καὶ εἰς ξένους, διὰ νὰ δικαιώσῃ τὸ φλογερὸν αἴσθημα τὸ ὁποῖον τὸν κατέκαιε, δηλαδὴ τὴν μεταλαμπάδευσιν τῶν γνώσεών του καὶ εἰς ἄλλους Ἕλληνας, διὰ νὰ ἀνυψώσῃ τὸ μουσικὸν γόητρον τῆς χώρας, ἐνῷ ταυτοχρόνως ἐξησκεῖτο ὁ ἴδιος πρακτικῶς.[71]

Συνεπώς ο Μάντζαρος, παράλληλα με τη συνθετική του δραστηριότητα, ξεκίνησε και την εκπαιδευτική, και μάλιστα έχοντας ευγενείς και υψηλούς στόχους. Η τελευταία πληροφορία του Μοτσενίγου περί πρακτικής εξάσκησης, αν και ατεκμηρίωτη, είναι πολύ λογική και γι' αυτό πειστική: όσο καλά θεμελιωμένη κι αν είναι η θεωρητική κατάρτιση ενός δασκάλου, τα πρώτα βήματά του στην πρακτική της διδασκαλίας γίνονται πάντα δοκιμάζοντας διάφορους τρόπους μετάδοσης της γνώσης και ακολουθώντας (ή επινοώντας) διαφορετικές προσεγγίσεις σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες του κάθε μαθητή. Τα λάθη είναι κάτι αναπόφευκτο σε αυτή τη διαδικασία, και μέσα από αυτά ο ευσυνείδητος δάσκαλος διδάσκεται και βελτιώνει τον τρόπο διδασκαλίας του. Όσο «εύφυὴς» και «ἀντιληπτικὸς» κι αν ήταν ο Μάντζαρος,[72] οπωσδήποτε έπρεπε να περάσει μια περίοδο πρακτικής εξάσκησης στη διδασκαλία ώστε να βρει μια μέθοδο για να οργανώσει το υλικό του και να μεταδίδει αποτελεσματικά τη γνώση στους μαθητές του. Αργότερα, η φήμη που θα αποκτούσε η μέθοδός του, ακριβώς για την αποδοτικότητα, τη σαφήνεια και την ταχύτητά της, θα δικαίωνε αυτές τις πρώτες προσπάθειές του.

Σύμφωνα με αυτές τις λιγοστές και λακωνικές πηγές, λοιπόν, τα αντικείμενα που δίδασκε ο Μάντζαρος εκείνα τα πρώτα χρόνια (1815–1819) συμπίπτουν λίγο-πολύ με αυτά που στα σύγχρονα ωδεία ονομάζονται «ανώτερα θεωρητικά», δηλαδή αρμονία, αντίστιξη (στην οποία εντάσσεται και η φούγκα), οργανογνωσία/ενορχήστρωση, και σύνθεση. Σε αυτά θα πρόσθετε αργότερα, από το 1826 και εφεξής, τη διδασκαλία του πληκτροφόρου.[73] Χωρίς να μπορεί να αποκλειστεί ότι σε ορισμένες περιπτώσεις δίδασκε και τα στοιχειώδη της μουσικής θεωρίας,

---

[67] Ε.Β.Ε.-Μ.Α. 640, 2/Δ, 9. Η Λερχ-Καλαβρυτινου (2015 σ. 20 υποσημ. 7) γράφει ότι συντάκτης είναι ίσως ο Δημήτριος Μάντζαρος, γιος του συνθέτη, ένα ενδεχόμενο με το οποίο συμφωνεί και ο Καρδαμης (2015 σ. 351 σημ. 4), ο οποίος μάλιστα το θεωρεί πιθανότατο.

[68] Παπαγεωργιος 1875 αρ. 712 σ. 3α. Το πλήρες άρθρο παρατίθεται επίσης στο Κεντρωτης (επιμ.) 2003 σ. 93-118.

[69] Δηλαδή το τελευταίο από τα τέσσερα ταξίδια της περιόδου 1819–1826, που ήταν και το μεγαλύτερο σε διάρκεια αλλά και το σημαντικότερο. Ωστόσο ο Δε Βιάζης δεν σημειώνει τη χρονολογία κατά την οποία αυτό πραγματοποιήθηκε, ενώ δείχνει ότι δεν γνωρίζει για τα υπόλοιπα τρία (πράγμα που ισχύει και για όλους τους υπόλοιπους βιογράφους του Μάντζαρου εκείνης της περιόδου).

[70] Δε Βιαζης 1890 σ. 944α.

[71] Μοτσενιγος 1958 σ. 100.

[72] [Ανωνυμος] 1872 σ. 2β.

[73] «Ἀπό δὲ τῆς ἐξ Ἰταλίας ἐπανόδου του μέχρι τοῦ θανάτου αὐτοῦ, ἐδίδασκε τὴν μουσικήν, ἡ δ' οἰκία του ἦτο ἀείποτε φιλοφρονέστατα καὶ ἀφιλοκερδῶς ἀνοικτὴ πρὸς τοὺς θέλλοντας [*sic*] ἢ τὰς θελούσας νὰ διδαχθῶσι κλειδοκύμβαλον, ἁρμονίαν, σύνθεσιν, ἐν ἐνὶ λόγῳ, πάντα τὰ τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης καὶ τέχνης» (Δε Βιαζης 1890 σ. 944α.

εντούτοις φαίνεται ότι οι πιο απαιτητικοί τομείς της ήταν εκείνοι που τον ενδιέφεραν περισσότερο. Άλλωστε, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι πιθανό ότι η διδασκαλία των στοιχειωδών (μουσική σημειογραφία, φθόγγοι, κλίμακες, διαστήματα) αποτελούσε αρμοδιότητα των δασκάλων που δίδασκαν κάποιο όργανο ή φωνητική. Υποθέτω ότι, από το σύνολο των Κερκυραίων που ήθελαν να μάθουν μουσική, ελάχιστοι θα ήταν εκείνοι που ενδιαφέρονταν να εμπλουτίσουν τις μουσικές τους γνώσεις εμβαθύνοντας και στα θεωρητικά, δηλαδή να υπερβούν την ικανότητα ανάγνωσης μιας παρτιτούρας και την ανεκτή εκτέλεσή της (είτε τραγουδώντας είτε παίζοντας κάποιο μουσικό όργανο). Ο Μάντζαρος όμως, που γνώριζε την αξία της θεωρητικής κατάρτισης και πόσο ευεργετικά μπορούσε να επιδράσει η γνώση της πάνω στη μουσική ερμηνεία, θα ανέπτυσσε τη διδασκαλία του μέσω ενός συστήματος όπου η θεωρία και η πράξη είχαν σχέση αλληλεξάρτησης, αναβαθμίζοντας μέσω αυτού, βήμα προς βήμα, τις μουσικές σπουδές στην πατρίδα του. Και το σύστημα αυτό θα το έβρισκε κυρίως στις μεθόδους διδασκαλίας της Νάπολης.

Όσο για τον τόπο όπου παρέδιδε τα μαθήματά του ο Μάντζαρος, δεδομένης της κοινωνικής του τάξης, φαίνεται ότι αυτός ήταν το σπίτι του, εφόσον θα ήταν ανάρμοστο για έναν αριστοκράτη να πηγαίνει ο ίδιος στα σπίτια των μαθητών του, ειδικά όταν εκείνοι ανήκαν σε μια κατώτερη τάξη, εκείνη των αστών. Αλλά και σε περιπτώσεις μαθητών που ανήκαν στην αριστοκρατία, υποθέτω ότι, από σεβασμό και μόνο, και παρά το νεαρό της ηλικίας του Μάντζαρου, *εκείνοι* θα πήγαιναν στον χώρο του δασκάλου τους και όχι το αντίστροφο. Παρά το ανθρωπιστικό πνεύμα που τον διέκρινε, το οποίο αργότερα θα εκφραζόταν με τον καλύτερο τρόπο μέσα από τα μαθήματα που θα παρείχε η δικής του έμπνευσης Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, ο κερκυραίος συνθέτης και δάσκαλος κατείχε μια υψηλή θέση στην τοπική κοινωνία και δεν επιθυμούσε να υπονομεύσει τις κατεστημένες κοινωνικές συμβάσεις, όπως δείχνει άλλωστε και η χρήση του όρου *dilettante*, καθώς και η άρνησή του να πληρώνεται για τα μαθήματα που παρέδιδε.

Η αφιλοκέρδεια αυτή, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οφείλεται βέβαια στην αριστοκρατική καταγωγή του Μάντζαρου αλλά αυτό δεν μειώνει τη σημασία της, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς το συνολικό μέγεθος της προσφοράς του προς την πατρίδα του. Την ανιδιοτέλεια του Μάντζαρου την τονίζουν οι περισσότεροι από τους βιογράφους του.[74] Για παράδειγμα, στο πρώτο άρθρο που γράφτηκε μετά τον θάνατό του διαβάζουμε ότι «ἀφιλοκερδῶς δὲ καὶ γενναιοφρόνως ἔδιδε μαθήματα δωρεὰν τοῖς συμπολίταις του καὶ τοῖς ξένοις»,[75] ενώ στο άρθρο του Αλβάνα πως «ὅ,τι κατέστησε τὸν Μάντζαρον ἄξιον τῆς εὐγνωμοσύνης [τῶν συμπολιτῶν του] εἶναι ἡ πρὸς τὴν φιλόκαλον κερκυραϊκὴν νεολαίαν ἀφιλοκερδὴς καὶ πατρικὴ συμπεριφορά του».[76] Ο Δε Βιάζης, μάλιστα, σημειώνει πως «ἀμισθὶ ὁ Μάντζαρος ἐδίδασκε καὶ ἐθεώρει ἀμάρτημα ἂν ἐλάμβανε μισθὸν καί τοι εὐρίσκετο εἰς χρηματικὰς δυσχερείας»,[77] πράγμα που τονίζει ακόμη περισσότερο το αίσθημα αξιοπρέπειας του συνθέτη. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, μαρτυρείται ότι ο Μάντζαρος «εἰς πτωχοὺς μαθητὰς ἔδιδε χρήματα διὰ νὰ ἐνδυθῶσιν, διὰ να

[74] Βλ. και την αμέσως προηγούμενη υποσημείωση, και επίσης λίγο παραπάνω, στη σ. 12, το παράθεμα από τον Μοτσενίγο.

[75] [Ανώνυμος] 1872 σ. 2β.

[76] Αλβανας 1873–1874 σ. 251-252.

[77] Δε Βιαζης 1890 σ. 960α.

μεταβῶσιν εὐπρεπῶς είς τὴν οἰκίαν του ν' ακούσουν μαθήματα μουσικῆς»,[78] ενώ εντυπωσιάζει επίσης το γεγονός ότι είχε φτάσει ακόμα και στο σημείο να πληρώνει το μεροκάματο ενός ταλαντούχου αλλά φτωχού μαθητή του ώστε αυτός να μπορεί να εξασφαλίζει τα προς το ζην, χωρίς όμως να στερηθεί τα μαθήματα μουσικής.[79]

Μέχρι το 1819 που ο Μάντζαρος θα πραγματοποιούσε το πρώτο του ταξίδι στην Ιταλία, η επαφή του με τον μουσικό της πολιτισμό ήταν μέσα από την περιρρέουσα πολιτιστική ατμόσφαιρα της Κέρκυρας η οποία, ήδη προ πολλού, ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τη γειτονική χώρα, όχι μόνο λόγω της κοινής πολιτικής και κοινωνικής πορείας με τη Βενετία, η οποία είχε διαρκέσει τέσσερις αιώνες, αλλά και επειδή η ιταλική μουσική παρέμενε δημοφιλέστατη ανά την Ευρώπη. Σχεδόν αποκλειστικά ιταλικό ήταν το ρεπερτόριο όπερας που ανέβαινε στο θέατρο Σαν Τζάκομο το οποίο, μολονότι αποτελούσε μια ελάσσονος σημασίας λυρική σκηνή για τα ευρωπαϊκά δεδομένα, δεν διέφερε από τα μεγαλύτερα θέατρα της γηραιάς ηπείρου ως προς την οργάνωση και τη δράση του.[80] Ο ιμπρεσάριος του Σαν Τζάκομο, μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, ήταν κατά κανόνα Ιταλός,[81] ενώ δραστηριοποιούνταν σε αυτό και ιταλοί επαγγελματίες μουσικοί μόνιμα εγκατεστημένοι στην Κέρκυρα.[82] Στα δε αστικά και αριστοκρατικά σαλόνια πραγματοποιούνταν ιδιωτικές συναυλίες όπου παίζονταν και τραγουδιούνταν ιταλικές συνθέσεις κατάλληλες για συνθήκες δωματίου (άριες ή ντουέτα από όπερες με το μέρος της ορχήστρας διασκευασμένο για πιάνο, τραγούδια με συνοδεία κιθάρας ή πιάνου, συνθέσεις για πιάνο ή/και μικρά σύνολα εγχόρδων).[83] Η ιταλική μουσική, λοιπόν, δέσποζε στην πολιτιστική ζωή της Κέρκυρας και είχε προσφέρει στον Μάντζαρο τις κατάλληλες εμπειρίες, ακουστικές και διδακτικές, για την άνθιση του ταλέντου του. Αυτός όμως, εικοσιτεσσάρων ετών το 1819, παρ' όλο που ζούσε πλέον μια σταθερή και επιτυχημένη ζωή (ήταν κάτοχος μιας κυβερνητικής θέσης, είχε δημιουργήσει οικογένεια, και είχε ξεκινήσει μια παράλληλη σταδιοδρομία σαν συνθέτης και δάσκαλος μουσικής), ένιωθε έντονα την ανάγκη να διευρύνει τον ορίζοντα των μουσικών του γνώσεων και εμπειριών.[84] Και αυτή τη διεύρυνση, εφόσον δεν μπορούσε να του την προσφέρει η πατρίδα του, θα την αναζητούσε ταξιδεύοντας στον ίδιο τον τόπο που είχε γεννήσει τον μουσικό πολιτισμό με τον οποίον αυτός γαλουχήθηκε.

Ανέφερα παραπάνω ότι όλοι οι βιογράφοι του Μάντζαρου, όταν κάνουν λόγο για τις εμπειρίες του στην Ιταλία, γράφουν για ένα μόνο ταξίδι του το οποίο πραγματοποιήθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1820. Παρόλο που ο κερκυραίος συνθέτης πράγματι επισκέφτηκε τότε την Ιταλία, είχαν προηγηθεί ήδη τρία ακόμη ταξίδια μεταξύ 1819 και 1824. Ένας πιθανός λόγος για τον οποίο τα περί Μάντζαρου βιογραφικά άρθρα δεν αναφέρονται καθόλου στα τρία πρώτα ταξίδια είναι ίσως επειδή το τέταρτο, ως το μεγαλύτερο σε διάρκεια και σημασία, επισκίαζε τα

---

[78] Δε Βιαζης 1905 σ. 132β.

[79] Την ιστορία αυτή την έχει αφηγηθεί ο πατέρας εκείνου του φτωχού μαθητή και τη διασώζει ο Δε Βιαζης (1905 σ. 132α) αναφέροντας αρκετές λεπτομέρειες. Ας σημειωθεί, πάντως, ότι τις ευεργεσίες αυτές ο Μάντζαρος τις έπραττε μυστικά, απαιτώντας απόλυτη εχεμύθεια από την πλευρά των ευεργετημένων.

[80] Για μια συνοπτική παρουσίαση της οργάνωσης και των δραστηριοτήτων της κερκυραϊκής οπερατικής σκηνής στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου, βλ. Καρδαμης 2015 σ. 21-38. Για βιβλιογραφικές πληροφορίες των σημαντικότερων μελετών που έχουν δημοσιευτεί με θέμα τις παραστάσεις όπερας στο θέατρο Σαν Τζάκομο, βλ. Καρδαμης 2015 σ. 336, σημ. 3.

[81] Καρδαμης 2015 σ. 25.

[82] Καρδαμης 2015 σ. 39.

[83] Για τη μουσική στα αστικά σαλόνια της Κέρκυρας βλ. Καρδαμης 2015 σ. 39-41.

[84] Καρδαμης 2015 σ. 114.

υπόλοιπα, κάτι στο οποίο δεν αποκλείεται να είχε συμβάλει και ο ίδιος ο Μάντζαρος, είτε σε συζητήσεις με οικείους του είτε στην αλληλογραφία του και σε άλλα γραπτά του, αν έκανε λόγο αποκλειστικά για το τέταρτο ταξίδι. Το σημαντικό είναι ότι, μετά την ενδελεχή έρευνα που διεξήγαγε μέσα στη δεκαετία του 2000 ο Κώστας Καρδάμης στα σωζόμενα αρχεία της Εκτελεστικής Αστυνομίας, γνωρίζουμε πλέον με αρκετή ακρίβεια τα έτη και τις ημερομηνίες αναχώρησης του συνθέτη από την Κέρκυρα και της επιστροφής του εκεί.

Κατά τη διάρκεια των ταξιδιών που πραγματοποίησε στην Ιταλία επισκέφτηκε «τη Νάπολη, τη Βενετία, το Μιλάνο, και πιθανόν τη Μπολόνια»,[85] αλλά η πόλη με την οποία συνδέθηκε περισσότερο είναι η Νάπολη, της οποίας η μουσική κοσμοθεωρία άσκησε πάνω του σημαντική επίδραση. Ήταν τέτοια η βαρύτητα που θ' αποκτούσε η ναπολιτάνικη τεχνοτροπία στην περαιτέρω διαμόρφωση της μουσικής προσωπικότητας του Μάντζαρου, ώστε κάποιοι βιογράφοι του παραλείπουν τελείως να αναφέρουν ότι επισκέφτηκε άλλες ιταλικές πόλεις (στο κατ' αυτούς ένα και μοναδικό του ταξίδι), ενώ άλλοι το αναφέρουν χωρίς να τις κατονομάζουν.[86]

Η σημαντικότατη παράδοση της Νάπολης στη διδασκαλία της μουσικής και στην κατάρτιση νέων συνθετών αλλά και μουσικοδιδασκάλων ήταν κάτι που ο Μάντζαρος ασφαλώς το γνώριζε προτού επισκεφτεί για πρώτη φορά την Ιταλία. Η επαφή του, στην Κέρκυρα, με ανθρώπους που προέρχονταν από τον ιταλικό νότο, θα πρέπει να θεωρηθεί αρκετά πιθανή. Ένας από αυτούς θα μπορούσε να είναι ο τελευταίος και επιδραστικότερος από τους δασκάλους του, ο Barbati, ο οποίος ενδεχομένως είχε καταγωγή από τη Νάπολη. Αν αυτή η υπόθεση ισχύει, τότε ο Μάντζαρος λογικά θα είχε γνωρίσει και τη διδασκαλία της μουσικής μέσω της μεθόδου του partimento. Ένας δεύτερος συνδετικός κρίκος του Μάντζαρου με το εκπαιδευτικό σύστημα της Νάπολης μέχρι το 1819 πιθανολογείται πως ήταν ο εξάρχων βιολονίστας στο Σαν Τζάκομο, ο Marco Battagel.[87]

Υπάρχει και ένας τρίτος Ιταλός που ίσως είχε μυήσει τον Μάντζαρο στις ναπολιτάνικες μεθόδους διδασκαλίας, και κυρίως στο partimento, προτού ο δεύτερος ταξιδέψει στην Ιταλία (αν δεν το είχαν κάνει ήδη ο Barbati ή ο Marco Battagel). Πρόκειται για τον Ναπολιτάνο Giuseppe Castignace (1778/81–1858) ο οποίος, μετά από μια πρώτη, σύντομη επίσκεψη στην Κέρκυρα το φθινόπωρο του 1817, εγκαταστάθηκε εκεί μόνιμα το 1818 και, για περισσότερα από τριάντα χρόνια, ήταν «maestro concertatore» του θεάτρου Σαν Τζάκομο.[88] Ο Castignace, εκτός από μουσικός ήταν και συνθέτης: είχε αποφοιτήσει από «το Ωδείο της Νάπολης», έχοντας δάσκαλο τον εμβληματικό Fedele Fenaroli (1730–1818) και, πριν έρθει στην Κέρκυρα, είχε συνθέσει οκτώ όπερες για το ναπολιτάνικο θέατρο. Τις πληροφορίες αυτές τις δίνει αρκετά χρόνια αργότερα ο ίδιος ο Μάντζαρος,[89] ο οποίος προσθέτει για τον Ναπολιτάνο πως είναι «αυστηρός,

---

[85] KARDAMIS 2011 σ. 105

[86] Οι μόνοι που αναφέρουν —αόριστα μόνο— και άλλες σημαντικές πόλεις της Ιταλίας, πριν από την τελική, μακροχρόνια επίσκεψη του Μάντζαρου στη Νάπολη, είναι οι ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3α, ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 943α, ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1905 σ. 130α, και ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 100.

[87] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 117-118.

[88] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 118. Τα καθήκοντα του maestro concertatore ήταν εκείνα του κορεπετίτορα, του μουσικού προγυμναστή, και συνίσταντο στο να παίζει το μέρος της ορχήστρας στο πληκτροφόρο κατά την προετοιμασία των αοιδών, μέχρι να ξεκινήσουν οι τελευταίες πρόβες όπου συνοδεύει πλέον η ορχήστρα.

[89] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 20 υποσημ. 1, όπου το όνομα του Ναπολιτάνου αναφέρεται ως «Castagnace». Το ωδείο από το οποίο είχε αποφοιτήσει ο Castignace λογικά ήταν το Conservatorio di Loreto a Capuana, όπως λεγόταν από το 1797 το Santa Maria di Loreto, όταν πλέον είχε μεταστεγαστεί σε νέο κτήριο και είχε

ειδήμων δάσκαλος και άξιος *παρτιμεντίστας*, μέχρι σχολαστικότητος θεματοφύλακας της σχολής του περίφημου δασκάλου του, του Fenaroli».[90] Δεσμός φιλίας συνέδεε τους δύο άνδρες από παλιά, χωρίς όμως να παρατίθεται κάποια συγκεκριμένη χρονολογία για τη γνωριμία τους, αφού ο Μάντζαρος τον αναφέρει απλώς ως έναν «από τους πιο παλιούς [τ]ου φίλους».[91] Εφόσον, όμως, ήδη από το 1815 ήταν έντονο το ενδιαφέρον του Μάντζαρου για τη μουσική ζωή της πόλης του και για τους ιταλικούς οπερατικούς θιάσους που την επισκέπτονταν, το πιθανότερο είναι ότι η γνωριμία αυτή χρονολογείται τουλάχιστον από το 1818, αν όχι από το 1817 που ο Castignace πρωτοεπισκέφτηκε την Κέρκυρα. Ήδη από τότε, λοιπόν, θα μπορούσε να είχε αποτελέσει έναν σημαντικό παράγοντα για την «ενίσχυση της πίστης του Μάντζαρου στα μουσικά ιδεώδη του ιταλικού Νότου»,[92] ενώ θα μπορούσε να είχε συμβάλει και στην απόφασή του να επισκεφτεί την Ιταλία ή να την είχε επισπεύσει.

Το πρώτο από τα τέσσερα ταξίδια στη γειτονική χώρα διήρκεσε από τις 6.10.1819 μέχρι, το αργότερο, τα τέλη Ιανουαρίου του 1820, και είχε προορισμό τη Νάπολη.[93] Ο συνθέτης, συνοδευόμενος από τη σύζυγό του και έναν υπηρέτη, επισκέφτηκε τη μουσική πρωτεύουσα του ιταλικού νότου και σίγουρα θα άδραξε την ευκαιρία να παρακολουθήσει παραστάσεις όπερας, να ακούσει θρησκευτική μουσική στους ναούς της πόλης, να εξερευνήσει τις βιβλιοθήκες της όπου θα μπορούσε να μελετήσει τόσο παρτιτούρες όσο και θεωρητικές πραγματείες, και βεβαίως να γνωρίσει από κοντά συνθέτες και δασκάλους της μουσικής. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ήρθε σε εκ του σύνεγγυς επαφή με προσωπικότητες όπως τον Saverio Mercadante (1795–1870), ο οποίος είχε κάνει την πρώτη του εμφάνιση ως συνθέτης όπερας μόλις δύο μήνες πριν από την άφιξη του Μάντζαρου στη Νάπολη, ή τον Gioacchino Rossini που είχε πλέον επαφές με τη Νάπολη εφόσον είχε ανεβάσει δύο όπερές του μέσα στο 1819 στο σημαντικότερο θέατρο της πόλης, το Teatro di San Carlo.[94] Τον Fenaroli δεν πρόλαβε να τον γνωρίσει διότι ο σημαντικός αυτός δάσκαλος είχε πεθάνει την προηγούμενη χρονιά, το 1818, έχοντας φτάσει στην προχωρημένη ηλικία των ογδόντα οκτώ ετών.[95] Μπορεί, όμως, να θεωρηθεί σχεδόν

συγχωνευτεί με το ωδείο Sant'Onofrio a Capuana. Το συμπέρασμα αυτό συνάγεται: (α) από την πληροφορία ότι ο Castignace ήταν μαθητής του Fenaroli, ο οποίος ήταν καθηγητής τόσο στο Santa Maria di Loreto όσο και στο νέο ωδείο που προέκυψε από τη συγχώνευση, και (β) από τον υπολογισμό της χρονολογίας αποφοίτησης του Castignace από το ωδείο μεταξύ 1800 και 1803, εφόσον η συνηθέστερη ηλικία για την ολοκλήρωση των σπουδών στα ναπολιτάνικα ωδεία ήταν τα είκοσι δύο έτη (SANGUINETTI 2012 σ. 38). Το ωδείο San Sebastiano, που αποτελεί την τελική συγχώνευση όλων των ναπολιτάνικων ωδείων, προέκυψε αργότερα, το 1808.

[90] «rigoroso precettore dogmatico, e valente partimentista, conservatore allo scrupolo della scuola del celebre Fenaroli suo maestro» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 20 υποσημ. 1). Μάλιστα σε ιταλική μουσική εφημερίδα του 1858, σε ανακοίνωση του θανάτου του Castignace, διαβάζουμε μια συντομότατη αναφορά για «κάποια εργασία του πάνω στο *Partimento*» («un qualche lavoro sul *Partimento*»), πράγμα που μπορεί να σημαίνει ότι είχε συνθέσει δικά του partimenti που χρησιμοποιούσε στα μαθήματά του («Miscellanea», *Gazzetta Musicale di Napoli* VII-15, 22.4.1858, σ. 119$^{\gamma}$-120$^{\beta}$: 119$^{\gamma}$).

[91] «uno de' miei più antichi amici» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 20 υποσημ. 1). Περισσότερα για τον Castignace στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2014 και στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 118-121.

[92] KARDAMIS 2011 σ. 105.

[93] Δεν υπάρχουν στοιχεία για την ακριβή ημερομηνία επιστροφής, αλλά θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι ο Μάντζαρος βρισκόταν πίσω στην Κέρκυρα στις 28.1.1820 (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 126). Για την τεκμηρίωση του προορισμού του και της ημεροχρονολογίας αναχώρησής του βλ. στο ίδιο, σ. 356, σημ. 23.

[94] Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 123-124.

[95] Για τον Fenaroli, το έργο του, και τη θέση τους στη ναπολιτάνικη διδακτική πρακτική, χρήσιμη είναι η μεταπτυχιακή διατριβή του DEVILLERS (2013–2014). Πολύ πιο σύντομα (αλλά ταυτόχρονα περιεκτικά) είναι τα CAFIERO 2011 και SANGUINETTI 2011, με το τελευταίο να επικεντρώνεται στο έργο των *Partimenti*. Για την κληρονομιά του έργου του Fenaroli στον 19ο αιώνα βλ. SANGUINETTI 2006.

βέβαιη η γνωριμία του Μάντζαρου με τον Zingarelli, ειδικά αν ληφθεί υπόψιν ένα σωζόμενο δείγμα της αλληλογραφίας μεταξύ τους που χρονολογείται το 1822. Η γνωριμία αυτή θα αποκτούσε ιδιαίτερη σημασία για τον νεαρό ακόμα Κερκυραίο. Ο ναπολιτάνος δάσκαλος και συνθέτης είχε υπάρξει μαθητής του Fenaroli και, ειδικά μετά τον θάνατο του δασκάλου του, στην ουσία ήταν πια ο τελευταίος εκπρόσωπος της μιας από τις δύο λαμπρές μουσικές παραδόσεις που είχαν ευδοκιμήσει για έναν αιώνα στη Νάπολη, αυτής του Francesco Durante (η άλλη ήταν εκείνη του Leonardo Leo). Επίσης ο Zingarelli, από το 1813, είχε αναλάβει μια σημαντική θέση, τη διεύθυνση του μοναδικού πλέον ωδείου της πόλης (το οποίο τότε ονομαζόταν «Ωδείο San Sebastiano», αλλά το 1826 μετακόμισε στη μονή «San Pietro a Majella», της οποίας το όνομα πήρε[96]). Παρόλο που ορισμένοι (όπως ο Fétis) τον κατηγορούσαν για τυφλό συντηρητισμό,[97] ο Zingarelli μέχρι τα βαθιά γεράματα διατήρησε η φήμη του ως δασκάλου και εμβριθούς γνώστη της αντίστιξης.

Αυτή η πρώτη άμεση γνωριμία του Μάντζαρου με τον ναπολιτάνικο μουσικό χώρο ήταν το πρελούδιο για την αρκετά στενότερη και μεγαλύτερη σε διάρκεια επαφή του, που θα πραγματοποιόταν τέσσερα χρόνια αργότερα. Μέχρι τότε, όμως, ο μουσουργός θα επισκεπτόταν την Ιταλία άλλες δύο φορές.

Το δεύτερο ταξίδι του εκεί ξεκίνησε δυόμισι χρόνια μετά την ολοκλήρωση του πρώτου, στις 16.7.1822. Η καθυστέρηση αυτή οφείλεται πιθανόν σε λόγους πολιτικούς και κοινωνικούς (στις εξεγέρσεις που εκδηλώθηκαν τότε στη Νότια Ιταλία), αλλά και οικογενειακούς (στη γέννηση των δύο γιων του συνθέτη, του Σπυρίδωνος και του Δημήτριου), ενώ δεν αποκλείεται να έπαιξαν ρόλο και τα καθήκοντά του ως γραμματέα του Γενικού Εισαγγελέα των Ιονίων Νήσων.[98] Αρχικός προορισμός του ήταν η Βενετία, ενώ η επιστροφή του έγινε από τη Μπαρλέτα μέσω Ότραντο.[99] Αυτό σημαίνει μάλλον ότι το δεύτερο ταξίδι του στην Ιταλία είχε χαρακτήρα περιοδείας, με πορεία από τον βορρά προς τον νότο. Η έναρξη της επίσκεψής του από τα βόρεια της χώρας θα μπορούσε να σχετίζεται όχι μόνο με τον αρχικό προορισμό αυτόν καθαυτόν, δηλαδή την πλούσια σε μουσική ζωή Βενετία, αλλά και με το Μιλάνο, που τότε αναδεικνυόταν σε μιαν ακόμα σημαντική πόλη για τα μουσικά πράγματα της Ιταλίας.[100] Εν πάση περιπτώσει, το ακριβές πλάνο του δεύτερου αυτού ταξιδιού μάς είναι άγνωστο, εφόσον δεν γνωρίζουμε τον χρόνο παραμονής του Μάντζαρου ούτε στη Βενετία ούτε στο Μιλάνο, ενώ αγνοούμε επίσης ποιες πόλεις της κεντρικής και νότιας Ιταλίας μπορεί να επισκέφτηκε προτού αφήσει τη χώρα, έντεκα μήνες αργότερα.[101]

---

[96] Σύντομη και περιεκτική επισκόπηση της ιστορίας των ωδείων της Νάπολης στο SANGUINETTI 2012 σ. 31-40· επίσης στο VAN TOUR 2015 σ. 72-78, όπου όμως η εξιστόρηση δεν περιλαμβάνει τον 19ο αιώνα.

[97] FÉTIS ²1860–1865 τ. 8 σ. 518β-521β, λήμμα «ZINGARELLI (NICOLAS-ANTOINE)», κυρίως στις σ. 519β-520α. Επίσης μια διάσημη αρνητική απεικόνιση του Zingarelli έχουμε στο *Κόκκινο και το μαύρο* (*Le rouge et le noir*, 1830) του Stendhal, όπου ο γηραιός Ναπολιτάνος εμφανίζεται στο εικοστό τρίτο κεφάλαιο (« Chagrins d'un fonctionnaire ») του μυθιστορήματος.

[98] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 127.

[99] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 127.

[100] Η επίσκεψη στο Μιλάνο και οι γνωριμίες που υποθέτουμε πως πραγματοποίησε εκεί ο Μάντζαρος, οδήγησαν στην έκδοση τεσσάρων έργων του από τους οίκους Bertuzzi και Ricordi λίγους μήνες αργότερα, τον Μάιο του 1823 (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 132, 357-358).

[101] Δεν αποκλείεται να επισκέφτηκε πόλεις αυξημένου μουσικού ενδιαφέροντος, ενδεχομένως τη Μπολόνια και —για μιαν ακόμα φορά— τη Νάπολη (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 132). Όπως και στο πρώτο ταξίδι, ο Μάντζαρος δεν ήταν μόνος αλλά τον συνόδευε και πάλι η σύζυγός του, ενώ αυτή τη φορά ήταν μαζί τους και ένας από τους γιους του· επίσης ήταν μαζί τους δύο υπηρέτριες και ο γιος μιας από αυτές (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 127).

Το ωδείο του Μιλάνου, το οποίο μετρούσε τότε δεκατέσσερα χρόνια λειτουργίας, θα μπορούσε να είναι ένας ακόμα λόγος για την εικαζόμενη επίσκεψη του Μάντζαρου εκεί. Σε επιστολή που του είχε στείλει ο Zingarelli το προηγούμενο φθινόπωρο, στις 28.11.1821, αναφέρεται ότι εκείνο το ωδείο είχε ανάγκη από καθηγητή μουσικής θεωρίας, κι ότι είχε ζητηθεί από τον Zingarelli να προτείνει κάποιον που θεωρούσε κατάλληλο για να καλύψει την κενή θέση. Στο ωδείο της Νάπολης όμως, όπου ο ίδιος ήταν διευθυντής, «δεν υπήρχε άνθρωπος ικανός να την αναλάβει», πράγμα που ο Μάντζαρος το γνώριζε ήδη (σύμφωνα με την επιστολή), και έτσι ο Zingarelli του ζητούσε «να του προτείνει και αυτός, αν γνωρίζει, κάποιο άτομο που θα μπορούσε να αναλάβει την παραπάνω θέση».[102]

Η επιστολή αυτή μαρτυρά ότι οι δύο άνδρες είχαν άριστες σχέσεις, όπως και ότι ο Zingarelli είχε οπωσδήποτε αντιληφθεί τις μουσικές γνώσεις και ικανότητες του Μάντζαρου και τον είχε εκτιμήσει σε πολύ μεγάλο βαθμό, τέτοιον ώστε να εμπιστεύεται την κρίση του και να είναι έτοιμος, χωρίς δισταγμούς, να προτείνει στο ωδείο του Μιλάνου οποιονδήποτε καθηγητή θα επέλεγε ο Κερκυραίος. Ένα ακόμα συμπέρασμα που συνάγεται από την επιστολή του Zingarelli είναι ότι ο Μάντζαρος, παρ' όλο που είχε αποκτήσει όλη τη μουσική του μόρφωση στην Κέρκυρα, εθεωρείτο από τον Ιταλό ένας ολοκληρωμένος μουσικός κι όχι μαθητευόμενος.[103] Αυτά τα στοιχεία συνηγορούν ακόμα περισσότερο υπέρ της πιθανότητας να είχαν γνωριστεί από κοντά μεταξύ τους οι δύο μουσουργοί κατά την πρώτη επίσκεψη του Μάντζαρου στη Νάπολη το 1819, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω.

Ένα έτος μεσολαβεί ανάμεσα στην ολοκλήρωση του δεύτερου ταξιδιού και στην έναρξη του τρίτου. Μέσα σε αυτό το διάστημα ο Μάντζαρος βρήκε την ευκαιρία να ασχοληθεί συστηματικότερα με την οργάνωση της μουσικής εκπαίδευσης, έχοντας πάντα κατά νου τον υψηλό του στόχο, την ίδρυση μιας μουσικής ακαδημίας στην Κέρκυρα.[104] Το τρίτο ταξίδι στην Ιταλία είχε διάρκεια τριών μηνών, δηλαδή παρόμοια μ' εκεινη του πρώτου. Οι λόγοι, όμως, για την πραγματοποίησή του σχετίζονταν με την υγεία του Μάντζαρου και όχι με τη διεύρυνση των μουσικών του εμπειριών. Ο συνθέτης είχε ζητήσει άδεια από την Ιόνιο Γερουσία για να ακολουθήσει θεραπευτική αγωγή στα ιαματικά λουτρά της ιταλικής πόλης Ρεκοάρο, στην περιοχή του Βένετο. Τον συνόδευε η σύζυγός του και ένας υπηρέτης. Η μετάβασή τους εκεί έγινε μέσω του λιμανιού της Τεργέστης, αλλά για την επιστροφή τους επιβιβάστηκαν σε πλοίο που ξεκίνησε από την Ανκόνα. Αυτό σημαίνει πιθανότατα ότι ο Μάντζαρος δεν έχασε την ευκαιρία, κατά την επιστροφή του, να επισκεφτεί τη Μπολόνια,[105] η οποία βρίσκεται σχεδόν στα μισά της διαδρομής μεταξύ Ρεκοάρο και Ανκόνας.

Στο μεσοδιάστημα των εννέα μηνών μεταξύ τρίτου και τέταρτου ταξιδιού (από τις αρχές Οκτωβρίου 1824 μέχρι τις αρχές Ιουλίου 1825) ο Μάντζαρος ενέτεινε την ενασχόλησή του με τη διδασκαλία της μουσικής. Γνωρίζουμε ότι εντός εκείνης της χρονικής περιόδου είχε δύο τουλάχιστον μαθητές: έναν Ιταλό, τον Giuseppe Persiani (1799/1805 περ. – 1869), και έναν Κερκυραίο ιταλικής καταγωγής, τον Αντώνιο Λιμπεράλη (1814–1842). Ο Persiani, ο οποίος είχε

---

[102] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 130. Η επιστολή αυτή του Zingarelli βρίσκεται στο προσωπικό αρχείο του Γιώργου Λεωτσάκου, τον οποίο ευχαριστώ θερμά και από εδώ για τη διάθεσή της.

[103] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 130.

[104] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 137. Για τα γεγονότα στην Κέρκυρα (στον πολιτικό, κοινωνικό, πολιτιστικό τομέα) κατά το διάστημα μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης επίσκεψης του Μάντζαρου στην Ιταλία, βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 133-137.

[105] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 137.

ήδη εργαστεί σαν βιολονίστας σε ορχήστρες θεάτρων της Ρώμης και της Νάπολης και είχε σπουδάσει στο ναπολιτάνικο ωδείο, στο πλευρό του Zingarelli και του Giacomo Tritto,[106] έφτασε στην Κέρκυρα το φθινόπωρο του 1824 και πρέπει να στελέχωσε την ορχήστρα του Σαν Τζάκομο.[107] Μπορεί μεν οι πρώτοι βιογράφοι του Μάντζαρου να μην προσδιορίζουν χρονικά την περίοδο της γνωριμίας και της συνεργασίας του Μάντζαρου με τον Persiani,[108] ωστόσο η εννεάμηνη παρουσία του Ιταλού στην Κέρκυρα, η οποία τεκμηριώνεται από τα αρχεία της Εκτελεστικής Αστυνομίας,[109] συμπίπτει σχεδόν απόλυτα με τη χρονική περίοδο κατά την οποία ο Μάντζαρος βρισκόταν στην Κέρκυρα μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου ταξιδιού του. Φαίνεται ότι το 1824–1825 η φήμη του Μάντζαρου ως καλά καταρτισμένου θεωρητικού είχε ήδη κυκλοφορήσει.[110] Δεν θα απέκελεια, μάλιστα, ο Persiani να είχε ακούσει καλά λόγια για τον Κερκυραίο από τον ίδιο τον Zingarelli (που, όπως αναφέρθηκε, έτρεφε ήδη μεγάλη εκτίμηση για τον Μάντζαρο), και έτσι δεν έχασε την ευκαιρία να μαθητεύσει κοντά του. Επίσης έχει ενδιαφέρον ότι ο Persiani αναχώρησε για την Ιταλία μία μόλις ημέρα προτού αναχωρήσει ο Μάντζαρος ξεκινώντας το τέταρτο ταξίδι του εκεί, πράγμα που πρέπει να σχετίζεται με την παραδιδόμενη πληροφορία ότι ο Μάντζαρος συνέστησε στον Persiani να συνεχίσει τα μαθήματα των μουσικών θεωρητικών στην πατρίδα του τελευταίου.[111] Ο ιταλός μουσικός, και μετέπειτα συνθέτης έντεκα οπερών (με διασημότερη την *Ines de Castro* του 1835), ήταν ίσως ο πρώτος αλλοδαπός μαθητής του Μάντζαρου.[112]

Από την άλλη, ο Αντώνιος Λιμπεράλης (Antonio Liberali), γιος ιταλού πατέρα και ελληνίδας μητέρας από τη Ζάκυνθο, υπήρξε από τους πρώτους έλληνες μαθητές του.[113] Ο πατέρας του, Domenico Liberali, υπηρετούσε στον βρετανικό στρατό ως αρχιμουσικός και μας είναι γνωστό ότι το 32ο Σύνταγμα Πεζικού, στο οποίο ανήκε, βρισκόταν στην Κέρκυρα από το 1817 έως τα τέλη Ιουλίου 1825,[114] συνεπώς ο Αντώνιος έζησε στην Κέρκυρα από τριών έως έντεκα ετών. Προτού αναχωρήσει με την οικογένειά του για τη Μεγάλη Βρετανία, είχε ήδη παρακολουθήσει στην Κέρκυρα μαθήματα πιάνου και φλάουτου, ενώ είχε ολοκληρώσει τη μελέτη της αρμονίας και της αντίστιξης υπό την καθοδήγηση του Μάντζαρου. Τις πληροφορίες αυτές μας τις παρέχει ο ίδιος ο δάσκαλός του, [115] σημειώνοντας μάλιστα την έλλειψη «Ωδείου ή κάποιου

---

[106] ΤΑRTAK, «Persiani, Giuseppe», *GMO* (πρόσβαση στις 27.6.2020).

[107] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 426.

[108] [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1872 σ. 2γ· ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 246-247· ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3α.

[109] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 426.

[110] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 425.

[111] E.B.E.-M.A. 640, 2/Δ, σ. 2.

[112] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 253.

[113] Η ιταλική καταγωγή από πλευράς του πατέρα του δεν εμπόδιζε τον Αντώνιο Λιμπεράλη να αισθάνεται ο ίδιος, αλλά και να θεωρείται από τους άλλους, Έλληνας. Μάλιστα ο Μάντζαρος, στη νεκρολογία που έγραψε για τον πρόωρα χαμένο Αντώνιο, τον χαρακτηρίζει «εθνικό καλλιτέχνη» (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α σ. 60-61). Η νεκρολογία του Μάντζαρου για τον Λιμπεράλη, γραμμένη στα Ιταλικά, είχε πρωτοδημοσιευτεί με τον τίτλο «Necrologia biografica» σε παράρτημα του *Album Jonio* LII (16.1.1842), σ. 417-418. Στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α αναδημοσιεύεται ολόκληρο το κείμενο του Μάντζαρου και συνοδεύεται από ελληνική μετάφραση.

[114] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α σ. 67, 70.

[115] «in età assai giovanile, aveva già compiuto un corso d' Armonia e di Contrappunto, qui in Corfù, sotto i consigli dell' amico suo N.N.». Παρατίθεται στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α σ. 58. Τα αρχικά «N.N.», που σημαίνουν στα Λατινικά είτε «non notus» («άγνωστος») είτε «nomen nescio» (κυριολ. «δεν γνωρίζω το όνομα»), χρησιμοποιούνται από τον Μάντζαρο, στο πλαίσιο των κανόνων καλής συμπεριφοράς της εποχής, για να αποφευχθεί η άμεση αναφορά στον εαυτό του. Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α σ. 101.

Μουσικού Λυκείου» από την Κέρκυρα εκείνης της περιόδου.[116] Η ηλικία των έντεκα είναι μάλλον πρώιμη για την ολοκλήρωση αυτών των αντικειμένων της μουσικής θεωρίας, πράγμα που μοιάζει να το υπονοεί ο Μάντζαρος αναφερόμενος στην «αρκετά μικρή ηλικία» του μαθητή του («in età assai giovanile»), αλλά η επιτυχής πραγμάτωση αυτών των σπουδών δείχνει όχι μόνον ότι ο Λιμπεράλης ήταν και ταλαντούχος και μελετηρός, αλλά πιθανότατα και ότι η μέθοδος διδασκαλίας του Μάντζαρου ήταν ήδη αποτελεσματική. Αργότερα, μετά την επιστροφή του στην Κέρκυρα, ο Λιμπεράλης εργάστηκε στην ορχήστρα του Σαν Τζάκομο, όπου τον βρίσκουμε να παίζει φλάουτο το φθινόπωρο του 1830.[117] Επίσης ασχολήθηκε με τη σύνθεση (ως δημιουργός και ως δάσκαλος),[118] με το πιάνο (ερμηνεία και διδασκαλία),[119] ενώ ανέλαβε για ένα διάστημα ενός ή δύο ετών (1834/35–1836) και τη θέση του αρχιμουσικού της μπάντας του 88ου Βρετανικού Συντάγματος Πεζικού.[120] Τέλος, ήταν ένας από τους ιδρυτές της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, όπου ανέλαβε τη θέση του αρχιμουσικού της μπάντας, ενώ ο Μάντζαρος του εμπιστεύτηκε και τη θέση του καλλιτεχνικού υποδιευθυντή.[121]

Ο Αντώνιος Λιμπεράλης ανήκει στην πρώτη γενιά άρτια καταρτισμένων μαθητών του Μάντζαρου, μέσω των οποίων ο κερκυραίος δάσκαλος σκόπευε να πραγματοποιήσει το μεγαλόπνοο και μακροπρόθεσμο όραμά του: να δημιουργήσει μια οργανωμένη μουσική σχολή στελεχωμένη από τους επιγόνους του, και μέσω αυτής να προαγάγει τη μουσική εκπαίδευση και παιδεία στην πατρίδα του. Αντιλαμβάνεται κανείς, λοιπόν, πόσο οδυνηρός ήταν για τον Μάντζαρο ο πρόωρος θάνατος του λαμπρού αυτού μουσικού, που ήταν όχι μόνο φίλος του αλλά και εκλεκτός συνεργάτης.[122] Η νεκρολογία που έγραψε γι' αυτόν ο Μάντζαρος αποτελεί, εκτός από σημαντικό ιστορικό τεκμήριο, γλαφυρή μαρτυρία των συναισθημάτων του.

Το σημαντικότερο από τα τέσσερα ταξίδια στην Ιταλία που πραγματοποίησε ο Μάντζαρος εντός των ετών 1819–1826 ξεκίνησε στις 6 Ιουλίου 1825 και ολοκληρώθηκε ακριβώς δεκαπέντε μήνες αργότερα, με την επιστροφή του στην Κέρκυρα στις 5 Οκτωβρίου 1826. Αυτή τη φορά τον συνόδευαν η σύζυγός του, δύο απ' τα παιδιά του, και τρεις υπηρέτες. Όπως και στην περίπτωση του δεύτερου ταξιδιού, το λιμάνι προορισμού βρισκόταν κοντά στο βόρειο άκρο της Αδριατικής (Τεργέστη) ενώ ο απόπλους της επιστροφής πραγματοποιήθηκε από τα νότια της ιταλικής χερσονήσου (Όττραντο). Το τέταρτο ταξίδι του, λοιπόν, συμπεριλάμβανε και αυτό επίσκεψη σε πόλεις που εκτείνονται από τον ιταλικό βορρά μέχρι τη Νάπολη, στην οποία τελικά θα κατέληγαν ο Μάντζαρος και η συνοδεία του και θα διέμεναν για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα της επίσκεψής τους.[123] Όσον αφορά την πολύμηνη απουσία του από τις υποχρεώσεις του ως γραμματέα της Εισαγγελίας, αυτή είναι αποτέλεσμα διπλής παράτασης που του

---

[116] Καρδαμης 2010α σ. 61.

[117] Καρδαμης 2010α σ. 71.

[118] Καρδαμης 2010α σ. 84-98, και Καρδαμης 2006 σ. 259.

[119] Καρδαμης 2010α σ. 73-76.

[120] Καρδαμης 2010α σ. 77-78.

[121] Καρδαμης 2010α σ. 78-82.

[122] Καρδαμης 2010α σ. 65. Παρ' όλο που η καταγωγή του Λιμπεράλη ήταν κάθε άλλο παρά αριστοκρατική, ο Μάντζαρος στη νεκρολογία του δεν διστάζει να τον αποκαλέσει δημοσίως φίλο, όπως δεν είχε διστάσει να του παραδώσει μαθήματα μουσικής όταν ήταν ακόμα παιδί. Το άνοιγμα αυτό του Μάντζαρου προς όλες τις κοινωνικές τάξεις ήταν χαρακτηριστικό της ανθρωπιστικής στάσης που τον διέκρινε σε όλη του τη ζωή (Καρδαμης 2006 σ. 429).

[123] Καρδαμης 2015 σ. 139.

δόθηκε, και δικαιολογήθηκε από την ανάγκη του για θεραπεία σε ιαματικά λουτρά, αφού φαίνεται πως ο Μάντζαρος έπασχε από κάποια πάθηση του δεξιού χεριού του· αυτή, πιθανόν, ήταν και η αιτία για το τρίτο ταξίδι που είχε πραγματοποιήσει την περασμένη χρονιά.[124]

Ενώ δεν μας είναι γνωστό κανένα στοιχείο για το πού ακριβώς κινήθηκε ο Μάντζαρος μέσα στο πρώτο τετράμηνο του ταξιδιού του (με εξαίρεση την Τεργέστη όπου αποβιβάστηκε), εντούτοις η παρουσία του στη Νάπολη τοποθετείται μέσα στον πέμπτο μήνα, δηλαδή μέσα στο πρώτο μισό του Νοεμβρίου 1825 — εφόσον, βέβαια, ισχύει μια πληροφορία που διαβάζουμε στον Παπαγεώργιο, βάσει της οποίας προσδιορίζεται χρονικά η παρουσία του Μάντζαρου στη Νάπολη. Η πληροφορία αυτή αφορά τη γνωριμία του Μάντζαρου με τον πολυγραφότατο συνθέτη όπερας Giovanni Pacini (1796–1867) τον καιρό που ο δεύτερος βρισκόταν στην πρωτεύουσα του ιταλικού νότου για να παραστεί στις δοκιμές και στην πρεμιέρα της όπεράς του *L'ultimo giorno di Pompei* (βλ. επόμενο παράθεμα). Συνεπώς ο Μάντζαρος διέμεινε στη Νάπολη για δέκα περίπου μήνες, από τις αρχές του Νοεμβρίου 1825 μέχρι τα τέλη Σεπτεμβρίου 1826, ένα διάστημα επαρκές για να αναπτύξει μια σειρά από δραστηριότητες και να αποκτήσει μερικές σημαντικές εμπειρίες, όντας φιλοξενούμενος του αγαπητού φίλου του, Zingarelli.[125] Μία από αυτές τις δραστηριότητες, σύμφωνα με τον Παπαγεώργιο, είναι η παράδοση διαλέξεων για αισθητικά ή τεχνικά περί της μουσικής ζητήματα:

> Τὸ ἑξῆς δὲ ἀξιοσημείωτον γεγονὸς, συμβὰν ὅτε ἐν Νεαπόλει παρέδιδε μαθήματα μουσικῆς ἐπίσης μαρτυρεῖ τὴν περὶ τὴν μουσικὴν κριτικὴν αὐτοῦ δεινότητα. Θέμα διδασκαλίας εἶχέ ποτε τὰ ἔργα τοῦ ὀνομαστοῦ Πατσίνη, ἅτινα κατὰ τὰς ἡμέρας ἐκείνας ἐδιδάσκοντο ἐν τοῖς θεάτροις τῆς Νεαπόλεως· ἐν δὲ τῇ κριτικῇ τῶν ἔργων ἀναπτύξει κατεδείκνυε τὰς ἐξόχους ἀρετὰς αὐτῶν, ἐφαρμόσαντος τοῦ κλεινοῦ διδασκάλου ἐπιτυχῶς τὴν ἰδέαν τῆς μουσικῆς εἰς τὴν ἰδέαν τοῦ ποιήματος. Ἔτυχε τότε ὁ Πατσίνης αὐτὸς διατρίβων ἐν Νεαπόλει καὶ γράφων τὴν Νιόβην καὶ τὰς «τελευταίας ἡμέρας τῆς Πομπηίας», μελοδράματα, ἅτινα ἔμελλον μετ' οὐ πολὺ νὰ διδαχθῶσι. Μαθὼν δὲ ὅτι ὁ Μάντζαρος ἐποίει αἰσθητικὰς καὶ κριτικὰς ἀναλύσεις τῶν ἔργων αὐτοῦ ἠθέλησεν ὁ ἴδιος νὰ ἀκροασθῇ τῶν μαθημάτων τοῦ ὀνομαστοῦ διδασκάλου. Μεταβὰς λοιπὸν ἄγνωστος εἰς τὸ διδασκαλεῖον αὐτοῦ, ἐθαύμασεν, ἰδὼν τὸν Μάντζαρον εἰσδύοντα εἰς τὴν τέχνην τῶν ἔργων του, καὶ ἀποκαλύπτοντα καλλονάς, ἀγνώστους ἢ ἀπαρατηρήτους εἰς αὐτὸν τὸν ἴδιον, συγγραφέα ὄντα. Ἔκτοτε ἀπέβη στενότατος φίλος αὐτοῦ καὶ, ὡς ἀνωτέρω εἴδομεν, εἰς συχνὴν ἀλληλογραφίαν μετ' αὐτοῦ διετέλει.[126]

Πέρα από το ανεκδοτολογικό ενδιαφέρον αυτού του αποσπάσματος, όπου έχουμε έναν συνθέτη να παρακολουθεί ινκόγκνιτο την ανάλυση των συνθέσεών του από κάποιον άλλο, η μαρτυρία αυτή μας πληροφορεί ότι ο Μάντζαρος, ήδη από το 1825, είχε φανερώσει στο μουσικόφιλο κοινό της Νάπολης τις ικανότητές του στην ανάλυση και κριτική της μουσικής. Οι

---

[124] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 142, όπου και η αναφορά στον γραφικό χαρακτήρα του Μάντζαρου (ο οποίος, πράγματι, χαρακτηρίζεται από κάποια ιδιαιτερότητα) αλλά και στην παρουσία κειμένων με διαφορετικό γραφικό χαρακτήρα στα γραπτά του. Ίσως ο συνθέτης είχε δυσκολία στο γράψιμο η οποία δεν υποχωρούσε διότι, εκτός από τα καθήκοντά του ως κυβερνητικού υπαλλήλου που θα τον ανάγκαζαν να γράφει πολύ, υπήρχε και η δική του ζέση όχι μόνο για συγγραφή διδακτικών πονημάτων αλλά και για σύνθεση μουσικής.

[125] Ο Μάντζαρος, στο *Rapporto* του, γράφει «είχα την τύχη να συγκατοικήσω [με τον Zingarelli] για δύο περίπου έτη, σε στενή φιλία μαζί του, στο Ωδείο του San Sebastiano, του οποίου ήταν διευθυντής» («ebbi la sorte di convivere per circa due anni, a lui stettamente amico, nel Conservatorio di San Sebastiano, di cui egli era Direttore»: CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 10 υποσημ. 2). Τα «δύο περίπου έτη» δεν συμφωνούν βέβαια με τη δεκάμηνη περίοδο διαμονής του στη Νάπολη κατά τη διάρκεια του τέταρτου ταξιδιού του, αλλά είναι πιθανό ότι τον χρόνο αυτόν τον αναφέρει αθροιστικά, συνυπολογίζοντας και την περίοδο διαμονής του εκεί κατά την πρώτη του και, ενδεχομένως, κατά τη δεύτερη επίσκεψή του στην Ιταλία.

[126] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3$^{\beta}$.

βιογράφοι χρησιμοποιούν τη λέξη «μαθήματα»[127] η οποία εδώ θα πρέπει να γίνει αντιληπτή με τη σημασία «διαλέξεις», ανοιχτές προς κάθε ενδιαφερόμενο (εξού και η παρουσία του Pacini), και όχι ως μαθήματα που απευθύνονταν στους μαθητές του Ωδείου. Η σειρά διαλέξεων που πραγματοποίησε στη Νάπολη θα μπορούσε να αποτελεί πρωτοβουλία του Zingarelli, ο οποίος θα ήθελε οπωσδήποτε να αξιοποιήσει το υψηλό επίπεδο γνώσεων του κερκυραίου φίλου του και να το κάνει γνωστό στους μουσικούς κύκλους της Νάπολης, προσφέροντας παράλληλα γνώση σε φιλότεχνους συμπολίτες του. Δεδομένων των υψηλών ικανοτήτων του Μάντζαρου ως πιανίστα, δεν αποκλείεται οι διαλέξεις αυτές να συνοδεύονταν από μουσικά παραδείγματα παιγμένα στο πιάνο,[128] εφόσον η αποκλειστικά προφορική ανάλυση των συνθέσεων θα ήταν όχι μόνο κουραστική, αλλά θα καθιστούσε αυτές τις διαλέξεις απρόσιτες σε ένα πλατύτερο κοινό που δεν γνώριζε από τεχνική μουσική ορολογία. Μέχρι σήμερα το μοναδικό αισθητικοκριτικό δείγμα του Μάντζαρου που σώζεται, το οποίο θα μπορούσε να μας δώσει μια ιδέα για το ύφος και την προσέγγισή του, αλλά και την εμβρίθεια της αναλυτικής σκέψης και την ευρύτητα των γνώσεών του όπως την είχε γνωρίσει ο Pacini, είναι το *Rapporto* του, το οποίο γράφτηκε μια εικοσαπενταετία αργότερα και έχει ως αντικείμενό του μερικές όπερες δύο συνθετών του γαλλικού κλασικισμού, του Pierre-Alexandre Monsigny (1729–1817) και του André Ernest Modeste Grétry (1741–1813).[129] Η ανίχνευση και ο εντοπισμός των μουσικοκριτικών άρθρων που, σύμφωνα με τον Δε Βιάζη, δημοσίευσε ο Μάντζαρος ανώνυμα στον ιταλικό τύπο,[130] αποτελεί καίριο ζητούμενο της μουσικολογικής έρευνας.

Σήμερα θεωρείται πια εντελώς απίθανη η εγγραφή του Μάντζαρου στο Ωδείο της Νάπολης ως μαθητή, καθώς και η φοίτησή του εκεί.[131] Οι λόγοι είναι πολλαπλοί: η ηλικία του (είκοσι τεσσάρων το 1819, τριάντα το 1825), εφόσον η ηλικία των μαθητών κυμαινόταν από τα οκτώ έτη το λιγότερο μέχρι τα είκοσι δύο το πολύ·[132] η ασυνεχής, μη περιοδική παρουσία του στη Νάπολη· η αριστοκρατική του καταγωγή, στην οποία δεν άρμοζε η ένταξή του σε ένα ίδρυμα προορισμένο, ήδη από αιώνες, στην κυρίως πρακτική μουσική εκπαίδευση άπορων και ορφανών αγοριών· και τέλος, το γεγονός ότι ο Μάντζαρος ήταν όχι μόνον ολοκληρωμένος μουσικός ήδη από την ηλικία των είκοσι, αλλά και ότι η υψηλή μουσική του καλλιέργεια αναγνωριζόταν από τον ίδιο τον διευθυντή του ναπολιτάνικου Ωδείου.[133]

Ο Zingarelli εκτιμούσε βαθιά τον Μάντζαρο και για άλλο λόγο, επειδή «μετ' ευχαριστήσεως ἔβλεπεν αὐτὸν προσκεκολλημένον εἰς τὰ δόγματα καὶ τοὺς τύπους τῆς παλαιᾶς μουσικῆς καὶ

---

[127] Έτσι και ο [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1872 σ. 2γ: «Οἱ ἐπιφανέστεροι καλλιτέχναι ἠμιλλῶντο ἵνα ἀποκτήσωσι τὴν σχέσιν του καὶ ἁθρόοι συνέρρεον, ὅπως διακούσωσι τῶν μαθημάτων του».

[128] Για την ευχέρεια του Μάντζαρου στο πιάνο, η οποία του επέτρεπε αφενός να το χρησιμοποιεί στα μαθήματα αρμονίας, αφετέρου να ερμηνεύει μουσική (δική του ή άλλων), βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 77.

[129] CALICHIOPULO MANZARO 1851. Περισσότερα περί αυτού στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 267-269, αλλά και παρακάτω, στο υποκεφ. 5.9.

[130] «Ἐνίοτε, ἰδίως κατά τὴν νεότητά του, ὡς μοὶ εἶπε πολλάκις, συνέγραψε μουσικοκρισίας, ἃς κατεχώρει ἀνωνύμως πρὸ πάντων εἰς ἰταλικὰ περιοδικά» (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 958β).

[131] Βλ. λ.χ. ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 100 υποσημ. 4, όπου γράφει ατεκμηρίωτα για τη φοίτηση του Μάντζαρου στο Ωδείο «San Pietro a Majella» (το οποίο δεν είχε ονομαστεί ακόμα έτσι, αλλά μπορεί ο Μοτσενίγος να το αποκαλεί απλώς με το σύγχρονο με αυτόν όνομά του, το οποίο διατηρείται μέχρι σήμερα). Παράλληλα αναφέρεται σε μαθητές που είχε ο Μάντζαρος στο ωδείο, χωρίς ωστόσο να προσδιορίζεται η ακριβής ιδιότητα με την οποία παρέδιδε μαθήματα (ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 102).

[132] SANGUINETTI 2012 σ. 38.

[133] Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 144.

ούδαμῶς παρασυρόμενον ἐκ τῶν ἤδη παρεισφρησασῶν εἰς τὴν τέχνην καινοτομιῶν».[134] Μάλιστα παραδίδεται πως είπε δημόσια γι' αυτόν ότι «ἐν Νεαπόλει διέτριβεν ἀνὴρ ἔλλην δυνάμενος νὰ διδάξῃ τοὺς διδασκάλους αυτῆς».[135] Η δήλωση αυτή θα μπορούσε να είχε θίξει τους ναπολιτάνους δασκάλους αλλά αυτοί, αντιθέτως, «ἰδιαιτέρως ἠγάπησαν και ἐσέβοντο τον Μάντζαρον».[136] Αλλά και η εκτίμηση του Μάντζαρου προς τον Zingarelli ήταν πολύ μεγάλη, τόσο σαν καλλιτέχνη όσο και σαν δάσκαλο, αφού τον είχε χαρακτηρίσει «βασιλιά στην τέχνη της αρμονίας και της αντίστιξης».[137] Αν και η άριστη σχέση μεταξύ των δύο ανδρών κρατήθηκε ζωντανή κυρίως δι' αλληλογραφίας και διήρκεσε μέχρι τον θάνατο του Zingarelli το 1837, ο Μάντζαρος προτιμούσε να προβάλλει τη φιλική διάστασή της και όχι εκείνη του δασκάλου και του μαθητή.[138] Άλλωστε αυτά που έμαθε ο Κερκυραίος στη Νάπολη μπορούν με σχετική ασφάλεια να θεωρηθούν ως πρόσθετες πληροφορίες προερχόμενες από συζητήσεις με ομοτέχνους του και από μελέτη σε βιβλιοθήκες, μέσω των οποίων εμπλουτίστηκαν οι ήδη στέρεες γνώσεις του, παρά από παρακολούθηση μαθημάτων με την τυπική σημασία της λέξης.

Οι δέκα μήνες που πέρασε ο Μάντζαρος στη Νάπολη ήταν σίγουρα επαρκής χρόνος για αναδίφηση βιβλίων και χειρογράφων που φυλάσσονταν στην πλουσιότατη βιβλιοθήκη του ωδείου. Δεν γνωρίζουμε όμως ακριβώς τα συγγράμματα και τις συνθέσεις που μελέτησε. Η μοναδική αναφορά του ίδιου του Μάντζαρου σχετικά με την αξιοποίηση του υλικού της βιβλιοθήκης μέσα σ' εκείνο το διάστημα είναι ότι είχε ζητήσει το 1826 να του αντιγράψουν το οκτάφωνο *Ρέκβιεμ σε Ντο ελάσσονα* του Durante (*Messa de' morti*, 1746) από την ιδιόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη.[139] Αναφέρει μάλιστα ότι εντόπισε λάθη, τα οποία επισήμανε με σταυρούς (προφανώς πάνω στο δικό του αντίγραφο). Εφόσον, όμως, δεν γνωρίζουμε τη φύση αυτών των λαθών, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε.[140]

Κατά την παραμονή του στη Νάπολη το 1825–1826 ο Μάντζαρος συνέθεσε ένα έργο που έμελλε να έχει και παιδαγωγική χρησιμότητα. Πρόκειται για τις *Δώδεκα φούγκες για τέσσερις και πέντε φωνές με συνοδεία πιάνου* (*Dodici fughe scritte per quattro e cinque voci con accompagnamento di Pianoforte*), βασισμένες σε partimenti του Zingarelli, στον οποίο είναι και

---

[134] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875, αρ. 712 σ. 3α. Τις ίδιες πληροφορίες αντιγράφει και ο ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 102.

[135] ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 242. Βλ. και ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 102.

[136] ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 102.

[137] «il principe dell'arte dell' \ armonia e del contrappunto», σύμφωνα με μαρτυρία του REGALDI ([1851–1853 περ.], και [10]1858 σ. 418).

[138] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 143-144.

[139] «la sua famosa Messa de'morti in do terza minore a otto voci, ch'io feci copiare nel 1826 dallo stesso originale del maestro» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 20 υποσημ. 1). Η διατύπωση καθιστά σαφές ότι την αντιγραφή ανέλαβε να την πραγματοποιήσει κάποιος άλλος και όχι ο ίδιος ο Μάντζαρος. Ίσως να πρόκειται για μιαν από τις εξυπηρετήσεις τις οποίες του έκαναν με υπερηφάνεια οι φίλοι του στη Νάπολη, όπως γράφει χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις ο ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ (1958 σ. 102).

[140] Ο Καρδάμης διατυπώνει μια υπόθεση που βασίζεται σε υφολογική επιλογή του Durante (χρήση χρωματικών κινήσεων σε τεχνοτροπία *alla Palestrina*), την οποία θα μπορούσε ο Μάντζαρος να είχε εκλάβει ως σφάλμα (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 150, και 2015 σ. 145). Ωστόσο, το έργο αυτό του Durante ανήκει στο *μεικτό* και όχι στο *αυστηρό εκκλησιαστικό ύφος*, διότι είναι γραμμένο για φωνές και ορχήστρα (βλ. παρακάτω τις κατά Μάντζαρον τεχνοτροπίες της μουσικής σύνθεσης στο παράθεμα της σ. 318, υποσημ. 72). Δεδομένης της ευρυμάθειας του Μάντζαρου και της εμβρίθειας με την οποία είχε εντρυφήσει στη μελέτη παλαιότερων τεχνοτροπιών, θεωρώ πολύ πιθανότερο ότι μια υφολογική «παρεκτροπή» θα τη χαρακτήριζε ως *licenza* (δηλ. υφολογική ελευθερία ή ποιητική άδεια) παρά ως λάθος, κι ότι αυτά που είχε εντοπίσει στην παρτιτούρα του ναπολιτάνου συνθέτη ήταν σφάλματα καθαρής αβλεψίας (π.χ. αδικαιολόγητες διαφωνίες). Ένα τέτοιο λάθος φαίνεται σ' ένα απόσπασμα αυτού του *Ρέκβιεμ* του Durante το οποίο παραθέτω παρακάτω (σ. 360-362), αν και η πηγή μου δεν είναι το αυτόγραφο του συνθέτη αλλά τρία αντίγραφα.

αφιερωμένες. Εκδόθηκαν από τον οίκο Negri και προκάλεσαν αίσθηση μεταξύ των διδασκόντων του ωδείου της Νάπολης διότι προέρχονταν από έναν σχετικά νεαρό συνθέτη που είχε αποφασίσει να παρουσιάσει μια δημιουργία του γραμμένη σε αντιστικτικό ύφος και όχι στο οπερατικό της εποχής (το οποίο εκπροσωπούσαν, τότε, κυρίως δύο Ιταλοί σχεδόν συνομήλικοι του Μάντζαρου, ο ήδη προ δεκαετίας καθιερωμένος Rossini και ο ανερχόμενος Gaetano Donizetti).[141] Στην αφιερωτική επιστολή η οποία προτάσσεται στην έκδοση των *Dodici fughe* […], ο Μάντζαρος εύχεται να αποτελέσουν αυτές οι φούγκες αφορμή για τη μελέτη της αντιστικτικής τέχνης, πράγμα που φαίνεται ότι ευοδώθηκε, διότι υπάρχουν μαρτυρίες ότι το έργο αυτό χρησιμοποιήθηκε επί μακρόν για εκπαιδευτικούς σκοπούς,[142] ενώ ο Zingarelli συνέβαλε στη διάδοσή του όχι μόνον εκτός της Νάπολης, αλλά και εκτός της Ιταλίας, εφόσον το έστειλε «είς Παρισίους καὶ Ἀμερικὴν, ὅπου ἔτυχεν ἀρίστης ὑποδοχῆς».[143]

Πέρα από τις *Δώδεκα φούγκες*, οι υπόλοιπες σωζόμενες συνθέσεις της περιόδου 1819–1826, δηλαδή της ύστερης νεανικής του Μάντζαρου, είναι τρεις καντάτες, μία άρια για τενόρο και ορχήστρα, έργα για φωνή/φωνές και πιάνο (τα περισσότερα τυπωμένα), συνθέσεις για πιάνο (κυρίως εισαγωγές του τύπου της οπερατικής *sinfonia*), και μία λατινική λειτουργία.[144] Δεν διαφέρουν μεν υφολογικά από εκείνες της πρώτης, αλλά η θεματολογία ορισμένων από αυτές, προσανατολιζόμενη προς την ελληνική αρχαιότητα, έχει περισσότερο εθνικό χαρακτήρα.

1.3 *1826–1835: αισθητικός επαναπροσανατολισμός και συγγραφή εκπαιδευτικών εγχειριδίων*

Η οροθέτηση της περιόδου αυτής προκύπτει, σύμφωνα με τον Καρδάμη, από τη λήξη της δεκάμηνης διαμονής του Μάντζαρου στην Κέρκυρα (1826), και από την απόφασή του να παραμείνει στην πατρίδα του, παρά την τιμητικότατη πρόταση που του απεύθυνε ο Zingarelli να αναλάβει τη διεύθυνση του ωδείου της Νάπολης (1835).[145] Μέσα στην περίοδο αυτή βρίσκουμε τον Μάντζαρο περισσότερο εδραιωμένο στην Κέρκυρα εφόσον, μετά τις μακρές και αλλεπάλληλες περιόδους απουσίας του, επέστρεψε με μεγαλύτερη σταθερότητα στα καθήκοντά του ως γραμματέα του Γενικού Εισαγγελέα (θέση την οποία θα διατηρούσε, με εξαίρεση μια σύντομη διακοπή μέσα στο έτος 1833, έως το 1856, οπότε και συνταξιοδοτήθηκε).[146] Γνωρίζει επίσης τον Διονύσιο Σολωμό, ο οποίος από το 1828 εγκαθίσταται μόνιμα στην Κέρκυρα. Οι δύο άνδρες, μέσα από μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης τους, θα την εξελίξουν βαθμιαία μέσω του Ιδεαλισμού και έχοντας ως στόχο να προβάλουν το ρομαντικό Υψηλό, το οποίο για τον Μάντζαρο θα έβρισκε τη μουσική του έκφραση μέσω της αντιστικτικής γραφής και κυρίως της φούγκας.[147] Ο Μάντζαρος ως δημιουργός στρέφεται πλέον όλο και περισσότερο προς τη μελοποίηση στίχων γραμμένων στην Ελληνική (διασημότερο παράδειγμα

[141] Καρδαμης 2015 σ. 148.

[142] Καρδαμης 2015 σ. 149.

[143] Παπαγεωργιος 1875 αρ. 713 σ. 3β.

[144] Περισσότερες λεπτομέρειες για τις συνθέσεις αυτής της περιόδου στο Καρδαμης 2015 σ. 151-166.

[145] Καρδαμης 2015 σ. 169.

[146] Καρδαμης 2015 σ. 174.

[147] Περισσότερα στο τελικό, συμπερασματικό κεφάλαιο του Καρδαμης 2006 (σ. 451-473), και στο Καρδαμης 2015 σ. 236-247.

αποτελεί ο σολωμικός *Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν*) και στη χρήση αντιστικτικών τεχνικών, εγκαταλείποντας παράλληλα τη χρήση της συμφωνικής ορχήστρας, χωρίς ωστόσο να απαρνηθεί ορισμένα δημοφιλή είδη (κυρίως για πιάνο, ή για πιάνο και φωνή) που απευθύνονταν κυρίως στους θαμώνες των αριστοκρατικών σαλονιών.[148] Το σαλόνι του ίδιου του Μάντζαρου εξελίχθηκε, μετά το 1826, σε χώρο όπου τα βράδια συγκεντρώνονταν τακτικά πνευματικές και πολιτικές προσωπικότητες της Κέρκυρας, με σκοπό όχι μόνο κοινωνικό και ψυχαγωγικό αλλά και για να συζητηθούν απόψεις γύρω από τη φιλοσοφία, τις καλές τέχνες, και την πολιτική. Στο ίδιο σαλόνι ο συνθέτης, εκτός του ότι ερμήνευε έργα δικά του ή άλλων, έδινε και διαλέξεις σχετικά με διάφορα μουσικά ζητήματα, ή πραγματοποιούσε ακόμα και πειραματικές επιδείξεις που αφορούσαν φαινόμενα της μουσικής θεωρίας.[149] Από την άλλη, την ημέρα το σπίτι του ήταν ένας φιλόξενος χώρος μαθημάτων για οποιονδήποτε ενδιαφερόταν να μάθει μουσική, ασχέτως της κοινωνικής του τάξης ή του εισοδήματός του. Τα αντικείμενα που δίδασκε ο Μάντζαρος κατά την περίοδο 1820–1835 (αλλά και σε μεταγενέστερες περιόδους) ήταν η αρμονία, η αντίστιξη, η σύνθεση —η οποία πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι συμπεριλάμβανε και την ενορχήστρωση— και το πιάνο. Στην περίπτωση του τελευταίου, μάλιστα, μνημονεύεται η χρήση μεθόδων του Czerny και του Herz, οι οποίες μαρτυρούν τη συνεχή επαφή του Μάντζαρου με τις εξελίξεις της διδασκαλίας του πιάνου στην Ευρώπη.[150]

Η επαφή του Μάντζαρου με τη Νάπολη και τους ανθρώπους που είχε γνωρίσει εκεί διατηρήθηκε, κυρίως μέσω επιστολών, και μετά την επιστροφή του από το τέταρτο ταξίδι στην Ιταλία. Παρά τη θλιβερή απώλεια του μεγαλύτερου μέρους της αλληλογραφίας του Μάντζαρου, ευτυχώς σώζεται ένα μικρό δείγμα της, ενώ το περιεχόμενο κάποιων επιστολών μάς είναι γνωστό από μαρτυρίες τρίτων. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι αυτό που παραθέτω εδώ: μια πληροφορία από επιστολή του Zingarelli προς τον Μάντζαρο, την οποία διασώζει ο Regaldi σε σημειώσεις του σχετικά με τον κερκυραίο μουσουργό (βλ. παραπάνω, σ. 6-7 υποσημ. 37). Αφορά την προσπάθεια του γηραιού δασκάλου, δύο χρόνια μετά την αναχώρηση του Μάντζαρου από τη Νάπολη, να τον ωθήσει ώστε να μεταβεί στο Μιλάνο και να διδάξει στο ωδείο της λομβαρδικής πρωτεύουσας — προσπάθεια η οποία δεν απέδωσε καρπούς:

> Σε μιαν άλλη επιστολή της 28ης Νοεμβρίου 1828 ο Zingarelli αποπειράται, με πολύ ευγενικά λόγια, να παρακινήσει τον Μάντζαρο να γίνει ο καθηγητής θεωρίας του Ωδείου του Μιλάνου, εφόσον η θέση αυτή είχε κενωθεί και ο Zingarelli ήταν επιφορτισμένος με την ανεύρεση καθηγητή. Ο Μάντζαρος ήθελε πάντοτε να ζει αποτραβηγμένος, ελεύθερος από κάθε είδους δεσμά, ευτυχισμένος με την τέχνη του.[151]

Σε ένα σύντομο και ανυπόγραφο βιογραφικό άρθρο που δημοσιεύτηκε το 1876 υπάρχει μια πληροφορία η οποία, λίγο ή πολύ, ταιριάζει χρονικά με αυτή του παραπάνω παραθέματος,

---

[148] Περισσότερα στο KARDAMIS 2011 σ. 109-115, και κυρίως στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 177-178 και 186-228.

[149] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 176-177. Ένα τέτοιο πείραμα σχολιάζεται στο παρόν (βλ. σ. 436-440).

[150] Ο Carl Czerny αναφέρεται από τον ίδιο τον Μάντζαρο στη νεκρολογία που έγραψε για τον Αντώνιο Λιμπεράλη (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α σ. 59 και 62) αλλά και σε άρθρο εφημερίδας σχετικό με τη μαθήτρια του Μάντζαρου και δεξιοτέχνισσα του πιάνου Σουζάνα Ναράντζη [*Τὰ Καθημερινά* Γ', 130 (21.9.1857), σ. 3α]. Ο Henri Herz αναφέρεται από τον DE BIAZH (1890, σ. 960β, βλ. και παράθεμα στη σ. 57 παρακάτω) και αφορά το τελευταίο μάθημα που παρέδωσε ο Μάντζαρος προτού κλονιστεί σοβαρά η υγεία του.

[151] «In un' altra lettera del 28 9bre \ 1828 lo Zingarelli tenta con \ motti molto gentili d' indurre \ il Manzaro ad essere il maestro di \ teoria nel Conservatorio di \ Milano: essendo vacante quel \ posto, ed essendo lo Zingarelli incaricato \ a cercare il maestro. Il Manzaro \ volle sempre vivere ritirato, libero \ d'ogni legame, lieto della sua \ arte» (REGALDI [1851–1853 περ.]).

αλλά εκεί αφήνεται να εννοηθεί ότι ο Μάντζαρος έλαβε την πρόσκληση για την ανάληψη της *διεύθυνσης* του Ωδείου του Μιλάνου.[152]

Σε μιαν άλλη επιστολή του Zingarelli, απόσπασμα της οποίας επίσης παραθέτει ο Regaldi, ο ναπολιτάνος δάσκαλος γράφει στον Μάντζαρο «Με ευχαριστεί πολύ που ασχολείσαι με την πραγματεία περί της αρμονίας και επιθυμώ διακαώς να τη δω σύντομα τυπωμένη».[153] Η χρονολόγηση της επιστολής δεν μπορεί να γίνει με ασφάλεια, διότι ο Regaldi δεν δίνει καθόλου στοιχεία, αλλά η πληροφορία του παραθέματος μας βοηθά τουλάχιστον να περιορίσουμε τα χρονικά πλαίσια της συγγραφής του *Trattato d' Armonia* ανάμεσα στο 1826 (επιστροφή του Μάντζαρου από τη Νάπολη) και στο 1837 (θάνατος του Zingarelli). Υπάρχει, όμως, και άλλη μία μαρτυρία, η οποία όμως είναι γραμμένη μετά τον θάνατο του Μάντζαρου. Πρόκειται για ένα σύντομο και ανώνυμο βιογραφικό σημείωμα του 1872, στο οποίο διαβάζουμε:

> Ἐπανακάμψας εἰς τὴν πατρίδα του ἐμελοποίησε τον ὑπέρλαμπρον ἐκεῖνον ἐθνικὸν ὕμνον […]· ἀλληλοδιαδόχως δὲ περιεκόσμει τὸν φιλόμουσον κόσμον διὰ τῶν ζωηροτάτων ᾀσμάτων τοῦ θεάτρου καὶ τῆς συναναστροφῆς καὶ ἐτελειοποίησε τὸ ὡραῖον πόνημά του *τῆς Ἁρμονίας*, ὅπερ θέλει ἀποβῆ ὠφέλιμον καὶ χρησιμώτατον εἰς τὴν τέχνην.[154]

Υποθέτουμε ότι η επιστροφή στην πατρίδα που είχε κατά νου ο αρθρογράφος είναι εκείνη που πραγματοποιήθηκε μετά το τέταρτο και τελευταίο από τα ταξίδια του Μάντζαρου στην Ιταλία μεταξύ 1819 και 1826.[155] Η αναφορά σε τελειοποίηση του συγγράμματος αφήνει να υπονοηθεί πως η έναρξη —ή ακόμα και η ολοκλήρωση— της συγγραφής της πραγματείας τοποθετείται είτε κατά τη διάρκεια των τεσσάρων ταξιδιών είτε πριν από την πραγματοποίηση του πρώτου από αυτά. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, ο Μάντζαρος να είχε ήδη συγγράψει μια πραγματεία για τους πρώτους του μαθητές, εκείνους στους οποίους δίδασκε κατά την περίοδο 1815–1819, και να την αναθεώρησε ή να την εμπλούτισε κατά τη διάρκεια των επισκέψεών του στην Ιταλία, αξιοποιώντας τις νέες γνώσεις που αποκόμιζε μετά από κάθε νέα μελέτη του ή μετά από συζητήσεις του με πολύ πιο έμπειρους ιταλούς δασκάλους. Το 1838, πάντως, η πραγματεία παρουσιάζεται ως σχεδόν έτοιμη προς έκδοση (βλ. παρακάτω, σ. 30-31).

Λίγο πιο στενά είναι τα χρονικά όρια εντός των οποίων μπορεί να τοποθετηθεί η συγγραφή ενός άλλου εκπαιδευτικού συγγράμματός του, το οποίο σχετίζεται με την αντίστιξη, αλλά δυστυχώς σε εκείνη την περίπτωση δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για ποιο ακριβώς σύγγραμμα γίνεται λόγος. Η πληροφορία βρίσκεται και πάλι στις σημειώσεις του Regaldi. Αυτή τη φορά η παραίνεση προς τον Μάντζαρο προέρχεται από μιαν άλλη σημαντική προσωπικότητα της Νάπολης, τον συνθέτη και δάσκαλο Francesco Ruggi (1767–1845). Ο Ruggi υπήρξε μαθητής του Fenaroli, ήταν καθηγητής στο ωδείο της Νάπολης (από το 1825 δίδασκε αντίστιξη, ενώ το 1835 προστέθηκε στα καθήκοντά του και η διδασκαλία του partimento), και εθεωρείτο από τους συγχρόνους του ως ένας από τους μεγαλύτερους δασκάλους της αντίστιξης.[156] Οι

---

[152] [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1876 σ. 4[α], όπου η πρόσκληση αυτή τοποθετείται χρονικά λίγο μετά την επιστροφή του Μάντζαρου στην Κέρκυρα, αφού ολοκληρώθηκε αυτό που σήμερα μας είναι γνωστό ως το τέταρτο ταξίδι του στην Ιταλία (δηλαδή εκείνο που προβάλλεται από τους περισσότερους βιογράφους του ως πρώτο ή μοναδικό, ελλείψει αναφοράς σε προηγούμενα).

[153] «Mi piace \ assai che ‹s›i occupi del trattato \ sull' armonia e desidero ardente-\mente di vederne presto la \\ stampa» (παρατίθεται στο REGALDI [1851–1853 περ.]).

[154] [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1872 σ. 2[γ].

[155] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 439.

[156] CARLI BALLOLA / MONTEMORRA MARVIN, «Ruggi, Francesco», *GMO* (πρόσβαση στις 13.6.2020).

ιδιότητες αυτές του Ruggi δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στα λόγια του, αφού αποτελούν σοβαρή ένδειξη την ποιότητας και χρησιμότητας των μαντζαρικών συγγραμμάτων. Παραθέτω το σχετικό χωρίο του Regaldi:

> Ο Ruggi, σε μια επιστολή της 27ης Μαρτίου 1833, τον ενθαρρύνει [*ενν. τον Μάντζαρο*] να δημοσιεύσει το ανέκδοτο έργο του σχετικά με την «ιδεαστική» αντίστιξη και λέει πόσο χρήσιμο θα ήταν αυτό, προ πάντων σε αυτούς τους καιρούς στους οποίους υπάρχει έλλειψη [μουσικοεκπαιδευτικών] ιδρυμάτων.[157]

Την ίδια πληροφορία τη βρίσκουμε, όμως, και στον Παπαγεώργιο, ο οποίος παραθέτει απευθείας από την επιστολή του Ruggi μεταφράζοντας στα Ελληνικά:

> ἀνάγκη νὰ πεισθῆτε νὰ ἐκδώσητε τὴν περὶ ἰδεαστικῆς μελοποιΐας[158] πραγματείαν σας. Πόσον ὠφέλιμον θὰ ἦτο τὸ ἔργον τοῦτο, εἰς τοὺς παρόντας μάλιστα καιροὺς, ὅτε ὑπάρχει ἔλλειψις διδακτικῶν συγγραμμάτων.[159]

Παρατηρούμε μια διαφορά ανάμεσα στα δύο παραθέματα: ο Παπαγεώργιος έχει αποδώσει το ιταλικό *instituzioni* με τη σημασία των «συγγραμμάτων», η οποία όμως δεν συγκαταλέγεται μεταξύ των διαφόρων σημασιών της λέξης — εκτός και αν ο Regaldi έχει παραφράσει την επιστολή του Ruggi, η οποία μπορεί πράγματι να αναφέρεται σε συγγράμματα. Όσον αφορά δε το επίθετο «ιδεαστικός» (*ideale* στο πρωτότυπο), το οποίο βρίσκουμε συχνά στα ιταλικά κείμενα της εποχής (και σε ουσιαστικοποιημένη έναρθρη μορφή, *l'ideale*), είχε κατά κανόνα τη σημασία της ελεύθερης σύνθεσης, κυρίως φωνητικής (που ανήκει στο είδος της όπερας) και δευτερευόντως οργανικής. Δεν είναι απολύτως σαφής η σημασία που έχει εδώ ο συνδυασμός των λέξεων *contrappunto* και *ideale* αλλά, σύμφωνα με την κατά Μάντζαρον ταξινόμηση των συνθετικών τεχνοτροπιών, πρέπει μάλλον να πρόκειται για αυτό που ονομάζει *stile ecclesiastico misto*, δηλαδή *μεικτό εκκλησιαστικό ύφος*, το οποίο χρησιμοποιεί όχι μόνο φωνές αλλά και ορχήστρα.[160] Ωστόσο δεν μπορούμε με ασφάλεια να ταυτίσουμε κάποιο από τα ευρισκόμενα συγγράμματα του Μάντζαρου που αφορούν την αντίστιξη με αυτό που αναφέρει αόριστα ο Ruggi. Δεν αποκλείεται, πάντως, να εννοεί το *Studio pratico di Contrappunto* (Πρακτική μελέτη της αντίστιξης), παρόλο που το σύγγραμμα αυτό δεν είναι πραγματεία με τη συνήθη σημασία της λέξης, αλλά πολύ περισσότερο μια συλλογή από ολοκληρωμένες φωνητικές φούγκες που χρησίμευαν σαν υποδείγματα μελέτης.[161] Ίσως θα έπρεπε να στραφούμε προς συγγράμματα που ασχολούνται με την οργανική αντίστιξη, όπως επεξεργασίες partimenti τα οποία χρησιμοποιούν μιμήσεις και χαρακτηρίζονται γενικότερα από αντιστικτική υφή, δηλαδή partimenti τα

---

[157] «Il Ruggi lo incoraggia in \ una lettera del 1833 — †–† 27 marzo \\ a mettere in luce l'opera inedita \ sul contrappunto ideale - e dice = \ quanto sarebbe esso d'utilità \ in questi tempi massimamente \ che si manca d'instituzioni» (REGALDI [1851–1853 περ.]).

[158] Πρόκειται για έναν από τους πολλούς μουσικούς όρους της εποχής που σήμερα έχουν πέσει σε αχρηστία. Ως ελληνική απόδοση του *contrappunto* είναι σπάνια ακόμα και για τον 19ο αιώνα. Η συνήθης σημασία της λέξης *μελοποιΐα* σε κείμενα της εποχής είναι εκείνη της μουσικής σύνθεσης γενικότερα (και όχι μόνο της μελοποιημένης ποίησης).

[159] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α.

[160] Την ταξινόμηση αυτή την παραθέτω παρακάτω, σ. 318, υποσημ. 72.

[161] Περισσότερα για το μαντζαρικό αυτό έργο στο υποκεφ. 5.7 του παρόντος. Θα δούμε πάντως ότι, ειδικά τον 18ο αιώνα, στην Ιταλία υπήρχαν συγγράμματα που δίδασκαν την αντίστιξη όχι μέσα από θεωρητικά κείμενα αποτελούμενα από κανόνες, αλλά και μέσα από συλλογές παραδειγμάτων. Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα PAOLUCCI 1765–1772, MARTINI [1774–1776], και SALA 1794. Σύντομη και περιεκτική παρουσίαση των τριών αυτών έργων στο DIERGARTEN 2021, ενότητες V-VI (σ. 169-174).

οποία ο ίδιος ο Μάντζαρος θεωρούσε ότι αποτελούν συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην αυστηρή φωνητική αντίστιξη και στην ελεύθερη σύνθεση.[162] Ωστόσο πρέπει μάλλον να αποκλείσουμε την πιθανότητα να εννοεί ο Ruggi τις μαντζαρικές επεξεργασίες των partimenti του Fenaroli, επειδή η ολοκλήρωσή τους ακολούθησε αρκετά αργότερα, είκοσι τρία χρόνια μετά την εν λόγω παρακίνηση του ιταλού δασκάλου. Θα μπορούσε όμως να εννοεί το χειρόγραφο με τις επεξεργασίες των partimenti του Zingarelli, οι οποίες μάλιστα είναι γεμάτες από τεχνικές επισημάνσεις και επεξηγηματικές σημειώσεις. Το έργο αυτό ανταποκρίνεται περισσότερο σε αυτό που μοιάζει να εννοεί το παράθεμα, διότι έχει αφενός σαφή εκπαιδευτικό στόχο, αφετέρου ένα αντιστικτικό ύφος το οποίο χαρακτηρίζεται από ορισμένες ελευθερίες που το κάνουν να ξεπερνά τα όρια του *αυστηρού εκκλησιαστικού* (*stile ecclesiastico rigoroso*).[163]

Με δεδομένες τις αμφιβολίες σχετικά με το σύγγραμμα του Μάντζαρου που εννοεί ο Ruggi παρακινώντας τον να το δημοσιεύσει, το μόνο θεωρητικό έργο του Κερκυραίου για το οποίο μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι γράφτηκε μέσα στην περίοδο 1826–1835 είναι η πραγματεία περί αρμονίας (*Trattato d' Armonia*), που δυστυχώς δεν σώζεται. Όσο πενιχρή κι αν φαίνεται ωστόσο αυτή η μεμονωμένη χρονολογική πληροφορία, είναι σημαντική αν σκεφτεί κανείς πόσο προβληματική είναι η χρονική τοποθέτηση των μαντζαρικών μουσικοθεωρητικών γραπτών — κυρίως εξαιτίας των λιγοστών και διάσπαρτων στοιχείων που μας είναι διαθέσιμα, διότι ο Μάντζαρος δεν συνήθιζε να σημειώνει χρονολογία συγγραφής πάνω στα εκπαιδευτικά του έργα, και επειδή έχει χαθεί ένα τμήμα αυτών των έργων του όπως και μεγάλο μέρος της αλληλογραφίας του. Σημαντικό είναι επίσης, ως ένδειξη της αξίας των παραπάνω δύο συγγραμμάτων (όποιο κι αν είναι τελικά αυτό που αφορά την αντίστιξη), ότι οι παραινέσεις προς τον Μάντζαρο για να τα δημοσιεύσει προέρχονται από δύο σπουδαίους ιταλούς δασκάλους του καιρού του. Όπως θα δούμε και λίγο παρακάτω, ο Zingarelli και ο Ruggi δεν ήταν οι μοναδικοί Ιταλοί που αναγνώριζαν τις μουσικές γνώσεις του Μάντζαρου και την αποτελεσματικότητα του εκπαιδευτικού του έργου.

Έτσι, μέσα στη δεκαετία που ακολουθεί μετά τη σημαντική εμπειρία των τεσσάρων ταξιδιών του στην Ιταλία, ο Μάντζαρος καθιερώνεται στην Κέρκυρα ως ένας εξαιρετικός δάσκαλος των «ανώτερων θεωρητικών» της μουσικής, αλλά και του πιάνου. Η φήμη του ως εκπαιδευτικού αφορούσε κυρίως την πολύ αποδοτική μέθοδο διδασκαλίας της αρμονίας, η οποία ήταν δικής του επινόησης (όπως θα δούμε να αναφέρεται σε άλλες πηγές παρακάτω) και είχε την ιδιαιτερότητα ότι παρουσίαζε το αντικείμενο με τρόπο απλό και σαφή, τόσο ώστε να είναι δυνατή η ολοκλήρωση της μελέτης του μέσα σε λίγους μόνο μήνες. Τα μαθήματα γίνονταν στο σπίτι του, αλλά δεν θα αργούσε να επιτευχθεί ο στόχος τον οποίο είχε θέσει: να αναβαθμίσει τη μελέτη της μουσικής στην πατρίδα του (και, ενδεχομένως, στον ευρύτερο ελληνικό χώρο[164]) ιδρύοντας μια σχολή που θα ακολουθούσε τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, και στελεχώνοντάς την με καθηγητές που ο ίδιος θα τους είχε μορφώσει μουσικά.

---

[162] Χαλικιοπουλος Μαντζαρος [1856], §IV του Προλόγου (παρατίθεται στο Μπροβας 2003 σ. 100). Για τα συγγράμματα του Μάντζαρου που περιέχουν επεξεργασίες partimenti των Fenaroli και Zingarelli βλ. το υποκεφάλαιο 5.8.

[163] Σύντομη παρουσίαση αυτού του χειρογράφου παρακάτω, σ. 619 κ.ε.

[164] Καρδαμης 2006 σ. 428.

1.4 *1835–1872: ωριμότητα και ευρύτερη αναγνώριση του διδακτικού έργου*

Τον Ιούλιο του 1835 ο ογδοντατριάχρονος Zingarelli έγραψε στον Μάντζαρο μια επιστολή με την οποία του ζητούσε, μάλλον πιεστικά, να τον διαδεχτεί στη διεύθυνση του Ωδείου της Νάπολης. Η επιστολή αυτή διακρίνεται από συναισθηματική φόρτιση, αφού ο υπέργηρος Ιταλός ένιωθε το τέλος να πλησιάζει και είχε διαπιστώσει ότι δεν μπορούσε να εμπιστευτεί σε κανέναν άλλο τη διαφύλαξη των ιδεωδών της κλασικής ναπολιτάνικης τεχνοτροπίας, ενώ είναι πιθανό να ένιωθε απειλητική την παρουσία του «παρείσακτου» Donizetti ως καθηγητή σύνθεσης στο ίδιο ωδείο, θέση την οποία ο συνθέτης από το Μπέργκαμο κατείχε από το προηγούμενο έτος. Η βαθιά φιλία που είχε αναπτυχθεί μεταξύ Zingarelli και Μάντζαρου, τόσο εκ του σύνεγγυς όσο και δι' αλληλογραφίας, και η σύμπλευση των απόψεών τους για τη μουσική, οδήγησε τον γηραιό Zingarelli σ' αυτήν την τόσο τιμητική κίνηση, η οποία όμως δεν είχε αποτέλεσμα διότι ο Μάντζαρος αρνήθηκε τελικά ν' αναλάβει τη διεύθυνση του ναπολιτάνικου Ωδείου, προτιμώντας να παραμείνει στην πατρίδα του και να προσφέρει στη δική της πνευματική και καλλιτεχνική ανάπτυξη.

Δεν είναι γνωστό αν η επιστολή αυτή του Zingarelli σώζεται. Γνωρίζουμε μόνον αποσπάσματά της από μεταφρασμένα παραθέματα μέσα στα κείμενα του Αλβάνα, του Παπαγεώργιου, του Λαυρέντιου Βροκίνη (από τους οποίους οι δύο τελευταίοι χρονολογούν την επιστολή εσφαλμένα δίνοντας το έτος 1825 αντί του ορθού 1835, πράγμα που κάνει και ο ανώνυμος συντάκτης του άρθρου της *Κόρινας* του 1876[165]). Παρατίθενται εδώ για σύγκριση δύο μεταφράσεις του ίδιου αποσπάσματος: η πρώτη είναι του Αλβάνα και η δεύτερη του Παπαγεώργιου.

> Ἐὰν ἤρχεσο εἰς Νεάπολιν, διὰ τῆς παρηγόρου παρουσίας σου ἤθελες παρατείνει τὸν βίον γέροντος διανύσαντος τὸ τέταρτον πρὸς τοῖς ὀγδοήκοντα ἔτος, ὃν καὶ ἐν τῇ διδασκαλίᾳ ἤθελες διαδεχθῆ. Οὐδένα σοῦ καταλληλότερον βλέπω. Ἄλλοι θέλουν μοι ἀποπλανήσει τὴν νεολαίαν. Σήμερον, ὅτε τὰ πάντα νοθεύονται καὶ διαφθείρονται, οἱ πολλοὶ ἀποπειρῶνται νὰ διαφθείρωσι τὴν ὡραίαν καὶ ἄχρι τοῦδε ἀκήρατον τηρηθεῖσαν σχολὴν τῆς Νεαπόλεως. Διὸ εἰς σὲ μόνον ἐπεθύμουν νὰ τὴν ἐμπιστευθῶ. Ἔρχου, λοιπὸν, καὶ σπεῦσον.[166]

> Ἐὰν ἤρχεσο εἰς Νεάπολιν […] ἤθελες ἐπιπροσθέσῃ ὀλίγας ἔτι ἡμέρας ζωῆς εἰς γέροντα διανύσαντα ἤδη τὸ τέταρτον καὶ ὀγδοηκοστὸν ἔτος τῆς ἡλικίας αὐτοῦ, καὶ ἤθελον ἔχει τὴν παρηγορίαν νὰ σὲ ἴδω παρὰ τὴν κλίνην μου· καθότι μετὰ τὸν θάνατόν μου δὲν βλέπω ἄλλον καταλληλότερον σοῦ ἵνα μὲ διαδεχθῇ· οἱοσδήποτε ἄλλος ἤθελε διαφθείρῃ τὴν νεολαίαν. Σήμερον, ὅτε τὰ πάντα νοθεύονται, ἀποπειρῶνται νὰ διαφθείρωσι καὶ τὴν ὡραίαν καὶ ἀμόλυντον Σχολὴν τῆς Νεαπόλεως· διὰ τοῦτο εἰς σὲ μόνον ἐπεθύμουν νὰ τὴν ἐμπιστευθῶ. Ελθὲ λοιπὸν, ἐλθὲ ταχέως.[167]

---

[165] [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1876 σ. 4^{β}. Το πλήρες κείμενο του άρθρου παρατίθεται στο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 120-121.

[166] ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 242. Ας προστεθεί εδώ ότι το κείμενο αυτό του Αλβάνα κυκλοφόρησε μερικούς μήνες αργότερα ως ανεξάρτητο δημοσίευμα, εμπλουτισμένο με διάφορα τεκμήρια (Φρειδερίκος ΑΛΒΑΝΑΣ, 1874, *Νικόλαος ὁ Μάντζαρος, βιογραφικὸν σχεδίασμα,* Κέρκυρα: Τυπογραφείο «Ἀθηνά», Αρσ. Κάου). Η πρώτη εκδοχή του κειμένου παρατίθεται ολόκληρη στο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 80-92. Στην τρίτη σειρά του παραθέματος, το *Ἄλλως* του πρωτοτύπου έχει διορθωθεί σε *Ἄλλοι*. Το ίδιο απόσπασμα, με ελάχιστες διαφορές στην ορθογραφία και στη στίξη, υπάρχει και στον Βροκίνη (ΔΑΦΝΗΣ (επιμ.) 1972 σ. 30).

[167] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3^{α}. Η έμφαση με αραιά τυπογραφικά στοιχεία πιθανώς δεν είναι του Zingarelli αλλά του Παπαγεώργιου — σημειωτέον ότι δεν υπάρχει ούτε στην εκδοχή του Αλβάνα, ούτε και στον Μοτσενίγο που παρατίθεται αμέσως μετά.

Ο μοναδικός που παραθέτει και ένα απόσπασμα από την πρωτότυπη, ιταλόγλωσση επιστολή, χωρίς όμως να δίνει καμία πληροφορία για το πού απόκειται αυτή ή για το πώς βρέθηκε στη διάθεσή του, είναι ο Μοτσενίγος. Την παραθέτω και τη μεταφράζω:

> Oh quale conforto sarebbe per me poterla rivedere prima di morire! Venga dunque e presto e si assicuri che la sua venuta prolungherebbe ancora la mia vita.
>
> Si affretti dunque a venire, perchè non trovo altro che lei che possa succedermi e quindi a Lei soltanto prima di morire vorrei affidare la bella scuola di Napoli, poichè ogni altro non farebbe che guastarmela...[168]

> Αχ, πόση παρηγορία θα ήταν για μένα αν μπορούσα να σας ξαναδώ πριν πεθάνω! Ελάτε λοιπόν και γρήγορα, και βεβαιωθείτε πως η άφιξή σας θα μπορούσε να παρατείνει λίγο ακόμη τη ζωή μου.
>
> Βιαστείτε λοιπόν να έλθετε, διότι δεν βρίσκω κανέναν άλλο που θα μπορούσε να με διαδεχτεί παρά μόνον εσάς, και γι' αυτό σε σας μόνο θα ήθελα πριν πεθάνω να εμπιστευθώ την ωραία σχολή της Νάπολης, εφόσον οποιοσδήποτε άλλος το μόνο που θα μπορούσε να κάνει θα ήταν να μου τη διαφθείρει...

Παραδίδεται επίσης ότι, δύο χρόνια αργότερα, προτάθηκε στον Μάντζαρο και η διευθυντική θέση του ωδείου του Μιλάνου, αλλά την αρνήθηκε και αυτή. Όσο εντυπωσιακή κι αν είναι αυτή η πληροφορία, είναι καλύτερο να αντιμετωπίζεται με κάποιες επιφυλάξεις ως προς την εγκυρότητά της.

> Τοσοῦτον δὲ ὑπολήπτοντο [*recte:* ὑπελήπτοντο] καὶ ἐξετίμων αὐτὸν, ὥστε τῷ προσηνέχθη[169] ἡ ἔντιμος θέσις διευθυντοῦ τῆς Μουσικῆς Σχολῆς των Μεδιολάνων, ἣν ὁ ἀφιλοκερδὴς καὶ γενναιόφρων Μάντζαρος ἀπεποιήθη.[170]

Η άρνηση του Μάντζαρου να αναλάβει κάποιαν από τις δύο αυτές διευθυντικές θέσεις, είτε του ναπολιτάνικου ωδείου είτε του μιλανέζικου, αποτελεί και την οριστική απόφασή του να μην ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική. Ενώ θα μπορούσε να αξιοποιήσει την ιδιότητα του διευθυντή ενός ονομαστού ωδείου και να προωθήσει στην Ιταλία τις εκπαιδευτικές του μεθόδους κάνοντάς τες γνωστές και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο, προτίμησε να παραμείνει στην Κέρκυρα και να συνεχίσει να διδάσκει εθελοντικά, όχι μόνο ικανοποιώντας τη δική του ευχαρίστηση αλλά προσφέροντας και εθνικό έργο. Παρ' όλα αυτά σημαντική είναι μια μαρτυρία που προέρχεται από τον ίδιο τον Μάντζαρο, χρονολογημένη τον Μάρτιο του 1844: σε μια επιστολή του προς τον ιταλό μαέστρο Giulio Cesare Ferrarini (1807–1891) του γράφει ότι σκέφτεται να εγκατασταθεί στην Ιταλία και να ιδρύσει εκεί μια μουσική σχολή στην οποία θα χρησιμοποιείται η δική του μέθοδος — σκέψεις οι οποίες, τελικά, δεν έγιναν πραγματικότητα.[171]

Μια μαρτυρία του 1838, η οποία προέρχεται από επιστολή ενός πρώην μαθητή του Μάντζαρου, του Antonio Crescentini,[172] αφορά την πραγματεία περί αρμονίας. Σύμφωνα με τα λόγια του Ιταλού, τα οποία παραθέτει μεταφρασμένα ο Παπαγεώργιος, το σύγγραμμα αυτό ήταν τότε σχεδόν έτοιμο για έκδοση.

---

[168] ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 102-103, όπου παρατίθεται και μια μετάφραση του ιταλικού παραθέματος στα Ελληνικά. Έχω διορθώσει την τελευταία ιταλική λέξη *quastarmela* σε *guastarmela.*

[169] Δηλαδή «του προσφέρθηκε».

[170] [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1872 σ. 2γ. Η πληροφορία για την πρόταση αυτή υπάρχει και στο ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 243.

[171] Το σχετικό απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στη σ. 645 του παρόντος.

[172] Ο Crescentini υπήρξε βιολονίστας και αρχιμουσικός. Η παρουσία του στην Κέρκυρα σημειώνεται τουλάχιστον δύο φορές, στα έτη 1831–1832 και 1834–1837. Η επαφή του με τον Μάντζαρο συνεχίστηκε δι' αλληλογραφίας και μαρτυρείται από ορισμένες επιστολές που σώζονται (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 253, 388).

[…] ὁ Ἀντώνιος Crescentini, γράφων ἐν Βονωνίᾳ τῇ 4 Δεκεμβρίου 1838, τὸν παρεκάλει νὰ ἐπισπεύσῃ τὴν τύπωσιν τῆς *Θεωρίας τῆς Ἁρμονίας* καὶ νὰ τῷ ἀποστείλῃ ἀντίτυπον, προσθείς:

> *Πέποιθα ὅτι θέλει μὲ ὠφελήσει τὰ μέγιστα καί μοι διανοίξει κέλευθον ὀλιγίστοις γνωστὴν ἐν Ἰταλίᾳ.*[173]

Ο Crescentini ήταν ένας από τους ουκ ολίγους Ιταλούς που παρακολούθησαν μαθήματα με τον Μάντζαρο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα παραπάνω παρατιθέμενα λόγια του, κυρίως η πεποίθησή του ότι η μαντζαρική πραγματεία περί αρμονίας θα του ανοίξει έναν δρόμο (κέλευθο) που ελάχιστοι στην Ιταλία τον γνωρίζουν. Θα επανέλθουμε στο αινιγματικό αυτό χωρίο και σε μια πιθανή ερμηνεία του προς το τέλος του παρόντος (σ. 658 κ.ε.). Φαίνεται όμως ότι, ακόμα και δεκαεννέα χρόνια αργότερα, το 1857, δεν είχε υλοποιηθεί ακόμα η έκδοση της πραγματείας, παρόλο που ο Δημήτριος Αγαθίδης —πρώην μαθητής του Μάντζαρου κι αυτός— είχε μόλις ενημερώσει τότε τους δασκάλους του στη Μπολόνια ότι σύντομα θα εκδιδόταν όχι μόνον η πραγματεία αλλά και άλλα συγγράμματα[174] του πρώην δασκάλου του. Είκοσι ένα χρόνια αργότερα, το 1878, όταν ο Μάντζαρος είχε πια αποβιώσει από εξαετίας, ο Δε Βιάζης έγραφε ότι τόσο η *Θεωρία τῆς Ἁρμονίας*, όπως την αποκαλεί, όσο και το *Λεξικὸν τῶν Μουσικῶν Ρυθμῶν*, «πρὸς βλάβην τοῦ μουσικοῦ κόσμου, ἀνέκδοτά εἰσιν».[175] Η απουσία της πραγματείας περί αρμονίας από τα ευρισκόμενα του Μάντζαρου μπορεί με βεβαιότητα να αποδοθεί στην εκποίηση ορισμένων έργων του στην Ιταλία, την οποία πραγματοποίησε ο γιος του.[176]

Το 1840 υλοποιήθηκε το όραμα του Μάντζαρου, για την επίτευξη του οποίου εργαζόταν μεθοδικά επί χρόνια: ιδρύθηκε η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας (εφεξής ΦΕΚ), ένας οργανισμός που είχε σκοπό την ανάπτυξη της μουσικής ζωής του τόπου, αφενός παρέχοντας δωρεάν μουσικές σπουδές (θεωρητικές και πρακτικές) σε οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο, ανεξάρτητα από την κοινωνική του καταγωγή,[177] αφετέρου οργανώνοντας συναυλίες. Η σύσταση της ΦΕΚ με την προοπτική μιας πραγματικής μουσικής ακαδημίας[178] δεν οφείλεται μόνο στην ακαταπόνητη και συστηματική προσπάθεια του Μάντζαρου, ο οποίος προετοίμαζε τη στελέχωσή της με καθηγητές άρτια καταρτισμένους (έχοντας σπουδάσει είτε με τον ίδιο είτε σε σχολές της Ιταλίας[179]), αλλά και στις ώριμες πλέον συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί στη δυτική Ευρώπη, όπου τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα ιδρύονταν ωδεία και μουσικές ακαδημίες που είχαν στόχο την μουσική διαπαιδαγώγηση της ευρύτερης κοινωνίας. Η ΦΕΚ συμπλήρωσε ένα σημαντικό κενό στη μουσική εκπαίδευση της αγγλοκρατούμενης Κέρκυρας: μέχρι την ίδρυσή της, το μάθημα της μουσικής περιοριζόταν από τη μια πλευρά σε κατ' οίκον ιδιαίτερα μαθήματα, κι από την άλλη σε σχολεία (κυρίως θηλέων) προορισμένα για τις πιο εύπορες κοινωνικές τάξεις, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις ήταν προαιρετικό.[180] Όσο για την Ιόνιο Ακαδημία, η διδασκαλία της μουσικής εκεί όχι μόνον είχε διαφορετικό προσανατολισμό (την ορθόδοξη ψαλτική) αλλά από το 1828 είχε πάψει να αποτελεί μέρος του πανεπιστημιακού

---

[173] Αλβανας 1873–1874 σ. 247-248.

[174] Βλ. το παράθεμα από τον Παπαγεώργιο στη σ. 40.

[175] Δε Βιαζης 1878 σ. 190β. Το *Λεξικὸν τῶν Μουσικῶν Ρυθμῶν* είναι το *Opera sulle Cadenze ossia Dizionario delle Modulazioni* […], για το οποίο βλ. εδώ στο υποκεφ. 5.6.

[176] Καρδαμης 2006 σ. 440 υποσημ. 87.

[177] Καρδαμης 2015 σ. 256-257.

[178] Καρδαμης 2006 σ. 430-431, 2010β σ. 17.

[179] Καρδαμης 2006 σ. 431.

[180] Καρδαμης 2015 σ. 44-45.

προγράμματος.[181] Μέχρι την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών το 1871, η ΦΕΚ θα ήταν ο μοναδικός ελληνικός οργανισμός (αρχικά της Ιονίου Πολιτείας, και από το 1864 του Ελληνικού Βασιλείου, μετά την ένταξη των Επτανήσων σε αυτό) ο οποίος βασιζόταν στα μοντέλα των ευρωπαϊκών μουσικών ακαδημιών.[182]

Ο Μάντζαρος δεν ήταν εξ αρχής φανερά παρών στην ίδρυση της ΦΕΚ, αν και θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι ενεπλάκη σε αυτή.[183] Μεταξύ των ιδρυτικών μελών, πάντως, εμφανίζονται δύο πρώην μαθητές του, ο Αντώνιος Λιμπεράλης και ο Σπυρίδων Ξύνδας (1812–1896), στους οποίους ανατέθηκαν και διδασκαλικά καθήκοντα. Στο διδακτικό προσωπικό προστέθηκε ένας ακόμη πρώην μαθητής του, ο Δομένικος Παδοβάς (1817–1892), αναλαμβάνοντας τα «ανώτερα θεωρητικά».[184] Το εκπαιδευτικό κομμάτι της ΦΕΚ χωριζόταν σε τρία τμήματα: εκμαθηση μουσικών οργάνων (πνευστά, έγχορδα, πιάνο), φωνητική, και θεωρητικά της μουσικής (στοιχειώδη της θεωρίας, αρμονία, αντίστιξη, σύνθεση και ενορχήστρωση).[185] Από το 1841, όμως, ο Μάντζαρος γίνεται ισόβιος καλλιτεχνικός διευθυντής της ΦΕΚ[186] και, το 1842, τον βρίσκουμε να προτίθεται να διδάξει εκεί αρμονία, αντίστιξη και σύνθεση, με στόχο να στηρίξει τη ΦΕΚ μετά τον πρόωρο θάνατο του Λιμπεράλη.[187] Η δίγλωσση (ελληνική και ιταλική) ανακοίνωση της ΦΕΚ που βρίσκουμε στο περιοδικό *Album Jonio* με ημερομηνία 4/16.9.1842 δίνει εν συντομία μια εικόνα των διδασκόμενων αντικειμένων και ορισμένων απαιτήσεων που είχε το ίδρυμα από τους υποψήφιους μαθητές. Όπως μας πληροφορεί ο Δε Βιάζης, που υπήρξε και μαθητής του Μάντζαρου, «οἱ προσελθόντες ἦσαν πλεῖστοι».[188]

Ἡ Ἐπιτροπὴ τῆς ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ καθιστᾷ γνωστὸν είς πάντα τὸν βουλόμενον νὰ ὠφεληθῇ ἐκ τῆς τοιαύτης μαθήσεως, ὅτι ὁ Εὐγενὴς Κύριος Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, παντοτεινὸς τῆς ἰδίας Ἑταιρίας Πρόεδρος ὡς πρὸς τὸ μουσικὸν μέρος, θέλει παραδίδει χάριν μαθήματα Ἁρμονίας, καὶ διδάξει μετὰ τὴν σπουδὴν ταύτην τὰ περὶ τὴν Συμφωνίαν καὶ Μουσικὴν Σύνθεσιν. Αἱ παραδόσεις θέλουν ἀρχίσει τὴν 1.ην τοῦ προσεχοῦς Δεκεμβρίου 1842 Ε. Ν. [=*Ἔτος Νέον, δηλ. Γρηγοριανό ημερολόγιο*]

Οἱ διαγωνισταὶ χρεωστοῦν νὰ δώσουν ἐξετάσεις διὰ νὰ γνωρισθῇ ἐντεῦθεν ὁ βαθμὸς τῶν μουσικῶν γνώσεών των, τῶν πρὸς τοῦτο ἀναγκαίων.

Τὰ μαθήματα θέλουν παραδίδεσθαι δημοσίᾳ εἰς τὸ μέγα δωμάτιον τοῦ Φιλαρμονικοῦ Καταστήματος, οἱ δὲ ἀποδεκτοὶ γενόμενοι θέλουν

Il Comitato della SOCIETÀ FILARMONICA fa sapere a coloro, che amassero profittarne, che si darà un corso gratuito di Lezioni di Armonia, per passare in seguito allo Studio del Contrappunto e della Composizione Musicale, alle quali Lezioni tutte il Presidente perpetuo, per la parte musicale, della Società medesima, il Nobile Sig. *Niccolò Calichiopulo Manzaro,* darà principio nel giorno 1.o del venturo Dicembre 1842 S. N. [=*Stile Nuovo*]

I Concorrenti dovranno far constare, per mezzo d'un esame, il grado delle conoscenze loro musicali, necessarie all'uopo.

Le Lezioni si daranno pubblicamente nella sala maggiore dello Stabilimento Filarmonico, e le persone ammesse a queste Lezioni si uni-

[181] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 45, και 2010β σ. 18.

[182] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 256.

[183] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 431.

[184] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 431.

[185] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 256.

[186] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 255.

[187] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2008 σ. 121.

[188] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1905 σ. 131β.

συμμορφωθῇ μὲ τοὺς ἐσωτερικοὺς Κανονισμοὺς τοῦ ῥηθέντος Καταστήματος.	formeranno ai Regolamenti interni dello Stabilimento stesso.[189]

Σχετικά με τα δωρεάν μαθήματα που αναφέρονται παραπάνω στο *Album Ionio,* ο Δε Βιάζης γράφει, σαράντα οκτώ χρόνια αργότερα:

> Βλέπων ὁ Μάντζαρος ὅτι ἡ μουσικὴ δὲν ἐκαλλιεργεῖτο τότε ὡς ἔπρεπε παρ' ἡμῖν, ἤρχισε νὰ παραδίδῃ δωρεὰν μαθήματα ἁρμονίας, συνθέσεως καὶ ἐνοργανώσεως εἰς πάντα βουλόμενον. Ἐδίδασκεν οὐχὶ μόνον εἰς τὴν Φιλαρμονικήν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν οἰκίαν του. Ἡ οἰκία του ἦτο ἀνοικτὴ φιλοφρονέστατα καὶ ἀφιλοκερδῶς πρὸς πάντα φιλότεχνον καὶ διδάσκαλον θέλοντα νά τελειοποιηθῇ, πρὸς πᾶσαν θέλουσαν νὰ διδαχθῇ κλειδοκύμβαλον, ἁρμονίαν καὶ σύνθεσιν. Ἐν ἐνὶ λόγῳ ἐπὶ ἤμισυν περίπου αἰῶνα ἡ οἰκία αὐτοῦ ἦτο ἀληθὲς *μουσικὸν ἐκπαιδευτήριον*, ἀληθὲς *κονσερβατόριο‹ν›* τοῦ ὁποίου ἡ εἴσοδος ἦτο πάντοτε ἀνοικτὴ ‹καὶ› ἐλευθέρα εἰς πάντας καὶ εἰς πάσας. Τὰ ‹τέκνα› τοῦ πτωχοτέρου εἶχον τὰ αὐτὰ δικαιώματα μὲ τὰ τέκνα τοῦ κόμητος, τοῦ εὐπατρίδου, τοῦ πλουσίου καὶ τοῦ ἐμπόρου.[190]

Αξιοσημείωτη είναι η πληροφορία ότι τα μαθήματα του Μάντζαρου απευθύνονταν και σε όσους ήθελαν να τελειοποιήσουν τις μουσικές τους γνώσεις, είτε επρόκειτο για εραστές των τεχνών ειτε για μουσικοδιδασκάλους που συνειδητοποιούσαν πως είχαν ορισμένες γνωστικές ελλείψεις. Ο Δε Βιάζης δίνει επίσης έμφαση στο γεγονός πως ήταν ευπρόσδεκτες και γυναίκες ή κορίτσια, πράγμα σημαντικό για την εξέλιξη των κοινωνικών ηθών της εποχής. Επιπλέον τονίζει τη δυνατότητα που δινόταν ακόμα και σε μέλη κατώτερων κοινωνικών τάξεων να επωφεληθούν από τα δωρεάν μαθήματα· το άνοιγμα αυτό, εκτός της ανθρωπιστικής αξίας που το χαρακτηρίζει, αποτελεί ένα δείγμα του οράματος που είχε ο Μάντζαρος για την ευρύτερη διάδοση της μουσικής, όχι μόνο βραχυπρόθεσμα αγκαλιάζοντας όλο το φάσμα της κερκυραϊκής κοινωνίας, αλλά και μακροπρόθεσμα σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο. Ο συνθέτης, ενώ θα μπορούσε να είχε εκμεταλλευτεί την αριστοκρατική του ιδιότητα σαν μέσο αποστασιοποίησης από τα χαμηλότερα στρώματα της κερκυραϊκής κοινωνίας, αντιθέτως την αξιοποίησε για να διευκολύνει την πρόσβαση προς τη γνώση της μουσικής σε όσους δεν μπορούσαν να την έχουν, πιστός σε μια κοινωνική αποστολή προς όφελος των κοινωνικά και οικονομικά αδυνάτων.[191]

Λίγο παρακάτω στο ίδιο κείμενο προστίθεται η πληροφορία ότι στο σαλόνι του σπιτιού του, όπου ο Μάντζαρος παρέδιδε μαθήματα, υπήρχε (τουλάχιστον μέσα στη σχετικά σύντομη περίοδο κατά την οποία ο Δε Βιάζης μαθήτευσε κοντά του, δηλαδή από τον Μάιο του 1871 μέχρι τον Μάρτιο του επόμενου έτους) «μέγα πιάνο καὶ μέγας μαυροπίναξ».[192] Ωστόσο, εκτός από την εκ του σύνεγγυς διδασκαλία, υπήρχε και η εξ αποστάσεως η οποία διεξαγόταν μέσω

---

[189] «Lezioni gratuite di musica», *Album Jonio* II/XX (10/11/1842), σ. 164. Φωτογραφία της δημοσίευσης αυτής υπάρχει στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α σ. 12. Το βραχύβιο περιοδικό *Album Jonio* (1841–1842) το εξέδιδε στην Κέρκυρα ο ιταλός λόγιος και λογοτέχνης Severiano Fogacci (1803–1885), ο οποίος είχε φτάσει στο νησί ως πολιτικός πρόσφυγας και διέμεινε εκεί για μια δεκαπενταετία (1831–1846). Ποιητικές δημιουργίες του μελοποιήθηκαν τόσο από τον Μάντζαρο (*Cavatina di giovine sposa* για σοπράνο και πιάνο, 1836) όσο και από τον μαθητή του τελευταίου, Δομένικου Παδοβά (οι όπερες *Il Ciarlatano preso per Principe* και *Dirce, figlia di Aristodemo*, του 1840 και του 1857 αντίστοιχα, που συντέθηκαν πάνω σε λιμπρέτα του Fogacci). Περισσότερα για τον Fogacci, την περίοδο διαμονής του στην Κέρκυρα, και τις δραστηριότητές του που σχετίζονται με τη μουσική ζωή του τόπου, βλ. KARDAMIS 2013.

[190] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1905 σ. 131^{β}-132^{α}. Οι εντός αγκυλών λέξεις έχουν συμπληρωθεί από τον γράφοντα, εφόσον στα σημεία εκείνα το κείμενο έχει φθαρεί. Το μεγαλύτερο μέρος του παραθέματος βασίζεται στο ανάλογο απόσπασμα που βρίσκουμε στο ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 944^{α}, με ελαφρώς διαφορετική διατύπωση. Ορισμένα σημεία είναι εμφανώς αντιγραμμένα από τον ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟ (1875 αρ. 712 σ. 3^{α}).

[191] KARDAMIS 2011 σ. 103.

[192] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1905 σ. 133^{α}. Το πιάνο του Μάντζαρου φυλάσσεται και εκτίθεται στο Μουσείο της ΦΕΚ.

αλληλογραφίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα, το οποίο χρονολογείται το 1859, είναι τα επιστολικά μαθήματα αντίστιξης τα οποία είχε συμφωνήσει ο Μάντζαρος να παραδίδει δύο φορές τον μήνα στον πρώην μαθητή του, Ραφαήλ Παριζίνη, ο οποίος διέμενε πλέον στην Αθήνα.[193]

Η φήμη που είχε αποκτήσει ο Μάντζαρος στον τόπο του σαν εξαίρετος δασκάλος θα πρέπει να ήταν σημαντικός παράγοντας για την προσέλευση μαθητών στη ΦΕΚ. Θυμίζουμε όμως ότι το όνομά του είχε αρχίσει να γίνεται γνωστό και στην Ιταλία, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1820, τουλάχιστον μέσα σε κύκλους δασκάλων της μουσικής, και είδαμε την εκτίμηση που έτρεφαν γι' αυτόν δύο σημαντικοί Ιταλοί της εποχής, ο Zingarelli και ο Ruggi. Οι επαφές του και η αλληλογραφία του μαρτυρούν έναν δάσκαλο μουσικής και έναν εμβριθή γνώστη των θεωρητικών (κυρίως της αντίστιξης) με κοινή αποδοχή στον ιταλικό χώρο, η γνώμη του οποίου είχε βαρύνουσα σημασία.[194] Ο Μάντζαρος θα είχε και άλλες ευκαιρίες να επισκεφτεί την Ιταλία, όπως το 1843 που πραγματοποίησε ένα οκτάμηνο ταξίδι με χαρακτήρα περιοδείας (από την Ανκόνα μέχρι τη Μάλτα), το οποίο πιθανόν συνδέεται κυρίως με την εγκατάσταση του γιου του, Σπυρίδωνα, στη Νάπολη για σπουδές.[195]

Θα παραθέσουμε τώρα ορισμένες μαρτυρίες από τα ώριμα χρόνια του σχετικά με τη φήμη του στην αλλοδαπή. Η επόμενη μαρτυρία, από τις πλέον αναπάντεχες, προέρχεται από ένα άρθρο της διάσημης *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Σε αυτό, ο γερμανός κριτικός, εκδότης, και συνθέτης Gottfried Wilhelm Fink δημοσιεύει τις εντυπώσεις του Carl Proske, μουσικολόγου συμπατριώτη του, μετά από μια μεγάλη περιοδεία στην Ιταλία (διάρκειας 20 μηνών), η οποία είχε ξεκινήσει το 1834, με στόχο την επιτόπια μελέτη της ιταλικής μουσικής, κυρίως της εκκλησιαστικής. Στην πρώτη παράγραφο του άρθρου, όπου αναφέρονται ορισμένοι σημαίνοντες εκπρόσωποι του κλασικού ύφους οι οποίοι βρίσκονταν τότε εν ζωή, ο Μάντζαρος αναφέρεται μαζί με τον Zingarelli ως εκφραστής της κλασικής τεχνοτροπίας μέσω της σχολής της Νάπολης:

> Αν η Ιταλία έχει άνδρες όπως τον Simon Mayr στο Μπέργκαμο, τον Baini στη Ρώμη, τον Zingarelli και τον Μάντζαρο στη Νάπολη, τον Santucci στη Λούκκα κ.λπ., τότε αυτά τα τελευταία αστέρια που τρεμοσβήνουν είναι ακριβώς οι σαφέστερες αποδείξεις της παρέκκλισης και της αδυναμίας του καιρού μας, δείχνοντας προς τα πλέον αθάνατα πρότυπα ενός σπουδαιότερου παρελθόντος.[196]

Η αναφορά του ονόματος του Μάντζαρου πλάι σ' εκείνο του πολύ πιο διάσημου στην Ιταλία και αρκετά μεγαλύτερου σε ηλικία Zingarelli ως εκπροσώπων της Νάπολης δεν μπορεί να δικαιολογηθεί με βεβαιότητα, διότι οφείλεται, ενδεχομένως, είτε στη μεγάλη υπόληψη την οποία έτρεφαν προς τον Κερκυραίο οι μουσικοί κύκλοι της Ιταλίας, είτε στην επιθυμία του Zingarelli

---

[193] Η πληροφορία από επιστολή του Παριζίνη προς τον Μάντζαρο με ημεροχρονολογία 12.3.1859, η οποία παρατίθεται στο ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 68-69. Το «Ραφαήλ Παριζίνης» είναι η εξελληνισμένη μορφή του ονοματεπωνύμου του ιταλού μουσικού Raffaele Parisini (1811–1875). Ο Παριζίνης το 1840/1841 εγκατέλειψε την πατρίδα του και, αφού πέρασε τρία χρόνια στα Επτάνησα παίζοντας βιολοντσέλο σε οπερατικές ορχήστρες (αρχικά στην Κεφαλονιά συνοδεύοντας ιταλικό θίασο, και έπειτα στην Κέρκυρα σαν μέλος της ορχήστρας του Σαν Τζάκομο), το 1844 εγκαταστάθηκε τελικά στην Αθήνα όπου και έζησε μέχρι τον θάνατό του. Περισσότερα βιογραφικά στοιχεία στο ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 23-37.

[194] Η πληροφορία ότι ο Μάντζαρος γνωριζόταν και με τον Verdi (παραδιδόμενη από τον Ραγκαβή και τον Δε Βιάζη) μένει να αποδειχτεί. Βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 388 σημ. 15.

[195] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 261.

[196] «Besitzt Italien auch noch Männer, wie Simon Mayr in Bergamo, Baini in Rom, Zingarelli u[nd] Manzaro in Neapel, Santucci in Lucca u. s. w., so sind eben diese letzten erlöschenden Sterne die klarsten Beweise der Verirrung u[nd] Ohnmacht unserer Zeit, hindeutend auf die unvergänglichsten Vorbilder einer grössern Vergangenheit» (FINK 1836 σ. 333).

να τον προβάλλει ως τον εκλεκτό διάδοχό του,[197] χωρίς να αποκλείεται να ισχύουν και οι δύο υποθέσεις. Ας επισημάνουμε ότι η τιμητική αυτή αναφορά στη γερμανική μουσική εφημερίδα βρίσκεται πολύ κοντά χρονικά με την επιστολή του Zingarelli με την οποία προσφέρεται στον Μάντζαρο η διεύθυνση του ναπολιτάνικου ωδείου (βλ. παραπάνω, σ. 29-30).[198]

Το επόμενο παράθεμα προέρχεται από τον Παπαγεώργιο και αναφέρεται στο έτος 1842:

> Τοιαύτην φήμην δὲ ἔχαιρεν ὁ Μάντζαρος ἐν Ἰταλίᾳ διασήμου κριτικοῦ, ὥστε καθηγηταὶ τῶν Κονσερβατορίων αὐτῆς μακρόθεν ἀπέφαινον αὐτὸν κριτὴν ἐπὶ μουσικῶν τῶν μαθητῶν ἀγωνισμάτων. Οὕτω π. χ. λήγοντος τοῦ ἔτους 1842, Γαετάνος ὁ Γάσπαρης, ὀνομαστὸς καθηγητὴς ἐν τῷ μουσικῷ λυκείῳ τῆς Βονωνίας [=*Μπολόνιας*] διὰ φιλοφρονεστάτης ἐπιστολῆς παρεκάλει αὐτὸν νὰ ἐκφέρῃ τὴν ἐαυτοῦ κρίσιν ἐπὶ ἔργου μαθητοῦ τινος του Λυκείου, εἰς ὃν θέμα εἶχεν ὁρισθῇ παρὰ τῶν καθηγητῶν ἡ σύνθεσις ἑνὸς κλιμακωτοῦ, (Fuga) καὶ ἑνὸς Ἀντιφώνου. Τὴν πρόσκλησιν εὐμενῶς δεχθεὶς ὁ Μάντζαρος κατὰ τὸν ἰανουάριον τοῦ 1843 ἀπήντησε διὰ μακροτάτης ἐπιστολιμαίας διατριβῆς, ἐν ᾗ ἀνέλυε καὶ ἔκρινε τὸ ὑποβληθὲν αὐτῷ ἔργον.[199]

Ο μουσικολόγος και συνθέτης Gaetano Gaspari (1807–1881), άλλη μία σημαντική μουσική φυσιογνωμία της Ιταλίας, έδρασε κυρίως στη Μπολόνια. Από τα βιογραφικά στοιχεία που διαβάζουμε γι' αυτόν στο *GMO* συμπεραίνουμε ότι, κατά την εποχή στην οποία αναφέρεται το παράθεμα, η θέση που είχε ο Gaspari στο Μουσικό Λύκειο της Μπολόνιας ήταν αυτή του καθηγητή του *solfeggio* ή *vocalizzo*.[200] Η προθυμία του Μάντζαρου να αναλύσει την κρινόμενη φούγκα του μαθητή, και μάλιστα λεπτομερώς, δεν πρέπει να εξηγείται μόνο από τον ευγενή χαρακτήρα του[201] και τις καλές του σχέσεις με τον Gaspari, αλλά και από το γεγονός ότι επρόκειτο, ακριβώς, για μια φούγκα, δηλαδή το πλέον απαιτητικό μουσικό είδος, το οποίο ο Μάντζαρος τοποθετούσε ψηλότερα απ' όλα στο αισθητικό του σύστημα. Δεν πρέπει να είναι τυχαίο, επίσης, ότι τα μοναδικά δείγματα κειμένων μουσικής ανάλυσης που έχουμε από τον Μάντζαρο έχουν σαν αντικείμενό τους φούγκες (βλ. και παρακάτω, σ. 616-617 και 635).

Το παρακάτω απόσπασμα από τον Αλβάνα δεν αναφέρει συγκεκριμένα πρόσωπα με τα οποία διατηρούσε αλληλογραφία ο Μάντζαρος, αλλά αποτελεί δείγμα της φήμης και της εκτίμησης της οποίας έχαιρε εκτός Κερκύρας και Επτανήσων.

> Ἡ ἐκτεταμένη καὶ σπουδαιοτάτη ἀλληλογραφία τοῦ ἀνδρὸς καταδείκνυσιν ὀπόσον οὗτος ἐτιμᾶτο ἐν Εὐρώπῃ, καὶ ἐξόχως ἐν τῇ μουσοτραφεῖ Ἰταλίᾳ. Ταύτης οἱ μουσικοδιδάσκαλοι, καὶ αὐτοὶ οἱ τὰ πρῶτα φέροντες, περὶ πλείστου ποιούμενοι τὴν γνώμην τοῦ ἕλληνος ἐπιστήμονος καὶ

---

[197] Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 252.

[198] Εφόσον ο Proske ξεκίνησε την εικοσάμηνη περιοδεία του κάποια στιγμή μέσα στο 1834, αν η αφετηρία του ήταν ο ιταλικός βορράς τότε είναι πιθανό να επισκέφτηκε τη Νάπολη κάπου μέσα στο 1835.

[199] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3$^{\beta}$.

[200] FANO, «Gaspari, Gaetano», *GMO* (πρόσβαση: 21.8.2021). Όσον αφορά τα *solfeggi*, έτσι αποκαλούνταν στην ιταλική μουσική εκπαίδευση οι ασκήσεις που είχαν στόχο να αναπτύξουν στους μαθητές την καλαισθησία στη φωνητική ερμηνεία μιας μελωδίας, και παράλληλα το να γράφουν σωστά για τη φωνή (βλ. και την ενότητα 2.2.4 παρακάτω). Τα *solfeggi* ήταν «σύντομες συνθέσεις για μία, δύο, ή τρεις φωνές, και μπάσο, οι οποίες καλλιεργούσαν της δεξιότητητες της φωνητικής γραφής και της διαποίκιλσης [embellishment]» (BARAGWANATH 2011 σ. 8· αναλυτικότερα για τα *solfeggi* στο ίδιο, σ. 263 κ.ε., και κυρίως στο BARAGWANATH 2020).

[201] Την ευγένεια αυτή την αναφέρει ο Regaldi στις σημειώσεις του, στο σημείο όπου γράφει για τη δι' αλληλογραφίας επαφή του Μάντζαρου με σημαντικούς δασκάλους που του έτρεφαν μεγάλη εκτίμηση: «Διακεκριμένοι δάσκαλοι του στέλνουν μουσικά έργα τους για να ακούσουν τη γνώμη του· άλλοι ζητούν την άποψή του για έριδες που αφορούν την τέχνη. Αυτός, ευγενικός προς όλους, απαντά» («Valorosi \ maestri gli mandano lavori \ musicali per udirne il giudizio; \ altri domandano la sua sentenza \ in controversie di arte. Egli cortese \ a tutti †-† risponde»· REGALDI [1851–1853 περ.]). Πρβλ. το ανάλογο χωρίο του Δε Βιάζη: «Ζητήματα ὑψηλῆς μεταφυσικῆς, μουσικῆς τέχνης καὶ ἐπιστήμης προεβάλλοντο αὐτῷ εἰς λύσιν, καὶ εἰς πάντας εὐγενῶς ἀπήντα λύων τὰς ἀπορίας των» (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 960$^{\alpha}$).

καλλιτέχνου, ού μόνον καθυπέβαλλον είς τὴν κρίσιν αὐτοῦ τὰ πονήματά των, ἀλλὰ καὶ διηνεκῶς τὸν συνεβουλεύοντο καὶ ἐζήτουν νὰ λύσῃ τὰς περί τινας δυσχερείας τῆς τέχνης ἀπορίας των ἐπιδαψιλευόμενοι ἅμα αὐτῷ τὰς περιποιητικωτέρας προσηγορίας, *ἑξαίσιον διδάσκαλον* καὶ *φιλόστοργον πατέρα* αὐτῶν ἀποκαλοῦντες.[202]

Από την άλλη, το ακόλουθο χωρίο από τον Παπαγεώργιο αναφέρεται σε συγκεκριμένο άτομο και χρονολογία. Ο λόγος για τον Mercadante, συνομήλικο του Μάντζαρου, ο οποίος ήταν από τα σημαίνοντα πρόσωπα στην ιταλική μουσική ζωή της εποχής. Δεν γνωρίζουμε πάντως αν οι δύο άνδρες είχαν γνωριστεί εκ του σύνεγγυς στο πρώτο ταξίδι του Μάντζαρου στην Ιταλία (βλ. παραπάνω, σ. 16-17), και δυστυχώς το παρακάτω απόσπασμα δεν δείχνει καθαρά αν ο σεβασμός που εξέφραζε ο Ιταλός προς τον Έλληνα το 1846 οφειλόταν μόνο σε αφηγήσεις τρίτων και/ή στην επαφή με το έργο του (είτε δημιουργικό είτε θεωρητικό), ή αν απέρρεε και από τις εντυπώσεις που είχε αποκομίσει ο Mercadante γνωρίζοντας τον Μάντζαρο από κοντά:

[…] οὐ μόνον ἐξόχως ἐτιμᾶτο ἐν τῇ Δύσει καὶ ἰδίως ἐν Ἰταλίᾳ ὡς μέγας ἐπιστήμων ἀλλὰ καὶ πολλοὶ μουσικοδιδάσκαλοι περιφανεῖς συνεβουλεύοντο αὐτὸν ἐπὶ διαφόρων τῆς μουσικῆς δυσχερειῶν καὶ ἐπὶ ζητημάτων ἀναγομένων εἰς τὴς ὑψηλὴν τῆς τέχνης μεταφυσικήν. «Χθὲς (ἔγραφε φίλος αὐτοῦ ἐκ Νεαπόλεως τῷ 1846), ἐπεσκέφθην τὸν κλεινὸν Μερκαδάντην. *Μοὶ ὡμίλησε μετὰ σεβασμοῦ περὶ ὑμῶν* καὶ μὲ παρεκάλεσε νὰ σᾶς διαβεβαιώσω περὶ τῆς ἐξαιρέτου πρὸς ὑμᾶς ὑπολήψεώς του».[203]

Μία ακόμη μαρτυρία για τις εξ Ιταλίας πιέσεις προς τον Μάντζαρο σχετικά με την έκδοση θεωρητικών του έργων έχουμε από τον ιταλό διευθυντή ορχήστρας Ferrarini. Αν και ήταν ήδη ολοκληρωμένος μουσικός (είχε σπουδάσει με τον Rolla[204] και τον Mattei[205]), ο Ferrarini πέρασε επτά χρόνια στην Κέρκυρα, από το 1831 μέχρι το 1838,[206] όπου τελειοποίησε τις γνώσεις του στην αρμονία, την αντίστιξη και τη σύνθεση διδασκόμενος από τον Μάντζαρο.[207] Μετά την

---

[202] ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 247-248. Σε υποσημείωση της σ. 248 ο Αλβάνας ευχαριστεί δημόσια «τὸν ὑιὸν τοῦ ἀοιδίμου μουσικοδιδασκάλου κ. Δημήτριον Χ. Μάντζαρον, ὅστις εὑηρεστήθη φιλοφρόνως νὰ ἐπιδείξῃ ἡμῖν τὸ πλεῖστον τῆς ἀλληλογραφίας ταύτης, ἣν μετ' ἄκρας εὐχαριστήσεως διεξήλθομεν. Ὁ κ. Δημήτριος Μάντζαρος προτίθεται να ἐκδώσῃ διὰ τοῦ τύπου τὰ ἀνέκδοτα μουσουργήματα τοῦ πατρός· πεποίθαμεν δὲ ὅτι οἱ ὁμογενεῖς, ἐκπληροῦντες ἐθνικὸν καθῆκον, θέλουν διὰ τῆς συνδρομῆς των ἐνθαρρύνει τὸ ἔργον».

[203] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3$^{α-β}$. Τη μαρτυρία για την εκτίμηση που έτρεφε ο Mercadante για τον Μάντζαρο τη βρίσκουμε και στο ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 248, με ελαφρώς διαφορετική απόδοση. Τέλος, ο ιταλός συνθέτης αναφέρεται και από τον ΑΝΩΝΥΜΟ συντάκτη του 1876 (σ. 4^{β}) ο οποίος γράφει πως ο Μάντζαρος «οὐ μόνον μεγάλως ἐτιμᾶτο ἐν τῇ Δύσει καὶ ἰδίως ἐν Ἰταλίᾳ, ἀλλὰ καὶ πολλοὶ περιφανεῖς μουσικοδιδάσκαλοι συνεβουλεύοντο αὐτὸν ἐπὶ διαφόρων τῆς μουσικῆς δυσχερειῶν, οἷον ὁ Μερκαδάντης, ὁ Πατσίνης, ὁ Γάσπαρης καὶ ἄλλοι πολλοί». Ο Πατσίνης είναι ο συνθέτης Giovanni Pacini που αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 21-22). Ο δε Γάσπαρης είναι ο Gaetano Gaspari που αναφέρθηκε στη σ. 35 παραπάνω.

[204] Γιος του συνθέτη, βιολονίστα, και βιολίστα Alessandro Rolla (1757–1841), ο Giuseppe Antonio Rolla (1798–1837) σπούδασε βιολί, εργάστηκε σε διάφορες ιταλικές ορχήστρες, και συνδέθηκε φιλικά με τον Nicolò Paganini (1782–1840). Βλ. το λήμμα «Rolla Giuseppe Antonio» στη διαδικτυακή έκδοση του LASAGNI (επιμ.) 1999.

[205] Ο Stanislao Mattei (1750–1825), ονομαστός δάσκαλος και συνθέτης από τη Μπολόνια, είχε υπάρξει μαθητής του φημισμένου (Padre) Giambattista Martini (1706–1784), και με τη σειρά του δίδαξε μια πλειάδα συνθετών, από τους οποίους οι δύο διασημότεροι είναι ο Rossini και ο Donizetti. Ο Ferrarini αναφέρεται ως μαθητής του Mattei το 1824, δηλαδή ένα έτος πριν από το έτος θανάτου του μπολονιέζου δασκάλου, στο LA-FAGE 1840 σ. 45.

[206] Οι χρονολογίες τεκμηριώνονται στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 387, σημ. 7.

[207] Η τελειοποίηση της αντίστιξης και της σύνθεσης στο πλευρό του Μάντζαρου αναφέρεται στο λήμμα «Ferrarini Giulio Cesare» της διαδικτυακής έκδοσης του LASAGNI (επιμ.) 1999. Από την άλλη, σε δύο πηγές του 19ου αιώνα βρίσκουμε δύο αποκλίσεις ως προς το αντικείμενο διδασκαλίας: σε βιογραφικό λεξικό διαβάζουμε ότι ο Ιταλός σπούδασε με τον Μάντζαρο αρμονία και σύνθεση [λήμμα «Ferrarini (Giulio Cesare)» στο BETTÒLI 1875 σ. 73-74: 74], ενώ σε νεκρολογία του Ferrarini η οποία δημοσιεύτηκε σε περιοδικό του Παρισιού, βρίσκουμε την αναφορά ότι ο Μάντζαρος ήταν δάσκαλός του στην αρμονία και την αντίστιξη [*Le Ménestrel,* έτ. 57ο, αρ. 42, 3160

επιστροφή του στην Ιταλία εξελίχθηκε σε διάσημο αρχιμουσικό όπερας, ενώ παράλληλα διατήρησε αλληλογραφία με τον κερκυραίο δάσκαλό του, από την οποία μαρτυρείται η αμοιβαία εκτίμησή τους. Σύμφωνα με τον Παπαγεώργιο ο Ferrarini έγραφε στον Μάντζαρο το 1853:

> Ἐν Ἰταλίᾳ διαφλέγονται ὑπὸ τῆς ἐπιθυμίας (si arde dal desiderio) νὰ ἴδωσι δημοσιευομένην τὴν περὶ συνθέσεως πραγματείαν. Πρὸς τὸ γενικὸν καλὸν καὶ χάριν τῆς σπουδαζούσης νεότητος σᾶς παρακαλῶ νὰ ἀποφασίσητε τοῦτο, διότι ἔχομεν ἀνάγκην ἔργου σαφοῦς, ὅπερ θέλει καταφιμώσῃ τὴν πλάνην καὶ τὴν ἄγνοιαν.[208]

Η γενική αναφορά του Ferrarini στην Ιταλία, και όχι συγκεκριμένα λ.χ. στη Νάπολη ή το Μιλάνο, υπονοεί πιθανόν ότι ο Μάντζαρος έχαιρε αποδοχής και σεβασμού στον ευρύτερο ιταλικό χώρο. Η δε πλάνη και η άγνοια για τις οποίες γίνεται λόγος στο τέλος του παραθέματος είναι ενδείξεις ότι ο Ferrarini είχε διαπιστώσει πως τα συγγραμμάτα της εποχής που αφορούσαν τη σύνθεση δεν πληρούσαν τις προϋποθέσεις της ποιότητας η οποία θα έπρεπε να διακρίνει ένα σοβαρό έργο. Το σύγγραμμα αυτό, πάντως, πιθανόν το *Corso pratico di composizione*, μέχρι σήμερα παραμένει χαμένο (βλ. σ. 71 και 72 παρακάτω). Όσο για τη σαφήνεια, την οποία φαίνεται ότι είχε διακρίνει ο Ιταλός στο κείμενο του Μάντζαρου, είναι κάτι που θα το βρούμε να αναφέρεται σαν μία από τις σημαντικότερες αρετές και του συστήματος με το οποίο ο Κερκυραίος δίδασκε την αρμονία.

Την ίδια περίπου εποχή ο Regaldi σημειώνει ότι ο Μάντζαρος σκόπευε σύντομα να εκδώσει τέσσερα έργα του: «1. Μια πραγματεία περί αρμονίας […] \ 2. Μια σειρά μαθημάτων για το partimento (και το ενάριθμο μπάσο) \ 3. Μια μελέτη για την πρακτική αντίστιξη \ 4. Ένα αισθητικό έργο πάνω στην πρόοδο του μελοδράματος».[209] Το πρώτο από αυτά είναι, πιθανόν, η χαμένη σήμερα πραγματεία. Το δεύτερο θα μπορούσε να ταυτίζεται με τις επεξεργασίες των Βιβλίων V και VI των *Partimenti* του Fenaroli,[210] ενώ το τρίτο με το *Studio pratico di Contrappunto*. Όσο για το τέταρτο, αν το κείμενο του Regaldi χρονολογείται μέσα στο έτος 1851, τότε κατά πάσα πιθανότητα είναι το *Rapporto*.[211]

Αυτό ακριβώς το κείμενο του Μάντζαρου αποτελεί το αντικείμενο μιας εξαιρετικά επαινετικής βιβλιοκρισίας η οποία δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1854 στο σημαντικό περιοδικό *L'Italia musicale*, τρία χρόνια μετά την έκδοση του *Rapporto*. Εκεί εγκωμιάζεται η οξυδέρκεια και εμβρίθεια του Κερκυραίου, τόσο στον τομέα της αισθητικής όσο και των τεχνικών

(18.10.1891), σ. 343· πρόσβαση μέσω του αρχείου ψηφιοποιημένων εφημερίδων και περιοδικών της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (BnF Gallica), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5616342z/f7.item> (τελευταία ανάκτηση 29.8.2021)].

[208] Παρατίθεται στο ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875, το ίδιο.

[209] «1° Un trattato di armonia […] \ 2°- Un corso di partimento- (e basso numerato) \ 3.º Uno studio di contrapunto pratico \ 4° Un' opera teorico–pratica estetica sul \ Progresso del Melodramma» (REGALDI [1851–1853 περ.]).

[210] Μολονότι αφιερώθηκαν στη βασίλισσα Βικτωρία το 1856, οι επεξεργασίες αυτές δεν αποκλείεται να είχαν ολοκληρωθεί ακόμη και έξι χρόνια νωρίτερα. Ο Μάντζαρος ίσως σκεφτόταν από τότε να τις εκδώσει αλλά, αναβλητικός καθώς φαίνεται ότι ήταν όσον αφορά την έκδοση των έργων του, αμελούσε να προχωρήσει τη διαδικασία. Λεπτομέρειες για τις μαντζαρικές επεξεργασίες των partimenti του Fenaroli στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 (ορισμένες πληροφορίες δίνονται και στο παρόν, σ. 612 κ.ε.). Για τα τεκμήρια που αφορούν την αφιέρωση στη Βικτωρία βλ. ΜΠΡΟΒΑΣ 2019α.

[211] Αν και το κύριο αντικείμενο του *Rapporto* (CALICHIOPULO MANZARO 1851) δεν είναι ακριβώς η «πρόοδος του μελοδράματος», εντούτοις ο Μάντζαρος ασχολείται εκεί και με τις εξελίξεις στον χώρο της όπερας, καθώς και με την παραμέληση των παλαιότερων αριστουργημάτων του είδους, την οποία θεωρεί επιζήμια, όπως και την υπέρμετρη διόγκωση της ορχήστρας σε σύγχρονές του όπερες. Ένα απόσπασμα του *Rapporto* που αναφέρεται σε αυτά τα ζητήματα παρατίθεται σε ελληνική μετάφραση στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2008α σ. 141-147.

μουσικών γνώσεων. Το κείμενο αυτό είναι ανυπόγραφο αλλά, σύμφωνα με βιογράφους του Μάντζαρου,[212] έχει συνταχθεί από τον μουσικοκριτικό, συνθέτη και δάσκαλο Girolamo Alessandro Biaggi (1819–1897), ο οποίος γράφει μεταξύ άλλων:

> Είμαστε εξοικειωμένοι, στους περί τα μουσικά συγγραφείς, να βρίσκουμε πάντοτε αποθαρρυντική ανισομέρεια μεταξύ κριτικής οξυδέρκειας και πρακτικών γνώσεων, και να συναντούμε συχνά αισθητικές πραγματείες επιτηδευμένες, που κάνουν επίδειξη γνώσης με λέξεις εντυπωσιακά εξεζητημένες αλλά δύσχρηστες και κενές νοήματος, καθώς και μουσικές αναλύσεις είτε ασαφείς είτε εμπειρικές· γι' αυτό ομολογούμε ότι το σύγγραμμα του ιππότη Μάντζαρου μάς προκάλεσε όχι λίγο θαυμασμό. Από τον τομέα της αισθητικής, αυτός κατεβαίνει με διδασκαλική παρρησία μέχρι τις στοιχειωδέστερες αρμονικές παρατηρήσεις· και μέσα από σοφή ανάλυση διασαφηνίζει με λαμπρότητα τόσο τα πιο κρυφά τεχνάσματα μιας φούγκας, όσο και την ποιητικότερη έκφραση μιας [λυρικής] μελωδίας.[213]

Δύο χρόνια αργότερα, και πάλι σε κείμενο του Biaggi (αυτή τη φορά σε βιβλίο του περί θρησκευτικής μουσικής), εμφανίζεται άλλη μία εγκωμιαστική αναφορά στον Μάντζαρο και, παράλληλα, η ανακοίνωση της επικείμενης έκδοσης ενός θεωρητικού του έργου:

> Σε αυτό το σύγγραμμά μου εκφράζω συχνά την ανεπάρκειά μας σε καλά διδακτικά βιβλία και καλές μεθόδους όσον αφορά τις σπουδές της σύνθεσης· δεν γίνεται λοιπόν ν' αποσιωπήσω την πολύ πρόσφατη κυκλοφορία, από τον εκδότη Ricordi, μιας *Πραγματείας περί αρμονίας* του δασκάλου Raimondo Boucheron. Πραγματείας η οποία (αν κρίνω απ' όσα έχουν ειπωθεί γι' αυτήν στα περιοδικά, εφόσον δεν έχω καταφέρει ακόμα να τη μελετήσω) βασίζεται πάνω σε σοφές αρχές, και συνεπώς μπορεί να καλύψει αποτελεσματικά την ανάγκη.
>
> Παρεμπιπτόντως, είμαι στην ευχάριστη θέση να ανακοινώσω στους εραστές της τέχνης την επικείμενη έκδοση ενός έργου αυτού του είδους, από τον Ιππότη Μάντζαρο εκ Κερκύρας· έναν άνδρα ο οποίος, όχι διαφορετικά από τον Boucheron, ενώνει στις στέρεες και πλούσιες μουσικές γνώσεις [του] μια πολυσχιδέστατη καλλιέργεια κι ένα εκλεκτό καλλιτεχνικό αίσθημα.[214]

Ο Biaggi αναφέρεται αρχικά στο *La scienza dell' armonia spiegata dai rapporti dell'arte coll'umana natura* […] του Boucheron (1800–1876), μια ενδιαφέρουσα περίπτωση εγχειριδίου

---

[212] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3$^{\beta}$, ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 959$^{\alpha}$.

[213] «Assuefatti come siamo, a trovar sempre negli scrittori di cose musicali uno sconfortante disquilibrio fra l'acume critico, e le cognizioni pratiche, e ad incontrarci frequentemente in disquisizioni estetiche pretensiose per sfoggio di vocaboli mirabilmente eterocliti, ma inapplicabili e vuote di senso; ed in analisi musicali o vaporose o empiriche, — confessiamo che lo scritto del cavaliere Manzaro, ci recò non poca sorpresa. Dalle regioni dell'estetica, egli discende con franchezza da maestro sino alle più elementari osservazioni armoniche; e con sapiente analisi, egli riduce a felicissima evidenza, così i più riposti artifizii d'una fuga, come la più poetica espressione d'una cantilena» [BIAGGI] 1854 σ. 125$^{\alpha}$. Το περιοδικό *L'Italia musicale,* το δεύτερο σημαντικότερο στην Ιταλία του 19^{ου} αιώνα, κυκλοφορούσε από το 1847 μέχρι το 1859, με μια ενδιάμεση διακοπή δεκαεννέα μηνών (21.1.1848–30.1.1850). Η θεματική του δεν ήταν αποκλειστικά μουσική αλλά και λογοτεχνική, θεατρική, και γενικότερα καλλιτεχνική. Περισσότερες πληροφορίες για το περιοδικό στο CONATI 1992 (τελευταία ανάκτηση: 26.9.2019).

[214] «Lamentando spesse volte in questo mio scritto, la mancanza in cui siamo, riguardo agli studi di composizione, di buoni libri insegnativi e di buoni metodi, non posso passare sotto silenzio la recentissima pubblicazione dell' editore Ricordi, di un *Trattato d'armonia*, del maestro signor Raimondo Boucheron. Trattato, (a giudicare da quanto ne dissero i giornali, giacchè non ebbi ancora campo di poterlo studiare,) basato su criteri savissimi, e quindi tale da provvedere efficacemente al bisogno.

»Giacchè siamo sull'argomento, m' è pur caro di poter annunziare agli amatori dell'arte, come imminente la pubblicazione di un' opera di questo genere, del cavaliere Manzaro, da Corfù; uomo che, non diversamente del Boucheron, unisce alla soda e vasta dottrina musicale, una coltura svariatissima, e uno squisito sentimento artistico» (BIAGGI 1856 σ. 168).

αρμονίας,[215] πλάι στο οποίο τοποθετείται τιμητικά ένα μαντζαρικό έργο «αυτού του είδους», το οποίο δυστυχώς δεν κατονομάζεται. Ο Καρδάμης, βασιζόμενος στο γεγονός ότι την ίδια χρονιά ολοκληρώθηκαν και αφιερώθηκαν στη Βικτωρία Α΄ οι επεξεργασίες των *Partimenti* του Fenaroli, αλλά και στη μαρτυρούμενη συμφωνία που είχε προηγηθεί με τον εκδοτικό οίκο Lucca, θεωρεί πιθανό ότι πρόκειται γι' αυτό το έργο.[216] Αν και τα επιχειρήματα που παρουσιάζει είναι πειστικά, θεωρώ εντούτοις ότι ο Biaggi, με αυτή την αόριστη αναφορά του για ένα έργο «αυτού του είδους», δείχνει να εννοεί ένα σύγγραμμα με περιεχόμενο παραπλήσιο με εκείνο του Boucheron, δηλαδή μια πραγματεία περί της αρμονίας και όχι μια έκδοση επεξεργασμένων partimenti, διότι αφενός αυτά έχουν σχέση πολύ περισσότερο με την αντίστιξη και τη σύνθεση, αφετέρου το έργο αυτό του Μάντζαρου, με τη χρησιμότητά του ως υποδείγματος και με την απουσία κειμένου, δεν εμπίπτει στα εγχειρίδια που προσεγγίζουν επιστημονικά κάποιον τομέα της μουσικής θεωρίας. Εξάλλου, όπως δείχνει μια μαρτυρία της επόμενης χρονιάς (1857) προερχόμενη από τον μαθητή του Μάντζαρου, Δημήτριο Αγαθίδη, την οποία παραθέτει ο Παπαγεώργιος, η μαντζαρική πραγματεία περί αρμονίας εξακολουθούσε να παραμένει ανέκδοτη ακόμα και τότε — με την προϋπόθεση, βέβαια, η «θεωρία τῆς ἁρμονίας» που αναφέρεται στο παρακάτω παράθεμα να ταυτίζεται πράγματι με αυτό το σύγγραμμα. Γράφει λοιπόν ο Αγαθίδης στον Μάντζαρο από τη Μπολόνια:

> Ἐν Βονωνίᾳ ἐγνώρισα τοὺς καλητέρους καθηγητὰς, καὶ ἅμα δηλώσαντι ὅτι εἶμαι μαθητής σας, μοὶ εἶπον αὐτολεξεί τάδε. Εἶσθε εὐτυχὴς, διότι ἐδιδάχθητε τὴν δύσκολον ταύτην ἐπιστήμην ἀπὸ τὸν ἔξοχον ἐκεῖνον ἄνδρα. Εἶπον αὐτοῖς ὅτι ταχέως θὰ ἐκδώσητε τὴν θεωρίαν τῆς ἁρμονίας καὶ τὰ λοιπὰ ἔργα σας καὶ ἀφοῦ ἀνέπτυξα αὐτοῖς τὰς ὥραιότητας ἃς περιέχουσιν ἔμειναν ἔκθαμβοι, καὶ ἐν ἀγωνίᾳ περιμένουσι νὰ τὰ ἴδωσι τετυπωμένα.[217]

Από το 1856 έχουμε μία ακόμη επαινετική αναφορά, πιο γενικόλογη μεν αλλά εκφρασμένη από έναν σημαντικό εκπρόσωπο της ιταλικής διανόησης της εποχής, τον Niccolò Tommaseo (1802–1874). Γλωσσολόγος, δημοσιογράφος, και δοκιμιογράφος, μετά τις ευρωπαϊκές επαναστάσεις του 1848 ο Tommaseo βρήκε καταφύγιο στην Κέρκυρα ως πολιτικός πρόσφυγας και διέμεινε εκεί για σχεδόν πέντε χρόνια (1849–1854). Μέσα σε αυτή την περίοδο είχε την ευκαιρία να συχνάζει στο σαλόνι του συνθέτη, να παρακολουθεί τις διαλέξεις του, και να συζητά μαζί του για ποικίλα θέματα, μεταξύ των οποίων και τη σχέση μεταξύ ποίησης και μουσικής.[218] Ως προς αυτό το τελευταίο, ο Tommaseo διασώζει ένα απόφθεγμα του Μάντζαρου που μαρτυρά μια γενικότερη άποψή του για τη μουσική, και μάλιστα σε σύνδεση με τη λογοτεχνία: «η μουσική είναι η προετοιμασία για την υποδοχή του λόγου».[219] Την επαφή μεταξύ Μάντζαρου και Tommaseo την αναφέρει και ο Αλβάνας με αφορμή την παρουσία του Ιταλού σε μια διάλεξη του Κερκυραίου:

---

[215] BOUCHERON [1856]. Σύμφωνα με το SANGUINETTI 1997 σ. 187^{β} μια από τις πιο ενδιαφέρουσες πλευρές του συγγράμματος αυτού είναι η προσπάθεια να εξηγηθεί η εξέλιξη της αρμονίας πάνω σε ψυχολογικές βάσεις.

[216] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 275-277 και 279.

[217] Παρατίθεται στο ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 σ. 3$^{α-β}$. Στη σ. 3^{β}, μεταξύ των ανέκδοτων θεωρητικών έργων του Μάντζαρου, ο Παπαγεώργιος αναφέρει και τον τίτλο *Corso pratico d'armonia*, που δεν συμφωνεί με κανένα από τα σωζόμενα συγγράμματα αλλά ούτε και με κάποιον από τους τίτλους που παραδίδονται στις δευτερογενείς πηγές. Συνεπώς, και με κάθε επιφύλαξη, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο τίτλος παρατίθεται από μνήμης κι ότι αντιστοιχεί στο *Studio pratico dell' Armonia.*

[218] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ.

[219] **«**La musica è preparazione a ricevere la parola» (TOMMASEO 1857 σ. 110).

Ὡσαύτως ὁ πολὺς Θωμασαῖος —ὁ διὰ πλείστων φιλολογικῶν συγγραμμάτων πλουτίσας τὴν ἰταλικὴν γραμματολογίαν— παρεπιδημῶν ἐν Κερκύρᾳ, ξενιζούσῃ αὐτὸν πρόσφυγα ὄντα μετὰ τὰ ἀποτυχόντα ἐν τῇ πατρίδι του ἐπαναστατικὰ κινήματα τοῦ 1848, ἠκροᾶτο μετὰ προσοχῆς ἡμέραν τινὰ ἐνὸς τῶν περὶ ἁρμονίας τοῦ ἠμετέρου Μαντζάρου μαθημάτων, οὗ ἡ ὑπόθεσις ἦτο ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ἀντηχήσεως τῆς ἠχητικῆς χορδῆς. Μετὰ τὴν παράδοσιν ὁ φιλέλλην Ἰταλὸς συνδιελέχθη ἐπὶ τρεῖς ὁλοκλήρους ὥρας μετὰ τοῦ διδασκάλου, τῇ δὲ ἐπιούσῃ ἔγραψε πρὸς αὐτὸν ἐκτενῆ ἐπιστολὴν παρακαλῶν νὰ τῷ ἐκθέσῃ τὰς ἰδέας του περὶ τῶν ρυθμικῶν τῆς μουσικῆς ἡμῶν ἐφαρμοζομένης εἰς τοὺς μετρικοὺς τῆς ποιήσεως.[220]

Όσον αφορά δε τα εγκωμιαστικά λόγια του Tommaseo για τον Μάντζαρο, αυτά επί λέξει είναι:

Η Κέρκυρα έχει τον κ. Μάντζαρο, μαθητή του μεγάλου και αγνού Zingarelli, τον Μάντζαρο που είναι ειδήμων της παλαιάς τέχνης [της μουσικής] και που θα μπορούσε να τη διδάξει αποτελεσματικά στις πλέον ακμάζουσες σχολές.[221]

Την ίδια χρονιά που ο Tommaseo έγραφε τα παραπάνω λόγια (1856), ο Μάντζαρος, εκτός του ότι συνταξιοδοτήθηκε από τις δημόσιες θέσεις τις οποίες κατείχε από το 1818, ολοκλήρωσε ένα παιδαγωγικό και συνάμα καλλιτεχνικό έργο του με ιδιαίτερη σημασία, τις επεξεργασίες των Βιβλίων V και VI των *Partimenti* του Fedele Fenaroli, τις οποίες σκόπευε να αφιερώσει στη Βικτωρία Α΄, βασίλισσα του Ηνωμένου Βασιλείου της Μεγάλης Βρετανίας, της Ιρλανδίας, και (την εποχή εκείνη) των Ιονίων Νήσων. Η επιστολή, με την οποία ο Μάντζαρος ζητούσε τη συγκατάθεση της βασίλισσας στην αφιέρωσή του, κατατέθηκε τον Μάιο του 1856 στο γραφείο του Λόρδου Ύπατου Αρμοστή των Ιονίων Νήσων, John Young, ώστε να το προωθήσει στην Αγγλία και να φτάσει τελικά στα χέρια της Βικτωρίας. Μαζί με την επιστολή του Μάντζαρου εστάλη και ένα υπόμνημα υπογεγραμμένο από τον ποιητή Γεώργιο Κανδιανό Ρώμα (1798–1867), ο οποίος τότε κατείχε το ύψιστο αξίωμα της Ιονίου Πολιτείας όντας Πρόεδρος της Ιονίου Γερουσίας. Με το υπόμνημα αυτό ο Ρώμας γνωστοποιούσε και επιβεβαίωνε το ήθος και την αξία του μουσουργού. Παραθέτω εδώ την πρώτη παράγραφό του, στην οποία αναφέρεται και η φήμη του Μάντζαρου εκτός Κερκύρας.

Ο Ιππότης Μάντζαρος, μέλος μιας από τις πλέον διακεκριμένες οικογένειες της Κέρκυρας και υιός του τότε Γενικού Εισαγγελέα, έχει αφιερωθεί στην καλλιέργεια της μουσικής τέχνης και είναι ένας από τους διαπρεπέστερους καθηγητές αυτής της τέχνης: τέτοια είναι η φήμη του και στην Ιταλία και στη Γαλλία. Εδώ και σαράντα σχεδόν χρόνια διδάσκει αμισθί σε όσους επιθυμούν να επωφεληθούν από τα μαθήματά του· και όλοι εκείνοι που έχουν μάθει μουσική εδώ στην Κέρκυρα το οφείλουν κυρίως σε αυτόν.[222]

Το ενδιαφέρον στο κείμενο του Ρώμα είναι η αναφορά και στη Γαλλία, κάτι που σπανίζει στα τεκμήρια που έχουμε στη διάθεσή μας, στα οποία προβάλλεται σχεδόν αποκλειστικά η φήμη

[220] ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 250. Σε υποσημείωση της ίδιας σελίδας ο συντάκτης εκφράζει τη λύπη του που δεν μπορεί να παραθέσει τις απαντήσεις του Μάντζαρου στις επιστολές του Tommaseo, διότι δεν κατάφερε να τις βρει ανάμεσα στα κατάλοιπα του εκλιπόντος.

[221] «Corfù ha il S. Manzaro, allievo del grande e puro Zingarelli, il Manzaro dotto dell'arte antica, che potrebbe insegnarla con frutto nelle più floride scuole» (TOMMASEO 1856 σ. 6).

[222] «Il Cavaliere Manzaro appartenente ad una delle \ più distinte famiglie di Corfù e figlio \ dell' Avvocato Generale di quei tempi si dedicò \ alla cultura dell' arte musicale ed è uno dei \ più distinti Professori in quell' arte: così \ considerato ed in Italia ed in Francia. \ Da quasi quaranta anni egli è Professore \ gratuito di quanti vogliono approfittare delle \ sue lezioni, e tutti quelli che appresero Musica \ qui in Corfù, è a lui che principalmente \ lo devono» (Λονδίνο: The National Archives, Public Record Office / Colonnial Office 136/847). Η μετάφραση έχει αντιγραφεί από το ΜΠΡΟΒΑΣ 2019α σ. 16, όπου παρατίθεται ολόκληρο το κείμενο του Ρώμα, καθώς και η επιστολή του Μάντζαρου.

του Μάντζαρου στην Ιταλία. Το πιθανότερο είναι ότι η μνημονευόμενη φήμη στη Γαλλία οφείλεται κυρίως στο σχετικά πρόσφατο *Rapporto*, το οποίο είχε εκδοθεί πέντε χρόνια νωρίτερα και είχε σταλεί στον Jules Lardin ο οποίος, δεδομένης της εκτίμησής του προς τον Μάντζαρο και το σύγγραμμά του,[223] υποθέτουμε ότι θα φρόντισε να το κάνει γνωστό στους μουσικούς κύκλους στους οποίους ανήκε. Ελπίζουμε, στο μέλλον, να έρθουν στο φως περισσότερα στοιχεία για το όνομα που είχε δημιουργήσει ο Μάντζαρος και στο Παρίσι, αν όχι και στον ευρύτερο γαλλικό χώρο. Ταυτόχρονα τονίζεται στο κείμενο και η ανεκτίμητη προσφορά του στην ιδιαίτερη πατρίδα του, ενώ η αναφορά σε «σαράντα σχεδόν χρόνια» διδασκαλίας συμφωνεί σχεδόν απόλυτα με όσα γνωρίζουμε για την έναρξη της διδακτικής δραστηριότητας του Μάντζαρου το 1815.

Από τον συνθέτη Παύλο Καρρέρ (1829–1896), με αφορμή ένα περιστατικό του 1858, έχουμε έναν διαφορετικό χαρακτηρισμό του Μάντζαρου: εκείνον του σχολαστικού. Η μαρτυρία προέρχεται από τα απομνημονεύματα του ζακύνθιου συνθέτη, και πιο συγκεκριμένα από μια περίοδο της ζωής του κατά την οποία βρισκόταν στην Κέρκυρα για το ανέβασμα της όπεράς του *La rediviva*:[224]

> Ἤρχισα τὰς δοκιμὰς τῆς Rediviva μετὰ τρεῖς ἡμέρας. Εἰς τὸν κοιτῶνα μου ἐν τῷ ξενοδοχείῳ, καὶ ἐπὶ τῆς τραπέζης, εἶχον τὰς δύο μελοποιηθείσας πράξεις τοῦ Μάρκου Βότζαρη. Μίαν ἡμέραν καὶ ὥραν πρὶν νὰ ὑπάγω εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ θεάτρου, ἦλθεν ὁ Μάντζαρος νὰ μὲ εὕρῃ. Βλέπει τὴν μουσικὴν τοῦ Μάρκου καὶ κάθεται νὰ τὴν ἀναγνώσῃ ἐπισταμένως. Ἐγὼ μέλλων ν' ἀναχωρήσω, μοὶ λέγει, «πήγαινε εἰς τὸ θέατρον καὶ σὲ φθάνω ἐντὸς ὀλίγου». Δὲν τὸν εἶδον εἰς ὅλον τὸ τρίωρον διάστημα τῶν δοκιμῶν, καὶ ἐστοχάσθην ὅτι ἴσως θὰ εἶχεν ὑποθέσεις του, ὅταν ἐπανακάμπτων κεκοπιασμένος εἰς τὸ ξενοδοχεῖον μου, μετὰ θαυμασμοῦ μου τὸν εὑρίσκω ἀκόμη ἐκεῖ μὲ τὸν Μάρκον ἐνώπιόν του. «Ἄ! μὲ λέγει, ἐτελείωσες ἤδη τὰς δοκιμάς;» «Μὰ εἶναι τρεῖς ὥρας ὀποὺ λείπω, τοῦ ἀπήντησα. Πές μου λοιπὸν τί ἐξάγεις ἐκ τοῦ Μάρκου; σοῦ ἤρεσεν τὸ τεμάχιον τοῦ Ὄρκου;» «Ναὶ, ἀλλὰ παρατηροῦσα μὲ προσοχὴν τὴν ἀρμονικὴν τῶν συνοδειῶν καὶ χαίρω βλέπων μεγίστην διαφορὰν καὶ πρόοδον ἀπὸ τὴν Isabella σου… εὖγε, εὖγε, φίλε Καρρέρ.» Ἰδοὺ λοιπὸν καὶ πάλιν ἐπιβεβαιωθεῖσα ἡ γνώμη μου ὅτι ὁ μακαρίτης ἦτον ἀφιερωμένος ὅλος εἰς τὸ σχολαστικὸν μέρος τῆς τέχνης.[225]

Παρ' όλο που έχει γραφτεί ότι ο Καρρέρ υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου,[226] ο ίδιος ο ζακύνθιος συνθέτης δεν αναφέρει ότι μαθήτευσε κοντά στον κερκυραίο δάσκαλο[227] αλλά σε έναν μαθητή του, τον «Federico Steven».[228] Οπωσδήποτε ο Καρρέρ και ο Μάντζαρος συνδέονταν με φιλική σχέση, πράγμα που όχι μόνον αναφέρεται από τρίτους αλλά μαρτυρείται κι από τον ίδιο τον Καρρέρ.[229] Όσον αφορά, πάντως, το περιστατικό που παρατέθηκε παραπάνω και τη στιχομυθία μεταξύ τους, διαπιστώνουμε πως υπάρχει διαφορά στην προσέγγιση και στις προσδοκίες

---

[223] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 279. Για τον γάλλο μαικήνα Jules Lardin και τη δωρεά του προς τη ΦΕΚ βλ. εδώ, σ. 309.

[224] Στα Ελληνικά *Η νεκραναστημένη*: γράφτηκε το 1855 και παραστάθηκε στο Μιλάνο το 1856.

[225] ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ 2003 σ. 111-112. Για τον Καρρέρ και το έργο του βλ. επίσης τη μονογραφία της Αύρας Ξεπαπαδάκου (ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ 2013).

[226] ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 242.

[227] ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ 1987 σ. 261 υποσημ.

[228] Η πληροφορία από επιστολή του Καρρέρ, μέρος της οποίας παραθέτει ο Regaldi στις σημειώσεις του σχετικά με τον Μάντζαρο (βλ. παρακάτω, σ. 59). Πρόκειται για τον αγγλοϊόνιο Φρειδερίκο Στήβενς, ο οποίος διέμενε στην Κεφαλονιά και είχε υπάρξει δι' αλληλογραφίας μαθητής του Μάντζαρου (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 396 σημ. 97).

[229] Για σχετικά παραθέματα του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη, του Ιωσήφ Γκρεκ, και του Θεόδωρου Ν. Συναδινού βλ. ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ 2013 σ. 25. Ο δε Καρρέρ, σ' ένα σημείο των απομνημονευμάτων του, γράφει «[ὁ] φίλος μακαρίτης Μάντζαρος» (ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ 2003 σ. 111).

του καθενός τους.[230] Ο Καρρέρ, έχοντας σαν πρότυπό του τους ιταλούς συνθέτες όπερας από τον Rossini μέχρι τον καθιερωμένο πια, εκείνη την εποχή, Verdi, φαίνεται ότι περίμενε από τον Μάντζαρο ορισμένα σχόλια δραματουργικής φύσεως, και μάλιστα για μια από τις πιο εντυπωσιακές σκηνές της όπερας *Marco Bozzari* [*Μάρκος Βότζαρης* (=Μπότσαρης)] την οποία συνέθετε εκείνη την εποχή. Ωστόσο η απάντηση που πήρε, η οποία φαίνεται ότι αφορούσε την αρμονία στο ορχηστρικό μέρος, ήταν κάτι πολύ διαφορετικό από αυτό που προσδοκούσε ν' ακούσει. Από τα λεγόμενα του Μάντζαρου, πάντως, συνάγεται ότι ο ίδιος είχε παρατηρήσει τη συνοδευτική αρμονία και στην αμέσως προηγούμενη όπερα του Καρρέρ *Isabella d'Aspeno* (*Ισαβέλλα του Άσπεν*, 1853, πρεμιέρα 1854), χωρίς όμως να μπορούμε να γνωρίζουμε αν είχε μελετήσει την παρτιτούρα της ή αν είχε αρκεστεί στην ακοή του παρακολουθώντας την παράσταση της όπερας.

Καθώς μας δείχνει αυτό το περιστατικό, ο Καρρέρ αγνοούσε την άλλη πλευρά του κερκυραίου ομοτέχνου του, η οποία αποκαλύπτεται μέσα από τις συνθέσεις της νεότητάς του —σημαντικό τμήμα των οποίων ανήκει στο είδος της όπερας— και μέσα από το κατά επτά έτη προγενέστερο *Rapporto* του, όπου ο Μάντζαρος φανερώνεται ως λάτρης και εμβριθής γνώστης του λυρικού θεάτρου, κυρίως του ιταλικού αλλά όχι μόνο.[231] Στο *Rapporto* μπορεί μεν να υπάρχουν και κάποια τεχνικά σχόλια για την αρμονία ορισμένων αποσπασμάτων των οπερών του Grétry και του Monsigny[232] (όπως και μια πολυσέλιδη ανάλυση ενός τρίο σε μορφή φούγκας) αλλά τον Μάντζαρο τον απασχολούν επίσης ζητήματα αισθητικής, δραματουργίας, και έκφρασης συναισθημάτων. Άλλωστε υπάρχουν μαρτυρίες ότι ο Μάντζαρος, όσο προσηλωμένος κι αν ήταν στην αντίστιξη και στη φούγκα ως εκφράσεις του μουσικού Υψηλού, είχε σαφή άποψη για τα υφολογικά είδη στα οποία χωρίζεται η μουσική δημιουργία και γνώριζε καλά τι είναι αποδεκτό στο πλαίσιο του καθενός, ενώ οι επικρίσεις που διατυπώνει για τους λαθοθήρες μαρτυρούν το ευρύ και ανοιχτό πνεύμα του. Παρ' όλα αυτά η φήμη του Μάντζαρου ως σχολαστικού, και κυρίως ως σπουδαίου θεωρητικού μεν αλλά ταυτόχρονα ως συνθέτη χωρίς φαντασία,[233] ήταν αυτή που είχε επικρατήσει για περισσότερο έναν αιώνα, από τον θάνατό του μέχρι τη δεκαετία του 1990 που ξεκίνησε η αποκατάσταση του έργου του.

Επιστρέφουμε στις εγκωμιαστικές γνώμες για τον Μάντζαρο που χρονολογούνται την περίοδο που αυτός βρισκόταν ακόμα στη ζωή. Το 1859 θα βρούμε τον Ιάκωβο Πολυλά, στα «Προλεγόμενα» της έκδοσης όλων των ποιημάτων του Σολωμού την οποία επιμελήθηκε, να γράφει (αναφερόμενος στη γνωριμία του ποιητή με τον μουσουργό) ότι «[ε]ίς τὴν Κέρκυρα […] [έ]γνώρισε τὸν ἔξοχον Κερκυραῖον Μουσικοδιδάσκαλον, Νικόλαον Μάντσαρον,[234] ὸ ὁποῖος

[230] Βλ. σχόλιο και στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 1995 σ. 27.

[231] Αναφέρει, για παράδειγμα, τις αρετές που βρίσκει στον *Ελεύθερο σκοπευτή* (*Der Freischütz*) του Carl Maria von Weber (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 11-12).

[232] Περισσότερα στο υποκεφ. 5.9.

[233] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, ο οποίος υπογράφει το λήμμα για τον Μάντζαρο στην έκδοση του 1980 του *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (τ. 11 σ. 635-636), περιγράφει το μουσικό ύφος του Μάντζαρου ως «dry and unimaginative» («ξερό/βαρετό και χωρίς φαντασία»).

[234] Δεν πρόκειται για τη μοναδική εμφάνιση του επωνύμου του συνθέτη με αυτή τη γραφή. Αναφέρω ενδεικτικά άλλες τρεις πηγές στις οποίες την εντοπίζουμε: (α) μια καταγραφή του 1858 των Επτανησίων που είχαν παρασημοφορηθεί από το Ελληνικό Βασίλειο (παράθεση στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 251)· (β) τα προλεγόμενα στην έκδοση των Απάντων του Σολωμού από τον Σπυρίδωνα Δε Βιάζη [ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ (επιμ.) 1880 σ. μη΄-να΄], ο οποίος, παραδόξως, μια δεκαετία αργότερα αναθεωρεί την ορθογραφία του επωνύμου του δασκάλου του και γράφει σταθερά «Μάντζαρος» (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890)· και (γ) μία μνημόνευση από τον Γεράσιμο Μαντσαβίνο το 1888 (παρα-

εἶχε ἤδη μελοθετήσει τὴν *Φαρμακωμένη*».[235] Βλέπουμε, βέβαια, ότι ο Πολυλάς παρουσιάζει εδώ τον Μάντζαρο περισσότερο σαν δάσκαλο παρά σαν δημιουργό, αλλά δεν είναι από εκείνους που χαρακτηρίζουν τον Μάντζαρο ως καλλιτεχνικά υποδεέστερο του Σολωμού,[236] και παρακάτω στο κείμενό του δείχνει το αμοιβαίο των επιρροών ανάμεσα στους δύο άνδρες ως προς τις απόψεις τους για την τέχνη. Ο Μάντζαρος έχασε τον επιστήθιο φίλο και ομοϊδεάτη Σολωμό με τον θάνατο του τελευταίου τον Φεβρουάριο του 1857.

Μέσα στη δεκαπενταετία που έμελλε να ζήσει μετά τη συνταξιοδότησή του το 1856, ο Μάντζαρος ενέτεινε τις διάφορες δραστηριότητές του, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται αυτές που σχετίζονται με τη ΦΕΚ[237] (της οποίας εξακολούθησε να είναι καλλιτεχνικός διευθυντής μέχρι τον θάνατό του) και με το καλλιτεχνικό πρόγραμμα του θεάτρου «Σαν Τζάκομο».[238] Η κυριότερη ενασχόλησή του, όμως, ήταν με τη διδασκαλία. Από πρακτικά της Διοικητικής Επιτροπής της ΦΕΚ γνωρίζουμε ότι τα μαθήματα που αφορούσαν τη μουσική ερμηνεία (μουσικά όργανα, κοσμική και εκκλησιαστική μουσική) θα πραγματοποιούνταν στον χώρο της Φιλαρμονικής από τους αρμόδιους καθηγητές, ενώ εκείνα που ανήκαν στον τομέα της μουσικής σύνθεσης (αρμονία, αντίστιξη, και ελεύθερη σύνθεση) θα παραδίδονταν στο σπίτι του Μάντζαρου και θα τα παρακολουθούσαν «προχωρημένοι μπαντίστες κατόπιν δικής τους αίτησης».[239] Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Regaldi γράφει πως «το σπίτι του [Μάντζαρου] είναι όλη μέρα το Ιερό της ιταλικής μουσικής»:[240] αυτή η φράση μπορεί να αναφέρεται στην προέλευση είτε των μεθόδων διδασκαλίας, είτε της μουσικής που χρησιμοποιούσε ο Μάντζα-

τίθεται στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 219) Ο Καρδάμης θεωρεί εύλογα ότι πιθανόν η γραφή «Μάντσαρος» αποτυπώνει και την πραγματική προφορά του επωνύμου (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 378 σημ. 186). Σύμφωνα με την προφορική παράδοση της οικογένειας του συνθέτη, το προσωνύμιο *Μάντζαρος*, που τελικά έγινε επώνυμο, προέρχεται από την ιταλική λέξη *manzò* [βλ. την επιστολή της δισέγγονης του Μάντζαρου, Φωφώς Κανελλοπούλου, δημοσιευμένη στο «Παράρτημα ΙΙ» του ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 174-177: 175]. Το *manzò* όμως δεν μοιάζει να ανήκει στη διάλεκτο της Τοσκάνης (η οποία αποτελεί και τη βάση της κοινής Ιταλικής): η μορφή της λέξης, με το τονισμένο /ο/ της λήγουσας, κάτι εντελώς ασυνήθιστο σε αρσενικά ουσιαστικά, προδίδει μάλλον κάποιαν άλλη ιταλική περιοχή — εφόσον, βέβαια, η μορφή που παραδίδεται είναι ορθή, κάτι για το οποίο δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι. Δυστυχώς μέχρι στιγμής, βάσει της έρευνάς μου στα λεξικά ιταλικών διαλέκτων ή γλωσσών, δεν έχω καταφέρει να εντοπίσω τη λέξη σε κάποιαν απ' αυτές. Συνεπώς στράφηκα στην ομόρριζη λέξη όπως τη συναντούμε στην κοινή Ιταλική, *manzo*, και διαπίστωσα ότι τα σύγχρονα λεξικά, όσα παρέχουν πληροφορίες για την προφορά, συμφωνούν ότι το *z* προφέρεται εδώ /τζ/ και όχι /τσ/, π.χ. το λεξικό Sansoni: MACCHI (επιμ.) ²1981 σ. 1800ᵝ. Την ίδια πληροφορία («colla z dolce», δηλαδή «με ηχηρό *z*, με προφορά /τζ/») δίνει και ένα παλαιό —σύγχρονο του Μάντζαρου— λεξικό της βενετικής διαλέκτου, στην οποία επίσης συναντάται η λέξη *manzo* (BOERIO ²1856 σ. 396ᵅ). Ωστόσο αυτό δεν αποκλείει την πιθανότητα να είχε μεταβληθεί η προφορά της λέξης στα Ιταλικά των Επτανησίων, και να είχε φτάσει να προφέρεται με /τσ/. Εκτός αυτού, ο Μάντζαρος έζησε σε μιαν εποχή κατά την οποία το δίγραμμα <τζ> εξακολουθούσε να συμβολίζει δύο διαφορετικούς φθόγγους, το /τζ/ και το /τσ/ (εξού και οι παλαιές γραφές *παπούτζι*, *έτζι*, *τρυπίτζα* κ.λπ.), πράγμα που δεν διευκολύνει την αναζήτηση της ορθής προφοράς του επωνύμου του. Η χρήση του διγράμματος <τσ> για τον φθόγγο /τσ/ γενικεύτηκε από το δεύτερο τρίτο του 19ου αιώνα (το πρώτο λεξικό στο οποίο γίνεται συστηματικά η γραπτή διάκριση των δύο φθόγγων είναι το *Λεξικὸν τῆς καθ' ἡμᾶς ἑλληνικῆς διαλέκτου* […] που εξέδωσε το 1835 ο Σκαρλάτος Δ. Βυζάντιος). Δεν αποκλείεται, λοιπόν, ότι η προσωνυμία *Μάντζαρος* προφερόταν με /τσ/, αλλά τελικά το δίγραμμα <τζ>, που μάλλον διατηρήθηκε για λόγους αναγνωρισιμότητας, επηρέασε την προφορά και τη μετέτρεψε σε αυτή που χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα, δηλαδή με /τζ/.

[235] ΠΟΛΥΛΑΣ 1859 σ. κζ΄. Στην επόμενη σελίδα (κη΄) η γραφή *Μάντσαρος* επαναλαμβάνεται άλλες δύο φορές.

[236] Βλ. ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003α σ. 25-28. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της στάσης απέναντι στον καλλιτέχνη Μάντζαρο είναι το κείμενο του Γεώργιου Λαμπελέτ, μέρος του οποίου παραθέτω στις σ. 62-63 παρακάτω.

[237] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 281-282.

[238] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 283-284.

[239] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 402 σημ. 177.

[240] «la sua casa è tutto giorno il Santuario della musica italiana» (REGALDI [1851–1853 περ.]).

ρος ως διδακτικό υλικό (για το μάθημα όχι μόνο του πιάνου αλλά και της αρμονίας, ως πηγή μουσικών παραδειγμάτων), ή και τα δύο.

Η φήμη του Μάντζαρου ως εξαίρετου δασκάλου, ειδικά της αντίστιξης, έτεινε πλέον να επισκιάζει την ιδιότητα του συνθέτη. Το 1850 ένας ιταλός βιολονίστας τον αποκαλεί «εξαίσιο διδάσκαλο αντίστιξης»,[241] ενώ το 1859 ο Pacini, γράφοντας στον Μάντζαρο, σε μία επιστολή τον αποκαλεί «"μέγιστον ἐν τῇ τέχνῃ" (sommo nell' arte)» και σε άλλη του λέει ότι «ἐθεώρει μεγίστην τιμὴν νὰ ἀξιωθῇ ἐπιστολῆς καὶ ἐπαίνων παρὰ τοιούτου μουσικοδιδασκάλου».[242] Και το 1865, στο εξώφυλλο της έκδοσης του τραγουδιού *Il pentimento della monaca* του Gaetano Masini από τον μιλανέζικο οίκο Ricordi, πάνω από τον τίτλο βλέπουμε τυπωμένη την αφιέρωση «Στον ευγενή άνδρα, τον διάσημο Ιππότη Νικόλαο Μάντζαρο, επιφανέστατο αντιστικτιστή: ο συνθέτης, σε ένδειξη βαθιάς εκτίμησης».[243] Ακόμα και ένας οργανίστας της Φλωρεντίας, τον οποίο απασχολούσε το ύφος το οποίο όφειλε να έχει η ρωμαιοκαθολική μουσική, σε επιστολή του 1861 προς τον Μάντζαρο τον συγκαταλέγει, έμμεσα, στους ειδήμονες «τῆς Μουσικῆς Ἐπιστήμης»,[244] ενώ ένας άγγλος πολιτικός που είχε διαμείνει για ένα διάστημα στην Κέρκυρα έχοντας αναλάβει διοικητικά καθήκοντα υπό την Ύπατη Αρμοστεία του Henry Knight Storks (1859–1864) χαρακτηρίζει τον Μάντζαρο «σπουδαία μουσική ιδιοφυΐα».[245] Ο δε Πέτρος Βράιλας Αρμένης (1812–1884), σημαντικός φιλόσοφος και πολιτικός που συνδεόταν φιλικά με τον Μάντζαρο, γράφει γι' αυτόν σε άρθρο του 1861 τα εξής, προβάλλοντας τη διδασκαλική του ιδιότητα:

> […] καί εὐγνωμοσύνην καί σέβας καί πᾶσαν τιμήν ὀφείλετε ὑμεῖς, καί πάντες ὀφείλομεν πρός τόν σοφόν καί ἀγαθόν καί περικλεῆ Καθηγητήν, τόν διηνεκῆ ἐπί τῇ μουσικῇ Πρόεδρον, καί διηνεκές κλέος τῆς Κερκύρας καί τοῦ Ἔθνους. Οὗτος μέ ἔξοχον διάνοιαν καί ἀγνήν καρδίαν, ἀπό τοῦ ὕψους τῆς θεωρίας τοῦ καλοῦ ἐν ᾗ ζῇ καί ἐνασμενίζει, καί τά στοιχειωδέστερα μαθήματα μετά πατρικῆς μερίμνης ἐνίοτε ἐπιτηρεῖ καί διευθύνει καί γονιμοποιεῖ διά τοῦ λόγου του, καί τούς μυστηριωδέστερους νόμους τῆς καλλιτεχνικῆς ποιήσεως, οὓς διά βαθυτάτης μελέτης καί πολυετοῦς πείρας ἀπεθησαύρισεν ἐν τῷ πνεύματι, ἀπό τοσούτου χρόνου ἤδη μετ' ἀπαραδειγματίστου καί Σωκρατικῆς τῳόντι ἀφιλοκερδείας καί γενναιότητος ἀποκαλύπτει καί διδάσκει καί ἐπί μᾶλλον καί μᾶλλον διαφωτίζει διά τῶν λάμψεων τῆς μεγαλονοίας του.
>
> Ὑπό τάς αἰσίας ἐμπνεύσεις τοιούτου ἀνδρός δύναται, Κύριοι, ἡ Ἑταιρία νά προοδεύσῃ θαυμασίως κατά τήν καλλιέργειαν καί διάδοσιν τῆς τέχνης, καί νά εὐεργετήσῃ ἔτι μᾶλλον τήν ὅλην κοινωνίαν. […][246]

Ο ίδιος, στις περί φιλοσοφίας πανεπιστημιακές παραδόσεις του, οι οποίες προβάλλουν αρκετά την τέχνη της μουσικής, βρίσκει την ευκαιρία να κάνει μια τιμητική αναφορά στον Μάντζαρο.

---

[241] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 283. Πρόκειται για τον Giuseppe Bragozzo, ο οποίος ζητούσε να επαναπροσληφθεί στο θέατρο «Σαν Τζάκομο» και ζητούσε από τον Μάντζαρο να μεσολαβήσει γι' αυτό.

[242] Τα μεταφρασμένα λόγια του Pacini παρατίθενται στο ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3$^{\beta}$.

[243] «Al N[obil] U[umo] Illustre Cav[alier] Nicola Manzaro \ Celeberrimo Contrapuntista \ L'autore in segno di profonda stima». Φωτογραφία αυτού του εξωφύλλου αναπαράγεται στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 112.

[244] Παρατίθεται στο ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 248-250.

[245] «a great musical genius» (DRUMMOND WOLFF 1908 τ. 1 σ. 354). Η μαρτυρία προέρχεται από ένα δίτομο βιβλίο στο οποίο ο Henry Drummond Wolff (1830–1908) καταγράφει τις αναμνήσεις του. Η σύντομη αναφορά στον Μάντζαρο γίνεται στο πλαίσιο ενός κεφαλαίου που ασχολείται με την ίδρυση της «Ἰονίου Ἑταιρείας πρὸς Προαγωγὴν τῶν Ἐπιστημῶν, τῆς Γραμματολογίας καὶ τῶν Τεχνῶν» (βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 285-286).

[246] *Ὁ Παρατηρητής* (κερκυραϊκή εφημερίδα), έτος Δ΄, τεύχος 182 (16/28.9.1861), σ. 2-3. Πλήρης αναδημοσίευση του κειμένου του Βράιλα Αρμένη, διαθέσιμη στο διαδίκτυο, στο ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ 2009.

> […] ὁ περικλεὴς Μάνζαρος [*sic*] ἀπὸ πλείστων ἤδη ἐτῶν μὲ ζῆλον ἴσον πρὸς τὴν σοφίαν αὐτοῦ καὶ μὲ σπανίαν γενναιότητα[247] πάντας τούς τε θεωρητικοὺς καὶ πρακτικοὺς κλάδους τῆς τέχνης ταύτης διδάσκει, καὶ δι' ἔργων ἀμιμήτου κατὰ τὸ εἶδος αὐτῶν τελειότητος καὶ αὐτὴν τιμᾷ καὶ τὸ ἔθνος.[248]

Ο Μάντζαρος απεβίωσε στις 31.3/12.4.1872, δύο εβδομάδες σχεδόν μετά την αποπληξία από την οποία προσεβλήθη παραδίδοντας μάθημα αρμονίας και πιάνου στον Σπυρίδωνα Δε Βιάζη. Το συμβάν περιγράφεται γλαφυρά από τον μαθητή του και παρατίθεται παρακάτω, μαζί με ορισμένα σημαντικά τεκμήρια που γράφτηκαν μετά τον θάνατο του Μάντζαρου και αφορούν τα εκπαιδευτικά του συγγράμματα και τη διδακτική δραστηριότητά του.

Ο Δε Βιάζης υπήρξε ο τελευταίος από τους πολλούς μαθητές του μουσουργού, οι πρώτοι από τους οποίους είχαν παρακολουθήσει μαθήματα μαζί του από το 1815. Μέσα σε αυτά τα πενήντα επτά χρόνια εκπαιδευτικής προσφοράς ο Μάντζαρος είχε καταφέρει να καταρτίσει μουσικά δύο τουλάχιστον γενιές συνθετών, ερμηνευτών, και μουσικοδασκάλων, συμβάλλοντας έτσι καταλυτικά στη ραγδαία ανάπτυξη της μουσικής ζωής των Επτανήσων, ενώ θυμίζουμε πως, ανάμεσα στους μαθητές του, συγκαταλέγονται και αρκετοί Ιταλοί.[249] Σχετικά με τη μετέπειτα πρόοδο όσων μαθήτευσαν κοντά στον Μάντζαρο, ο Παπαγεώργιος γράφει ότι οι κόποι του ανταμείφθηκαν πολλαπλάσια, διότι

> ζῶν ἔτι ἔλαβε τὴν γλυκυτάτην ἱκανοποίησιν νὰ ἴδῃ οὐχὶ ἕνα ἢ δύο ἀλλὰ πολλοὺς τῶν μαθητῶν αὐτοῦ διδασκάλους Λυκείων καὶ βασιλικῶν καπελλῶν [=*παρεκκλησίων*], καὶ Διευθυντὰς μουσικῶν[250] στρατιωτικῶν Ἑλληνικῶν, Ἰταλικῶν, καὶ ἰδίως ἀγγλικῶν, καὶ ὀρχηστρῶν ἐν τοῖς μεγάλοις θεάτροις τῆς Ἰταλίας.[251]

1.5 *Μερικές σημαντικές μεταθανάτιες πηγές*

Η πρώτη καταγραφή των διδακτικών έργων του Μάντζαρου έγινε δώδεκα ημέρες μετά την κηδεία του: ο Δομένικος Παδοβάς δημοσίευσε στα Ιταλικά, στην κερκυραϊκή εφημερίδα *Η φωνή*, ένα σχετικά σύντομο αλλά σημαντικό άρθρο όπου αναφέρει, εκτός από πολλά μουσουργήματα του Μάντζαρου, και τα περισσότερα από τα εκπαιδευτικά του εγχειρίδια.[252] Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος του άρθρου ο Παδοβάς ασχολείται με το καλλιτεχνικό έργο, ενώ στο δεύτερο με το διδακτικό. Παραθέτω εδώ το μεγαλύτερο τμήμα του δεύτερου μέρους. Η καταγραφή που επιχειρεί ο Παδοβάς σ' αυτό το άρθρο θεωρείται αξιόπιστη διότι είχε στενή σχέση με τον Μάντζαρο, εφόσον υπήρξε αγαπητός μαθητής και άμεσος συνεργάτης του.[253]

---

[247] Εδώ με τη σημασία της γενναιοδωρίας.

[248] ΒΡΑΪΛΑΣ ΑΡΜΕΝΗΣ 1866 σ. 137α.

[249] Απαρίθμηση των σημαντικότερων ελλήνων μαθητών του στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 258. Για τους ιταλούς μαθητές του βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2008α σ. 150-151, και 2015 σ. 253-254.

[250] Εδώ η λέξη *μουσική* με τη σημασία της μπάντας πνευστών.

[251] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 712 σ. 3α.

[252] PADOVAN 1872. Πανομοιοτυπία ολόκληρου του άρθρου υπάρχει στο Παράρτημα Ι (σ. 158-162) του ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.) 2003· το πλήρες κείμενο, υπομνηματισμένο, παρατίθεται επίσης στο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 69-76, ενώ στις σ. 266-271 δίνεται και μια μετάφρασή του.

[253] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2008α σ. 51. Ο Παδοβάς ήταν από τους πρώτους που υπερέβη το πρωτόκολλο της κοινωνικής τάξης στην οποίαν ανήκε, δηλώνοντας ανοιχτά το επάγγελμα του μουσικοδιδασκάλου παρά την αριστοκρατική του

Επιπλέον περιέχει πραγματολογικά στοιχεία τα οποία, σε μεταγενέστερα κείμενα που γράφτηκαν για τον Μάντζαρο, είτε απουσιάζουν είτε παρουσιάζονται με ελλείψεις, πράγμα που καθιστά το άρθρο του Παδοβά ακόμα πιο πολύτιμο. Παρατίθενται εδώ τα τμήματά του που σχετίζονται με τα διδακτικά συγγράμματα του Μάντζαρου.

Se vedemmo grande il Manzaro nelle opere ideali, lo vedremo innarivabile [*recte:* inarrivabile] nelle scolastiche, giacchè in questo campo Egli padroneggia nè vi sarà niuno che gli possa contendere il dominio. Avendo inventato un sistema nuovo per lo studio dell'armonia, sistema che facilita e prepara lo studio del contrappunto. Questo è un trattato ragionato d'armonia, che incomincia col sviluppare il fenomeno Fisicoarmonico del monocordo, passa poi a dare un dettagliato raguaglio degli accordi perfetti ed imperfetti senza settima e con settima aggiunta, costituendone dodici gradi di relazione sino i più remoti limiti. Poscia con un ritrovato tutto suo il quale consiste nelle associazioni degli accordi fra di loro, trovò il confine delle combinazioni armoniche dell'arte e questo col mezzo di certe tavole aritmetiche dove ogni combinazione armonica fatta sino ad ora, e tutte quelle che si faranno in appresso, si troveranno sempre entro a codeste tavole. Sembra un paradosso, ma pure è una verità mattematica incontrastabile. Cosa che da varj secoli che si scrisse tanto sull'armonia, non fu da nessuno imaginata se non dal Manzaro.

È indescrivibile l'utilità e la facilitazione che reca questo studio d'armonia fatto secondo questo sistema alla studiosa gioventù che passa poi allo studio del contrappunto.

Dopo il suddetto studio Egli ha preparato lo studio delle disposizioni progressive di contrappunto cioè a due, a tre, ed a quattro voci, con bassi fatti a bella posta da Lui, e servendosi anche dei bassi di Zingarelli, arriva sino alla Fuga, la quale è il colmo, e l'apice del-

Αν τον Μάντζαρο τον είδαμε μεγάλο στα καλλιτεχνικά του έργα, θα τον δούμε άφθαστο στα εκπαιδευτικά, εφόσον σε αυτό το πεδίο αυτός είναι ο κυρίαρχος και δεν θα υπάρξει κανένας που να μπορεί να του αμφισβητήσει την κυριαρχία. Επινόησε ένα νέο σύστημα για τη μελέτη της αρμονίας, το οποίο διευκολύνει και προετοιμάζει τη μελέτη της αντίστιξης. Αυτή είναι μία λογική πραγματεία περί αρμονίας που αρχίζει αναπτύσσοντας το φυσικοαρμονικό φαινόμενο του μονοχόρδου, έπειτα περνά σε μία λεπτομερή σύγκριση των εντελών και ατελών συγχορδιών,[254] χωρίς εβδόμη και με πρόσθετη εβδόμη, οι οποίες συνιστούν δώδεκα βαθμούς συγγένειας μεχρι τα πλέον απομακρυσμένα όρια. Κατόπιν, με μιαν ανακάλυψη εντελώς δική του, η οποία συνίσταται στις σχέσεις των συγχορδιών μεταξύ τους, βρήκε τα όρια των αρμονικών συνδυασμών της μουσικής τέχνης, και αυτό μέσω ορισμένων αριθμητικών πινάκων· εκεί μπορεί πάντοτε να βρεθεί κάθε αρμονικός συνδυασμός που έχει γίνει μέχρι τώρα και όλοι όσοι θα γίνουν κατόπιν. Μοιάζει παραδοξολογία, ωστόσο είναι μια αναμφισβήτητη μαθηματική αλήθεια. Αν και έχουν γραφτεί τόσα για την αρμονία εδώ και αιώνες, αυτό είναι κάτι που δεν το φαντάστηκε κανείς άλλος, παρά μόνον ο Μάντζαρος.

Είναι απερίγραπτη η ωφέλεια και η διευκόλυνση που παρέχει στη σπουδάζουσα νεολαία η μελέτη της αρμονίας σύμφωνα με αυτό το σύστημα, ώστε να περάσει έπειτα στη μελέτη της αντίστιξης.

Μετά την παραπάνω μελέτη αυτός προετοίμασε τη μελέτη της αντίστιξης[255] με βαθμιαίας δυσκολίας επεξεργασίες, δηλαδή για δύο, τρεις και τέσσερις φωνές, με μπάσα επινοημένα από τον ίδιο, αλλά και χρησιμοποιώντας μπάσα του Zingarelli. [Η μελέτη] φτάνει μέχρι τη Φούγκα, η

καταγωγή (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010α σ. 101-102). Ανέλαβε την καλλιτέχνική διεύθυνση της ΦΕΚ μετά τον θάνατο του Μάντζαρου και υπήρξε ο τελευταίος που είχε άμεση επαφή με το αρχικό όραμα του δασκάλου του.

[254] Οι εντελείς και οι ατελείς συγχορδίες αντιστοιχούν στις τρίφθογγες συγχορδίες με καθαρή πέμπτη και με ελαττωμένη πέμπτη αντίστοιχα (για τις τελευταίες βλ. σ. 357 παρακάτω). Ο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 269 μεταφράζει τη λέξη *accordi* ως *συνωδίες*, πράγμα που είναι μεν σύμφωνο με την ελληνική ορολογία της εποχής του Παδοβά (η οποία βρισκόταν ακόμα σε πειραματικό στάδιο) αλλά δεν βοηθά τον σημερινό αναγνώστη.

[255] Και σε αυτήν την περίπτωση ο Κεντρωτής χρησιμοποιεί έναν μουσικό όρο της εποχής, μεταφράζοντας το *contrappunto* ως *μελοποιΐα* [ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) σ. 269].

l'arte. E sopra questo studio Fugato Egli per vieppiù animare la gioventù ha disposto gli ultimi libri dei partimenti di Fenaroli entrando nei più recconditi secreti dell'autore: questa è un'opera insigne per la quale fu premiato dalla Commissione dell'eredità Petrides.

Quando nell'1851 il Chiarissimo Sig.r Lardin, socio onorario della nostra Società Filarmonica, fece il grandioso dono alla sulodata nostra società, di alcune delle Opere dei Classici francesi Monsigny e Gretry, il nostro Manzaro fu incaricato dal Comitato della Società Filarmonica di rispondere con un'artistico rapporto sulle suddette Opere. Ed in questa circostanza il Manzaro fece grande onore al paese ed alla Società ch'Ei presiedeva nel ramo musicale; Avendo fatto un scientifico rapporto dove tutte ennumerò le bellezze e i sublimi artifizi di quei grandi Maestri, coll'aggiunta di una tavola analitica dove quasi si potrebbe dire decompone le Fughe di quegli artisti, analizandone tutti gli attacchi, divertimenti, risposte ec. Molte altre cose scrisse per appianare la strada alla gioventù come p. e. un Dizionario sulle cadenze. Non passava giorno ch'Egli non facesse qualche cosa onde chiarire e semplificare lo studio per i di Lui allievi. Il Manzaro fù grande nell'Ideale, unico nello studio dell'Armonia, e nel contrappunto eguale ai celebri Paisiello, Zingarelli, Basili, Baini, Pergolese e P. Mersando. (…)

οποία είναι ο κολοφώνας, η κορωνίδα της [μουσικής] τέχνης. Και αυτός, για να ωθήσει ακόμη περισσότερο την νεολαία προς τη μελέτη της Φούγκας, επεξεργάστηκε τα τελευταία βιβλία των partimenti του Fenaroli εισερχόμενος μέχρι τα πιο απόκρυφα μυστικά [εκείνου] του δημιουργού. Αυτό είναι ένα σημαντικό έργο, για το οποίο [ο Μάντζαρος] βραβεύτηκε από την επιτροπή του κληροδοτήματος Πετρίδη.[256]

Όταν το 1851[257] ο ευγενέστατος κύριος Lardin, επίτιμο μέλος της Φιλαρμονικής Εταιρείας μας, της δώρισε, με μια μεγαλειώδη κίνηση, μερικές όπερες των κλασικών Γάλλων Monsigny και Grétry, ανατέθηκε στον Μάντζαρό μας από την Επιτροπή της Φιλαρμονικής Εταιρείας η συγγραφή, ως απάντηση, μιας καλλιτεχνικής έκθεσης σχετικά με αυτές τις όπερες. Και σε αυτήν την περίσταση ο Μάντζαρος τίμησε μεγαλοπρεπώς τον τόπο του και την Εταιρεία της οποίας ήταν πρόεδρος επί των μουσικών ζητημάτων. Και το έκανε γράφοντας μιαν επιστημονική έκθεση[258] όπου απαρίθμησε όλες τις ομορφιές και τις θαυμάσιες τεχνικές εκείνων των δύο μεγάλων Δασκάλων, με την προσθήκη ενός αναλυτικού πίνακα όπου θα μπορούσαμε να πούμε ότι σχεδόν αποσυνθέτει τις Φούγκες εκείνων των καλλιτεχνών,[259] αναλύοντας όλες τις εισόδους, τα επεισόδια, τις απαντήσεις κ.τ.λ. [Επίσης] έγραψε πολλά άλλα έργα για να εξομαλύνει τον δρόμο για τη νεολαία, όπως π.χ. ένα Λεξικό των πτώσεων. Δεν περνούσε μέρα χωρίς να κάνει κάτι με το οποίο θα διασαφήνιζε και θα απλούστευε τη μελέτη των μαθητών του. Ο Μάντζαρος υπήρξε μεγάλος στις συνθέσεις του, μοναδικός στη μελέτη της αρμονίας και, ως προς την αντίστιξη, εφάμιλλος των επιφανών Paisiello, Zinga-

[256] Στο άρθρο του Παπαγεώργιου υπάρχει μια χρήσιμη υποσημείωση σχετικά με το ζήτημα αυτό αλλά και με την έκδοση αυτών των επεξεργασιών. Την παραθέτω ολόκληρη: «Ἀφιέρωσε τὸ σύγγραμμα τοῦτο ὁ Μάντζαρος ἔτει 1856 τῇ Ἀνάσσῃ τῆς Ἀγγλίας Βικτωρίᾳ, λαβὼν τὴν περὶ τούτου ἄδειαν προηγουμένως· ἐσκόπει δὲ πάντοτε νὰ ἐκδώσῃ αὐτὸ, τῇ ἐπιμόνῳ μάλιστα παρακλήσει τοῦ ἐν Μεδιολάνοις Φρ. Λούκα ὅστις καὶ ἄλλα ἔργα αὐτοῦ ἐκδοὺς ἀπὸ τοῦ 1821 ἐπανειλημμένως δι' ἐπιστολῶν τὸν παρεκάλει νὰ προτιμηθῇ εἰς τὴν ἔκδοσιν ἀπάντων τῶν συγγραμμάτων αὐτοῦ· πρότινων ἐτῶν μάλιστα εἶχε ἀποφασίσῃ τοῦτο καὶ συνεφώνησε μετὰ τοῦ ρηθέντος Λούκα, ὅτε ἕνεκα οἰκογενειακῶν συμφορῶν ἐκωλύθη νὰ πραγματοποιήσῃ τὴν ἔκδοσιν. Ἀπὸ δὲ τοῦ 1862 βραβεύουσα ἡ ἐπιτροπὴ ἡ ἐπὶ τοῦ κληροδοτήματος Πετρίδου, ἠγόρασεν αὐτὸ ἐπὶ τὸ [*recte:* τῷ] σκοπῷ νὰ δημοσιεύσῃ κατὰ τὸ πνεῦμα τῆς Διαθήκης τοῦ ἀοιδίμου Πετρίδου. Δυστυχῶς ὅμως ὁ σκοπὸς οὗτος δὲν ἐξετελέσθη διὰ λόγους οὓς ἀγνοοῦμεν» (ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3[α], υποσημ.).

[257] Το ορθό είναι 1849, έτος που τεκμηριώνεται μέσα από τις ιδιόγραφες αφιερώσεις του Lardin μέσα στις δωρισμένες παρτιτούρες, οι οποίες φυλάσσονται στη βιβλιοθήκη της ΦΕΚ. Βλ. και ΜΠΡΟΒΑΣ 2006 σ. 63.

[258] Πρόκειται για το CALICHIOPULO MANZARO 1851 το οποίο συχνά θα το μνημονεύουμε ως *Rapporto*, που είναι η πρώτη λέξη του μακροσκελούς τίτλου του.

[259] Η συγκεκριμένη πληροφορία είναι ανακριβής. Βλ. παρακάτω, σ. 635 υποσημ. 145.

(…)

Dio ci potesse dar la consolazione di vedere pubblicate se non tutte almen le principali delle di Lui opere, le quali onoreranno sempre Lui e noi.[261]

relli, Basili, Baini, Pergolese και π. Mersenne.[260]
(…)

(…)

Είθε να μας έδινε ο Θεός την παρηγορία να βλέπαμε δημοσιευμένα, αν όχι όλα, τουλάχιστον τα κυριότερα έργα του, τα οποία θα τιμούν πάντοτε και αυτόν και εμάς.

Μια από τις πρώτες και σημαντικότερες πληροφορίες που μας παρέχει το άρθρο είναι ότι ο Μάντζαρος επινόησε ένα νέο σύστημα για τη διδασκαλία της αρμονίας. Τα πρωτότυπα στοιχεία του συστήματός του είναι ένα ζήτημα με το οποίο θα ασχοληθούμε κυρίως στο τελευταίο κεφάλαιο του παρόντος, αφού παρουσιάσουμε ένα ένα τα συγγράμματα μέσα στα οποία τεκμηριώνεται η αρμονική του θεωρία, και φυσικά τα ίδια τα στοιχεία που την αποτελούν. Στη συνέχεια ο Παδοβάς μνημονεύει τη χαμένη σήμερα πραγματεία περί αρμονίας: η σύντομη περιγραφή σχετικά με αυτήν αποτελεί τα μοναδικά δεδομένα που μας δίνουν μια ιδέα για το περιεχόμενό της — έστω και ένα πολύ μικρό τμήμα του. Όπως θα δούμε παρακάτω, το τμήμα της αρμονικής θεωρίας που αφορά τους δώδεκα βαθμούς συγγένειας μεταξύ των τρίφθογγων συγχορδιών (και των αντίστοιχων τονικοτήτων των οποίων την Τονική αποτελούν) περιγράφεται λεπτομερώς στο *Studio pratico dell' Armonia*, το οποίο ευτυχώς έχει σωθεί.[262] Επίσης στο ίδιο έργο, αλλά και αλλού, προβάλλεται η σχέση του μονοχόρδου με την αρμονική θεωρία.[263] Δυστυχώς, όμως, στα ευρισκόμενα του Μάντζαρου δεν υπάρχουν καθόλου στοιχεία που θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν να ανασυνθέσουμε τους αριθμητικούς πίνακες οι οποίοι παρουσιάζουν όλους τους δυνατούς συγχορδιακούς συνδυασμούς, πράγμα που, σύμφωνα με τον Παδοβά, αποτελεί επίσης επινόηση του δασκάλου του. Αυτό είναι άλλο ένα ζήτημα που θα μας απασχολήσει στο τελευταίο κεφάλαιο, όπως και ο σχολιασμός των εγκωμίων για την αποτελεσματικότητα της μαντζαρικής μεθόδου διδασκαλίας της αρμονίας, την οποία εκθειάζουν και άλλοι σε τεκμήρια που θα παρουσιαστούν παρακάτω. Πέρα από την πραγματεία περί αρμονίας, η μόνη αναφορά που κάνει ο Παδοβάς σε άλλο, συγκεκριμένο σύγγραμμα του δασκάλου του σχετικά με αυτό το αντικείμενο είναι αυτή του *Λεξικού των πτώσεων*, όπως το

[260] Με επιφύλαξη επιχειρώ την ταύτιση του «Mersando» με τον Γάλλο μαθηματικό και μουσικοθεωρητικό Marin Mersenne (1588–1648), συγγραφέα του μνημειώδους *Harmonie universelle* (1636). Το «P.» που προηγείται του ονόματος υποθέτω πως είναι το *Padre* (Πατήρ), λόγω του ιερατικού αξιώματός του. Ο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 270 γράφει *Mercadante*, θεωρώντας ίσως το «Mersando» τυπογραφικό λάθος. Δεν αποκλείεται, πάντως, το όνομα να είναι ορθά γραμμένο και να πρόκειται για κάποιον ιταλό συνθέτη ή/και θεωρητικό τον οποίο σήμερα αγνοούμε. Οι δε υπόλοιποι Ιταλοί που αναφέρονται είναι, κατά σειρά: ο Giovanni Paisiello (1740–1816), συνθέτης όπερας· ο Nicola ή Niccolò Zingarelli (για τον οποίο έχει γίνει ήδη λόγος), συνθέτης, δάσκαλος, και διευθυντής του Ωδείου της Νάπολης από το 1813 μέχρι τον θάνατό του, φίλος και μέντορας του Μάντζαρου· ο Basili είναι είτε ο Andrea (1705–1777), συνθέτης και θεωρητικός διάσημος για τις επιδόσεις του στην αντίστιξη, είτε ο γιος του, Francesco (1767–1850), που διακρίθηκε στη σύνθεση θρησκευτικής μουσικής· ο Giuseppe Baini (1775–1844), μουσικολόγος και συνθέτης· και ο Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), ο συνθέτης των διάσημων *Stabat mater* (1736) και *La serva padrona* (1733).

[261] PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3β-γ.

[262] Βλ. παρακάτω, ενότητες 4.1.4 και 4.1.5.

[263] Βλ. την ενότητα 4.1.12 παρακάτω, όπου σχολιάζω το σχετικό απόσπασμα του *Studio pratico dell' Armonia*, αλλά και τις σ. 131-136 όπου ασχολούμαι με το τμήμα του Μεγάλου Πίνακα που σχετίζεται με το μονόχορδο.

ονομάζει, πιθανόν παραθέτοντας τον τίτλο από μνήμης διότι ο πραγματικός μεταφράζεται *Έργο περί των πτώσεων ή Λεξικό των μετατροπιών*.[264]

Ως προς τη φωνητική αντίστιξη δεν αναφέρονται τίτλοι συγγραμμάτων, και έτσι ο Παδοβάς μπορεί να υπονοεί κάποια που σήμερα είναι χαμένα, αλλά γενικά μοιάζει να αναφέρεται στο *Studio pratico di Contrappunto*, από το οποίο σώζονται μόνο δύο τόμοι.[265] Ωστόσο η αναφορά στη χρήση μπάσων του Zingarelli μάς βοηθά να στραφούμε προς δύο έργα που μας είναι διαθέσιμα: το *Bassi del Signor Maestro Niccolò Zingarelli* […][266] και τις *Δώδεκα φούγκες*, με πιθανότερο το πρώτο από τα δύο εξαιτίας της πρωταρχικά εκπαιδευτικής του χρήσης, η οποία στο τελευταίο είναι συμπληρωματική. Στην περίπτωση των *Partimenti* του Fenaroli η ταύτιση είναι εύκολη διότι πρόκειται για ένα έργο σχετικά με το οποίο έχουμε αρκετά στοιχεία διαθέσιμα.[267] Το ίδιο ισχύει και για το σύγγραμμα του 1851, το *Rapporto* […], το οποίο μάλιστα είναι έντυπο — το μοναδικό από τα σωζόμενα μαντζαρικά γραπτά.[268] Τα υπόλοιπα εκπαιδευτικά του έργα παρέμειναν ανέκδοτα, όπως υπονοεί ο Παδοβάς στο τέλος του άρθρου και όπως επιβεβαιώνει ο Δε Βιάζης έξι χρόνια αργότερα, ελέγχοντας ορισμένα σφάλματα που εντοπίζονται σε βιογραφικά άρθρα τα οποία γράφτηκαν για τον Μάντζαρο.[269]

Σημαντική για τη συμπλήρωση της εικόνας του Μάντζαρου ως παιδαγωγού είναι η πληροφορία για το πόσο νοιαζόταν για τους μαθητές του και πόσο προσπαθούσε συνεχώς να εξομαλύνει τις μαθησιακές διαδικασίες. Ο παραλληλισμός του Μάντζαρου με σημαντικούς ιταλούς δασκάλους της αντίστιξης προσθέτει μερικά ακόμη εγκώμια για τις εξαίρετες γνώσεις και ικανότητές του σε αυτόν τον απαιτητικό κλάδο της μουσικής θεωρίας και δημιουργίας· όσο για τον Mersando, αν δεν πρόκειται για τον Mersenne θα πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο περαιτέρω διερεύνησης ώστε να μπορέσουμε να τον ταυτοποιήσουμε με κάποιον ήδη γνωστό συνθέτη ή δάσκαλο. Αξιοσημείωτο είναι πάντως ότι, αν και ο Παδοβάς εκφράζεται επαινετικά για τον Μάντζαρο τόσο σαν συνθέτη όσο και σαν δάσκαλο της αρμονίας και της αντίστιξης, αποδίδοντάς του τον χαρακτηρισμό «μοναδικός» δείχνει να τονίζει ιδιαίτερα την πρωτοτυπία η οποία θεωρεί πως διέκρινε την προσφορά του στη διδασκαλία της αρμονίας.

Από το ίδιο έτος, 1872, χρονολογείται μία ακόμα πηγή, της οποίας ο συντάκτης είχε άμεση σχέση με τον Μάντζαρο: πρόκειται για μια επιστολή γραμμένη από τον γιο του συνθέτη, Δημήτριο.[270] Μέσα απ' αυτήν ζητά από έναν ναπολιτάνο φίλο του να μεσολαβήσει για την

---

[264] Βλ. σ. 67 παρακάτω, τον αρ. 11 του καταλόγου των σωζόμενων παιδαγωγικών έργων του Μάντζαρου. Περισσότερες λεπτομέρειες στο υποκεφάλαιο 5.6. Επ' ευκαιρία ας γίνει από τώρα σαφές ότι ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί τον όρο *modulazione* με τη σημασία που έχει και σήμερα, δηλαδή της μετατροπίας, της αλλαγής τονικού κέντρου, ή ακόμα και της πολύ συντομότερης τονικοποίησης, και όχι με τη δεύτερη —και αντιφατική— παράλληλη σημασία που είχε κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αιώνα, την ενίσχυση της αίσθησης της τονικότητας εντός της οποίας κινείται κανείς μέσω της κατάλληλης διαδοχής των συγχορδιών ή/και της μελωδικής κατεύθυνσης. Για τη σημασία αυτή βλ. CHRISTENSEN 1992 σ. 106-107, LESTER 1992 σ. 2, και συμπληρωματικά KOMATOVIĆ 2018.

[265] Βλ. σ. 66 παρακάτω, αρ. 4 και 5 του ίδιου καταλόγου. Περισσότερα στο υποκεφάλαιο 5.7.

[266] Βλ. σ. 67 παρακάτω, αρ. 6 του ίδιου καταλόγου. Περισσότερα στις σ. 618-634.

[267] Βλ. σ. 67 και 68, αρ. 7 και 14 αντίστοιχα. Περισσότερα στις σ. 612-618.

[268] Βλ. σ. 68, αρ. 15. Περισσότερα στο υποκεφάλαιο 5.9.

[269] ΔΕ ΒΙΆΖΗΣ 1878, σ. 190β.

[270] Δ. ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1872 (επιστολή με ημερομηνία 5.9.1872 προς κάποιον Ναπολιτάνο φίλο του). Πανομοιοτυπία της επιστολής και κριτική μεταγραφή της στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 165-171.

έκδοση, στην Ιταλία, των έργων του θανόντος.[271] Παρ' όλο που η επιστολή αντιγράφει επί λέξει ορισμένα τμήματα του κειμένου του Παδοβά, είναι σημαντική επειδή μπορεί να θεωρηθεί αξιόπιστη, αφού ο Δημήτριος Μάντζαρος, έχοντας άμεση πρόσβαση στα χειρόγραφα του πατέρα του, μπορούσε εύκολα να διασταυρώσει τις πληροφορίες που περιέχει το άρθρο της *Φωνής*. Παρακάτω, στην αριστερή στήλη, ακολουθεί ένα απόσπασμα της επιστολής. Έχουν μεταφερθεί εδώ τα διαγνωστικά σημάδια της κριτικής μεταγραφής, ενώ στη δεξιά στήλη δίνεται μετάφραση του παραθέματος στα Ελληνικά.

Pregiatissimo Amico – Corfù 5 Settembre 1872

Avendomi Voi proposto la Vostra mediazione credo potere esitare in Italia le opere inedite del defunto mio Padre, il di cui nome non è nuovo in ~~Napoli~~ Italia,[272] e desiderando di realizzare questo proggetto a maggiore lustro del suo nome ed anche pel bene della mia famiglia, accolgo la mediazione Vostra, e sapendovi prossimo a partire, mi affrettò d'accennarvi l'opere suddette onde recandovi in Napoli possiate mettervi in comunicazione cogli Editori di quella Capitale o con qualunque altro crediate Voi per ottenere lo scopo suindicato. (…)

(…)

Opere scolastiche=

1. Trattato d'armonia
2. Studio sulla pratica dell'armonia
3. Partimenti[273]
4. Trattato Teorico Pratico delle cadenze ossia delle modulazioni in tutti i Toni per similitudini di accordi o per note combinate o per Transizioni Enarmoniche
5. i Bassi di Zingarelli disposti a 4-5-6-7-8-voci
6. Studio Pratico di Contrappunto

Αξιολογότατε Φίλε – Κέρκυρα, 5 Σεπτεμβρίου 1872

Αφού μου προτείνατε τη μεσολάβησή σας, πιστεύω ότι θα μπορέσω να πουλήσω στην Ιταλία τα έργα του μακαρίτη Πατέρα μου, το όνομα του οποίου δεν είναι νέο στην ~~Νάπολη~~ Ιταλία. Επειδή επιθυμώ να πραγματοποιήσω αυτό το σχέδιο για να δοξάσω ακόμη περισσότερο το όνομά του και για το καλό της οικογένειάς μου, δέχομαι τη μεσολάβησή σας. Γνωρίζοντας ότι η αναχώρησή σας πλησιάζει, έσπευσα να σας υποδείξω αυτά τα έργα έτσι ώστε, πηγαίνοντας στη Νάπολη, να μπορέσετε να έρθετε σε επικοινωνία με τους εκεί εκδότες ή με οποιονδήποτε άλλον πιστεύετε ότι θα βοηθήσει να επιτευχθεί ο στόχος μου. (…)

(…)

Εκπαιδευτικά έργα:

1. Πραγματεία περί αρμονίας
2. Μελέτη πάνω στην πρακτική της αρμονίας
3. Partimenti
4. Θεωρητικο-πρακτική Πραγματεία περί των πτώσεων ή των μετατροπιών σε όλες τις τονικότητες (μέσω κοινής συγχορδίας ή εναρμόνια μεταλλαγμένων φθόγγων ή με «εναρμόνια μετάβαση»)[274]
5. τα μπάσα του Zingarelli επεξεργασμένα για 4, 5, 6, 7 και 8 φωνές
6. Πρακτική Μελέτη της αντίστιξης

[271] Την πρόθεση του Δημήτριου να τυπωθούν τα έργα του πατέρα του την επιβεβαιώνει και ο ΑΛΒΑΝΑΣ (1874–1875 σ. 247, υποσημ.).

[272] «Το *Italia* ίσως γραμμένο από άλλο χέρι» [ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 165 υποσημ. 1].

[273] «Πρέπει να πρόκειται είτε για άλλο αντίγραφο των *Partimenti* του Fenaroli είτε για το έργο *Dodici Fughe*, πάνω σε partimenti του Zingarelli (έργο, ωστόσο, που δεν είχε παιδαγωγική πρόθεση)» [ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 166 υποσημ. 11].

[274] Με επιφύλαξη μεταφράζω το «note combinate» ως «εναρμόνια μεταλλαγμένους φθόγγους». Πρόκειται για τον τρίτο από τους τέσσερις τρόπους μετατροπίας που περιγράφει ο Μάντζαρος στο *Studio pratico dell' Armonia* (βλ. παρακάτω, σ. 324 κ.ε.) και είναι αυτός που φαίνεται να ταιριάζει περισσότερο σε αυτό που διαβάζουμε στον παρόντα τίτλο.

7. il 5to e 6to Libro dei Partimenti di Fenaroli (opera dedicata a S.M. la Regina d'Inghilterra).

Il suo Trattato d'armonia è cosa tutta nuova contenendo un sistema suo che prepara in modo veramente sorprendente lo studio del Contrappunto. Questo Trattato che incomincia col sviluppare il fenomeno fisicoarmonico del monocordo passa poi a dare un dettagliato raguaglio degli accordi imperfetti senza 7ma e con 7ma aggiunta costitue‹ndone dodici gradi di› relazione sino i più remoti limiti. Poscia con un ritrovato tutto suo ‹il quale consiste› nelle associazioni degli accordi fra di loro trovò il confine delle combinazioni ‹armoniche› dell'arte col mezzo di certe tavole aritmetiche dove ogni combinaz‹ione armonica› fatta [sino ad] ora e tutte quelle che si faranno in appresso si troveranno se‹mpre entro a codeste› tavole.

Il suo Trattato sulle cadenze (4 Volumi) è parimenti un['] opera colossale, ardita en[φθορά] la varietà dei procedimenti che si può dire tale opera racchiudere quello che fù fatt‹o› [φθορά] fare al presente, e quello che si farà in avvenire. Tutto questo lavoro [φθορά] fugate dal principio al fine.

Dopo lo studio dell'armonia Egli ha preparato lo studio delle disposiz‹ioni di contrappunto a due, a tre› e a quattro voci con bassi fatti da Lui a bella posta e servendosi an‹che dei bassi di› Zingarelli arriva sino alla Fuga ch'è il colmo e l'apice dell'ar‹te› [φθορά] è inarrivabile. Zingarelli in una delle sue lettere di [φθορά] –vamente alle fughe che il Manzaro aveva scritto [φθορά] "Che non havvi chi possa giudicare [φθορά] che per onore della bell'arte della Musica che i Maestri di recente data fossero in stato di conoscerne le bellezze e gli effetti." Sopra questo studio fugato per vieppiù animare la studiosa gioventù ha disposto per Organo o Pianoforte il 5o e 6o Libro dei Partimenti di Fenaroli entrando veramente nei più reconditi secreti dell'autore e decifrandoli in modo che nulla lascia a desiderare. Quest'opera ha per iscopo la vera disposizione dello stile fugato a più parti da applicarsi ai Contrappunti di tal genere come pretta forma del Concerto melodico armonico ch'è il vero Poema dell'arte;

7. το 5ο και 6ο βιβλίο των Partimenti του Fenaroli (έργο αφιερωμένο στην Α.Μ. τη βασίλισσα της Αγγλίας).

Η Πραγματεία του περί αρμονίας είναι εντελώς νέο έργο το οποίο περιέχει ένα δικό του σύστημα που, με τρόπο πραγματικά εκπληκτικό, προετοιμάζει τη μελέτη της αντίστιξης. Αυτή η Πραγματεία που αρχίζει εξηγώντας το φυσικο-αρμονικό φαινόμενο του μονοχόρδου, συνεχίζει έπειτα με μία λεπτομερή σύγκριση των εντελών και ατελών συγχορδιών, χωρίς εβδόμη και με πρόσθετη εβδόμη, οι οποίες συνιστούν δώδεκα βαθμούς συγγένειας μέχρι τα πλέον απομακρυσμένα όρια. Κατόπιν, με μία ανακάλυψη εντελώς δική του, η οποία συνίσταται στους συνδυασμούς μεταξύ των συγχορδιών, βρήκε τα όρια των αρμονικών συνδυασμών της μουσικής τέχνης μέσω ορισμένων αριθμητικών πινάκων· εκεί μπορεί πάντοτε να βρεθεί κάθε αρμονικός συνδυασμός που έχει γίνει μέχρι τώρα και όλοι όσοι θα γίνουν κατόπιν.

Η Πραγματεία του περί των πτώσεων (4 τόμοι) είναι επίσης ένα κολοσσιαίο έργο, πρωτότυπο(ς)/-η [...] ποικιλία των αρμονικών συνδέσεων, ώστε μπορούμε να πούμε ότι ένα τέτοιο έργο συμπεριλαμβάνει εκείνο που έχει γίνει [...] γίνεται στο παρόν, και εκείνο που θα γίνει στο μέλλον. Όλη αυτή η εργασία [...] της φούγκας από την αρχή μέχρι το τέλος.

Μετά τη μελέτη της αρμονίας αυτός ετοίμασε τη μελέτη της αντίστιξης με βαθμιαίας δυσκολίας επεξεργασίες, δηλαδή για δύο, τρεις και τέσσερις φωνές, με μπάσα επινοημένα από τον ίδιο, και επίσης χρησιμοποιώντας μπάσα του Zingarelli. [Η μελέτη] φτάνει μέχρι τη Φούγκα, η οποία είναι ο κολοφώνας, η κορωνίδα της [μουσικής] τέχνης. [...] είναι άφθαστος. Ο Zingarelli, σε ένα από τα γράμματά του [...] στις φούγκες που είχε γράψει ο Μάντζαρος [...] «Να μην [;] όποιος μπορεί να κρίνει [...] ότι προς τιμήν της καλής τέχνης της μουσικής, οι πρόσφατοι Δάσκαλοι να ήταν σε θέση να γνωρίζουν τις ομορφιές και τις εντυπώσεις [που προκαλεί].» Για να προτρέψει ακόμη περισσότερο τη σπουδάζουσα νέολαία ακριβώς προς τη μελέτη της φούγκας, επεξεργάστηκε για Όργανο ή πιάνο το 5ο και το 6ο Βιβλίο των Partimenti του Fenaroli, εισερχόμενος μέχρι τα πιο απόκρυφα μυστικά [εκείνου] του δημιουργού και πραγματοποιώντας τα με τέτοιον τρόπο ώστε να μην απαιτούν τίποτε περισσότερο. Αυτό το έργο έχει ως στόχο την ορθή επεξεργασία στο πολυφωνικό στυλ της φούγκας, ώστε να εφαρμόζεται στην αντίστιξη αυτού

in fine a detto dei cultori dell'arte, [i]l solo Manzaro fù dato di onorare veramente il celebre autore dei detti Partimenti. Quest'opera fù umiliata dal Manzaro ai piedi di S.M. la Regina Vittoria verso la fine del 1871 ed attesa la morte del Manzaro S.M. non ha potuto esprimergli il suo agradimento per l'opera sud[detta]. Delle suddette opere i principali Editori di Musica, ed in principalità l'Editore di Milano Francesco Lucca, domandavano reiteratamente la preferenza sulla stampa delle medesime, e mio Padre aveva già accordata la preferenza al detto Lucca; ma non potè mai realizzare il suo proggetto di recarsi Egli stesso in Italia, e ciò per molte ‹c›ombinazioni indipendenti dalla sua volontà. Dell'Editore di Milano vi feci vedere [λείπει αράδα] [φθορά]e parole informato della natura e dei pregi delle opere del defunto mio ‹Padre› [φθορά] in comunicazione cogli Editori di Napoli o con chi altro crederete [φθορά] e nel caso ch'io avessi da voi una risposta con la quale venisse [φθορά]na l'acquisto di una o di tutte le opere suddette, allora [φθορά] stesso in Napoli e dietro averla l'acquisitore esaminata [φθορά] vostro come commissionato tratteremo sul prezzo e [φθορά] cosa sempre colla vostra ricompensa com'è di Legge. [φθορά] in Napoli credo circa l'anno 1825 una "Memoria [φθορά] sui progressi dell'Arte Moderna"[275] questa deve esistere [φθορά] che mi risulta da una lettera del Maestro Ruggi scritta [φθορά] ‹1›833 colla quale faceva molti Elogi al sud[detto] lavoro presentato [φθορά] che molto necessaria avere una copia. Intanto chiudo [φθορά] voi una risposta favorevole e mi dico.

[φθορά] ‹Tut›to vostro
Demetrio C. Manzaro

του είδους ως τέλεια μορφή της συνεργασίας μεταξύ μελωδίας και αρμονίας, η οποία είναι το τέλειο Ποίημα[276] της τέχνης. Τελικά, από τους θεράποντες της τέχνης, μόνον ο Μάντζαρος επιδόθηκε στο να τιμήσει πραγματικά τον διάσημο δημιουργό αυτών των Partimenti. Αυτό το έργο το υπέβαλε ταπεινά ο Μάντζαρος στην Α.Μ. τη Βασίλισσα Βικτωρία προς τα τέλη του 1871 και, επειδή ο Μάντζαρος απεβίωσε, η Α.Μ. δεν μπόρεσε να του εκφράσει την ικανοποίησή της για αυτό το έργο. Σχετικά με τα παραπάνω έργα, οι κυριότεροι μουσικοί εκδότες, και πρωτίστως ο εκδότης Francesco Lucca του Μιλάνου, ζητούσαν επανειλημμένα την προτίμηση για να τα εκδώσουν· ο δε Πατέρας μου είχε συμφωνήσει να προτιμήσουμε αυτόν, τον Lucca, αλλά δεν μπόρεσε ποτέ να πραγματοποιήσει το σχέδιό του, δηλαδή να πάει ο ίδιος στην Ιταλία, και αυτό λόγω διαφόρων περιστάσεων ανεξάρτητων από τη θέλησή του. Σχετικά με τον Εκδότη στο Μιλάνο, σας έδειξα [...][277] πληροφορίες για τη φύση και την αξία των έργων του μακαρίτη Πατέρα μου [...] σε επικοινωνία με τους Εκδότες της Νάπολης ή με όποιον άλλο πιστεύετε [...] και στην περίπτωση που θα είχα από σας μίαν απάντηση με την οποία θα ερχόσασταν[;] [...] την απόκτηση ενός από τα παραπάνω έργα, τότε [...] ο ίδιος στη Νάπολη και εκεί, αφού το[ν]/την εξετάσει ο κάτοχος [...] δικός/-ή/-ό σας ως παραγγελθέν θα διαπραγματευτούμε την τιμή και [...] θέμα πάντα με τη δική σας ανταμοιβή, σύμφωνα με τον νόμο. [...] στη Νάπολη, πιστεύω γύρω στο έτος 1825, ένα *Υπόμνημα* [...] *περί της προόδου της νεωτέρας τέχνης*, αυτό πρέπει να υπάρχει [...] που μου φαίνεται από μιαν επιστολή του Δασκάλου Ruggi, γραμμένη [...] ‹1›833, στην οποία μιλά πολύ επαινετικά σχετικά με το παραπάνω πόνημα που παρουσιάζεται [...] ότι είναι απολύτως απαραίτητο να έχει[;] ένα αντίγραφο/αντίτυπο. Στο μεταξύ κλείνω [...] ‹από› σας μία ευμενή απάντηση και αποκαλούμαι

Δικός σας,
Δημήτριος Μάντζαρος

[275] Ο Παπαγεώργιος γράφει γι' αυτό το έργο ότι εκδόθηκε (ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3$^{\beta}$), προσθέτοντας ότι επαινέθηκε πολύ, και ιδιαίτερα «παρὰ τοῦ μεγάλου Ζιγγαρέλλη». Το τελευταίο το επιβεβαιώνει και ο Δε Βιάζης, ο οποίος όμως διαψεύδει τα περί έκδοσης, και το κάνει στηριζόμενος σε μαρτυρία του ίδιου του συνθέτη. Έτσι ο Δε Βιάζης διατείνεται ότι ναι μεν ο Μάντζαρος πράγματι συνέγραψε αυτό το υπόμνημα, αλλά ότι ουδέποτε τυπώθηκε (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1878 190$^{\beta}$). Το άρθρο αυτό παρατίθεται στο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003, 128-129.

[276] Εδώ με τη γενικότερη σημασία της δημιουργίας.

[277] Από αυτό το σημείο και μετά οι φθορές στο χαρτί δυσχεραίνουν σημαντικά τη μετάφραση του ιταλικού κειμένου.

Ως προς τη φήμη του μουσουργού στο εξωτερικό, η διόρθωση της λέξης «Νάπολη» σε «Ιταλία» κοντά στην αρχή της επιστολής δείχνει αφενός μεν ότι η πρώτη, αυθόρμητη κίνηση του Δημήτριου Μάντζαρου ήταν να αναφερθεί στην πόλη με την οποία είχε συνδεθεί περισσότερο ο πατέρας του, αφετέρου δε ότι το όνομά του ήταν γνωστό και σε άλλες ιταλικές πόλεις (πράγμα που άφηνε να εννοηθεί και ο Ferrarini δεκαεννέα χρόνια νωρίτερα[278]).

Η επιστολή αυτή προσθέτει ορισμένες νέες πληροφορίες. Η πρώτη από αυτές, η οποία επανέρχεται προς το τέλος της επιστολής, είναι η πρόθεση του Δημήτριου να εκποιήσει τα έργα του πατέρα του στην Ιταλία και οι επαφές του με εκδότες της Νάπολης και του Μιλάνου.[279] Επίσης μια σημαντική διαφορά με το άρθρο του Παδοβά είναι ότι ο Δημήτριος παραθέτει τα θεωρητικά έργα δίνοντας συγκεκριμένους τίτλους, πράγμα που μαρτυρά την άμεση επαφή του με το σώμα των θεωρητικών έργων. Δίνει όμως και μια ψευδή πληροφορία για το *Opera sulle Cadenze* (το οποίο ονομάζει *Trattato Teorico Pratico delle Cadenze*, ίσως επειδή θεωρούσε ότι ο τίτλος αυτός είναι πιο εντυπωσιακός): ότι το σύγγραμμα αυτό περιέχει όλες τις αρμονικές συνδέσεις του παρελθόντος, του παρόντος, και του μέλλοντος (πράγμα το οποίο υποτίθεται ότι ισχύει και για την πραγματεία περί αρμονίας αλλά, επειδή δεν έχουμε πρόσβαση στο περιεχόμενο της, δεν μπορούμε να ελέγξουμε την ορθότητα αυτής της πληροφορίας). Το βέβαιο είναι ότι κάτι τέτοιο δεν ισχύει για το *Opera sulle Cadenze*, παρόλο που το αναφέρει ακόμα και ο τίτλος που διαβάζουμε στον πρώτο τόμο του.[280]

Ο Δημήτριος Μάντζαρος παραθέτει επίσης ένα απόσπασμα επιστολής του Zingarelli προς τον πατέρα του, το οποίο φαίνεται να αφορά τις *Δώδεκα φούγκες* του 1826, αλλά οι φθορές του χαρτιού δεν επιτρέπουν την ανάγνωση όλων των λέξεων. Επιπλέον, ως προς τα partimenti, προσθέτει ένα ενδιαφέρον χωρίο, πιθανόν αντιγραμμένο από κείμενο του πατέρα του, όπου γίνεται λόγος και για τη δημιουργία ενός αψεγάδιαστου έργου τέχνης μέσα από τον ευάρμοστο συνδυασμό αρμονίας και μελωδίας σε ένα αντιστικτικό πλέγμα. Παρόλο που εδώ δεν αναφέρεται ρητά ο Νόμος της Ενότητας, ο οποίος για τον Μάντζαρο βρίσκει την τέλεια μουσική έκφρασή του μέσα από τη μορφή της φούγκας, είναι φανερή η συνάφεια του νοήματος αυτής της πρότασης με την υψηλή εκείνη ιδέα (για την οποία βλ. την ενότητα 4.1.12).

Το άρθρο που δημοσίευσε το 1874 ο Αλβάνας στο *Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον*[281] (έχουμε ήδη παραπέμψει σε αυτό μερικές φορές) σηματοδοτεί την έναρξη μιας σειράς κειμένων στα οποία επιχείρησαν να βιογραφήσουν τον Μάντζαρο κυρίως ιστοριοδίφες με ελάχιστες μουσικές γνώσεις. Μη έχοντας άμεση επαφή με τα χειρόγραφα του συνθέτη, οι περισσότεροι βιογράφοι του αντιγράφουν είτε τον Παδοβά είτε ο ένας τον άλλον, ενίοτε διαιωνίζοντας παρανοήσεις, ανεξακρίβωτες πληροφορίες, και παραναγνώσεις τίτλων από έργα του Μάντζαρου. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι μια πληροφορία που δίνει ο Αλβάνας: αφού πρώτα επαινέσει τον Μάντζαρο γράφοντας ότι ήταν «ἐγκρατέστατος τῆς ἐπιστήμης του» και ότι στα διδασκαλικά του συγγράμματα «διαλάμπουσιν ὀξεῖα καὶ λεπτοτάτη περὶ καλοῦ αἰσθητικὴ κρίσις καὶ ἐμβρίθεια»,[282] γράφει κατόπιν ότι η *Θεωρία τῆς Ἁρμονίας* (που πιθανότατα ταυτίζεται με την πραγματεία

[278] Βλ. σ. 37 παραπάνω.

[279] Περισσότερα για το ζήτημα της τύχης των καταλοίπων του Μάντζαρου στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 295-302.

[280] Βλ. παρακάτω, σ. 593-595.

[281] ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874.

[282] ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 245.

περί αρμονίας) και το *Λεξικὸν τῶν Μουσικῶν Ρυθμῶν* (δηλαδή το *Opera sulle Cadenze*)[283] είχαν εκδοθεί. Το σφάλμα αυτό το ελέγχει ο Δε Βιάζης στο σύντομο άρθρο του 1878 το οποίο έχει γραφτεί ακριβώς με αφορμή τα λάθη που εντοπίζονται στα βιογραφικά περί του Μαντζάρου κειμένων που είχαν δημοσιευτεί μεταξύ 1873 και 1877.[284]

Το επόμενο σημαντικό κείμενο για τον συνθέτη γράφτηκε για την ελληνόγλωσση εφημερίδα της Τεργέστης *Ἡ Κλειώ* από τον Σπυρίδωνα Παπαγεώργιο,[285] ο οποίος βασίζεται τόσο στον Αλβάνα (κυρίως για τα βιογραφικά στοιχεία) όσο και στον Παδοβά (κυρίως για τα εργογραφικά και τις σχετικές αξιολογήσεις). Το κείμενό του, εντούτοις, παρέχει μερικές πολύτιμες πληροφορίες που δεν υπάρχουν στον Παδοβά. Μερικές από αυτές σχετίζονται με την έκδοση των θεωρητικών έργων του Μάντζαρου, ειδικά όσον αφορά τις πιέσεις που εκείνος δεχόταν από εκδότες και μουσικούς της Ιταλίας που εκδήλωναν έντονο ενδιαφέρον γι' αυτά. Τα στοιχεία του συμφωνούν εν γένει με εκείνα που βρίσκουμε στην επιστολή του γιου του συνθέτη, προσθέτει όμως πως ο Μάντζαρος σκόπευε πάντοτε να εκδώσει τις επεξεργασίες των partimenti του Fenaroli, καθώς και ότι ο μεγάλος εκδοτικός οίκος Lucca του Μιλάνου εξέδιδε έργα του Μάντζαρου ήδη από το 1821.[286] Παρακάτω αναφέρεται και ο ναπολιτάνικος εκδοτικός οίκος Negri ως ένας από εκείνους που ενδιαφέρονταν να εκδώσουν τα μουσικοθεωρητικά του συγγράμματα.[287] Τελικά τα χειρόγραφα αυτά θα παρέμεναν ανέκδοτα (όπως και παραμένουν μέχρι σήμερα) παρά τις προσπάθειες που έγιναν για την έκδοσή τους, είτε από τους απογόνους του συνθέτη είτε από άλλους φορείς — όπως, για παράδειγμα, από μια επιτροπή που είχε συσταθεί το 1881 με αυτόν ακριβώς τον σκοπό,[288] αλλά οι ενέργειές της δεν οδήγησαν παρά μονάχα στην έκδοση ελάχιστων μαντζαρικών χειρογράφων (από τον ιταλικό εκδοτικό οίκο Venturini), εκ των οποίων κανένα δεν ήταν κάποιο θεωρητικό του έργο.[289]

Ανάμεσα στα διάφορα όχι και τόσο ακριβή βιογραφικά δημοσιεύματα των πρώτων δεκαετιών μετά τον θάνατο του Μάντζαρου, τα οποία εμφανίστηκαν μετά το άρθρο του Παδοβά, εκείνα του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη αποτελούν φωτεινή εξαίρεση. Χωρίς να είναι απαλλαγμένα από σφάλματα, είναι εντούτοις τα πιο αξιόπιστα διότι οι πληροφορίες που παρέχουν βασίζονται κυρίως σε προσωπικά βιώματα και σημειώσεις του Δε Βιάζη, ο οποίος είχε διδαχτεί πιάνο και αρμονία από τον ίδιο τον Μάντζαρο κατά τους τελευταίους μήνες της ζωής του συνθέτη. Το πλουσιότερο σε υλικό δημοσίευμά του είναι η βιογραφική μελέτη που δημοσίευσε το 1890

[283] Για σχολιασμό των τίτλων ορισμένων συγγραμμάτων βλ. παρακάτω, σ. 70-71.

[284] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1878 σ. 190β.

[285] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875.

[286] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α.

[287] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α. Ο οίκος Negri το 1826 είχε εκδώσει τις *Dodici fughe* (Δώδεκα φούγκες) του Μάντζαρου.

[288] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 298. Την επιτροπή αυτή την αποτελούσαν ο Λεωνίδας Βλάχος (με σημαντική συμβολή στην εκπαίδευση, στην πολιτιστική δράση και στα κοινά του τόπου), ο Κωνσταντίνος Βούλγαρης (ιερέας), ο Δομένικος Παδοβάς (μαθητής του Μάντζαρου, διάδοχός του στη ΦΕΚ και συνεχιστής του εκπαιδευτικού του έργου), ο Μάρκος Πολυλάς (νομικός και μικρανεψιός του Μάντζαρου), και ο Ιούλιος Τυπάλδος (ποιητής, μεταφραστής και δικαστικός από την Κεφαλονιά), όλοι τους κάτοικοι της Κέρκυρας οι οποίοι, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, είχαν κάποια σύνδεση με τον Μάντζαρο και τη ΦΕΚ. Επιστολή αυτής της επιτροπής προς τον Νικόλαο Μαυροκορδάτο με ημεροχρονολογία 19.2.1882, όπου ζητείται η εγγραφή συνδρομητών στην Αθήνα με στόχο τη συγκέντρωση χρημάτων για την έκδοση των μαντζαρικών χειρογράφων, παρατίθεται στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 172-173.

[289] Για τα εκδοθέντα έργα βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 409 σημ. 31 και 33.

στο περιοδικό *Απόλλων*.[290] Στο κείμενό του αυτό, μεταξύ πολλών άλλων βιοεργογραφικών πληροφοριών, παραθέτει τους τίτλους ορισμένων θεωρητικών έργων του Μάντζαρου και τα σχολιάζει, βασιζόμενος εν πολλοίς στον Παδοβά. Η δε περιγραφή —έστω και σύντομη— του τελευταίου μαθήματος που έδωσε ο Μάντζαρος αποτελεί πολύτιμη μαρτυρία για τον τρόπο με τον οποίο δίδασκε. Στο εκτενές παράθεμα που ακολουθεί περιέχονται όλα τα τμήματα αυτού του άρθρου που σχετίζονται με τα θεωρητικά έργα του Μάντζαρου και με τη διδασκαλία του.

Μεταβαίνομεν είς τὰ σχολαστικὰ ἔργα αὐτοῦ, εἰς ἃ ἀνεδείχθη μέγας. Τὴν ὑπεροχὴν τοῦ πρώτου Ἕλληνος μουσικοεπιστήμονος μαρτυρεῖ ὁ σύγχρονος αὐτοῦ ἰταλικὸς τύπος καὶ ἡ σωζομένη αὐτοῦ ἀλληλογραφία, περισσότερον δὲ τὰ σοφὰ αὐτοῦ πονήματα, ἃ μελετώμενα κηρύττουσι τὸ μεγαλεῖόν του διότι ἐφεῦρε καὶ σύστημα τῆς μελέτης τῆς ἁρμονίας ὅλως νέον ὅπερ διευκολύνει καὶ παρασκευάζει μετὰ λαμπρᾶς μεθόδου τὴν μελέτην τοῦ contrappunto. Κατώρθωσε νὰ συντάμῃ τὸν χρόνον τῆς μελέτης ἀκολουθῶν μέθοδον λίαν σαφῆ ἐκτυλίσσουσαν τὴν σύνθεσιν τῆς προόδου τῆς τέχνης. Οἱ πλεῖστοι τῶν μαθητῶν του, οἵτινες εἰσέτι ἐπιζῶσι, δύνανται νὰ μαρτυρήσωσιν ὅτι ἐν διαστήματι ὀλίγου χρόνου ἐξέμαθον τὴν ἁρμονίαν καὶ τὸ contrappunto.

Ἀναπτύσσεται δὲ τὸ σύστημά του ἐν τῷ πονήματι Trattato raggionato di Armonia ἔνθα λίαν εὐμεθόδως δίδει λόγον τῶν προτεθειμένων κανόνων. Ἄρχεται μετὰ τῆς ἀναπτύξεως τοῦ φυσικοαρμονικοῦ φαινομένου τῆς *μονοχόρδου*, μεταβαίνει ἀκολούθως εἰς τὰς λεπτομερίας τοῦ accordi perfetti καὶ inperfetti [*recte:* imperfetti] ἄνευ τῆς ἑβδόμης καὶ μετὰ ταύτης, καθιστῶν οὕτω δώδεκα βαθμοὺς σχέσεων μέχρι τῶν μᾶλλον διεστηκότων ὁρίων. Ἀκολούθως δι' ὅλως ἰδίας ἐφευρέσεως, ἥτις συνίσταται εἰς τὸν σύνδεσμον τῶν accordi πρὸς ἄλληλα, εὑρίσκει τὰ ὅρια τῶν ἁρμονικῶν συνδυασμῶν τῆς τέχνης διὰ μέσου ἀριθμητικῶν πινάκων, ἔνθα οἱοσδήποτε ἁρμονικὸς συνδυασμὸς ἐν τοῖς πίναξι τούτοις εὐκόλως εὑρίσκεται. Τοῦτο φαίνεται παράδοξον ἀλλ' εἶνε μαθηματικὴ ἀλήθεια. Μετὰ τοῦτο συνέταξε τὴν μελέτην τῶν κατὰ πρόοδον διατάξεων τῆς μελοποιΐας Contrapunto, εἰς δύο, τρεῖς καὶ τέσσαρας φωνὰς, ὁτὲ μὲν ἐπὶ βαθυφωνιῶν (bassi) εὑρεθεισῶν παρ' αὐτοῦ, ὁτὲ δὲ ἐπὶ ἐκείνων τοῦ διδασκάλου αὐτοῦ Ζιγγαρέλη καὶ προχωρεῖ μέχρι τῆς Fuga, ἥτις εἶνε ἡ ἀκμὴ τῆς τέχνης. Ὁ Μάντζαρος ἦτο ἠγεμὼν εἰς τὴν Ἁρμονίαν καὶ εἰς τὴν μελοποίησιν contrappunto ἐφάμιλλος τῷ Παϊζέλῳ, Περγολέζε, Ζιγγαρέλῃ καὶ ἄλλοις μεγάλοις. [σ. 958β]

Ἵνα δὲ ἔτι μᾶλλον ὁ Μάντζαρος δώσῃ θάρρος εἰς τὴν σπουδάζουσαν νεολαίαν εἰς τὴν δύσκολον μελέτην τῆς Fuga συνέταξεν τὸ ἐπίπονον ἔργον τιτλοφορούμενον Disposizione [*recte:* Disposizioni] armoniche del V e VI libri dei Partimenti di Fenaroli, ὅπερ τῷ 1856 ἀφιέρωσε τῇ βασιλίσσῃ τῆς Ἀγγλίας Βικτωρίας [*recte:* Βικτωρίᾳ] λαβὼν τὴν περὶ τούτου ἄδειαν προηγουμένως.

Ἔγραψεν ἀκολούθως τὸ εὐμέθοδον «Corso pratico di composizione» καὶ τὸ ἀναγκαιότατον «Trattato Teorico pratico delle Cadenze» καὶ τὸ μικρὸν πλὴν πολύτιμον Trattato di Musica, οὗτινος ἀντέγραψα τέσσαρα κεφάλαια μαθητὴς ὢν καὶ εἰσέτι κατέχω.

* *
*

Ἐν Νεαπόλει συνέγραψεν ἰταλιστὶ «Ὑπόμνημα περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς καὶ τῆς προόδου τῆς νεωτέρας τέχνης», ὅπερ τὰ μάλιστα ἐπῃνέθη καὶ παρὰ τοῦ Ζιγγαρέλη. Ἐνίοτε, ἰδίως κατὰ τὴν νεότητά του, ὡς μοὶ εἶπε πολλάκις, συνέγραψε μουσικοκρισίας, ἃς κατεχώρει ἀνωνύμως πρὸ πάντων εἰς ἰταλικὰ περιοδικά.

Τὸ 1851[291] ὁ γάλλος Ἰούλιος Λαρδὲν, μέλος ἐπίτιμον τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρίας Κερκύρας, ἐδωρήσατο αὐτῇ ἔργα τῶν γάλλων κλασικῶν Monsigny καὶ Grétry. Ἡ ἐφορεία τῆς Ἑταιρείας παρεκάλεσε τὸν πρόεδρόν της Μάντζαρον νὰ ἀπαντήσῃ τῷ Λαρδὲν διὰ αἰσθητικοκριτικῆς ἀναλύσεως τῶν δωρηθέντων ἔργων, τὸν δὲ ἔμπειρον μουσικοδιδάσκαλον Λαμπελέττην νὰ ἐκτελέσῃ τὰ

[290] Δε Βιαζης 1890. Το άρθρο του Δε Βιάζη αναδημοσιεύεται εξ ολοκλήρου στο Παράρτημα του Ξανθουδακης/Καρδαμης (επιμ.) 2003 σ. 183-194. Είναι επίσης προσβάσιμο διαδικτυακά στην Ψηφιακή Συλλογή *Πλειάς* της Βιβλιοθήκης και του Κέντρου Πληροφόρησης του Πανεπιστημίου Πατρών (<pleias.lis.upatras.gr>, τελευταία ανάκτηση: 17.10.2019).

[291] Βλ. παραπάνω, σ. 47 υποσημ. 257.

λαλικὰ ἐκεῖνα ἔργα ἵνα τὰ μέλη τῆς Φιλαρμονικῆς λάβωσιν ἰδέαν τινά. Ὁ Μάντζαρος ἐν ὀλίγῳ διαστήματι χρόνου συνέγραψε τὴν μελέτην του, ἡ ὁποία ἐδημοσιεύθη ἐν Κερκύρᾳ τῷ 1851 ὑπὸ τὸν τίτλον: «Rapporto del Cav. N. C. Manzaro presidente della Musica della Società Filarmonica di Corfu [*recte:* Corfù] ec. ec. relativo al dono di Alcune [*sic*] opere di Monsigny e Grétry fatto alla Medesima dal Chiarissimo di lei socio onorario J. Lardin di Parigi», ἐν ᾧ ἐμβριθῶς ἀνέπτυξε τὰς καλλονὰς τῶν ἔργων τῶν μεγάλων γάλλων διδασκάλων. Ἐν τῷ προοιμίῳ οὕτως εἰπεῖν, τῷ Λαρδὲν, λέγει σὺν ἄλλοις, ὅτι ἀξία μομφῆς εἶνε ἡ περιφρόνησις ἀρχαίων μελοδραματικῶν ἔργων τοῦ Λέο, Βίντζη, Περγολέζου, Ἰομέλη, Δαβίδ,[292] Περέτζ, Τραέτα, Πιτζίνη, Σακίνη, Τσιμορόζα [*recte:* Τσιμαρόζα], Γουλιέλμη, Παϊζιέλου[,] Ζιγγαρέλη κλ. Ὁ μὴ ἀγαπῶν τὴν τέχνην διὰ ὑποκρισίαν καὶ ἐπίδειξιν ἀλλ' ἀγαπῶν αὐτὴν εἰλικρινῶς, πάντοτε συνδεδεμένος εἶνε μετὰ τῶν ἀρχαίων καὶ καλῶν παραδόσεων τῶν μεγάλων διδασκάλων, εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων διακρίνονται θαύματα δημιουργικῆς τελειότητος, καὶ ὠφέλειαν παράγουσιν οὐχὶ μικράν. Ἐπικρίνει τὸν Grétry ἐν τοῖς Mémoires ou essais sur la musique, ἅτινα ἐνιαχοῦ εὑρίσκει ἐπιπόλαια καὶ ὄζοντα ἐπικουρισμοῦ καὶ ποιεῖ πρὸς αὐτὸν ὀρθὰς παρατηρήσεις.

Τὸ ἔργον του λήγει διὰ *Ἀναλυτικοῦ πίνακος* τῆς fuga τοῦ Monsigny Rose et Colas. Τὸ πόνημα τοῦτο τοῦ Ἕλληνος μουσικοεπιστήμονος ἔτυχε μεγάλων ἐπαίνων παρὰ τοῦ μου|σικοῦ [σ. 959α] κόσμου. Ἐκ τῶν κρίσεων παραθέτω ἐνταῦθα μέρος ἐκείνης δεινοῦ μουσικοκριτικοῦ, τοῦ ἰταλοῦ Biagi [*recte:* Biaggi], ἣν κατεχώρησεν ἐν τῇ Italia Musicale (1854 ἀριθ. 32) «…βεβαίως ὁ Κ. Λαρδὲν δὲν ἠδύνατο νὰ περιμείνῃ εὐγενεστέραν καὶ κοσμιωτέραν εὐχαριστήριον. Ἀλλ' ἡ ἀπάντησις αὕτη (τοῦ Μαντζάρου) δὲν εἶνε μόνον εὐγενὴς ἔκφρασις εὐχαριστίας· εἶνε σύναμα πολύτιμον δῶρον πρὸς τὴν ἐπιστήμην· διότι τοιοῦτο πρέπει νὰ λογισθῇ ἔργον συγγραφὲν ἐκ τῆς πρὸς αὐτὴν εἰλικρινοῦς ἀγάπης μετ' ἐπιστημονικῶν γνώσεων εὐρυτάτων. Συνειθίσαντες νὰ εὑρίσκωμεν πάντοτε ἐν τοῖς συγγραφεῦσι μουσικῶν ἔργων καταπληκτικὴν δυσαναλογίαν μεταξὺ τῆς αὐστηρᾶς κριτικῆς καὶ τῶν πρακτικῶν γνώσεων καὶ νὰ απαντῶμεν συχνάκις αἰσθητικὰς ἀναλύσεις ἐχούσας ἀξιώσεις διὰ πλοῦτον λέξεων ὀγκωδῶν μὲν ἀλλὰ ἀκαταλήπτων καὶ κενῶν ἐννοίας… ὁμολογοῦμεν ὅτι τὸ ἔργον τοῦ ἱππότου Μαντζάρου οὐχὶ ὀλίγον θαυμασμὸν ἐνεποίησεν ἡμῖν. Ἐκ τοῦ ὕψους τῆς αἰσθητικῆς καταβαίνει οὗτος μετὰ σταθερότητος ἀξίας διδασκάλου μέχρι τῶν στοιχειωδεστάτων ἁρμονικῶν παρατηρήσεων καὶ διὰ σοφῆς ἀναλύσεως λαμπρῶς διασαφηνίζει τά τε μᾶλλον ὑποκεκρυμμένα τεχνουργήματα μιᾶς Fuga καὶ τὴν ποιητικωτέραν ἔκφρασιν μιᾶς Cantilena».

* *
*

Ὁ Μάντζαρος οὐ μὴν ἦτο ἔξοχος μουσικοδιδάσκαλος ἀλλὰ καὶ κάτοχος πολλῶν φιλολογικῶν[,] ἱστορικῶν, φιλοσοφικῶν καὶ φυσικομαθηματικῶν γνώσεων. Ἕνεκα τῆς ἐξαιρέτου αὐτοῦ φιλομαθείας ἐπὶ πολλὰς ὥρας τοῖς βιβλίοις προσετήκετο καὶ ἤδετο ἐρχόμενος εἰς λόγους μετὰ τῶν δυναμένων νὰ ὠφελήσωσιν αὐτόν. Ἦτο κάτοχος διαφόρων γλωσσῶν ἀλλ' ἡ μᾶλλον ἐν χρήσει καὶ εἰς τὴν ὁμιλίαν ἦτο ἡ Ἰταλική.

[…]

[σ. 959β]

[…]

Ὁ Μάντζαρος εἶχε φιλίαν μετὰ πολλῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν πρὸς οὓς διετήρει σπουδαίαν ἀλληλογραφίαν. Ὅτε τοῖς μαθη[ταῖς] [σ. 960α] αὐτοῦ ἀνεκάλυπτε τὰ μυστήρια τῆς θείας αὐτοῦ τέχνης πολλοὶ τῶν ἐν Κερκύρᾳ διαμενόντων λογίων ἰδίως ξένων ἦσαν ἀκροαταί. Τακτικοὶ δὲ ἦσαν, ὡς μοὶ πληροφοροῦσι πολλοὶ σύγχρονοι, ὁ Θωμαζαῖος καὶ ὁ Σολωμός. Ὁ ἀοιδὸς δὲ τῆς ἐλευθερίας πολλάκις ἐξεφράσθη πρὸς τὸν Μάντζαρον οὕτω «io intuendo nella tua arte m' ispiro pui [*recte:* più] facilmente nella mia[»].[293] Ζητήματα ὑψηλῆς μεταφυσικῆς, μουσικῆς τέχνης καὶ ἐπιστήμης προεβάλλοντο αὐτῷ εἰς λύσιν, καὶ εἰς πάντας εὐγενῶς ἀπήντα λύων τὰς ἀπορίας των. Καὶ αὐτὸς

[292] Το κόμμα μετά το «Δαβίδ» είναι εσφαλμένο διότι εδώ πρόκειται για τον ναπολιτάνο συνθέτη David Perez (1711–1778).

[293] Δηλαδή «όταν αντιλαμβάνομαι μέσω της δικής σου τέχνης εμπνέομαι ευκολότερα στη δική μου». Τα λόγια αυτά τα βρίσκουμε να παρατίθενται στο REGALDI [10]1858 σ. 419.

ὸ πολὺς Θωμαζαῖος ἐπὶ ὁλοκλήρους ὥρας διελέχθη μετ' αὐτοῦ περὶ τῶν ρυθμιτικῶν τῆς μουσικῆς νόμων ἐφαρμοζομένων εἰς τοὺς ρυθμιτικοὺς νόμους τῆς ποιήσεως, τὴν δὲ ὑστεραίαν ἔπεμψεν πρὸς αὐτὸν ἐπιστολήν, δι' ἧς τὸν παρεκάλει ν' ἀναπτύξῃ καὶ ἐγγράφως τὰς ἐπὶ τοῦ ἀνωτέρω ζητήματος ἰδέας του, ὅπερ εὐχαρίστως ἔπραξε.

[…]

[σ. 960β]

[…]

Δύναταί τις νὰ εἴπῃ· ὁ Μάντζαρος ἀπέθανε παραδίδων μάθημα.

Ἦτο ἡ 29 Μαρτίου τοῦ ἔτους 1872 ἡμέρα Παρασκευή. Τὴν ἡμέραν ἐκείνην δὲ[ν] ὑπῆγον τὴν πρωΐαν περὶ τὴν ἑννάτην νὰ κάμω τὸ μάθημά μου. Τὸ ἀπόγευμα περὶ τὴν τρίτην ἐσκέφθην νὰ μεταβῶ νὰ εὕρω τὸν διδάσκαλόν μου καὶ νὰ δικαιολογήσω, κάπως τὴν ἀπουσίαν μου. Εὗρον αὐτὸν γράφοντα μουσικήν.

— Διατὶ δὲν ἦλθες τὸ πρωί;

— Διατὶ ἱππότα (πάντες ὠνόμαζον αὐτὸν *ἱππότα* μάλιστα *καβαλιέρη*) εἶχον κάτι εργασίαν.

— Καλά, ἄνοιξε τὸ κλειδοκύμβαλον καὶ ἂς ἀκούσω τὸ μάθημά σου.

Ἐκάθησα ἐνώπιον τοῦ κλειδοκυμβάλου[,] ἤνοιξα τὴν μέθοδον τοῦ Herz καὶ ἤρχισα τὴν ἐπανάληψιν παλαιῶν μαθημάτων. Μετὰ λεπτὰ μοὶ πλησιάζει καὶ μοὶ λέγει νὰ παίξω τὸ νέον μάθημα. Τὸ νέον μάθημά μου ἦτο δυῳδία τοῦ *Τροβατόρε.* Μετὰ τὸ τέλος μοὶ εἶπε·

— Καλά αὔριον νὰ παίξῃς καὶ θὰ σοὶ εὕρω τι καλλίτερον. Ἂς ἀκούσωμεν τὸ μάθημα τῆς ἁρμονίας.

Ἠγέρθην, ἐπλησίασα τὸν μαυροπίνακα καὶ ἠρχίσαμεν τὴν θεωρίαν τῶν accordi di settima diminutiva [*recte:* diminuita][294] ὅταν αἴφνης προσεβλήθη ὑπὸ δυνατοῦ βηχός, καὶ ἐγένετο ἀναίσθητος. Τρέχω διὰ τὴν σύζυγόν του εἰς τὸ πλησίον δωμάτιον. Προφθάνει ἡ κόρη του Ἐλισάβετ. Ὁ Μάντζαρος εἶχε χάσει καὶ τὸν λόγον! Τρέχω διὰ τὸν ἰατρόν, ὅστις μόλις ἔφθασεν ἐλυπήθη ἰδὼν αὐτὸν εἰς τοιαύτην ἀξιολύπητον κατάστασιν. Ὅτε προσεβλήθη ὑπὸ τῆς ἀποπληξίας ἦσαν 3 ½. Ἔμεινε κλινήρης, ἄλαλος, ἀλλὰ σχεδὸν πάντοτε μὲ τὰς αἰσθήσεις του μέχρι τῆς δωδεκάτης τοῦ Ἀπριλίου, ὅτε περὶ τὴν 3 ½ τῆς πρωΐας παρέδωκε τὸ πνεῦμα εἰς τὸν Κύριον. […][295]

Στην αρχή του αποσπάσματος αυτού ο Δε Βιάζης αποκαλεί τον Μάντζαρο πρώτο έλληνα μουσικοεπιστήμονα. Ο χαρακτηρισμός αυτός έχει ιδιαίτερη βαρύτητα διότι τονίζει την εμβρίθεια της ενασχόλησής του με τη μουσική, ειδικά σε σύγκριση με τους υπόλοιπους μουσικούς της γενιάς του (το ίδιο ισχύει και για τη λέξη «μουσικολόγος» με την οποία τον είχε χαρακτηρίσει ο Ξύνδας όσο ο συνθέτης βρισκόταν ακόμα στη ζωή[296]). Όσον αφορά δε τις αναφορές στα θεωρητικά έργα και τον σχολιασμό τους, ο Δε Βιάζης στηρίζεται κυρίως στις πληροφορίες του Παδοβά που μερικές φορές τις εμπλουτίζει: τέτοια είναι η περίπτωση του *Rapporto*, από το οποίο αναφέρει ορισμένες ιδέες που εκφράζει σε αυτό ο Μάντζαρος, ενώ παραθέτει και ένα επαινετικό απόσπασμα από τη βιβλιοκρισία του Biaggi.[297] Ο Δε Βιάζης είναι επίσης από τους λίγους που αναφέρουν τρία ακόμη συγγράμματα που αγνοούνται (εκτός της πραγματείας περί αρμονίας), τα οποία μνημονεύουμε και στην ενότητα 2.1.3 παρακάτω. Χρήσιμα είναι επίσης τα στοιχεία για την ευρύτητα των γνώσεων του Μάντζαρου και τη φιλομάθειά του, την πολυγλωσσία του, τις συζητήσεις του με τον Tommaseo και τον Σολωμό.

[294] Ο Δε Βιάζης, συγγράφοντας το κείμενό του σχεδόν είκοσι χρόνια μετά το τελευταίο αυτό μάθημα αρμονίας, φαίνεται ότι βασίστηκε στη μακρινή αυτή ανάμνησή του και γι' αυτό γράφει τον μουσικό όρο της (εβδόμης) ελαττωμένης χρησιμοποιώντας το εσφαλμένο *diminutiva*, το οποίο σημαίνει «μειωτικός» ή «υποκοριστικός».

[295] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 958α-960β.

[296] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 381-382 σημ. 20.

[297] Το ίδιο απόσπασμα το παραθέτω και σε δική μου μετάφραση παραπάνω, σ. 38.

Η περιγραφή του τελευταίου μαθήματος που παρέδωσε ο Μάντζαρος είναι επίσης αξιοσημείωτη, όχι μόνον επειδή μας επιτρέπει να εισδύσουμε στην καθημερινότητά του αλλά και επειδή μας παρέχει στοιχεία για τη διδακτική του προσέγγιση. Φαίνεται λοιπόν ότι άρχιζε με τη διδασκαλία του πιάνου, στην οποία χρησιμοποιούσε τόσο αναγνωρισμένες μεθόδους (για το τεχνικό μέρος της εκτέλεσης) όσο και κομμάτια του οπερατικού ρεπερτορίου (για το εκφραστικό μέρος), και κατόπιν ακολουθούσε το μάθημα της αρμονίας — τουλάχιστον αυτή ήταν η σειρά στο συγκεκριμένο μάθημα, το οποίο ξεκίνησε με κάποιαν άσκηση από τη μέθοδο του Herz,[298] συνεχίστηκε με ένα ντουέτο από το *Il trovatore* του Verdi που δεν προσδιορίζεται, και ακολούθησε η διδασκαλία των συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης η οποία διακόπηκε εξαιτίας της αποπληξίας από την οποία προσβλήθηκε ο συνθέτης.

Ο Δε Βιάζης επαναλαμβάνει μια σημαντική πληροφορία που έχουμε βρει σε μαρτυρίες τόσο της εποχής του Μάντζαρου όσο και μεταθανάτιες, σχετικά με ένα εκπαιδευτικό επίτευγμα του μουσουργού: ότι «διὰ τῆς ἁπλοποιήσεως τῆς ἐπιστήμης» κατάφερε να συντομεύσει τον χρόνο που χρειαζόταν ένας μαθητής για να διδαχτεί με επιτυχία την αρμονία και την αντίστιξη. Αυτό το διαβάζουμε και στις σημειώσεις του Regaldi από τη δεκαετία του 1850, όπου γράφει για

> [μ]ια πραγματεία περί αρμονίας όπου, με νέες μεθόδους, συντομεύει τον κύκλο μελέτης της για τους σπουδαστές μέσω της χρήσης ορισμένων νέων συνοπτικών πινάκων όπου υποδεικνύεται η πρακτική και ο αληθινός τρόπος Θεώρησης των συγχορδιών.[299]

Σε άλλο σημείο του ίδιο χειρογράφου του ο Regaldi γράφει:

> Η μέθοδος διδασκαλίας που εφαρμόζει ο Μάντζαρος είναι συντομότερη και ταυτόχρονα πιο εύληπτη απ' όσες είναι γνωστές. Οι μαθητές του που ταξιδεύουν ανά την Ευρώπη τού γράφουν με μεγάλη ευγνωμοσύνη και θαυμασμό. Διακεκριμένοι δάσκαλοι, αρχιμουσικοί σε αξιόλογες πόλεις, του γράφουν ότι μελετούν συνεχώς τα μαθήματά του, μαθήματα τα οποία παραδίδει μέσω του συστήματος ορισμένων συνοπτικών πινάκων, με τους οποίους φανερώνονται οι αρχές της τέχνης — ενός συστήματος που έχει διατυπωθεί από αυτόν και δεν έχει ακόμα δημοσιευτεί.[300]

Ενώ αλλού προσθέτει:

> Θα ήταν χρήσιμο για την τέχνη αν αυτός δημοσίευε το σύστημά του με τους συνοπτικούς πίνακες, και τα έργα του για τη μουσική πρακτική ~~αισθητική στους κλάδους~~ σχετικά με την αρμονία και την αντίστιξη.[301]

---

[298] Πιθανόν να πρόκειται για τη *Méthode complète de Piano,* op. 100 του Henri Herz (βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 368 σημ. 32). Σχολιασμός του υλικού του μαθήματος του πιάνου στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 434.

[299] «Un trattato di armonia dove con \ nuov†e† metod†i† ne abbrevia il corso \\ agli studiosi; mediante l'†uso† di alcune \ nuove tavole sinotiche [*sic*], in cui si accenna \ la pratica e il vero modo di considera†re† \ gli accordi […]» (REGALDI [1851–1853 περ.]). Οι «νέες μέθοδοι» θα μπορούσαν να διαβαστούν και «νέα μέθοδος» («nuovo metodo»). Όσον αφορά τη Θεώρηση που αναφέρεται στο τέλος του παραθέματος, αυτή είναι μία από τις βασικές μεθόδους που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για να αναλύσει τις συνδέσεις των συγχορδιών και να τις συνδυάσει με χαρακτηριστικές κινήσεις του μπάσου. Θα ασχοληθούμε με αυτήν από το επόμενο κεφάλαιο και εξής, ενώ θα έχουμε την ευκαιρία να δούμε την εφαρμογή της σε αρκετές δεκάδες παραδείγματα.

[300] «Il metodo che adopera il Manzaro \ nell' ammaestrare è più breve, e \ chiaro ad un tempo che si conosca. \ I suoi allievi che viaggiano per \ Europa gli scrivono con grande \\ gratitudine ed ammirazione. Gli \ scrivono maestri di valore, direttori \ di musica in ragguardevoli città gli \ scrivono †␣† che studiano di continuo \ sulle sue lezioni, lezioni ch' egli da [*recte:* dà] \ col sistema di alcune tavole sinotiche [*sic*] \ con cui si dimostrano i principi dell' \ arte, sistema da lui formolato, e \ non ancora reso pubblico» (REGALDI [1851–1853 περ.]).

[301] « Sarebbe \ utile all' arte ch' egli pubblicasse il suo \ sistema di tavole sinotiche [*sic*] e le sue opere \ di ~~estetica~~ pratica musicale— ~~nei rami dell'~~ †spettante all'† \ armonia e al contrapunto» (REGALDI [1851–1853 περ.]).

Δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν οι «συνοπτικοί πίνακες», που ο Regaldi τους αναφέρει τρεις φορές στις σημειώσεις του, ταυτίζονται με τους αριθμητικούς πίνακες που μνημονεύουν ο Παδοβάς, ο γιος του Μάντζαρου, και ο Δε Βιάζης.[302] Στα ευρισκόμενα του συνθέτη οι μοναδικοί πίνακες που χαρακτηρίζονται ρητά ως σχετιζόμενοι με την αγνοούμενη πραγματεία περί αρμονίας είναι εκείνοι που βρίσκουμε προς το τέλος του 4ου τόμου του *Studio pratico dell' Armonia* (βλ. παρακάτω σ. 531 κ.ε.), αλλά δεν φαίνεται να περιέχουν αυτά που περιγράφεται είτε στον Regaldi είτε στις άλλες τρεις πηγές. Προς το παρόν τα διαθέσιμα στοιχεία είναι τόσο πενιχρά που καθιστούν κάθε υπόθεση παρακινδυνευμένη και μάταιη.

Το μαντζαρικό σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας επαινείται και από τον Καρρέρ σε μια επιστολή του ζακύνθιου συνθέτη με ημεροχρονολογία 22.11.1850, την οποία έστειλε στον Μάντζαρο από το Μιλάνο όπου παρακολουθούσε ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής.[303] Απόσπασμα της επιστολής παραθέτει ο Regaldi στο πολύτιμο για μας σημειωματάριό του. Γράφει λοιπόν ο Καρρέρ ότι ο δάσκαλός του στο Μιλάνο

> είναι της Σχολής του Asioli και, για να σας πω την αλήθεια, μέχρι τώρα με έχει μπερδέψει κάπως με αυτούς τους ατέλειωτους όρους,[304] τόσο ώστε σκέφτομαι να τον παρατήσω, διότι οι δικές μου στοιχειώδεις γνώσεις ήταν εκείνες του δικού σας συστήματος αρμονίας, που είναι τόσο εύκολο και ωραίο, και που το διδάχτηκα από τον καλό μας Φρειδερίκο Στήβενς[305]

Έτσι ο Καρρέρ, αν και δεν υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου, εντούτοις διδάχτηκε την αρμονία με το δικό του σύστημα μέσω του Στήβενς ο οποίος το είχε διδαχτεί από τον κερκυραίο μουσουργό. Το δε αρμονικό σύστημα του Bonifazio Asioli (1769–1732) ήταν από εκείνα που γνώριζαν ευρεία διάδοση στην Ιταλία, ειδικά στη βόρεια, και οι διαφορές του με το μαντζαρικό φαίνεται ότι οδήγησαν σε σύγχυση τον Καρρέρ, ο οποίος δείχνει εδώ απρόθυμος να υιοθετήσει μια διαφορετική προσέγγιση της αρμονίας.[306] Ο Καρρέρ εκθειάζει το σύστημα του Μάντζαρου και σε μία ακόμη επιστολή προς αυτόν, με ημεροχρονολογία 17.1.1855.[307]

Συνεχίζοντας με τις μαρτυρίες σχετικά με την αποτελεσματικότητα των μαντζαρικών μεθόδων, βρίσκουμε μια επιστολή του 1861 η οποία αναφέρεται όχι στην αρμονία αλλά στην αντίστιξη. Ο Ραφαήλ Παριζίνης, πρώην μαθητής του Μάντζαρου, του γράφει από την Αθήνα όπου ήταν πλέον εγκατεστημένος:

> […] χαίρομαι που θα πάτε στο Μιλάνο όπου θα σας τιμήσουν με δάφνες διότι, δίνοντας στην επιστήμη της αντίστιξης μια δική σας μέθοδο, αυτή σημείωσε αλματώδη πρόοδο. Μέχρι σήμερα

[302] PADOVAN αρ. 362 σ. 3β (βλ. παράθεμα στη σ. 46 παραπάνω) Δ. ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1872 [φ. 2*r*] (παράθεμα στη σ. 51), ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 958α (παράθεμα στη σ. 55).

[303] Για τους δασκάλους του Καρρέρ στο Μιλάνο βλ. ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ 2013 σ, 33-35. Πιθανότατα ένας από αυτούς ήταν ο Boucheron (βλ. σ. 38 παραπάνω).

[304] Επιφυλάσσομαι για την ακριβή σημασία της ιταλικής λέξης *termine*, διότι θα μπορούσε να σημαίνει και τα μέλη μιας συγχορδίας. Στο σύστημα του Asioli οι καθυστερήσεις θεωρούνται ότι προέρχονται από την υπέρθεση πρόσθετων τριτών πάνω από την τρίφθογγη συγχορδία. Βλ. και σ. 662 παρακάτω.

[305] « è della Scuola \ dell' Asioli e a dirle la verità \ mi ha finora un poco confuso con quella sua infinità di termini \ tanto che penso di lasciarlo \ perchè i miei principj furono \ quelli sotto il di lei sistema \ di armonia che è così facile \ e bello e che lo appresi dal \ nostro buon Federico Steven [*sic*]» (REGALDI [1851–1853 περ.]).

[306] Ορισμένες διαφορές ανάμεσα στα συστήματα του Μάντζαρου και του Asioli θα αναφερθούν στο Κεφ. 6.

[307] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 391 σημ. 37.

> έλειπε μια τέτοια μέθοδος με την οποία μπορεί κανείς να προχωρήσει γρήγορα στην τέχνη [της μουσικής]. Θα είναι τιμή για τους Μιλανέζους να έχουν στην πόλη τους έναν Μάντζαρο.[308]

Αν και δεν είναι σαφές σε ποιο σύγγραμμα αναφέρεται ο Παριζίνης, σύμφωνα με τα τεκμήρια που έχουμε διαθέσιμα το πιο πιθανό είναι το *Studio pratico di Contrappunto*. Λίγο παρακάτω στην ίδια επιστολή μνημονεύει ένα *Corso di Contrappunto*, τίτλος ο οποίος δεν συμπίπτει με κανένα από τα περί αντίστιξης πονήματα του Μάντζαρου, γι' αυτό και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν αυτό το έργο ταυτίζεται με τη «μέθοδο» που αναφέρει λίγο παραπάνω ή αν πρόκειται για σύγγραμμα κάποιου άλλου θεωρητικού.

Μία από τις μεταθανάτιες μαρτυρίες που αφορούν τα εγγυημένα αποτελέσματα των εκπαιδευτικών μεθόδων του Μάντζαρου βρίσκεται σε ανώνυμο άρθρο του 1872, όπου διαβάζουμε ότι ο μουσουργός, «[φ]ύσει δὲ εὐφυής, εὐθὺς καὶ ἀντιληπτικὸς ἐφεῦρεν ἰδίαν διδασκαλικὴν μέθοδον, δι' ἧς ὁ μαθητὴς εὐκολώτερον καὶ θαρραλαιότερον ἐμυεῖτο είς τὰ τῆς τέχνης».[309] Ο δε Παπαγεώργιος, αναφερόμενος στην αρμονία, γράφει ότι, με τη μαντζαρική μέθοδο, χρειάζονται το πολύ τέσσερις μήνες για την εκμάθησή της. Την ορθότητα αυτής της πληροφορίας (έστω και με απόκλιση δύο μηνών), άρα και την αποτελεσματικότητα αυτού του διδακτικού συστήματος, την ενισχύει ένα άρθρο κερκυραϊκής εφημερίδας του 1857 σχετικά με την πιανίστρια και συνθέτρια Σουζάνα Ναράντζη ή Νεράντζη, η οποία διδάχτηκε τα θεωρητικά της μουσικής από τον Μάντζαρο· σύμφωνα με αυτήν τη μαρτυρία, ο χρόνος που χρειάστηκε η ζακύνθια μουσικός για να ολοκληρώσει τις σπουδές της στην αρμονία ήταν έξι μήνες.[310] Πάντως δεν μπορούμε να αποκλείσουμε πως, στην περίπτωση της Ναράντζη, το σύντομο διάστημα σπουδών της στην αρμονία οφείλεται στο ότι ήταν ήδη έμπειρη πιανίστρια, συνεπώς είχε ήδη πρακτική επαφή με την αρμονία μέσω των πιανιστικών συνθέσεων που έπαιζε — ένα προνόμιο που δεν θα μπορούσε να το έχει ένας αρχάριος μαθητής, ειδικά αν ήταν μικρής ηλικίας και από χαμηλή κοινωνική τάξη. Για τη δε αντίστιξη («μελοποιΐα») ο Παπαγεώργιος δεν αναφέρει συγεκριμένο χρόνο σπουδών αλλά μόνον ότι η συντόμευση του χρόνου είναι ανάλογη προς εκείνη της αρμονίας.[311] Υπάρχει, πάντως, η μαρτυρία του Παριζίνη, ο οποίος έλπιζε να ολοκληρώσει την «επιστολική σχολή αντίστιξης» («Scuola del Contrappunto Epistolare») μέσα σε έξι ή επτά μήνες,[312] αλλά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν αυτό το αναφέρει ο Παριζίνης βασισμένος σε πληροφορίες άλλων πρώην μαθητών του Μάντζαρου που όντως ολοκλήρωσαν τη μελέτη της αντίστιξης μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα (και μάλιστα δι' αλληλογραφίας), ή αν πρόκειται απλώς για χιμαιρική επιθυμία του Παριζίνη.

---

[308] «[…] mi fa piacere che Ella \ vada in Milano, ove colà riceverà allori, rendendo alla \ scienza Contrappuntistica immensi progressi dando-\gli un suo Metodo, Metodo tale, che fino a quest'epo-\ca a mancato pel facile progresso dell'arte.- I Milanesi lo avran per gloria, di avere un Manza-\ro, nella loro città»· παρατίθεται στο ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 109-110.

[309] [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1872 σ. 2$^{\beta}$.

[310] *Τὰ Καθημερινά* Γ΄, 130 (21.9.1857), σ. 3$^{\alpha}$. Στο άρθρο αυτό η Σουζάνα Ναράντζη αναφέρεται ως Σωσάννα Ναράντση, ο δε Μάντζαρος δεν κατονομάζεται αλλά υπονοείται («άφιερωθεῖσα μετὰ ζήλου είς τὴν σπουδὴν τῆς Ἁρμονίας, ὑπὸ τὴν ὁδηγίαν τοῦ Κυρ . . . . . ., εντὸς ἓξ μηνῶν ἐτελείωσε τὴν σειρὰν αὐτῆς, καὶ ἤρχισεν εὐθὺς συνθέτουσα»). Το άρθρο παρατίθεται και στο ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.) 2003 σ. 17-19. Περισσότερες πληροφορίες για τη Ναράντζη στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 272-273.

[311] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3$^{\alpha}$.

[312] Η πληροφορία από επιστολή του Παριζίνη προς τον Μάντζαρο, σταλμένη στις 2.3.1860, ένα χρόνο μετά τη συμφωνία τους για μαθήματα αντίστιξης δι' αλληλογραφίας (βλ. παραπάνω, σ. 33-34), τα οποία όμως δεν είχαν ακόμα ξεκινήσει, πιθανόν λόγω αυξημένων υποχρεώσεων του Μάντζαρου. Η επιστολή παρατίθεται στο ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 93-94.

Ο Δε Βιάζης, δεκαπέντε χρόνια μετά τη μελέτη του 1890, δημοσίευσε ένα ακόμη άρθρο για τη ζωή και το έργο του Μάντζαρου το οποίο τη συμπληρώνει.[313] Δεν δίνει όμως κάποιο σημαντικό νέο στοιχείο για την εκπαιδευτική δραστηριότητα ή μέθοδο του Μάντζαρου, παρά μια λεπτομέρεια που αφορά το ωράριο των μαθημάτων. Ο Μάντζαρος συνήθιζε (τουλάχιστον κατά το τελευταίο έτος της ζωής του) να διδάσκει τους αρχάριους μαθητές τα πρωινά και τους προχωρημένους τα απογεύματα. Στον Δε Βιάζη είχε πει να έρχεται για μάθημα στις 8 το πρωί.

> Δὲν εἶχεν ἄλλην ὥραν διαθέσιμον τὸ πρωΐ. Μάλιστα κατὰ τὴν ἰδίαν ὥραν ἐδίδασκε τὴν μουσικὴν εἰς τὴν ἐγγονήν του, τὴν εὐφυᾶ καὶ χαριτωμένην Ἀλβίναν κόρην τοῦ υἱοῦ του Δημητρίου, […]. Εἰς τὰς παραδόσεις του ἦτο αὐστηρός. Τὸ ἀπόγευμα ἐδίδασκεν ἁρμονίαν εἰς τοὺς προχωρημένους. Μετά τινας μῆνας μετέβαινον καὶ ἐγὼ τὸ ἀπόγευμα διὰ νὰ διδαχθῶ τὴν ἁρμονίαν.[314]

Πιο σημαντική σε αυτό το άρθρο είναι μια πληροφορία που μας βοηθά να σχηματίσουμε μια ελάχιστη, έστω, εικόνα του περιεχομένου της βιβλιοθήκης του Μάντζαρου. Ο Δε Βιάζης γράφει συγκεκριμένα ότι ο Μάντζαρος του χάρισε βιβλία του Meibom,[315] των Framery/Ginguené,[316] και του Fétis, χωρίς όμως να προσδιορίζει για ποιο σύγγραμμα του τελευταίου πρόκειται.[317] Τόσο τα έργα του Meibom όσο και των Framery/Ginguené αποτελούνται από δύο τόμους το καθένα, αλλά δεν είναι σαφές αν ο Μάντζαρος δώρισε στον Δε Βιάζη ολοκληρωμένα τα έργα. Σε κάθε περίπτωση τα βιβλία αυτά, μαζί με τα άλλα που γνωρίζουμε ότι κατείχε, μαρτυρούν το εύρος (χρονικό, γεωγραφικό, θεματικό) των αναγνωσμάτων του.[318]

Στο μεταξύ, μετά τον θάνατο του συνθέτη οι απόγονοί του είχαν προβεί σε κάποιες κινήσεις με στόχο την έκδοση και/ή την προστασία των γραπτών του, οι οποίες όμως απέβησαν ατελέσφορες (με εξαίρεση μερικές συνθέσεις που εκδόθηκαν στη Φλωρεντία το 1884).[319] Δεν θα επεκταθούμε εδώ σε αυτές, αλλά θα σταθούμε σε μία προσπάθεια που έγινε μέσα στον εικοστό αιώνα ώστε να προβληθεί η μαντζαρική διδακτική μέθοδος, ή έστω μία πλευρά της, με πιθανό στόχο την αναβίωσή της στα ωδεία. Ο λόγος για ένα άρθρο του συνθέτη και μουσικοκριτικού

---

[313] Δε Βιαζης 1905. Πολύ αργότερα, μετά τον θάνατο του Δε Βιάζη, δημοσιεύτηκαν και μερικές προσωπικές αναμνήσεις του («Αἱ τελευταίαι ἡμέραι τοῦ Μαντζάρου», *Ἑπτάνησος*, 1935, αρ. 39/54-54/69). Φωτοτυπίες του χειρογράφου των αναμνήσεων φυλάσσονται στην Αναγνωστική Εταιρεία Κερκύρας.

[314] Δε Βιαζης 1905 σ. 133. Ωστόσο το τελευταίο μάθημα που παρακολούθησε ο Δε Βιάζης ήταν προγραμματισμένο για τις 9:00 π.μ., αλλά μπορεί αυτό να ήταν απλώς μια έκτακτη τροποποίηση.

[315] Meibom (επιμ.) 1652. Το δίτομο αυτό έργο περιλαμβάνει πραγματείες για τη μουσική γραμμένες από επτά αρχαίους έλληνες συγγραφείς, με παράλληλη μετάφραση στα Λατινικά. Είναι η σημαντικότερη τέτοια έκδοση απ' όσες κυκλοφόρησαν τον 17ο και 18ο αιώνα, και συμπληρώνει τη μνημειώδη *Musurgia universalis* του Athanasius Kircher, η οποία είχε εκδοθεί δύο χρόνια νωρίτερα (Mathiesen 2002 σ. 110).

[316] Πρόκειται για το περί μουσικής τμήμα της αναθεωρημένης εκδοχής της διάσημης *Εγκυκλοπαίδειας* των Diderot και d'Alembert. Η πολύ πιο εμπλουτισμένη αυτή μορφή του επιβλητικού έργου των Εγκυκλοπαιδιστών κυκλοφόρησε μεταξύ 1782 και 1832, σε περισσότερους από 200 τόμους, με τον γενικό τίτλο *Encyclopédie méthodique par ordre des matières*. Το κομμάτι που αφορούσε τη μουσική το είχαν επιμεληθεί αρχικά οι Nicolas Étienne Framery και Pierre-Louis Ginguené, οι οποίοι εξέδωσαν τον πρώτο τόμο (A–G) το 1791. Στη σύνταξη του δεύτερου τόμου (H–Ut), ο οποίος εκδόθηκε αρκετά αργότερα, το 1818 (αφού είχαν πλέον πεθάνει και οι δύο πρώτοι επιμελητές), συνέβαλε και ο βέλγος θεωρητικός και συνθέτης Jerôme-Joseph de Momigny (1762–1842).

[317] Πιθανότατα ο Μάντζαρος είχε στην κατοχή του το *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* […], είτε στο γαλλικό πρωτότυπο είτε στην ιταλική μετάφραση του Emanuele Gambale, η οποία είχε εκδοθεί στο Μιλάνο από τον εκδοτικό οίκο Lucca και είχε τίτλο *Trattato completo della teoria e della pratica dell' armonia* […]. Αν και η έκδοση αυτή δεν φέρει χρονολογία, βάσει του αύξοντος αριθμού εκτύπωσης (5100) μπορούμε να την τοποθετήσουμε χρονικά μέσα στη δεκαετία του 1850.

[318] Για τη βιβλιοθήκη του Μάντζαρου βλ. Καρδαμης 2015 σ. 247-249.

[319] Καρδαμης 2015 σ. 299. Για μια σύνοψη των προσπαθειών που είχαν γίνει, από την επαύριον του θάνατου του Μάντζαρου μέχρι το 1988, με στόχο την αποκατάσταση του μαντζαρικού έργου, βλ. στο ίδιο, σ. 295-302.

Γεώργιου Λαμπελέτ (1875–1945) που δημοσιεύτηκε το 1933 και το οποίο, έξι χρόνια αργότερα, θα συμπεριλαμβανόταν σχεδόν αυτολεξεί σ' ένα μεγαλύτερο άρθρο του με ευρύτερο θέμα (τη ζωή και το έργο του Μάντζαρου γενικότερα). Στο κείμενο του 1933 ο Λαμπελέτ, αφού αναφέρει ότι είχε την ευκαιρία να μελετήσει ορισμένα άγνωστα σ' αυτόν μαντζαρικά χειρόγραφα, ανάμεσα στα οποία βρίσκονταν και επεξεργασίες των partimenti του Fenaroli, παρουσιάζει τις αρετές αυτής της εκπαιδευτικής μεθόδου στο αναγνωστικό κοινό της *Ἰονίου Ἀνθολογίας*, έχοντας εκφράσει πρώτα την άποψή του για τον ίδιο τον Μάντζαρο, τόσο σαν συνθέτη όσο και σαν δάσκαλο. Το παράθεμα που ακολουθεί είναι από το κείμενο του 1933, ενώ σε υποσημειώσεις θα επισημανθούν ορισμένες διαφορές όπως εμφανίζονται στα αντίστοιχα σημεία του άρθρου του 1939.

> Ὅ,τι […] κατὰ τὴν γνώμη μου μεταξὺ ὅλων τῶν χειρογράφων παρουσιάζει περισσότερον ἐνδιαφέρον εἶνε μιὰ σειρὰ μαθημάτων ἁρμονίας[320] προωρισμένων γιὰ τοὺς μαθητὰς τῆς Φιλαρμονικῆς Κερκύρας στὴν ὁποίαν ὁ Μάντζαρος εδίδασκεν ἀνώτερα θεωρητικὰ καὶ τῆς ὁποίας ὑπῆρξεν ὁ μέγας ἐμψυχωτὴς καὶ ὁ ἀκάματος προστάτης. Καὶ λέγω ὅτι τὰ χειρόγραφα αὐτὰ παρουσιάζουν τὸ περισσότερον ἐνδιαφέρον, διότι γιὰ μένα ὅτι [*sic*] κυρίως διακρίνει τὴν καλλιτεχνικὴν φυσιογνωμία τοῦ Μαντζάρου[321] πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὸ ἀμφιβόλου ἀξίας δημιουργικό του ἔργο στὴ μουσικήν,[322] εἶνε ἡ ἀξία τὴν ὁποίαν εἶχεν ὡς θεωρητικὸς καὶ ὡς διδάσκαλος ποὺ ὁλοψύχως καὶ ἀφιλοκερδῶς ἀφιερώθηκε στὸ εὐγενικὸν ἔργο νὰ μορφώνῃ ὅσους ἰδίως ἀπὸ τὴ λαϊκὴ τάξι εἶχαν ἀληθινὴν ἀγάπη καὶ κλίσι γιὰ τὴ μουσική.
>
> Ὡς μουσικὸς θεωρητικὸς ὁ Μάντζαρος δὲν ὑπῆρξεν εἰς τὴν ἐποχήν του συνήθης.[323] Ἀποδεικνύει τοῦτο μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ τὸ ὅτι πολλοὶ στὴν Ἰταλία τὸν ἔκριναν ἄξιο νὰ διαδεχθῇ στὴ διεύθυνσι καὶ στὴ διδασκαλία στὸ Ὠδεῖο Νεαπόλεως τὸ διάσημο Zingarelli[.] Τὴν ἐκτίμησιν αὐτὴν δὲ τὴν εἶχαν στὴν Ἰταλίαν οἱ εἰδικοὶ γιὰ τὸ Μάντζαρο κυρίως γιὰ τὸ ὅτι οὗτος ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς πειὸ βαθεῖς γνώστας ἑνὸς πρακτικοῦ συστήματος διδασκαλίας τῆς ἁρμονίας, τὸ ὁποῖον γιὰ πολὺν καιρὸν ὑπῆρξεν ἡ βάσις τῆς διδασκαλίας τῆς ἁρμονίας καὶ τῆς ἀντιστίξεως στὸ ὠδεῖο τῆς Νεαπόλεως […].[324]
>
> Ἐννοεῖται ὅτι τὸ πρακτικὸν αὐτὸ σύστημα διδασκαλίας τῆς ἁρμονίας, ἐξεταζόμενο μὲ τὴν σημερινὴν ἀντίληψι, φαίνεται πολὺ φτωχὸ καὶ περιωρισμένο. […]
>
> […] τὰ (bassi) του ὅμως (τὰ λεγόμενα καὶ partimenti progressisi [*recte:* progressivi]) ἐξετάζομε [*recte:* ἐξεταζόμενα] ἀπὸ μίαν καθαρῶς μουσικὴν ἄποψιν—καθῶς μᾶς λέει σὲ μιὰ μελέτη του καὶ ὁ παληὸς γάλλος ἀκαδημαϊκὸς L. Vitet[325]—ἔχουν μίαν ἀναμφισβήτητη αἰσθητικὴν ἀξία, ἀντίθετα δὲ πρὸς ἄλλα μουσικὰ θεωρητικὰ συστήματα ποὺ ἀναγκάζουν τὸν μαθητὴ να σπαταλῆ ἄδικα γιὰ χρόνια τὶς μελέτες του, τὸ πνεῦμα καὶ τοὺς κόπους του, μὲ τὸ νὰ ἐναρμονίζῃ συχνὰ bassi ἀντιμουσικά, μὲ συγχορδίες ποὺ ἔχουν μόνον ἀκαδημαϊκήν ἂν ὄχι σχολαστικὴν ἀξία, τὸ σύστημα τοῦ Fenaroli συντελεῖ στὴν ἀνάπτυξι τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος τῶν μαθητῶν τοὺς ὁποίους εἰσάγει βαθμηδὸν καὶ κατ' ὀλίγον στὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς συνθέσεως καὶ σ' ἐκεῖνο τῆς μορφῆς, καὶ τῆς ἀναπτύξεως τοῦ μουσικοῦ συνθέματος.
>
> Τέτοιο μὲ λίγα λόγια εἶνε τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος μουσικὸ θεωρητικὸ σύστημα, τὸ ὁποῖον […] ἐμόρφωσε τοὺς μεγαλειτέρους μουσουργοὺς τῆς Νεαπόλεως, καὶ τοῦ ὁποίου ὁ Μάντζαρος ὑπῆρξε τέλειος κάτοχος, ὡς τοῦτο καταφαίνεται ἀπὸ […] τὴν μελέτη τῶν μουσικῶν χειρογράφων τὰ ὁποῖα

---

[320] Στο Λαμπελετ 1939 σ. 278, στο αντίστοιχο σημείο του κειμένου, γράφει «μιὰ σειρὰ γραπτῶν μαθημάτων ἁρμονίας».

[321] Λαμπελετ 1939 σ. 279: «τὴν πνευματικὴ προσωπικότητα τοῦ Μαντζάρου».

[322] Λαμπελετ 1939 σ. 279: «πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὸ ἀξιόλογο βέβαια, αλλ' ὄχι καὶ βαρυσήμαντο δημιουργικό του ἔργο στὴ μουσική».

[323] Λαμπελετ 1939 σ. 279: «δὲν ὑπῆρξε συνήθης ἀλλ' ἐπιφανὴς στὴν ἐποχή του».

[324] Εννοεί το partimento.

[325] Πρόκειται για τον γάλλο μουσικοκριτικό Ludovic Vitet (1802–1873).

προάνέφερα, τῶν ὀποίων τὸ ἤμισυ, ἂν ὄχι τὰ τρία τέταρτα, δὲν εἶνε ἄλλο τι παρὰ μία ἔκθεσις μαθημάτων ἀρμονίας, τὰ ὀποῖα φέρουν τὸ πνεῦμα τοῦ ἀρμονικοῦ συστήματος τοῦ Fenaroli, καὶ εἶνε ἀνεπτυγμένα είς πίνακας μεγάλους καὶ μικρούς, ὅπου μπρὸς στὰ μάτια τῶν μαθητῶν παρουσιάζονται καλλιγραφικῶς ὅλοι οἱ κανόνες κυρίως τοῦ basso τῆς ἀρμονίας καὶ ὅλες οἱ ἀρμονικὲς συμπτώσεις καὶ ἀρμονικοὶ συνδυασμοὶ ποὺ φαίνονται βγαλμένοι ἀπὸ τὴν regola dell' ottava. Οἱ πίνακες αὐτοὶ ἦσαν ὡς φαίνεται προωρισμένοι νὰ ἀναρτηθοῦν στοὺς τείχους [*sic*] τῶν τάξεων θεωρητικῆς διδασκαλίας τῆς Φιλαρμονικῆς Κερκύρας, γιὰ νὰ χρησιμεύσουν ὡς βοήθημα τὴν ὥρα τῆς διδασκαλίας στὸν Μάντζαρο, ὁ ὁποῖος εἶχε ἀφιερώσει τὸ μεγαλείτερο μέρος τῶν κόπων του καὶ τῆς ἐνεργητικότητός του στὸ νὰ μορφώνῃ μουσικῶς μὲ τὴ γνωστή του ἀφιλοκέρδεια κυρίως τὶς λαϊκὲς τάξεις. Ἡ δὲ εὐγενὴς αὐτὴ προσπάθειά του τοῦ νὰ σκορπίζῃ τὰ πλούσια μουσικά του φῶτα στὸν μουσικῶς τότε ἀμόρφωτο λαό, καθὼς καὶ ἡ θετικὴ καὶ ὄχι συνήθης μουσικὴ θεωρητικὴ μόρφωσίς του εἶνε γιὰ μένα,—ὡς καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ σημειώματός μου εἶπα—ὅ,τι κυρίως διέκρινε τὴν καλλιτεχνική του φυσιογνωμία, πολὺ περισσότερον ἴσως ἀπὸ τὸ ἀξιόλογο μὲν αλλ' ὄχι καὶ τόσο σημαντικὸ δημιουργικό του ἔργο.[326]

Ο Λαμπελέτ ανήκει σ' εκείνους οι οποίοι απέρριπταν την επτανησιακή συμβολή στην έντεχνη ελληνική μουσική ως ιταλοπρεπή, θεωρώντας ότι δεν έχει εθνικό χαρακτήρα.[327] Τόσο προς την αρχή του παραπάνω παραθέματος όσο και στο τέλος του, ο Λαμπελέτ δηλώνει απερίφραστα ότι θεωρεί τον Μάντζαρο συνθέτη μικρού βεληνεκούς, κρίνοντας κυρίως από τον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν*, τις Λειτουργίες του, και ορισμένα κομμάτια «σαλονιού» για πιάνο. Δεν δείχνει να γνωρίζει τα πρώτα του έργα, εκείνα δηλαδή που ανήκουν στον χώρο της όπερας και συντέθηκαν κυρίως μεταξύ 1815 και 1827.[328] Ακόμα και αν τα γνώριζε, όμως, ίσως θα ήταν εκείνα που θα εκτιμούσε λιγότερο, λόγω της «ιταλικότητάς» τους. Εκθειάζοντας, στο ίδιο κείμενο, το μουσικοθεωρητικό και εκπαιδευτικό έργο του Μάντζαρου, καθώς και τη φήμη του στην αλλοδαπή ως εμβριθή *αντιστικτιστή* (contrappuntista) και γνώστη της αρμονίας,[329] ο Λαμπελέτ βάζει ένα αντίβαρο στην απόρριψη του συμπατριώτη του ως συνθέτη ενώ, παράλληλα, κάνει αυτήν την απόρριψη να φαίνεται λιγότερο δριμεία.[330] Εγκωμιάζει τη μουσικότητα των *Partimenti* του

---

[326] ΛΑΜΠΕΛΕΤ 1933 σ. 9-11.

[327] Πολλά τα παραδείγματα τέτοιων θέσεων. Ενδεικτικά και μόνο παραθέτω δύο γνώμες, μία του Μανώλη Καλομοίρη από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, και μία του Μίκη Θεοδωράκη από το δεύτερο: «Ο Μάντζαρος, ταλαντούχος μουσικός, φίλος του μεγάλου εθνικού ποιητή Σολωμού, πρόσφερε σημαντικό διδακτικό έργο και εκπαίδευσε αξιόλογους μαθητές [...] Δυστυχώς, σ' όλες τις συνθέσεις του Μάντζαρου δεν εντοπίζεται καμιά προσωπικότητα, κι ακόμη περισσότερο η παραμικρή σχέση με το ελληνικό φολκλόρ. Το ύφος του είναι αποκλειστικά το ύφος της ιταλικής μουσικής του καιρού του, και μάλιστα της κακής ιταλικής μουσικής» («Mantzaros, un compositeur de talent, ami du grand poète national Solomos, enseigna beaucoup et forma de bons élèves [...] Malheureusement on ne trouve dans toutes les compositions de Mantzaros aucune personnalité, encore moins une parenté quelconque avec le folklore grec. Son style est uniquement celui de la musique italienne de son époque et, même, de la mauvaise musique italienne» ΚΑLOMIRIS 1932 σ. 85· μτφρ. Χάρης ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ)· «Οὔτε ὁ Μάντζαρος οὔτε ὁ Σαμάρας, οὔτε οἱ ἄλλοι Ἑπτανήσιοι συνθέτες διέθεταν τή δύναμη τοῦ σολωμικοῦ πνεύματος. Ἔτσι, πλήν τῆς μουσικῆς τοῦ Ἐθνικοῦ μας Ὕμνου, τό ἔργο τους παρέμεινε κλειστό σέ σχέση μέ τόν ἑλληνικό λαό καί τή μουσική του» (ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ 1990 σ. 233).

[328] Έργα όπως η άρια «Come augellin che canta», η καντάτα *L'aurora*, η *Aria greca*, η μονόπρακτη κωμική όπερα *Don Crepuscolo*, και η *Aria cantata da Patroclo nel sogno d'Achille*, με της οποίας την αποκατάσταση ασχολήθηκε επισταμένως ο Κώστας Καρδάμης στη διπλωματική του εργασία (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2000).

[329] Σε ένα σημαντικό προγενέστερο κείμενό του ο Λαμπελέτ γράφει για τον Μάντζαρο: «Δεινὸς καὶ κλασσικὸς ἦτον [...] είς τὴν ἀντίστιξιν contrappunto καὶ fuga, χρηματίσας μαθητὴς τοῦ Zingarelli, τῆς μεγάλης νεαπολιτικῆς σχολῆς» (ΛΑΜΠΕΛΕΤ 1901 σ. 86α, υποσημ.).

[330] Βλ. και ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 1995 σ. 27α. Λίγο παρακάτω στο ίδιο άρθρο του ο Ξανθουδάκης γράφει ότι ο έπαινος προς τον Μάντζαρο και το παιδαγωγικό του σύστημα ενδεχομένως εξυπηρετούσε τον Λαμπελέτ στο να μειώσει, παράλληλα, το κύρος και τη σημασία του εγχειριδίου αρμονίας του Μανώλη Καλομοίρη, το οποίο εκδιδόταν τότε ακριβώς. Σημειώνουμε ότι ο Λαμπελέτ, πέντε χρόνια νωρίτερα, είχε στηλιτεύσει τη θεωρία του Καλομοιρη

Fenaroli και τη φυσικότητα του διδακτικού αυτού συστήματος μολονότι, όπως γράφει παραπάνω, «ἐξεταζόμενο μὲ τὴν σημερινὴν ἀντίληψι, φαίνεται πολὺ φτωχὸ καὶ περιωρισμένο».

Οι αρνητικές θέσεις του Λαμπελέτ για τον Μάντζαρο ως συνθέτη επαναλαμβάνονται και τονίζονται ακόμη περισσότερο στο δεύτερο άρθρο που δημοσίευσε στα τέλη της ίδιας δεκαετίας: εκεί τον θεωρεί πνεύμα στείρο και ακαδημαϊκό, με έργο που «δὲν εἶχεν ἴσως κανένα ἐθνικὸ χαρακτῆρα» και τον συγκρίνει με τον Σολωμό, τον οποίο χαρακτηρίζει «προδρομικὴ καλλιτεχνικὴ διάνοια».[331] Φτάνει, μάλιστα, στο σημείο να παραποιήσει τα γεγονότα γράφοντας ότι ο Μάντζαρος ήταν αυτός που άκουγε με ενδιαφέρον τον Σολωμό ν' αναπτύσσει τις αισθητικές του θεωρίες, κι ότι ο ποιητής

> ἦτανε γιὰ τὸ Μάντζαρο ἕνας φωτοβόλος ἥλιος, ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐδέχετο στὴν ψυχή του τὴν εὐεργετικὴ θαλπωρή, χωρὶς ὅμως αὐτὴ νὰ μπορῇ νὰ γονιμοποιήσῃ τὸ πνεῦμα του καὶ τὴ φαντασία του.[332]

Ο Δε Βιάζης, πάντως, μαρτυρά το αντίθετο· σε δύο κείμενά του γράφει:

> Ὅτε ὁ Μάντζαρος ἀπεκάλυπτε τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ τὰ μυστήρια τῆς θείας αὐτοῦ τέχνης, ὁ Σολωμὸς ἦτο πάντοτε ακροατής.[333]

> Πολλάκις ἤκουσα τὸν Μάντζαρον λέγοντα, ὅτι ὁ ἴδιος ἐπραγματεύετο περὶ τῆς ποικιλίας τῶν ἁρμονικῶν νόμων καὶ εἰς τὰς ἐρωτήσεις, ἃς αὐτὸς ἔκαμεν εἰς τοὺς φοιτητὰς περὶ ἁρμονίας, ὁ Σολωμὸς ἁπήντα θαυμασίως καὶ ἀπεδείκνυε ὅτι ἦτο ἔμφυτον ἐν αὐτῷ τὸ μυστήριον τῆς ἁρμονίας.[334]

Οι μαρτυρίες αυτές δεν σημαίνουν ότι οι επιρροές ήταν αποκλειστικά από τον Μάντζαρο προς τον Σολωμό, αλλά ότι, τουλάχιστον, η φορά τους δεν ήταν μόνον η αντίστροφη.

Όσα γράφει ο Λαμπελέτ για τη χρήση των partimenti του Fenaroli από τον Μάντζαρο επαναλαμβάνονται για μιαν ακόμα φορά το 1942, σ' ένα άρθρο που αποτελεί αντιγραφή —με ελάχιστες περικοπές— εκείνου που είχε δημοσιευτεί το 1933.[335] Σε ό,τι αφορά τους πίνακες τους οποίους αναφέρει ο Λαμπελέτ, φαίνεται ότι μόνο ένας από αυτούς σώζεται σήμερα, και αποτελεί το αντικείμενο του κεφάλαιο 3 του παρόντος. Η σχέση του περιεχομένου αυτού του πίνακα με τη regola dell' ottava,[336] την οποία είδαμε ότι επισημαίνει ο Λαμπελέτ, θα αναδειχθεί στο τέλος του ίδιου κεφαλαίου.

Εδώ ολοκληρώνουμε την παρουσίαση των περισσότερων δευτερογενών πηγών σχετικά με το εκπαιδευτικό κομμάτι της ζωής και του έργου του Μάντζαρου. Θα περάσουμε τώρα στις πρωτογενείς πηγές, τα ίδια τα θεωρητικά του έργα, παρουσιάζοντας πρώτα το σύνολό τους, και κατόπιν θα μεταβούμε σε μια κοντινότερη εξέτασή τους.

για την εναρμόνιση του δημοτικού τραγουδιού στο άρθρο του «Ὁ κ. Καλομοίρης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι», *Μουσικὰ χρονικά* 2 (Μάιος 1928) σ. 58^{α}-59^{α}, 3 (Ιούνιος 1928) σ. 89, και 4-5 (Ιούλιος-Αύγουστος 1928) σ. 135^{α}-136^{α}. Όλα αυτά τα τεύχη των *Μουσικῶν χρονικῶν* είναι διαθέσιμα στο διαδίκτυο μέσω της ψηφιακής συλλογής *Λήκυθος* (<https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/26449>, τελευταία ανάκτηση 9.10.2021).

[331] ΛΑΜΠΕΛΕΤ 1939 σ. 281.

[332] ΛΑΜΠΕΛΕΤ 1939 σ. 281-282. Στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003α σ. 27-28, παρατίθεται ένα μεγαλύτερο τμήμα του κειμένου του Λαμπελέτ.

[333] Σπυρίδων ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ, 1880, «Προλεγόμενα», *Ἅπαντα Διονυσίου Σολωμοῦ, ἤτοι τὰ μέχρι σήμερον ἐκδοθέντα, μετὰ προσθήκης πλείστων ἀνεκδότων, προλεγομένων καὶ σημειώσεων* […], Ζάκυνθος: Τυπογρ. «Ο Παρνασσός», σ. ζ΄-νξ΄: μθ΄· παρατίθεται στο ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ 2006 σ. 115-172: 157.

[334] Σπυρίδων ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ, 1923, «Ἑκατονταετηρὶς τοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν», *Ἑπτανησιακὴ Ἐπιθεώρησις*, έτος Β΄, σ. 3-5, 20-21, 33-34, 44-45· 21· παρατίθεται στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003α σ. 27 υποσημ. 47.

[335] [ΛΑΜΠΕΛΕΤ] 1942.

[336] Για τη regola dell' ottava ή αλλιώς règle de l'octave βλ. παρακάτω, ενότητα 2.2.2.

2. ΠΡΩΤΟΓΕΝΗ ΤΕΚΜΗΡΙΑ Α΄:
ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ

2.1 *Γενική επισκόπηση*

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει μια πρώτη παρουσίαση όλων των μουσικοθωρητικών και παιδαγωγικών γραπτών του Μάντζαρου, ώστε κατόπιν να πραγματευτούμε τις πηγές της αρμονικής του θεωρίας, άλλες λεπτομερέστερα και άλλες περιληπτικότερα. Εκτός από τα μουσικοθεωρητικά γραπτά του Μάντζαρου αυτά καθαυτά, θα βασιστούμε επίσης σε μερικά στοιχεία από τη σωζόμενη αλληλογραφία του η οποία, δυστυχώς, είναι ελλιπής και αφήνει σκοτεινές ορισμένες πτυχές της ζωής και του έργου του.[1]

Επιπλέον, στις ενότητες 2.2.1–2.2.5 θα γίνει μια σύντομη επισκόπηση των διδακτικών παραδόσεων και μεθόδων της Ιταλίας, όπως και της γαλλικής και γερμανικής επιρροής πάνω σε αυτές. Παράλληλα θα δοθούν παραπομπές προς εκτενέστερες μελέτες όπου μπορεί κανείς να βρει περισσότερες πληροφορίες για κάθε επιμέρους ζήτημα που σχετίζεται με τις ιταλικές μουσικοεκπαιδευτικές προσεγγίσεις. Τέλος, στο υποκεφάλαιο 2.3 θα παρουσιαστούν τα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος στα γραπτά του για να δηλώσει διάφορα στοιχεία που αφορούν την αρμονία.

2.1.1 **Τα ευρισκόμενα γραπτά**

Όλα σχεδόν τα σωζόμενα θεωρητικά έργα και εκπαιδευτικά βοηθήματα του Μάντζαρου βρίσκονται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη (ΙΑΑΜπ), στην Κηφησιά Αττικής («Οικία Δέλτα»), όπου δωρήθηκαν το 1988 από τη Φρόσω Γκέλη, τρισεγγονή του συνθέτη. Ακολουθεί μια λίστα με όσα φυλάσσονται εκεί, ταξινομημένα σύμφωνα με τον αριθμό εισαγωγής τους. Τα αρχικά ΝΧΜ αντιστοιχούν στο Αρχείο Νικόλαου [Χαλικιόπουλου] Μάντζαρου, το οποίο φέρει τον κωδικό 505. Ο πρώτος αριθμός που ακολουθεί, μετά την πρώτη κάθετο δηλαδή, δηλώνει τον φάκελο, ενώ ο επόμενος δηλώνει τον αριθμό του εγγράφου (εξαίρεση αποτελούν τα αρ. 12 και 13 της λίστας, στα οποία ο αριθμός 41 και 42 δηλώνει, αντίστοιχα, τα ίδια τα έγγραφα). Για κάθε πόνημα δίνεται ο πλήρης ιταλικός τίτλος και η ελληνική μετάφρασή του. Επίσης στα αρ. 1-6 και στο 11, επειδή είναι και αυτά στα οποία γίνεται συχνότερα αναφορά ή παραπομπή μέσα στο παρόν, σημειώνεται εντός αγκυλών η βραχυγραφία που θα χρησιμοποιώ. Από τα μουσικοθεωρητικού και μουσικοεκπαιδευτικού προσανατολισμού έργα του Μάντζαρου, τα μοναδικά που δεν φυλάσσονται στα ΙΑΑΜπ είναι τα αρ. 14 και 15.

[1] Περισσότερα για το θέμα στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2016.

α. α.	Τίτλος συγγράμματος	Αρχείο ή βιβλιοθήκη	Μετάφραση τίτλου, παρατηρήσεις
1	[Τίτλος σχεδόν κατεστραμμένος]	ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505 (χωρίς αριθμό φακέλου και εγγράφου)	Ένας μεγάλος πίνακας όπου εκτίθενται ορισμένα βασικά σημεία της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου και μια σειρά από μουσικά παραδείγματα, κυρίως με πτωτικές συνδέσεις και δευτερευόντως με αρμονικές αλυσίδες. Λόγω των πολύ μεγάλων διαστάσεών του, το φύλλο αυτό φυλάσσεται σε ειδικό συρτάρι στο βιβλιοστάσιο των ΙΑΑΜπ. [ΜΠ]
2	*Studio Pratico Dell' Armonia di N. C*[.] *M.*	ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/5/22 ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/5/23 ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/6/24 ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/6/25	«Πρακτική Μελέτη της Αρμονίας του Ν. Χ. Μ.». 4 πολυσέλιδοι τόμοι. Κυρίως μια συλλογή από αρκετές εκατοντάδες μετατροπικά παραδείγματα, ποικίλης έκτασης και ύφους, ταξινομημένα σύμφωνα με τους βαθμούς συγγένειας μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας. Σημαντικό κομμάτι της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου περιγράφεται στον τ. 1. [*SPA*]
3	*Supplemen*[*to*] *allo Studio dell' Armonia*	ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/7/26 (τ. 2) ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/7/27 (τ. 1)[2]	«Συμπλήρωμα στη Μελέτη της Αρμονίας». 2 τόμοι με μετατροπικά παραδείγματα βασισμένα σε αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου, και με εναρμονίσεις βηματικών κινήσεων του μπάσου [*Supp.*]
4	*Studio pratico di Contrappunto Sulle Fughe Reali e Tuonali, semplici e doppie, a 2, 3, 4, 5, e 8 Voci Di N. C. Manzaro | Libro 1:o Libro Primo*	ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/7/28	«Πρακτική Μελέτη της Αντίστιξης πάνω στις φούγκες με πραγματική και τονική απάντηση, απλές και διπλές, για 2, 3, 4, 5 και 8 φωνές, του Ν. Χ. Μάντζαρου | Βιβλίο πρώτο». Συλλογή από φωνητικές φούγκες σε αυστηρό ύφος, με πρόσθετο πεντάγραμμο για το θεμελιακό μπάσο. [*SPC* 1]
5	*Libro 5to Studio di Contrappunto*	ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/7/29	«Πέμπτο βιβλίο [της] Μελέτη[ς] της Αντίστιξης». Πιθανόν αποτελεί τον τ. 5 της σειράς με την οποία ξεκινά το 505/7/28. Κυρίως φούγκες για 2, 3, και 4 φωνές σε αυστηρό ύφος. Στα πρώτα φύλλα υπάρχουν τετράφωνες αντιστικτικές επεξεργασίες της κλίμακας και διαφόρων αλυσιδικών κινήσεων του μπάσου. [*SPC* 5]

[2] Για την τεκμηρίωση της αρίθμησης των δύο τόμων βλ. παρακάτω, σ. 445, υποσημ. 419.

6	*Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli disposti a 4, a 5, a 6, a 7, e a 8 Voci Dal Dilettante Nicolò Calichiopulo Manzaro Corcirese con alcune fughe* [φθορά] *a 5 ed 8 Voci del medesimo*	IAMMπ-NXM 505/8/30	«Μπάσα του Δασκάλου κυρίου Nicolò Zingarelli επεξεργασμένα για 4, 5, 6, 7 και 8 φωνές από τον ερασιτέχνη Κερκυραίο Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο, με μερικές φούγκες [*φθορά*] του ιδίου [*του Z.*] για 5 και 8 φωνές». Αντιστικτικές επεξεργασίες μπάσων (partimenti) του Zingarelli με κάθε φωνή γραμμένη σε δικό της πεντάγραμμο, συνοδευόμενες από πλήθος σημειώσεων. [*BNZ*]
7	*Libro 5:o De' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli Disposti per Organo, o Piano-Forte Da N. C. Manzaro*	IAMMπ-NXM 505/8/31	«Πέμπτο βιβλίο των partimenti του Δασκάλου Fedele Fenaroli επεξεργασμένα για Όργανο ή πιάνο από τον Ν. Χ. Μάντζαρο». Πρόκειται για ένα από συνολικά τρία σωζόμενα χφ που περιέχουν επεξεργασίες των partimenti του Fenaroli. Για τα άλλα δύο βλ. παρακάτω (αρ. 14 της λίστας).
8	[Χωρίς τίτλο]	IAMMπ-NXM 505/8/32	Δώδεκα τετράφωνες φούγκες.
9	*Teoria Generale della Scala*	IAMMπ-NXM 505/8/33	«Γενική θεωρία της κλίμακας». Εναρμόνιση αρμονικών αλυσίδων βασισμένων σε βηματικές κινήσεις του μπάσου.
10	[Χωρίς τίτλο]	IAMMπ-NXM 505/8/34	Άτιτλο χφ με παραδείγματα πτώσεων, ταξινομημένα κατά διάστημα.
11	*"Opera sulle Cadenze ossia Dizionario delle Modulazioni, cominciando dall‹a› più semplice e naturale e progredendo gradatamente fino alla più astuta e complicata, contenen*[*d*]*o quello che fù fatto*[*,*] *quello che si fa al presente, e quello che si potrà fare in avvenire." Divisa in 4 Libri del defunto Cav*[*alier*] *Nicolò C. Manzaro Corcirese Presid*[*ente*] *Perpetuo della Società Filarmonica di Corfù Membro di Varie altre Accademie ect, et, ect.* [sic]	IAMMπ-NXM 505/9/37 IAMMπ-NXM 505/9/38 IAMMπ-NXM 505/9/39 IAMMπ-NXM 505/9/40	«"Έργο περί των Πτώσεων ή Λεξικό των Μετατροπιών, το οποίο ξεκινά από τις απλούστερες και φυσικότερες, προχωρά βαθμιαία μέχρι τις πιο ευφάνταστες και περίπλοκες, και περιέχει εκείνα που έχουν γίνει, εκείνα που γίνονται στο παρόν, κι εκείνα που μπορούν να γίνουν στο μέλλον", διαιρεμένο σε 4 βιβλία, του εκλιπόντος Κερκυραίου Ιππότη Νικόλαου Χ. Μάντζαρου, Ισόβιου Προέδρου της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, μέλους διάφορων άλλων Ακαδημιών, κ.λπ. κ.λπ. κ.λπ.». 4 τόμοι. Παραδείγματα πτώσεων ταξινομημένα κατά διάστημα. Κάθε παράδειγμα δίνεται σε τόσες εκδοχές όσες είναι και οι αναστροφές στις οποίες μπορεί να εμφανιστεί η εκάστοτε εξεταζόμενη συγχορδία. Κάθε εκδοχή επαναλαμβάνεται τροποποιημένη ώστε να οδηγεί σε διαφορετική τονικότητα, όσες φορές χρειαστεί ώστε να καλυφθούν όλες οι τονικότητες. [*OC/DM*]

12	*Nuova Tavola Armonica*	ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/41α ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/41β	«Νέος Αρμονικός Πίνακας». Εργαλείο γρήγορης ανεύρεσης του ακριβούς διαστήματος μεταξύ δύο οποιωνδήποτε φθόγγων. Υπάρχουν δύο εκδοχές του.
13	*Tavola di tutti gl'Intervalli della Musica Moderna compresi entro l'Ottava,* […]	ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/42	«Πίνακας όλων των διαστημάτων της Σύγχρονης Μουσικής που συμπεριλαμβάνονται εντός της Οκτάβας […]». Καταγραφή μουσικών διαστημάτων με τις αντίστοιχες ονομασίες τους, τους μαθηματικούς λόγους που τα εκφράζουν, και πιθανόν την απόκλισή τους από τα πλησιέστερα ισοσυγκερασμένα.
14	*I due ultimi Libri 5. e 6. de*[']*l Partimenti del Maestro F. Fenaroli decifrati dal Cavalier N. C. Manzaro Corcirese e dallo stesso dedicati A Sua Maestà La Regina della Gran Brettagna Vittoria Prima Sovrana Protettrice degli Stati Uniti delle Isole Ionie*	(α) Κέρκυρα, Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Αρχείο Ρομποτή ΑΚΡ 759· (β) Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη (British Library), GB-Lbl R.M.18.a.3	«Τα δύο τελευταία Βιβλία 5 και 6 των Partimenti του Δασκάλου F. Fenaroli πραγματοποιημένα από τον κερκυραίο Ιππότη Ν. Χ. Μάντζαρο, και αφιερωμένα από αυτόν στην Αυτής Μεγαλειότητα τη Βασίλισσα της Μεγάλης Βρετανίας Βικτωρία Α', Ανωτάτη Προστάτιδα των Ηνωμένων Κρατών των Ιονίων Νήσων». Ενώ οι επεξεργασίες του αρ. 7 προορίζονται μόνο για πληκτροφόρο, αυτές μπορούν να εκτελεστούν και από κουαρτέτο εγχόρδων ή από φωνητικό κουαρτέτο. Σώζονται δύο χφ (το *(β)* αποτελεί αντίγραφο του *(α)*). Το *(α)* έχει τον εναλλακτικό τίτλο *Decifrazione del V e VI Libro de' Partimenti di Fenaroli del Cav*[*alier*] *N. C. Manzaro* («Πραγματοποίηση των Βιβλίων Ε΄ και Ϛ΄ των Partimenti του Fenaroli, του Ιππότη Ν. Χ. Μάντζαρου»).
15	*Rapporto del Cav*[*alier*] *N. C. Manzaro Presidente della Musica della Società Filarmonica di Corfù ec. ec. relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry fatto alla medesima dal chiarissimo di lei socio onorario J. Lardin di Parigi*	Κέρκυρα: Αναγνωστική Εταιρεία Κερκύρας (δύο αντίτυπα) και Βιβλιοθήκη Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (ένα αντίτυπο)· Ζάκυνθος: Αρχεία οικογένειας Λούντζη (ένα αντίτυπο)· Παρίσι, Εθνική βιβλιοθήκη της Γαλλίας (FRBNF44911022)	«Έκθεση του Ιππότη Ν. Χ. Μάντζαρου, Καλλιτεχνικού διευθυντή της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας κ.λπ. κ.λπ., σχετικά με την δωρεά μερικών οπερών του Monsigny και του Grétry που έκανε σε αυτήν το εξοχότατο επίτιμο μέλος της, ο J. Lardin εκ Παρισίων». Το μοναδικό σωζόμενο σύγγραμμα του Μάντζαρου σε έντυπη μορφή. Χωρίζεται σε δύο μέρη: (α) μια αισθητική-κριτική μελέτη πάνω σε δέκα όπερες των δύο γάλλων συνθετών του τίτλου, και (β) μια λεπτομερέστατη ανάλυση ενός τρίο σε μορφή φούγκας που υπάρχει σε μιαν από αυτές τις όπερες.

Δύο από αυτά τα έργα, τα υπ' αριθμόν 1 και 2, θα εξεταστούν λεπτομερώς, το καθένα σε ξεχωριστό κεφάλαιο του παρόντος (αρ. 3 και 4 αντίστοιχα). Τα υπόλοιπα θα τα παρουσιάσω περισσότερο περιληπτικά στο Κεφ. 5, πάντα όμως συνοδεύοντας τον σχολιασμό τους με επιλεγμένα παραδείγματα,[3] όπως άλλωστε θα γίνει και στα Κεφ. 3 και 4.

2.1.2 **Χρονολόγηση των μαντζαρικών γραπτών**

Τα θεωρητικά πονήματα του Μάντζαρου είναι σχεδόν όλα σε χειρόγραφη μορφή και χωρίς σημειωμένες χρονολογίες συγγραφής ή, έστω, αντιγραφής. Αυτό αποτελεί ένα σημαντικό πρόβλημα για τη χρονολόγησή τους, εφόσον ούτε ο ίδιος ούτε οι βιογράφοι του μας βοηθούν να τοποθετήσουμε τη συγγραφή των περισσότερων από αυτά μέσα σε κάποιο σχετικά περιορισμένο χρονικό πλαίσιο. Εξαιρούνται τα εξής δύο από τα έργα του στα οποία έχουμε πρόσβαση: το υπ' αριθμόν 14 του παραπάνω καταλόγου, δηλαδή η επεξεργασία των αντιστικτικών partimenti του Fedele Fenaroli, για την οποία γνωρίζουμε ως έτος αφιέρωσής τους στη βασίλισσα Βικτωρία το 1856, και το *Rapporto* (αρ. 15 του καταλόγου) το οποίο εκδόθηκε στην Κέρκυρα το 1851 και αποτελεί το μοναδικό από τα σωζόμενα περί μουσικής συγγράμματα του Μάντζαρου σε έντυπη μορφή. Από τα χαμένα έργα υπάρχει η πληροφορία για ένα από αυτά, το αρ. 2 της επόμενης λίστας (η οποία ακολουθεί στην ενότητα 2.1.3), ότι γράφτηκε γύρω στο 1825 (βλ. παρακάτω, σ. 71).

Τα υπόλοιπα εκπαιδευτικά του βοηθήματα μπορούν, σύμφωνα με τον Καρδάμη, να χρονολογηθούν «με σχετική ασφάλεια κατά τη δεκαετία του 1840, χωρίς βέβαια, να αποκλείεται να είναι αντίγραφα προγενέστερων μαντζαρικών πρωτοτύπων».[4] Υποθέτω ότι η εκτίμηση αυτή βασίζεται στη χρονολογία ίδρυσης της ΦΕΚ και συνεπώς στην περαιτέρω συστηματοποίηση της ύλης των θεωρητικών μαθημάτων. Υπάρχουν όμως δύο έργα τα οποία μπορούμε να τα τοποθετήσουμε νωρίτερα από τα υπόλοιπα: το ένα είναι το *Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli* […] (αρ. 6 του καταλόγου), το οποίο τοποθετείται χρονικά μέσα τη δεκαπενταετία 1820–1835.[5] Το δεύτερο ανήκει στα έργα που αγνοούνται: πρόκειται για την πραγματεία περί αρμονίας η οποία, σύμφωνα με τα διαθέσιμα στοιχεία που έχουμε από δευτερογενείς πηγές, γράφτηκε πιθανόν μέσα στην περίοδο μεταξύ 1826 και 1837.[6] Δυστυχώς η πραγματεία αυτή δεν είναι το μοναδικό έργο του Μάντζαρου που είναι χαμένο, εφόσον υπάρχουν τουλάχιστον τρία ακόμη, στα οποία θα αναφερθούμε ευθύς αμέσως.

---

[3] Το υπ' αριθμόν 8 της λίστας, δηλαδή το άτιτλο χειρόγραφο που περιέχει δώδεκα φούγκες, είναι το μοναδικό που θα εξαιρεθεί από αυτή την παρουσίαση. Ο λόγος είναι ότι το είχα εξετάσει στα πρώτα στάδια της ενασχόλησής μου με αυτή την εργασία, όταν μελετούσα λεπτομερώς μόνο τα μαντζαρικά χειρόγραφα που είχαν σαν αντικείμενό τους τη διδασκαλία της αρμονίας, κι έτσι δεν το είχα φωτογραφίσει αλλά είχα κρατήσει μόνο μερικές σημειώσεις για το γενικό περιεχόμενό του. Δυστυχώς οι παρούσες υγειονομικές συνθήκες, η διαμονή μακριά από την Αθήνα, καθώς και ορισμένα προβλήματα υγείας, δεν μου επέτρεψαν να επισκεφτώ τα ΙΑΑΜπ μέσα στο 2021 και να φωτογραφίσω και να περιγράψω και αυτό το τεκμήριο. Ωστόσο επιφυλάσσομαι να το εξετάσω και να το παρουσιάσω σε μελλοντική μελέτη, ειδικά αν διαπιστωθεί ότι το χειρόγραφο αυτό προσθέτει νέα στοιχεία στην αρμονική θεωρία του Μάντζαρου.

[4] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 439.

[5] Βλ. παρακάτω, σ. 619 υποσημ. 104.

[6] Βλ. παραπάνω, σ. 26.

2.1.3 **Χαμένα γραπτά**

Τέσσερα συγγράμματα του Μάντζαρου μας είναι γνωστά μόνον από βιοεργογραφικές μελέτες για τον συνθέτη ή από διάφορες άλλες δευτερογενείς πηγές. Μέχρι σήμερα δεν έχουν εντοπιστεί σε καμιά βιβλιοθήκη ή αρχείο, ούτε της Ελλάδας ούτε της αλλοδαπής. Πρόκειται για τα εξής:

1. Μια πραγματεία περί αρμονίας,
2. *Memoria* [*sulla Musica Antica*] *e sui Progressi dell' Arte Moderna* (*Ὑπόμνημα περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς καὶ τῆς προόδου τῆς νεωτέρας τέχνης*),
3. Μία σειρά μαθημάτων σύνθεσης, με τίτλο *Corso pratico di composizione*,
4. *Trattato di Musica* (Πραγματεία περί Μουσικής).

Θα σταθούμε για λίγο στα στοιχεία που έχουμε για το καθένα από αυτά τα έργα.

Ο τίτλος του συγγράμματος αρ. 1 παραδίδεται σε δύο εκδοχές: *Trattato rag*[*g*]*ionato di Armonia* και *Trattato d'Armonia.* Η πρώτη («Λογική πραγματεία περί αρμονίας») εμφανίζεται στον Παδοβά, στον Παπαγεώργιο και στον Δε Βιάζη,[7] ενώ η δεύτερη (χωρίς τη λέξη *λογική*) στην επιστολή του Δημήτριου Μάντζαρου (τμήμα της οποία παρατέθηκε παραπάνω, σ. 50-52) και σε μιαν από τις λιγοστές απεικονίσεις του πατέρα του, μια λιθογραφία που βρίσκουμε στις πρώτες σελίδες της έκδοσης ορισμένων συνθέσεών του, οι οποίες είχαν κυκλοφορήσει μεταθανάτια από τον οίκο Venturini.[8] Η λιθογραφία αυτή βασίζεται σ' ένα πορτρέτο του Μάντζαρου το οποίο είχε φιλοτεχνηθεί από τον Σπυρίδωνα Προσαλένδη και τον απεικόνιζε να κρατά την πιανιστική εισαγωγή του μελοποιημένου *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*.[9] Στη λιθογραφική εκδοχή, όμως, που εμφανίζεται στις εκδόσεις Venturini, η παρτιτούρα του *Ύμνου* έχει αντικατασταθεί από μια σελίδα της πραγματείας περί αρμονίας.[10] Η επιλογή αυτή, το να εμφανίζεται δηλαδή ο Μάντζαρος κρατώντας ένα θεωρητικό του έργο αντί μιας μουσικής σύνθεσης, εξηγείται από τη φήμη του στην Ιταλία ως εμβριθή γνώστη της αρμονίας και της αντίστιξης — εξάλλου οι παρτιτούρες του Venturini απευθύνονταν πολύ περισσότερο σε κοινό της Ιταλίας παρά της Ελλάδας.[11] Όπως θα δούμε παρακάτω, υπάρχουν μερικά σημεία στα σωζόμενα έργα του Μάντζαρου στα οποία ο ίδιος αναφέρει αυτή τη χαμένη πραγματεία. Όσο για τον τίτλο της, παρόλο που ο Δε Βιάζης τον παραδίδει συμπεριλαμβάνοντας τη λέξη *raggionato* [*sic*], είναι πολύ πιθανό αυτή να μην αποτελεί τμήμα του αλλά να είναι απλώς ένας επιθετικός προσδιορισμός με τον οποίο χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Παδοβάς το σύγγραμμα. Μέχρι στιγμής η διαδικτυακή αναζήτηση σε γαλλικές και ιταλικές βιβλιοθήκες (όπου ελπίζουμε να καταλήξει κάποια στιγμή η πραγματεία

---

[7] PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3$^{\beta\cdot}$ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3$^{\alpha\cdot}$ ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1905 σ. 135$^{\beta}$. Αργότερα τη βρίσκουμε και στο ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 133.

[8] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. ix. Αναπαραγωγή της χαλκογραφίας υπάρχει στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 306, και στο SCHLUMM/KERTSCHER/ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ (επιμ.) 2010 σ. 34.

[9] Το πορτρέτο αυτό εκτίθεται σήμερα στο Μουσείο Μουσικής «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος» της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

[10] Συγκεκριμένα μοιάζει να είναι η πρώτη σελίδα της αλλά, δεδομένου ότι η πραγματεία αυτή είναι χαμένη, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν η απεικόνιση ανταποκρίνεται στην πραγματική πρώτη σελίδα της ή αν είναι προϊόν της φαντασίας του λιθογράφου.

[11] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 409, σημ. 31.

του Μάντζαρου αν ανακαλυφθεί σε κάποιο προσωπικό αρχείο) δεν έχει δώσει στα αποτελέσματα κανένα σχετικό σύγγραμμα.

Το χαμένο σύγγραμμα αρ. 2 το αναφέρει πρώτος ο Δημήτριος Μάντζαρος στην προαναφερθείσα επιστολή, με τον ιταλικό του τίτλο (τμήμα του οποίου λείπει λόγω φθοράς του χαρτιού), και τοποθετεί χρονικά τη συγγραφή του έργου γύρω στο 1825. Ο εντός παρενθέσεων ελληνικός τίτλος δίνεται από τον Παπαγεώργιο, τον Δε Βιάζη, και τον Βροκίνη.[12] Παραδίδεται επίσης ότι το έργο αυτό ο Μάντζαρος το «ὑπέβαλεν είς τὸ Κονσερβατόριον καὶ ἔτυχε πολλῶν ἐπαίνων καὶ ἰδίως παρὰ τοῦ μεγάλου Ζιγγαρέλλη». Ο Δε Βιάζης, βασισμένος σε προσωπική εκμυστήρευση του Μάντζαρου, γράφει ότι «ἅμα συνέγραψε τὸ ὑπόμνημα τοῦτο, ἀπέστειλεν αὐτὸ είς Ἰταλίαν, ἀλλὰ δὲν ἐτυπώθη», πράγμα για το οποίο δεν φρόντισε ποτέ να μάθει την αιτία.[13] Εκτιμάται πως πρόκειται για ένα σχετικά σύντομο πόνημα με ιστορικό και αισθητικό προσανατολισμό.[14]

Τα συγγράμματα αρ. 3 και 4 δεν τα αναφέρει ο Παδοβάς. Το 3 το μνημονεύει ο Ferrarini το 1853, στο απόσπασμα μιας επιστολής του που παραθέτει ο Παπαγεώργιος (βλ. σ. 37 παραπάνω)· σε αυτήν την επιστολή ο ιταλός αρχιμουσικός αναφέρει ότι οι συμπατριώτες του φλέγονται από την επιθυμία να δουν να δημοσιεύεται εκεί το εν λόγω έργο — το οποίο εκείνος αποκαλεί «πραγματεία». Στο άρθρο του Παπαγεώργιου το σύγγραμμα αυτό χαρακτηρίζεται «ἔργον ἐκτενέστατον καὶ […] τέλειον, καὶ λίαν ἀναγκαῖον καὶ ἐνδιαφέρον είς τὴν προσωτέρω μελέτην τῆς μουσικῆς»,[15] χωρίς να γνωρίζουμε από ποια πηγή έχει αντλήσει αυτές τις αξιολογήσεις. Το ίδιο σύγγραμμα το αναφέρει και ο Βροκίνης στην εργογραφική του καταγραφή, όπως και ο Δε Βιάζης στο μεγάλο βιογραφικό του άρθρο, όπου το χαρακτηρίζει «εὐμέθοδον».[16] Δυστυχώς, ελλείψει οποιουδήποτε άλλου στοιχείου για το αντικείμενο του συγγράμματος αυτού εκτός από τον τίτλο του, είναι αδύνατο να μιλήσουμε έστω και υποθετικά για το περιεχόμενό του.

Το αρ. 4, χαρακτηριζόμενο από τον Δε Βιάζη «μικρὸν πλὴν πολύτιμον»,[17] αναφέρεται για πρώτη φορά από τον ίδιο το 1878, στο άρθρο του όπου επισημαίνει και διορθώνει ορισμένα λάθη που εντόπισε σε βιογραφικά κείμενα για τον Μάντζαρο. Ο Δε Βιάζης αναφέρει εκεί ότι «[έ]κ τοῦ σπουδαίου τούτου έργου» είχε αντιγράψει τέσσερα κεφάλαια.[18] Την αντιγραφή αυτή την είχε πραγματοποιήσει όταν ήταν ακόμα μαθητής του Μάντζαρου, όπως προσθέτει το 1890, και τα κεφάλαια αυτά εξακολουθούσε να τα διατηρεί στην κατοχή του.[19] Ο τόσο γενικός τίτλος του συγγράμματος, όμως, για άλλη μια φορά δεν μας επιτρέπει ούτε καν να υποθέσουμε τι μπορεί να πραγματευόταν.

---

[12] Παπαγεωργιος 1875 αρ. 713 σ. 3^{β}· Δε Βιαζης 1878 σ. 190^{β}· Δε Βιαζης 1890 σ. 958^{β}· για τον Βροκίνη βλ. Δαφνης (επιμ.) 1972 σ. 32.

[13] Δε Βιαζης 1878 σ. 190^{β}.

[14] Για εκτενέστερο σχολιασμό βλ. Καρδαμης 2006 σ. 151-152.

[15] Παπαγεωργιος 1875 αρ. 713 σ. 3^{α}·

[16] Δαφνης (επιμ.) 1972 σ. 32· Δε Βιαζης 1890 σ. 958^{β}.

[17] Δε Βιαζης 1890 σ. 958^{β}.

[18] Δε Βιαζης 1878 σ. 190^{β}.

[19] Δε Βιαζης 1890 σ. 958^{β}.

2.1.4 **Γλώσσα**

Όλα ανεξαιρέτως τα θεωρητικά κείμενα του Μάντζαρου είναι γραμμένα στην ιταλική γλώσσα.[20] Οι λόγοι γι' αυτό είναι οι εξής. Κατά πρώτον τα Ιταλικά, ακόμα και μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, παρέμειναν η γλώσσα της επτανησιακής διανόησης. Κατά δεύτερον ήταν εκείνη που χρησιμοποιούσε περισσότερο ο Μάντζαρος στην καθημερινότητά του.[21] Το τρίτο, και ίσως σημαντικότερο, είναι ότι δεν υπήρχε ακόμα επαρκής μουσική ορολογία στα Ελληνικά, και συνεπώς η συγγραφή μουσικοθεωρητικών κειμένων στην Ιταλική, μια πανευρωπαϊκά κατανοητή γλώσσα με σχετικά παγιωμένη και αρκετά σαφή μουσική ορολογία, ήταν για τον Μάντζαρο η λογικότερη και φυσικότερη επιλογή. Φαίνεται, λοιπόν, ότι δεν είχε ούτε την πρόθεση να εξελληνίσει τους ιταλικούς μουσικούς όρους, ενώ δεν αποκλείεται να θεωρούσε ότι την επινόηση ελληνικών νεολογισμών θα ήταν καλύτερο να την αναλάβουν οι διάδοχοί του. Η πρώτη σοβαρή απόπειρα γι' αυτό έγινε το 1885 από έναν μαθητή του, τον Διονύσιο Ροδοθεάτο (1849–1892), ο οποίος εξέδωσε το πρώτο —απ' όσο γνωρίζουμε— εγχειρίδιο αρμονίας στην ελληνική γλώσσα.[22]

Δεδομένου ότι ένα μέρος των μαθητών του Μάντζαρου θα γνώριζε από ελάχιστα έως και καθόλου Ιταλικά, η γλωσσική αυτή επιλογή των κειμένων του μοιάζει, ίσως, να έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πρόθεσή του να διδάξει την επιστήμη και τέχνη της μουσικής σε κάθε ενδιαφερόμενο, ανεξάρτητα από την κοινωνική τάξη στην οποίαν ανήκε. Αυτό, όμως, φαίνεται ότι δεν αποτελούσε εμπόδιο στην επιτυχή διεξαγωγή των μαθημάτων, διότι η μετάδοση των γνώσεων δεν γινόταν τόσο μέσα από τη μελέτη θεωρητικών κειμένων αλλά κυρίως μέσα από την άμεση επαφή μεταξύ δασκάλου και μαθητή· η προφορική παράδοση ήταν, άλλωστε, ένα βασικό χαρακτηριστικό της ναπολιτάνικης σχολής (και ειδικά του partimento)[23] την οποία τόσο εκτιμούσε ο Μάντζαρος, αλλά και την τιμούσε μέσω των μεθόδων του. Κάθε νέα θεωρητική έννοια μπορούσε να εμπεδωθεί με προφορική παρουσίαση και εξήγηση, ενώ η πρακτική της εφαρμογή θα γινόταν άμεσα είτε πάνω στο πιάνο της ΦΕΚ (όσο ο Μάντζαρος δίδασκε στο «μέγα δωμάτιον τοῦ Φιλαρμονικοῦ Καταστήματος»[24]) είτε πάνω στο «μέγα πιάνο»[25] που κατείχε ο συνθέτης (όταν παρέδιδε μαθήματα στο σπίτι του). Το μάθημά του στους ιταλομαθείς ή ιταλόγλωσσους μαθητές του, λοιπόν, θα μπορούσε να διεξάγεται εξ ολοκλήρου στην κοινή τους γλώσσα, την οποία μιλούσε άπταιστα. Από την άλλη, όταν δίδασκε σε μαθητές που είχαν άγνοια της Ιταλικής ή που δεν τη χειρίζονταν με άνεση, λογικά ο Μάντζαρος εκφραζόταν στην Ελληνική χρησιμοποιώντας, όμως, αμετάφραστους τους ιταλικούς μουσικούς όρους.

---

[20] Στο Ρωμανου 2000 σ. 51, διαβάζουμε την εσφαλμένη πληροφορία ότι ο Μάντζαρος έχει συγγράψει «θεωρητικές διατριβές και πολλά μαθητικά εγχειρίδια […] στα ιταλικά και στα ελληνικά». Δεν υπάρχει όμως ούτε ένα τέτοιο σύγγραμμα του Μάντζαρου στην ελληνική γλώσσα.

[21] Δε Βιαζης 1890 σ. 959α (βλ. παράθεμα στη σ. 56 παραπάνω).

[22] Ροδοθεατος 1885. Σύμφωνα με τον Λαυρέντιο Βροκίνη το βιβλίο αυτό είχε γραφτεί πρώτα στα Ιταλικά αλλά ο Ροδοθεάτος έκρινε προτιμότερο να τη μεταφράσει και να την εκδώσει στα Ελληνικά (Δαφνης (επιμ.) 1972 σ. 175· βλ. και Καρδαμης 2008β σ. 20-21, όπου γίνεται λόγος για την εγκυρότητα της πληροφορίας του Βροκίνη). Αποσπάσματα από το σύγγραμμα του Ροδοθεάτου θα παρατεθούν στα επόμενα κεφάλαια.

[23] Sanguinetti 2012 σ. 9-10, 31, 41, 47, 96.

[24] «Lezioni gratuite di musica», *Album Jonio* II/XX (10/11/1842), σ. 164. Βλ. παράθεμα παραπάνω, σ. 32-33.

[25] Δε Βιαζης 1905 σ. 133α.

2.2 *Θεματικό αντικείμενο και διδακτικές μέθοδοι*

Βάσει της σημερινής αντίληψης, οι τομείς της ευρύτερης μουσικής θεωρίας στους οποίους εμπίπτουν τα μουσικοθεωρητικά και μουσικοεκπαιδευτικά έργα του Μάντζαρου είναι οι εξής: 1) Αρμονία, 2) Αντίστιξη, 3) Ανάλυση, 4) Οργανογνωσία, 5) Ακουστική, 6) Αισθητική. Υπερισχύουν με μεγάλη διαφορά οι δύο πρώτοι, κυρίως η Αρμονία και δευτερευόντως η Αντίστιξη, αποτελώντας τα αντικείμενα της πλειονότητας των σωζόμενων έργων. Κάθε σύγγραμμα, όμως, δεν αντιστοιχεί πάντα σε έναν μόνο τομέα: για παράδειγμα το *Rapporto* (αρ. 15 της λίστας των σ. 66-68 παραπάνω), στο πρώτο μισό του εκπροσωπεί την Αισθητική, ενώ στο δεύτερο μισό του την Ανάλυση.[26] Όσο για την Ακουστική και την Οργανογνωσία, είναι οι τομείς που απασχολούν λιγότερο τον Μάντζαρο: σχετικά με τη μεν Ακουστική οι αναφορές περιορίζονται σε λίγες μόνο σελίδες του *SPA* (αρ. 2 της λίστας) και σε έναν πίνακα (αρ. 13), για τη δε Οργανογνωσία υπάρχουν μόνο μερικές σύντομες σημειώσεις γραμμένες διάσπαρτα σε διαφορετικά χειρόγραφα.

Τα μουσικοθεωρητικά και μουσικοεκπαιδευτικά έργα του Μάντζαρου, τουλάχιστον όσα σώζονται, δεν είναι πρακτικά εγχειρίδια αυτοδιδασκαλίας, ούτε όμως και εκτενείς και λεπτομερείς πραγματείες. Κάποια από αυτά αποτελούνται σχεδόν αποκλειστικά από παραδείγματα, γραμμένα με μουσική σημειογραφία, τα οποία χρησίμευαν σαν υλικό μελέτης, αλλά και σαν υποδείγματα αρμονικής ή/και αντιστικτικής επεξεργασίας για τους μαθητές. Δεν συνοδεύονται όμως από αναλυτικά ή επεξηγηματικά κείμενα, παρά μόνο από τεχνικές σημειώσεις πάνω στην παρτιτούρα. Τέτοια έργα είναι οι δύο τόμοι του *Supplemento allo Studio dell' Armonia* (αρ. 3 του καταλόγου των σωζόμενων έργων, εφεξής *Supp.*), *Studio pratico di Contrappunto* (αρ. 4 και 5 του καταλόγου, εφεξής *SPC*), το *Teoria Generale della Scala* (αρ. 9), και μια εκδοχή των επεξεργασιών που έχει κάνει ο Μάντζαρος πάνω σε partimenti του Fenaroli (αρ. 14). Άλλα γραπτά του Μάντζαρου λειτουργούν ως έργα αναφοράς, και περιέχουν αρμονικά φαινόμενα (κυρίως πτώσεις) ταξινομημένα βάσει συγκεκριμένων κριτηρίων: σε αυτή την κατηγορία ανήκουν ο Μεγάλος Πίνακας (αρ. 1 του καταλόγου, εφεξής ΜΠ), το άτιτλο χειρόγραφο με τις πτώσεις (αρ. 10), το *Opera sulle Cadenze ossia Dizionario delle Modulazioni* (αρ. 11, εφεξής *OC/DM*), και το *Tavola di tutti gl'intervalli della Musica Moderna* (αρ. 13). Έχουμε επίσης μια περίπτωση βοηθήματος, αυτή του *Nuova Tavola Armonica* (αρ. 12), το οποίο χρησιμεύει για τον υπολογισμό του διαστήματος ανάμεσα σε δύο οποιουσδήποτε φθόγγους.

Υπάρχουν όμως και συγγράμματα τα οποία έχουν μεικτή μορφή: το *SPA* (αρ. 2), ενώ αποτελείται κυρίως από παραδείγματα μετατροπιών ταξινομημένα σύμφωνα με τους βαθμούς συγγένειας των τονικοτήτων, περιέχει επίσης μια πολυσέλιδη ενότητα με θεωρητικό κείμενο σχετικό με τους φθόγγους της Τονικότητας, τις συγγένειες των τονικοτήτων, τις μετατροπίες, και ορισμένα φαινόμενα που άπτονται της Ακουστικής.[27] Το αρ. 6 του καταλόγου (*Bassi*

[26] Ο Μάντζαρος δεν έχει αφήσει πλήρη συγγράμματα σχετικά με το αντικείμενο που σήμερα ονομάζουμε ανάλυση (μορφολογική και αρμονική). Υπάρχουν όμως αναλυτικές επισημάνσεις γραμμένες πάνω στα υποδειγματικά μουσικά παραδείγματα δύο διδακτικών του έργων, του *Studio pratico di Contrappunto* και κυρίως του *Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli*, τα οποία ασχολούνται με την αντίστιξη — το πρώτο σε αυστηρό ύφος, το δεύτερο σε πιο ελεύθερο, βασισμένο σε partimenti.

[27] Η ενότητα αυτή, θυμίζουμε, παρατίθεται σε μεταγραφή και μετάφραση στο παράρτημα (τ. 3) του παρόντος.

del Signor Maestro Nicolò Zingarelli, εφεξής *BNZ*) ναι μεν περιέχει πραγματοποιήσεις[28] διαφόρων partimenti του Zingarelli, αλλά βρίσκουμε διάσπαρτες σε αυτό αρκετές εκτενείς σημειώσεις, κυρίως με τεχνικά σχόλια αρμονικού και αντιστικτικού περιεχομένου. Το δε χειρόγραφο στο οποίο βρίσκονται οι πραγματοποιήσεις για πληκτροφόρο του πέμπτου βιβλίου των *Partimenti* του Fenaroli (αρ. 7) φαίνεται ότι, μετά από κάθε φούγκα του τόμου, προοριζόταν να συμπεριλαμβάνει και μια ανάλυσή της, αλλά δεν περιέχει περισσότερες από δύο αναλύσεις. Τέλος, μεικτή μορφή έχει και το *Rapporto* (αρ. 15), το οποίο αποτελείται από δύο απολύτως διακριτά τμήματα: αφενός ένα κριτικό δοκίμιο αισθητικού περιεχομένου, αφετέρου τη λεπτομερέστατη ανάλυση μιας φούγκας.

Τα περισσότερα από τα σωζόμενα συγγράμματα έχουν ως αντικείμενο την αρμονία. Από τα συνολικά δεκαπέντε που αποτελούν τα σωζόμενα πονήματα του Μάντζαρου με μουσικοθεωρητικό προσανατολισμό (τα οποία απαριθμήσαμε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου), τα οκτώ αφορούν άμεσα την αρμονία. Συγκεκριμένα είναι αυτά που αριθμήσαμε ως 1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, και 13.

Ο ιδανικός τρόπος για να κατανοήσουμε την αρμονική θεωρία του Μάντζαρου θα ήταν να τη μελετήσουμε μέσα από κάποιο σύγγραμμα που να την περιέχει στο σύνολό της, να την περιγράφει λεπτομερώς συνδυάζοντας γλωσσικό κείμενο και μουσικά παραδείγματα, και να την παρουσιάζει με μια λογική σειρά ξεκινώντας από τα βασικότερα και απλούστερα στοιχεία της φτάνοντας μέχρι τα πιο σύνθετα. Τέτοιο τεκμήριο όμως δεν σώζεται. Υποθέτουμε ότι η *Πραγματεία περί αρμονίας* του Μάντζαρου αποτελεί μια τέτοια παρουσίαση του αντικειμένου αλλά δυστυχώς το έργο αυτό παραμένει χαμένο. Από τα σωζόμενα τεκμήρια, το θεωρητικό τμήμα του *SPA* είναι ίσως αυτό που βρίσκεται πιο κοντά στην *Πραγματεία* (ή γενικότερα σε μια πραγματεία) από πλευράς περιεχομένου. Αν και αφήνει αρκετά ερωτήματα αναπάντητα, ωστόσο παρέχει αρκετές πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με ορισμένες πτυχές της μαντζαρικής θεωρίας, κυρίως των δώδεκα βαθμών συγγένειας των τονικοτήτων. Δεν ασχολείται, όμως, με ένα σημαντικό στοιχείο της ύλης του μαθήματος της αρμονίας: τη σειρά με την οποία διδάσκονταν οι διάφορες αρμονικές πρόοδοι. Αυτό είναι κάτι που το βρίσκουμε στον ΜΠ, ο οποίος θα είναι και το πρώτο από τα πρωτογενή τεκμήρια που θα εξετάσουμε λεπτομερώς.

Ο ΜΠ, το *OC/DM*, και το *SPA* με τους δύο συμπληρωματικούς του τόμους, παρά τη μεγάλη αξία που έχουν ως πηγές για τη μαντζαρική διδασκαλία της αρμονίας, δεν είναι εντούτοις οι μοναδικές διαθέσιμες. Για την αναδημιουργία του συνόλου αυτής της αρμονικής θεωρίας — όσο αυτό είναι εφικτό— χρειάζεται να συνδυαστούν στοιχεία που βρίσκονται και σε άλλα περί μουσικής γραπτά του Μάντζαρου, και όχι μόνο στα οκτώ που σχετίζονται άμεσα με την αρμονία. Τέτοια στοιχεία βρίσκουμε και στα χειρόγραφά του που αφορούν την αντίστιξη, είτε σε πιο αυστηρό ύφος (*Studio pratico di Contrappunto*) είτε σε πιο ελεύθερο· το τελευταίο θα το βρούμε στις μαντζαρικές επεξεργασίες μπάσων (partimenti) του Zingarelli και του

[28] Ο όρος *πραγματοποίηση* αποτελεί κυριολεκτική μετάφραση όρου που συναντούμε σε δυτικοευρωπαϊκές γλώσσες (Γαλλ. *réalisation*, Ιταλ. *realizzazione* κ.λπ.). Όταν αναφέρεται στο συνεχές μπάσο (basso continuo) και στο partimento έχει τη σημασία της εναρμόνισης των καταγραμμένων φθόγγων του μπάσου, είτε πάνω στα πλήκτρα σε πραγματικό χρόνο, είτε γραπτώς, και ασχέτως αν πρόκειται για ομοφωνική εναρμόνιση ή για αντιστικτική επεξεργασία. Η γενική έννοια, πάντως, είναι αυτή της μετατροπής των υπονοούμενων ή των αριθμητικά δηλωμένων αρμονιών/μελωδιών σε ήχο ή σε καταγραμμένους φθόγγους.

Fenaroli. Το πλήθος σχολίων και σημειώσεων που βρίσκουμε σε αυτά τα γραπτά βοηθούν σημαντικά στην κατανόηση ασαφών σημείων της αρμονικής θεωρίας καλύπτοντας ορισμένα κενά, και χρησιμεύοντας έτσι σαν κομμάτια ενός παζλ που μπαίνουν στη σωστή τους θέση κάνοντας ακόμα πιο ευκρινή την εικόνα που όλα μαζί σχηματίζουν. Ακόμα και στο *Rapporto*, την έντυπη αισθητικο-κριτική μελέτη του Μάντζαρου, εντοπίζονται αρκετά σημεία που συμβάλλουν στην κατανόηση της αρμονικής του σκέψης.

Στο α΄ μισό του 19ου αιώνα η σημασία των ιταλικών λέξεων για την αρμονία και την αντίστιξη (*armonia* και *contrappunto* αντίστοιχα) δεν ταυτιζόταν πάντα με τη σημερινή. Έτσι στη συνέχεια αυτής της ενότητας θα αναφερθούμε περιληπτικά στους τρόπους με τους οποίους διδάσκονταν αυτά τα δύο αντικείμενα εκείνη την εποχή — πρωτίστως η αρμονία και δευτερευόντως η αντίστιξη. Και επειδή οι μέθοδοι του Μάντζαρου βασίζονται εν πολλοίς σε εκείνες των μουσικών σχολών της Ιταλίας, θα εστιαστούμε σε αυτή τη χώρα.

2.2.1 **Διδακτικές παραδόσεις (σχολές) της Ιταλίας**

Πρώτα πρέπει να γίνει σαφές ότι κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου, μέχρι την ένωση των ιταλικών κρατιδίων σε ένα βασίλειο το 1861, ορισμένες πόλεις είχαν αναγνωριστεί ως οι σημαντικότερες στον τομέα των μουσικών σπουδών και η καθεμιά τους διατηρούσε τη δική της εκπαιδευτική παράδοση.[29] Συνεπώς η διδασκαλία της μουσικής στα ιταλικά εδάφη χαρακτηριζόταν από πολυκεντρικότητα,[30] καθώς και από μεθοδολογική ποικιλία και ανομοιογένεια.[31] Το 1776 ο Giambattista Martini αναφέρει, συγκεκριμένα, τις σχολές της Ρώμης, της Βενετίας, της Νάπολης, της Λομβαρδίας (Μιλάνο), και της Μπολόνιας.[32] Ειδικά η Νάπολη, με τα τέσσερα ωδεία της, αληθινά φυτώρια νέων ταλέντων προερχόμενων ακόμα και από τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις,[33] είχε αναπτύξει διδακτικές μεθόδους που έχαιραν μεγάλης φήμης, τέτοιας ώστε να μπορούμε να μιλάμε για την κατεξοχήν εκπρόσωπο των ιταλικών εκπαιδευτικών παραδόσεων σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, σε αντίθεση με σχολές όπως εκείνη της Μπολόνιας, η οποία είχε περιορισμένη επιρροή.[34]

---

[29] BARAGWANATH 2011 σ. 1.

[30] Με τη σημασία της ύπαρξης διαφόρων σχολών με κύρος σε διάφορες περιοχές της χώρας, και όχι μίας που επισκίαζε όλες τις υπόλοιπες. Δανείζομαι τον όρο από τη Γλωσσολογία (στα Αγγλικά *pluricentrism*), ο οποίος αναφέρεται σε γλώσσες με περισσότερες από μία πρότυπες μορφές, η καθεμιά με βάση μια διαφορετική γεωγραφική περιοχή.

[31] Επειδή η διδασκαλία της μουσικής στην Ιταλία αποτελεί ένα σύνθετο ζήτημα, και επειδή η αναφορά στις μεθόδους της θα γίνει εδώ εν συντομία, είναι αναπόφευκτες ορισμένες γενικεύσεις ώστε να δοθεί έμφαση σε εκείνες που άσκησαν τη μεγαλύτερη επιρροή. Όποιος ενδιαφέρεται για μια επισκόπηση των ιταλικών μουσικοεκπαιδευτικών μεθόδων κατά τον 19ο αιώνα, με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες και με διαφωτιστικά παραδείγματα, θα πρέπει να στραφεί στο πολύτιμο βιβλίο του BARAGWANATH (2011).

[32] MARTINI [1774–1776] τ. 2 σ. 294. Βλ. και BARAGWANATH 2011 σ. 1-2.

[33] Οι μαθητές εγγράφονταν συνήθως στην ηλικία των 8-10 ετών και υπέγραφαν συμβόλαιο διαμονής στο ωδείο η οποία κατά κανόνα διαρκούσε δέκα χρόνια. Αυτό συνέφερε τόσο τους ίδιους, διότι έτσι εξασφάλιζαν μια μακρά περίοδο μαθητείας, όσο και το ωδείο το οποίο μπορούσε, έτσι, να βασιστεί σε ένα σταθερό δυναμικό για τις μουσικές δραστηριότητές του (SANGUINETTI 2012 σ. 38).

[34] SANGUINETTI 2012 σ. 31.

Πενήντα χρόνια αργότερα, ο Peter (Pietro) Lichtenthal (1780–1853), στο λεξικό που εξέδωσε το 1826, προσθέτει και μιαν έκτη σχολή, εκείνη της Φλωρεντίας.[35] Την ίδια περίοδο προστίθεται κι εκείνη της Λούκκας (Lucca), της συντηρητικότερης από τις δύο σχολές της Τοσκάνης (με τη φλωρεντινή να αποτελεί την πιο προοδευτική), ενώ παράλληλα αποδυναμώνονται σημαντικά ως μουσικά κέντρα η Ρώμη και η Βενετία.[36] Τα φημισμένα ωδεία της Νάπολης έχουν πλέον συγχωνευτεί σε ένα μόνο ίδρυμα. Παρά τις προσπάθειες των ναπολιτάνων δασκάλων να διατηρήσουν σε ψηλά επίπεδα τη φήμη της σχολής που εκπροσωπούσαν και την ποιότητα σπουδών που παρείχε, το στίγμα του συντηρητισμού θα συνέβαλε όλο και περισσότερο στη μείωση της αξίας της. Το δε Μιλάνο αποκτούσε ολοένα και μεγαλύτερο κύρος μέσω του νεοσύστατου ωδείου (ίδρυση: 1807) και του σημαίνοντος καθηγητή Bonifazio Asioli (1769–1832), του οποίου η πραγματεία περί αρμονίας (ASIOLI [1813]) υπήρξε από τα ευρύτερα γνωστά και σεβαστά εγχειρίδια ανά την Ιταλία κατά τον 19ο αιώνα, με συνεχείς ανατυπώσεις για τουλάχιστον 60 χρόνια. Η Ρώμη θα αξιωνόταν ν' αποκτήσει δικό της ωδείο μόλις το 1870, όταν έγινε πρωτεύουσα της Ιταλίας.

Τα μουσικά εκπαιδευτικά συστήματα που εφαρμόζονταν στην Ιταλία του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου, σε σύγκριση με αυτό που επικρατεί σήμερα, είχαν μια σημαντική διαφορά η οποία ήταν ταυτόχρονα και το μεγάλο τους πλεονέκτημα: βασίζονταν κυρίως στην άμεση επαφή των μαθητών με τη μουσική πράξη μέσω των πληκτροφόρων οργάνων. Οι υποψήφιοι συνθέτες καλούνταν να βάλουν τα χέρια τους από πολύ νωρίς πάνω στα πλήκτρα του τσέμπαλου ή του πιανοφόρτε και, αφενός μεν να εξοικειωθούν με τις συνηθέστερες εναρμονίσεις διαφόρων στερεότυπων και αλυσιδικών κινήσεων του μπάσου (βηματικές ή με πηδήματα), αφετέρου δε να εξασκηθούν στην ομαλή κίνηση των φωνών κατά τη σύνδεση των συγχορδιών μεταξύ τους. Αυτά μαθαίνονταν κυρίως μέσα από την πρακτική του partimento, ενώ με τα solfeggi καλλιεργούσαν τις ικανότητές τους στη σύνθεση μελωδιών. Η κυρίως γραπτή διδασκαλία της αρμονίας και της αντίστιξης ήταν κάτι που θα εφαρμοζόταν στην Ιταλία λίγο αργότερα, μετά τα μέσα του 19ο αιώνα, υπό την επιρροή των γερμανικών και γαλλικών ιδεών σχετικά με τη διδασκαλία της μουσικής θεωρίας (βλ. παρακάτω, ενότητα 2.2.5).

2.2.2 **Αρμονία, partimento, και règle de l'octave**

Μέχρι τη δεκαετία του 1990 περίπου η μουσικολογική έρευνα γύρω από την ιταλική μουσική θεωρία του 18ου και κυρίως του 19ου αιώνα είχε παραμεληθεί σε μεγάλο βαθμό. Αυτή η έλλειψη ερευνητικού ενδιαφέροντος οφείλεται στη γερμανική, κυρίως, ιστοριογραφία του αντικειμένου, η οποία απέδιδε την ιδιότητα της θεωρίας μόνο σε «επιστημονικά» διατυπωμένες αρχές οι οποίες αναπτύσσονταν σε ένα γλωσσικό κείμενο: γι' αυτόν τον λόγο τα γραπτά τεκμήρια της μουσικής διδασκαλίας στην Ιταλία, τα οποία στην πλειονότητά τους χρησιμοποιούν κυρίως μουσική σημειογραφία και ελάχιστο συνοδευτικό κείμενο, θεωρήθηκαν απλώς

[35] LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 364-366· επίσης BARAGWANATH 2011 σ. 2. Ας σημειωθεί όμως ότι και ο Lichenthal δίνει συνολικά πέντε σχολές, διότι παραλείπει τη σχολή της Μπολόνιας, της οποίας τους εκπροσώπους κατατάσσει στη φλωρεντινή σχολή.

[36] BARAGWANATH 2011 σ. 2-3. Στην πραγματικότητα, πάντως, από το 1800 περίπου η διάκριση των διαφόρων σχολών δεν έχει ουσιαστικό νόημα, εφόσον μοιράζονται όλο και περισσότερα κοινά στοιχεία (DIERGARTEN 2021 σ. 179).

μαρτυρίες μιας ξεπερασμένης πρακτικής[37] και ανεπαρκή ή ανάξια λόγου τεκμήρια μιας ολοκληρωμένης μουσικής θεωρίας. Ειδικά το σωζόμενο υλικό του 18ου αιώνα που τεκμηριώνει τη διδασκαλία του partimento αποτελείται από πάρα πολλές νότες και ελάχιστες λέξεις, εφόσον η παράδοση αυτή μεταδιδόταν προφορικά, με την άμεση επαφή δασκάλου και μαθητή, και μέσα από την πρακτική εφαρμογή των κανόνων και των απαιτούμενων ασκήσεων. Επιπλέον το υλικό αυτό είναι ως επί το πλείστον χειρόγραφο διότι δεν προοριζόταν να κυκλοφορήσει έξω από τον κύκλο των μαθητών ενός ωδείου. Πρόκειται λοιπόν για ένα είδος προφορικά μεταδιδόμενης θεωρίας,[38] η αξία και σημασία της οποίας έχει αρχίσει να αναγνωρίζεται μόλις μέσα στην τελευταία εικοσαετία. Η προφορικότητα αυτής της παράδοσης ευνοούσε την επιλογή καθηγητών από το μαθητικό δυναμικό των ωδείων, ξεχωρίζοντας τους ικανότερους μαθητές όταν αυτοί έφταναν στα ανώτερα επίπεδα των σπουδών τους και αναθέτοντάς τους διδασκαλικά καθήκοντα.

Το partimento αποδείχτηκε το αποτελεσματικότερο και δημοφιλέστερο εκπαιδευτικό εργαλείο των ιταλών δασκάλων του 18ου και 19ου αιώνα, κυρίως της σχολής της Νάπολης και δευτερευόντως της Μπολόνιας, και συνέβαλε σημαντικά στην πανευρωπαϊκή φήμη του ναπολιτάνικου μουσικοεκπαιδευτικού συστήματος.[39] Ο όρος *partimento* είχε χρησιμοποιηθεί για πρώτη φορά στις αρχές του 17ου αιώνα σαν συνώνυμο του συνεχούς μπάσου (basso continuo), αλλά στον ιταλικό νότο απέκτησε και μια ιδιαίτερη χρήση: ενώ το τυπικό continuo ήταν η αυτοσχέδια, συγχορδιακή (κυρίως) *συνοδεία* μιας μουσικής σύνθεσης από κάποιο πληκτροφόρο, το partimento εξελίχθηκε σε ένα είδος *σολιστικού* continuo. Σύμφωνα με τον γενικό ορισμό που δίνει ο Sanguinetti, partimento είναι «ένα προσχέδιο [sketch], γραμμένο σε ένα πεντάγραμμο, του οποίου ο κύριος σκοπός είναι να χρησιμεύσει ως οδηγός για έναν αυτοσχεδιασμό ή για μία σύνθεση σε πληκτροφόρο όργανο».[40] Σε αυτό το ένα πεντάγραμμο είναι καταγραμμένο συνήθως το μπάσο ή η φωνή που ακούγεται κάθε στιγμή χαμηλότερα, ως basso continuo με ή χωρίς αρίθμηση, ενώ αν σε κάποιαν από τις ψηλότερες φωνές εμφανίζεται σημαντικό θεματικό υλικό (κυρίως σε αντιστικτικές συνθέσεις), καταγράφεται και αυτό με την κατάλληλη αλλαγή κλειδιού. Συνεπώς το partimento, στην καλλιτεχνική του χρήση κατά τον 18ο αιώνα, αποτελεί την ελλειπτική καταγραφή μιας μουσικής σύνθεσης η οποία πραγματωνόταν αυτοσχεδιαστικά.

Στη Νάπολη έγινε αντιληπτό ότι το partimento είχε τη δυνατότητα να χρησιμεύσει και ως εξαιρετικά αποδοτικός τρόπος διδασκαλίας της σύνθεσης, και τελικά έγινε ένας από τους δύο πυλώνες της, αντιπροσωπεύοντας το πρακτικό, αυτοσχεδιαστικό κομμάτι των σπουδών (ο

---

[37] HOLTMEIER 2007 σ. 6.

[38] SANGUINETTI 2021 σ. 103.

[39] Για μια περιεκτική παρουσίαση της ιστορίας και της πρακτικής του partimento βλ. SANGUINETTI 2012 και 2021. Συνιστάται και το Παράρτημα Β΄ του GJERDINGEN 2007α (σ. 465-480), αλλά και το υπόλοιπο του συγγράμματος αυτού, το οποίο αποτελεί μια πολύ καλογραμμένη εισαγωγή στη λογική της πραγματοποίησης χαρακτηριστικών σχημάτων του μπάσου σύμφωνα με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές του 18ου αιώνα. Για το partimento είναι επίσης εξαιρετικά τα MOELANTS (επιμ.) 2010, το *JMT* 51:1 (Άνοιξη 2007), και ένα τεύχος του 2009 του περιοδικού *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* (15:1, «Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento»). Διαφωτιστικές ενότητες για τη χρήση του partimento στην Ιταλία υπάρχουν στα BARAGWANATH 2011 σ. 140-164, DEVILLERS 2013-2014 σ. 62-77, GJERDINGEN 2020 σ. 113-128. Το VAN TOUR 2015 ασχολείται συγκεκριμένα με την εφαρμογή του partimento στη Νάπολη του όψιμου 18ου αι. Τέλος, στο SANGUINETTI 2021 δίνεται η πιο ενημερωμένη μέχρι στιγμής βιβλιογραφία σχετικά με το partimento.

[40] SANGUINETTI 2012 σ. 14.

άλλος ήταν η αντίστιξη και αντιπροσώπευε τη γραπτή επεξεργασία). Ωστόσο το partimento απαιτούσε πολυετή μελέτη στο πλάι ενός πολύ καλού δασκάλου. Η τεχνική (και τέχνη) της πραγματοποίησης στο πληκτροφόρο, ειδικά στα προχωρημένα της στάδια, εμπεριείχε πάρα πολλές λεπτομέρειες που ήταν αδύνατο να καταγραφούν, και αυτός είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο η διδακτική αυτή παράδοση άκμασε ως προφορική.[41] Η γνώση μεταδιδόταν από δάσκαλο σε μαθητή μέσω της εκ του σύνεγγυς επαφής και όχι μέσα από θεωρητικές, «επιστημονικές» πραγματείες. Αυτό, όπως είπαμε, οδήγησε τους μεταγενέστερους ιστορικούς της μουσικής θεωρίας να σχηματίσουν εσφαλμένη άποψη για την ιταλική θεωρητική σκέψη διότι, σε αντίθεση με τον γαλλικό και τον γερμανικό χώρο όπου εκδίδονταν πραγματείες περί της αρμονίας και της αντίστιξης που περιείχαν εκτενή και αναλυτικά κείμενα, στην Ιταλία ανθούσε η προφορική παράδοση. Μολονότι οι περί μουσικής ιδέες σπανίως διατυπώνονταν και αποτυπώνονταν γραπτώς στον ιταλικό χώρο, τελικά αυτός ήταν που άσκησε πανευρωπαϊκά τη μεγαλύτερη επίδραση στην πρακτική διδασκαλία της μουσικής από τα τέλη του 17ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 19ου.[42] Ειδικά τον 18ο αιώνα οι περιζήτητοι απόφοιτοι των ναπολιτάνικων ωδείων, καταλαμβάνοντας θέσεις αυλικών μουσικών ανά την Ευρώπη, είχαν την ευκαιρία να διαδώσουν τη διδασκαλία του partimento σε όλη σχεδόν την ήπειρο.[43]

Με τις μεθόδους του partimento, πάντοτε υπό την επίβλεψη ενός δασκάλου, οι μαθητές μάθαιναν να εναρμονίζουν πτώσεις, αλυσίδες, μετατροπικές ακολουθίες, και διάφορες στερεότυπες μελωδικές κινήσεις του μπάσου («Movimenti del basso»[44]), επαναλάμβοντάς τες πολλές φορές πάνω στο πληκτροφόρο[45] και μεταφέροντάς τες σε άλλες τονικότητες. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να αφομοιώνουν μια σειρά από σύντομες αρμονικο-αντιστικτικές φράσεις ή *σχήματα*,[46] και έτσι βρίσκονταν σε ετοιμότητα να τα πραγματοποιήσουν όταν τα έβλεπαν μπροστά τους κατά την πραγματοποίηση του basso continuo, ή να τα χρησιμοποιήσουν σε πιο ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς.[47] Όσοι ολοκλήρωναν επιτυχώς αυτόν τον δύσκολο και πολυετή κύκλο σπουδών, εκτός του ότι ήταν καλοί γνώστες της αρμονίας, της αντίστιξης, και των μουσικών ειδών της εποχής, ήταν πλέον σε θέση να εκτελούν με άνεση το basso conti-

---

[41] SANGUINETTI 2012 σ. 7.

[42] HOLTMEIER 2007 σ. 6.

[43] CHRISTENSEN 2011 σ. 67.

[44] Στις ασκήσεις που αναθέτονταν στους μαθητές οι «movimenti del basso» μπορούσαν να εμφανιστούν σε οποιαδήποτε φωνή (παρά την ονομασία τους). Όταν βρίσκονταν στο μπάσο λειτουργούσαν ως αρμονικός και αντιστικτικός σκελετός τον οποίο μπορούσε κανείς να διανθίσει κατά βούληση. Ως προς τη χρήση τους στα περισσότερα είδη σύνθεσης, αυτές οι κινήσεις του μπάσου «χρησίμευαν κυρίως για τη δημιουργία αλυσιδικών συνδετικών τμημάτων, αλλά μπορούσαν να αποτελέσουν και τη βάση ενός κύριου θέματος ή μοτίβου» (BARAGWANATH 2011 σ. 160). Μετά τη regola dell'ottava (για την οποία βλ. στη σ. 80 παρακάτω) οι «movimenti del basso» αποτελούν ίσως το σημαντικότερο κομμάτι της θεωρίας του partimento (SANGUINETTI 2011 σ. 218).

[45] GJERDINGEN 2007β σ. 126, CHRISTENSEN 2011 σ. 67.

[46] GJERDINGEN 2007β σ. 126. Ο ελληνογενής όρος *schemata* είναι αυτός που χρησιμοποιεί ο GJERDINGEN (2007α) για να δηλώσει αυτού του είδους τις μελωδικές και συγχορδιακές φιγούρες, στο πλαίσιο των οποίων η κάθε φωνή παρουσιάζει συγκεκριμένες αντιστικτικές συμπεριφορές. Κάθε τέτοιο σχήμα, μάλιστα, έχει και τη δική του ονομασία — άλλοτε αυθεντική, παραδεδομένη από πηγές του 18ου αιώνα ή παλαιότερες, και άλλοτε επινοημένη από τον Gjerdingen.

[47] Πολλά από αυτά τα σχήματα αυτά βασίζονταν σε τυπικές κινήσεις του μπάσου οι οποίες είχαν μορφή αλυσίδας, για παράδειγμα: ντο↘λα↗σι↘σολ κ.λπ. (το πρότυπο εδώ είναι «κατιούσα τρίτη, ανιούσα δευτέρα» ή αλλιώς ↘3↗2) ή λα↗ρε↘σι↗μι κ.λπ. (πρότυπο: ↗4↘3).

nuo,[48] ενώ οι πιο ταλαντούχοι μαθητές μπορούσαν να φτάσουν στο σημείο να πραγματοποιούν πιο σύνθετα μουσικά κομμάτια, ακόμα και φούγκες καταγραμμένες ως partimenti, πράγμα που ήταν και το πιο απαιτητικό στάδιο στην εξέλιξη ενός *partimentista*.

Το μεγάλο πλεονέκτημα του partimento ως εκπαιδευτικού μέσου είναι ότι διδάσκει τη μουσική σύνθεση με τρόπο που αντιμετωπίζει τα επιμέρους στοιχεία της μουσικής (μελωδία, αρμονία, αντίστιξη, υφή, μορφή) ως αδιάσπαστο όλον, στοχεύοντας στην ολοκλήρωση ενός αυτόνομου συνθέματος αντί μίας ξηρής άσκησης.[49] Μέσα από αυτό μπορούσε κανείς να αναπτύξει τις ικανότητές του και στην ερμηνεία και στη σύνθεση, και μάλιστα «μέσω των χεριών και όχι μέσω των ματιών».[50] Το partimento βοηθούσε τους μαθητές να οξύνουν τα μουσικά τους αντανακλαστικά, τόσο ως προς την ηχητική πραγμάτωση μιας παρτιτούρας (ως ερμηνευτές), όσο και ως προς τη δημιουργία δικής τους μουσικής (ως συνθέτες)·[51] επιπλέον αποκτούσαν με ενστικτώδη τρόπο την αντίληψη της Τονικότητας.[52]

Πολλοί είναι οι δάσκαλοι της ναπολιτάνικης σχολής που συνέθεσαν partimenti για εκπαιδευτικούς σκοπούς, αλλά εκείνα του Fenaroli ξεχώρισαν τόσο πολύ ώστε θεωρήθηκαν περίπου σαν το «ιερό βιβλίο» του partimento. Από τη δεκαετία του 1770, και για τέσσερις περίπου δεκαετίες, τα partimenti αυτά κυκλοφορούσαν σε χειρόγραφα αντίγραφα μεταξύ των μαθητών του Fenaroli, ο οποίος είχε καταφέρει να τυπώσει (ως λεκτικές οδηγίες, χωρίς μουσική σημειογραφία) μόνο τις οδηγίες εναρμόνισης των μπάσων στα πρώτα εκπαιδευτικά στάδια.[53] Τα ίδια τα partimenti τυπώθηκαν για πρώτη φορά γύρω στο 1814 στο Παρίσι.[54] Για την έκδοση αυτή ο Fenaroli φρόντισε να συμπληρώσει την ήδη υπάρχουσα συλλογή των partimenti του συνθέτοντας αρκετά ακόμη, κυρίως αντιστικτικής υφής ή, πιο συγκεκριμένα, σε μορφή φούγκας· έτσι τα τέσσερα βιβλία, τα οποία αποτελούσαν τη συλλογή μέχρι το 1811, έγιναν τελικά έξι.[55] Τα δύο τελευταία θα τα επεξεργαζόταν και ο Μάντζαρος ως υποδείγματα μελέτης για τους μαθητές του (αρ. 7 και 14 της λίστας των σ. 66-68 παραπάνω).[56]

Στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα η διάδοση του partimento εκτός Ιταλίας (κυρίως στο Παρίσι) βασίστηκε στη γραπτή κωδικοποίηση των κανόνων του, πράγμα που αλλοίωσε τον ιτα-

---

[48] CHRISTENSEN 2011 σ. 67.

[49] Στο IJZERMAN 2018 παρουσιάζεται μια ολοκληρωμένη παιδαγωγική πρόταση για τη διδασκαλία της αρμονίας, της αντίστιξης, και του partimento ως ενιαίου συνόλου στις σημερινές μουσικές σχολές. Ενδιαφέρον ως συζήτηση για τη εφαρμογή του partimento στη διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού στην εποχή μας είναι και το KHOURY 2014.

[50] SANGUINETTI 2012 σ. 6. Ο ίδιος γράφει αλλού (SANGUINETTI 2009 σ. 71-72) ότι η διδακτική του 18ου αιώνα, «και ειδικά η ναπολιτάνικη, είχε στόχο να δημιουργήσει αυτοματισμούς στον μαθητή, χωρίς να μεσολαβεί σκέψη ανάμεσα στο ερέθισμα και στη συνθετική πραγμάτωση [realizzazione compositiva]». Εύστοχα ο CHRISTENSEN (2011 σ. 67) χαρακτηρίζει αυτή τη γνώση «δακτυλική», «των δαχτύλων» ["finger" knowledge].

[51] SANGUINETTI 2012 σ. 6. Λίγο παρακάτω ο Sanguinetti προσθέτει ότι οι συνθέτες που είχαν εκπαιδευτεί μέσω του partimento ανέπτυσσαν πολύ μεγάλη άνεση και ταχύτητα στη σύνθεση (βλ. και SANGUINETTI 2021 σ. 103), και δίνει σαν παράδειγμα τον Donizetti. Η ταχύτητα αυτή βοηθούσε ιδιαίτερα τους συνθέτες όπερας να αντεπεξέλθουν στις έντονες απαιτήσεις και στις πολύ πιεστικές προθεσμίες της ιταλικής οπερατικής αγοράς.

[52] SANGUINETTI 2005 σ. 460.

[53] FENAROLI 1775.

[54] FENAROLI [1814], με όλα τα κείμενα σε δύο γλώσσες (Ιταλικά και Γαλλικά). Περίπου μια δεκαετία αργότερα επανεκδόθηκε στη Ρώμη αλλά χωρίς το γαλλικό κείμενο (FENAROLI [1823–1824]).

[55] Το 1811 ως έτος έναρξης της ενασχόλησης του Fenaroli με τα βιβλία V και VI τεκμηριώνεται από επιστολή του την οποία η CAFIERO αναφέρει (2007 σ. 142 υποσημ. 18) και δημοσιεύει (2011 σ. 205-206).

[56] Για τις επεξεργασίες αυτές βλ. ΜΠΡΟΒΑΣ 2003, αλλά και εδώ, σ. 612-618.

λικό τρόπο διδασκαλίας του ο οποίος στηριζόταν κυρίως σε μια προφορική παράδοση και στην εκ του σύνεγγυς επαφή μεταξύ δασκάλου και μαθητή.[57] Όσο προχωρούσε δε ο αιώνας τόσο περισσότερο χρησιμοποιούσαν το partimento σαν άσκηση για *γραπτή* επεξεργασία, είτε αντιστικτική είτε —κυρίως— αρμονική, εφόσον η σημασία της αντίστιξης είχε πλέον μειωθεί, και η αρμονία είχε ανεβεί στην υψηλότερη θέση της μουσικής εκπαίδευσης.[58] Αυτό συνέβη και στην Ιταλία, στα ωδεία της οποίας το partimento συνέχισε να χρησιμοποιείται κυρίως ως άσκηση αρμονίας, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η πρακτική του πλευρά έπαψε να αποτελεί κομμάτι του μαθήματος.[59]

Εκτός από το partimento, ένα ακόμη διδακτικό εργαλείο ιδιαίτερα δημοφιλές από τις αρχές του 18ου αιώνα, όχι μόνο στη Νάπολη ή στην Ιταλία αλλά γενικότερα στη Δύση, ήταν η λεγόμενη *règle de l'octave* (ιταλιστί *regola dell'ottava*, στο εξής RdO),[60] ένα μοντέλο εναρμόνισης των φθόγγων του μπάσου στην ανιούσα και κατιούσα κλίμακα, το οποίο ήταν αντιπροσωπευτικό της Τονικότητας.[61] Η πρακτική χρησιμότητά του στην περίοδο του όψιμου μπαρόκ ήταν στην αυτοσχεδιαστική πρακτική της συνοδείας του basso continuo, διότι βοηθούσε τον μουσικό να είναι σε ετοιμότητα ώστε να εναρμονίσει μια βηματική κίνηση του μπάσου σχεδόν αυτόματα, χρησιμοποιώντας τις χαρακτηριστικότερες συγχορδίες του Τρόπου. Στη RdO συγκεκριμένοι φθόγγοι του μπάσου αντιστοιχούσαν σε συγκεκριμένους τύπους (ή καταστάσεις) συγχορδιών: για παράδειγμα, η μείζων συγχορδία μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή —ή αλλιώς η $\frac{6}{5}_{3}$ (με ελαττωμένη πέμπτη)— ήταν ίδιον του Προσαγωγέα. Ο ρόλος της κάθε βαθμίδας, όμως, καθοριζόταν και από την κατεύθυνση της κίνησης:[62] έτσι η μείζων ή ελάσσων συγχορδία με πρόσθετη έκτη μεγάλη ήταν μεν χαρακτηριστικό της ④ αλλά μόνο κατά την ανάβαση, όταν δηλαδή ακολουθούσε η ⑤ με $\frac{5}{3}$, διότι η ④ στην κατάβαση εναρμονιζόταν με $\frac{6}{4}_{2}$. Αντιστοιχίες όπως αυτές συνέβαλλαν ώστε οι μαθητές να αντιλαμβάνονται καλύτερα τη λειτουργία των συγχορδιών και τη γενικότερη αίσθηση της Τονικότητας. Συνεπώς, ειδικά την εποχή του basso continuo, η RdO επιτελούσε διπλό ρόλο: αφενός λειτουργούσε ως πρακτικός «οδηγός εναρμόνισης βηματικών κινήσεων» για τον

---

[57] CAFIERO 2007 σ. 154-155.

[58] STELLA 2007 σ. 162, SANGUINETTI 2012 σ. 50. Σημειωτέον, πάντως, ότι ήδη τον 18ο αιώνα τα partimenti χρησίμευαν και ως μελωδικές γραμμές μπάσου για γραπτές ασκήσεις αντίστιξης (VAN TOUR 2015 σ. 168).

[59] BARAGWANATH 2011 σ. 144.

[60] Ας σημειωθεί εδώ ότι ο ιταλικός όρος αποτελεί μεταφραστικό δάνειο από τα Γαλλικά. Αυτό το αναφέρει ο Gaspare Selvaggi (1763–1856) στην πραγματεία του περί αρμονίας, όπου γράφει ότι ο αμιγώς ιταλικός όρος για το πρότυπο της εναρμονισμένης κλίμακας είναι *canone armonico,* «αρμονικός κανόνας» (SELVAGGI 1823 σ. 42· παρατίθεται στο CAFIERO 2001α σ. 423 υποσημ. 57). Ο δε Melchiorre Balbi (1796–1879), δύο χρόνια αργότερα, την αποκαλεί *scala armonica*, «αρμονική κλίμακα», όπως και ο Fétis μετά από μια εικοσαετία (BALBI 1825 ([2]1853) σ. 16-18· FÉTIS [2]1844 σ. 86), ενώ ο Cesare Orlandini, την ίδια χρονιά, την αναφέρει με το παραπλήσιο *scala d' armonia* (ORLANDINI 1844 σ. 135, 141, 143). Όσο για την κυριολεκτική μετάφραση στα Ελληνικά («κανόνας της οκτάβας»), όπως και στα Αγγλικά («rule of the octave»), εκτός του ότι δίνει τη λανθασμένη εντύπωση ότι η λέξη *κανόνας/rule* έχει τη σημασία του νόμου ή του κανονισμού, δεν αποδίδει επαρκώς τις συνδηλώσεις που είχε η γαλλική λέξη *règle*, δηλαδή του κανονικού και συνηθισμένου, παράλληλα με τη σημασία «κάτι που είναι σε τάξη, τακτοποιημένο» (LESTER 1992 σ. 73-74). Ο γαλλικός όρος πρωτοεμφανίζεται το 1716 στο σύγγραμμα *Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique* του François Campion (1685 περ. – 1747).

[61] Μια εκδοχή της RdO η οποία εμφανίζεται στο RAMEAU 1722 παρατίθεται στη σ. 106 παρακάτω.

[62] HOLTMEIER 2007 σ. 31.

μουσικό που όφειλε να είναι σε ετοιμότητα κατά την αυτοσχεδιαστική εναρμόνιση, ειδικά όταν το basso continuo ήταν ανάριθμο, εξοπλίζοντάς τον με τη γνώση των συνηθέστερων συγχορδιών που ταίριαζαν σε βήματα του μπάσου· αφετέρου βοηθούσε τους μαθητές να αναπτύξουν την αντίληψή τους ως προς τους συντακτικούς ρόλους της αρμονίας, αποτελώντας έτσι ένα είδος πρακτικής εφαρμογής μιας λειτουργικής θεωρίας.[63]

Τα εγχειρίδια περί της συνοδείας και της πρακτικής αρμονίας (από τις αρχές του 18ου αιώνα μέχρι τα τέλη του 19ου) στα οποία εμφανίζεται η RdO είναι πάμπολλα. Μεγάλη είναι και η ποικιλία των συγχορδιών που προτείνει ο κάθε συγγραφέας για την εναρμόνιση της ανιούσας και κατιούσας κλίμακας, τόσο του μείζονος όσο και του ελάσσονος Τρόπου.[64] Ωστόσο, μολονότι σαν διδακτικό εργαλείο είχε υπηρετήσει αποτελεσματικά τους δασκάλους και τους μαθητευόμενους συνθέτες της εποχής του ώριμου μπαρόκ, είχε τρία χαρακτηριστικά που αργότερα την απομάκρυναν από την πραγματική μουσική πράξη και την κατέστησαν αναχρονιστική και ανεπαρκή: το λιτό αρμονικό της λεξιλόγιο, τον περιορισμό του μπάσου σε βηματικές κινήσεις, και τον πυκνό αρμονικό ρυθμό της που παρέπεμπε σε ιταλοπρεπές συνθετικό ύφος των αρχών του 18ου αιώνα.[65] Έτσι, από τις αρχές του 19ου αιώνα και στο εξής, η παρουσία της RdO κρινόταν όλο και λιγότερο ωφέλιμη, ειδικά για τους εκτός Ιταλίας δασκάλους.[66] Στην Ιταλία, πάντως, όχι μόνο στη συντηρητικότερη Νάπολη αλλά και στο Μιλάνο, η RdO συνέχισε να διδάσκεται σε συνδυασμό με partimenti που είχαν ως στόχο την απόκτηση ευχέρειας στην εφαρμογή της RdO.[67] Ο Μάντζαρος, λόγω της ιταλικής μουσικής παιδείας του (η οποία αποτέλεσε το μέσο για τη μεταφύτευση των ιταλικών διδακτικών μεθόδων στην Κέρκυρα), ανήκει στην ίδια χορεία δασκάλων με Ιταλούς όπως τους Lauro Rossi (1812–1885), Michele Puccini (1813–1864, πατέρας του διάσημου Giacomo), και Giuseppe Staffa (1807–1877), που χρησιμοποίησαν κι εκείνοι τη RdO στη διδασκαλία τους κατά το δεύτερο τρίτο του 19ου αιώνα.[68]

---

[63] Τρία κείμενα πολύ χρήσιμα για τη RdO εντός του ιστορικού της συγκειμένου είναι τα CHRISTENSEN 1992, HOLTMEIER 2007, και JANS 2007. Ειδικότερα για τη χρήση της RdO στη διδασκαλία του partimento βλ. SANGUINETTI 2012 σ. 113-125, και 2021 σ. 125-128. Για την εφαρμογή της στη σύγχρονη μουσική παιδαγωγική βλ. SÁNCHEZ-KISIELEWSKA 2017, και το Κεφ. 4 του IJZERMAN 2018 (σ. 78-98).

[64] Μερικές ενδεικτικές εναρμονίσεις παρατίθενται στο SANGUINETTI 2012 σ. 113-125.

[65] CHRISTENSEN 1992 σ. 116.

[66] Για παράδειγμα ο Antoine Reicha (1770–1836), στο *Cours de Composition Musicale*, μεταξύ άλλων γράφει ότι η RdO έχει ελάχιστη χρησιμότητα στην πραγματική σύνθεση, ότι θα ήταν αναγκαία μόνο «αν το μπάσο περιοριζόταν να κινείται συνεχώς με ανιούσες και κατιούσες κλίμακες», και ότι «δεν αξίζει τον κόπο να την πραγματευτ[εί] στο σύγγραμμά [τ]ου» (REICHA [περ. 1816–1818] σ. 164).

[67] BARAGWANATH 2011 σ. 151. Αναφορά στη RdO βρίσκουμε ακόμα και το 1901, σε κείμενο του Γεώργιου Λαμπελέτ στο οποίο σχολιάζει μια εναρμόνιση ελληνικής δημοτικής μελωδίας από τον Louis Bourgault-Ducoudray: εκεί αναφέρεται στη συγχορδία λα-ντο-μι-σολ της Σολ μείζ., «τῆς ὀποίας μία *ἀναστροφὴ* δίδει τὴν συνήθη ἁρμονίαν τῆς *τετάρτης βαθμίδος* τῶν εὐρωπαϊκῶν κλιμάκων ἐπὶ τῇ βάσει τῆς regola dell' ottava, συνοδευομένην μὲ 3,5,6 [= $\frac{6}{5}_{3}$]» (ΛΑΜΠΕΛΕΤ 1901 σ. 129α). Ο Λαμπελέτ, ο οποίος μόλις είχε επιστρέψει από τη Νάπολη όπου είχε σπουδάσει μουσική στο ωδείο San Pietro a Majella (1895–1901), φαίνεται ότι είχε γνωρίσει από πρώτο χέρι την εφαρμογή της RdO ακόμα και τότε, στην αυγή του 20ού αιώνα.

[68] ROSSI [1858]· Michele Puccini, 1846, "Corso pratico di contrappunto […]", χφ, Museo Puccini in Celle, Pescaglia· Giuseppe Staffa, 1849/1856, *Metodo della Scuola Napolitana di composizione musicale* […], 1ο μέρος: *Trattato d'armonia;* Νάπολη: Francesco Azzolino, 2ο μέρος: *Trattato di composizione*, Νάπολη: Carlo Lista Vico Gerolomini.

Όσον αφορά, τώρα, τη διδασκαλία της αρμονίας πέρα από το partimento, μέχρι και τα πρώτα δύο τρίτα του 19ου αιώνα γινόταν τόσο με γραπτές ασκήσεις όσο και με παίξιμο στο πληκτροφόρο. Σώζεται μεγάλος αριθμός ιταλικών εγχειριδίων αρμονίας του 18ου και 19ου αιώνα, στον τίτλο των οποίων περιλαμβάνονται, το ένα πλάι στο άλλο, τα επίθετα *teorico/-a* και *pratico/-a*. Η συνύπαρξη των δύο αυτών λέξεων δείχνει ακριβώς τη διττή μέθοδο διδασκαλίας του αντικειμένου: η εκμάθηση της αρμονίας γινόταν *παίζοντας* σε πληκτροφόρο όργανο, και σε αυτό ακριβώς αναφέρεται το «πρακτικό» κομμάτι του τίτλου, ενώ το «θεωρητικό» αφορά το *γραπτό* υλικό το οποίο λειτουργούσε επικουρικά στη διδασκαλία.[69] Η διπλή αυτή προσέγγιση θα συνεχιζόταν στην Ιταλία μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, όπως μαρτυρά ο Francesco Florimo (1800–1888) ο οποίος, στην ιστορική μελέτη του για τη Νάπολη και τα ωδεία της, αναφέρεται στην αρμονία ως «sonata e scritta», δηλαδή «παιγμένη και γραπτή» ή, σε πιο ελεύθερη απόδοση, «στο πιάνο και στο χαρτί».[70] Έτσι, όταν ένας μαθητής μελετούσε ένα εγχειρίδιο αρμονίας (τυπωμένο ή, πολύ συχνότερα, χειρόγραφο), το οποίο περιείχε μουσικά παραδείγματα πτώσεων, μετατροπιών, ή γενικότερα συγχορδιακών αλληλουχιών κάθε είδους, δεν το έκανε παρατηρώντας σιωπηλά τις νότες αλλά παίζοντάς τες στο πιάνο. Αυτή ήταν και η χρήση του μαντζαρικού *SPA* το οποίο, στο μεγαλύτερο μέρος του, αποτελείται από παραδείγματα μετατροπιών ποικίλης έκτασης: αυτά προορίζονταν βεβαίως για μελέτη, όχι όμως μέσα από τη νοερή ανασύνθεση του ήχου της παρτιτούρας αλλά μέσα από το παίξιμο στο πιάνο και την ακουστική αντίληψη του περιεχομένου των παραδειγμάτων. Όσο για τη θεωρητική εξήγηση των αρμονικών φαινομένων, αυτή πιθανόν περιέχεται στη χαμένη πραγματεία περί αρμονίας του Μάντζαρου.

Τις πρώτες δεκαετίες λειτουργίας της ΦΕΚ στην Κέρκυρα, όταν πλέον προσφέρονταν εκεί υψηλού επιπέδου σπουδές μουσικής υπό την καθοδήγηση του Μάντζαρου, η αρμονία κατείχε πλέον κεντρική θέση στη μουσική εκπαίδευση, τόσο στην Ιταλία όσο και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες,[71] και μάλιστα είχε φτάσει να θεωρείται το κατεξοχήν «επιστημονικό» κομμάτι της. Χαρακτηριστικό είναι αυτό που γράφει ο συνθέτης Michele Ruta (1816–1896) το 1876, σε μια εποχή κατά την οποία προσπαθούσε να διασώσει τις ναπολιτάνικες μεθόδους από τη λήθη: «Η Αρμονία έχει αρχές σταθερές και αμετάβλητες, και γι' αυτό είναι επιστήμη. Η πρακτική εφαρμογή αυτής της επιστήμης είναι οι τέχνες του *partimento* και του *contrappunto*».[72] Η λέξη *contrappunto* εδώ δηλώνει το γραπτό κομμάτι της αρμονίας, σε αντιδιαστολή με το *partimento* που δηλώνει το πρακτικό· μάλιστα ο Ruta θεωρούσε ότι το partimento ήταν πλέον χρήσιμο *μόνον* ως συμπληρωματικό της μελέτης της θεωρίας, και όχι ως το μοναδικό ή το κύριο εργαλείο γι' αυτόν τον σκοπό.[73] Όσο για τις «σταθερές και αμετάβλητες» αρχές, αυτές εν-

[69] BARAGWANATH 2011 σ. 16 και 145.

[70] BARAGWANATH 2011 σ. 349 σημ. 5.

[71] SANGUINETTI 1997 σ. 160α.

[72] «L'Armonia ha principî fermi ed invariabili, ed è, però, una scienza. Qu[e]sta scienza ha la sua attuazione pratica nell'arte del *partimento*, e in quella del *contrappunto*» (RUTA 1876, σ. 2γ· παρατίθεται και στο SANGUINETTI 1997 σ. 160α).

[73] Σε κείμενό του δημοσιευμένο είκοσι χρόνια νωρίτερα, ο Ruta γράφει: «Αν και το partimento δεν είναι […] καλό μέσο εκμάθησης της αρμονίας, εντούτοις αποτελεί έναν από τους καλύτερους τρόπους για την εξάσκηση σε αυτή την επιστήμη αφού θα έχει μάθει κανείς θεωρητικά και μεθοδικά τις αρχές και τους διάφορους τρόπους σωστής εφαρμογής τους. […] Η μελέτη του partimento είναι λοιπόν χρησιμότατη όσο θεωρείται ως πρακτική εφαρμογή ήδη διδαγμένων θεωριών· είναι άχρηστο, αν όχι επιζήμιο, όσο θεωρείται ως το μοναδικό μέσο για

δεχομένως χαρακτηρίζονται έτσι βάσει δύο απόψεων που είχαν διατυπωθεί για την αρμονία: (α) ότι η προέλευσή της βρίσκεται στη φύση, στην αρμονική στήλη,[74] και (β) ότι η εξέλιξή της είχε πλέον ολοκληρωθεί.[75]

2.2.3 **Αντίστιξη και disposizioni**

Την εποχή που ο Μάντζαρος διδάχτηκε και κατόπιν δίδαξε ο ίδιος την αρμονία και την αντίστιξη, δηλαδή μέσα στα πρώτα δύο τρίτα του 19ου αιώνα, ο τρόπος εκμάθησής τους ήταν διαφορετικός από τον σημερινό, πράγμα που ήδη δείξαμε για την αρμονία. Κατ' αρχάς, όπως φάνηκε και στην τελευταία παράγραφο, η χρήση αυτού καθαυτού του ιταλικού όρου *contrappunto* ήταν ρευστή, με μεγάλο εύρος σημασιών.[76] Το 1804 ο Ναπολιτάνος Domenico Vallo γράφει ότι η λέξη *contrappunto* δηλώνει γενικά τη μουσική σύνθεση.[77] Γύρω στο 1818 διαβάζουμε στο εγχειρίδιο σύνθεσης του Reicha ότι οι λέξεις *αρμονία* και *αντίστιξη*, στα Γαλλικά αυτή τη φορά (*harmonie*, *contre-point*), είναι συνώνυμες σε κάθε χρήση τους, ακόμα και όταν συνοδεύονται από επιθετικούς προσδιορισμούς, και έτσι την *απλή αντίστιξη,* τη *διπλή αντίστιξη* κ.λπ. μπορεί κανείς να τις πει αντίστοιχα και *απλή αρμονία*, *διπλή αρμονία* κ.λπ.[78] Ο Lichtenthal γράφει στο λεξικό του ότι «σήμερα [*το 1826*] η λέξη *Contrappunto*, στην ευρεία σημασία της, δηλώνει το περιεχόμενο όλων όσων αφορούν το αρμονικό κομμάτι της μουσικής σύνθεσης: *μαθαίνω Contrappunto* και *μαθαίνω Armonia* σημαίνουν το ίδιο πράγμα».[79] Στη

να μάθει κανείς αρμονία» («Se il partimento non è […] un buon mezzo d'imparare l'armonia, è però uno dei migliori espedienti per esercitarsi in questa scienza, dopo averne imparato teoricamente e con metodo i principî ed il vario modo di ben applicarli. […] Lo studio del partimento adunque è utilissimo quante volte si considera come espediente pratico di teoriche già apparate: è inutile, se non pure nocivo, quante volte si considera come il solo mezzo di farsi dotto nell' armonia»· RUTA 1856 σ. 65).

[74] Βλ. παρακάτω, σ. 131-136, και στην ενότητα 4.1.12 (κυρίως σ. 401-410).

[75] SANGUINETTI 1997 σ. 160α. Η γνώμη αυτή είχε εκφραστεί από τον Fétis στο τέλος του *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, όπου γράφει ότι «η θεωρία της αρμονίας αποτελεί την ολοκλήρωση αυτής της τέχνης και επιστήμης· είναι πλήρης και δεν υπάρχει τίποτε που να μπορεί να προστεθεί» («la théorie de l'harmonie est au dernier terme de l'art et de la science; elle est complète, et rien n'y peut être ajouté» FÉTIS 1840 σ. 178).

[76] Για τις διάφορες σημασίες του όρου στην Ιταλία, όπως και για τη συγχώνευση των πρακτικών του basso continuo, της αρμονίας, και της αντίστιξης, βλ. DIERGARTEN 2021 σ. 161-163.

[77] VALLO 1804 σ. 72.

[78] «Les mots *contre - point* et *harmonie* sont synonymes : ainsi les expressions *contre - point simple*, *contre - point double*, *contre - point fleuri*, *contre - point rigoureux*, sont les mêmes qu'harmonie simple, harmonie double, harmonie fleurie, harmonie rigoureuse» (REICHA [περ. 1816–1818] σ. 191 υποσημ. *(a)*). Τριάντα περίπου χρόνια αργότερα, στην ιταλική μετάφραση του βιβλίου του Reicha, ο θεωρητικός και συνθέτης Luigi Felice Rossi (1805–1863), ο οποίος υπογράφει και τον υπομνηματισμό, σχολιάζει στο σημείο αυτό ότι οι λέξεις *αρμονία* και *αντίστιξη* δεν είναι καθόλου συνώνυμες και ότι «η Αρμονία δηλώνει την επιστήμη των συγχορδιών, εξεταζόμενων ως προς τη δομή και τη διαδοχή τους· η αντίστιξη έχει στόχο να δώσει σε κάθε συγχορδιακό φθόγγο την κίνηση που του ταιριάζει. Στην Αρμονία περιλαμβάνεται η μελέτη της αρίθμησης, ενώ στην Αντίστιξη η μελέτη της διάταξης των φωνών. Ωστόσο στην καθομιλουμένη λέμε *σπουδάζω Αρμονία* και *σπουδάζω Αντίστιξη* με την ίδια σημασία» («Per Armonia s' intende la scienza degli accordi, considerati rispetto alla loro costruzione ed alla loro successione; il contrappunto intende a dare a ciascuna nota degli accordi l' andamento che loro conviene. Nell' Armonia si comprende lo studio della numerica; nel Contrappunto quello della distribuzione delle parti. Si dice però comunemente *studiare l' Armonia,* oppure *studiare il Contrappunto* nello stesso significato»· REICHA [1846] σ. 201 υποσημ. *(a)*).

[79] «al presente la parola Contrappunto nel suo ampio senso dinota il contenuto di tutto ciò che appartiene alla parte armonica della composizione musicale: *studiar il Contrappunto*, e *studiar l' Armonia* significa la stessa cosa» (LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 197, λήμμα «CONTRAPPUNTO»). Ακριβώς το ίδιο παραδέχεται και ο L. F. Rossi είκοσι χρόνια αργότερα (βλ. την αμέσως προηγούμενη υποσημείωση).

σχολή της Νάπολης, όμως, το *contrappunto* είχε δύο σημασίες που διέφεραν από εκείνες των άλλων σχολών: αφενός δήλωνε γενικά την τέχνη της σύνθεσης,[80] αφετέρου (και ειδικότερα) την τέχνη της ορθής σύνδεσης των συγχορδιών, με ομαλές μελωδικές κινήσεις των φωνών.[81] Αυτές οι σημασιολογικές διαφοροποιήσεις, πάντως, φαίνεται ότι δεν επηρέαζαν τον Μάντζαρο ο οποίος, σε επιστολή του 1844 όπου μνημονεύει τα τρία γνωστικά αντικείμενα που είναι απαραίτητα για να μάθει κανείς να συνθέτει, διακρίνει ξεκάθαρα μεταξύ *Armonia* και *Contrappunto* (το τρίτο είναι το λεγόμενο *Ideale*, κυριολεκτικά «Ιδεώδες», δηλαδή η ελεύθερη σύνθεση).[82] Αλλά και στην ανακοίνωση της ΦΕΚ όπου αναφέρονται τα μαθήματα που θα ξεκινούσε να διδάσκει εκεί ο Μάντζαρος, είναι σαφής η διάκριση μεταξύ αρμονίας και «συμφωνίας», δηλαδή αντίστιξης, ενώ η ελεύθερη σύνθεση αποκαλείται «Composizione Musicale»[83] — ίσως ο όρος *Ideale* να μην ήταν οικείος σε όσους δεν γνώριζαν μουσική. Η δε σειρά διδασκαλίας ήταν ίδια με τη σημερινή, δηλαδή πρώτη ήταν η αρμονία και έπειτα ακολουθούσε η αντίστιξη, τουλάχιστον στα ωδεία της Νάπολης και στα μαθήματα του Μάντζαρου.[84]

Εκτός από τη ρευστότητα στις σημασίες του όρου *contrappunto*, μία ακόμα διαφορά του με την αντίστιξη όπως τη γνωρίζουμε αφορά τον τρόπο διεξαγωγής του μαθήματος και της μελέτης. Όπως και στην περίπτωση της αρμονίας, υπήρχε η πρακτική (*pratico*) και η γραπτή (*teorico*) πλευρά της αντίστιξης: η διαφορά μεταξύ τους ήταν πως η πρακτική εφαρμογή της αρμονίας γινόταν παίζοντας στο πληκτροφόρο, ενώ της αντίστιξης τραγουδώντας.[85] Η διαφοροποίηση αυτή είναι ορατή και στις παρτιτούρες του κάθε μαθήματος: στα μουσικά παραδείγματα της αρμονίας η γραφή είναι πιανιστική, σε δύο πεντάγραμμα, ενώ σε εκείνα της αντίστιξης κάθε φωνή γράφεται σε ξεχωριστό πεντάγραμμο.[86] Αυτό ισχύει απολύτως και στα μαντζαρικά εγχειρίδια αμφότερων των διδακτικών αντικειμένων, και μάλιστα στην περί-

[80] Αυτή τη σημασία, ωστόσο, τη βρίσκουμε και αλλού, όπως λ.χ. στους καταλόγους διδασκόντων του Μουσικού Λυκείου (Liceo Musicale) της Μπολόνιας (ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 53).

[81] SANGUINETTI 2005 σ. 462. Στις σ. 483-484 του ίδιου άρθρου παρατίθεται και απόσπασμα από ένα εγχειρίδιο αντίστιξης του Giovanni Battista de Vecchis στο οποίο διαβάζουμε ότι η λέξη *contrappunto* «δηλώνει σήμερα [*το 1850*], στην πιο ευρεία της σημασία, όλα όσα αφορούν τους κανόνες της αρμονικής και μελωδικής πλευράς της μουσικής, δηλαδή την πρακτική εφαρμογή όλων των αρμονικών και μελωδικών κανόνων, ώστε να συνθέτει κανείς μουσικά κομμάτια με ομαλότητα και καθαρότητα» («indica al presente nel suo più ampio significato, tutto ciò che appartiene alle regole della parte armonica, e melodica della musica, o sia l'applicazione pratica di tutte le regole dell'armonia, e della melodia, per comporre i pezzi musicali con regolarità, ed esattezza»· De Vecchis, 1850, *Compendio di contrappunto della antica e moderna scuola di musica napoletana*, Νάπολη: Domenico Capasso, τ. 1 σ. 19).

[82] Το σχετικό απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στη σ. 645 του παρόντος.

[83] Παρατίθεται παραπάνω, σ. 32.

[84] Στα ναπολιτάνικα ωδεία τα γνωστικά αντικείμενα που ήταν απαραίτητα για την ολοκληρωμένη κατάρτιση των επίδοξων συνθετών διδάσκονταν με την εξής σειρά: (α) στοιχειώδη, solfeggio, αρμονία, partimento / ενάριθμο μπάσο· (β) αντίστιξη και φούγκα· (γ) «σύνθεση». Για τον τρόπο διδασκαλίας της τελευταίας σώζεται ελάχιστη γραπτή τεκμηρίωση (BARAGWANATH 2011 σ. 15). Η σειρά δεν ισχύει για τα ωδεία όλης της Ιταλίας: στη Λούκκα, λόγου χάρη, υπήρχαν αφενός οι πρωτοβάθμιες σπουδές, με αντικείμενο τα στοιχειώδη και με διάρκεια μέχρι 4 χρόνια, και αφετέρου οι δευτεροβάθμιες, πάνω στην αρμονία και στην αντίστιξη, με διάρκεια 3 χρόνια. Έπειτα, όσοι ολοκληρωναν επιτυχώς αυτές τις σπουδές, μάθαιναν ενορχήστρωση και μελοποίηση (BARAGWANATH 2011 σ. 140).

[85] Στα ωδεία σημαντικών πόλεων της Ιταλίας (Λούκκα, Νάπολη, Μιλανο, Μπολόνια), καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του 19ου αιώνα, το σύνηθες ήταν να διδάσκεται η αντίστιξη από δασκάλους τραγουδιού, διότι οι ειδικές γνώσεις φωνητικής θεωρούνταν απαραίτητες γι' αυτό· αντίστοιχα, ο επιδέξιος χειρισμός των πληκτροφόρων ήταν προαπαιτούμενο για τη διδασκαλία της αρμονίας ή της συνοδείας (BARAGWANATH 2011 σ. 256-257).

[86] BARAGWANATH 2011 σ. 145 και 258.

πτωση της αρμονίας η πιανιστική γραφή είναι ιδιαίτερα βολική, συνήθως με τρεις φωνές στο δεξιό χέρι και μία στο αριστερό.

Το ύφος που αποτελεί τη βάση της διδασκαλίας της φωνητικής αντίστιξης στα εγγειρίδια του Μάντζαρου είναι αυτό που διδασκόταν και στη ναπολιτάνικη σχολή την ίδια εποχή, δηλαδή η τεχνοτροπία του Francesco Durante (1684–1755). Σε αυτό αναφέρεται ο Κερκυραίος όταν χρησιμοποιεί τους όρους *contrappunto osservato* και *contrappunto rigoroso*.[87] Αυτή η αντιστικτική προσέγγιση είχε καθιερωθεί στα τέλη του 18ου αιώνα, μετά από μερικές δεκαετίες κατά τις οποίες είχαν εφαρμοστεί στη Νάπολη διάφορες απόψεις για τη διδασκαλία του αντικειμένου, και τελικά επικράτησε αυτή του Durante, η οποία δεν είχε την αυστηρότητα εκείνης του Leo (βασισμένης στον Fux) αλλά χαρακτηριζόταν από ρυθμική ευελιξία και αρμονική σκέψη.[88] Στη ναπολιτάνικη αντίληψη της αντίστιξης, όπως αυτή συνεχίστηκε μέσα από τη διδασκαλία του Fenaroli (μαθητή του Durante), η στενή σχέση μεταξύ αρμονίας και μελωδικής κατεύθυνσης τονίζεται ήδη από τις πρώτες ασκήσεις που αναθέτονταν στους μαθητές.[89] Σημαντική ήταν και η διδασκαλία της διάνθισης αρμονικο-αντιστικτικών σκελετών με φθόγγους μικρότερης διάρκειας ήδη από την αρχή ακόμα της μελέτης της αντίστιξης.[90]

Ακολουθώντας τη μέθοδο του Durante η μελέτη της αντίστιξης ξεκινούσε με πτώσεις Τ–Δ–Τ, για δύο μόνο φωνές και με μεγάλες ρυθμικές αξίες, τις οποίες έπρεπε ο μαθητής να διανθίσει με διάφορους τρόπους βαθμιαίας δυσκολίας — όχι μόνο την ψηλότερη φωνή αλλά και το μπάσο. Τέτοιες διαποικίλσεις εφαρμόζονταν κατόπιν και σε κλίμακες, αλλά και σε άλλα είδη κινήσεων του μπάσου, κυρίως αλυσίδες των οποίων το πρότυπο μπορούσε να αποτελείται από διάφορους διαστηματικούς συνδυασμούς[91] (όπως οι δύο που δώσαμε σαν παράδειγμα για το partimento στην υποσημ. 47 της σ. 78 παραπάνω). Ύστερα έπονταν οι επεξεργασίες σε μορφή disposizione,[92] δηλαδή με κάθε φωνή γραμμένη σε δικό της πεντάγραμμο, έχο-

---

[87] Η κυριολεκτική σημασία των δύο αυτών όρων, τους οποίους συναντούμε συχνά στα κείμενα της εποχής, είναι «προσεγμένη αντίστιξη» και «αυστηρή αντίστιξη».

[88] SANGUINETTI 2012 σ. 43. Οι μέχρι πρόσφατα ασαφείς διαφορές μεταξύ των δύο σχολών αντίστιξης, εκείνης του Leo κι εκείνης του Durante, διαλευκάνθηκαν με τις έρευνες του Peter van Tour και παρουσιάζονται στην εκδομένη διδακτορική του διατριβή (VAN TOUR 2015). Πολύ γενικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι το σημαντικότερο διακριτικό στοιχείο είναι ότι η σχολή του Durante έδινε έμφαση στην αντίστιξη *πάνω* από τη γραμμή του μπάσου, ενώ εκείνη του Leo έδινε περισσότερη βαρύτητα στην αναστρεφόμενη αντίστιξη ήδη από τα πρώτα στάδια των αντιστικτικών σπουδών (VAN TOUR 2015 σ. 129 και 171). Η αναστρεφόμενη αντίστιξη διδασκόταν φυσικά και στη σχολή του Durante, απλώς οι μαθητές εισάγονταν σε αυτήν σε πιο προχωρημένα στάδια της μελέτης τους (VAN TOUR 2015 σ. 176).

[89] SANGUINETTI 2013 σ. 38.

[90] Πραγμάτευση αυτού του ζητήματος στο SANGUINETTI 2013, με αφορμή τη μαθητεία του Vincenzo Lavigna (1776–1836) στο πλάι του Fenaroli κατά τα έτη 1791–1794.

[91] Η επανειλημμένη παραλλαγή και ανασύνθεση των ίδιων βασικών προτύπων ήταν ένα σημαντικό κομμάτι αυτής της παιδαγωγικής μεθόδου (SANGUINETTI 2013 σ. 59).

[92] *Disposizioni* (στον ενικό *disposizione*) ονόμαζαν οι Ναπολιτάνοι τις ασκήσεις οι οποίες «είχαν σαν στόχο τη δημιουργία ενός κομματιού με ορθά πλεγμένη πολυφωνική υφή, το οποίο γραφόταν σε παρτιτούρα πολλαπλών πενταγράμμων», δηλαδή με ένα πεντάγραμμο ανά φωνή (SANGUINETTI 2012 σ. 50). Συχνά βασίζονταν σε κάποιο partimento (STELLA 2007 σ. 161) αλλά μπορούσαν να είναι και ελεύθερες συνθέσεις (SANGUINETTI 2010 σ. 101-102), ενώ η επεξεργασία τους μπορούσε να απαιτεί τη χρήση μιμήσεων και άλλων αντιστικτικών τεχνικών (BARAGWANATH 2011 σ. 141). Ήταν ένα είδος άσκησης «με ευρεία χρήση στη ναπολιτάνικη σχολή, και ο σκοπός του ήταν να γεμίσει το κενό μεταξύ της αυστηρής αντίστιξης και της ελεύθερης σύνθεσης. Στην απλούστερη μορφή του η εφαρμογή του γινόταν με τη βοήθεια ενός μπάσου ή μιας δοσμένης μελωδίας, και οι μαθητές όφειλαν να συνθέσουν με επιδεξιότητα μια ενδιαφέρουσα φωνή πάνω σε μια στερεότυπη κίνηση του μπάσου, όπως μια πτώση ή μια κλίμακα» (SANGUINETTI 2013 σ. 54).

ντας για βάση ένα μπάσο του τύπου των partimenti, ενώ υπήρχε και η αντίστροφη άσκηση, δηλαδή η σύνθεση του μπάσου κάτω από μια δοσμένη μελωδία. Όταν ολοκληρωνόταν αυτός ο κύκλος ασκήσεων, επαναλαμβανόταν με τρίφωνη υφή και έπειτα με τετράφωνη. Στο επόμενο στάδιο ακολουθούσε η μελέτη της μίμησης και της αναστρεφόμενης αντίστιξης· το στάδιο αυτό λειτουργούσε προπαρασκευαστικά, ως εισαγωγή στη φούγκα η οποία αποτελούσε τον τελικό στόχο, όχι μόνο της αντίστιξης αλλά και του partimento. Μετά την κατάκτηση και αυτού του επιπέδου ξεκινούσε η ελεύθερη σύνθεση.[93]

Ένα από τα διασημότερα εγχειρίδια αντίστιξης της εποχής του, το οποίο διατήρησε επί μακρόν τη φήμη του, είναι εκείνο του Nicola Sala (1713–1801) με τίτλο *Regole del contrappunto pratico*.[94] Ο Sala παρουσιάζει το αντικείμενό του μέσα από πλήθος μουσικών παραδειγμάτων τα οποία συνοδεύονται από ελάχιστο γλωσσικό κείμενο. Αποτελεί έτσι ένα αντιπροσωπευτικό τεκμήριο ενός πολύ συνηθισμένου τρόπου εκμάθησης της αντίστιξης, δηλαδή μελετώντας μουσικά παραδείγματα, τα οποία ήταν είτε κλασικά έργα με αντιστικτική υφή, είτε γραμμένα ad hoc, για τον συγκεκριμένο εκπαιδευτικό σκοπό.[95] Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγγράμματος του Sala είναι η χρήση της κλίμακας ως cantus firmus, μια πρακτική που αποτελούσε τυπικό γνώρισμα της ναπολιτάνικης σχολής, χωρίς όμως να είναι άγνωστο σε άλλες (όπως σ' εκείνη της Μπολόνιας).[96] Όπως θα δούμε παρακάτω (σ. 606-607, 609), την κλίμακα τη χρησιμοποιεί και ο Μάντζαρος με τον ίδιο τρόπο, ενώ σε ένα σημείο του *Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli* παραπέμπει, πιθανόν, στο σύγγραμμα του Sala.[97] Το μαντζαρικό αυτό χειρόγραφο αποτελείται αποκλειστικά από αντιστικτικές επεξεργασίες μπάσων (partimenti) του Zingarelli σε μορφή disposizione.[98]

Η φούγκα αποτελούσε τον ύψιστο στόχο του stile osservato. Ήταν ο τρόπος γραφής που έπρεπε να κατακτήσει όποιος ήθελε να ολοκληρώσει επιτυχώς τις σπουδές σύνθεσης, και αυτό το πετύχαινε μέσα από δύο διαφορετικές εκπαιδευτικές διαδικασίες, μιας πρακτικής και μιας γραπτής — δηλαδή, αντίστοιχα, του partimento και της αντίστιξης.[99] Ο Sala, ακριβώς μετά την ολοκλήρωση της «αντίστιξης των ειδών», αναθέτει ασκήσεις σε μορφή disposizione για την εξάσκηση των μαθητών πάνω στη μίμηση και στον Κανόνα· με αυτές προετοιμάζονταν για τη φούγκα.[100] Το 19ο αιώνα όμως, η αντίστιξη, και πιο συγκεκριμένα η φούγκα,

---

[93] Η διαδικασία αυτή περιγράφεται στο SANGUINETTI 2012 σ. 43-46, όπου και βασίζεται αυτή η παράγραφος. Στις ίδιες σελίδες δίνονται και μερικά παραδείγματα διαποικιλμένων πτώσεων Τ – Δ – Τ.

[94] Για το σύγγραμμα αυτό βλ. περισσότερα στα CAFIERO 2008, STELLA 2009, και DIERGARTEN 2021 σ. 169-173.

[95] Η μέθοδος αυτή είναι γνωστή και ως *iter per exempla* (λατ. «πορεία μέσω παραδειγμάτων»). Εκτός από το περί αντίστιξης σύγγραμμα του Sala, δύο ακόμη διάσημα συγγράμματα που διδάσκουν την αντίστιξη μέσω αυτής της μεθόδου είναι εκείνα του PAOLUCCI (1765–1772) και του MARTINI (1774–1776), για μια σύντομη και περιεκτική παρουσίαση των οποίων βλ. DIERGARTEN 2021 σ. 174-178.

[96] STELLA 2009 σ. 124. Πρέπει όμως να γίνει κατανοητή η διάκριση ανάμεσα σε δύο χρήσεις της κλίμακας: η μία είναι ως RdO, δηλαδή ως βάση εναρμονίσεων της κάθε βαθμίδας οι οποίες χαρακτηρίζουν την Τονικότητα· η άλλη είναι είτε ως υποκατάστατο του cantus firmus είτε ως ένα σταθερό μελωδικό σχήμα από συναπτά βήματα πάνω στο οποίο μπορεί να εφαρμοστεί αλυσίδα. Βλ. και BARAGWANATH 2011 σ. 162.

[97] Βλ. σ. 624-625 παρακάτω.

[98] Μία από αυτές παρατίθεται ολόκληρη παρακάτω, στο Παρ. 5.32 (σ. 622-623).

[99] STELLA 2007 σ. 161-162.

[100] STELLA 2009 σ. 127. Στην περίπτωση του Sala μπορούμε, μάλιστα, να μιλάμε ακόμα και για «μορφή» φούγκας, διότι η μορφολογική σταθερότητα που παρατηρείται στις φούγκες του *Regole del contrappunto pratico* συνιστά ένα ναπολιτάνικο μοντέλο ανάλογο της γαλλικής *fugue d'école* (STELLA 2009 σ. 129). Δεν ισχύει το ίδιο

έχασε την υψηλή θέση που κατείχε κατά τον 18ο. Χαρακτηριστικά ο Domenico Quadri (1801–1843), συγγραφέας ενός εγχειριδίου αρμονίας που γνώρισε μεγάλη απήχηση στην Ιταλία,[101] γράφει μέσα σε αυτό ότι η αντίστιξη, με τον τρόπο που διδάσκεται, «χρησιμεύει περισσότερο στο να αποθαρρύνει το ταλέντο ενός νεαρού παρά στο να διεγείρει την ανάπτυξή του».[102] Παρ' όλα αυτά υπήρξαν αρκετοί, ακόμα και οπαδοί των νέων αρμονικών θεωριών, οι οποίοι πίστευαν στην ωφελιμότητα της γνώσης της αντίστιξης και θεωρούσαν τη φούγκα ως την κορύφωση της μουσικής εκπαίδευσης (έστω και αν η εκμάθησή της περιοριζόταν, πλέον, στην επί χάρτου επεξεργασία[103]). Αυτή ήταν η άποψη των Pietro Raimondi (1786–1853) και Pietro Platania (1828–1907), ενώ μαρτυρείται και η θετική γνώμη του Verdi, ο οποίος υποστήριζε με σθένος τη μελέτη της φούγκας (βλ. σ. 401, υποσημ. 256).

Δύο ήταν οι τρόποι με τους οποίους τραγουδιούνταν οι πρακτικές ασκήσεις αντίστιξης. Ο ένας ήταν με ένα φωνήεν, συνήθως το /α/, και ονομαζόταν *vocalizzo*, ενώ ο δεύτερος ήταν με τις συλλαβές του σολφέζ και ονομαζόταν *solfeggio*.[104] Η τραγουδισμένη αντίστιξη ήταν χρήσιμη όχι μόνο για τους μελλοντικούς συνθέτες, οι οποίοι έτσι μάθαιναν να γράφουν καλές μελωδίες, αλλά και για τους αοιδούς: οι τελευταίοι, μαθαίνοντας τις αντιστικτικές αρχές μέσω πρακτικών ασκήσεων, εμβάθυναν στις συνθετικές τεχνικές και έτσι βελτίωναν τις ικανότητές τους τόσο στον φωνητικό αυτοσχεδιασμό όσο και στην ανάγνωση και εκμάθηση μιας νέας παρτιτούρας.[105] Γενικά η τραγουδιστή εκτέλεση μπορούσε να εφαρμοστεί σε διάφορα είδη ασκήσεων ή μουσικών κομματιών, τα οποία μπορούσαν να κυμαίνονται «από πτώσεις, κλίμακες, και κινήσεις του μπάσου, μέχρι disposizioni, divertimenti, solfeggi, φούγκες, Κανόνες, και σύντομα θρησκευτικά κομμάτια».[106]

Ακόμα και την εποχή που ο Giacomo Puccini (1858–1924) σπούδαζε μουσική στο ωδείο της γενέτειράς του, της Λούκκας, η εκπαίδευση γινόταν με τους τρόπους που αναφέρθηκαν παραπάνω: έπαιζαν τις ασκήσεις αρμονίας και των partimenti σε πληκτροφόρο, ενώ μελετούσαν τη φωνητική αντίστιξη και το solfeggio τραγουδιστά. Παράλληλα εξασκούνταν και «θεωρητικά», δηλαδή γραπτά.[107] Το "Corso pratico di Contrappunto […]" που συνέγραψε το 1846 ο πατέρας του Giacomo, Michele, δηλώνει με τον ίδιο τον τίτλο του τον τρόπο χρήσης του για τη διδασκαλία της αντίστιξης. Το ανάλογο χειρόγραφο του Μάντζαρου (σ. 66, αρ. 4 της λίστας), που υπολογίζουμε ότι γράφτηκε την ίδια εποχή, περιέχει κι εκείνο τη λέξη *pratico* στον τίτλο του: συνεπώς, δεδομένης της ιταλικής προέλευσης των εκπαιδευτικών μεθόδων που χρησιμοποιούσε ο Κερκυραίος, το λογικότερο που μπορούμε να συμπεράνουμε είναι ότι ο τρόπος χρήσης του μαντζαρικού εγχειριδίου αντίστιξης κατά τη διάρκεια του μαθήματος ήταν παρόμοιος με εκείνον των αντίστοιχων, και συγχρόνων του, ιταλικών εγχειριδίων.

για τις φούγκες του Fenaroli, που ήταν μαθητής του Durante· άλλωστε ο Sala ανήκει στη γραμμή των μαθητών της «αντίπαλης σχολής» του Durante, εκείνης του Leonardo Leo (STELLA 2009 σ. 141).

[101] SANGUINETTI 2005 σ. 479.

[102] «serve piuttosto a scoraggiare il talento di un giovane, che ad eccitarne lo sviluppo» (QUADRI 1832 ([2]1835) σ. 64 του θεωρητικού κειμένου).

[103] STELLA 2007 σ. 161-162.

[104] BARAGWANATH 2011 σ. 258.

[105] BARAGWANATH 2011 σ. 257.

[106] BARAGWANATH 2011 σ. 258.

[107] BARAGWANATH 2011 σ. 147.

2.2.4 **Η καλλιέργεια της φωνής και της «μουσικής λογικής και αισθητικής»: το solfeggio**

Ο Emanuele Imbimbo περιγράφει το 1821 τον τρόπο με τον οποίο ξεκινούσαν τις μουσικές τους σπουδές οι αρχάριοι μαθητές των ναπολιτάνικων ωδείων, ειδικά όσοι δεν είχαν περάσει ακόμα τη μεταφώνηση: εξασκούνταν για τουλάχιστον ένα χρόνο στη μελωδική ανάγνωση *χωρίς όμως να τραγουδούν*, παρά μόνο λέγοντας φωναχτά τα ονόματα των φθόγγων με τις σωστές ρυθμικές αξίες, και χτυπώντας τον κάθε χρόνο του μέτρου.[108] Η διαδικασία αυτή είχε σκοπό την ανάπτυξη της ικανότητας των μαθητών να διαβάζουν με άνεση οποιοδήποτε από τα επτά κλειδιά που ήταν σε χρήση.[109] Μετά από αυτό το στάδιο ξεκινούσε η μελέτη των solfeggi: αυτά ήταν φωνητικές συνθέσεις χωρίς στίχους, για μία ή περισσότερες φωνές και continuo, οι οποίες χρησιμοποιούνταν για τη διδασκαλία κυρίως του τραγουδιού και δευτερευόντως της σύνθεσης. Όπως και τα partimenti, τα solfeggi αποτελούσαν μια ναπολιτάνικη ιδιαιτερότητα που γνώριζε μεγάλη απήχηση.

Τη δεύτερη αυτή χρήση του solfeggio, δηλαδή ως εργαλείου για τη διδασκαλία της σύνθεσης, την περιγράφει λεπτομερώς (μαζί με άλλες μεθόδους διδασκαλίας της σχολής της Νάπολης) ο Michele Ruta σε ένα πολύτιμο βιβλίο του 1877.[110] Μέσα σε αυτό αναφέρει ότι οι παλαιοί δάσκαλοι, όταν δίδασκαν την ελεύθερη σύνθεση, δεν χρησιμοποιούσαν κάποιο συγκεκριμένο σύγγραμμα σχετικό με τη μουσική μορφή ή τις συνθετικές τεχνικές, διότι κανένας δεν είχε συγγράψει κάτι τέτοιο·[111] και έτσι, εκτός από την ήδη διαδεδομένο τρόπο με τον οποίο οι εκκολαπτόμενοι συνθέτες μυούνταν στα μυστικά της μουσικής τέχνης (δηλαδή μελετώντας ενδελεχώς έργα που θεωρούνταν κλασικά ή έστω δόκιμα), η ναπολιτάνικη παράδοση χρησιμοποιούσε το solfeggio. Οι μαθητές όχι μόνο μελετούσαν ήδη υπάρχοντα solfeggi αλλά καλούνταν να συνθέσουν και δικά τους. Αυτή τη διαδικασία τη θεωρούσαν

> μια μελέτη πάνω στη μουσική λογική και αισθητική. Έτσι, μέσα από το solfeggio [οι παλαιοί δάσκαλοι] δίδασκαν πώς αναπτύσσεται μια μουσική ιδέα, ποιο κομμάτι της μουσικής έκτασης [*tessitura*] είναι καταλληλότερο για μια δεδομένη μελωδική φράση, ποιες μετατροπίες αρμόζουν σε μια τραγουδιστική φωνή, πώς γράφεται ένα σωστό μπάσο και, επίσης, τη φύση των ανθρώπινων φωνών και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους. Εκτιμούσαν ότι οι νέοι, παρασυρμένοι από τη ζωντάνια και την απειρία τους, εύκολα μπορούν να παρερμηνεύσουν την ποικιλία μιας μελωδικής φράσης, πλήρως ανεπτυγμένης από κάθε άποψη, ως πολλαπλότητα διαφόρων ιδεών, προς βλάβην της αληθινής ομορφιάς και ενότητας. Και έτσι, μέσα από συνεχή εξάσκηση, τους δίδα-

[108] IMBIMBO 1821 σ. 6. Το σχετικό απόσπασμα παρατίθεται και στο VAN TOUR 2015 σ. 79-80.

[109] BARAGWANATH 2020 σ. 85. Το σύνολο των επτά αυτών κλειδιών λέγεται στα Ιταλικά *setticlavio*. Πρόκειται για τα εξής κλειδιά, από τη χαμηλότερη έκταση προς την ψηλότερη: φα 4ης γραμμής (μπάσος), φα 3ης (βαρύτονος), ντο 4ης (τενόρος), ντο 3ης (άλτο), ντο 2ης (μετζο-σοπράνο), ντο 1ης (σοπράνο), και σολ 2ης (βιολί). Μια ενδεικτική παρουσίαση του *setticlavio* σε εγχειρίδιο του 18ου αιώνα μπορεί κανείς να δει στο SABBATINI 1789–1790 τ. 1 σ. 19-20.

[110] RUTA 1877· μερικά αποσπάσματά του παρατίθενται στο SANGUINETTI 2005.

[111] SANGUINETTI 2005 σ. 463.

σκαν εμπειρικά πώς να χαλιναγωγούν αυτή τη ζωηρότητα και να την καθοδηγούν σύμφωνα με τους νόμους της τέχνης.[112]

Αφού έκαναν τις πρώτες τους προσπάθειες στην ελεύθερη σύνθεση γράφοντας δικά τους solfeggi, οι μαθητές ξεκινούσαν να συνθέτουν σύντομες άριες. Μάλιστα, για εξάσκηση, χρησιμοποιούσαν το ίδιο κείμενο ή το ίδιο μπάσο αρκετές φορές, πράγμα που τους ανάγκαζε «να αναζητούν συνεχώς νέες και πρωτότυπες λύσεις για το ίδιο πρόβλημα».[113]

Δυστυχώς δεν υπάρχει κανένα τεκμήριο για τη διδασκαλία του solfeggio στα μαθήματα του Μάντζαρου. Τις ολίγες πληροφορίες σχετικά με αυτό τις συμπεριλάβαμε εδώ για λόγους πληρότητας, επειδή πρόκειται για ένα σημαντικό κομμάτι της ιταλικής μουσικής παιδαγωγικής το οποίο άρχισε να διερευνάται ενδελεχώς μόλις μέσα στην τελευταία εικοσαετία.[114]

2.2.5 **Οι θεωρίες του Rameau στην Ιταλία και η επικράτηση νεότερων εκπαιδευτικών μεθόδων**

Από τα μέσα του 18ου αιώνα, και με αφετηρία το *Trattato di musica* […] (1754) του Giuseppe Tartini (1692–1770), ξεκινά η διάδοση των νέων θεωριών του Jean-Philippe Rameau (1683–1764) στον ιταλικό χώρο.[115] Η έννοια της ισοδυναμίας των συγχορδιακών αναστροφών, μαζί με εκείνη του θεμελιακού μπάσου (μέσω του οποίου εξηγούνταν οι αλληλουχίες των συγχορδιών), ήταν οι σημαντικότερες ραμωικές[116] ιδέες που επηρέασαν και αναδιαμόρφωσαν τις παραδοσιακές διδακτικές μεθόδους που βασίζονταν στο συνεχές μπάσο και στη RdO. Μέσα από την οπτική του Rameau, μια «συγχορδία έκτης» (με αριθμητική ένδειξη *6* στο συνεχές μπάσο) δεν αποτελούσε πια μιαν αυτοτελή ηχητική οντότητα αλλά μια «"παράγωγη" συγχορδία, μια "αναστροφή" κάποιας "θεμελιώδους" συγχορδίας».[117] Έτσι η θεώρηση των συγχορδιών σύμφωνα με την αναγωγή των φθόγγων τους σε επάλληλες τρίτες παίρνει τη θέση της παλαιότερης αντίληψής τους σύμφωνα με τις ποιότητες των αρμονικών διαστημά-

---

[112] «uno studio di logica e di estetica musicale. Quindi nel solfeggio essi insegnavano lo svolgimento di un pensiero musicale, la tessitura di cui è capace una frase melodica, le modulazioni che si addicono ad un canto, la correttezza del basso, ed altresì la natura delle voci umane, ed il loro speciale carattere. Essi calcolavano che la gioventù spinta dalla propria vivacità, e dalla poca esperienza, facilmente può scambiare la varietà di un pensiero melodico svolto da tutti i suoi lati, con la molteplicità dei vari pensieri, in danno del vero bello e della unità; e con lunga pratica, empiricamente ammaestravano a dominare questa vivacità, ed a guidarla secondo le leggi d'arte»· RUTA 1877 σ. 145-147 (παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 462-463).

[113] SANGUINETTI 2012 σ. 46.

[114] Πρόσφατα κυκλοφόρησε και η εξαίρετη μελέτη του Baragwanath για το solfeggio (BARAGWANATH 2020).

[115] BARAGWANATH 2011 σ. 152.

[116] Αν και είμαι υπέρ της απλογράφησης των γλωσσικών δανείων και των ξένων ονομάτων όταν αυτά μεταφέρονται στο ελληνικό αλφάβητο, αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τη δεδομένη λέξη βάσει της μεταγραφής *Ραμώ* και όχι *Ραμό*, σεβόμενος το μάλλον καθιερωμένο ωμέγα της κατάληξης. Επί τη ευκαιρία ας επισημάνω ότι, σε κάποια αγγλόγλωσσα κείμενα των τελευταίων ετών (όπως στο BARAGWANATH 2011), για τις αναφορές στον γάλλο θεωρητικό προτιμάται το επίθετο *Ramellian* αντί των *Rameauian*, *Rameauean*, και *Rameauvian*. Αυτό θα μπορούσε εύκολα να παραπλανήσει όποιον το συναντά για πρώτη φορά ώστε να νομίζει ότι αναφέρεται σε κάποιο άλλο επώνυμο, αλλά η επιλογή αυτή έχει τη λογική της: αφενός η λέξη *rameau*, που κυριολεκτικά σημαίνει «κλαδί», προέρχεται από το *ramel* της Μεσαιωνικής Γαλλικής (κι αυτό, με τη σειρά του, από το αμάρτυρο **ramellus* της Δημώδους Λατινικής), αφετέρου επειδή έτσι αποφεύγονται τα πέντε συνεχόμενα γραπτά φωνήεντα των *Rameauian* και *Rameauean* τα οποία ίσως να προκαλούν σύγχυση ή αμηχανία σε ορισμένους αναγνώστες.

[117] HOLTMEIER 2007 σ. 23.

των τους σε σχέση με το μπάσο. Η διάχυση των ραμωικών ιδεών ανά την Ευρώπη τις έκανε κοινό κτήμα των θεωρητικών[118] σε τέτοιο βαθμό ώστε, στα τέλη του 18ου αιώνα, ακόμα και οι πολέμιοί τους είχαν υιοθετήσει την ιδέα της αναστροφής ως αυτονόητη.[119]

Κατά το α΄ μισό του 19ου αιώνα η γαλλική μουσική θεωρία ήταν αυτή που ασκούσε τη μεγαλύτερη διεθνή επιρροή, μέσω του παρισινού ωδείου (το οποίο είχε ιδρυθεί το 1795).[120] Οι θεωρίες του Rameau, αν και είχαν αρχίσει να ριζώνουν στη μεν βόρεια Ιταλία, στο δε νότιο κομμάτι της χερσονήσου έβρισκαν ακόμη αντίσταση. Έτσι, σε γενικές γραμμές, οι ιταλικές πραγματείες αρμονίας αυτής της περιόδου ακολουθούσαν μία από δύο κυρίαρχες κατευθύνσεις: είτε τη ναπολιτάνικη του partimento, την οποία εκπροσωπούσε το έργο του Fenaroli, είτε τη βορειοϊταλική του θεμελιακού μπάσου και της ισοδυναμίας των αναστροφών, η οποία βασιζόταν στον Rameau.[121] Συχνά, όμως, οι δύο αυτές τάσεις αλληλεπικαλύπτονταν: χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα η πρώτη τυπωμένη έκδοση των partimenti του Fenaroli, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε παραπάνω (σ. 79). Ο επιμελητής Emanuele Imbimbo (1756–1839), μαθητής του Fenaroli, ήταν από χρόνια εγκατεστημένος στο Παρίσι (από το 1799) και είχε επηρεαστεί από τις ραμωικές θεωρίες.[122] Στον πρόλογο της έκδοσης επιχειρεί να συγκεράσει τις θεωρίες αυτές με τη ναπολιτάνικη παράδοση του partimento[123] — σε ένα σημείο, μάλιστα, προσθέτει θεμελιακό μπάσο κάτω από τη RdO,[124] μια ιδέα που είναι αμφίβολο αν είχε εγκριθεί πρόθυμα από τον συντηρητικό δάσκαλό του. Δύο ακόμη συγγράμματα στα οποία «οι αρχές του θεμελιακού μπάσου μπολιάζονται στον κορμό του partimento» είναι το *Lezioni di Armonia scritte* […] (1832) του Quadri, στο οποίο θα επανέλθουμε αργότερα, και το *Metodo della scuola Napolitana di composizione musicale* […] του Staffa (1849/1856, βλ. παραπάνω σ. 81 υποσημ. 68).[125] Θα διαπιστώσουμε επίσης, στην πορεία της παρούσας διατριβής, ότι η αρμονική θεωρία του Μάντζαρου αποτελεί και αυτή έναν τέτοιο ακριβώς συγκερασμό: η χρήση του θεμελιακού μπάσου, η οποία είναι συστηματική σε ορισμένα συγγράμματα σχετικά με την αντίστιξη, και παράλληλα η παρουσία στοιχείων της παράδοσης του partimento, μαρτυρά αυτή τη συνδυαστική, μέση οδό που επέλεξε ο κερκυραίος συνθέτης στη διδασκαλία του.

Την ίδια εποχή, οι γάλλοι θεωρητικοί που επηρέασαν περισσότερο την Ιταλία ήταν ο Charles-Simon Catel (1773–1830) και ο François-Joseph Fétis (1784–1871): ο μεν πρώτος με τη φυσικη συγχορδία που αποτελεί τη βάση για όλες τις εν χρήσει συγχορδίες της εποχής, ο δε δεύτερος ως προς μια πιο φιλοσοφική προσέγγιση της τονικότητας (*tonalité*).[126] Στη δε

---

[118] LESTER 1992 σ. 203, 232-233.

[119] HOLTMEIER 2007 σ. 23.

[120] Για μια περιεκτική και σύντομη επισκόπηση της γαλλικής μουσικής θεωρίας στο πρώτο τρίτο του 19ου αιώνα βλ. GROTH 2021.

[121] BARAGWANATH 2011 σ. 145.

[122] Περισσότερες πληροφορίες για τον Imbimbo στο CAFIERO 2001β.

[123] SANGUINETTI 2012 σ. 89.

[124] FENAROLI [1814] σ. 19 του προλόγου. Παράθεση και σύντομος σχολιασμός της RdO και του πρόσθετου θεμελιακού μπάσου της στο CAFIERO 2007 σ. 143-145.

[125] SANGUINETTI 1997, σ. 162α.

[126] SANGUINETTI 1997 σ. 163. Οι θεωρίες του Jérome-Joseph de Momigny (1762–1842), μολονότι καινοτόμες, δεν επηρέασαν τη γαλλική μουσική θεωρία και περιέπεσαν στη λήθη (GROTH 2021 σ. 198). Εντούτοις ορισμένα κομμάτια των θεωριών του εντοπίζονται στο αρμονικό σύστημα του Μάντζαρου: αυτά τα σχολιάζω σε διάφορα σημεία του Κεφ. 4 του παρόντος συγγράμματος, και τα συνοψίζω στο υποκεφ. 6.2, σ. 655-656.

Γερμανία των πολλών κρατιδίων, όπου δεν υπήρχε μόνο ένα κέντρο, το ωδείο που ξεχώρισε από τα μέσα του 19ου αιώνα ήταν αυτό της Λειψίας: η επιρροή που απέκτησε ήταν ανάλογη του παρισινού ωδείου, μέχρι που την ξεπέρασε στα τέλη του ίδιου αιώνα.[127]

Μέχρι τη δεκαετία του 1820 οι ναπολιτάνικες διδακτικές μέθοδοι επικρατούσαν σε ολόκληρο τον ιταλικό χώρο· ωστόσο η προφορικότητα αυτής της εκπαιδευτικής παράδοσης, ενώ είχε λειτουργήσει εξαιρετικά μέσα στον 18ο αιώνα και είχε δώσει λαμπρά αποτελέσματα, τον 19ο οδήγησε τη φημισμένη σχολή της Νάπολης σε παρακμή. Η επιλογή των καθηγητών εκ των έσω, ο αποκλεισμός των έξωθεν επιρροών, και η αντίσταση στις διεθνείς εξελίξεις, στα μέσα του αιώνα απομόνωσαν το ωδείο San Pietro a Majella, το μοναδικό που είχε απομείνει πια στην πόλη.[128] Επιπλέον, μετά την ένωση των ιταλικών κρατιδίων σε ένα βασίλειο (1861), η Νάπολη έχασε την προηγούμενη αίγλη της ως πρωτεύουσας και υποβιβάστηκε σε ένα επαρχιακό κέντρο, οπότε η μεταρρύθμιση του εκπαιδευτικού προγράμματος έγινε επιτακτική. Τη θέση της Νάπολης ως μουσικής πρωτεύουσας της Ιταλίας την πήρε το Μιλάνο, με τα μεγάλα θέατρά του, τους μουσικούς εκδοτικούς οίκους, και το ωδείο το οποίο εφάρμοζε πιο σύγχρονες εκπαιδευτικές μεθόδους, βασισμένες σε εκείνες του ωδείου του Παρισιού.[129]

Μέσα στον 19ο αιώνα αναπτύχθηκε, κυρίως με τη γερμανική και γαλλική συμβολή, η μέθοδος διδασκαλίας της αρμονίας που λίγο-πολύ χρησιμοποιείται και σήμερα·[130] ο Holtmeier την αποκαλεί «αστική σπουδή της αρμονίας» («bürgerliche Harmonielehre») εφόσον άρχισε να εξελίσσεται μετά την πτώση του Παλαιού Καθεστώτος, όταν δηλαδή η επαγγελματική μουσική εκπαίδευση έπαψε να βασίζεται στην αριστοκρατία και την εκκλησία.[131] Η μέθοδος αυτή επηρεάστηκε έντονα από μια «αισθητική της αυτοδίδακτης ιδιοφυΐας» που επικράτησε στις αρχές του 19ου αιώνα, η οποία ήταν διαμετρικά αντίθετη με την τέχνη της μουσικής όπως αυτή διδασκόταν με τον ολιστικό τρόπο του προηγούμενου αιώνα, όπου η σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός αποτελούσαν μια ενότητα και μαθαίνονταν μέσω της πρακτικής απομνημόνευσης, επαναλαμβάνοντας δηλαδή πάρα πολλές φορές τυπικά αρμονικο-αντιστικτικά πρότυπα (*σχήματα*) μέχρι την πλήρη αφομοίωσή τους.[132] Τελικά, στα τέλη του 19ου αιώνα ο αυτοσχεδιασμός στην ουσία εξέλειψε από τα γερμανικά ωδεία,[133] τα μαθήματα από ατομικά έγιναν ομαδικά, και δόθηκε περισσότερο βάρος στη γραπτή διδασκαλία της αρμονίας πάνω στον μαυροπίνακα παρά στην πρακτική της εφαρμογή πάνω στο πιάνο.[134] Παρόλο που αυτά αποτελούν εν πολλοίς γενικεύσεις, διότι υπήρξαν και σχολές όπου το basso continuo συνέχισε να διδάσκεται (όπως στην Αυστρία),[135] εντούτοις η επικρατούσα τάση ήταν αυτή της θεωρητικής διδασκαλίας.

---

[127] HOLTMEIER 2012 σ. 6.

[128] SANGUINETTI 2012 σ. 41.

[129] Για τα πρότυπα πάνω στα οποία βασίστηκε το ωδείο του Μιλάνου βλ. DAOLMI 2005.

[130] HOLTMEIER 2012 σ. 5.

[131] HOLTMEIER 2012 σ. 6.

[132] HOLTMEIER 2012 σ. 10. Λίγο παρακάτω (σ. 11) ο Holtmeier προσθέτει ότι ο γερμανός θεωρητικός και παιδαγωγός Adolf Bernhard Marx (1795–1866) περιφρονούσε τη μέθοδο σύνθεσης που βασιζόταν στον εμπλουτισμό ενός σκελετού, διότι γι' αυτόν ήταν αδιανόητη η δημιουργία ενός έργου τέχνης με τόσο μηχανιστικό και «χειρωνακτικό» τρόπο — και μάλιστα από «κοινόχρηστα υλικά».

[133] HOLTMEIER 2012 σ. 18 υποσημ. 42.

[134] HOLTMEIER 2012 σ. 17.

[135] HOLTMEIER 2012 σ. 22-23.

Μολονότι η επιρροή της γερμανικής και γαλλικής μουσικοθεωρητικής σκέψης θα γινόταν αισθητή στην Ιταλία μόλις στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα,[136] εντούτοις τα αποτελέσματα των γενικότερων εξελίξεων στη συνθετική αντίληψη της εποχής του ρομαντισμού εμφανίστηκαν σε αυτή τη χώρα νωρίτερα μέσα στον ίδιο αιώνα. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του partimento: την περίοδο της μεγάλης ακμής του (17ος και κυρίως 18ος αι.), το υλικό πάνω στο οποίο εξασκούνταν οι μαθητευόμενοι μουσικοί και συνθέτες ήταν το ίδιο με αυτό που χρησιμοποιούσε η έντεχνη μουσική της εποχής τους· δεν υπήρχε χάσμα μεταξύ άσκησης και ελεύθερης σύνθεσης, επομένως η πρώτη μπορούσε να επηρεάσει τη δεύτερη. Αυτό όμως άλλαξε μέσα στον τον ιδεαλιστικό 19ο αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου δόθηκε μεγάλη σημασία στην έμπνευση και την πρωτοτυπία, οπότε το εκπαιδευτικό υλικό απομακρύνθηκε από το καλλιτεχνικό μέχρι που συντελέστηκε η αποξένωση μεταξύ τους.[137] Ενώ τα partimenti των δασκάλων που έζησαν στο όψιμο μπαρόκ (Francesco Durante, Leonardo Leo) έχουν την ίδια ποιότητα και το ίδιο ύφος με τη μουσική που οι ίδιοι έγραφαν και εκτός διδακτικού πλαισίου, εκείνα του τέλους του 19ου αιώνα κατέληξαν να είναι τυπικές ασκήσεις χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον.[138] Υπήρξαν, πάντως, προσπάθειες αναβάθμισης του partimento μέσα στον ίδιο αιώνα, κυρίως από τον Raimondi και τον Platania, οι οποίοι συνέθεσαν δικά τους partimenti που ήταν περισσότερο συμβατά με την αρμονική γλώσσα της εποχής τους.[139]

Το 1878 στην Ακαδημία του Ιδρύματος Cherubini της Φλωρεντίας πραγματοποιήθηκαν σημαντικές συζητήσεις σχετικά με το ποια διδακτική μέθοδος θα ακολουθείται στην αρμονία: η παλαιά ναπολιτάνικη του partimento ή, «όπως συχνά συμβαίνει σήμερα κατ' απομίμηση των Γερμανών, ξεκινώντας τη μελέτη της αρμονίας θεωρητικά».[140] Χαρακτηριστική είναι η άποψη ενός μέλους της Ακαδημίας ο οποίος παραλλήλισε την εκμάθηση της μουσικής με την εκμάθηση μιας γλώσσας διότι, αν πρόκειται κανείς να μιλήσει αυτή τη γλώσσα, δεν έχει νόημα η πρώτη προσέγγισή της από τη θεωρητική οδό.[141] Παρ' όλα αυτά, στα τέλη του 19ου αιώνα η επιρροή των γερμανικών μεθόδων διδασκαλίας ήταν σαρωτική. Μέχρι και στην Ιταλία ξεκίνησε να εφαρμόζεται η μελέτη τόσο της αρμονίας όσο και της αντίστιξης μέσω εγχειριδίων και γραπτών ασκήσεων, δηλαδή χωρίς παίξιμο στο πιάνο: μια μελέτη η οποία, για τους Ιταλούς, εθεωρείτο μια πλευρά της «επιστημονικής» (*scientifica*) μελέτης της μουσικής.[142] Αυτές οι εξελίξεις, όμως, συνέβησαν μετά τον θάνατο του Μάντζαρου. Μολονότι δεν γνωρίζουμε αν, προς το τέλος της ζωής του, είχε επικαιροποιήσει τη διδασκαλία του εμπλουτίζοντάς την με νεότερες μεθόδους, θεωρώ ότι η πίστη του στις κλασικές αξίες —όπως αυτή μαρτυρείται σε διάφορα σημεία των γραπτών του— τον έκανε να παραμείνει σταθερός στις πρακτικές που εφάρμοζε με επιτυχία για πολλά χρόνια. Επειδή, όμως, ενημερωνόταν συνεχώς για τις εξελίξεις, πιθανότατα όσο ζούσε θα είχε προλάβει να δει κάποια σημάδια των επερχόμενων αλλαγών στη μουσική εκπαίδευση.

---

[136] DIERGARTEN 2021 σ. 183.

[137] SANGUINETTI 2009 σ. 71.

[138] SANGUINETTI 2012 σ. 18.

[139] Για τα partimenti του 19ου αιώνα βλ. STELLA 2007 και SANGUINETTI 2012 σ. 90-92.

[140] Παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 456.

[141] Η άποψη αυτή εκφράστηκε από τον Ettore De-Champs. Περισσότερες γνώμες που ακούστηκαν σε αυτή τη συζήτηση παρατίθενται στα SANGUINETTI 2005 σ. 456-459, και 2012 σ. 95-97.

[142] BARAGWANATH 2011 σ. 145-146.

2.3 *Τα αναλυτικά εργαλεία του Μάντζαρου και τα συμβολικά τους συστήματα*

Προτού περάσουμε στη λεπτομερή παρουσίαση των χειρογράφων που σχετίζονται αμεσότερα με την αρμονία θα δούμε τα βασικότερα αναλυτικά/περιγραφικά εργαλεία του Μάντζαρου, τα οποία είναι:

1. η Θεώρηση (considerazione),
2. η αρίθμηση των βαθμίδων ως συγχορδιακών θεμελίων,
3. το θεμελιακό ή θεμελιώδες μπάσο (basso fondamentale),
4. η αρίθμηση του συνεχούς μπάσου (basso continuo),
5. η σήμανση μετρικών στοιχείων σε τέλειες πτώσεις, και
6. η σήμανση του ισχυρού και του ασθενούς σε υπερμέτρα.

Τα αρ. 1, 4, 5, και 6 χρησιμοποιούνται συχνότατα στην πλειονότητα των περί αρμονίας γραπτών του (το 2 πολύ λιγότερο), ενώ το 3 θα το βρούμε περισσότερο σε εκείνα που ασχολούνται με την αντίστιξη. Επειδή είναι απαραίτητο να γίνει κατανοητή η χρήση τους, το καθένα θα εξηγηθεί στις ενότητες που ακολουθούν.

2.3.1 **Θεώρηση (considerazione)**

Σαν γενικό ορισμό της Θεώρησης θα λέγαμε ότι αυτή είναι ο αριθμός που δηλώνει με ακρίβεια το ανιόν διάστημα που σχηματίζει ένας φθόγγος σε σχέση με κάποιον άλλο. Ο Μάντζαρος τη χρησιμοποιεί με δύο τρόπους:

1. σε παραδείγματα αρμονικών φαινομένων, γραμμένα με μουσική σημειογραφία, κάτω από τους φθόγγους μιας φωνής για να εκφράσει την απόσταση του κάθε φθόγγου της από την Τονική της εκάστοτε τονικότητας, και
2. όταν περιγράφει λεκτικά μια μετατροπία, ή όταν αναφέρεται σε αυτήν για να δηλώσει τη διαστηματική σχέση μεταξύ δύο τονικοτήτων, δηλαδή των φθόγγων που αποτελούν την Τονική της καθεμιάς.

Και οι δύο αυτές χρήσεις είναι συχνότατες στα περί αρμονίας μαντζαρικά γραπτά. Ωστόσο, όσον αφορά την πρώτη από αυτές, θα πρέπει να καταστεί σαφές ότι τα σύμβολα της Θεώρησης χρησιμοποιούνται κατά κανόνα για τους φθόγγους του μπάσου και σπανιότερα για τους φθόγγους κάποιας από τις ψηλότερες φωνές.

Τα σύμβολα αυτά αποτελούνται από αριθμούς και σημεία αλλοίωσης (απλές και διπλές διέσεις, καθώς και απλές, διπλές, ακόμα και τριπλές υφέσεις). Οι αριθμοί γράφονται είτε μόνοι τους είτε συνοδευόμενοι από ένα σημείο αλλοίωσης τοποθετημένο ακριβώς πριν απ' αυτούς. Ο συντομογραφικός αυτός τρόπος επιτρέπει στον Μάντζαρο να είναι ακριβής χρησιμοποιώντας, ταυτόχρονα, όσο το δυνατόν λιγότερους γραπτούς χαρακτήρες, ώστε να εκφράζει τα διαστήματα εξοικονομώντας έτσι χώρο στο χαρτί — ειδικά στις πάμπολλες σελίδες των μουσικών παραδειγμάτων του *Studio pratico dell' Armonia*, όπου η Θεώρηση σημειώνεται κάτω από κάθε φθόγγο του μπάσου. Οι αριθμοί που δεν συνοδεύονται από κανένα σημείο αλλοίωσης εκφράζουν τα διαστήματα των φυσικών φθόγγων της *μείζονος* κλίμακας σε σχέση με την Τονική, δηλαδή τα λευκά πλήκτρα του πιάνου στη Ντο μείζονα, η οποία αποτελεί ού-

τως ή άλλως το πρότυπο για τις τονικότητες του μείζονος Τρόπου. Τα πρόσθετα σύμβολα των αλλοιώσεων εκφράζουν οποιαδήποτε απόκλιση από εκείνα τα διαστήματα. Έτσι, το 3 δηλώνει τη μεγάλη τρίτη, ενώ το ♭3 τη μικρή τρίτη· το 6 εκφράζει τη μεγάλη έκτη, ενώ το ♭6 τη μικρή, το ♯6 την αυξημένη, το 𝄪6 την δις αυξημένη, και ούτω καθεξής.[143] Ο Μάντζαρος παρέχει ένα υπόμνημα με όλα τα σύμβολα και τις αντίστοιχες ονομασίες των διαστημάτων στη σ. 115 του *Studio pratico dell' Armonia*, η οποία δίνεται σε μεταγραφή και μετάφραση στις σ. 2-3 του τ. 3 του παρόντος.

Οι Θεωρήσεις χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν τους φθόγγους οποιασδήποτε τονικότητας, συνεπώς οι αλλοιώσεις που συνοδεύουν τους αριθμούς είναι συμβατικές και παραμένουν ίδιες για κάθε τονικότητα, ανεξαρτήτως του οπλισμού της ή του Τρόπου της. Για παράδειγμα, αν βρισκόμαστε στη Σι μείζονα, η εμφάνιση ενός σολ φυσικού στο μπάσο δεν θα συμβολιστεί ♮6 αλλά ♭6, αφού αυτή είναι η Θεώρηση που εκφράζει τη μικρή έκτη, ενώ ένα φα𝄪 θα συμβολιστεί ♯5 και όχι 𝄪5, επειδή η απόστασή του από την Τ είναι αυτή της αυξημένης πέμπτης η οποία δηλώνεται πάντοτε με ♯5. Όσον αφορά δε τη δεύτερη χρήση των Θεωρήσεων, δηλαδή εκείνη της απόστασης μεταξύ τονικοτήτων, ο τρόπος σκέψης είναι ο ίδιος: σε μια μετατροπία λ.χ. από τη Ντο μείζ./ελάσσ. προς τη Λα♭ μείζ./ελάσσ., η τελική τονικότητα απέχει μικρή έκτη από την πρώτη (υπολογίζοντας πάντοτε το ανιόν διάστημα ανάμεσα στις Τονικές, με τη σειρά εμφάνισής τους) και έτσι η σχέση μεταξύ τους θα εκφραστεί με το σύμβολο 6♭. Το ίδιο σύμβολο όμως εκφράζει και τη σχέση ανάμεσα στη Λα μείζ./ελάσσ. και τη Φα μείζ./ελάσσ., ή ανάμεσα στη Φα♯ μείζ./ελάσσ. και τη Ρε μείζ./ελάσσ., διότι η διαστηματική απόσταση ανάμεσα σε καθένα από αυτά τα ζεύγη τονικοτήτων είναι επίσης μικρή έκτη.

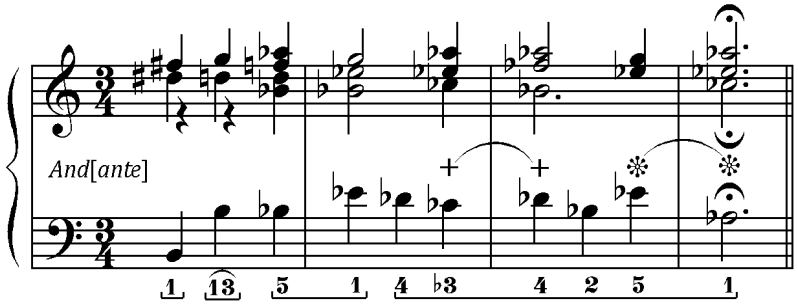
Σημαντική είναι και η χρήση της *διπλής* Θεώρησης στα μουσικά παραδείγματα, δηλαδή η σημείωση δύο συμβόλων κάτω από τον ίδιο φθόγγο (ή φθόγγους) του μπάσου που λειτουργεί ως κομβικός, που μπορεί δηλαδή να ερμηνευτεί ταυτόχρονα σε δύο τονικότητες και να εξηγηθεί έτσι μια μετατροπία, τονική απόκλιση, ή στιγμιαία τονικοποίηση κάποιας βαθμίδας της βασικής τονικότητας. Από τα δύο αυτά σύμβολα το πρώτο αναφέρεται στη θέση που έχει ο φθόγγος στη βασική τονικότητα ενώ το δεύτερο σε εκείνη προς τον οποία γίνεται η μετατροπία. Τις διπλές Θεωρήσεις ο Μάντζαρος τις σημειώνει με δύο τρόπους. Ο ένας, τον οποίο συναντούμε σπανιότερα, είναι να τις σημειώνει κατακόρυφα, όπως π.χ.:

♯4	2	♯4	5
7	5	7	1

Το σύμβολο από πάνω εκφράζει τη θέση του φθόγγου στη βασική τονικότητα, ενώ εκείνο από κάτω τη θέση του στην τονικότητα απόκλισης. Βλ. π.χ. το Παρ. 3.19 παρακάτω (σ. 161), όπου έχουμε τη σύνδεση $V^7/V-V$ σε τέσσερις εκδοχές (μία για κάθε διαφορετική κατάσταση της πρώτης συγχορδίας). Οι Θεωρήσεις που είναι γραμμένες ψηλότερα εκφράζουν τη θέση

[143] Τον 18ο αιώνα, ειδικά στα συστήματα αρίθμησης του συνεχούς μπάσου, το σύμβολο της δίεσης σήμαινε γενικότερα την ύψωση ενός φθόγγου, ενώ μπορούσε και να δηλώσει ένα διάστημα μεγαλύτερο από κάποιο άλλο του ίδιου γένους: για παράδειγμα, σ' ένα σύγγραμμα του Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) βρίσκουμε τα διαστήματα δευτέρας, τρίτης, έκτης και εβδόμης να δηλώνονται με ύφεση όταν είναι μικρά και με δίεση όταν είναι μεγάλα, π.χ. ♭2, x3, x6, ♭7 κ.λπ. — το «x» αποτελεί εδώ τυπογραφική παραλλαγή του συμβόλου «♯» (KIRNBERGER [1781 περ.] σ. 14). Παντως τα σύμβολα της δίεσης και της ύφεσης χρησιμοποιούνται και σήμερα, στον αριθμητικό συμβολισμό των συγχορδιών, για να δηλώσουν γενικά την όξυνση και τη βάρυνση, αντίστοιχα, ενός φθόγγου.

των φθόγγων του μπάσου στην τονικότητα της Ντο μείζονος, που είναι η βασική, ενώ εκείνες που είναι γραμμένες χαμηλότερα δηλώνουν τη θέση των ίδιων φθόγγων στη Σολ μείζονα. Ο τρόπος αυτός της κατακόρυφης καταγραφής των διπλών Θεωρήσεων αποτελεί τον κανόνα στον ΜΠ, του οποίου το περιεχόμενο παρατίθεται μεταγραμμένο σχεδόν ολόκληρο στο Κεφ. 3 του παρόντος.



Παράδειγμα 2.1: *SPA* 1, φ. 53*r* / σ. 102, μετατροπικό παράδειγμα αρ. 161.

Ο πολύ συνηθέστερος τρόπος για τη σημείωση της διπλής Θεώρησης είναι να γράφονται τα δύο σύμβολα το ένα δίπλα στο άλλο και να ενώνονται με καμπύλη γραμμή· στην περίπτωση αυτή η πρώτη Θεώρηση αφορά την αρχική (ή την τρέχουσα) τονικότητα και η δεύτερη την τελική (ή τη νέα).[144] Ας δούμε το μ. 1 του Παρ. 2.1, στο οποίο το δεύτερο σι του μπάσου, ως τρίτη της συγχορδίας σολ μείζ., ανήκει ταυτόχρονα στην αρχική τονικότητα Σι μείζ. (στην οποία είναι ο φθόγγος της Τ, εξού και η Θεώρηση 1) και στη νέα τονικότητα Σολ μείζ. (όπου είναι η τρίτη της συγχορδίας της Τ, εξού και η Θεώρηση 3). Στα επόμενα κεφάλαια θα παρατεθούν πολλά μουσικά παραδείγματα, κυρίως μετατροπιών, στα οποία γίνεται χρήση διπλής Θεώρησης.[145] Υπάρχουν εντούτοις περιπτώσεις κομβικής συγχορδίας όπου δεν σημειώνεται διπλή Θεώρηση — επομένως παρατηρούμε ότι ο Μάντζαρος δεν είναι απόλυτα συνεπής σε αυτό. Έτσι υπάρχουν παραδείγματα μετατροπιών όπου στον μεταβατικό φθόγγο του μπάσου δεν σημειώνονται δύο Θεωρήσεις ενωμένες με καμπύλη (μία της βασικής τονικότητας και μία της νέας), αλλά μόνον η Θεώρηση της νέας τονικότητας. Στο μ. 2 του ίδιου παραδείγματος η αρχική συγχορδία της μι♭ μείζ. θα μπορούσε να φέρει διπλή Θεώρηση 1‿5, αφού ναι μεν έχει μετατραπεί προσωρινά σε Τ αλλά, αμέσως μετά, με την εμφάνιση του ρε♭ στο μπάσο, θα γίνει Δ της τελικής τονικότητας Λα♭ ελάσσονος. Ωστόσο ο Μάντζαρος σημειώνει 1 στη θεμέλιο της μι♭ μείζ. και 4 στη μικρή εβδόμη της ίδιας συγχορδίας, πιθανόν για να τονίσει ότι μόνο με την έλευση του ρε♭ αντιλαμβανόμαστε τη μετατόπιση του τονικού κέ-

[144] Ο λόγος γι' αυτή τη διαφορά στον συμβολισμό πρέπει να είναι καθαρά πρακτικός. Στο *SPA*, λ.χ., σπανίως υπάρχει επαρκής χώρος κάτω από κάθε σύστημα για να μπορούν να καταγραφούν δύο σειρές αριθμών, επομένως είναι πιθανό ότι εξαιτίας αυτού ο Μάντζαρος κατέφυγε στη λύση της καταγραφής και των δύο Θεωρήσεων στην ίδια σειρά. Το σύστημα αυτό τηρείται σε ολόκληρο το *SPA*, ακόμα και σε σημεία όπου δεν υπάρχει στενότητα χώρου, πιθανόν για λόγους ομοιογένειας. Το ίδιο σύστημα ακολουθείται και στο *OC/DM*.

[145] Σε ορισμένες περιπτώσεις θα βρούμε ακόμα και τριπλή Θεώρηση, όπως π.χ. στο *SPA* 1 φ. 15*r*-15*v* / σ. 26-27. Όταν ένας φθόγγος του μπάσου ανήκει σε δύο συγχορδίες, καθεμιά από τις οποίες παίρνει διπλή Θεώρηση, τότε οι δύο αυτές διπλές Θεωρήσεις γράφονται ως μία τριπλή. Για παράδειγμα, στη Ντο♭ μείζονα, σε ένα ρε♮ του μπάσου με αξία μισού, το πρώτο τέταρτο είναι βάση της συγχορδίας ρε-φα-λα♭-ντο♭ ενώ το δεύτερο τέταρτο είναι τρίτη της σι♭-ρε-φα, η οποία μετατρέπεται στιγμιαία σε νέα Τονική. Ταυτόχρονα, όμως, η σι♭ μείζων είναι κομβική συγχορδία διότι γίνεται II_N^6 της τελικής τονικότητας Λα μείζονος. Στην πρώτη συγχορδία το μπάσο έχει τις Θεωρήσεις ♯2‿3 ενώ στη δεύτερη έχει 3‿4, αλλά ο Μάντζαρος προτιμά να γράψει ♯2‿3‿4.

ντρου. Οι σταυροί και οι αστερίσκοι, οι οποίοι βρίσκονται ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα του Παρ. 2.1, θα σχολιαστούν λίγο παρακάτω, στην ενότητα 2.3.6.

Όταν η μετατροπία πραγματοποιείται με χρωματική κίνηση (άρα χωρίς κομβική συγχορδία), τότε δεν σημειώνεται διπλή Θεώρηση. Στο ίδιο Παρ. 2.1, το σι♭ του μπάσου στο μ. 1 γίνεται βάση της συγχορδίας της σι♭ μείζ. με μικρή εβδόμη, λειτουργώντας σαν Δ στην τονικότητα της Μι♭ μείζ., στην οποία έχει τη θέση 5. Το Παρ. 2.2 δείχνει ακόμα καλύτερα τη χρήση των Θεωρήσεων σε χρωματικές μετατροπίες: οι αριθμοί εδώ είναι, εναλλάξ, 1 και 7, και επισημαίνουν ότι κάθε δεύτερος φθόγγος είναι Προσαγωγέας μιας διαφορετικής τονικότητας.



Παράδειγμα 2.2: παράδειγμα αλλεπάλληλων θεωρήσεων 7 1 μέσω όξυνσης των φθόγγων της ανιούσας μείζονος κλίμακας (*SPC* 5 φ. 6*v*).[146]

Ένα ακόμα σύμβολο, συμπληρωματικό των Θεωρήσεων, είναι μια οριζόντια γραμμή (‾‾) ή οριζόντια αγκύλη (⌐¬) η οποία γράφεται κάτω από τις Θεωρήσεις που αναφέρονται στην ίδια τονικότητα. Δεν διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τη χρήση. Παραδείγματα με οριζόντια γραμμή υπάρχουν άφθονα στο Κεφ. 3 παρακάτω, διάσπαρτα από τη σ. 180 έως την 238. Στο δε Παρ. 2.1 έχουμε χρήση οριζόντιων αγκυλών, η οποία είναι εξαιρετικά συνήθης στο *SPA*. Ο πρώτος φθόγγος του μπάσου ανήκει στη Σι μείζ., αλλά επειδή ήδη από τον επόμενο φθόγγο γίνεται μετάβαση σε νέα τονικότητα, η πρώτη αγκύλη περιλαμβάνει μόνο τη Θεώρηση αυτού του πρώτου φθόγγου. Ο δεύτερος φθόγγος ανήκει και στη Σι μείζ. και στη Σολ μείζ., χωρίς όμως να υπάρχει συνέχεια στη νέα αυτή τονικότητα, γι' αυτό και είναι ο μοναδικός της δεύτερης αγκύλης. Η τρίτη αγκύλη περιλαμβάνει δύο φθόγγους/συγχορδίες και αφορά την τονικότητα Μι♭ μείζ., ενώ η τέταρτη και τελευταία αφορά τη Λα♭ ελάσσονα. Όταν η μετατροπία γίνεται με κομβική συγχορδία, η οποία απαιτεί διπλή Θεώρηση, αυτή σημειώνεται σχεδόν πάντα στην αρχή μιας αγκύλης και όχι στο τέλος της προηγούμενης (αν και στο συγκεκριμένο παράδειγμα η διπλή Θεώρηση είναι η μοναδική συγχορδία της αγκύλης, ωστόσο μερικά παραδείγματα αγκυλών που ξεκινούν με κομβική συγχορδία και περιέχουν τουλάχιστον δύο συγχορδίες μπορεί κανείς να δει ενδεικτικά παρακάτω, στα Παρ. 4.64, 4.66, 4.71, 4.73, 4.74). Καλό θα ήταν, πάντως, να έχει κανείς κατά νου πως ούτε αυτός ο κανόνας τηρείται ευλαβικά στα μαντζαρικά μουσικά παραδείγματα.

Το μοναδικό —απ' όσο γνωρίζουμε— σύγγραμμα άλλου θεωρητικού στο οποίο εντοπίζεται η περιγραφή και χρήση του συστήματος των Θεωρήσεων είναι το *Dottrina musicale*

[146] Ένα σχεδόν όμοιο παράδειγμα υπάρχει στο FENAROLI [1814] σ. 80: σε αυτό φαίνεται να βασίζεται ο Μάντζαρος για το δικό του.

(1844) του Cesare Orlandini, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου. Το μόνο που γνωρίζουμε για τον Orlandini είναι ότι κατά τη διάρκεια της θεατρικής σεζόν 1837–1838 ήταν μέλος της ορχήστρας του κερκυραϊκού θεάτρου Σαν Τζάκομο,[147] και συνεπώς είναι πιθανό η χρονική περίοδος της μαθητείας του κοντά στον Μάντζαρο είτε να συμπεριλαμβάνει αυτή τη σεζόν είτε να ταυτίζεται με αυτή. Οι χρονολογίες της γέννησης και του θανάτου του Orlandini δεν έχουν εντοπιστεί ακόμα,[148] ενώ το όνομά του είναι από τα πλέον άσημα και δυσεύρετα στη βιβλιογραφία της μουσικής θεωρίας. Το μεν εκπαιδευτικό του έργο φαίνεται ότι άσκησε μηδαμινή επιρροή στα μουσικά πράγματα της Ιταλίας, το δε πολυσέλιδο σύγγραμμα που εξέδωσε το 1844 επικρίθηκε έντονα σε βιβλιοκριτική μεγάλης μουσικής εφημερίδας του Μιλάνου.[149] Εντούτοις το βιβλίο αυτό είναι για μας ιδιαίτερα ενδιαφέρον, όχι μόνον διότι εκεί ο Orlandini διασώζει και διαδίδει στοιχεία της μουσικής γνώσης όπως τα διδάχτηκε από τον Μάντζαρο, αλλά και επειδή περιέχει δύο ευθείες αναφορές στον κερκυραίο δάσκαλό του (βλ. τα παραθέματα των σ. 100 και 248).

Από το *Dottrina musicale* θα παραθέσουμε ένα εκτενές απόσπασμα στο οποίο ο Orlandini εξηγεί τη Θεώρηση.

> Η Θεώρηση γίνεται πάνω σε [κάποιον] φθόγγο του μπάσου, δηλώνοντας μέσω ενός αριθμού την αντίστοιχη βαθμίδα της κλίμακας στην οποίαν ανήκει [αυτός ο φθόγγος], όταν οι θεμέλιοι φθόγγοι[150] ή οι συγχορδίες έχουν πράγματι παραχθεί από εκείνη τη συγχορδία Τονικής η οποία καθορίζει τις πρώτες βάσεις της [δεδομένης] μουσικής σύνθεσης [*δηλαδή: όταν ο φθόγγος του μπάσου αποτελεί βαθμίδα της κλίμακας της βασικής τονικότητας*]. Όταν, όμως, αυτές οι θεμέλιοι ανήκουν σε μιαν άλλη Τονική, έξω από εκείνη που αποτελεί το πρωταρχικό πεδίο της [δεδομένης] μουσικής σύνθεσης, τότε εκείνες οι συγχορδίες επισημαίνονται με δύο αριθμούς οι οποίοι τοποθετούνται κάτω από τον ίδιο φθόγγο του μπάσου· και έτσι ο πρώτος από τους δύο αριθμούς δείχνει ποια βαθμίδα της κλίμακας είναι ο επισημασμένος φθόγγος σε σχέση με τη θεμέλιο ή τη συγχορδία της Τονικής που είναι η βασική της σύνθεσης· [ενώ] ο δεύτερος αριθμός εκφράζει την απόσταση ή διάστημα που χωρίζει τον Θεωρούμενο φθόγγο από εκείνον βάσει του οποίου προσδιορίζεται η αναφορά [*δηλαδή: από εκείνον που αποτελεί τη νέα Τ*]. Και με αυτόν τον τρόπο δηλώνεται η προέλευση των συγχορδιών, και ποιες είναι αυτές που γίνονται παροδικές Τονικές.
>
> Όταν, για παράδειγμα, λέω «πρώτη ως τετάρτη», με αυτόν τον χαρακτηρισμό εννοώ ότι η Τονική γίνεται τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας του τόνου με τον οποίο συνδέεται [αυτή η Τονι-

[147] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 388 σημ. 10.

[148] Ο Rossini πάντως, το 1844, απαντώντας στην επιστολή του Orlandini με την οποία ο τελευταίος του αφιερώνει το *Dottrina musicale*, τον αποκαλεί «νεαρό μελετητή» («giovine studioso»). Η απάντηση του Rossini παρατίθεται στο ORLANDINI 1844 σ. 7-8.

[149] TORRIGIANI 1846–1847. Η αρνητική κριτική οφείλεται κυρίως στις λογικές ασυνέπειες και στην ελλιπή επιστημονικότητα του Orlandini (μολονότι ο ίδιος αυτοπροβάλλεται ως ορθολογιστής), όπως λ.χ. όσον αφορά το ζήτημα της αρμονικής στήλης, την ύπαρξη της οποίας αρνείται θεωρώντας ότι οι Φυσικοί απατώνται και ότι οι Μουσικοί έχουν παρασυρθεί από τις πλάνες των Φυσικών (ORLANDINI 1844 σ. 84, 90-92· TORRIGIANI 1846–1847 έτ. 5ο αρ. 44 σ. 348). Επίσης ο συντάκτης της βιβλιοκρισίας απορεί με το θράσος και τον προσβλητικό τρόπο με τον οποίο ο Orlandini αμφισβητεί το κύρος ορισμένων θεωρητικών, γράφοντας λ.χ. ότι οι Reicha, Turbri, Choron και La Fage παραληρούν, κι ότι θα έπρεπε να κανονιστεί μια χειρουργική επέμβαση στη μεμβράνη του ακουστικού τους τυμπάνου ώστε να μάθουν να ξεχωρίζουν ποιες συνηχήσεις μπορούν να αποτελούν συγχορδία και ποιες όχι (ORLANDINI 1844 σ. 108· TORRIGIANI 1846–1847 έτ. 5ο αρ. 44 σ. 349α).

[150] Στο πρωτότυπο: *termini*. Η σημασία του όρου αυτού διευκρινίζεται στη σ. 105 του ORLANDINI 1844. Η εξήγηση αυτή μας βοηθά να κατανοήσουμε τη χρήση της δεδομένης λέξης και από τον Μάντζαρο: στα δικά του γραπτά την εντοπίζουμε τρεις μόνο φορές, όλες σε μία σελίδα του *Studio pratico dell' Armonia* όπου απαριθμούνται τα διάφορα είδη Θεώρησης (φ. 88*v* / σ. 173, βλ. εδώ στην ενότητα 4.1.9).

κή], όπως $\frac{\text{ντο}}{1,4} - \frac{\text{σολ}}{5,1}$ διότι, εφόσον το σολ μετατρέπεται σε πρώτη βαθμίδα της κλίμακας, το ντο γίνεται τέταρτη βαθμίδα αυτής της κλίμακας, δηλαδή $\begin{matrix}\text{σολ}&\text{λα}&\text{σι}&\text{ντο}\\1&2&3&4\end{matrix}$.[151] Έτσι, στο $\frac{\text{ντο}}{1,4} - \frac{\text{ρε}}{2,5} - \frac{\text{σολ}}{5,1}$, οι αριθμοί που βρίσκονται κάτω από τις ονομασίες των φθόγγων δηλώνουν: «ντο πρώτη ως τετάρτη καθαρή (της Σολ), η οποία πηγαίνει στη ρε δευτέρα (της Ντο) ως πέμπτη καθαρή (της Σολ), και έπειτα στην σολ πέμπτη (της Ντο) ως πρώτη, δηλαδή ως Τονική». Για να κατανοήσουμε καλά την έννοια της Θεώρησης χρειάζεται να γνωρίζουμε ότι οι αριθμοί κάτω από τις ονομασίες των φθόγγων ή κάτω από τα φθογγόσημα δηλώνουν την αντιστοιχία μεταξύ των διαφόρων συγχορδιών: ο πρώτος [αριθμός] σημαίνει τη χαρακτηριστική βαθμίδα της κλίμακας στην οποία ανήκει ο επισημασμένος φθόγγος, όπως π.χ. $\begin{matrix}\text{ντο}&\text{ρε}&\text{μι}&\text{φα}&\text{σολ}&\text{λα}&\text{σι}\\1&2&3&4&5&6&7\end{matrix}$, αλλά ο δεύτερος δηλώνει τη σχέση που έχει αυτός [ο φθόγγος] με την προηγούμενη καταληκτική[152] συγχορδία, όπως για παράδειγμα το ντο είναι ο πέμπτος φθόγγος της κλίμακας της Φα [μείζονος]· γι' αυτό συμβολίζεται $\frac{\text{ντο}}{1,5}$. Το ίδιο ντο είναι ο έκτος φθόγγος της κλίμακας της Μι♭ [μείζονος] και συμβολίζεται $\frac{\text{ντο}}{1,6}$, και ούτω καθεξής. Το ντο είναι έκτη μικρή της Μι [ελάσσονος], και συμβολίζεται $\frac{\text{ντο}}{1,6\flat}$. Το ντο είναι τρίτη μικρή της Λα [ελάσσονος], και συμβολίζεται $\frac{\text{ντο}}{1,3\flat}$. Και με αυτόν τον τρόπο σκέψης θα πούμε «σολ ως έκτη προς πέμπτη» και θα εναρμονίσουμε, για παράδειγμα, το σολ (που είναι πέμπτη της Ντο) με τρίτη μικρή, τετάρτη καθαρή και έκτη μεγάλη, θα περάσουμε στη συγχορδία Φα σε ευθεία κατάσταση (με τρίτη μεγάλη 3, πέμπτη καθαρή 5 και εβδόμη μικρή 7♭) η οποία είναι πέμπτη της συγχορδίας Σι♭· και [αυτοί οι φθόγγοι] θα συμβολιστούν (πάντοτε βάσει της συγχορδίας Ντο), $\frac{\text{σολ}}{5,6} - \frac{\text{φα}}{4,5} - \frac{\text{σι}\flat}{7\flat,1}$, το οποίο σημαίνει πέμπτη ως μεγάλη έκτη, προς τετάρτη καθαρή ως πέμπτη, και έπειτα προς εβδόμη μικρή ως πρώτη. Αν, από την άλλη, η πέμπτη (σολ) θεωρηθεί δεύτερη [βαθμίδα] εναρμονισμένη λ.χ. με τρίτη μικρή 3♭, τετάρτη καθαρή 4 και έκτη μεγάλη 6, θα μεταβούμε στη συγχορδία φα ως πρώτη. Σε αυτή την περίπτωση θα συμβολιστεί $\frac{\text{σολ}}{5,2} - \frac{\text{φα}}{4,1}$. [...] Σημειωτέον ότι η Θεώρηση μετριέται πάντα ξεκινώντας από τη θεμέλιο της συγχορδίας της Τονικής, και διαφέρει ανάλογα με τη θεμέλιο ή τη συγχορδία που καθίσταται προσωρινά Τονική· ταυτόχρονα ας φροντίζουμε ώστε όλες οι θεμέλιοι (ή οι συγχορδίες) να εναρμονίζονται με τους ανάλογους φθόγγους για να αντιστοιχούν [αυτές οι θεμέλιοι ή συγχορδίες] στη Θεώρηση που τους αποδίδεται.[153]

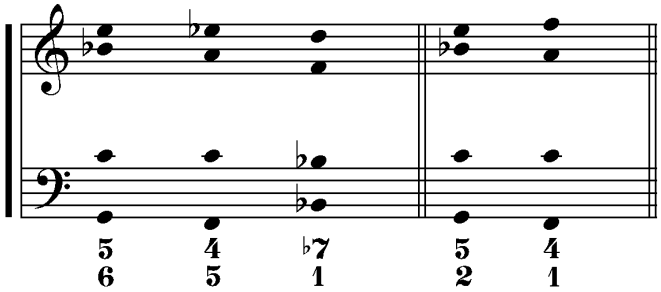
---

[151] Βλ. και ένα ανάλογο παράδειγμα του Μάντζαρου παρακάτω (Παρ. 3.14, σ. 150).

[152] *Concludente* στο πρωτότυπο. Πρόκειται για όρο που μάλλον αποτελεί επινόηση του Orlandini. Τις τρίφθογγες μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες τις χαρακτηρίζει *concludenti* διότι μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν τελικές συγχορδίες μιας μουσικής σύνθεσης. Μια άλλη λέξη που χρησιμοποιεί για τις ίδιες συγχορδίες είναι *chiamanti*, ενεργητική μετοχή που κυριολεκτικά μεταφράζεται «ονομάζουσες», «καλούσες» ή «ορίζουσες». Οι συγχορδίες που δεν μπορούν να είναι τελικές μιας σύνθεσης, όπως οι διάφωνες και οι μεθ' εβδόμης, αποκαλούνται *inconcludenti* («μη καταληκτικές») ή αλλιώς *chiamati* («ονομαζόμενες», «καλούμενες» ή «οριζόμενες»). Η χρήση μετοχών του ρήματος *chiamare* («ονομάζω», «καλώ») πιθανόν είναι εμπνευσμένη από τον χαρακτηρισμό *appellatif, -ive* που χρησιμοποιεί ο Fétis για τις συγχορδίες ή τους φθόγγους που έχουν τάση προς άλλες συγχορδίες ή φθόγγους και είναι αυτές «που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη Τονικότητα» («[...] qui caractérisent la tonalité moderne»· FÉTIS [1831–1832] σ. 126), μόνο που ο Orlandini, παραδόξως, χρησιμοποιεί τον ιταλικό όρο *chiamanti*, ο οποίος είναι σημασιολογικά αντίστοιχος του γαλλικού *appellatifs*, για να εκφράσει το ακριβώς αντίθετο από αυτό που εννοεί ο Fétis με τον τελευταίο.

[153] «La considerazione si fa sopra alla nota del basso, denunziandola con un numero corrispondente al grado della scala che essa occupa, quando i termini o accordi sono veramente prodotti da quell' accordo generatore che stabilisce le prime basi della musical composizione; ma allorquando questi termini appartengono ad altro generatore fuor di quello cui spetta il dominio primitivo della musical composizione, in allora si distinguono questi accordi con due numeri, e si collocano sotto alla stessa nota del basso; e così il primo dei due numeri mostra qual grado sia della scala la nota segnata, in comparazione del termine o accordo generatore che domina la composizione; ed il secondo numero indicherà la distanza o intervallo che corre dalla nota considerata con

Τα τελευταία δύο παραδείγματα που δίνει ο Orlandini τα παρουσιάζω εδώ (Παρ. 2.3) γραμμένα και με μουσική σημειογραφία αλλά χωρίς συγκεκριμένες ρυθμικές αξίες. Στο πρώτο υποπαράδειγμα οι φθόγγοι 5 4 της Ντο μείζονος γίνονται 6 5 της Σι♭ μείζονος και εναρμονίζονται με έναν χαρακτηριστικό τρόπο για αυτή την κίνηση του μπάσου: $V^4_3/V - V^7$. Στο δεύτερο υποπαράδειγμα οι ίδιοι φθόγγοι γίνονται 2 1 της Φα μείζονος και παίρνουν τις ίδιες συγχορδίες που βρίσκουμε στη RdO, στο τέλος της κατιούσας μορφής της: $V^4_3 - I$.[154] Αμέσως μετά συνεχίζω την παράθεση από το σημείο στο οποίο διακόπηκε προηγουμένως.



Παράδειγμα 2.3

Ας σημειώσουμε εδώ πως, όταν προσδιορίζουμε τις θεμελίους στις οποίες αναφέρονται οι Θεωρημένες συγχορδίες, χρησιμοποιούμε την πρόθεση *ως*[155] εφόσον η σχέση των θεμελίων είναι μονάχα παροδική, διότι η συγχορδία της Τονικής δεν στερείται ποτέ την αρχική της κυριαρχία· και όταν μια άλλη συγχορδία εδραιώνεται ως Τονική, τότε η Θεώρηση θα υπολογίζεται τόσο

---

quella di cui determina il rapporto; e per tal mezzo si mostra la provenienza degli accordi, e quali siano quelli che diventano momentaneamente termini generatori.

»Come per esempio se dico *Prima* come *Quarta*, intendo per tale distinzione, che il termine generatore diventi quarto grado della Scala del suono a cui va a partenere, come $\frac{\text{Do}}{1,4}$ a $\frac{\text{Sol}}{5,1}$, perchè prendendo il *Sol* per primo grado della Scala, *Do* diventa quarto grado della Scala stessa: come $\frac{Sol.\,La.\,Si.\,Do}{1\quad 2\quad 3\quad 4}$. Così, $\frac{Do}{1,4}$ a $\frac{Re}{2,5}$ a $\frac{Sol}{5,1}$, le cifre che trovansi sotto ai monosillabi, indicano, *Do Prima*, come *Quarta Giusta*, (di *Sol*), che va a *Re Seconda*, (di *Do*), come *Quinta Giusta,* (di *Sol*), per andare a *Sol Quinta,* (di *Do*), come prima, cioè come termine generatore. Per bene penetrare il senso della considerazione è duopo conoscere, che i numeri sotto ai monosillabi o caratteri musici, indicano la corrispondenza che si trova fra i diversi accordi: il primo segna il grado distintivo della scala cui appartiene il suono segnato, come per esempio $\frac{Do\ Re\ Mi\ Fa\ Sol\ La\ Si}{1\ \ 2\ \ 3\ \ 4\ \ \ 5\ \ \ 6\ 7}$, ma il secondo indica il rapporto col quale esso si trova con l' accordo concludente che precede, come per esempio *Do* è quinto suono della scala di *Fa*; perciò si segna $\frac{Do}{1,5}$: lo stesso *Do* è sesto suono della scala di *Mi*♭, e si segna $\frac{Do}{1,6}$: e così di seguito; *Do* è sesta minore di *Mi*, e si segna $\frac{Do}{1,6\flat}$; *Do* è terza minore di *La*, e si segna $\frac{Do}{1,3\flat}$ ec.; e mediante questo ragionamento, dicendo *Sol* come sesta a quinta, dando per esempio sopra al *Sol* (che è quinta di Do) 3 *Minore* 4 *Giusta* e 6 *Maggiore*, noi passeremmo nell' accordo fondamentale di *Fa* (con 3 *Maggiore* 5 *Giusta* e 7♭ *Minore*) che è quinta dell' accordo di *Si*♭; e si segneranno, (dipartendo sempre dall' accordo di Do), $\frac{Sol}{5,6}$ a $\frac{Fa}{4,5}$ a $\frac{Si\flat}{7\flat,1}$ che vale quando dire *Quinta* come *Sesta Maggiore*, a *Quarta Giusta* come *Quinta*, per andare a *Settima Minore* come *Prima*. Se si considera invece la quinta *Sol*, come una seconda, dandole per esempio 3♭ *Minore* 4 *Giusta* e 6 *Maggiore*, passeremo all' accordo di *Fa* come prima; ed in tal caso si segnerà $\frac{Sol}{5,2}$ a $\frac{Fa}{4,1}$. [...] Si noti che la considerazione s' apre sempre dal suono fondamentale dell' accordo generatore, dando diversa la considerazione secondo il termine o l' accordo che si costituisce momentaneamente per termine generatore; ponendo mente in pari tempo che tutti i termini o accordi, contengono sopra di sè quei suoni che loro ponno competere per essere analoghi alla considerazione che vien fatta su di loro» (ORLANDINI 1844 σ. 152-153).

[154] Βλ. τα παραδείγματα της RdO στις σ. 106 και 169 παρακάτω.

[155] Τη λέξη *come* («ως») ο Orlandini τη χαρακτηρίζει εσφαλμένα «particella», δηλαδή «[γραμματικό] μόριο», πράγμα που έχω διορθώσει στη μετάφραση.

βάσει [της Τονικής] που εδραιώθηκε, όσο και βάσει [της Τονικής] από την οποία απομακρυνθήκαμε. Έτσι, λέγοντας ότι πάμε π.χ. στην τετάρτη ως πρώτη, στην πέμπτη ως εβδόμη, στη δευτέρα ως έκτη κ.λπ. εννοούμε ότι αυτοί οι [πρώτοι] φθόγγοι πρέπει να λειτουργούν σαν είδωλο των αντίστοιχων [δεύτερων φθόγγων] […].[156]

Στο επόμενο και τελευταίο απόσπασμα από το ίδιο βιβλίο του, ο Orlandini προσπαθεί αρχικά να εξηγήσει πώς προκύπτει ο ίδιος ο όρος *Θεώρηση*: η εξήγηση αυτή μπορεί να είναι αποτέλεσμα δικών του συλλογισμών, μπορεί όμως και να αποτελεί παράθεση της εξήγησης που είχε ακούσει στο μάθημα του Μάντζαρου. Στο τέλος του αποσπάσματος έχουμε και μιαν από τις δύο αναφορές του Orlandini στο όνομα του δασκάλου του.

Όπως ο συλλογισμός αποτελείται από τα συμπεράσματα των ιδεών μας, και όπως η σκέψη βλέπει στις ιδέες τις σχέσεις που τις συνδέουν, έτσι μια ιδέα μπορεί να *θεωρηθεί*[157] προτού συγκριθεί με μιαν άλλη ιδέα, και μπορεί [επίσης] να *θεωρηθεί* αφού ο νους θα την έχει συγκρίνει· και από τον στόχο αυτής της σύγκρισης, φτάνουμε στο να καταλάβουμε με ποιον τρόπο διαμορφώνεται η Θεώρηση που αφορά τις συγχορδίες της μουσικής γλώσσας.
[…] Έτσι λοιπόν εδραιώνεται η Θεώρηση, η οποία στην πραγματικότητα είναι απλώς μια σύγκριση συγχορδιών, ώστε να εξηγούνται οι διάφορες σχέσεις που τις συνδέουν. Αυτή είναι ένας από τους σημαντικότατους κλάδους[158] για όποιον είναι αφοσιωμένος στη μουσική επιστήμη, και είναι ελάχιστα γνωστή τόσο στους πρακτικούς [μουσικούς] όσο και στους θεωρητικούς· και ο μοναδικός τόπος όπου [η Θεώρηση] λούζεται στο φως βρίσκεται στη σχολή του Κόμη Μάντζαρου.[159]

Σύμφωνα με αυτά που γράφει ο Orlandini στο τέλος, η Θεώρηση δεν αποτελεί επινόηση του Μάντζαρου αλλά ήταν ήδη γνωστή, αν και σε πολύ περιορισμένο βαθμό. Η χρησιμότητα των Θεωρήσεων δεν περιορίζεται απλώς στην ένδειξη της απόστασης των φθόγγων από την Τονική ή του διπλού ρόλου που έχουν οι φθόγγοι κατά τη μετατροπική διαδικασία, αλλά βοηθούν επίσης στην αναγνώριση τυπικών σχημάτων του μπάσου, κυρίως πτωτικών, και υποδεικνύουν την εναρμόνισή τους με χαρακτηριστικές συγχορδίες. Θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο ότι ο Μάντζαρος δίδασκε διάφορα είδη πτωτικών συνδέσεων (τέλειες, μισές, και πλάγιες) δίνοντας έμφαση στην ταυτόχρονη εκμάθηση των Θεωρήσεων των αντίστοιχων μελωδικών κινήσεων του μπάσου. Με όποιον τρόπο και αν μαθαίνονταν αυτές οι κινήσεις και οι

[156] «Qui avverto che allorquando denominiamo i termini a cui si riferiscono gli accordi considerati, ci serviamo della particella *Come*, perchè la relazione de' termini non è che momentanea, a motivo che non si priva mai l' accordo generatore della sua supremazia primitiva; e quando si stabilisce un altro accordo per termine generatore, allora si aprirà la considerazione da quello che si è sostituito anzi che da quello che si è lasciato per generatore. Così dicendo che andiamo per esempio alla *Quarta* come *Prima*, alla *Quinta* come *Settima*, alla *Seconda* come *Sesta* ecc. s' intende che quelle tali corde devono funzionare come ad immagine delle corrispondenti […]» (ORLANDINI 1844, σ. 153-154).

[157] Το ρήμα αυτό έχει εδώ τη σημασία «εξετάζομαι προσεκτικά». Στο δεδομένο παράθεμα το γράφω με πλάγιους χαρακτήρες για να τονιστεί η σχέση με τη λέξη *Θεώρηση* ως όρο της αρμονικής θεωρίας.

[158] Στο πρωτότυπο: *rami*. Η απόδοση «εργαλεία» ίσως ταιριάζει περισσότερο στη Θεώρηση, αλλά προτίμησα την κυριολεκτική μετάφραση, θεωρώντας πιθανό ότι ο Orlandini ταυτίζει τη Θεώρηση με την αρμονική ανάλυση.

[159] «Siccome il ragionamento consiste nella deduzione delle nostre idee, e che il pensiero vede nelle idee i rapporti che le legano; così un' idea può considerarsi prima di esser paragonata con un' altra idea, e può considerarsi dopo che lo spirito l' ha paragonata; e dallo scopo di questa comparazione, si va a far vedere in qual guisa si formi la considerazione spettante agli accordi nel musicale linguaggio.
[…] Così adunque va a stabilirsi la considerazione, che non è realmente che una comparazione degli accordi, per isviluppare le diverse relazioni che fra loro gli lega. Questo è uno de' rami ben notevoli per chi si dedica alla scienza musicale, ed è assai poco conosciuto tanto dai pratici che dai teorici; e l' unico luogo dove se ne spanda pieno lume, è nella scuola del *Conte Manzaro*» (ORLANDINI 1844 σ. 149-150).

αντίστοιχες Θεωρήσεις τους —πρακτικά στο πιάνο, θεωρητικά στο χαρτί, ή και με τους δύο τρόπους— η επαναλαμβανόμενη μελέτη τους δημιουργούσε στον νου των μαθητών κάποιους αυτοματισμούς εναρμόνισης. Για παράδειγμα, μια κίνηση του μπάσου ρε↗σολ στη Ντο μείζονα, η οποία μεταφράζεται στις Θεωρήσεις 2 5, θα οδηγούσε τον μαθητή αυθόρμητα σε δύο επιλογές: είτε στην εναρμόνιση που σήμερα συμβολίζουμε ως $V^7/V-V$ (και αντιστοιχεί στα μ. 1-2 του Παρ. 3.19 παρακάτω), είτε στην $V^7/V-\Pi^6_4$ (βλ. Παρ. 3.127 μ. 1). Από την άλλη, η κίνηση λα↘σολ, με Θεώρηση 6 5, έχει περισσότερες επιλογές και μπορεί να εναρμονιστεί ως:

(α) β′ αναστροφή της παραπάνω διπλής Δ ($V^4_3/V-V$, βλ. μ. 5-6 του Παρ. 3.19)· επίσης με διαβατική εμφάνιση της εβδόμης όπως στο Παρ. 3.122 μ. 3),

(β) $vii^2-\Pi^6_4$ (βλ. Παρ. 3.65 μ. 7-8) ή και με όξυνση της τρίτης της $vii^{ø7}$ (Παρ. 3.69 μ. 7-8),

(γ) $IV^6-I^6_4$, ή $IV^6-\Pi^6_4$, αναλόγως με το αρμονικό συγκείμενο (Παρ. 3.79 μ. 4),

(δ) IV^6-V^7 (Παρ. 3.81 μ. 3),

(ε) $vii^6/V-V$ (Παρ. 3.85 μ. 2),

(ς) $vii^6_5/V-I^6_4$, ή $vii^6_5/V-\Pi^6_4$, αναλόγως με τα αρμονικά συμφραζόμενα (Παρ. 3.95 μ. 2, αλλά και με συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στο Παρ. 3.98 μ. 2),

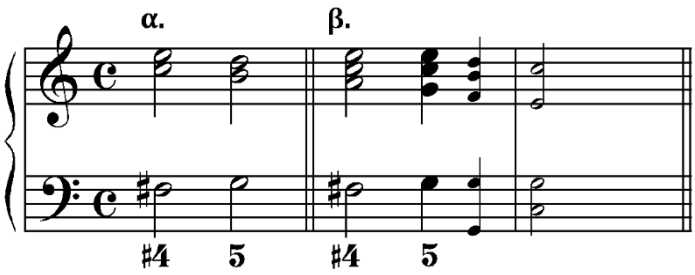
(ζ) $V^4_3/V-\Pi^6_4$ (Παρ. 3.127 μ. 3), και

(η) $\sharp ii^4_3-I^6_4$, ή $\sharp ii^4_3-\Pi^6_4$, αναλόγως με το συγκείμενο (Παρ. 3.129 μ. 3)· επίσης με προετοιμασία της αλλοίωσης της 2 (Παρ. 3.145 μ. 3).

Φυσικά αν ο ίδιος κατιών τόνος λα↘σολ εξηγηθεί και στο πλαίσιο άλλων τονικοτήτων, τότε μπορούν να του αποδοθούν αρκετές ακόμη Θεωρήσεις, όπως 7 6, ♭7 ♭6, 5 4, 2 1 κ.λπ., αυξάνοντας έτσι κατά πολύ τον αριθμό των πιθανών εναρμονίσεων. Στο τέλος του Κεφ. 3 δίνονται όλες οι εναρμονίσεις που μπορούν να εφαρμοστούν πάνω σε έναν κατιόντα τόνο του μπάσου, έχοντας τους ίδιους πάντα φθόγγους ως μέλη του, σαν παράδειγμα εφαρμογής των πτωτικών παραδειγμάτων που δίδασκε ο Μάντζαρος στο μάθημα της αρμονίας.

2.3.2 **Δήλωση της συγχορδιακής θεμελίου μέσω αριθμών**

Τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για να δηλώσει τη διαστηματική σχέση της θεμελίου μιας συγχορδίας με τη θεμέλιο της Τ λειτουργούν όπως και οι λατινικοί αριθμοί των Vogler, Weber, και Richter. Η διαφορά είναι ότι στο σύστημα του Μάντζαρου οι αριθμοί είναι αραβικοί και δηλώνουν τα διαστήματα με τον ίδιο τρόπο που τα δηλώνουν και οι Θεωρήσεις. Εύλογο θα ήταν να υποθέσει κανείς πως η χρήση αραβικών αριθμών με δύο διαφορετικές σημασίες στο ίδιο περιβάλλον θα μπορούσε εύκολα να προκαλέσει σύγχυση. Στην πραγματικότητα, όμως, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει διότι οι αριθμοί που δηλώνουν τις θεμελίους δεν γράφονται κάτω από το μπάσο αλλά χρησιμοποιούνται όταν περιγράφεται μια συγχορδιακή αλληλουχία. Ας δούμε ένα παράδειγμα δύο διαφορετικών συνδέσεων οι οποίες έχουν μεν τις ίδιες ακριβώς Θεωρήσεις αλλά διαφέρουν ως προς τις συγχορδιακές θεμελίους:



Παράδειγμα 2.4

Στο υποπαράδειγμα *α* έχουμε μία σύνδεση vii^{ø7}/V–V. Το *β* ξεκινά με την ίδια συγχορδία αλλά αντί της V ακολουθεί Π^{6}_{4} (και έπειτα η Δεσπόζουσα εβδόμης και η Τονική). Αν εστιαστούμε στις δύο αυτές συνδέσεις θα δούμε ότι η κίνηση του μπάσου είναι η ίδια, φα♯↗σολ, και ότι οι αριθμοί κάτω από αυτούς τους φθόγγους, δηλαδή οι Θεωρήσεις τους, είναι ♯4 και 5 αντίστοιχα, όπως είναι και το αναμενόμενο για τη Ντο μείζονα. Όταν όμως ο Μάντζαρος αναφέρεται *λεκτικά* σε μιαν αρμονική πρόοδο, τότε δεν αναφέρει τις συγχορδίες σύμφωνα με τη Θεώρηση του μπάσου (η οποία είναι διαφορετική για κάθε κατάσταση των εμπλεκόμενων συγχορδιών) αλλά σύμφωνα με τις θεμελίους τους. Έτσι η συγχορδιακή αλληλουχία του *α* περιγράφεται, με τον μαντζαρικό τρόπο, ως «πτώση από τη θεμέλιο της [συγχορδίας της] ♯4 προς εκείνη της [συγχορδίας της] 5» («cadenza fondamentale da ♯4 a 5» — βλ. σ. 229 παρακάτω) και, επειδή οι φθόγγοι του μπάσου συμπίπτουν εδώ με τις θεμελίους των συγχορδιών, οι Θεωρήσεις και οι θεμέλιοι εκφράζονται με τους ίδιους αριθμούς. Στο *β* όμως, η πρώτη συγχορδιακή σύνδεση περιγράφεται από τον Μάντζαρο όχι ως «♯4 προς 5» αλλά ως «♯4 προς 1», διότι το Π^{6}_{4} ο Μάντζαρος το αντιλαμβάνεται —ή, έστω, το περιγράφει— σαν κατακόρυφη οντότητα, βάσει του φθογγικού της περιεχομένου, και όχι σαν διπλή επέρεισι πάνω στη Δ που σχηματίζει μια συγχορδία Τονικής σε β΄ αναστροφή (βλ. σ. 231-233).

Σε πολλά μουσικά παραδείγματα ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί έναν ακόμη τρόπο για να επισημαίνει την κατάσταση των συγχορδιών, αλλά από διαφορετική οπτική γωνία: γράφει απλώς συντετμημένες τις λέξεις που δηλώνουν την ευθεία κατάσταση και τις αναστροφές, και τις σημειώνει πάνω από τις αντίστοιχες συγχορδίες. Ο συνήθης τρόπος σύντμησης είναι: «F» ή «F.^{le}» για το *Fondamentale* (ευθεία κατάσταση), «1R» και «2R» για τα *1^{ο} Rivolto* και *2^{ο} Rivolto* αντίστοιχα (α΄ και β΄ αναστροφή), και «Riv.» ή «Rivers.» για το *Riversamento* (γ΄ αναστροφή).

Στην παρούσα διατριβή ακολουθείται συχνά το συμβολικό σύστημα του Μάντζαρου, συνεπώς οι αραβικοί αριθμοί χρησιμοποιούνται πολλές φορές για να δηλώσουν είτε τους φθόγγους της κλίμακας ως συγχορδιακές θεμελίους, είτε —συνεκδοχικά— τις αντίστοιχες συγχορδίες. Η διάκριση μεταξύ αυτών των δύο θα γίνεται μέσω του γένους: αρσενικό για τους φθόγγους ως θεμελίους (π.χ. «από τον 4 στον 5»), θηλυκό για τις συγχορδίες (π.χ. «από την ♭2 στην 5»).

2.3.3 **Δήλωση της συγχορδιακής θεμελίου μέσω μουσικής σημειογραφίας (θεμελιακό ή θεμελιώδες μπάσο, basso fondamentale)**

Το θεμελιακό ή θεμελιώδες μπάσο είναι η μελωδική γραμμή που αποτελείται από τις θεμελίους μιας συγχορδιακής ακολουθίας: μια νοητή μελωδία που σημειώνεται συνήθως σε ξεχωριστό πεντάγραμμο, κάτω από το πραγματικά ακουόμενο μπάσο (Γαλλ. *basse-continue*, Ιταλ. *basso continuo*), και δεν προορίζεται να παιχτεί.[160] Συνιστά βοήθημα που διευκολύνει την επισήμανση των συγχορδιών μιας αρμονικής προόδου και την οπτική αναγνώριση των διαστηματικών σχέσεων ανάμεσα στις θεμελίους τους, με έναν τρόπο πιο άμεσο από το σήμερα καθιερωμένο σύστημα σήμανσης των βαθμίδων (ως συγχορδιακών βάσεων) μέσω λατινικών αριθμών.[161] Ο όρος *θεμελιακό μπάσο* (Γαλλ. *basse-fondamentale*, Ιταλ. *basso fondamentale*) εισήχθη από τον Rameau στο πρώτο του σύγγραμμα.[162]

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι, όσον αφορά τα μαντζαρικά γραπτά, το θεμελιώδες μπάσο ως αναλυτικό βοήθημα χρησιμοποιείται περισσότερο στα μουσικά παραδείγματα που έχουν σαν αντικείμενο την ομαλή κίνηση των φωνών και τον χειρισμό του αντιστικτικού ιστού. Θα το βρούμε, δηλαδή, κατά κύριο λόγο στα χειρόγραφα που ασχολούνται με τη φωνητική αντίστιξη, την οποία ο Μάντζαρος αντιλαμβανόταν μέσα σε ένα αρμονικό πλαίσιο, και γι' αυτόν τον λόγο το θεμελιώδες μπάσο αποτελεί σημαντικό εργαλείο άμεσης αναφοράς στη βάση της κάθε συγχορδίας. Στα δε περί αρμονίας συγγράμματά του η παρουσία του θεμελιώδους μπάσου περιορίζεται σε παραδείγματα εναρμόνισης της κλίμακας ή αρμονικών αλυσίδων, δηλαδή σε παραδείγματα που είτε κινούνται σε μία μόνο τονικότητα, είτε απομακρύνονται πρόσκαιρα από τη βασική και επιστρέφουν σε αυτή. Το θεμελιώδες μπάσο απουσιάζει από τα μετατροπικά παραδείγματα του *SPA*, όπου δίνεται βαρύτητα σε κάτι άλλο: στους βαθμούς συγγένειας μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας. Σε εκείνα τα παραδείγματα, τα οποία εστιάζονται στις μετατροπίες και στις μεθόδους με τις οποίες αυτές εφαρμόζονται, το κυριότερο αναλυτικό εργαλείο που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος είναι οι Θεωρήσεις, οι οποίες δεν δηλώνουν νοητές μελωδικές κινήσεις θεμελίων φθόγγων αλλά καταγράφουν την ακριβή διαστηματική σχέση του κάθε πραγματικά ακουόμενου φθόγγου του μπάσου με την Τ της εκάστοτε τονικότητας. Το θεμελιακό μπάσο είναι άλλο ένα στοιχείο που συνδέει τον Μάντζαρο με τον Rameau, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει κάποιαν απευθείας επιρροή, αφού το πιθανότερο είναι ότι ο Κερκυραίος γνώρισε αυτό το αναλυτικό εργαλείο μέσα από τη χρήση του σε εκπαιδευτικά εγχειρίδια Ιταλών της εποχής του.

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε σε ορισμένες ιδιαιτερότητες της χρήσης του θεμελιώδους μπάσου από τον Rameau και θα δώσουμε ένα παράδειγμα από το *Traité de l'Harmonie*. Επειδή δε ο Μάντζαρος (αλλά και άλλοι θεωρητικοί πριν από αυτόν ή σύγχρονοί του) το χρησιμο-

---

[160] Χαρακτηριστικό είναι ότι ο ASIOLI (1813 σ. 108) διακρίνει μεταξύ τους τα δύο μπάσα χρησιμοποιώντας για το μεν θεμελιακό τον καθιερωμένο χαρακτηρισμό *fondamentale*, ενώ το συνεχές/πραγματικό το αποκαλεί *sensibile* («αισθητό [με την ακοή]»).

[161] Για μια σύντομη σύγκριση της εφαρμογής του καθενός από τα δύο αυτά συστήματα πάνω στη θεωρία του Rameau βλ. LESTER 1992 σ. 106.

[162] RAMEAU 1722. Το θεμελιώδες μπάσο εμφανίζεται σε μουσικά παραδείγματα όλου σχεδόν του βιβλίου, ξεκινώντας από τη σ. 57 (σ. 66 της αγγλικής μετάφρασης του GOSSETT).

ποιεί με διαφορετικό τρόπο, θα παρατεθούν μερικά παραδείγματα και από δικά του γραπτά, ώστε να επισημανθούν οι διαφορές που εντοπίζονται στη χρήση του.

Παρόλο που το θεμελιώδες μπάσο δεν αντιστοιχούσε σε πραγματική φωνή ή όργανο, και συνεπώς θα μπορούσε να μην ακολουθεί τους κανόνες κίνησης των ακουόμενων μελωδικών γραμμών, ο Rameau είχε θέσει έναν σημαντικό περιορισμό (μεταξύ άλλων). Σύμφωνα με αυτόν, το θεμελιώδες μπάσο έπρεπε να κινείται μόνο με τα σύμφωνα διαστήματα πέμπτης και τρίτης, τα οποία συνιστούσαν την τρίφθογγη συγχορδία (*accord parfait*), ή με τις αναστροφές τους, τετάρτη και έκτη: συνεπώς αποκλειόταν η βηματική κίνηση.[163] Επειδή, όμως, σε ορισμένες αρμονικές προόδους η κίνηση αυτή είναι αναπόφευκτη, όπως στην απατηλή πτώση όπου οι θεμέλιοι φθόγγοι απέχουν πράγματι διάστημα δευτέρας μεταξύ τους, ή όπως στη σύνδεση IV–V, ο Rameau είχε βρει δύο τρόπους για να παρακάμπτει αυτό το εμπόδιο. Ο ένας ήταν να παρεμβάλλει μια νέα θεμέλιο ανάμεσα στις δύο υπάρχουσες: αν, για παράδειγμα, οι δύο διαδοχικές θεμέλιοι είναι ντο και ρε, μπορεί μεταξύ τους να παρεμβληθεί ένα λα μια τρίτη χαμηλότερα από το ντο, μετατρέποντας την κίνηση από ↗2 (ντο↗ρε) σε ↘3 και ↗4 (ντο↘λα↗ρε)· το λα αυτό θα συνυπάρχει με τους φθόγγους της προηγούμενης συγχορδίας, εφόσον θα καταλαμβάνει το δεύτερο μισό της αξίας της, και θα τη μετατρέψει σε συγχορδία με 7^{η} — αλλά με βάση πλέον το λα κι όχι το ντο (βλ. Παρ. 2.5, μ. 2).

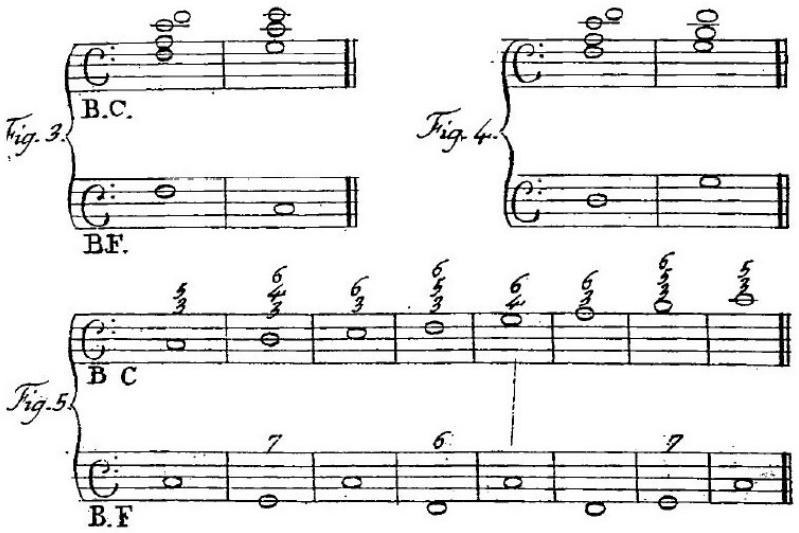
Ο δεύτερος τρόπος ήταν η λεγόμενη *διπλή χρήση* (*double emploi*), η οποία αφορούσε κυρίως τη διάφωνη συγχορδία με την οποία εναρμονίζεται η ④. Η βαθμίδα αυτή, όταν λειτουργεί ως Προδεσπόζουσα, μπορεί να είναι: (α) τρίτη της συγχορδίας της Επιτονικής με εβδόμη (ρε-φα-λα[♭]-ντο)· (β) βάση της συγχορδίας «με μεγάλη έκτη» ή, όπως είναι πιο γνωστή, «με πρόσθετη έκτη» (π.χ. φα-λα[♭]-ντο-ρε), την οποία ο Rameau ναι μεν παρήγε από την προηγούμενη συγχορδία ($ii^{(o)7}$) αλλά την αναγνώριζε και ως ανεξάρτητη.[164] Μπορεί επίσης να οδηγεί απευθείας στην Τ, οπότε σ' αυτήν την περίπτωση η βαθμίδα του μπάσου είναι βάση της συγχορδίας με πρόσθετη έκτη. Η επιλογή της μιας ή της άλλης ερμηνείας, ανάλογα με το εκάστοτε αρμονικό συγκείμενο, επέτρεπε στον Rameau (και σε όσους υιοθέτησαν τις ιδέες του) να χρησιμοποιούν στο θεμελιώδες μπάσο φθόγγους που κινούνταν κατά σύμφωνα διαστήματα, αποφεύγοντας τα βήματα.[165] Θα μπορούσα να παραθέσω ένα σχετικό παράδειγμα από το *Traité de l'Harmonie* αλλά θα προτιμήσω ένα αντίστοιχο (Εικ. 2.1) το οποίο προέρχεται από ένα σύγγραμμα ενός σημαντικού εκπροσώπου των ιδεών του Rameau στην Ιταλία, του Carlo Gervasoni (1762–1819): εδώ, λοιπόν, φαίνεται ακριβώς αυτή η διπλή ερμηνεία της «συγχορδίας με πρόσθετη έκτη» σύμφωνα με εκείνη που ακολουθεί. Στο πρώτο υποπαράδειγμα (*Fig. 3*), όπου έπεται η Τ σε β΄ αναστροφή, το θεμελιακό μπάσο είναι φα↘ντο, κι έτσι η μεν διάφωνη συγχορδία εξηγείται ως IV με πρόσθετη έκτη, η δε σύμφωνη ως I. Στο δεύτερο υποπαράδειγμα (*Fig. 4*), όπου έπεται η Δ, το θεμελιακό μπάσο είναι ρε↗σολ, επομένως η διάφωνη συγχορδία ερμηνεύεται ως ii^7 σε α΄ αναστροφή, και η σύμφωνη ως V. Με την *double emploi* ο Rameau αναδεικνύει τη σημασία που έχει το αρμονικό συγκείμενο για την επιλογή του ενός ή του άλλου φθόγγου στο θεμελιακό μπάσο, ενώ παράλληλα καταφέρνει να δείξει

[163] RAMEAU 1722 σ. 50-51 (Βιβλίο Β΄, Κεφάλαιο 1· βλ. επίσης στις σ. 60-61 της αγγλικής μετάφρασης).

[164] RAMEAU 1722 σ. 64-65 (Βιβλίο Β΄, Κεφ. 7), και στη σ. 75 της αγγλικής μετάφρασης.

[165] Για μια σύντομη και περιεκτική περιγραφή της *double emploi* βλ. LESTER 1992 σ. 133-135.

ότι ακόμα και οι ανιούσες βηματικές κινήσεις του θεμελιακού μπάσου ανάγονται τελικά σε κατιούσες κινήσεις πέμπτης.[166]



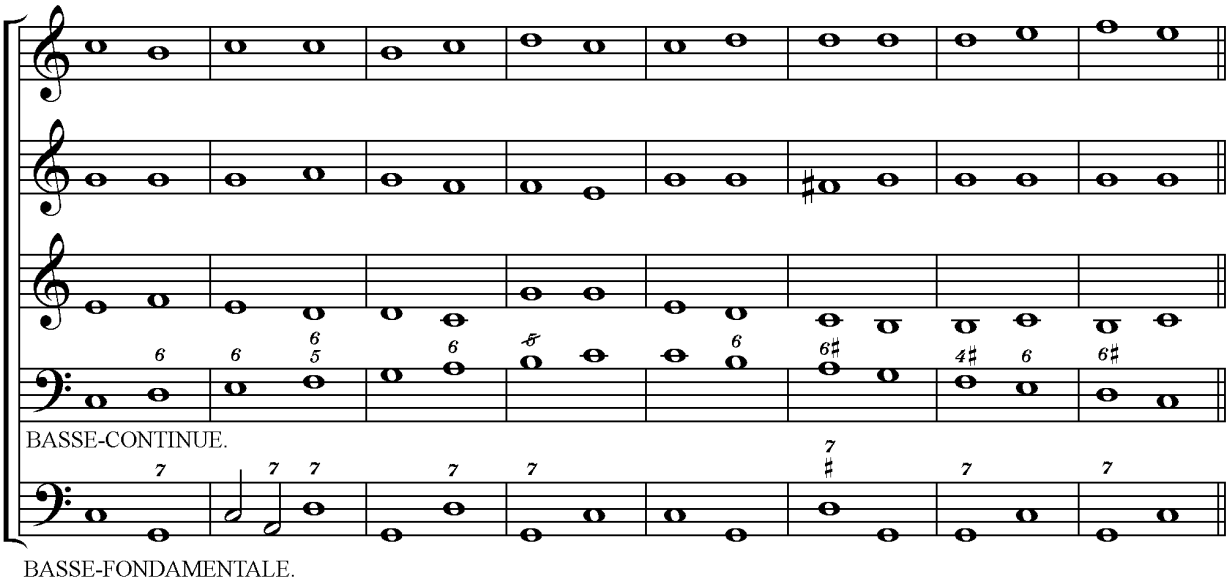
Εικόνα 2.1: GERVASONI 1800, σ. 89 του τόμου των μουσικών παραδειγμάτων. «B.C.» = Basso Continuo (συνεχές ή πραγματικό μπάσο)· «B.F.» = Basso Fondamentale (θεμελιώδες μπάσο).

Ένα δείγμα από τη χρήση του θεμελιώδους μπάσου σε συγγράμματα του Rameau φαίνεται στο Παρ. 2.5, όπου έχουμε μια εκδοχή της RdO, τόσο ανιούσας όσο και κατιούσας, στον μείζονα Τρόπο. Η υφή είναι τετράφωνη και κάθε φωνή είναι σημειωμένη σε ξεχωριστό πεντάγραμμο, πράγμα πολύ συνηθισμένο στο σύγγραμμα του γάλλου θεωρητικού, ώστε να είναι απολύτως ευδιάκριτη η μελωδική πορεία τους.[167] Το παράδειγμα αυτό, εκτός από τις διαφορές ανάμεσα στα δύο μπάσα (συνεχές στο προτελευταίο πεντάγραμμο και θεμελιώδες στο τελευταίο), δείχνει επίσης κάτι που είχαν κοινό: το σύστημα αρίθμησης του συνεχούς μπάσου, με το οποίο αναπαριστούσαν τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων του μπάσου και των υπόλοιπων φωνών ήδη έναν αιώνα πριν από τη συγγραφή του *Traité de l'Harmonie*. Ένας ακόμα λόγος για τον οποίο έχω επιλέξει το συγκεκριμένο παράδειγμα είναι η ίδια η RdO, εφόσον έχουμε εδώ ένα δείγμα εναρμόνισής της.[168]

[166] LESTER 1992 σ. 135. Η 5Κ, βασικό συστατικό στοιχείο της «εντελούς συγχορδίας», αποτελεί ένα από τα πρώτα διαστήματα που παράγονται από το *ηχογόνο σώμα* ή *ηχούν σώμα* (*corps sonore*), το οποίο λειτουργεί ως ενοποιητικό εργαλείο του αρμονικού συστήματος του Rameau — αλλά και του Μάντζαρου. Για τη χρήση του ηχογόνου σώματος από τον Μάντζαρο και τη σημασία που του απέδιδε βλ. την ενότητα 4.1.12.

[167] Πρόκειται ακριβώς για τον τρόπο καταγραφής μιας εναρμόνισης ή/και αντιστικτικής επεξεργασίας τον οποίο οι Ιταλοί αποκαλούσαν *disposizione* (βλ. σ. 85 παραπάνω).

[168] Μία ακόμα εναρμόνισή της, αυτή τη φορά από τον Gervasoni, δίνεται στο χαμηλότερο σύστημα της Εικ. 2.1. Σε αυτή την εκδοχή η πέμπτη βαθμίδα εναρμονίζεται με $\frac{6}{4}$, δηλαδή ως Τονική σε β΄ αναστροφή, ενώ σε άλλο σημείο του ίδιου συγγράμματος (GERVASONI 1800, σ. 87 του τόμου των μουσικών παραδειγμάτων) υπάρχει άλλη εκδοχή της RdO με την ⑤ να εναρμονίζεται με $\frac{5}{3}$.



Παράδειγμα 2.5: RAMEAU 1722, σ. 212 (Βιβλίο Γ′, Κεφάλαιο 11). Έχουν παραλειφθεί ορισμένα σύμβολα με τα οποία ο Rameau επισημαίνει κάποια σημεία προς σχολιασμό. Τα κλειδιά ντο της άλτο (στο δεύτερο πεντάγραμμο) και του τενόρου (στο τρίτο) έχουν αντικατασταθεί εδώ από κλειδί του σολ, ενώ το ιδιόμορφο σύμβολο της δίεσης στην αριθμητική καταγραφή των διαστημάτων (π.χ. «6X» στο έκτο μέτρο του συνεχούς μπάσου) έχει αντικατασταθεί από αυτό που είναι σήμερα καθιερωμένο.

Στο προτελευταίο πεντάγραμμο του Παρ. 2.5, αυτό του συνεχούς μπάσου, είναι γραμμένη η κλίμακα, με τους φθόγγους της να αποτελούν άλλοτε θεμελίους συγχορδιών και άλλοτε διαφορετικά μέλη τους. Οι δε συγχορδίες, με τις οποίες το μπάσο έχει εναρμονιστεί από τις τρεις ανώτερες φωνές, είναι από τις συνηθέστερες στην ιστορία της RdO. Αναλυτικότερα:

- Το ρε, β′ αναστροφή της V^7 τόσο στο ανέβασμα όσο και στο κατέβασμα, συνδέει δύο διαφορετικές καταστάσεις της Τ (την ευθεία κατάσταση με την α′ αναστροφή ανεβαίνοντας, και το αντίστροφο κατεβαίνοντας).
- Το μι έχει τον ίδιο ρόλο και στις δύο εμφανίσεις του: τρίτη της Τ. Το εμβόλιμο λα του θεμελιώδους μπάσου κάτω από το πρώτο μι εξηγείται από τον κανόνα του Rameau για την κίνηση των θεμελίων (βλ. παραπάνω, σ. 104, αλλά και εδώ, στην υποσημ. 169).
- Το φα είναι από τους φθόγγους που έχουν άλλο ρόλο στην άνοδο και άλλο στην κάθοδο: ανεβαίνοντας είναι τρίτη της ii^7, με λειτουργία Προδεσπόζουσας·[169] κατεβαίνοντας, όμως, παρατείνει τη Δεσπόζουσα αποτελώντας πλέον τμήμα της, αφού γίνεται η εβδόμη της συγχορδίας.[170]
- Το σολ, όπως και το ντο, είναι οι μοναδικοί φθόγγοι του συνεχούς μπάσου που χρησιμοποιούνται ως θεμέλιοι συγχορδίας σε κάθε εμφάνισή τους, συμπίπτοντας με το θεμελιώδες μπάσο: η Δ, τόσο στην ανάβαση όσο και στην κατάβαση, ακούγεται σε ευθεία

[169] Αυτή, τουλάχιστον, είναι η ερμηνεία της συνήχησης σύμφωνα με το θεμελιώδες μπάσο που έχει προσθέσει εδώ ο Rameau. Μια άλλη ερμηνεία θα μπορούσε να είναι ότι το φα αποτελεί τη βάση μείζονος συγχορδίας με πρόσθετη (μεγάλη) έκτη. Αν, όμως, ο Rameau είχε ερμηνεύσει το φα κατ' αυτόν τον τρόπο, θα έπρεπε, στο αντίστοιχο σημείο του θεμελιώδους μπάσου, να γράψει τον φθόγγο φα αντί του ρε, δημιουργώντας έτσι βηματική κίνηση (φα↗σολ) και παραβιάζοντας τον κανόνα που ο ίδιος είχε θέσει για την κίνηση των θεμελίων. Ο ίδιος κανόνας είναι αυτός που τον έχει αναγκάσει να βάλει δύο διαφορετικούς φθόγγους στο θεμελιώδες μπάσο, κάτω από την πρώτη συγχορδία του δεύτερου μέτρου: το εμβόλιμο αυτό λα τού επιτρέπει ν' αποφύγει το βήμα μεταξύ του ντο και του ρε (RAMEAU 1722 σ. 214 σχόλιο 6· βλ. και σ. 234 της αγγλικής μετάφρασης).

[170] Εδώ το «4♯» δηλώνει το διάστημα τετάρτης αυξημένης, φα-σι.

κατάσταση, και μάλιστα τη δεύτερη φορά ακούγεται προσωρινά τονικοποιημένη εφόσον έχει προηγηθεί η Δ της, με τον μοναδικό αλλοιωμένο φθόγγο (φα♯) που εμφανίζεται στην αρμονική αυτή πρόοδο. Φυσικά η τονικοποίηση αυτή ακυρώνεται πολύ γρήγορα, με την εμφάνιση του φα♮ στο μπάσο αμέσως μετά ώστε να γίνει ομαλή επιστροφή στην Τ.

— Το λα έχει δύο διαφορετικές λειτουργίες: στην άνοδο είναι η τρίτη της ΥΔ φα μείζονος,[171] ενώ στην κάθοδο ανήκει στη Δ της Δ.

— Τέλος, το σι έχει κι αυτό δύο διαφορετικές ερμηνείες. Ανεβαίνοντας έχει τον ρόλο του Προσαγωγέα και ανήκει στη συγχορδία της Δ με εβδόμη, είναι δε σημασμένο με το σύμβολο *5*, το οποίο δηλώνει υποχρεωτική ύπαρξη του φα στη συγχορδία (με το *6*, δηλαδή τη βάση της συγχορδίας, να υπονοείται). Κατεβαίνοντας, όμως, η αρίθμηση είναι *6*: το φα παραλείπεται ώστε να είναι ομαλότερη και φυσικότερη η κίνηση των φωνών κατά την τονικοποίηση της Δ (μέσω της συγχορδίας που ακολουθεί, ρε-φα♯-λα-ντο), κι έτσι η Δ εδώ είναι τρίφθογγη. Το σι, το οποίο θα οδηγήσει καθοδικά στο λα, αποτελεί απλώς την τρίτη της συγχορδίας της σολ μείζονος, χωρίς να έχει τη λειτουργία του Προσαγωγέα.

Ο Μάντζαρος δεν χρησιμοποιεί *double emploi* διότι μεταχειρίζεται το θεμελιακό μπάσο μόνον ως δηλωτικό των συνηχήσεων, βάσει των συγχορδιών που σχηματίζουν οι φθόγγοι τους αν αυτοί τοποθετηθούν κατά επάλληλες τρίτες, και όχι βάσει του αρμονικού συγκειμένου τους. Αυτό το είδαμε στο παράδειγμα του Π_4^6 παραπάνω (Παρ. 2.4), το οποίο κατά τον Μάντζαρο έχει για θεμελιακό μπάσο τον φθόγγο της Τονικής και όχι της Δεσπόζουσας. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι αποτελεί ένα εργαλείο αντικειμενικής επισήμανσης των θεμελίων και όχι ερμηνείας των συγχορδιών, αν και υπάρχουν περιπτώσεις συνηχήσεων που θα μπορούσαν να είχαν ερμηνευτεί και με διαφορετικό τρόπο (βλ. την επόμενη παράγραφο). Στο θεμελιακό μπάσο του Μάντζαρου δεν υπάρχει ο περιορισμός της κίνησης κατά βήματα, αλλά ούτε και κατά διάφωνα, αλλοιωμένα διαστήματα (όπως φαίνεται, λ.χ., στα Παρ. 2.6, 2.8, 2.9, 2.10, και 2.11), και αυτή είναι μια σημαντική διαφορά από τον Rameau.[172] Επίσης μπορεί να έχει συγκοπή, την οποία ο γάλλος θεωρητικός αποφεύγει.

Και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά εντοπίζονται στο Παρ. 2.6, στο οποίο βλέπουμε την πρώτη από δύο σελίδες μιας διπλής φούγκας[173] για τέσσερις φωνές (SATB), γραμμένης ως disposizione (κάθε φωνή γραμμένη σε διαφορετικό πεντάγραμμο), με το θεμελιακό μπάσο στο πρόσθετο, πέμπτο πεντάγραμμο. Έχουμε εδώ βηματική κίνηση επτά φορές, κίνηση ανιούσας

---

[171] Σύμφωνα με τη συγχορδία που σχηματίζουν οι τέσσερις πραγματικές φωνές. Ωστόσο ο Rameau, γράφοντας τον φθόγγο ρε στο θεμελιώδες μπάσο, αντί του φα, υπονοεί πως πρόκειται για μια Επιτονική μεθ' εβδόμης σε β΄ αναστροφή, αλλά η πραγματική αιτία γι' αυτή την επιλογή του πρέπει να είναι και εδώ, όπως και λίγο πριν, η αποφυγή βηματικής κίνησης μεταξύ φθόγγων του θεμελιώδους μπάσου (σολ↘φα↗σολ στα μ. 3 και 4).

[172] Ο ίδιος ο Rameau, πάντως, σε μια συνηθέστατη για την εποχή του κατιούσα χρωματική κίνηση του μπάσου (από την Τ μέχρι τη Δ του ελάσσονος Τρόπου), προσθέτει ένα θεμελιακό μπάσο που κινείται δύο φορές με αυξημένη τετάρτη και μία φορά με αυξημένη πέμπτη (RAMEAU 1737, μουσικό παράδειγμα XXV· μεταγραφή του παραδείγματος παρατίθεται στο CHRISTENSEN 1993 σ. 281).

[173] Αν και δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των θεωρητικών για τον ακριβή ορισμό μιας διπλής φούγκας, η εκδοχή που βλέπουμε στο παράδειγμα αυτό του Μάντζαρου (χρήση και των δύο θεμάτων συνδυασμένων εξ αρχής) ήταν και παραμένει θεμιτή (βλ. Paul M. WALKER, «Double fugue», στο *GMO*). Αναλυτικότερα για τη διπλή φούγκα, ειδικά στο μπαρόκ, βλ. ΑΔΑΜ 2015 σ. 432-443.

τετάρτης αυξημένης δύο φορές, και μία συγκοπή στο μ. 16. Στο τελευταίο η συνήχηση ρε-φα-ντο στο πρώτο τέταρτο του μέτρου εκλαμβάνεται ως ii^{7} και η συνήχηση ρε-φα-σι♮ στην αρχή του δεύτερου τετάρτου ως vii^{6}, γι' αυτό και το αντίστοιχο θεμελιακό μπάσο είναι ρε και σι♮ (το ντο στο δεύτερο όγδοο της σοπράνο θεωρείται, ασφαλώς, διαβατικός φθόγγος). Εδώ έχουμε μια περίπτωση ερμηνείας και όχι αντικειμενικής καταγραφής συγχορδιών: η πρώτη συνήχηση θα μπορούσε να θεωρηθεί vii^{6} με καθυστέρηση του ντο, το οποίο μάλιστα είναι προετοιμασμένο, οπότε το θεμελιακό μπάσο του μ. 16 θα ήταν όπως στο Παρ. 2.7). Ωστόσο ο Μάντζαρος επιλέγει να την ερμηνεύσει ως ii^{7} που λύνεται σε vii^{6} — ίσως, μάλιστα, να μην πρόκειται καν για επιλογή αλλά για τη μοναδική άποψη που είχε σχετικά με τη συγκεκριμένη διαφωνία και τη λύση της. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση του μ. 8 του Παρ. 2.8, απλώς εκεί η προετοιμασμένη διαφωνία βρίσκεται στο μπάσο και η υφή είναι δίφωνη: η διαφωνία λα-σι θεωρείται ότι γίνεται πάνω στη συγχορδία σι ελάσσονα (ii^{7}), ενώ η λύση της στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου είναι η ελαττωμένη συγχορδία σολ♯-σι-ρε (vii^{6}).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τα συγγράμματα στα οποία ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί θεμελιακό μπάσο είναι αυτά που ασχολούνται με τη φωνητική αντίστιξη, την οποία δίδασκε έχοντας πάντα υπόψη το συγχορδιακό πλαίσιο εντός του οποίου υφαίνεται ο πολυφωνικός ιστός. Το θεμελιακό μπάσο σημειώνεται ακόμα και όταν δεν ακούγονται πραγματικές συγχορδίες, κυρίως κατά τις πρώτες δύο εισόδους του θέματος σε φούγκες, όπου έχουμε αρχικά μονοφωνία κι έπειτα διφωνία: στη μεν πρώτη δεν ακούγονται συγχορδίες, στη δε δεύτερη είναι εκ των πραγμάτων ελλιπείς, πάντοτε όμως υπονοούνται: στα Παρ. 2.8 και 2.11, καθώς και στο 5.21 πολύ παρακάτω (σ. 600), μπορεί κανείς να δει την αρχή από μερικές φούγκες όπου το θεμελιακό μπάσο σημειώνεται ήδη από την πρώτη είσοδο του θέματος. Μάλιστα στο 2.11 έχουμε μιαν αρκετά σπάνια περίπτωση όπου το θεμελιακό μπάσο έχει σημειωθεί, με μικρότερα φθογγόσημα, στο ίδιο πεντάγραμμο με το πραγματικό μπάσο. Ο Μάντζαρος το κάνει αυτό μόνο όταν τον αναγκάζει η έλλειψη διαθέσιμου χώρου στο χαρτί. Η συγκεκριμένη φούγκα είναι γραμμένη σε φύλλο των δέκα πενταγράμμων και, επειδή είναι δίφωνη, αν χρησιμοποιούσε ένα ακόμη πεντάγραμμο για το θεμελιακό μπάσο θα άφηνε ένα πεντάγραμμο της σελίδας ανεκμετάλλευτο.



Παράδειγμα 2.6: *SPC* 1 φ. 7*r*. Τα κλειδιά του ντο στη σοπράνο, στην άλτο και στον τενόρο έχουν αντικατασταθεί εδώ από αυτά που είναι καθιερωμένα σήμερα.
Φωτογραφία αυτής της σελίδας έχει δημοσιευτεί στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2016 σ. 287.



Παράδειγμα 2.7: Εναλλακτικό θεμελιακό μπάσο για το μ. 16 του Παρ. 2.6.



Παράδειγμα 2.8: *SPC* 1 φ. 32*v* / σ. 49, η πρώτη έκθεση μιας δίφωνης φούγκας «με τονική απάντηση» («Fuga del Tuono a 2»). Το κλειδί ντο πρώτης γραμμής έχει αντικατασταθεί από κλειδί του σολ δεύτερης γραμμής.



Παράδειγμα 2.9: *SPC* 1 φ. 33*r* / σ. 50, σύστημα 1 μ. 2-7 (απόσπασμα της ίδιας φούγκας με εκείνη του Παρ. 2.8). Το κλειδί ντο της σοπράνο έχει αντικατασταθεί από κλειδί του σολ.
Στο μ. 3: διάστημα τετάρτης ελαττωμένης και τετάρτης αυξημένης στο θεμελιώδες μπάσο.



Παράδειγμα 2.10: *SPC* 1 φ. 37*v* -38*r*/ σ. 59-60, απόσπασμα τρίφωνης φούγκας
(τα κλειδιά ντο της σοπράνο και της άλτο έχουν αντικατασταθεί από κλειδί του σολ).
Στο πέμπτο μέτρο: διάστημα τρίτης ελαττωμένης στο θεμελιώδες μπάσο.



Παράδειγμα 2.11: *SPC* 1 φ. 30*v*-31*r* / σ. 45-46, δίφωνη φούγκα «με τονική απάντηση» (*fuga tuonale*) ως παράδειγμα καταγραφής του θεμελιώδους μπάσου, με μικρότερα φθογγόσημα, στο ίδιο πεντάγραμμο με το πραγματικό μπάσο. Το κλειδί ντο πρώτης γραμμής του πρώτου πενταγράμμου έχει αντικατασταθεί από κλειδί σολ δεύτερης γραμμής.

2.3.4 **Αρίθμηση συνεχούς μπάσου (basso continuo) ή συγχορδιακή αρίθμηση**

Πρόκειται για τους αριθμούς που δηλώνουν αποστάσεις των φθόγγων των τριών υψηλότερων φωνών σε σχέση με το μπάσο. Γράφεται πάνω από το πραγματικό μπάσο αλλά και πάνω από το θεμελιακό. Η χρήση του δεν διαφέρει από εκείνη που ήταν καθιερωμένη ήδη από την περίοδο του μπαρόκ και που μέχρι την εποχή του Μάντζαρου συνέχιζε να αποτελεί σημαντικό βοήθημα αναπαράστασης των συγχορδιών, εξυπηρετώντας είτε τη μουσική ερμηνεία είτε την αρμονική ανάλυση. Η λογική του ενάριθμου μπάσου φανερώνεται συχνά στον τρόπο με τον οποίον ο Μάντζαρος περιγράφει λεκτικά τους φθόγγους μιας συγχορδίας: μπορεί π.χ. να κάνει λόγο για τη λύση της «τρίτης» εννοώντας την εβδόμη, διότι υπολογίζει βάσει του φθόγγου που βρίσκεται στο μπάσο (ο οποίος, στην προκειμένη περίπτωση, είναι η πέμπτη της συγχορδίας) και όχι βάσει της συγχορδιακής θεμελίου. Αυτό μπορεί εύκολα να οδηγήσει τον σημερινό αναγνώστη σε παρανοήσεις, γι' αυτό χρειάζεται να είναι κανείς υποψιασμένος και να υπολογίζει τα διαστήματα ανάμεσα στους φθόγγους των τριών ψηλότερων φωνών και στο μπάσο δοκιμάζοντας και τους δύο τρόπους σκέψης. Στην παρούσα εργασία, πάντως, κάθε τέτοια διατύπωση του Μάντζαρου συνοδεύεται από σχολιασμό, ακριβώς για να αποφευχθούν εσφαλμένες ερμηνείες.

2.3.5 **Σήμανση του ισχυρού και του ασθενούς σε υπερμέτρα**

Ένα ασυνήθιστο χαρακτηριστικό που παρατηρούμε στον Μάντζαρο είναι η σημείωση ενός αριθμού πάνω από κάθε μέτρο, κυρίως σε μουσικά παραδείγματα αλλά και σε μερικές συνθέσεις. Οι αριθμοί αυτοί είναι εναλλάξ οι 1 και 2, και έχουν τη σημασία του ασθενούς και του ισχυρού αντίστοιχα, ή αλλιώς του ατόνιστου και τονισμένου. Φαίνεται ότι ο Μάντζαρος θεωρούσε ιδιαίτερα σημαντική την ομαδοποίηση των μουσικών παλμών όχι μόνο εντός του κάθε μέτρου αλλά και σε ένα ανώτερο επίπεδο, αυτό των υπερμέτρων. Έτσι τα ίδια τα μέτρα αποτελούν μετρικές μονάδες περιοδικά οργανωμένες σε ασθενείς και ισχυρές: οι μεν συμβολίζονται με τον αριθμό 1, οι δε με τον 2. Οι αριθμοί αυτοί γράφονται πάντα στο άνω μέρος του συστήματος ώστε να μη συγχέονται με εκείνους που δηλώνουν τη Θεώρηση των φθόγγων του μπάσου, οι οποίοι γράφονται στο κάτω μέρος του. Στο παρόν σύγγραμμα οι αριθμοί αυτοί εμφανίζονται σε αρκετά μουσικά παραδείγματα και εικόνες.[174]

Χρησιμοποιώντας αυτούς τους αριθμούς ο Μάντζαρος μοιάζει να υιοθετεί την ιδέα του Momigny ότι «τα πάντα είναι είτε άρση είτε θέση»,[175] την οποία, μάλιστα, ο βέλγος θεωρητικός είχε συσχετίσει με την εισπνοή και την εκπνοή,[176] θέλοντας ίσως να δείξει έτσι ότι ο άνθρωπος ιεραρχεί ασυναίσθητα τις μονάδες της μουσικής μορφής σε ασθενείς και ισχυρές λόγω της ίδιας της φύσης του. Ο Momigny θεωρούσε ότι η μουσική προχωρά από την άρση στη

[174] Συγκεκριμένα στα Παρ. 2.13, 2.14, 2.15, 2.16, 2.17, 4.5, 4.7, 4.8, 4.64, 4.65, 4.66, 4.67, 4.68, 4.73, 4.74, και στην Εικ. 4.21.

[175] «tout est levé ou frappé» (MOMIGNY [1821] σ. 48, στην αρχή της ενότητας IV).

[176] BARAGWANATH 2011 σ. 96.

θέση,[177] τις οποίες συμβόλιζε με τους αριθμούς 1 και 2 αντίστοιχα. Η χρήση των ίδιων αριθμών με την ίδια σημασία, όπως τη συναντούμε στον Μάντζαρο, θα μπορούσε να βασίζεται στα εξής παραδείγματα που βρίσκουμε στο MOMIGNY [1821]:



Εικόνα 2.2: MOMIGNY [1821], 21-22, παραδείγματα στα οποία οι αριθμοί 1 και 2 δηλώνουν αντίστοιχα την άρση και τη θέση εντός του κάθε μέτρου.

Όπως είναι φανερό και στα τρία αυτά παραδείγματα, ο αριθμός 1 γράφεται στον τελευταίο χρόνο του κάθε μέτρου, δηλαδή στην άρση, ενώ ο αριθμός 2 στη θέση. Οι περιπτώσεις *(α)*[178] και *(β)* είναι και οι απλούστερες επειδή η μετρική ένδειξη είναι $\frac{2}{4}$ και οι φθόγγοι σε κάθε μέτρο είναι δύο και έχουν αμφότεροι αξία τετάρτου, επομένως έχουμε ζεύγη ισόχρονων φθόγγων από τους οποίους ο ένας είναι ασθενής και ο άλλος ισχυρός.[179] Στην κατά τι συνθετότερη περίπτωση *(γ)*, όπου η μετρική ένδειξη είναι $\frac{3}{4}$, τα φθογγικά ζεύγη δεν αποτελούνται από ισόχρονα μέλη· εντούτοις εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται μόνον οι αριθμοί 1 και 2 επειδή πρόκειται και εδώ για ζεύγη. Σε πιο σύνθετες περιπτώσεις, όπως π.χ. σε συγκοπές ή σε τριάδες φθόγγων, χρησιμοποιούνται και άλλοι αριθμοί, όπως το 0 και το 3, αλλά δεν θα επεκταθούμε σε αυτούς. Πάντως αν ο Μάντζαρος βασίστηκε όντως στο MOMIGNY [1821] για τη χρήση των αριθμών 1 και 2 ως δηλωτικών του «μέτρου άρσης» και του «μέτρου θέσης» αντίστοιχα, τότε περιορίστηκε στα λιγότερα δυνατά σύμβολα, επιθυμώντας ίσως να διατηρήσει αυτό το σύστημα όσο απλούστερο γινόταν.

Ένας άλλος θεωρητικός που χρησιμοποιεί ένα παρόμοιο σύστημα, αλλά με τα αντίστροφα σύμβολα, είναι ο Asioli, στον πρώτο και κυρίως στον τρίτο τόμο του τελευταίου του συγγράμματος.[180] Ασχολείται εκεί με το ίδιο ακριβώς ζήτημα: επισημαίνει το ισχυρό και το ασθενές πάνω στην παρτιτούρα, όπως στα παραδείγματα των Εικ. 2.3 και 2.4.

Αντίθετα από τον Momigny, ο Asioli χρησιμοποιεί τον αριθμό 1 για να συμβολίσει το ισχυρό και τον 2 για το ασθενές, πράγμα σαφές τόσο από τα παραδείγματα όσο και από το κείμενό του.[181] Το παράδειγμα της Εικ. 2.3 είναι μια μελωδία του Joseph Haydn[182] η οποία ξεκινά

[177] MONGRÉDIEN, «Momigny, Jerôme-Joseph de», στο *GMO*.

[178] Πληροφοριακά, το *(α)* αποτελείται από δύο παραδείγματα του Momigny που αναφέρονται στην εσφαλμένη χρήση χρωματικών φθόγγων.

[179] Στο σύστημα του Momigny κάθε τέτοιο ζεύγος συγκροτεί μία *πτώση* (*cadence*) ή έναν *πόδα* (*pied*), όπως ονομάζει την προτελευταία από τις μορφολογικές υποδιαιρέσεις (για τις οποίες βλ. σ. 311-312 παρακάτω).

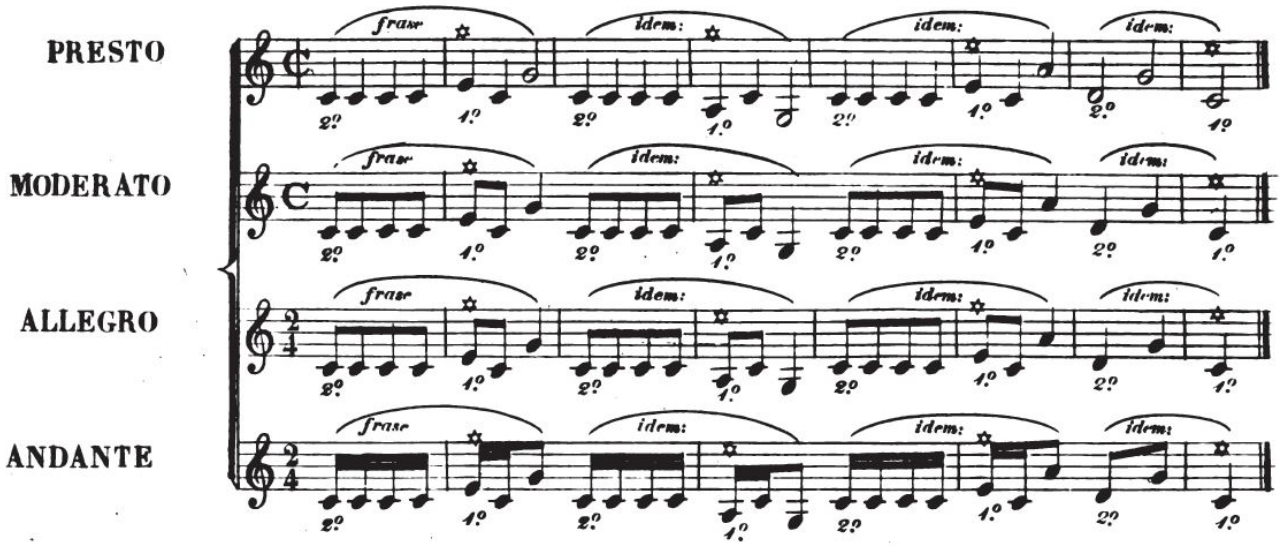
[180] ASIOLI [1832/1836], τ. 1 των μουσικών παραδειγμάτων σ. 32-34, και τ. 3 των μουσικών παραδειγμάτων σ. 11-16.

[181] ASIOLI [1832/1836], σ. 16 και 37-38 στον τόμο με τα κείμενα.

πάνω στο ισχυρό. Ο Asioli τη χωρίζει σε δύο φράσεις και τη γράφει κάθε φορά με διαφορετική χρονική και μετρική αγωγή ώστε να δείξει και τη σχέση που έχουν οι ρυθμικές αξίες με την ένδειξη ταχύτητας. Στην Εικ. 2.4 η μελωδία του παραδείγματος είναι χωρισμένη σε τέσσερις σύντομες φράσεις που ξεκινούν στην άρση, πράγμα που είναι σημειογραφικά σαφές όταν ο συνδυασμός μετρικής και χρονικής αγωγής επιτρέπει τη χρήση ελλιπούς μέτρου (στις εκδοχές του δεύτερου και του τέταρτου πενταγράμμου) αλλά όχι όταν το μέτρο είναι διμερές και η ταχύτητα γρήγορη (πρώτο και τρίτο πεντάγραμμο). Στις δύο αυτές τελευταίες περιπτώσεις η επισήμανση του ισχυρού και του ασθενούς γίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη, και πιθανόν αυτήν ακριβώς τη χρησιμότητα εκτίμησε ο Μάντζαρος και υιοθέτησε αυτό το σύστημα για να συμβολίζει το ισχυρότερο και το ασθενέστερο μέτρο.



Εικόνα 2.3: ASIOLI [1832/1836], τ. 3 σ. 12, επισήμανση του ισχυρού («1») και του ασθενούς («2») σε μια μελωδία που ξεκινά στο ισχυρό και τελειώνει στο ασθενές, δοσμένη σε δύο εκδοχές με διαφορετική μεταξύ τους μετρική ένδειξη.



Εικόνα 2.4: ASIOLI [1832/1836], τ. 3 σ. 13, επισήμανση του ισχυρού («1») και του ασθενούς («2») σε μια μελωδία που ξεκινά στο ασθενές και τελειώνει στο ισχυρό, δοσμένη σε τέσσερις διαφορετικές μετρικά εκδοχές.

Η βεβαιότητά μας ότι ο Μάντζαρος αποδίδει στον καθέναν από τους δύο αριθμούς την ίδια μετρική ιδιότητα που τους αποδίδει και ο Momigny, ότι δηλαδή με το 1 συμβολίζει σταθερά το μέτρο άρσης και με το 2 το μέτρο θέσης, πηγάζει από δύο στοιχεία. Το ένα είναι ότι, σε όλα

[182] Από το δεύτερο μέρος, Allegretto, της *Συμφωνίας αρ. 100 σε Σολ μείζονα* Hob. I:100 (1793/1794), της επονομαζόμενης «Στρατιωτικής».

τα μουσικά παραδείγματα του *SPA* όπου χρησιμοποιούνται αυτοί οι δύο αριθμοί, το τελευταίο μέτρο φέρει πάντοτε τον αριθμό 2. Ακόμα και σε ορισμένα αρκετά εκτενέστερα παραδείγματα του τ. 4, τα οποία αποτελούνται από διακριτές ενότητες, ο αριθμός 2 βρίσκεται όχι μόνο στο τελευταίο μέτρο ολόκληρου του παραδείγματος, αλλά και στο καταληκτικό μέτρο κάποιας από τις ενότητές του. Η ατράνταχτη απόδειξη, όμως, της σημασίας του κάθε αριθμού, βρίσκεται σε δύο βαλς του Μάντζαρου, γραμμένα για πιάνο. Το ένα από αυτά, μάλιστα, χρησιμοποιείται στο *SPA* 4 σαν μετατροπικό παράδειγμα (φωτογραφία του παραδείγματος και μεταγραμμένο απόσπασμά του υπάρχουν παρακάτω, σ. 524 και 526-527 αντίστοιχα). Σε αυτό ο Μάντζαρος έχει σημειώσει τους αριθμούς 1 και 2 στα αρχικά μέτρα δύο ενοτήτων αυτού του παραδείγματος, και ο κάθε αριθμός είναι επισημασμένος με ένα πολύ βοηθητικό για μας σύμβολο: ο αριθμός 1 φέρει το σημείο του ασθενούς (◡) και ο 2 το σημείο του ισχυρού (—).[183] Στο άλλο βαλς, με τίτλο *Le Bouquet*,[184] ο Μάντζαρος έχει σημειώσει τα σύμβολα του ισχυρού και του ασθενούς όχι μόνο στους αριθμούς 1 και 2 (οι οποίοι εμφανίζονται εδώ μόνο στα αρχικά μέτρα) αλλά σε καθένα από τα 245 μέτρα της σύνθεσης, πάνω από τους αύξοντες αριθμούς. Ένα μικρό δείγμα μπορεί να φανεί στο Παρ. 2.12, όπου έχουν αντιγραφεί τα πρώτα τέσσερα μέτρα της εισαγωγής (*Introduction*), καθώς και τα πρώτα τέσσερα του πρώτου βαλς (*Valse*).

Στη σελίδα τίτλου του βαλς ο Μάντζαρος σημειώνει ότι η εισαγωγή είναι γραμμένη σε ιαμβικό μέτρο, δηλαδή ◡ — (ασθενές–ισχυρό), ενώ το βαλς είναι σε τροχαϊκό, — ◡ (ισχυρό–ασθενές).[185] Πράγματι, όπως βλέπουμε στο Παρ. 2.12, το πρώτο μέτρο της εισαγωγής έχει επισημανθεί ως ασθενές και το δεύτερο ως ισχυρό, ενώ το ίδιο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 3 και 4. Σημειωτέον ότι οι αριθμοί των μέτρων είναι γραμμένοι μεταξύ των δύο πενταγράμμων, ενώ οι αριθμοί 1 και 2 ως σύμβολα του ασθενούς και του ισχυρού αντίστοιχα, είναι γραμμένοι μία μόνο φορά ο κάθένας, πάνω από τα πρώτα δύο μέτρα της κάθε ενότητας. Στο βαλς, όπου προηγείται το ισχυρό και έπεται το ασθενές, στο πρώτο μέτρο σημειώνεται ο αριθμός 2̄ και στο δεύτερο ο αριθμός 1̆, ενώ οι ίδιοι αριθμοί ως *αύξοντες* είναι επισημασμένοι με τα *αντίστροφα* σύμβολα. Το παράδειγμα αυτό αποδεικνύει πέρα από κάθε αμφιβολία τη σταθερή ιδιότητα των αριθμών 1 και 2 όταν χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν το ασθενές και το ισχυρό μέτρο.

---

[183] Τα σύμβολα αυτά είναι δανεισμένα από τη μετρική ανάλυση της ποίησης. Όταν χρησιμοποιούνται σε στίχους γραμμένους στην αρχαία ελληνική γλώσσα ή στην κλασική λατινική, δηλαδή σε γλώσσες στις οποίες η ποίηση βασιζόταν σε συγκεκριμένες αλληλουχίες μακρών και βραχειών συλλαβών, τα σύμβολα — και ◡ δηλώνουν πραγματική μακρότητα και βραχύτητα. Ωστόσο σε ποίηση γραμμένη στα Νέα Ελληνικά ή στα Ιταλικά, η οποία βασίζεται σε αλληλουχίες *τονισμένων* και *ατόνιστων* συλλαβών, τα ίδια σύμβολα αποκτούν αντίστοιχα αυτές τις δύο νέες σημασίες, λ.χ. «κι_ένᾰ στόμᾰ_ακᾰρτĕρούσĕς, \ ἐλᾰ πᾰ́λῐ̄, νᾰ σοῦ πεῖ» (Διον. Σολωμός, *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, στ. 11-12). Με την ίδια ακριβώς σημασία χρησιμοποιεί και ο Μάντζαρος τα δύο αυτά σημάδια: άλλωστε, στη μουσική της εποχής του, όπως και στα μουσικά παραδείγματα των συγγραμμάτων του, τα μέτρα είναι μεταξύ τους ισόχρονα.

[184] «Le Bouquet | Valse composée et dediée à Madémoiselle la Com[tesse] D. de Roma par N. C. Manzaro». Στο *Valses del Cav. N. C. Manzaro*, IAMMπ χφ 407, φ. 1*r*-4*r*.

[185] «Η Εισαγωγή έχει ιαμβική μορφή 1̆ 2̄, και το Βαλς έχει τροχαϊκή μορφή 2̄ 1̆» («L' Introduzione è \ di forma Iambica. 1̆. 2̄. \ e la Valse è \ Di forma Trocaica. 2̄. 1̆.», *Valses del Cav. N. C. Manzaro* φ. 1*r*.).



Παράδειγμα 2.12: *Le Bouquet*, βαλς για πιάνο: στο μεν πρώτο σύστημα τα μ. 1-4 της εισαγωγής, στο δε δεύτερο τα μ. 1-4 του πρώτου βαλς. Στην εισαγωγή ο αριθμός του συνόλου των μέτρων (32) αναφέρεται σε ολόκληρη την εισαγωγή, ενώ στο βαλς ο ίδιος αριθμός αναφέρεται μόνο στο βαλς αρ. 1.

Η επιλογή του Μάντζαρου να περιοριστεί στη χρήση δύο μόνο αριθμών δεν σημαίνει ότι αντιμετωπίζει τη μουσική σαν ένα μηχανιστικό κατασκεύασμα δομημένο αποκλειστικά με δίμετρες φράσεις, παρόλο που δείχνει να θεωρεί ότι αυτή είναι η κανονικότερη από τις μορφολογικές υποδιαιρέσεις αυτού του επιπέδου — τουλάχιστον στα πιανιστικά κομμάτια του *SPA* 4.[186] Σε περιπτώσεις κατά τις οποίες διαταράσσεται η περιοδικότητα των δίμετρων φράσεων, ο Μάντζαρος σημειώνει τον ίδιο αριθμό σε δύο διαδοχικά μέτρα ώστε, μετά από εκείνο το σημείο, η εναλλαγή του 1 και του 2 να συνεχιστεί κανονικά. Για παράδειγμα, σε μία redowa mazurka που υπάρχει ως μουσικό παράδειγμα μετατροπιών στο *SPA* 4 (τμήματά της παρατίθενται στις σ. 314 και 315 παρακάτω), υπάρχει ένα σημείο όπου βρίσκουμε δύο φορές διαδοχικά τον αριθμό 1 (Παρ. 4.7, μ. 9 και 10), και ένα άλλο όπου είναι γραμμένος δύο φορές διαδοχικά ο αριθμός 2 (Παρ. 4.8, μ. 43 και 44). Στο Παρ. 4.7, αν δεν είχε γίνει η μετατροπία στη Ντο μείζονα, το πρώτο οκτάμετρο της σύνθεσης θα μπορούσε να οδηγεί σε μια ομαλή επανάληψή του απευθείας μετά το μ. 8, χωρίς να διαταραχθεί η σταθερή υποδιαίρεση σε δίμετρα. Η μετατροπική διαδικασία, όμως, απαιτεί ένα εμβόλιμο μέτρο (το μ. 9) το οποίο ο Μάντζαρος επισημαίνει ως «1», πράγμα που κάνει και στο επόμενο μέτρο (το οποίο είναι όμοιο με το πρώτο αλλά μεταφερμένο στη Ντο μείζονα, όπως και τα επόμενα πέντε που αποτελούν μεταφορά των μ. 2-6).

Το σύστημα αυτό της σήμανσης των ισχυρών και των ασθενών μέτρων σχετίζεται, πιθανόν, με ένα μάλλον ασαφές χωρίο από το βιοεργογραφικό άρθρο του Παπαγεώργιου για τον Μάντζαρο, όπου γράφει:

[186] Σε υπερμέτρα (τα οποία συνήθως αποτελούνται από ζεύγη μέτρων) αναφέρεται και ο Giuseppe Staffa στο τμήμα του εγχειριδίου του που αφορά τη σύνθεση (*Metodo della Scuola Napolitana di composizione musicale. Parte Seconda: Trattato di Composizione*, Νάπολη: 1856). Τη διαδοχή ισχυρών και ασθενών μέτρων μέσα σε μια φράση την ονομάζει «ritmo ideale», σε αντιδιαστολή με το «ritmo materiale» που αναφέρεται στο ισχυρό και στο ασθενές μέρος των μέτρων αυτών καθαυτών. Βλ. SANGUINETTI 2005 σ. 494-495.

Ὁ Μάντζαρος ἀσχοληθεὶς εἰς τὴν ἀλληλουχίαν τοῦ ρυθμοῦ ἀνεῦρε τὸν νόμον τὸν προσδιορίζοντα τήν τε ὁμοιότητα καὶ τὴν ἀνομοιότητα τῶν παλμῶν ἑνταυτῷ ἐπὶ πάσης συνθέσεως καὶ ταῦτα ἀποδεικνύει δι' ἀξιωμάτων μετὰ τῆς ἀμέσου αἰσθητικῆς ἀποδείξεως. Ἀνέπτυξε μετὰ τοῦτο τὴν θεωρίαν τῆς ρυθμικῆς ὁμοτονοίας (Tono unitario) καὶ δυνατῆς ρυθμίσεως τῆς φωνῆς.[187]

Ενώ η τελευταία πρόταση του παραθέματος είναι δύσκολο να γίνει κατανοητή χωρίς συγκεκριμένα παραδείγματα, εντούτοις δεν μοιάζει να έχει κάποια σχέση με την αντίληψη του τονισμένου και του ατόνιστου μέτρου. Αντιθέτως, η πρώτη πρόταση δείχνει να περιγράφει αυτό που δηλώνουν τα σύμβολα 1 και 2 στις μαντζαρικές παρτιτούρες· η δε «ἄμεσος αἰσθητικὴ [=*αισθητή*] ἀπόδειξις» πρέπει να σημαίνει ότι ο Μάντζαρος ήταν σε θέση όχι μόνο να επιχειρηματολογεί θεωρητικά («δι' ἀξιωμάτων») πάνω στο ποιο είναι ισχυρό και ποιο ασθενές μέτρο σε κάθε σύνθεση, αλλά να υποστηρίζει τις θέσεις του παίζοντας στο πιάνο (ή και τραγουδώντας, ενδεχομένως) το εκάστοτε παράδειγμα ώστε να γίνουν και ακουστικά αντιληπτές οι μετρικές αυτές ιδιότητες.

2.3.6 **Σήμανση μετρικών στοιχείων σε τέλειες πτώσεις**

Σε όλα σχεδόν τα μουσικά παραδείγματα μετατροπιών που βρίσκουμε στο *SPA*, τα οποία αριθμούν αρκετές εκατοντάδες, είναι εξαιρετικά σύνηθες για τον Μάντζαρο να σημειώνει δύο είδη συμβόλων πάνω στις συγχορδίες της τελικής, τέλειας πτώσης: σταυρό και αστερίσκο. Για την ακρίβεια σημειώνονται δύο σταυροί ενωμένοι με μια καμπύλη, και ακολουθούν δύο αστερίσκοι ενωμένοι με τον ίδιο τρόπο. Αν και ο Μάντζαρος δεν εξηγεί τη σημασία τους πουθενά στα ευρισκόμενά του, παρατηρώντας τα σημεία όπου αυτά τα σύμβολα εμφανίζονται συστηματικά μπορούμε να διαπιστώσουμε τα εξής:

- Οι αστερίσκοι τοποθετούνται σταθερά πάνω από τους δύο τελικούς φθόγγους του μπάσου, που εναρμονίζονται με τις συγχορδίες της Δ και της Τ, δηλώνοντας την πτώση $V^{-7}-I$, ή $V^{7}-I$, ή $V-I$ (Θεώρηση $\underline{5}\!\!\nearrow\!\!\underline{1}$). Οι δύο αυτές συγχορδίες βρίσκονται, αντίστοιχα, στο ασθενές και στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Όταν προηγείται ii^{6}_{5}, η εβδόμη της Δ έρχεται βηματικά στο δεύτερο μισό του χρόνου διάρκειας της συγχορδίας, ενώ όταν προηγείται πτωτικό $^{6}_{4}$ η εβδόμη εμφανίζεται πάνω στον χρόνο. Λιγότερο συχνά η V είναι χωρίς εβδόμη.
- Οι σταυροί τίθενται πάνω από τους δύο αμέσως προηγούμενους φθόγγους, οι οποίοι συνήθως εναρμονίζονται με τις εξής συγχορδίες (εκφρασμένες με Θεωρήσεις και με λατινική αρίθμηση η οποία, χάριν συντομίας, εδώ αναφέρεται μόνο στον μείζονα Τρόπο):

  (α) $\underline{1}\!\!\nearrow\!\!\underline{4}$: $I-ii^{6}_{5}$

  (β) $\underline{6}\!\searrow\!\underline{5}$: $vii^{6\sharp}_{5}/V-\Pi^{6}_{4}$

  (γ) $\underline{\flat 6}\!\searrow\!\underline{5}$: $vii^{6\sharp}_{5}/V-\Pi^{6}_{4}$

  (δ) $\underline{4}\!\!\nearrow\!\!\underline{5}$: $ii^{6}-\Pi^{6}_{4}$, ή $II_{N}{}^{6}-\Pi^{6}_{4}$, ή $ii^{6}-V^{4[-3]}$ (η λύση της καθυστέρησης εμφανίζεται στον επόμενο χρόνο, δηλαδή πάνω στον πρώτο αστερίσκο)·

[187] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α.

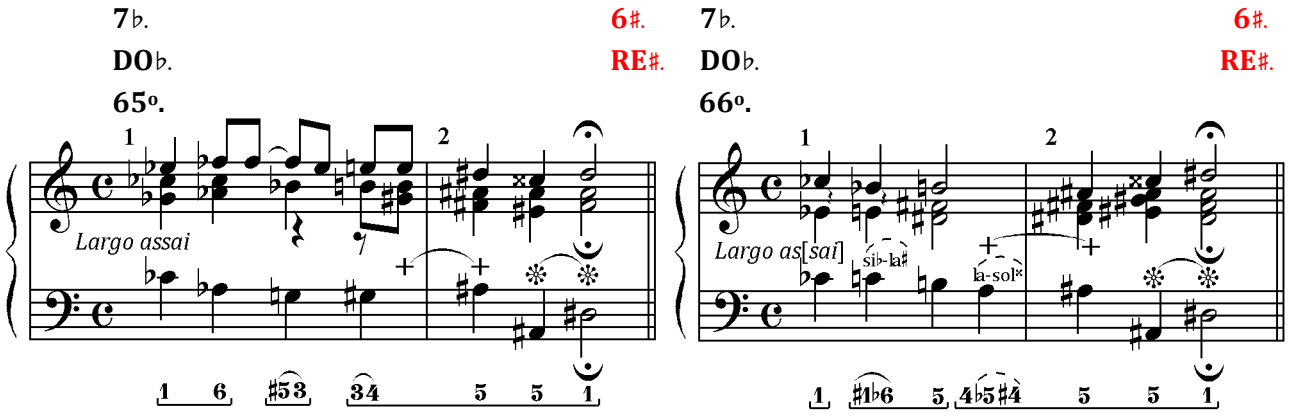
(ε) ♯4↗5: vii$^{7\flat}$/V–Π^{6}_{4}

(ς) [♭]6↘4: [♭]VI–ii$^{6}_{5}$

(ζ) 3↗4: I^{6}–ii$^{6}_{5}$

(η) 5↘4: (διαβατικό) I^{6}_{4}–ii$^{6}_{5}$

Θα εξετάσουμε μερικές περιπτώσεις χρήσης των σταυρών και αστερίσκων. Ας δούμε δύο παραδείγματα από το *SPA* 2, στα οποία οι συγχορδίες με σταυρό διαφέρουν από τις οκτώ συνήθεις που μόλις απαριθμήσαμε. Και τα δύο παραδείγματα ξεκινούν από τη Ντο♭ μείζονα (το «7♭» στην αρχή δηλώνει τον αριθμό υφέσεων του οπλισμού της) και καταλήγουν στη Ρε♯ ελάσσονα (με έξι διέσεις στον οπλισμό, «6♯» — το κόκκινο χρώμα δηλώνει απλώς ότι πρόκειται για τον ελάσσονα Τρόπο).



Παράδειγμα 2.13: *SPA* 2, 8*v*/217, παραδείγματα 65 και 66.

Στο πρώτο από τα δύο παραδείγματα του Παρ. 2.13 (65º) οι δύο σταυροί επισημαίνουν τη σύνδεση $\mathrm{II_N}^{6}$–π^{6}_{4} ενώ οι αστερίσκοι το V–i. Στο δεύτερο (66º) οι σταυροί βρίσκονται πάνω στην πρόοδο vii$^{7\flat}_{3\flat}$/V–π^{6}_{4}, με την πρώτη συγχορδία γραμμένη εναρμόνια επειδή αποτελεί κόμβο για τη μετατροπία προς την τελική τονικότητα: V^{2} της Μι μείζ./ελάσσ. και, ταυτόχρονα, vii$^{7\flat}_{3\flat}$/V της Ρε♯ ελάσσ., ενώ πάνω από το λα του μπάσου είναι σημειωμένα τα ονόματα των εναρμόνιων φθόγγων, λα και σολ×, ενωμένα με διακεκομμένη καμπύλη (το ίδιο και οι Θεωρήσεις των ίδιων φθόγγων). Έχουμε, λοιπόν, δύο περιπτώσεις όπου, ακριβώς πριν από το π^{6}_{4}, στη μεν πρώτη εμφανίζεται η $\mathrm{II_N}$, στη δε δεύτερη η vii, με 3ε και 7ε, της Δ.

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου, πριν από τους δύο αστερίσκους (οι οποίοι δηλώνουν σταθερά τη σύνδεση V–I), υπάρχουν όχι μόνο δύο αλλά τέσσερεις σταυροί, ή ακόμα και έξι — το τελευταίο πολύ σπανιότερα. Δύο παραδείγματα εμφάνισης τεσσάρων σταυρών έχουμε στο φ. 30*r* / σ. 56 του *SPA* 1, στο δεξιό μισό των πρώτων δύο συστημάτων, δηλαδή μετά τις διπλές διαστολές (Εικ. 2.5). Τα παραδείγματα αυτά, τα οποία ξεκινούν το ένα από τη Ρε ελάσσονα και το άλλο από τη Ρε μείζονα, καταλήγουν αμφότερα στη Ντο μείζονα, δηλαδή στην τονικότητα της οποίας η βάση απέχει ανιούσα εβδόμη μικρή από τη δική τους («Alla ♭7:^{a}»). Στο πρώτο από τα δύο, ακριβώς πριν από τους αστερίσκους, στις δύο ακολουθίες ασθενούς→ισχυρού που αμέσως προηγούνται, οι συγχορδίες είναι: vii με 7ε σε β′ αναστροφή που οδηγεί σε Τονική σε α′ αναστροφή, η οποία T μετατρέπεται σε ii^{6} της νέας τονικότητας (πρώτοι δύο σταυροί)· ii σε ευθεία κατάσταση —της Ντο μείζονος πλέον— που οδηγεί σε Π^{6}_{4}

(επόμενοι δύο σταυροί)· και τέλος η V^{7} που οδηγεί στην Τ (αστερίσκοι). Σχηματικά αυτό το απεικονίζω στο παρακάτω πινακάκι, στη δεύτερη σειρά του οποίου σημειώνονται οι συγχορδίες (και από κάτω τους οι αντίστοιχες Θεωρήσεις) του πρώτου από τα δύο παραδείγματα.

	+ ⌒ +		+ ⌒ +		❊ ⌒ ❊	
	ασθ.	→ ισχ.	ασθ.	→ ισχ.	ασθ.	→ ισχ.
1ο παράδειγμα	vii$^{o4}_{3}$ ♭7‿4	i^{6}‿ii^{6} ♭3‿4	ii 2	Π^{6}_{4} 5	V^{7} 5	I 1
2ο παράδειγμα	I‿ii^{6} 1‿4	Π^{6}_{4} 5	vii^{o7}/V ♯4	V^{4} 5	V^{3} 5	I 1

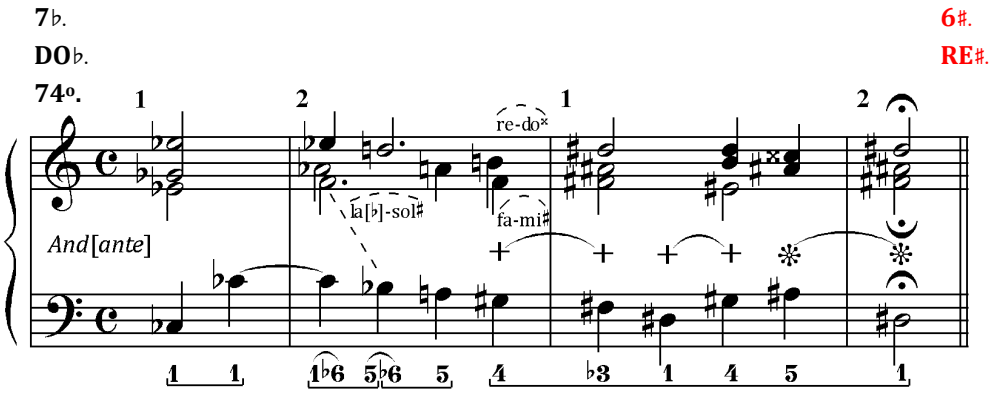


Εικόνα 2.5: *SPA* 1, ολόκληρο το φ. 30*r* / σ. 56.

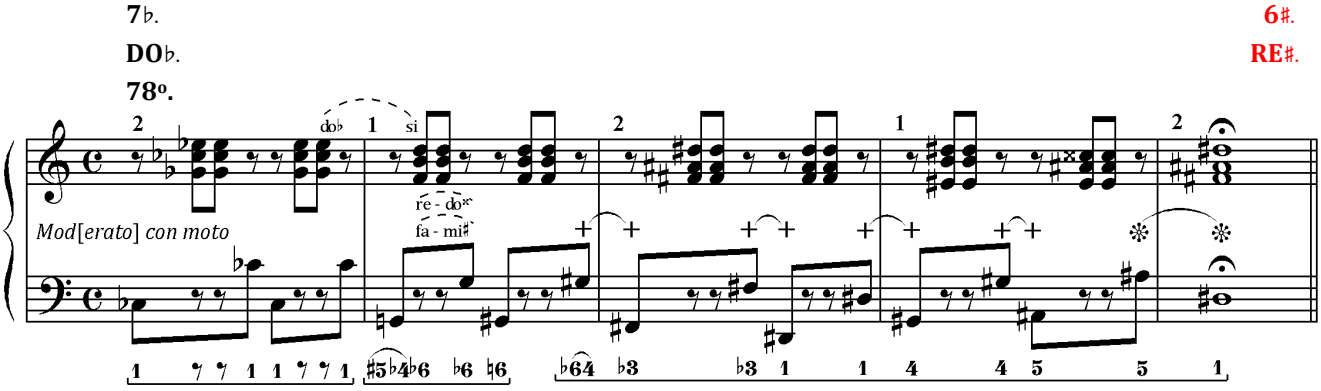
Οι συγχορδίες και οι Θεωρήσεις που αφορούν το δεύτερο παράδειγμα (Εικ. 2.5, δεξιό τμήμα του δεύτερου συστήματος) σημειώνονται στο ίδιο πινακάκι, στην τελευταία γραμμή. Έχουμε και εδώ δύο ζεύγη σταυρών πριν από τους αστερίσκους, αλλά πρόκειται για μιαν αρκετά διαφορετική πρόοδο, όπου το πτωτικό $^{6}_{4}$ εμφανίζεται νωρίτερα σε σχέση με το προηγούμενο παράδειγμα, στο ισχυρό του πρώτου ζεύγους σταυρών, ενώ πριν από τη λύση του παρεμβάλλεται μία διπλή Δ. Στο δε ισχυρό του δεύτερου ζεύγους σταυρών εμφανίζεται η Δ με καθυστέρηση της τρίτης της, η οποία έρχεται στο επόμενο ασθενές ώστε να ολοκληρωθεί και η πτώση στην Τ (χωρίς εβδόμη στη Δ αυτή τη φορά). Βλέπουμε, λοιπόν, στα παραπάνω δύο παραδείγματα ότι οι σταυροί επεκτείνονται προς τα πίσω σε δύο πολύ διαφορετικές μεταξύ

τους αρμονικές προόδους: στο μεν πρώτο παράδειγμα, πριν από την τελική ii–Π^{6}_{4}–V^{7}–I υπάρχει μια πτώση προς την ii (η οποία ήταν Τ της αμέσως προηγούμενης τονικότητας)· ενώ στο δεύτερο έχουμε μια ακολουθία ii^{6}–Π^{6}_{4}–$V^{4\text{-}3}$–I στην οποία η λύση του Π^{6}_{4} εμφανίζεται καθυστερημένα εξαιτίας μιας παρεμβαλλόμενης παρενθετικής Δ.

Η μεγάλη ποικιλία αρμονικών προόδων που συναντούμε πάνω στους επιπρόσθετους σταυρούς (δηλαδή πέραν των δύο που σταθερά εμφανίζονται αμέσως πριν από τους αστερίσκους της τελικής πτώσης) δεν επιτρέπει, προς το παρόν, κάποιο συμπέρασμα σχετικά με την ακριβή σημασία αυτών των συμβόλων. Είναι ένα ζήτημα που θα μπορούσε στο μέλλον να αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης. Εντούτοις θα παρουσιάσω μερικές ακόμα περιπτώσεις πολλαπλών σταυρών οι οποίες θα μπορούσαν να συμβάλουν στην περαιτέρω διερεύνηση του ζητήματος. Παρατηρείται λ.χ. ότι, ειδικά σε παραδείγματα που καταλήγουν σε ελάσσονα τονικότητα, πριν από τους τελευταίους δύο σταυρούς υπάρχει μια vii^{7}–i (σε διάφορες αναστροφές των δύο συγχορδιών). Δύο παραδείγματα, όπου εντοπίζουμε τη δεδομένη σύνδεση στη συγκεκριμένη θέση, παρατίθενται στα Παρ. 2.14 και 2.15. Προέρχονται από την ίδια ομάδα παραδειγμάτων στην οποίαν ανήκουν και εκείνα του Παρ. 2.13 (κι έτσι ξεκινούν και αυτά από τη Ντο♭ μείζονα και καταλήγουν στη Ρε♯ ελάσσονα).



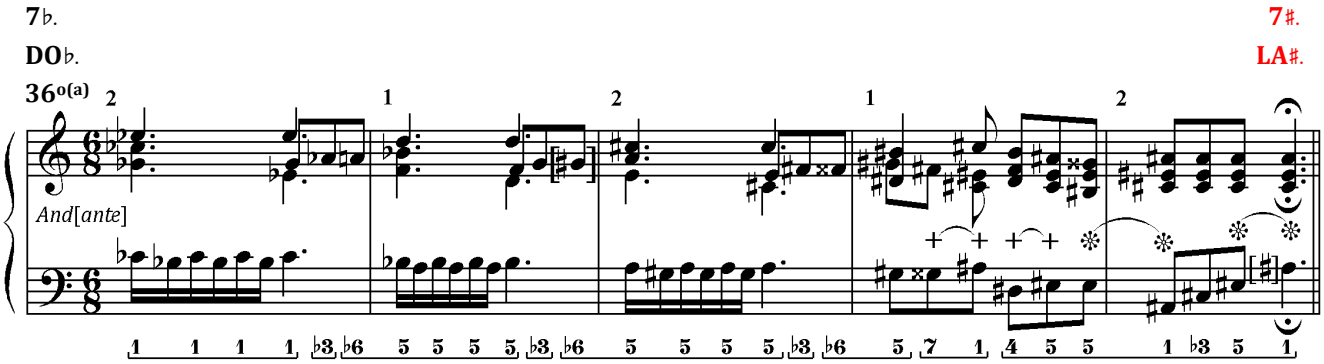
Παράδειγμα 2.14: *SPA* 2, 9*r*/218, παράδειγμα 74.



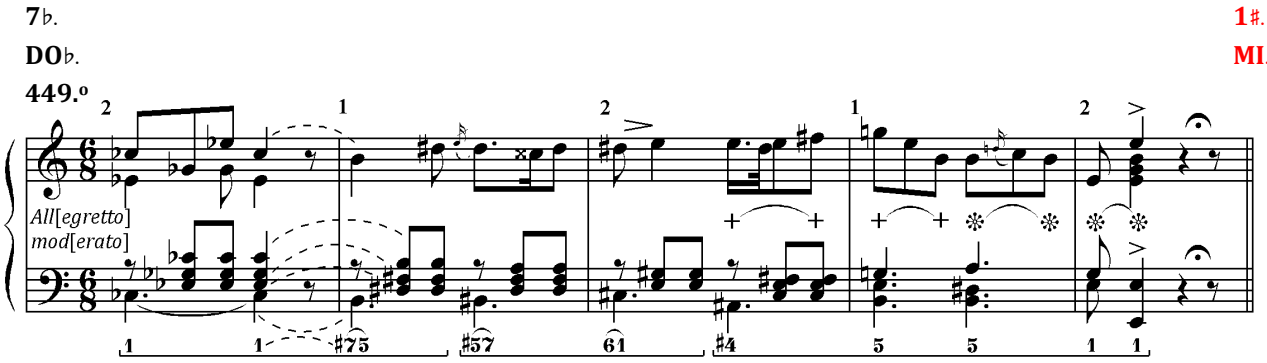
Παράδειγμα 2.15: *SPA* 2, 9*r*/218), παράδειγμα 78.
Έχει απλοποιηθεί η γραφή του δεξιού χεριού, παραλείποντας τις παύσεις ογδόων που ο Μάντζαρος τις γράφει από τρεις φορές την καθεμία (δηλαδή μία για κάθε φωνή).

Το Παρ. 2.14 είναι σαφές: η σύνδεση vii^{o4}_{3}–i^{6} συμβαίνει πάνω στους δύο πρώτους σταυρούς, ακριβώς στο σημείο μετάβασης στην τελική τονικότητα, γι' αυτό και η vii^{o4}_{3} είναι γραμμένη εναρμόνια (ο Μάντζαρος σημειώνει ονομαστικά τους φθόγγους πάνω στους οποίους γίνεται μεταλλαγή και τους ενώνει με διακεκομμένη καμπύλη — βλ. σ. 278-279). Οι δύο επόμενοι

σταυροί αντιστοιχούν στις συγχορδίες i–ii$^{6}_{5}$, και ακολουθούν οι αστερίσκοι με τις V–i. Το Παρ. 2.15, όμως, παρόλο που χρησιμοποιεί τις ίδιες ακριβώς συγχορδίες που μόλις αναφέραμε, με την ίδια σειρά και σε ίδια διάταξη, χαρακτηρίζεται από ένα ρυθμικό σχήμα και μια υφή που οδηγούν τον Μάντζαρο να σημειώσει *τέσσερα* ζεύγη σταυρών (διπλάσια του 2.14), κι αυτό επειδή στην πραγματικότητα δεν επισημαίνονται τόσο συγχορδίες όσο *φθόγγοι* (όχι απαραιτήτως του μπάσου), ή έντονα αισθητές υποδιαιρέσεις του μέτρου οφειλόμενες στον ρυθμό (βλ. και τα Παρ. 2.16 και 2.17, όπου υπάρχουν τέσσερις αστερίσκοι). Έτσι, οι επαναλήψεις ορισμένων φθόγγων του μπάσου μια οκτάβα ψηλότερα μετά από παύση, έχουν σαν αποτέλεσμα τον διπλασιασμό των σταυρών, και συνεπώς η σχέση «ασθενές–ισχυρό» δεν αφορά το δεύτερο ήμισυ ενός μέτρου σε σχέση με το επόμενο, αλλά το τελευταίο όγδοο ενός ημίσεος σε σχέση με το πρώτο του επόμενου. Έχουμε, επίσης, ορισμένες ιδιάζουσες χρήσεις των αστερίσκων, όπως στο Παρ. 4.65 (σ. 485): εκεί θα δούμε ότι ανάμεσα στο δεύτερο ζεύγος σταυρών και στους αστερίσκους μεσολαβεί ένα μεγάλο και δυσεξήγητο κενό.



Παράδειγμα 2.16: *SPA* 2, 4*v*/209), παράδειγμα 36ᵅ.



Παράδειγμα 2.17: *SPA* 2, 39*r*/278), παρ. 449. Στο εξάφωνο αυτό παράδειγμα έχει απλοποιηθεί η γραφή των παύσεων οι οποίες, στο χειρόγραφο, είναι σημειωμένες λεπτομερώς για την κάθε φωνή. Αξιοσημείωτη η χρήση των διακεκομμένων καμπυλών μεταξύ πρώτου και δεύτερου μέτρου για να δηλωθεί η εναρμόνια μεταλλαγή.

Θα ολοκληρώσουμε τα παραδείγματα ιδιαίτερης χρήσης των σταυρών και αστερίσκων παραθέτοντας δύο ακόμη περιπτώσεις από το *SPA* 2 όπου εντοπίζουμε, εκτός από δύο ζεύγη σταυρών, και *δύο ζεύγη αστερίσκων*. Και τα δύο παραδείγματα ξεκινούν από τη Ντο♭ μείζονα, αλλά το πρώτο καταλήγει σε Λα♯ ελάσσονα και το δεύτερο σε Μι ελάσσονα.

Η ιδιαιτερότητα σε αυτά τα δύο παραδείγματα δεν βρίσκεται μόνο στην παρουσία τεσσάρων αστερίσκων, αλλά και στη μετρική τους θέση — όπως και των σταυρών που προηγούνται. Οι συγχορδίες που τους αντιστοιχούν σημειώνονται στο ακόλουθο πινακάκι, αλλά αυτή τη φορά κάθε ζεύγος σταυρών ή αστερίσκων δεν αντιστοιχεί σταθερά σε ζεύγος

ασθενούς–ισχυρού. Στο 2.16 οι πρώτοι δύο αστερίσκοι έχουν θέσεις ασθενούς–ισχυρού αντίστοιχα (όπως και στην πλειοψηφία των παραδειγμάτων του *SPA*), το ίδιο και οι δύο επόμενοι, συνδέοντας το τελευταίο όγδοο ενός παρεστιγμένου τετάρτου με το πρώτο όγδοο του επόμενου. Αυτοί οι δύο τελευταίοι αστερίσκοι, όμως, δεν επισημαίνουν τη σύνδεση V–I αλλά την παράταση της Τονικής (η κίνηση $\underline{5}\nearrow\underline{1}$ του μπάσου γίνεται στο πλαίσιο του αρπισμού της Τονικής). Τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα με τους σταυρούς που προηγούνται, διότι οι συγχορδιακές συνδέσεις που τους αντιστοιχούν, $\text{vii}^{\text{o}7}$–i και $\text{ii}^{\text{o}6}$–π^6_4, συμβαίνουν μεταξύ τεσσάρων συνεχόμενων ογδόων, οργανωμένων σε ζεύγη ασθενούς–ισχυρού, πράγμα που μεταβάλλει προσωρινά την αίσθηση του μέτρου και δίνει την εντύπωση ότι η μετρική μονάδα είναι το τέταρτο και όχι το παρεστιγμένο τέταρτο.

	+ ⁀ +		+ ⁀ +		❊ ⁀ ❊		❊ ⁀ ❊	
Παρ. 2.16	$\text{vii}^{\text{o}7}$ 7	i 1	$\text{ii}^{\text{o}6}$ 2	π^6_4 5	V 5	i 1	i 5	i 1
Παρ. 2.17	V^6_5/V ♯4	V^6_5/V ♯4	π^6_4 5	π^6_4 5	V^7 5	V^7 5	i 1	i 1

Όσον αφορά το 2.17, αυτό διαφέρει από όλα τα παραδείγματα χρήσης των σταυρών και των αστερίσκων που εξετάσαμε μέχρι τώρα, διότι είναι το μόνο στο οποίο κάθε ζεύγος αυτών των συμβόλων αντιστοιχεί σε *ισχυρό–ασθενές* και όχι το αντίστροφο. Στην πραγματικότητα, σε κάθε ζεύγος σταυρών έχουμε μία και μόνη συγχορδία: διπλή Δεσπόζουσα στο πρώτο, π^6_4 στο δεύτερο. Ομοίως και στα ζεύγη αστερίσκων: V^7 στο πρώτο, Τονική στο δεύτερο. Η επιλογή αυτή, λογικά, ξεκινά από τον επαναλαμβανόμενο φθόγγο της Τ στο τέλος, ο οποίος επηρεάζει τη μετρική θέση των προηγούμενων συμβόλων. Το παράδειγμα αυτό, επίσης, δείχνει ότι καθένα από αυτά τα σύμβολα δεν δηλώνει απαραιτήτως διαφορετική συγχορδία, αλλά ούτε και φθόγγους του μπάσου, αφού εδώ αντιστοιχούν σε νότες της ανώτερης φωνής.

Εδώ θα ολοκληρώσουμε τα σχετικά με τους σταυρούς και τους αστερίσκους, αφήνοντας ορισμένα ερωτήματα για τη χρήση τους αναπάντητα, και ελπίζοντας να απαντηθούν σε κάποια μελλοντική μελέτη.

3. Πρωτογενη τεκμηρια Β΄:
Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

Στον πίνακα αυτό, ο οποίος φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, θα δοθεί εδώ ιδιαίτερη σημασία και θα αφιερωθούν αρκετές σελίδες, διότι αποτελεί, ίσως, το κλειδί που μας βοηθά να ανασυνθέσουμε τη σειρά με την οποία ο Μάντζαρος δίδασκε την ύλη του μαθήματος της αρμονίας, ειδικά ως προς το κομμάτι των βαθμιδικών προόδων και των πτώσεων. Πρόκειται για έναν πίνακα ασυνήθιστα μεγάλων διαστάσεων, και πρέπει να είναι ένας από εκείνους (άγνωστο πόσοι συνολικά) τους οποίους αναφέρει ο Σπυρίδων Δε Βιάζης στο άρθρο του στα *Παναθήναια*. Περιγράφοντας το σπίτι του Μάντζαρου ο Δε Βιάζης γράφει: «Οἱ τοῖχοι γεμᾶτοι ἀπὸ πίνακας περὶ ἁρμονίας, τοὺς ὁποίους ὁ ἴδιος εἶχε συνθέσει καὶ γράψει. Τί ἆρά γε νὰ ἔγειναν ἐκεῖνοι οἱ πολύτιμοι χάρται;»[1] Στους ίδιους πίνακες πρέπει να αναφέρεται και ο Γεώργιος Λαμπελέτ σχεδόν τρεις δεκαετίες αργότερα, στο απόσπασμα που παραθέτω στις σ. 62-63 του παραπάνω, από το οποίο θα ξεχωρίσω εδώ το εξής:

> […] μία ἔκθεσις μαθημάτων ἁρμονίας, τὰ ὁποῖα φέρουν τὸ πνεῦμα τοῦ ἁρμονικοῦ συστήματος τοῦ Fenaroli, καὶ εἶνε ἀνεπτυγμένα εἰς πίνακας μεγάλους καὶ μικρούς, ὅπου μπρὸς στὰ μάτια τῶν μαθητῶν παρουσιάζονται καλλιγραφικῶς ὅλοι οἱ κανόνες κυρίως τοῦ basso τῆς ἁρμονίας καὶ ὅλες οἱ ἁρμονικὲς συμπτώσεις καὶ ἁρμονικοὶ συνδυασμοὶ ποὺ φαίνονται βγαλμένοι ἀπὸ τὴν regola dell' ottava. Οἱ πίνακες αὐτοὶ ἦσαν ὡς φαίνεται προωρισμένοι νὰ ἀναρτηθοῦν στοὺς τείχους [*sic*] τῶν τάξεων θεωρητικῆς διδασκαλίας τῆς Φιλαρμονικῆς Κερκύρας, γιὰ νὰ χρησιμεύσουν ὡς βοήθημα τὴν ὥρα τῆς διδασκαλίας στὸν Μάντζαρο, […][2]

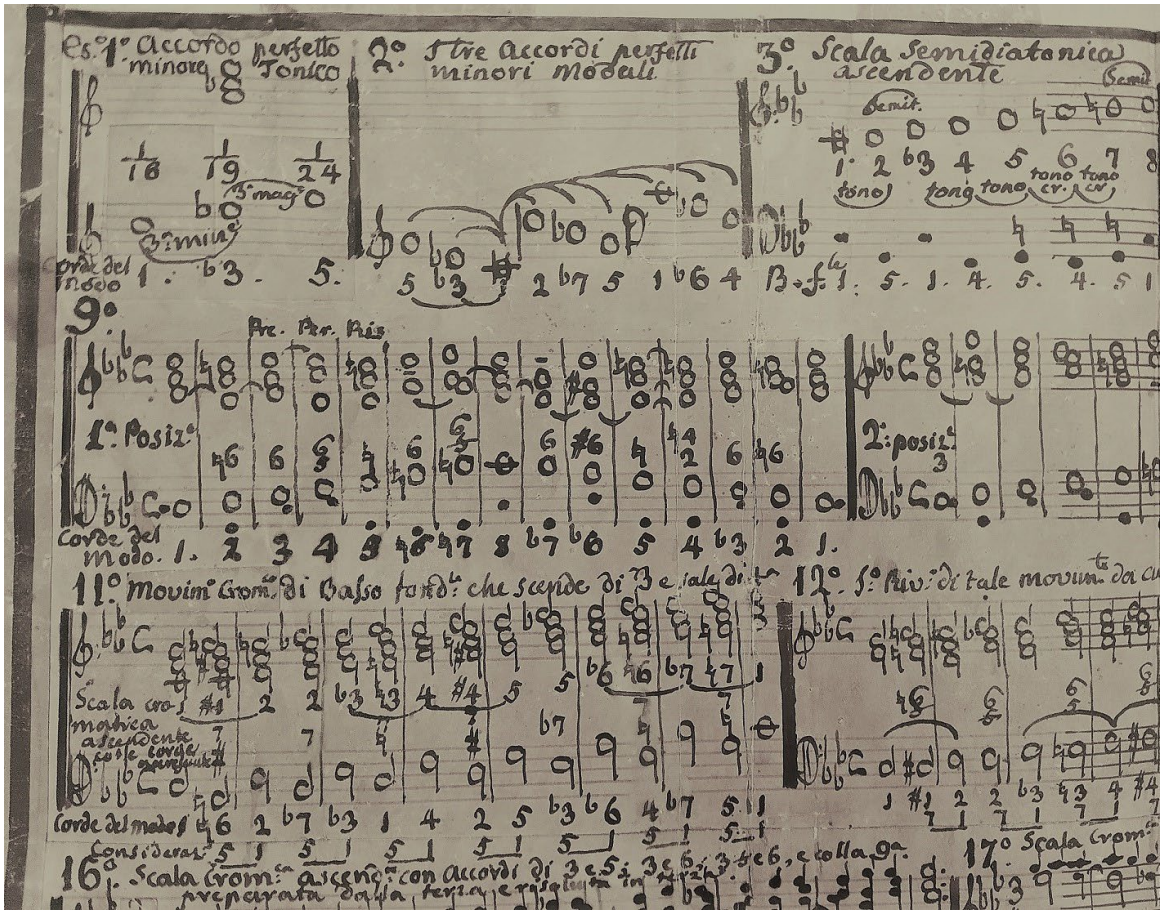
Όπως θα φανεί παρακάτω, στον σχολιασμό του ΜΠ, το περιεχόμενό του συμφωνεί με αυτά που αναφέρει ο Λαμπελέτ. Η υπόθεσή του, όμως, για τη χρήση των πινάκων στις αίθουσες της Φιλαρμονικής Εταιρείας είναι μάλλον εσφαλμένη, εφόσον ο ΜΠ πρέπει να είναι ένας από εκείνους που ο Μάντζαρος είχε αναρτημένους στο δωμάτιο της οικίας του το οποίο χρησιμοποιούσε για διδασκαλία. Ο Λαμπελέτ γράφει ότι οι πίνακες αυτοί αποτελούσαν τουλάχιστον το μισό του αριθμού των χειρογράφων τα οποία είχε εξετάσει αλλά, δυστυχώς, χωρίς να γνωρίζουμε πόσα ήταν αυτά τα χειρόγραφα δεν μπορούμε να υπολογίσουμε ούτε κατά προσέγγιση σε πόσους περίπου πίνακες αναφέρεται. Σήμερα, πάντως, σώζεται μόνο ένας. Παρόλο που είναι θλιβερή η απώλεια των υπόλοιπων πινάκων, καθώς μας στερεί τη δυνατότητα μιας πληρέστερης κατανόησης του τρόπου με τον οποίον ο Μάντζαρος δίδασκε την αρμονία, ωστόσο αυτός ο ένας σωζόμενος πίνακας αποδεικνύεται πολύτιμος: είναι ίσως ό,τι κοντινότερο έχουμε σε μιαν ευσύνοπτη διάρθρωση της ύλης του μαθήματος — αν όχι ολόκληρης, τουλάχιστον ενός πολύ σημαντικού τμήματός της. Κανένα από τα υπόλοιπα περί αρμονίας

[1] Δε Βιαζης 1905 σ. 133α.

[2] Λαμπελετ 1933 σ. 11.

γραπτά του Μάντζαρου που σώζονται δεν μας βοηθά να σχηματίσουμε, μέσα σε ένα μόνο φύλλο χαρτιού, μια τόσο ξεκάθαρη εικόνα για τη διδασκαλία της.

Ο τίτλος στο άνω μέρος του ΜΠ δεν γίνεται να αναγνωστεί διότι το κομμάτι αυτό του χαρτιού είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου σχισμένο. Οι μόνες λέξεις που μπορούν να αναγνωστούν με κάποια βεβαιότητα είναι οι *tavola* («πίνακας») και *formazione* («σχηματισμός, συγκρότηση»), αλλά δεν επαρκούν για την ανασύνθεση του τίτλου. Ο πίνακας είναι χωρισμένος σε δύο τμήματα, από τα οποία το αριστερό αφορά τον ελάσσονα Τρόπο και το δεξιό τον μείζονα (στην Εικ. 3.1 δίνεται φωτογραφία του πάνω αριστερού άκρου, με παραδείγματα για τον ελάσσονα).



Εικόνα 3.1: το πάνω αριστερό άκρο του ΜΠ, όπου περιέχονται παραδείγματα για τον ελάσσονα Τρόπο. Διακρίνονται ολόκληρα τα παραδείγματα 1, 2, 3, και 11, και τμήματα των 9, 12, 16, και 17.

Για κάθε Τρόπο δίνονται δεκάδες μουσικά παραδείγματα (64 για τον μείζονα, 52 για τον ελάσσονα), τα οποία ξεκινούν από την αντήχηση του μονοχόρδου (ως πηγής για τη μείζονα και την ελάσσονα τρίφθογγη συγχορδία) και από τα βασικά συστατικά του Τρόπου, συνεχίζουν με χαρακτηριστικές εναρμονίσεις της ανιούσας και κατιούσας κλίμακας (RdO), και ακολουθούν διάφορες συγχορδιακές ακολουθίες και πτώσεις, με ή χωρίς αλλοιωμένους φθόγγους, καθώς και αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου. Όλα τα παραδείγματα είναι δοσμένα στην τονικότητα της Ντο (μείζονος ή ελάσσονος, αναλόγως) και θα πρέπει να χρησίμευαν για να εντοπίζει ο Μάντζαρος εύκολα και να δείχνει στους μαθητές του οποιοδήποτε αρμονικό φαινόμενο ήθελε να τους διδάξει ή να τους υπενθυμίσει, χωρίς να χρειάζεται κάθε φορά να γρά-

φει τα ίδια παραδείγματα σε κάποιο νέο φύλλο πενταγράμμων ή στον μεγάλο μαυροπίνακα που γνωρίζουμε ότι υπήρχε στο δωμάτιο διδασκαλίας.[3]

Στη συνέχεια θα παραθέσω, σε δύο πίνακες, τους τίτλους καθενός από τα παραδείγματα που περιέχονται στον ΜΠ, και αμέσως μετά θα ακολουθήσει μια αναλυτική παρουσίαση του περιεχομένου του, με ψηφιακές μεταγραφές όλων σχεδόν των παραδειγμάτων. Μέσα από αυτόν τον σχολιασμό θα γίνει η σταδιακή εξοικείωση των αναγνωστών και με τη μουσική ορολογία του Μάντζαρου. Όσο για τη σχέση των περιεχομένων του πίνακα με την RdO (πέρα από τα παραδείγματα στα οποία παρατίθεται η ίδια η RdO), αυτή θα παρουσιαστεί κοντά στο τέλος του κεφαλαίου.

[3] Δε Βιαζης 1905 σ. 133α.

Μείζων τρόπος (δεξιά πλευρά του ΜΠ)	
Ιταλικός τίτλος	*Ελληνική μετάφραση*
Es[empio] **1o.** Risonanza del Monocordo sino la divisione $\frac{1}{6}$ e serie dei sette intervalli consonanti	**1ο** παράδειγμα. Αντήχηση του Μονοχόρδου μέχρι την υποδιαίρεση $\frac{1}{6}$, και σειρά των επτά σύμφωνων διαστημάτων.
2o. Accordo perfetto magg[iore] Tonico	**2ο.** Τονική τρίφθογγη μείζων συγχορδία.
3°. ‹I› tre accordi perfetti magg[iori] Modali.	**3ο.** Οι τρεις τρίφθογγες μείζονες τροπικές συγχορδίες [=*που καθορίζουν τον Τρόπο*].
4.° Scala diatonica	**4ο.** Διατονική κλίμακα.
5° Rivolti de' tre accordi Modali	**5ο.** Αναστροφές των τριών τροπικών συγχορδιών.
6°. Scala diat[onica] con accordi consonanti	**6ο.** Διατονική κλίμακα με σύμφωνες συγχορδίες.
7°. Cadenze simili ne' due Modi magg[iori] di Do e Sol.	**7°.** Πτώσεις όμοιες στις δύο μείζονες τονικότητες της Ντο και της Σολ.
8°. Cad[enza] perfetta da 5ª: a 1.ª, e suoi rivolti.	**8°.** Τέλεια πτώση από την 5 στην 1, και οι αναστροφές της.
9°. Cad[enza] da 2:ª a 5:ª che imita per approssimaz[ione] la perf[etta]	**9°.** Πτώση από την 2 στην 5 που μιμείται κατά προσέγγιση την τέλεια.
10°. Cad[enza] da 2ª: a 5ª: che imita precisam[ente] la perf[etta]	**10°.** Πτώση από την 2 στην 5 που μιμείται επακριβώς την τέλεια.
11°. Scala diatonica del Modo maggiore.	**11°.** Διατονική κλίμακα του μείζονος Τρόπου.
12° Divisione de' cinque Toni diatonici	**12°.** Διαίρεση των πέντε διατονικών τόνων.
13°. Movimento cromatico di Basso fon[amentale] che scende di 3ª, e sale di 4ª–	**13°.** Χρωματική κίνηση με το θεμελιώδες μπάσο να κατεβαίνει τρίτη και να ανεβαίνει τετάρτη.
14°– 1°: Riv[olto] di tale Movim[ento] da cui si ha la scala crom[atica] ascend[ente] nel Basso.	**14°.** Α΄ αναστροφή της ίδιας κίνησης, από την οποία [αναστροφή] προκύπτει η ανιούσα χρωματική κλίμακα στο μπάσο.
15°. Mov[imento] fond[amentale] Crom[atico] che scende di terza min[ore] salendo di semit[ono] mag[giore] o min[ore] e poi salendo di grado, da cui si ha la scala crom[atica] discend[ente] colle corde cromatiche scemate nelle parti	**15°.** Χρωματική κίνηση του θεμελιώδους μπάσου το οποίο κατεβαίνει 3μ, και ανεβαίνει [πρώτα] διατονικό ή χρωματικό ημιτόνιο και έπειτα ανεβαίνει βηματικά, από την οποία [κίνηση] προκύπτει η κατιούσα χρωματική κλίμακα, με τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους [να εμφανίζονται] στις [άνω] φωνές.
16°. 1°. Riv[olto] di tale Mov[imento] da cui si ha la stessa scala nel Basso, rivoltando la parte fond[amentale] nel mezzo.	**16°.** Α΄ αναστροφή αυτής της κίνησης, από την οποία προκύπτει η ίδια κλίμακα στο μπάσο, ενώ η σειρά των θεμελίων φθόγγων εμφανίζεται ανεστραμμένη στο μέσο.
17ο [*Χωρίς τίτλο*]	**17ο.** [Απροετοίμαστη εμφάνιση της συγχορδίας με 3ε, 5ε, και υπονοούμενη 7ε, σε ευθεία κατάσταση.]
18ο. Le quattro Diss[onanze] fond[amentali] di 7ª, 9ª, 11ª o 4ª, e 13ª.	**18ο.** Οι τέσσερις θεμελιώδεις καθυστερήσεις της 7ης, 9ης, 11ης ή 4ης, και 13ης.
19ο– Scala Crom[atica] ascend[ente] con acc[ordi] di $\frac{5}{3}, \frac{6}{3}, \frac{6}{5}$ e colla 9:ª preparata dalla 3:ª e risoluta in 8ª.	**19ο.** Ανιούσα χρωματική κλίμακα με συγχορδίες σε $\frac{5}{3}, \frac{6}{3}, \frac{6}{5}$, και [με καθυστέρηση] 9ης προετοιμασμένης από την 3η και λυμένης στην 8η.
20ο. Scala crom[atica] discend[ente] colla 7ª: preparata dalla 6ª: e risoluta in 6ª	**20ο.** Κατιούσα χρωματική κλίμακα με [καθυστέρηση] 7ης η οποία προετοιμάζεται από 6η και λύνεται σε 6η.

21.º– Scala crom[atica] ascend[ente] colla 4a prepar[ata] dalla ♮7 dim[inuita] e risoluta in 3za.	**21º.** Ανιούσα χρωματική κλίμακα με [καθυστέρηση] 4ης, προετοιμασμένης από την 5ε, που λύνεται σε 3η.
22ºA Mov[imento] crom[atico] fond[amentale] di basso che scende di 3:a o 2° e sale di semit[ono] magg[iore] colla Scala Crom[atica] discend[ente] nel mezzo con corde scem[ate]	**22º (α).** Χρωματική κίνηση με το θεμελιώδες μπάσο να κατεβαίνει 3η ή 2α και να ανεβαίνει διατονικό ημιτόνιο, με την κατιούσα χρωματική κλίμακα στο μέσο, χρησιμοποιώντας ελαττωμένους φθόγγους.
22º(B) 1º: Riv[olto] di tale Mov[imento], da cui si ha la stessa scala nel Basso	**22º (β).** Α΄ αναστροφή αυτής της κίνησης, από την οποία προκύπτει η ίδια κλίμακα στο μπάσο.
23º– Cad[enza] fond[amentale] Crom[atica] da 5:a a 1a colla ♯5 — e rivolti.	**23º.** Χρωματική πτώση από την 5 στην 1, με την 5 σε ευθεία κατάσταση και με την πέμπτη της αυξημένη — και οι αναστροφές της.
24. Cad[enza] fond[amentale] cr[omatica] idem colla ♭5–	**24.** Χρωματική πτώση ομοίως, σε ευθεία κατάσταση, με ελαττωμένη την πέμπτη [της 5].
25–º Cad[enza] finta e riv[olti]	**25º.** Απατηλή πτώση και οι αναστροφές [της].
26º– Cad[enza] finta crom[atica] e suoi rivolti	**26º.** Χρωματική απατηλή πτώση, και οι αναστροφές [της].
27–º Cad[enza] Sens[ibile] da 7a a 1:a e rivolti.	**27º.** Πτώση [της συγχορδίας με 7η] του Προσαγωγέα από την 7 στην 1, και οι αναστροφές [της].
28º. Idem crom[atica] colla 3.a magg[iore]; e rivolti–	**28º.** Ομοίως, χρωματική με 3Μ· και οι αναστροφές [της].
29º– Cad[enza] sen[sibile] crom[atica] colla ♭♭7, e rivolti—	**29º.** Πτώση της χρωματικής συγχορδίας με 7ε του Προσαγωγέα, και οι αναστροφές [της].
30º Idem con ♭♭7 e 3a magg[iore] e min[ore] [*recte:* minore e maggiore] bicromatica	**30º.** Ομοίως, δις χρωματική, με εβδόμη ελαττωμένη, και με τρίτη [αρχικά] μικρή και [κατόπιν] μεγάλη
31–º idem – con ♭♭7 e ♭♭3	**31º.** Ομοίως — με 7ε και 3ε.
32º. Cadenze fon[amentali] ‹di› 4 e ♯4, a 5a o a 1a. — Da 4 a 5.	**32º.** Πτώσεις [στις οποίες οι] θεμέλιοι [πηγαίνουν] από τον 4 και από τον ♯4 στον 5 ή στον 1. — Από την 4 στην 5.
33º. Da ‹4 a› 1	**33º.** Από την 4 στην 1.
34º– Da 4 a 5a: con 7 min[ore]	**34º.** Από την 4 στην 5 με [την τελευταία συγχορδία να έχει] 7μ
35º. Crom[atica]. Da 4a: con 3 mag[giore] e poi min[ore] a 5: con 7. min[ore]–	**35º.** Χρωματική. Από την 4, με 3Μ και έπειτα 3μ, στην 5 με 7μ.
36º– Crom[atica]. Idem a 1a.	**36º.** Χρωματική. Ομοίως, προς την 1.
37º– Crom[atica.] Da 4, ♯4 a 5a–	**37º.** Χρωματική. Από την 4 [στην] ♯4 [και] στην 5.
38º. bicrom[atica.] Idem con 3 dim[inuita] sulla ♯4 —	**38º.** Δις χρωματική. Ομοίως, με 3ε πάνω στην ♯4.
39º. Crom[atica.] Da ♯4 a 5.	**39º.** Χρωματική. Από την ♯4 στην 5.
40º– Crom[atica.] Idem a 1a.	**40º.** Χρωματική. Ομοίως, προς την 1.
41º– bicrom[atica.] Da ♯4 con 7 dim[inuita] a 5a—	**41º.** Δις χρωματική. Από την ♯4 με 7ε προς την 5.
42º– idem a 1.a	**42º.** Ομοίως, προς την 1.
43º– bicrom[atica.] Da ♯4 ‹co›n 3 e 7 tutte due dim[inuite]	**43º.** Δις χρωματική. Από την ♯4 με ελαττωμένες και την 3η και την 7η [της].
44º. tricrom[atica.] Idem – a 1a.	**44º.** Τρις χρωματική. Ομοίως — προς την 1.
45º– Idem colle tre crom[atiche] di botto	**45º.** Ομοίως, με [την ♯4 να έχει] τρεις χρωματικούς [φθόγγους] απροετοίμαστα.
46º. Idem a 1–a	**46º.** Ομοίως, προς την 1.
47º– Cad[enze] fond[amentali] di 2, ♯2, ♭2 a 5a o a 1a–	**47º.** Πτώσεις [στις οποίες] οι θεμέλιοι [πηγαίνουν] από τον 2, τον ♯2, και τον ♭2 προς τον 5 ή τον 1. [— Από την 2 στην 5]
48º– Da 2 a 1.	**48º.** Από την 2 στην 1.

49º– Da 2 con 7 di grado a 5	**49º.** Από την 2 με 7η [που έρχεται] βηματικά, προς την 5.
50º– Crom[atica.] Da 2ª: con ♭♮ dim[inuita], a 5ª	**50º.** Χρωματική. Από την 2 με 5ε προς την 5.
51º– Crom[atica.] [Da 2ª: con ♭♮ dim[inuita], a 5ª con 7ª minore]	**51º.** Χρωματική. [Από την 2 με 5ε προς την 5 με 7μ.]
52.º Crom[atica.] Idem passando la 7:ª di grado, colla 7 preparata sulla 5ª.	**52º.** Χρωματική. Ομοίως, με την 7η [της 2 να εμφανίζεται] βηματικά, [και] με προετοιμασμένη την 7η πάνω στην 5.
53º– Crom[atica.] Da 2ª: colla ♭♮ a 1ª.	**53º.** Χρωματική. Από την 2 με 7ε προς την 1.
54º. Crom[atica.] Da 2ª con 3 mag[giore] e ‹7› di grado a 5:ª —	**54º.** Χρωματική. Από την 2 με 3Μ και με 7η [που έρχεται] βηματικά, προς την 5.
55º– bicrom[atica.] Idem colla 7 di grado sulla 2ª, e colla ♭♮	**55º.** Δις χρωματική. Ομοίως, με την 7η [να εμφανίζεται] βηματικά πάνω στην 2, και με 5ε.
56–º crom[atica.] Da [2a con 3 maggiore e 7 di botto a 1ª]	**56º.** Χρωματική. Από την [2 με 3Μ και με απροετοίμαστη 7η, προς την 1.]
57–º crom[atica] [*sic*] Da ♯2, con 7 dim[inuita] a 1.ª	**57º.** Χρωματική [*sic*]. Από την ♯2 με 7ε προς την 1.
58º– tricrom[atica.] Idem tricromatica colla ♭♮ minima sulla ♯2	**58º.** Τρις χρωματική. Ομοίως, τρις χρωματική με 5δε πάνω στην ♯2.
59º– crom[atica.] [*sic*] Da ♭2ª a 5.ª	**59º.** Χρωματική [*sic*]. Από την ♭2 στην 5.
60º– crom[atica.] [*sic*] Da ♭2ª. a 1.ª	**60º.** Χρωματική [*sic*]. Από την ♭2 στην 1.
61º– bicrom[atica.] Da ♯2ª. a 1: col crom[atico] prep[arato]	**61º.** Δις χρωματική. Από την ♯2 στην 1 με προετοιμασμένο χρωματικό [φθόγγο].
62º– bicrom[atica.] Da ♯2ª. a 1: col crom[atico] prep[arato] colla 7 di grado	**62º.** Δις χρωματική. Από την ♯2 στην 1 με προετοιμασμένο χρωματικό [φθόγγο] και με την 7η [να έρχεται] βηματικά.
63º– crom[atico.] Da 2ª: a 5 col crom[atico] prep[arato]	**63º.** Χρωματική. Από την 2 στην 5 με προετοιμασμένο χρωματικό [φθόγγο].
64º– crom[atica.] Idem a 1a–	**64º.** Χρωματική. Ομοίως, προς την 1.

Ελάσσων τρόπος (αριστερή πλευρά του ΜΠ)	
Ιταλικός τίτλος	*Ελληνική μετάφραση*
Es[empio] **1o.** Accordo perfetto minore Tonico	**1°** παράδειγμα. Τονική τρίφθογγη ελάσσων συγχορδία.
2º. I tre accordi perfetti minori modali	**2º.** Οι τρεις τρίφθογγες ελάσσονες τροπικές συγχορδίες [=*που καθορίζουν τον Τρόπο*].
3°. Scala semidiatonica ascendente	**3º.** Ημιδιατονική ανιούσα κλίμακα.
4°. Scala diatonica discendente	**4º.** Διατονική κατιούσα κλίμακα.
5°. Cadenza perf[etta] da 5.ª a 1.ª e Rivolti.	**5º.** Τέλεια πτώση από την 5 στην 1, και αναστροφές [της].
6°. Cad[enza] da 2ª a 5ª che imita per appross[imazione] la perf[etta]	**6º.** Πτώση από την 2 στην 5 που μιμείται κατά προσέγγιση την τέλεια.
7°. Cad[enza] bicromat[ica] [*recte* cromatica] da 2ª a 5 – idem	**7º.** Δις χρωματική [*recte* χρωματική] πτώση από την 2 στην 5. Ομοίως.
8°. Scala ascend[ente] e discend[ente] — Scuola Tedesca —	**8º.** Ανιούσα και κατιούσα κλίμακα — Γερμανική Σχολή.
9°. [*Χωρίς τίτλο*]	**9º.** [Διατονική κλίμακα του ελάσσονος Τρόπου.]
10°. Divisione de' cinque Toni diatonici.	**10º.** Διαίρεση των πέντε διατονικών τόνων.
11°. Movim[ento[crom[atico] di Basso fond[amentale] che scende di 3 e sale di 4ª	**11°.** Χρωματική κίνηση με το θεμελιακό μπάσο να κατεβαίνει τρίτη και να ανεβαίνει τετάρτη.

12°. 1:º Riv[olto] di tale movim[ento] da cui si ha la scala cr[omatica] ascendente nel Basso	**12°.** Α΄ αναστροφή αυτής της κίνησης, από την οποία [αναστροφή] προκύπτει η ανιούσα χρωματική κλίμακα στο μπάσο.
13°. Mov[imento] fond[amentale] crom[atico] consimile a quello del Nº: 15°: della Tavola A — Da questo Mov[imento] si ha la Scala discend[ente] Crom[atica], colle corde crom[atiche] scemate nelle parti	**13°.** Χρωματική κίνηση του θεμελιακού μπάσου παρόμοια με εκείνη του αρ. 15 του Πίνακα Α — Από αυτή την κίνηση προκύπτει η κατιούσα χρωματική κλίμακα, με τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους [να εμφανίζονται] στις [άνω] φωνές.
14°. Riv[ersamento] [*recte* 1º Rivolto] di tale Mov[imento] da cui si ha la stessa Scala Crom[atica] discendente nel Basso.	**14°.** Α΄ αναστροφή αυτής της κίνησης, από την οποία προκύπτει η ίδια κατιούσα χρωματική κλίμακα στο μπάσο.
15°. ‹Le Diss[onanze] 7ª mi›n[ore] 9ª min[ore] 11ª e 13.ª min[ore]	**15°.** Οι διαφωνίες [=*καθυστερήσεις*] 7μ, 9μ, 11ης, και 13μ.
16°. Scala crom[atica] ascend[ente] con accordi di $\frac{5}{3}, \frac{6}{3}, \frac{6}{5}$, e colla 9ª.	**16°.** Ανιούσα χρωματική κλίμακα με συγχορδίες σε $\frac{5}{3}, \frac{6}{3}, \frac{6}{5}$, και [με καθυστέρηση] 9ης.
17º. Scala crom[atica] discendente colla 7 preparata dalla 6ª, e risol[uta] in 6ª:	**17º.** Κατιούσα χρωματική κλίμακα με [καθυστέρηση] 7ης η οποία προετοιμάζεται από 6η και λύνεται σε 6η.
18º. Scala Crom[atica] ascend[ente] con 4 prepar[ata] dalla 7 dim[inuita] e risoluta in terza.	**18º.** Ανιούσα χρωματική κλίμακα με [καθυστέρηση] 4ης, προετοιμασμένης από την 5ε, που λύνεται σε 3η.
19.º Mov[imento] crom[atico] fond[amentale] di Basso che scende di 3ª o 2 ‹e› sale di Semit[ono] magg[iore].	**19º.** Χρωματική κίνηση του θεμελιακού μπάσου που κατεβαίνει 3η ή 2α και ανεβαίνει διατονικό ημιτόνιο.
20º– 1.o Riv[olto] di tale mov[imento], colla stessa Scala nel Basso —	**20º.** Α΄ αναστροφή, με την ίδια κλίμακα στο μπάσο.
21º. Cad[enza] crom[atica] da 5:ª a 1 fond[amentale] colla ♭5, e suoi rivolti	**21º.** Χρωματική πτώση από την 5 στην 1, [πρώτα] με την 5 σε ευθεία κατάσταση με ελαττωμένη την πέμπτη [της], και [έπειτα στις] αναστροφές της.
22º. Cad[enza] finta ‹semitonata›, fond[amentale] e suoi Rivolti.	**22º.** Απατηλή πτώση με ημιτονιακή κίνηση, σε ευθεία κατάσταση και στις αναστροφές της.
23º. Cad[enza] Sens[ibile] min[ore] da ♮7ª a 1ª e suoi Rivolti–	**23º.** Πτώση [της συγχορδίας με 7η] του Προσαγωγέα του ελάσσονος Τρόπου από την ♮7 στην 1, και οι αναστροφές της.
24º. Idem crom[atica] con ♭♭3	**24º.** Ομοίως, χρωματική με 3ε.
25º. Idem Crom[atica] colla ♭♭5	**25º.** Ομοίως, χρωματική με 5δε.
26º– Scala crom[atica] discen[dente] colle crom[atiche] scem‹ate›	**26º.** Κατιούσα χρωματική κλίμακα με ελαττωμένους χρωματικούς [φθόγγους].
27º. Idem con acc[ordo] perf[etto] magg[iore] †tranne† la 1a– ecc. S'userà anche nel Modo magg[iore]	**27º.** Ομοίως, με τρίφθογγες μείζονες συγχορδίες, εκτός από την πρώτη, κ.λπ. Χρησιμοποιείται και στον μείζονα Τρόπο.
28º. ‹Caden›ze fond[amentali] di 4 e ♯4 a 5ª: o a 1ª. — Da 4 a 5.ª	**28º.** Πτώσεις [στις οποίες οι] θεμέλιοι [πηγαίνουν] από τον 4 και από τον ♯4 στον 5 ή στον 1. — Από την 4 στην 5.
29º. Da 4 a 1.	**29º.** Από την 4 στην 1.
30º. Da 4 a 5 con 7 min[ore] prep[arata]	**30º.** Από την 4 στην 5 με προετοιμασμένη 7η.
31º. Crom[atica.] Da ♯4 (prep[arata]) a 5 con ♭♭3	**31º.** Χρωματική. Από την (προετοιμασμένη) ♯4 στην 5, με 3ε.
32º– bicrom[atica.] Idem, c‹on 3ª m›in[ore]	**32º.** Δις χρωματική. Ομοίως, με 3μ.
33.º crom[atica.] Idem con 7 dim[inuita] sulla ♯4	**33º.** Χρωματική. Ομοίως, με 7ε πάνω στην ♯4.
34–º bicrom[atica.] Idem con 3 min[ore] sulla ♯4	**34º.** Δις χρωματική. Ομοίως, με 3μ πάνω στην ♯4.

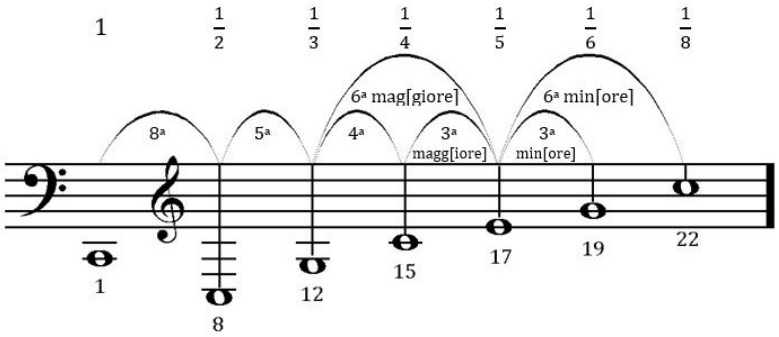
35º– crom[atica.] Idem colla ♯4 con 7 dim[inuita] e 3 dim[inuita] di botto	**35º.** Χρωματική. Ομοίως, με την ♯4 να έχει απροετοίμαστα 7ε και 3ε.
36–º crom[atica.] Idem a 1ª	**36º.** Χρωματική. Ομοίως, [με την ♯4 να οδηγεί] στην 1.
37º– bicr[omatica] e crom[atica.] Da ♯4 con 3 min[ore], poi dim[inuita] a 5:ª	**37º.** Δις χρωματική και χρωματική. Από την ♯4, [η οποία έχει] 3μ και έπειτα 3ε, προς την 5.
38º. Idem a 1:ª	**38º.** Ομοίως, προς την 1.
39–º crom[atica] e bicr[omatica.] Da 4 a ♯4 e a 5	**39º.** Χρωματική και δις χρωματική. Από την 4 προς την ♯4 και την 5.
40º– bicrom[atica] e crom[atica.] Da ♯4 a ♮4 a 1ª. e a $^{\natural 4}_{2}$ Quint†a†	**40º.** Δις χρωματική και χρωματική. Από την ♯4 στην ♮4, προς την 1 και την 5 [σε] $^{\natural 4}_{2}$.
41º– Cadenze fond[amentali] di 2 e ♭2 a 5ª. o a 1ª–	**41º.** Πτώσεις [στις οποίες οι] θεμέλιοι [πηγαίνουν] από τον 2 και τον ♭2 στον 5 ή στον 1. [— Από την 2 στην 5]
42º– Da 2ª: a 1:ª	**42º.** Από την 2 στην 1.
43º– Da 2: a 5 con 7 min[ore] prep[arata]	**43º.** Από την 2 στην 5 με προετοιμασμένη 7μ.
44–º Idem colla 7 min[ore] di grado sulla 2ª.	**44º.** Ομοίως, με την 7μ [να εμφανίζεται] βηματικά πάνω στην 2.
45º– Crom[atica.] Idem colla 3ª: magg[iore] sulla 2ª.	**45º.** Χρωματική. Ομοίως, με 3Μ πάνω στην 2.
46º– Crom[atica.] Idem, colla 7 di botto sulla 2ª.	**46º.** Χρωματική. Ομοίως, με την 7η απροετοίμαστα πάνω στην 2.
47–º Crom[atica.] Da 2 con 3 mag[giore] e poi min[ore] [*recte:* 3 minore e poi maggiore] a 1.ª	**47º.** Χρωματική. Από την 2 [με απροετοίμαστη 7η και] με 3μ [που] έπειτα γίνεται 3Μ, προς την 1.
48.º bicrom[atica] e diat[onica.] Da 2ª con 3 mag[giore] e 5 giusta, e poi 3 min[ore] e 5: dim[inuita] a 5ª	**48.º** Δις χρωματική και διατονική. Από την 2 με 3Μ και 5Κ, και έπειτα 3μ και 5ε, προς την 5.
49º– bicr[omatica] e diat[onica.] Idem a 1ª.	**49º.** Δις χρωματική και διατονική. Ομοίως, προς την 1.
50.º crom[atica.] Da ♭2 a 5 col 1:º Riv[olto]	**50º.** Χρωματική. Από την ♭2 στην 5 με την α΄ αναστροφή [ενδιάμεσα].
51.º crom[atica.] Idem a 1a–	**51º.** Χρωματική. Ομοίως, προς την 1.
52º– Crom[atica.] Idem a 5 col fond[amentale]	**52º.** Χρωματική. Ομοίως, προς την 5 σε ευθεία κατάσταση.

Εξετάζοντας προσεκτικά το περιεχόμενο της κάθε πλευράς του ΜΠ διαπιστώνουμε από τους τίτλους και μόνο, ακόμα και χωρίς να δούμε τη μουσική σημειογραφία, ότι πολλά από τα παραδείγματα που δίνονται για τον ένα Τρόπο έχουν το ανάλογό τους και στον άλλο, χωρίς απαραίτητα να έχουν τον ίδιο αύξοντα αριθμό (άλλωστε για τον μείζονα δίνονται συνολικά δώδεκα παραδείγματα περισσότερα απ' όσα δίνονται για τον ελάσσονα). Αυτά τα ανάλογα μεταξύ τους παραδείγματα θα τα σχολιάζω συνδυασμένα ώστε να είναι εύκολη και άμεση η σύγκριση της αντιμετώπισης του ίδιου αρμονικού φαινομένου στον κάθε Τρόπο.

ΜΤ-1 (1ο παράδειγμα για τον Μείζονα Τρόπο).[4] «Αντήχηση του Μονοχόρδου μέχρι την υποδιαίρεση $\frac{1}{6}$, και σειρά των επτά σύμφωνων διαστημάτων».

Τα παραδείγματα του μείζονος Τρόπου ξεκινούν με ένα στοιχείο που το βρίσκουμε επίσης στην αρχή των περισσότερων από τις ιταλικές (και όχι μόνο) πραγματείες περί αρμονίας του πρώιμου 19ου αιώνα: μια «δήλωση πίστης» ότι οι νόμοι της αρμονίας απορρέουν από μια φυσική πηγή.[5] Στην περίπτωση του Μάντζαρου η πηγή αυτή είναι το μονόχορδο.

Γενικά το μονόχορδο δεν ταυτίζεται απαραιτήτως με την *ηχογόνο χορδή* (ή αλλιώς *ηχητική/ηχούσα χορδή*), παρά τη μεγάλη ομοιότητά τους. Το μεν μονόχορδο αποτελείτο κατά κανόνα από μια τεντωμένη χορδή στερεωμένη σε δύο σταθερά σημεία, κι από έναν κινητό καβαλάρη: όλο αυτό το σύστημα στηριζόταν πάνω σε ένα κούφιο κουτί που λειτουργούσε ως αντηχείο, διευκολύνοντας ταυτόχρονα τη μεταφορά του μονοχόρδου· χρησίμευε δε κυρίως ως εργαλείο για την ακουστική εφαρμογή μουσικών διαστημάτων τα οποία καθορίζονταν μέσω μαθηματικών υπολογισμών.[6] Η δε ηχογόνος χορδή ήταν μια ανοιχτή χορδή την οποία έθεταν σε ταλάντωση και μελετούσαν τους αρμονικούς που παρήγε· ορισμένοι θεωρητικοί, μάλιστα, ξεκινώντας από τον Rameau, έφτασαν να τη θεωρούν σημαντικό επιστημονικό και φιλοσοφικό σύμβολο.[7] Παρ' όλα αυτά, στο *SPA* η διάκριση μεταξύ μονοχόρδου και ηχογόνου χορδής δεν είναι πάντα σαφής· υπάρχουν χωρία όπου και οι δύο όροι (*monocordo* και *corda sonora*) δηλώνουν το ίδιο εργαλείο. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στο παράδειγμα εδώ. Άλλωστε ένα μονόχορδο χωρίς τον κινητό καβαλάρη μετατρέπεται αυτομάτως σε ηχογόνο χορδή, ενώ εμπίπτει ούτως ή άλλως στη γενικότερη έννοια του *ηχογόνου σώματος*.[8]



Παράδειγμα 3.1: ΜΤ-1.

[4] Χάριν ευκολίας και συντομίας, από εδώ και πέρα τα παραδείγματα του ΜΠ θα αναφέρονται ως εξής: «ΜΤ-2» (=2ο Παράδειγμα για τον Μείζονα Τρόπο), «ΕΤ-1» (=1ο Παράδειγμα για τον Ελάσσονα Τρόπο) κ.λπ.

[5] SANGUINETTI 2005 σ. 465.

[6] ADKINS 1967 σ. 34. Ας σημειωθεί ότι το μονόχορδο δεν συνίστατο απαραίτητα από μία μόνο χορδή, αλλά μπορούσε να συμπεριλαμβάνει και δεύτερη, χορδισμένη σε ταυτοφωνία ή στην ογδόη σε σχέση με την άλλη.

[7] Περισσότερα στο CHRISTENSEN 1987α.

[8] Στα Ιταλικά *corpo sonoro*, επί λέξει απόδοση του γαλλικού *corps sonore*, όρου με τον οποίον ο Rameau αποκαλούσε κάθε σύστημα που παρήγε αρμονικούς μέσω των πολλαπλών ταλαντώσεών του. Ο Rameau χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τον όρο το 1726 στο *Nouveau système de musique théorique*, τέσσερα χρόνια μετά την έκδοση του *Traité de l'Harmonie*. Στο μεσοδιάστημα αυτό πληροφορήθηκε την ύπαρξη της αρμονικής στήλης από τη μελέτη του Joseph Sauveur (1653–1716) με τίτλο *Principes d'acoustique et de musique* […] (SAUVEUR 1701). Μέσα στη σειρά των αρμονικών του ηχογόνου σώματος, λοιπόν, ο Rameau βρήκε μια νέα πηγή της μείζονος συγχορδίας, αλλά και γενικότερα των διαστηματικών αναλογιών, η οποία ερχόταν να συμπληρώσει — και να κατακυρώσει— όσα είχε γράψει το 1722, βασιζόμενος τότε στην καθιερωμένη διαίρεση των χορδών.

Το πρωτογενές μουσικό υλικό που παράγουν οι πρώτες υποδιαιρέσεις του μονοχόρδου είναι οι φθόγγοι που απαρτίζουν την τρίφθογγη συγχορδία της Τ του μείζονος Τρόπου. Το ΜΤ-1, λοιπόν, απεικονίζει τους φθόγγους που παράγει μια τεντωμένη χορδή όταν πάλλεται σε ολόκληρο το μήκος της (ντο$_2$), στο $\frac{1}{2}$ του μήκους της (ντο$_3$), στο $\frac{1}{3}$ του (σολ$_3$), στο $\frac{1}{4}$ του (ντο$_4$), στο $\frac{1}{5}$ του (μι$_4$), στο $\frac{1}{6}$ του (σολ$_4$) και στο $\frac{1}{8}$ του (ντο$_5$). Τα κλάσματα στο πάνω μέρος του πενταγράμμου εκφράζουν το μήκος της παλλόμενης χορδής που παράγει τον εκάστοτε φθόγγο, ενώ ο αριθμός κάτω από κάθε φθόγγο, από τον δεύτερο και έπειτα, δηλώνει το διάστημα σε σχέση με τη θεμέλιο. Οι φθόγγοι αυτοί είναι βεβαίως οι ίδιοι με τους πρώτους έξι αρμονικούς που παράγει μια ηχογόνος χορδή, καθώς και με τον όγδοο.[9] Στον τίτλο του ΜΤ-1 («Αντήχηση του Μονοχόρδου μέχρι την υποδιαίρεση $\frac{1}{6}$ […]») ο Μάντζαρος επιλέγει να αναφερθεί στο σολ$_4$ όχι σαν έκτο αρμονικό αλλά σαν υποδιαίρεση $\frac{1}{6}$, συνδυάζοντας στην ίδια πρόταση τις λέξεις *αντήχηση* και *υποδιαίρεση*, από τις οποίες η μεν πρώτη χρησιμοποιείται κατά κανόνα για την ηχογόνο χορδή ενώ η δεύτερη για το μονόχορδο. Με αυτή τη διατύπωση ήθελε ίσως να εκφράσει έμμεσα τις οφειλές του προς δύο διαφορετικές γνωστικές οδούς, εν προκειμένω εκείνες της Ακουστικής και των Μαθηματικών, οι οποίες οδηγούν εδώ στο ίδιο αποτέλεσμα. Από την άλλη, βλέπουμε και αλλού τον Μάντζαρο να χρησιμοποιεί τη λέξη *μονόχορδο* σε συγκείμενο όπου θα ταίριαζαν περισσότερο οι όροι *ηχογόνο σώμα* ή *ηχογόνος χορδή*,[10] πράγμα που δείχνει ότι, γενικότερα, δεν τηρούσε τη διάκριση μεταξύ των δύο εργαλείων. Δεν θα απέκλεια, πάντως, η περιγραφή του Μάντζαρου στο πρώτο αυτό παράδειγμα του ΜΠ να είναι επηρεασμένη από εκείνη του Catel[11] ή του Bianchi.[12] Ο μεν Catel ξεκινά την περί αρμονίας πραγματεία του γράφοντας ότι η βασική συγχορδία του συστήματός του «σχηματίζεται από τα πρώτα παράγωγα του ηχογόνου σώματος ή από τις πρώτες διαιρέσεις του μονοχόρδου».[13]

---

[9] Σύμφωνα με την άποψη η οποία απαριθμεί τους αρμονικούς από τον δεύτερο φθόγγο της στήλης, οι ίδιοι επτά φθόγγοι είναι η θεμέλιος (ντο$_2$), οι πρώτοι πέντε αρμονικοί (ντο$_3$, σολ$_3$, ντο$_4$, μι$_4$, σολ$_4$) και ο έβδομος (ντο$_5$). Στο παρόν σύγγραμμα η αρίθμηση των αρμονικών θα γίνεται με αφετηρία τη θεμέλιο.

[10] Όπως στο *SPA*, στις τελευταίες δύο σελίδες του τόμου 1, όπου γράφει «Αντήχηση του Μονοχόρδου μέχρι τον 128ο τρόπο δόνησης» (βλ. στον τ. 3 του παρόντος, σ. 130-133, ενώ για σχολιασμό βλ. τ. 2 σ. 441-444).

[11] Ο γάλλος συνθέτης και θεωρητικός Charles-Simon Catel ανέλαβε να συγγράψει το επίσημο εγχειρίδιο αρμονίας του νεοϊδρυθέντος Ωδείου του Παρισιού (*Traité d'harmonie* […]). Το βιβλίο αυτό κυκλοφόρησε το Έτος 10 (στα Γαλλικά: «An X») του Γαλλικού Δημοκρατικού Ημερολογίου, δηλαδή μεταξύ 23.9.1801 και 22.9.1802 του Γρηγοριανού Ημερολογίου. Είναι το πρώτο σύγγραμμα που δίδασκε την αρμονία παρουσιάζοντας με μια λογική σειρά τους κανόνες ορθού χειρισμού των συγχορδιών, των διαφωνιών, και των μελωδικών γραμμών, χωρίς να υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες σχετικά με τη φυσικομαθηματική βάση της μουσικής, και αποτέλεσε πρότυπο των μεταγενέστερων εγχειριδίων αρμονίας του 19ου αιώνα. Λεπτομέρειες για τον Catel και το σύγγραμμά του στη σχετική διδακτορική διατριβή του GEORGE (1982).

[12] Ο ναπολιτάνος συνθέτης και θεωρητικός Francesco Bianchi (1752 περ. – 1810) υπήρξε μαθητής του Pasquale Cafaro στο ναπολιτάνικο ωδείο Pietà dei Turchini και συνεχιστής της παράδοσης του Leonardo Leo (CAFIERO 2003 σ. 989). Η πραγματεία του, η οποία τιτλοφορείται *Trattato d'armonia teorico pratico*, χρονολογείται μέσα στην περίοδο 1802–1807 [MCCLYMONDS/HANSELL, «Bianchi, (Giuseppe) Francesco», στο *GMO*]. Σώζεται χειρόγραφη στη βιβλιοθήκη του Royal College of Music του Λονδίνου, ενώ μια επίσης χειρόγραφη γαλλική μετάφρασή της (*De l'attraction harmonique, ou Sistème phisico-mathematique*) απόκειται στο Ωδείο Luigi Cherubini της Φλωρεντίας. Τμήματα της πραγματείας δημοσιεύτηκαν το 1820 και 1821 στο περιοδικό *The Quarterly Musical Magazine and Review* (τ. 2 αρ. 5 σ. 22-31, αρ. 6 σ. 172-184, αρ. 7 σ. 296-305, αρ. 8 σ. 434-447, και τ. 3 αρ. 9 σ. 46-58). Περισσότερα για το έργο αυτό του Bianchi στο CAFIERO 2003, όπου επίσης παρατίθεται ολόκληρο το πρωτότυπο κείμενο της πραγματείας του.

[13] «Cet accord est formé des premiers produits du corps sonore, ou des premiers divisions du Monocorde» (CATEL An X [1801/1802] σ. 5)

Στη δε πραγματεία του Bianchi οι πρώτοι έξι τρόποι δόνησης της χορδής, καθώς και ο όγδοος, παρουσιάζονται σε συνδυασμό με τις υποδιαιρέσεις που δίνουν τους αντίστοιχους φθόγγους. Αν ο Μάντζαρος είχε μελετήσει ποτέ αυτή την πραγματεία, το πιθανότερο είναι ότι το έκανε κατά τη διάρκεια μιας από τις επισκέψεις του στην Ιταλία.[14] Παραθέτω εδώ το σχετικό απόσπασμα από την πραγματεία του Bianchi, το οποίο είναι ακριβώς οι πρώτες σειρές του συγγράμματος:

> Μία τεντωμένη ηχογόνος χορδή η οποία —όπως και το μονόχορδο— είναι στερεωμένη πάνω σε δύο καβαλάρηδες, όταν τεθεί σε κίνηση, εκτός από τον κύριο φθόγγο ολόκληρης της χορδής παράγει και άλλους οι οποίοι αναλογούν στους παρακάτω αριθμούς: $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{8}$· δηλαδή [αντίστοιχα] σε ολόκληρη τη χορδή, στο μισό [του μήκους] της, στο ένα τρίτο, ένα τέταρτο, ένα πέμπτο, ένα έκτο, και ένα όγδοο. Αν υποθέσουμε ότι η πλήρης χορδή δίνει ντο, οι άλλοι φθόγγοι είναι οι εξής: $\frac{1}{1}$ ΝΤΟ $\frac{1}{2}$ ΝΤΟ $\frac{1}{3}$ ΣΟΛ $\frac{1}{4}$ ΝΤΟ $\frac{1}{5}$ ΜΙ $\frac{1}{6}$ ΣΟΛ $\frac{1}{8}$ ΝΤΟ. […] Από αυτή την αντήχηση προέρχεται η τελειότερη «ταυτόχρονη συγχορδία»[15] η οποία ονομάζεται «σύμφωνη αρμονία», και επίσης προέρχονται όλες οι κύριες συμφωνίες.[16]

Στο πρώτο αυτό παράδειγμα του Μάντζαρου οι πληροφορίες που δίνονται είναι αφενός μεν η προέλευση της μείζονος συγχορδίας από την αντήχηση ενός ηχογόνου σώματος (δηλαδή από τη φύση), αφετέρου δε η προέλευση των σύμφωνων διαστημάτων η οποία έχει την ίδια αρχή, δηλαδή τις αποστάσεις ανάμεσα στους πρώτους αρμονικούς: η 8η είναι η απόσταση μεταξύ πρώτου και δεύτερου αρμονικού, η καθαρή 5η βρίσκεται μεταξύ δεύτερου και τρίτου, η καθαρή 4η μεταξύ τρίτου και τέταρτου, η μεγάλη 3η ανάμεσα στον τέταρτο και στον πέμπτο, η μικρή 3η μεταξύ πέμπτου και έκτου, και η μεγάλη 6η μεταξύ τρίτου και πέμπτου. Μέχρι εδώ η προσέγγιση του Μάντζαρου δείχνει να βασίζεται στο «[numero] senario» του Zarlino, δηλαδή στην ιδέα ότι οι υποδιαιρέσεις του μήκους της χορδής με τους πρώτους έξι ακέραιους αριθμούς $(1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6})$ αποτελούν την πηγή των βασικότερων σύμφωνων διαστημάτων.[17] Η υποδιαίρεση $\frac{1}{8}$ προστέθηκε και χρησιμοποιήθηκε αργότερα για να μπορεί να εκφραστεί και το διάστημα της μικρής 6ης (μεταξύ πέμπτου και όγδοου αρμονικού)[18] και ο Μάντζαρος τη συμπεριλαμβάνει στο παράδειγμά του. Ο δε έβδομος αρμονικός παραλείπεται διότι αφενός είναι

---

[14] Συνεπώς, στην περίπτωση που μελέτησε την πραγματεία του Bianchi, θα πρέπει να χρησιμοποίησε τη γαλλική μετάφρασή της που αναφέραμε στην υποσημ. 12 λίγο παραπάνω (*De l'attraction harmonique* […]), αντίγραφο της οποίας φαίνεται να κατείχε ο Gaspare Selvaggi (CAFIERO 2003 σ. 992-993), αν βέβαια είχε ποτέ ο Μάντζαρος την ευκαιρία να γνωρίσει τον Selvaggi από κοντά (για τον οποίο βλ. παρακάτω).

[15] Γενικά ο Bianchi αναφέρεται στον μεν αρμονικό, συνηχητικό παράγοντα χρησιμοποιώντας τον όρο «ταυτόχρονη αρμονία» (*armonia equitemporanea*), στον δε μελωδικό παράγοντα με τον όρο «διαδοχική αρμονία» (*armonia successiva*).

[16] «Una corda sonora tesa che sia sopra due ponticelli a guisa di monocordo, e posta in movimento, oltre il suo suono proprio di tutta la corda, altri ne fa sentire, che sono in ragione dei seguenti numeri $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{8}$ cioè l'intera corda, il suo mezzo, terzo, quarto, quinto, sesto, e ottavo; che supposto Csolfaut l'intera corda, gli altri suoni sono li seguenti $\frac{1}{1}$ C $\frac{1}{2}$ C $\frac{1}{3}$ G $\frac{1}{4}$ C $\frac{1}{5}$ E $\frac{1}{6}$ G $\frac{1}{8}$ C. […] Da questa risonanza prende origine il più perfetto accordo equitemporaneo chiamato armonia consonante, e prendono origine tutte le principali consonanze» (BIANCHI [περ. 1802–1807] φ. 1*v*˙ παρατίθεται στο CAFIERO 2003 σ. 997).

[17] ZARLINO 1558 σ. 25-28.

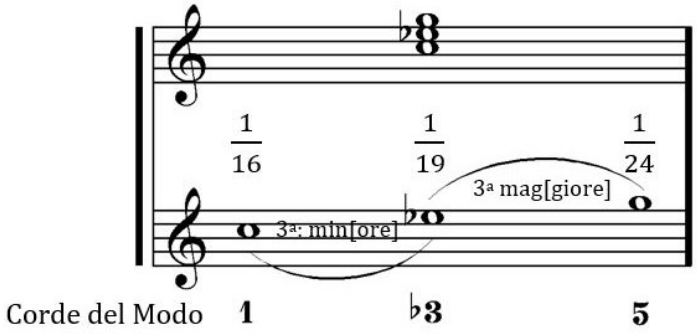
[18] Για παράδειγμα από τον Johannes Kepler (1571–1630) στο *Harmonice mundi* του 1619 (NOLAN 2002 σ. 278).

προβληματικός ως προς το τονικό του ύψος (είναι αισθητά χαμηλότερος από το σι♭4),[19] αφετέρου δεν αποτελεί σύμφωνο φθόγγο της συγχορδίας της Τονικής.

MT-2, «Τονική τρίφθογγη μείζων συγχορδία».

ET-1, «Τονική τρίφθογγη ελάσσων συγχορδία».

Εδώ έχουμε δύο παραδείγματα αντίστοιχα μεταξύ τους. Στο MT-2 δίνεται απλώς η Τονική του μείζονος Τρόπου, πρώτα ως συγχορδία και έπειτα με τους φθόγγους σε διαδοχή, επισημαίνοντας τα διαστήματα 3ης μεγάλης (μεταξύ βάσης και τρίτης) και μικρής (μεταξύ τρίτης και πέμπτης), όπως κάνει αντίστοιχα και για την Τ του ελάσσονος στο ET-1. Εκεί, όμως, υπάρχει μια σημαντική διαφορά. Σε αντίθεση με την Τ του μείζονος, η οποία αποτελείται από φθόγγους που προκύπτουν από τις υποδιαιρέσεις της χορδής με τους πρώτους πέντε ακέραιους αριθμούς και μπορεί επίσης να εκφραστεί μέσω των λόγων 4:5:6, η Τ του ελάσσονος περιέχει το διάστημα της μικρής 3ης σε σχέση με τη θεμέλιο η οποία πρέπει να αναζητηθεί σε μια υποδιαίρεση της χορδής με αρκετά μεγαλύτερο (αλλά πάντοτε ακέραιο) διαιρέτη. Στο σχετικό παράδειγμα, λοιπόν, επιλέγεται η υποδιαίρεση $\frac{1}{19}$ της χορδής για την παραγωγή του φθόγγου μι♭, ως η πρώτη που πλησιάζει ικανοποιητικά σε αυτόν τον φθόγγο, ενώ για τους υπόλοιπους φθόγγους της συγχορδίας, δηλαδή το ντο και το σολ, δίνονται οι πλησιέστερες υποδιαιρέσεις οι οποίες τους παράγουν, δηλαδή η $\frac{1}{16}$ και η $\frac{1}{24}$ αντίστοιχα.[20]



Παράδειγμα 3.2: ET-1.

Ο Μάντζαρος γράφει τη συγχορδία μία οκτάβα χαμηλότερα από την αναμενόμενη θέση της, είτε για να αποφύγει τις βοηθητικές γραμμές (ή τη χρήση του συμβόλου «8^{----}») είτε επει-

[19] Και ο Rameau παραλείπει τον έβδομο αρμονικό, για τον οποίο γράφει ότι «δεν μπορεί να παραγάγει κάποιο ευχάριστο διάστημα» [«…le nombre 7, ne pouvant donner aucun intervale agréable, …» (RAMEAU 1722 σ. 4)] και ότι, τόσο αυτός όσο και ο ενδέκατος και ο δέκατος τρίτος αρμονικός, «είναι πάντοτε παράφωνοι» [«Les Sons du $\frac{1}{7}$, du $\frac{1}{11}$ & du $\frac{1}{13}$ … sont toujours faux …» (RAMEAU 1737 σ. 62)].

[20] Το οποίο μπορεί να εκφραστεί και ως 16:19:24. Ο Rameau επιλέγει τους λόγους 20:24:30 (RAMEAU 1722 σ. 30) ή αλλιώς 10:12:15 (RAMEAU 1760 σ. 202), οι οποίοι όμως αντιστοιχούν στους φθόγγους μι-σολ-σι. Για να πάρουμε ένα άλλο παράδειγμα, ο Lichtenthal στο λεξικό του (λήμμα «SCALA») εκφράζει την τρίτη του ελάσσονος Τρόπου με διάφορους λόγους, αναλόγως με την κάθε τονικότητα και τους αλλοιωμένους φθόγγους που περιέχει: έτσι, λ.χ., στη Λα και στη Μι ελάσσονα η τρίτη βαθμίδα εκφράζεται με τον λόγο 5:6, στη Σολ ελάσσονα με τον 27:32, στη Ντο♯ ελάσσονα με τον 1024:1215 κ.λπ. (LICHTENTHAL 1826 τ. 2 σ. 176-181). Ο Μάντζαρος, πάντως, προτιμά να σχηματίσει την ελάσσονα συγχορδία πάνω στην ίδια θεμέλιο με εκείνη της μείζονος, δηλαδή πάνω στο ντο. Όπως θα δούμε και στον σχολιασμό του *SPA*, ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί την ίδια βάση (ντο) και για τους δύο Τρόπους, αντιμετωπίζοντάς τους σαν ομώνυμες Τονικότητες, και δεν επιλέγει το λα ως βάση του ελάσσονος Τρόπου (σ. 275 του παρόντος).

δή, σε αυτή την περίπτωση, θεωρεί θεμελιώδη φθόγγο το ντο1 και όχι το ντο2. Όσο για τους αριθμούς κάτω από τα τρία μέλη της συγχορδίας, αυτοί δηλώνουν τους φθόγγους του Τρόπου (corde del Modo) σύμφωνα με το συμβολικό σύστημα που χρησιμοποιείται και για τις Θεωρήσεις (considerazioni).

Σύμφωνα με τον Rameau ο ελάσσων Τρόπος δεν είναι αμιγές προϊόν της φύσης αλλά εν μέρει της τέχνης,[21] και ως προς την προέλευσή του είναι «υποδεέστερος του μείζονος».[22] Από Ιταλούς της εποχής του Μάντζαρου, την ίδια γνώμη έχουν θεωρητικοί όπως ο Gervasoni («Η ελάσσων συγχορδία […] δεν προκύπτει απευθείας από τη φύση, αλλά μοιάζει περισσότερο έργο της τέχνης»[23]) και ο Gaspare Selvaggi,[24] ο οποίος στην πραγματεία του περί Αρμονίας γράφει ότι

> ένας είναι λοιπόν ο Τρόπος, ο μείζων, ο οποίος είναι έργο της φύσης και βασίζεται στην ηχογόνο χορδή· και ο ελάσσων Τρόπος δεν είναι παρά μια παραλλαγή [του] που επινοήθηκε από την τέχνη.[25]

Αυτές τις απόψεις φαίνεται να απηχεί εδώ και ο Μάντζαρος,[26] ο οποίος δίνει σαν πηγή προέλευσης της μεν μείζονος συγχορδίας τις πέντε απλούστερες υποδιαιρέσεις της χορδής (ή τους πρώτους πέντε αρμονικούς), ενώ για την ελάσσονα δίνει τρεις υποδιαιρέσεις της χορδής με αρκετά μεγαλύτερους, και κυρίως ασυνεχείς, ακέραιους αριθμούς, ή αλλιώς τρεις *επιλεγμένους* αρμονικούς που βρίσκονται αρκετά ψηλότερα στο αρμονικό φάσμα.

---

[21] RAMEAU 1750 σ. 82.

[22] «Quoique le *Mode mineur*, dans son origine, soit subordonné au *majeur*, […]» (RAMEAU 1750 σ. 79). Αργότερα, όμως, στο *Code de Musique Pratique* του 1760, ο Rameau θα αναθεωρήσει την άποψή του και θα εκφράσει τη γνώμη ότι, όπως «όλα τα αρμονικά φαινόμενα σχετίζονται με μία και μοναδική φυσική αρχή» (FERRIS 1959 σ. 236), έτσι και η ελάσσων συγχορδία έχει την αρχή της στο ηχογόνο σώμα (corps sonore). Στο CHRISTENSEN 1993 σ. 208 δίνονται, συνοπτικά και σε μορφή σχήματος, τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε ο Rameau μελετώντας το ηχογόνο σώμα.

[23] «L'accordo minore […] immediatamente non si ottenga per natura, ma piuttosto sembri opera dell'arte» (GERVASONI 1800 σ. 399-400).

[24] Το έργο του Selvaggi, μολονότι δεν είναι ευρέως γνωστό, μαρτυρά έναν οξυδερκή θεωρητικό και άσκησε επιρροή πάνω σε προσωπικότητες όπως τον François-Joseph Fétis και τον Abramo Basevi (SANGUINETTI 2005 σ. 475). Όπως και ο —κατά έντεκα χρόνια μεγαλύτερός του— Zingarelli, ο Ναπολιτάνος Selvaggi είχε δάσκαλο τον Alessandro Speranza (1728 περ. – 1797), ο οποίος είχε υπάρξει μαθητής του Durante. Ο Selvaggi από το 1794 έως το 1811 έζησε στο Παρίσι και έπειτα, με μία ενδιάμεση διαμονή έξι μηνών στο Λονδίνο, επέστρεψε στη Νάπολη όπου και παρέμεινε μέχρι το τέλος της μακράς ζωής του. Υπήρξε συνθέτης, θεωρητικός, αλλά και συλλέκτης σπάνιων μουσικών χειρογράφων, γραμμένων από σημαντικούς ναπολιτάνους συνθέτες του 18ου αιώνα (Francesco Durante, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Alessandro Scarlatti, Niccolò Jommelli), τα οποία σήμερα φυλάσσονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (Bibliothèque nationale de France, Παρίσι), στη Βρετανική Βιβλιοθήκη (British Library) του Λονδίνου, και στη Βασιλική Βιβλιοθήκη (Bibliothèque Royale) των Βρυξελλών (Dinko FABRIS, 2018, «Selvaggi, Gaspare», στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τ. 91, διαθέσιμο διαδικτυακά στο <https://www.treccani.it/enciclopedia/gaspare-selvaggi_(Dizionario-Biografico)/>).

[25] «Dunque uno è il modo, cioè il maggiore che è opera della natura, e fondato sulla divisione della corda sonora; e il modo minore non è che una varietà ritrovata dall'arte» (SELVAGGI 1823 σ. 55· παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 475).

[26] Τέτοιες απόψεις συναντούμε και στους μαθητές του Μάντζαρου, τον Orlandini και τον Ροδοθεάτο. Στον πρώτο διαβάζουμε: «Ο ελάσσων τρόπος επινοήθηκε σκόπιμα χαμηλώνοντας την τρίτη κατά ένα ημιτόνιο» («Il *modo minore* è stato inventato ad arte calando la terza d' un *semituono*»· ORLANDINI 1840 σ. 10). Ο δε Ροδοθεάτος γράφει πως «ὁ ἐλάσσων Τρόπος δὲν ὑπάρχει πραγματικῶς εἰς τὴν φύσιν, ἀλλ' ὅτι ἡ τέχνη δι' ἐξαιρέσεων ἐφήρμοσεν αὐτὸν, σχηματίζουσα Τρόπον ὅστις […] χρησιμεύει πρὸς ποικιλίαν τοῦ μείζονος Τρόπου» (ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 7).

Η μέθοδος αυτή είναι διαφορετική από εκείνες που είχε δοκιμάσει ο Rameau έναν αιώνα νωρίτερα. Ο γάλλος θεωρητικός αρχικά, προτού γνωρίσει τη σειρά των αρμονικών,[27] στην προσπάθειά του να παραγάγει το διάστημα της μικρής τρίτης οδηγήθηκε σε διάφορες μαθηματικές περιπλοκές βασισμένες στη διαίρεση της χορδής. Αργότερα, έχοντας για εργαλείο του το ηχογόνο σώμα, ήρθε αντιμέτωπος με την απουσία της μικρής τρίτης ανάμεσα στους πρώτους αρμονικούς, πράγμα που τον οδήγησε σε ορισμένες προτάσεις οι οποίες, τελικά, αποδείχτηκαν εσφαλμένες ή δεν είχαν επαρκή επιστημονική τεκμηρίωση — όπως, λ.χ., την παραγωγή της ελάσσονος συγχορδίας με την ενεργοποίηση άλλων χορδών μέσω της συμπαθητικής δόνησης, ή χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα δύο διαφορετικές θεμελιώδεις συνιστώσες (μία για το διάστημα μεταξύ βάσης και πέμπτης της συγχορδίας, και μία για το διάστημα μεταξύ τρίτης και πέμπτης).[28]

Όσον αφορά τον όρο *accordo perfetto* (κυριολ. «τέλεια συγχορδία»), είναι από τους καθιερωμένους εκείνη την εποχή, και συνεπώς τον συναντούμε σε πολλούς ιταλούς θεωρητικούς.[29] Απαντά επίσης στα γραπτά του Rameau (ως *accord parfait*), αλλά ο χαρακτηρισμός «τέλεια» είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από πολύ παλαιότερα (με πρώτη εμφάνιση πιθανόν την *harmonia perfetta* του Zarlino)[30] για να δηλώσει την τρίφθογγη συγχορδία η οποία αποτελείται μόνον από σύμφωνα διαστήματα — συνεπώς αναφέρεται μόνο σε μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες και όχι σε αυξημένες, ελαττωμένες ή άλλες που συμπεριλαμβάνουν διαστήματα τρίτης διαφορετικά από τη μεγάλη και τη μικρή.[31] Για τον Rameau υπήρχαν δύο είδη συγχορδιών, οι σύμφωνες και οι διάφωνες, με την «τέλεια συγχορδία» και τις αναστροφές της να συνιστά το πρώτο· το δεύτερο το αποτελούσε η συγχορδία μεθ' εβδόμης μαζί με τις αναστροφές της και τα παράγωγά της.[32]

Αυτά τα πρώτα παραδείγματα του πίνακα είναι τα μοναδικά που έχουν άμεση σχέση με την Ακουστική και με το καθαρά θετικοεπιστημονικό κομμάτι της αρμονικής θεωρίας, χρησιμεύοντας ως θεμέλιο πάνω στο οποίο είναι χτισμένο το αρμονικό σύστημα που δίδασκε ο κερκυραίος δάσκαλος. Όλα τα υπόλοιπα, με εξαίρεση ίσως το MT-12 και το αντίστοιχό του ET-10, σχετίζονται με τη μουσική πράξη και τη σύνθεση.

---

[27] Βλ. σ. 131 παραπάνω, υποσημ. 8.

[28] LESTER 1992 σ. 128-129, όπου αναφέρονται περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις απόπειρες του Rameau να παραγάγει την ελάσσονα συγχορδία. Βλ. επίσης CHRISTENSEN 1993 σ. 162-167.

[29] Ενδεικτικά: GERVASONI 1800 σ. 399· GERVASONI 1812 σ. 375· LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 62 (λήμμα «ARMONIA PRIMA»)· MATTEI [περ. 1824–1825] σ. 9· QUADRI 1832 (²1835) σ. 39-40· BALBI 1845 σ. 90· ROSSI [1858] σ. 24.

[30] CHRISTENSEN 1993 σ. 70 και 94. Ένα άλλο παράδειγμα, λίγο μεταγενέστερο του Zarlino, βρίσκουμε στον γερμανό θεωρητικό Johannes Avian[i]us (;–1617) ο οποίος, στο σύγγραμμα *Isagoge in libros musicae poëticae* του 1581, ονομάζει *τέλειες* τις συνηχήσεις $\frac{5}{3}$ (αυτό που σήμερα αποκαλούμε ευθεία κατάσταση), ενώ τις $\frac{6}{3}$ (α′ αναστροφή) τις αποκαλεί *ατελείς* και τις $\frac{6}{4}$ (β′ αναστροφή) *άτοπες* ή *παράλογες* («[consonantiarum] absurdarum»). Το σχετικό απόσπασμα παρατίθεται στο RIVERA 1978 σ. 48-49.

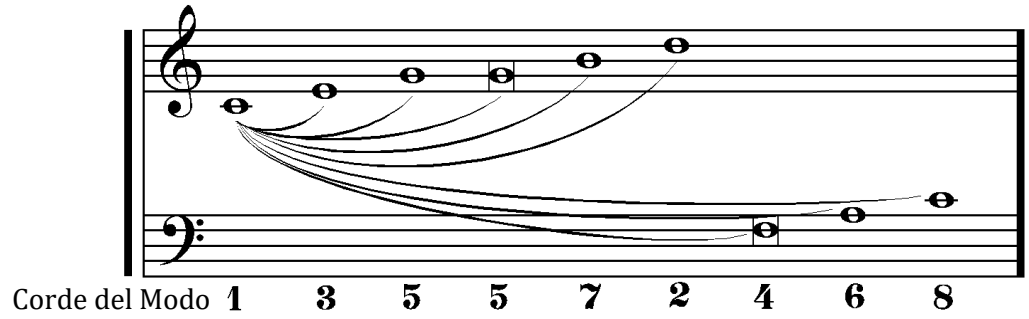
[31] Υπάρχουν όμως και εξαιρέσεις, όπως λ.χ. η περί αρμονίας πραγματεία του Selvaggi, όπου ο όρος χρησιμοποιείται και για την αυξημένη και ελαττωμένη συγχορδία («perfetto superfluo», «perfetto sensibile»), αλλά και για άλλους τρίφθογγους διαστηματικούς συνδυασμούς (βλ. CAFIERO 2001α σ. 424 και 431).

[32] LESTER 1992 σ. 100. Τα κατά τον Rameau παράγωγα της συγχορδίας με εβδόμη είναι η συγχορδία «με πρόσθετη έκτη» και εκείνες που εξηγούνται βάσει της *υπό-θεσης* (*supposition*).

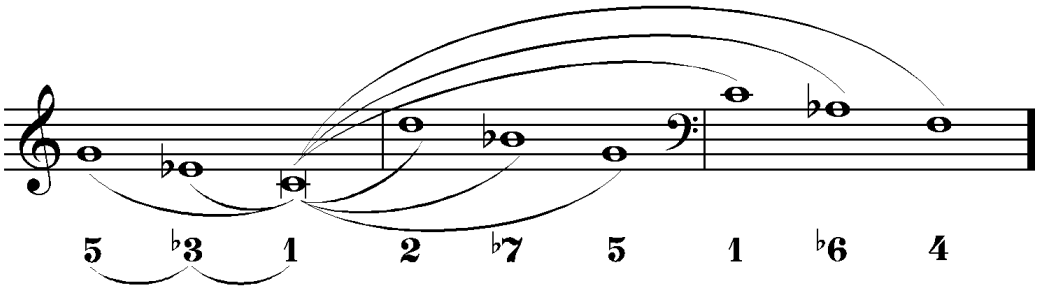
ΜΤ-3. «Οι τρεις τρίφθογγες μείζονες τροπικές συγχορδίες».

ΕΤ-2. «Οι τρεις τρίφθογγες ελάσσονες τροπικές συγχορδίες».

Ακολουθεί, για κάθε Τρόπο, ένα παράδειγμα όπου εικονίζονται αναλυμένες (ως αρπίσματα) οι τρεις σημαντικότερες συγχορδίες του: η Τονική, η Δεσπόζουσα, και η Υποδεσπόζουσα. Οι όροι αυτοί, όμως, απουσιάζουν από τον ΜΠ. Τους δύο πρώτους (στην ιταλική μορφή τους φυσικά, ως tonica και dominante αντίστοιχα) τους συναντούμε σε άλλα γραπτά του Μάντζαρου, όπως στο *SPA* και στο *Rapporto*,[33] ενώ ο τρίτος (sottodominante ή suddominante), απ' όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, δεν εμφανίζεται σε κανένα σημείο των ευρισκομένων του. Ο Μάντζαρος, αντί να χρησιμοποιήσει εδώ αυτούς τους όρους, χαρακτηρίζει συνολικά και τις τρεις συγχορδίες ως «τροπικές» (modali). Η λέξη αυτή φαίνεται να χρησιμοποιείται εδώ με την ιδιαίτερη σημασία του φθόγγου που είναι χαρακτηριστικός για τον Τρόπο (μείζονα ή ελάσσονα) στον οποίον ανήκει, και συνεπώς με τη σημασία της συγχορδίας η οποία έχει σαν μέλος της έναν τέτοιο φθόγγο, συγκεκριμένα την τρίτη της.



Παράδειγμα 3.3: ΜΤ-3.



Παράδειγμα 3.4: ΕΤ-2.

Στον μείζονα Τρόπο οι τρεις αυτές συγχορδίες είναι όλες μείζονες ενώ στον (φυσικό) ελάσσονα είναι ελάσσονες, και έτσι αναδεικνύουν, μέσω της διαστηματικής τους δομής, την ποιότητα και τον χαρακτήρα του Τρόπου στον οποίον ανήκουν. Αυτός φαίνεται να είναι και ο λόγος για τον οποίο οι συγχορδίες αυτές αποκαλούνται από τον Μάντζαρο *τροπικές*. Για τον ελάσσονα χρησιμοποιεί το φθογγικό υλικό της φυσικής κλίμακας, δηλαδή χωρίς την αλλοίωση του Προσαγωγέα, και έτσι η συγχορδία της πέμπτης βαθμίδας είναι ελάσσων, όπως είναι και οι συγχορδίες της πρώτης και της τέταρτης. Δεν έχω εντοπίσει τον όρο *modale* να χρησιμοποιείται με την ίδια ακριβώς σημασία σε άλλο κείμενο, σύγχρονο του Μάντζαρου ή παλαιότε-

[33] Ενδεικτικά: *SPA* 1 φ. 59*v*, 60*r*, 61*r*, 67*r*, 68*r* κ.λπ.· CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 27, 29 (υποσημ. 2), 36, 37, 40, 43 (υποσημ. 16).

ρο, αλλά υπάρχουν δύο συγγράμματα στα οποία η λέξη εκφράζει κάτι σχετικά κοντινό — στο μεν λιγότερο, στο δε περισσότερο. Το πρώτο από αυτά είναι η πραγματεία περί αρμονίας του Selvaggi (1823), όπου ναι μεν οι βαθμίδες της Δ και της ΥΔ εκφράζονται αντίστοιχα με τους όρους *dominante* και *suddominante*, αλλά η Τ δηλώνεται με τον όρο *modale*.[34] Το δεύτερο είναι ένα σύγγραμμα του Luigi Picchianti (1786–1864), με τίτλο *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica* (Θεωρητικο-πρακτικές γενικές αρχές και διευκρινίσεις σχετικά με τη μουσική, 1834), το οποίο μαρτυρά την επιρροή του Asioli.[35] Στο σημείο του βιβλίου όπου ο Picchianti παραθέτει τις ονομασίες που χρησιμοποιούνται για την κάθε βαθμίδα της κλίμακας, η λέξη *modale* αναφέρεται τόσο στην τρίτη όσο και στην έκτη· οι ίδιες ονομάζονται με δύο ακόμα όρους η καθεμία: η μεν ονομάζεται *τρίτη* ή *μέση* (*terza, mediante*), η δε *έκτη* ή *επιδεσπόζουσα* (*sesta, sopradominante*).[36] Η χρήση της ίδιας λέξης, *modale*, για δύο διαφορετικές βαθμίδες, ιδιαίτερα σημαντικές επειδή είναι οι χαρακτηριστικότερες του Τρόπου στον οποίον ανήκουν,[37] είναι κάτι που πλησιάζει αρκετά στη χρήση του ίδιου όρου από τον Μάντζαρο.[38]

Στο ΜΤ-3 βλέπουμε ότι η βάση της συγχορδίας του 5 βρίσκεται μία πέμπτη πάνω από την Τ, ενώ η βάση της συγχορδίας του 4 βρίσκεται μία πέμπτη κάτω (και όχι μία τετάρτη πάνω). Και οι δύο αυτές βάσεις επισημαίνονται με διαφορετικά φθογγόσημα (διπλά ολόκληρα). Η συμμετρική αυτή διάταξη της Δ και της ΥΔ σε σχέση με την Τ, μολονότι δεν αναδεικνύεται οπτικά από τον τρόπο με τον οποίον ο Μάντζαρος παραθέτει τους φθόγγους των τριών αυτών συγχορδιών, φαίνεται ωστόσο να έχει τις ρίζες της στη θέση και τη λειτουργία της ΥΔ όπως την είχε πραγματευτεί ο Rameau στο *Génération harmonique*: εκεί, έχοντας στο κέντρο την Τ, η ΥΔ τοποθετείται στον αντίποδα της Δ και θεωρείται ότι η τελευταία δημιουργείται από την αρμονική διαίρεση της οκτάβας ενώ η πρώτη από την αριθμητική.[39] Πάντως, ακόμα

---

[34] SELVAGGI 1823 σ. 24-25 (παρατίθεται στο CAFIERO 2001α σ. 422-423). Ο Selvaggi επιχειρηματολογεί υπέρ αυτής της επιλογής του γράφοντας ότι θεωρεί εσφαλμένη τη χρήση του όρου *τονική* επειδή προέρχεται από κατάχρηση του όρου *tono* με τη σημασία «modo» («Τρόπος»), και γι' αυτό προτιμά να χρησιμοποιεί έναν όρο που αποτελεί παράγωγο της λέξης *modo*.

[35] BARAGWANATH 2011 σ. 18. Εκεί βασίζω και την ελεύθερη μετάφραση του τίτλου του συγγράμματος.

[36] PICCHIANTI 1834 σ. 24.

[37] Την έβδομη βαθμίδα ο Picchianti δεν την ονομάζει *modale* επειδή, στο δικό του σύστημα, η εβδόμη του ελάσσονος απέχει ημιτόνιο από την Τονική και συνεπώς είναι όμοια με την εβδόμη του μείζονος. Για τον λόγο αυτό της δίνει δύο μόνο ονόματα: *εβδόμη* και *προσαγωγέα* (*settima, sensibile*).

[38] Υπάρχει και μία ακόμα ιδιαίτερη χρήση του όρου *modale* από τον Μάντζαρο και δηλώνει την τρίτη βαθμίδα της κλίμακας, πράγμα λογικό εφόσον πρόκειται για τον καθοριστικότερο φθόγγο της σημαντικότερης συγχορδίας του Τρόπου. Τη χρήση αυτή την εντοπίζουμε στο *Rapporto*, στη λεπτομερή ανάλυση μιας φούγκας σε Ντο ελάσσονα του Monsigny. Εκεί γίνεται αναφορά στο θέμα της φούγκας (το οποίο παρατίθεται στη σ. 309 του παρόντος), που κάποια στιγμή εμφανίζεται πάνω στη συγχορδία της Δ ξεκινώντας από τον φθόγγο σολ, και γι' αυτό είναι τροποποιημένο: ο τρίτος φθόγγος του, ως Προσαγωγέας πλέον της βασικής τονικότητας, εμφανίζεται σε αυτή την περίπτωση ως σι♮ και όχι ως σι♭. Ο έκτος φθόγγος του θέματος, όμως, εξακολουθεί να απέχει έκτη μικρή από τον αρχικό κι έτσι είναι μι♭ και όχι μι♮, διατηρώντας έτσι ταυτόχρονα την ισχύ της Ντο ελάσσονος. Το σημείο αυτό, λοιπόν, ο Μάντζαρος το σχολιάζει γράφοντας ότι αυτό το μι♭ διατηρεί την «τροπική» της βασικής τονικότητας («…che conserva la Modale del tono principale»), εννοώντας την τρίτη βαθμίδα της (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 45 υποσημ. 17). Η ίδια αυτή σημασία του όρου συναντάται και στον μαθητή του Μάντζαρου Orlandini, ο οποίος όμως είναι αντίθετος με τη χρήση του: ο Orlandini γράφει πως προτιμά να ονομάζονται οι βαθμίδες σύμφωνα με την αρίθμησή τους (*πρώτη, δευτέρα* κ.λπ.), και πως θεωρεί παράλογο να διατηρούνται οι ονομασίες όπως *Tonica* για την πρώτη βαθμίδα, *Modale* για την τρίτη, *Suddominante* για την τέταρτη κ.λπ., που «μόνο σύγχυση προκαλούν» (ORLANDINI 1844 σ. 147).

[39] RAMEAU 1737 σ. 111. Η ίδια άποψη για τη δημιουργία των συγχορδιών της Δ και της ΥΔ από την αρμονική και την αριθμητική διαίρεση της οκτάβας εμφανίζεται και σε συγγράμματα του 19ου αιώνα, όπως στο BALBI 1845 σ. 54-55.

κι αν ο Μάντζαρος οφείλει στον Rameau την ιδέα της θέσης της ΥΔ ως προς την Τ, δεν γίνεται εδώ καμία αναφορά στον γάλλο θεωρητικό, όπως και πουθενά αλλού στα γραπτά του.[40] Όσο για τις καμπύλες γραμμές που ξεκινούν από τον φθόγγο της Τ και τον ενώνουν με όλους τους υπόλοιπους, αυτές θα μπορούσαν να σημαίνουν την ιεραρχική σχέση μεταξύ τους, τονίζοντας την πρωτοκαθεδρία της Τ και την εξάρτηση όλων των υπολοίπων από αυτήν. Τέλος, οι αριθμοί (Θεωρήσεις) κάτω από τους φθόγγους δηλώνουν τη θέση του καθενός από αυτούς μέσα στην κλίμακα και στον Τρόπο, δείχνοντας ταυτόχρονα την ακριβή διαστηματική σχέση του κάθε φθόγγου με εκείνον της Τ.

Το αντίστοιχο παράδειγμα για τον ελάσσονα (ΕΤ-2) έχει δύο σημεία κοινά με εκείνο του μείζονος: το ένα είναι η χρήση καμπύλων γραμμών κατά τον ίδιο τρόπο, δηλαδή γραμμών οι οποίες ξεκινούν όλες από τον φθόγγο της Τ και καταλήγουν σε καθέναν από τους υπόλοιπους· το άλλο είναι η σήμανση του κάθε φθόγγου με έναν αριθμό τοποθετημένο από κάτω. Υπάρχει ωστόσο και μια διαφορά: οι φθόγγοι που αποτελούν την κάθε συγχορδία δεν τοποθετούνται σε ανιούσα διάταξη αλλά σε κατιούσα. Αυτό μπορεί να έχει κάποια σημασία, μπορεί όμως και όχι. Θα μπορούσε αυτή η επιλογή να σχετίζεται με τη θεωρία σύμφωνα με την οποία η ελάσσων συγχορδία είναι προϊόν της *αριθμητικής* διαίρεσης της οκτάβας, και συνεπώς σχηματίζεται με κατιόντα διαστήματα, συμμετρικά ως προς τη μείζονα συγχορδία η οποία δημιουργείται από την *αρμονική* διαίρεση και με ανιόντα διαστήματα. Αν όμως ίσχυε αυτή η υπόθεση τότε το λογικό θα ήταν ο Μάντζαρος να παρέτασσε σε κατιούσα διάταξη και τους τρεις φθόγγους που αποτελούν το ΕΤ-1, το βασικό παράδειγμα για την προέλευση της ελάσσονος συγχορδίας, πράγμα που δεν κάνει. Η μόνη εξήγηση που μπορώ να δώσω για αυτή τη διαφορά στη διάταξη είναι ότι οφείλεται στην αντίληψη του Μάντζαρου για τους δύο Τρόπους όπως αυτή εκφράζεται στο *SPA*, και συγκεκριμένα στους πίνακες με τους βαθμούς άμεσης συγγένειας των τονικοτήτων: στον πίνακα για τον μείζονα Τρόπο οι συγγενείς τονικότητες έχουν σχέση ανιούσας πέμπτης με τη βασική, ενώ στον ελάσσονα η σχέση είναι κατιούσα.[41] Παρόλο που οι συγγένειες των τονικοτήτων δεν έχουν καμία πραγματική σχέση με τη διάταξη των φθόγγων που αποτελούν τη συγχορδία της Τ στη βασική τονικότητα, η επιλογή του Μάντζαρου αποτελεί ίσως μία υποσυνείδητη προβολή του ενός στοιχείου πάνω στο άλλο.

ΜΤ-4. «Διατονική κλίμακα».

ΕΤ-3. «Ημιδιατονική ανιούσα κλίμακα».

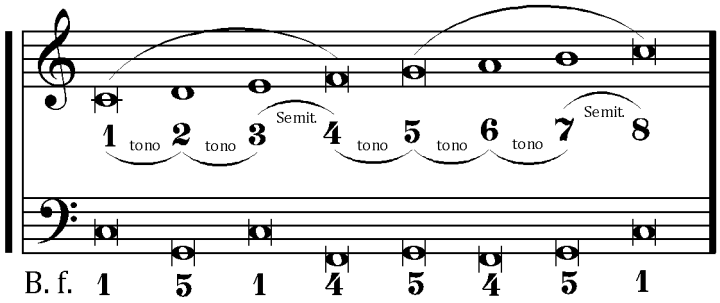
ΕΤ-4. «Διατονική κατιούσα κλίμακα».

Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι διατονικοί φθόγγοι του Τρόπου σε διάταξη κλίμακας. Για τον μείζονα δίνεται μόνον η ανιούσα μορφή της ενώ για τον ελάσσονα δίνεται και η κατιούσα, διότι διαφέρει από την ανιούσα: η ανοδική ελάσσων, λοιπόν, παρατίθεται στην εκδοχή που σήμερα ονομάζουμε μελωδική, ενώ η καθοδική δίνεται στη φυσική της μορφή. Η επιλογή του Μάντζαρου εδώ είναι διαφορετική από εκείνη που βρίσκουμε στο *SPA*, όπου η ελάσσων

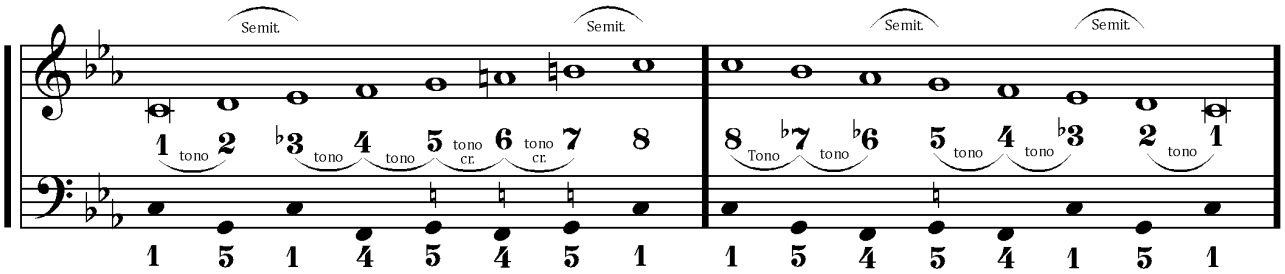
[40] Εξαιρείται, βεβαίως, η μνεία που κάνει στον Rameau στο *Rapporto* (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 12), εκεί όμως τον αναφέρει αποκλειστικά σαν σημαντικό συνθέτη της γαλλικής όπερας.

[41] *SPA* 1 φ. 70*v*-71*r* (τ. 3 του παρόντος, σ. 42-45· βλ. και σχολιασμό στον τ. 2, ενότητες 4.1.4 και 4.1.5).

κλίμακα δίνεται μόνο στη φυσική της μορφή, ακόμα και όταν είναι ανιούσα.[42] Αυτή η διαφορά αιτιολογείται πιθανόν ως εξής: στο *SPA* οι κλίμακες των φθόγγων του κάθε Τρόπου χρησιμεύουν μόνον ως πηγές προέλευσης των χρωματικών και των εναρμόνιων φθόγγων του κάθε Τρόπου, οι οποίοι προκύπτουν από τη διαίρεση των διαστημάτων τόνου σε μικρότερα,[43] και γι' αυτό η ελάσσων κλίμακα πρέπει σ' εκείνη την περίπτωση να διατηρεί τα φυσικά της χαρακτηριστικά, χωρίς την αλλοίωση του 6 και του 7. Οι κλίμακες των ΜΤ-4 και ΕΤ-3 / ΕΤ-4 δεν αποτελούν απλώς μια παράταξη των φθόγγων του κάθε Τρόπου με επισήμανση των τόνων και των ημιτονίων, αλλά έχουν και μιαν άλλη σημαντική χρησιμότητα, η οποία φανερώνεται από το θεμελιακό μπάσο (B.f. = basso fondamentale) που είναι γραμμένο σε ένα πρόσθετο πεντάγραμμο κάτω από την κάθε κλίμακα.



Παράδειγμα 3.5: ΜΤ-4.



Παράδειγμα 3.6: ΕΤ-3 και ΕΤ-4.

Όπως είναι φανερό από τα παραδείγματα, οι φθόγγοι του θεμελιώδους μπάσου είναι αποκλειστικά εκείνοι που αποτελούν τις θεμελίους των τριών «τροπικών» συγχορδιών (Τ, Δ, ΥΔ). Η επιλογή αυτή δεν είναι ούτε τυχαία ούτε χωρίς σημασία. Πρώτα απ' όλα θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, παρακάτω στον ΜΠ, δίνονται για τις κλίμακες αμφότερων των Τρόπων και άλλες, διαφορετικές εναρμονίσεις (συγκεκριμένα στα παραδείγματα ΜΤ-11 και ΕΤ-9). Εκείνες, όμως, συνδέονται πολύ πιο άμεσα με τη μουσική πράξη διότι, όπως, θα δούμε, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της RdO, και επιπλέον χρησιμοποιούν και συγχορδίες εβδόμης, ενώ προς το παρόν ο Μάντζαρος περιορίζεται σε τρίφθογγες συγχορδίες. Οι εναρμονίσεις των παραδειγμάτων ΜΤ-4 και ΕΤ-3 / ΕΤ-4 αποτελούν περισσότερο θεωρητικές κατασκευές οι οποίες έχουν στόχο να δείξουν το πώς οι κλίμακες προκύπτουν από τους φθόγγους των τριών «τροπικών» συγχορδιών, οι οποίες είναι οι σημαντικότερες. Το συμπέρασμα αυτό

[42] *SPA* 1 φ. 61*r* (μεταγραφή στον τ. 3 του παρόντος, σ. 8-11).

[43] Το θέμα αυτό εξετάζεται λεπτομερέστερα στις σ. 279-282 του παρόντος. Πάντως η ίδια ακριβώς διαδικασία διαίρεσης των τόνων της κλίμακας παρουσιάζεται και στα παραδείγματα ΜΤ-12 και ΕΤ-10 του ΜΠ, απλώς στο *SPA* αναπτύσσεται εκτενέστερα, συμπεριλαμβάνοντας και τους εναρμόνιους φθόγγους.

ασφαλώς δεν συνάγεται από τους βραχύλογους τίτλους των παραδειγμάτων αλλά από τη μελέτη παρόμοιων αντιμετωπίσεων της κλίμακας που απαντώνται σε άλλους θεωρητικούς, παλαιότερους και σύγχρονους του Μάντζαρου.

Ήδη στα γραπτά του Rameau βρίσκουμε τη θεωρία ότι η διατονική κλίμακα προκύπτει από τις τρίφθογγες συγχορδίες που δομούνται πάνω στις βαθμίδες I, IV και V του κάθε Τρόπου.[44] Οι φθόγγοι που αποτελούν, συνολικά, τις τρεις αυτές συγχορδίες, αν διαταχθούν κατά σειρά ύψους δίνουν την κλίμακα του Τρόπου. Η ίδια θεωρία συναντάται και σε ιταλούς θεωρητικούς του ίδιου αιώνα, όπως στον επιστήμονα της Ακουστικής Giordano Riccati (1709–1790),[45] στους συνθέτες και θεωρητικούς Giuseppe Tartini (1692–1770), Francescantonio Vallotti (1697–1780), Francesco Galeazzi (1758–1819), και σε άλλους.[46] Ο Galeazzi, παραδείγματος χάριν, ο οποίος αναφέρει ευθέως ότι βασίζεται στον Rameau, γράφει ότι ο φθόγγος ντο, μαζί με τους δύο παραγώγους που βρίσκονται μία πέμπτη πάνω (σολ) και μία πέμπτη κάτω (φα), είναι ακριβώς οι τρεις φθόγγοι «οι οποίοι συνιστούν αυτό που λέγεται *θεμελιακό μπάσο* της τονικότητας Ντο (μείζονος), δηλαδή εκείνοι από τους οποίους προέρχεται ολόκληρη η διατονική κλίμακα αυτής της τονικότητας».[47]

Πιο κοντά στην εποχή του Μάντζαρου, ο Bianchi, στην πραγματεία του περί αρμονίας (βλ. σ. 132 παραπάνω, υποσημ. 12) γράφει ότι, μέσα στις τρεις συγχορδίες που δομούνται πάνω στους φθόγγους ντο, σολ και φα,

> περιέχονται και οι οκτώ ήχοι που συνθέτουν την κλίμακά μας. Οι θεμέλιοι αυτής της κλίμακας είναι οι φθόγγοι ντο, φα και σολ, συνεπώς αυτή η κλίμακα είναι ένα γεωμετρικό εξαγόμενο.[48]

Σ' έναν συνομήλικο του Μάντζαρου, τον Βενετό Melchiorre Balbi, του οποίου η θεωρητική σκέψη έχει επιρροές από τον δάσκαλό του, Antonio Calegari (1757–1828), και από τον Vallotti,[49] διαβάζουμε ότι

> οι τρεις επισημασμένοι φθόγγοι της Τονικής, της Δεσπόζουσας, και της Υποδεσπόζουσας είναι τα πραγματικά θεμέλια πάνω στα οποία στηρίζεται οποιοδήποτε μουσικό σύστημα […]. […] καθένας από αυτούς τους ριζικούς φθόγγους περιέχει τη δική του τρίφθογγη μείζονα συγχορδία διότι, εξαιτίας της ιδιότητάς τους, στον καθέναν από αυτούς αποδίδεται εκ φύσεως το ανάλογο σύνολο των πρώτων έξι όρων της αρμονικής σειράς, […]. Συνεπώς αν […] το ντο είναι Τονική, το φα είναι αριθμητικός μέσος και το σολ αρμονικός μέσος, [και] τότε καθένας από αυτούς [τους φθόγγους] θα δώσει [αντίστοιχα] τις τρίφθογγες μείζονες συγχορδίες ντο-μι-σολ, φα-λα-ντο,

[44] Ή, ακριβέστερα, ότι προκύπτει από τους τρεις όρους της τριπλής γεωμετρικής προόδου 1, 3 και 9, που αντιστοιχούν στους φθόγγους ντο$_2$, σολ$_2$ και ρε$_3$ (όπως δείχνει, με μουσική σημειογραφία, το σχετικό παράδειγμα στο RAMEAU 1726 σ. 33) Από αυτούς ο Rameau παρήγαγε δύο συνημμένα τετράχορδα βάσει των οποίων δόμησε τη διατονική κλίμακα. Περισσότερα στο CHRISTENSEN 1993 σ. 181-182.

[45] Στην πραγματικότητα ο Riccati είχε διατυπώσει αυτή τη θεωρία πριν από τον Rameau (BARBIERI 1991 σ. 258-259).

[46] BARBIERI 1991 σ. 269.

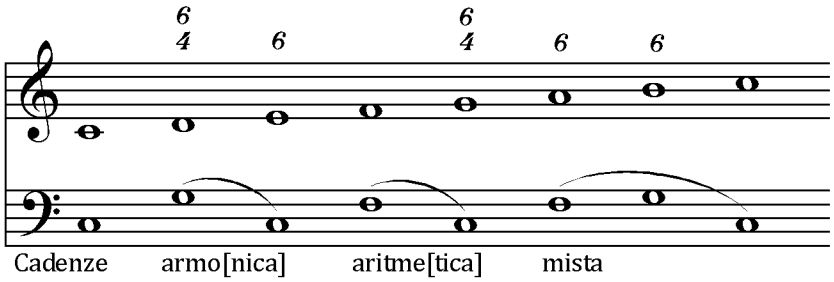
[47] «[…] questi tre suoni sono appunto quelli, che costituiscono ciò che si dice il *Basso fondamentale* del Tono di C, cioè quelli da cui tutta la scala Diatonica di tal Tono deriva» (GALEAZZI 1796 σ. 88).

[48] «In queste tre armonie sono comprese tutte le otto voci che compongono la nostra scala. Le fondamentali di questa scala sono le corde C F G dunque la suddetta scala è un prodotto geometrico» (BIANCHI [περ. 1802–1807] φ. 6*v*˙ παρατίθεται στο CAFIERO 2003 σ. 1004).

[49] SANGUINETTI 1997 σ. 169$^{\beta}$.

και τέλος σολ-σι-ρε […]. Αν όλους αυτούς τους φθόγγους τους τοποθετήσουμε σε σειρά [καθ' ύψος] θα έχουμε […] ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι κ.λπ.[50]

Σχεδόν όλοι αυτοί οι θεωρητικοί, στα κείμενα όπου εκφράζουν τις παραπάνω ιδέες, παρέχουν και σχετικά παραδείγματα κλιμάκων σε μουσική σημειογραφία, με ένα δεύτερο πεντάγραμμο όπου δίνεται το θεμελιώδες μπάσο που αντιστοιχεί σε κάθε φθόγγο τους. Το μπάσο αυτό αποτελείται αποκλειστικά από τους φθόγγους της Τ, της Δ και της ΥΔ, ακριβώς όπως και στα τρία παραδείγματα του Μάντζαρου (ΜΤ-4, ΕΤ-3, ΕΤ-4). Η διαφορά είναι ότι στα δικά τους παραδείγματα δεν εμφανίζεται το ίδιο ακριβώς θεμελιακό μπάσο που βλέπουμε στον Μάντζαρο. Ο Tartini, λόγου χάρη, δίνει το εξής παράδειγμα:[51]



Παράδειγμα 3.7: TARTINI 1754 σ. 107.
Το κλειδί ντο της άλτο στο άνω πεντάγραμμο έχει αντικατασταθεί από κλειδί του σολ.

Το ίδιο ακριβώς θεμελιακό μπάσο με αυτό του Tartini δίνουν επίσης ο Vallotti (με τη διαφορά ότι το πρώτο σολ και το πρώτο φα βρίσκονται μια οκτάβα χαμηλότερα)[52] και ο Bianchi (με το πρώτο σολ μια οκτάβα χαμηλότερα και το τελευταίο ντο μια οκτάβα ψηλότερα).[53] Μπορεί το θεμελιακό μπάσο του Μάντζαρου να διαφέρει κατά έναν μόνο φθόγγο, τον πέμπτο (ντο στα παραπάνω παραδείγματα των άλλων θεωρητικών, σολ στο δικό του παράδειγμα), αλλά αυτή η εναλλαγή ΥΔ και Δ που προκύπτει από αυτό το σολ αποτελεί μια μάλλον ασυνήθιστη εναρμόνιση της κλίμακας.[54]

Ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί το ίδιο ακριβώς θεμελιακό μπάσο και για την κλίμακα του ελάσσονος τρόπου, όπου έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον δύο σημεία. Το ένα είναι η χρήση της ελάσσονος συγχορδίας στην πέμπτη βαθμίδα (πρώτο σολ στο μπάσο του ΕΤ-3, πρώτο και τελευταίο στο ΕΤ-4). Δύσκολα δικαιολογείται η τροπική αίσθηση που δημιουργεί η χρήση αυτής της συγχορδίας, ειδικά στο τέλος του ΕΤ-4, εκτός αν η παράλειψη του συμβόλου της αναίρεσης πάνω από τους δεδομένους φθόγγους του μπάσου οφείλεται σε παραδρομή. Το

[50] «i tre indicati suoni tonica, dominante, e sottodominante, sono i veri cardini sui quali s' appoggia qualunque sistema musicale […]. […] ciascuno di questi tre suoni radicali contiene in sè il proprio accordo perfetto maggiore, perchè dalla loro proprietà viene naturalmente assegnato a ciascuno il rispettivo complesso dei primi sei termini della serie armonica, […]. Dunque dato […] il *do* per tonica, il *fa* per mezzo aritmetico, ed il *sol* per mezzo armonico, ognuno di essi somministrerà l'accordo perfetto maggiore, *do*, *mi*, *sol*, quello di *fa*, *la*, *do*, e finalmente quello di *sol*, *si*, *re* […]. Da tutti questi suoni disposti in serie progressiva avremo […] *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, ecc.» (BALBI 1845 σ. 55).

[51] Στο ίδιο αυτό παράδειγμα ο Tartini επισημαίνει, κάτω από το χαμηλότερο πεντάγραμμο, και τρία είδη πτώσης (Cadenze) τα οποία θεωρεί ότι προκύπτουν από τις κινήσεις του θεμελιακού μπάσου. Οι πτώσεις αυτές παίρνουν την ονομασία τους από τον αρμονικό και τον αριθμητικό μέσο: «αρμονική», «αριθμητική» και «μεικτή». Η τελευταία ονομάζεται έτσι επειδή χρησιμοποιεί και τους δύο μέσους (φα και σολ).

[52] Παρατίθεται στο BARBIERI 1991 σ. 259.

[53] BIANCHI [περ. 1802–1807] φ. 7*r*-8*r* (παρατίθεται στο CAFIERO 2003 σ. 1004-1005).

[54] Την οποία βρίσκουμε, ίσως όχι τυχαία, στο *Trattato di Armonia* του Selvaggi. Βλ. παρακάτω, σ. 145.

δεύτερο σημείο είναι ότι, στην κατιούσα μορφή της κλίμακας, το θεμελιακό μπάσο έχει την ανάδρομη σειρά φθόγγων, δημιουργώντας έτσι τέλεια συμμετρία (ως προς τον κατακόρυφο άξονα) με τον εαυτό του στην ανιούσα. Η συμμετρία, βέβαια, είναι μόνο φαινομενική, διότι οι συγχορδίες τις οποίες δηλώνει το μπάσο στην ανιούσα κλίμακα δεν είναι όλες ίδιες με εκείνες της κατιούσας. Η σημαντικότερη διαφορά βρίσκεται στο δεύτερο φα του μπάσου στο ΕΤ-3, πάνω στο οποίο σχηματίζεται *μείζων* συγχορδία επειδή η ανιούσα κλίμακα είναι η *μελωδική* ελάσσων. Η επιλογή του Μάντζαρου να χρησιμοποιήσει αυτή την εκδοχή της ανιούσας ελάσσονος, και όχι την αρμονική ή τη φυσική, είναι πολύ πιθανό να εξηγείται και από την πίστη του στις ναπολιτάνικες μουσικές αξίες, σύμφωνα με τις οποίες η μελωδική ήταν η προτιμώμενη και η γνησιότερη μορφή κλίμακας του ελάσσονος Τρόπου[55] (βλ. και το ΕΤ-8 παρακάτω). Η παρουσία των αλλοιωμένων φθόγγων της έκτης και έβδομης βαθμίδας, οι οποίοι ανήκουν στο γένος των χρωματικών φθόγγων του ελάσσονος, είναι ακριβώς η αιτία που η κλίμακα αυτή ονομάζεται «ημιδιατονική» (semidiatonica) στον τίτλο του παραδείγματος.[56]

Τέλος, στο ΜΤ-4 παρατηρούμε δύο είδη συμβόλων που παρέχουν σημαντικές πληροφορίες. Το πρώτο είναι τα ιδιαίτερα φθογγόσημα (διπλά ολόκληρα) με τα οποία επισημαίνονται οι «τροπικοί» φθόγγοι της Τ, Δ και ΥΔ, τόσο στην κλίμακα όσο και στο θεμελιακό μπάσο που αποτελείται μόνον από αυτούς. Το δεύτερο είναι οι καμπύλες γραμμές (συζεύξεις) που δίνουν έμφαση στα δύο διαζευγμένα τετράχορδα, όμοια μεταξύ τους διαστηματικώς (τόνος–τόνος–ημιτόνιο), των οποίων οι ακραίοι φθόγγοι είναι, συνολικά, οι «τροπικοί» (ντο και φα στο χαμηλότερο τετράχορδο, σολ και ντο στο ψηλότερο). Και σε αυτό το σημείο, όμως, η έλλειψη περαιτέρω στοιχείων, είτε λεκτικών είτε μέσω της μουσικής σημειογραφίας, μας οδηγεί να αναζητήσουμε σε άλλα θεωρητικά συγγράμματα μερικές πιθανές ερμηνείες για αυτήν την επισήμανση του Μάντζαρου. Ένα από αυτά είναι, για άλλη μια φορά, η πραγματεία του Selvaggi, η οποία θα μπορούσε να αποτελεί μιαν από τις πηγές των συγκεκριμένων σημείων της μαντζαρικής θεωρίας.

Είναι απίθανο να μη γνώριζε ο Μάντζαρος την πραγματεία περί αρμονίας του Selvaggi, η οποία εκδόθηκε το 1823 στη Νάπολη.[57] Πρόκειται για ένα βιβλίο που ο François-Joseph Fétis (1784–1871) το είχε σε μεγάλη υπόληψη, παρόλο που ήταν γενικά επικριτικός προς τις ναπολιτάνικες μεθόδους διδασκαλίας, τις οποίες θεωρούσε αναχρονιστικές. Ωστόσο η πραγματεία του Selvaggi ήταν το μοναδικό ναπολιτάνικο σύγγραμμα περί αρμονίας που έχαιρε της εκτίμησης του βέλγου θεωρητικού, διότι θεωρούσε πως «είναι περισσότερο προσανατολι-

[55] SANGUINETTI 2012 σ. 115.

[56] Στο *SPA* 1 (φ. 62*r*-65*r*) εμφανίζονται δύο παρόμοιοι όροι, «ημιχρωματικός» και «ημιεναρμόνιος», αναφερόμενοι σε διαστήματα τόνου στα οποία το κάθε μέλος ανήκει σε διαφορετικό γένος φθόγγων. Παραδόξως στο ΕΤ-3 ο Μάντζαρος δεν τηρεί τη διάκριση: ναι μεν χαρακτηρίζει τον τόνο λα♮–σι♮ «χρωματικό» («tono cr.»), το οποίο πράγματι ισχύει εφόσον και τα δύο μέλη του είναι χρωματικοί φθόγγοι, αλλά χαρακτηρίζει έτσι και τον τόνο σολ–λα♮ ενώ θα έπρεπε να είχε γράψει «ημιχρωματικός» (ή, έστω, «ημιδιατονικός»), αφού το σολ ανήκει στους φυσικούς φθόγγους του ελάσσονος Τρόπου.

[57] Ο τίτλος του συγγράμματος, *Trattato di Armonia ordinato con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte,* μεταφράζεται «Πραγματεία περί Αρμονίας οργανωμένη σύμφωνα με νέα μέθοδο, και εμπλουτισμένη με πίνακες που επεξηγούν όσα εκτίθενται σε αυτήν». Το βιβλίο δεν είναι προσβάσιμο μέσω διαδικτύου, και πιθανόν να μην έχει καν ψηφιοποιηθεί, αλλά το περιεχόμενό του το έχουν πραγματευτεί σε μελέτες τους ο Giorgio Sanguinetti και κυρίως η Rosa Cafiero (SANGUINETTI 2005, CAFIERO 2001α). Στις μελέτες αυτές παρατίθενται και ορισμένα αποσπάσματα της πραγματείας του Selvaggi, ενίοτε εκτενή.

σμένο προς λογικές αρχές και προς τη θεμελίωση μιας γραμματικής [της αρμονίας], παρά προς τον εμπειρισμό».[58] Η κυκλοφορία του συγγράμματος θα πρέπει να είχε κάνει αίσθηση στους ειδήμονες της μουσικής στη Νάπολη, και θα ήταν αναμενόμενο να προκάλεσε το ενδιαφέρον του κερκυραίου συνθέτη ο οποίος διέμεινε εκεί το 1825–1826, για δέκα περίπου μήνες,[59] και συνεπώς θα είχε την ευκαιρία να μελετήσει από πρώτο χέρι κάποιο αντίτυπο αυτής της πραγματείας, ενώ δεν αποκλείεται να είχε γνωρίσει προσωπικά τον Selvaggi, ο οποίος εκείνο το διάστημα βρισκόταν στην ίδια πόλη. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο Μάντζαρος και ο Selvaggi είχαν παρόμοιες μεταξύ τους απόψεις και για ορισμένα αισθητικά ζητήματα (βλ. σ. 413-416 παρακάτω).

Στο αρμονικό σύστημα του Selvaggi η διαίρεση της μείζονος κλίμακας σε δύο τετράχορδα (κατά τον ίδιο τρόπο που τη διαιρεί και ο Μάντζαρος) χρησιμεύει σαν θεωρητική βάση για την εναρμόνισή της όταν αποτελεί τη χαμηλότερη φωνή, ή αλλιώς ως σημείο αναφοράς για το είδος συγχορδίας που αρμόζει σε κάθε φθόγγο της. Οι ακραίοι φθόγγοι των τετραχόρδων λειτουργούν ως κύριοι στη φθογγική ιεραρχία, ενώ το ίδιο το διάστημα τετάρτης αποκτά ιδιαίτερη σημασία διότι καθορίζει τις συνδέσεις ανάμεσα στις βαθμίδες της κλίμακας.[60] Η ίδια η κλίμακα, ως προϊόν της φύσης, αποτελεί για τον Selvaggi το πρότυπο από το οποίο συντίθεται η μελωδία· κατ' αναλογία δε, η εναρμονισμένη κλίμακα αποτελεί το πρότυπο από το οποίο συντίθεται η Τονικότητα.[61]

Ο Selvaggi εναρμονίζει την κλίμακα με τρεις τρόπους (modalità): στον πρώτο, τον πιο στοιχειώδη και «πρωτόγονο», η κάθε βαθμίδα αποτελεί τη βάση μιας τρίφθογγης συγχορδίας, αλλά αυτές οι συγχορδίες αντιμετωπίζονται σαν μεμονωμένες οντότητες, χωρίς συντακτικές σχέσεις μεταξύ τους.[62] Στον δεύτερο τρόπο χρησιμοποιούνται αποκλειστικά οι τρεις βασικές συγχορδίες, είτε σε ευθεία κατάσταση είτε σε αναστροφή, και η χρήση τους καθορίζεται από τη διαίρεση της κλίμακας σε τετράχορδα: μόνον οι τρεις φθόγγοι που βρίσκονται στα άκρα τους μπορούν να αποτελούν τη βάση συγχορδιών, ενώ εκείνοι που βρίσκονται στο εσωτερικό του κάθε τετραχόρδου φέρουν την τρίτη ή την πέμπτη των τριών αυτών συγχορδιών.[63] Συνεπώς συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση εμφανίζονται μόνο πάνω στους φθόγγους της Τ, της ΥΔ και της Δ. Ο Selvaggi, χρησιμοποιώντας αναλογίες με την τέχνη του σχεδίου, γράφει για τη χρήση των αναστροφών στην εναρμόνιση της κλίμακας ότι «με αυτές τις συγχορδιακές αναστροφές ο Τρόπος αποκτά σκιάσεις και χρωματισμούς, ενώ οι τέσσερις συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση τον κάλυπταν μόνο με σκιά».[64] Αυτή είναι η εναρμονισμένη ανιούσα κλίμακα σύμφωνα με τον «δεύτερο τρόπο» του Selvaggi:

---

[58] CAFIERO 2007 σ. 152. Για τη γνώμη του Fétis βλ. FETIS ²1860–1865 τ. 8 σ. 12, λήμμα «SELVAGGI (GASPARD)». Ας σημειωθεί επίσης ότι, σύμφωνα με ένα άρθρο του ιταλού θεωρητικού Abramo Basevi (1818–1885), πολλές ιδέες που εκφράζονται στο *Méthode élémentaire et abregée d'harmonie et d'accompagnement* (1823) του Fétis είναι βασισμένες στην πραγματεία του Selvaggi ([BASEVI] 1864· βλ. και SANGUINETTI 2005 σ. 464).

[59] Βλ. σ. 20-24 του παρόντος.

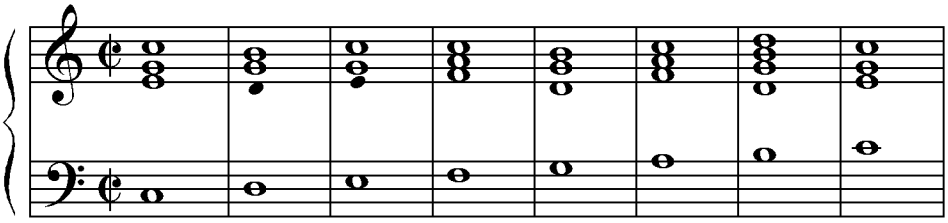
[60] CAFIERO 2001α σ. 421.

[61] SANGUINETTI 2009 σ. 71.

[62] Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η ελαττωμένη συγχορδία που χτίζεται πάνω στον Προσαγωγέα, η οποία έχει τάση προς την Τονική (SANGUINETTI 2005 σ. 470).

[63] CAFIERO 2001α σ. 427· SANGUINETTI 2005 σ. 471.

[64] «[…] con questi accordi derivati, resta ombreggiato e colorito il modo, che era stato solamente adombrato da' quattro accordi fondamentali» (SELVAGGI 1823 σ. 45· παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 471 υποσημ. 37).



Παράδειγμα 3.8: Ο «δεύτερος τρόπος» εναρμόνισης της κλίμακας κατά τον Selvaggi (παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 471).

Όπως είναι φανερό, οι μόνοι φθόγγοι της κλίμακας που είναι θεμέλιοι συγχορδιών είναι τα δύο ντο, το φα, και το σολ, δηλαδή οι ακραίοι φθόγγοι των δύο τετραχόρδων της. Όσον αφορά τους υπόλοιπους, το ρε είναι η πέμπτη της συγχορδίας της Δ, το μι η τρίτη της Τ, το λα η τρίτη της ΥΔ, και το σι η τρίτη της Δ. Ακριβώς ίδια, ως προς τις ευθείες καταστάσεις και τις αναστροφές των συγχορδιών, είναι και η εναρμόνιση του Μάντζαρου στο ΜΤ-6, το οποίο φέρει τον τίτλο «Διατονική κλίμακα με σύμφωνες συγχορδίες», και χρησιμοποιεί ακριβώς το ίδιο θεμελιώδες μπάσο με το ΜΤ-4. Οι μοναδικές διαφορές της με την εναρμονισμένη κλίμακα του Selvaggi αφορούν την κίνηση των φωνών κυρίως στις τρεις τελευταίες συγχορδίες.[65]

Ο δεύτερος τρόπος εναρμόνισης του Selvaggi, με την εισαγωγή αναστροφών, είναι ένα πρώτο βήμα για τη δημιουργία τάσης ανάμεσα στις βαθμίδες της κλίμακας και τις συγχορδίες τις οποίες φέρουν· αυτή η τάση, όμως,

> δεν είναι ακόμη αρκετά αισθητή ώστε να προκύψει από τον Τρόπο ένα σύνολο που το συνδέουν τάσεις πιο έντονα αισθητές και πιο ισχυρές· επομένως χρειάζεται να καταφύγουμε στις συγχορδίες της Δεσπόζουσας με εβδόμη και της Επιτονικής με εβδόμη.[66]

Έτσι προκύπτει ο τρίτος τρόπος εναρμόνισης, όπου η Δεσπόζουσα εβδόμης εμφανίζεται στη ②, είτε της ανιούσας είτε της κατιούσας κλίμακας, και στον Προσαγωγέα της. Η Επιτονική με εβδόμη εμφανίζεται στην ④, και στην ουσία πρόκειται για την κατά Rameau «συγχορδία με πρόσθετη έκτη».

Οι δύο από τους τρεις τρόπους εναρμόνισης του Selvaggi αντιστοιχούν σε αυτούς που βρίσκουμε στα ΜΤ-6 και ΜΤ-11a του Μάντζαρου (στα οποία σημειώνεται και το υπονοούμενο θεμελιώδες μπάσο): το ΜΤ-6 αντιστοιχεί στον «δεύτερο τρόπο» του Selvaggi και το ΜΤ-11a (που είναι μια εναρμόνιση της RdO) στον «τρίτο» του. Για τον «πρώτο τρόπο», όπου κάθε βαθμίδα είναι θεμέλιος τρίφθογγης συγχορδίας, δεν υπάρχει κάτι αντίστοιχο στον Μάντζαρο. Ασφαλώς η ύπαρξη δύο κοινών στοιχείων (από τρία συνολικά) δεν μπορεί ν' αποτελέσει α-

---

[65] Όπως φαίνεται από τη σύγκριση της κλίμακας του Selvaggi με εκείνη του Μάντζαρου στο ΜΤ-6, ο Μάντζαρος αποφεύγει επιμελώς τις παράλληλες πέμπτες και όγδοες. Από την άλλη ο Selvaggi, ειδικά μεταξύ ⑤ και ⑥, δεν τις αποφεύγει, παρόλο που σε δύο περιπτώσεις επισημαίνει (με μαύρα φθογγόσημα) φθόγγους που μπορούν να παραλειφθούν ώστε να μην προκύψουν παράλληλες όγδοες με το μπάσο (SANGUINETTI 2005 σ. 471 υποσημ. 37). Η ανεκτικότητα που είχαν οι ναπολιτάνοι δάσκαλοι στις παράλληλες οκτάβες, ειδικά σε πραγματοποιήσεις του συνεχούς μπάσου, έχει τη ρίζα της στην ορχηστρική γραφή των αρχών του 18ου αιώνα, όταν η βιόλα διπλασίαζε τη γραμμή του μπάσου μια οκτάβα ψηλότερα· επομένως αυτό δεν το θεωρούσαν σφάλμα στην κίνηση των φωνών αλλά αναφορά σε ορχηστρική πρακτική. Σημειωτέον, όμως, ότι αυτές οι όγδοες δεν ήταν επιτρεπτές στο αυστηρό ύφος γραφής (SANGUINETTI 2012 σ. 365 σημ. 40).

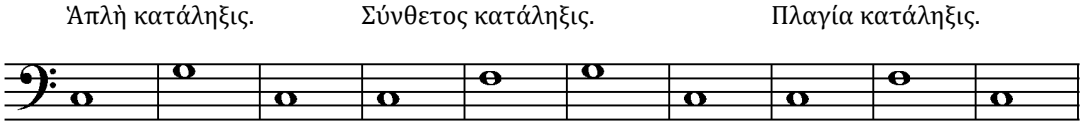
[66] «[…] questa tendenza non è ancora bastantemente risentita per fare del modo un tutto ben connesso da tendenze più sensibili e forti; quindi giova ricorrere agli accordi di 7.ª di *dominante*, e di 7.ª di *summedia*» (SELVAGGI 1823 σ. 46· παρατίθεται στο CAFIERO 2001α σ. 427 υποσημ. 78). *Summedia* κυριολεκτικά σημαίνει «Υπομέση», όχι όμως με τη σημασία της βαθμίδας που βρίσκεται μία τρίτη κάτω από την Τ ως συμμετρική της Μέσης, αλλά της βαθμίδας που βρίσκεται ένα *βήμα* κάτω από τη Μέση, δηλαδή την Επιτονική.

πόδειξη ότι ο Μάντζαρος βασίστηκε στον Selvaggi, παρά μόνο μια ένδειξη. Το στοιχείο που πιστεύω ότι δίνει αρκετές πιθανότητες να ισχύει η υπόθεση της επιρροής από τον Selvaggi είναι η επισήμανση των τετραχόρδων στο ΜΤ-4.[67] Παρόλο που δεν υπάρχει περιγραφή ή σχολιασμός στο μαντζαρικό παράδειγμα, και μολονότι δεν έχω εντοπίσει άλλες αναφορές σε τετράχορδα στα υπόλοιπα θεωρητικά έργα του Κερκυραίου, η ύπαρξη των συζεύξεων που οριοθετούν τα δύο τετράχορδα στο ΜΤ-4 πρέπει να έχει τη σημασία της. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι και ο Μάντζαρος θεωρούσε τα τετράχορδα ένα σημαντικό σημείο αναφοράς της Τονικότητας, ή ακόμα και μια πηγή ορισμένων βασικών αρμονικών φαινομένων. Την τελευταία αυτή υπόθεση την ενισχύει η σημαντική θέση που έχουν τα τετράχορδα, ως παράγοντας καθοριστικός για την Τονικότητα, όχι μόνο στη ναπολιτάνικη παράδοση[68] αλλά και στην αρμονική θεωρία του Διονύσιου Ροδοθεάτου, μαθητή του Μάντζαρου, όπως αυτή μαρτυρείται στην *Περὶ Ἁρμονίας θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ πραγματεία* του 1885.

Εκεί, λοιπόν, διαβάζουμε ότι η διαίρεση της κλίμακας σε δύο τετράχορδα είναι πηγή των εξής σημαντικών στοιχείων: (α) των τριών αρχικών πτώσεων, (β) των δύο πρώτων κινήσεων του μπάσου, και (γ) των μετατροπιών. Τον χαμηλότερο φθόγγο του κάθε τετραχόρδου τον θεωρεί «σημεῖον κινήσεως» και τον ψηλότερο «σημεῖον ἀναπαύσεως ἢ ἡρεμίας». Η εξήγησή του για το πώς προκύπτουν τα τρία βασικά είδη πτώσης είναι η εξής:

> Λαμβάνοντες τὸ σημεῖον κινήσεως ἀμφοτέρων τῶν τετραχόρδων [*ντο, σολ*] καὶ τὸ σημεῖον ἀναπαύσεως τοῦ δευτέρου τετραχόρδου [*ντο*], ἔχομεν τὴν πρώτην κατάληξιν (cadenza) ἡ ὁποία καλεῖται ἁπλὴ ἢ τελικὴ (semplice o finale). Λαμβάνοντες τὸ σημεῖον κινήσεως καὶ ἀναπαύσεως ἀμφοτέρων τῶν τετραχόρδων [*ντο-φα, σολ-ντο*], ἔχομεν τὴν δευτέραν κατάληξιν ἥτις καλεῖται σύνθετος (composta). Λαμβάνοντες τελευταῖον τό τε σημεῖον κινήσεως καὶ ἀναπαύσεως τοῦ πρώτου τετραχόρδου [*ντο, φα*], ἔχομεν τὴν τρίτην κατάληξιν ἥτις καλεῖται πλαγία (plagale).[69]

Και αυτό είναι το μουσικό παράδειγμα που δίνει:



Παράδειγμα 3.9: Οι τρεις κυριότερες πτώσεις όπως προκύπτουν από τα δύο τετράχορδα που διαιρούν την κλίμακα (ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 15).[70]

Όσον αφορά τις δύο βασικές κινήσεις του μπάσου, ο Ροδοθεάτος γράφει:

---

[67] Η διαίρεση της κλίμακας σε δύο τετράχορδα είναι κάτι που θα βρούμε και στον FÉTIS (²1844 σ. 18).

[68] SANGUINETTI 1997 σ. 227[α]. Ο BARAGWANATH 2011 σ. 334 σημ. 49 αναφέρει την πραγματεία περί αρμονίας του Ναπολιτάνου Giuseppe Staffa ως ένα ακόμη παράδειγμα συγγράμματος όπου η οκτάβα χωρίζεται σε δύο όμοια τετράχορδα, προφανώς στον μείζονα Τρόπο (1849, *Metodo della Scuola Napolitana di composizione musicale. Parte prima: Trattato d'armonia*, σ. 7-8, παραδείγματα 33 και 35).

[69] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 14-15.

[70] Ας σημειωθεί ότι το παράδειγμα αυτό μοιάζει πολύ με το μπάσο του παραδείγματος του Tartini που παρατέθηκε παραπάνω (Παρ. 3.7), με τις εξής δύο διαφορές. Η μία είναι ότι ο Ροδοθεάτος ξεκινά την κάθε πτώση με τον φθόγγο της Τ, πράγμα που ασφαλώς δεν θα μπορούσε να κάνει ο Tartini στο συγκείμενο του δικού του παραδείγματος. Η άλλη διαφορά βρίσκεται στην «πλαγία» και στην «σύνθετον κατάληξιν» του Ροδοθεάτου, οι οποίες αντιστοιχούν μεν στην «αριθμητική» και «μεικτή» πτώση του Tartini, αλλά δίνονται με διαφορετική σειρά.

Ἐκ τῶν δύο τετραχόρδων, πλὴν τῶν καταλήξεων, ἐξήχθησαν καὶ αἱ δύο ἀρχικαὶ κινήσεις τοῦ βαθυφώνου. Καὶ πρώτη μὲν κίνησις εἶναι ἡ περιλαμβάνουσα τὸ σημεῖον κινήσεως καὶ ἀναπαύσεως τοῦ πρώτου τετραχόρδου, καὶ καλεῖται κίνησις τετάρτης.[71] Δευτέρα δὲ κίνησις εἶναι ἡ περιλαμβάνουσα τὰ σημεῖα κινήσεως ἀμφοτέρων τῶν τετραχόρδων, καὶ καλεῖται κίνησις πέμπτης.[72]

Και δίνει το παρακάτω μουσικό παράδειγμα:

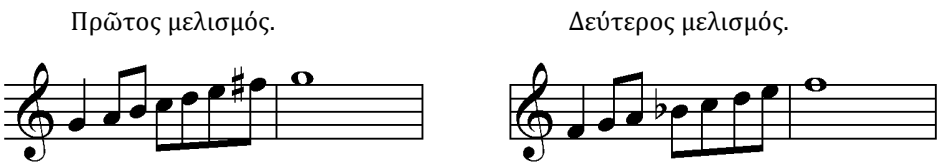


Παράδειγμα 3.10: ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 15.

Τέλος, ως προς τις μετατροπίες (τις οποίες αποκαλεί «μελισμούς», χρησιμοποιώντας έναν όρο σπάνιο ακόμα και τον 19ο αιώνα), γράφει:

[…] ἐξάγονται ἐκ τῶν δύο τετραχόρδων καὶ οἱ μελισμοὶ (modulazioni). Ὁ πρῶτος μελισμὸς γίνεται ἐπὶ τῆς πέμπτης καὶ τοῦτο διότι ἡ πέμπτη εἶναι τὸ πρῶτον ὅμοιον τῆς πρώτης χορδῆς τοῦ πρώτου τετραχόρδου, ἀμφότεραι δὲ σχηματίζουσι τὸ σημεῖον κινήσεως τῶν δύο τετραχόρδων. Ἵνα δὲ ὑπάρχῃ ἡ ἀπόστασις ἡμιτόνου μεταξὺ τοῦ ἑβδόμου καὶ τοῦ ὀγδόου βαθμοῦ,[73] αὐξάνεται κατὰ ἡμίτονον ὁ ἕβδομος βαθμός.
[…]
Ὁ δεύτερος μελισμὸς γίνεται ἐπὶ τῆς τετάρτης, διότι ἡ τετάρτη χορδὴ εἶναι τὸ δεύτερον ὅμοιον τῆς πρώτης χορδῆς τοῦ πρώτου τετραχόρδου, ἀμφότεραι δὲ αἱ χορδαὶ αὗται σχηματίζουσι τὸ σημεῖον ἀναπαύσεως τῶν δύο τετραχόρδων. Ἐλαττοῦται δὲ ὁ τέταρτος βαθμὸς κατὰ ἡμίτονον διὰ νὰ ὑπάρχῃ μεταξὺ τοῦ τρίτου καὶ τοῦ τετάρτου βαθμοῦ ἡ ἀπόστασις ἡμιτόνου.[74]

Τα δύο αντίστοιχα παραδείγματα για τις μετατροπίες είναι τα εξής:



Παράδειγμα 3.11: ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 15-16.

Την παρέκβαση αυτή με παραθέματα από την πραγματεία του Ροδοθεάτου την έκανα για να φανεί η σημασία την οποία έχουν τα τετράχορδα στην αρμονική του θεωρία, τουλάχιστον σαν γενεσιουργοί παράγοντες ορισμένων στοιχείων της. Θεωρώ, λοιπόν, ότι η ερμηνεία της επισήμανσης των τετραχόρδων στο ΜΤ-4 του Μάντζαρου θα μπορούσε να βρίσκεται, αν όχι σε ένα αμφίβολο ανάγνωσμά του (το *Trattato* του Selvaggi), τουλάχιστον στα γραπτά ενός θεωρητικού που γνωρίζουμε ότι υπήρξε μαθητής του προτού συνεχίσει τις μουσικές του σπουδές στο Ωδείο «San Pietro a Majella» της Νάπολης (στην οποία έμεινε επτά χρόνια) και

[71] Το ίδιο ακριβώς και στον Selvaggi: σε κάθε τετράχορδο ο μεν αρχικός φθόγγος λειτουργεί ως σημείο (εκ)κίνησης, ο δε τελικός ως σημείο ηρεμίας (CAFIERO 2001α σ. 427).

[72] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 15.

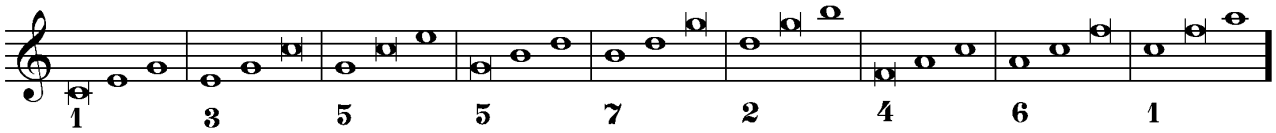
[73] Η λέξη *βαθμός* σημαίνει «βαθμίδα, σκαλί, σκαλοπάτι». Όσο για το *ἡμίτονον*, είναι ασφαλώς το ημιτόνιο.

[74] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 15-16.

στο Ωδείο του Μιλάνου.[75] Η μαθητεία του Ροδοθεάτου κοντά στον Μάντζαρο και έπειτα στη Νάπολη είναι δύο στοιχεία που συνηγορούν υπέρ της πιθανότητας να είχε υιοθετήσει ο Ροδοθεάτος τη θεωρία των τετραχόρδων είτε από τον κερκυραίο δάσκαλό του είτε από τη διδασκαλία κάποιου Ναπολιτάνου, δεδομένου ότι η θεωρία αυτή αποτελούσε ένα διακριτικό γνώρισμα της ναπολιτάνικης θεωρητικής σκέψης.[76]

ΜΤ-5. «Αναστροφές των τριών τροπικών συγχορδιών».

Στη συνέχεια δίνονται οι τρεις βασικές συγχορδίες του Τρόπου, με τους φθόγγους τους παραταγμένους μελωδικά, ως ανιόντα αρπίσματα:



Παράδειγμα 3.12: ΜΤ-5.

Τα φθογγόσημα με αξία διπλού ολοκλήρου επισημαίνουν τη θεμέλιο της κάθε συγχορδίας και ταυτόχρονα τονίζουν ότι αυτές οι τρεις θεμέλιοι είναι οι βασικοί φθόγγοι του Τρόπου και της Τονικότητας, όπως και στο ΜΤ-4. Οι αριθμοί κάτω από τον πρώτο (και χαμηλότερο) φθόγγο του κάθε αρπίσματος δηλώνουν τη θέση αυτού του φθόγγου μέσα στην κλίμακα.

Αντιστοιχο παράδειγμα για τον ελάσσονα Τρόπο δεν υπάρχει, ίσως επειδή το ΜΤ-5 θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως παράδειγμα και για τους δύο Τρόπους, λαμβάνοντας υπόψιν τη βάρυνση των κατάλληλων φθόγγων στον ελάσσονα. Δεν φαίνονται, πάντως, να συντρέχουν λόγοι εξοικονόμησης χώρου για την απουσία ανάλογου παραδείγματος για τον ελάσσονα, διότι τα παραδείγματα εκείνου του Τρόπου είναι λιγότερα από εκείνα του μείζονος.

ΜΤ-6. «Διατονική κλίμακα με σύμφωνες συγχορδίες».

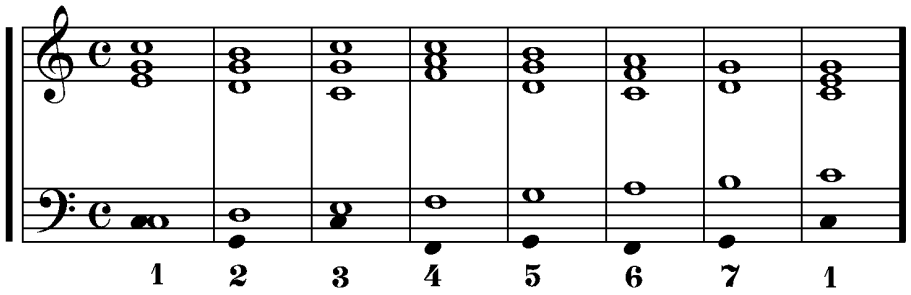
Το παράδειγμα αυτό αποτελεί εξελικτικό στάδιο του ΜΤ-4. Η ανιούσα μείζων κλίμακα συνοδεύεται από το ίδιο θεμελιακό μπάσο, εδώ όμως η κλίμακα βρίσκεται μια οκτάβα χαμηλότερα, έχοντας έτσι τη θέση όχι της μελωδίας αλλά του συνεχούς μπάσου. Επίσης εδώ το θεμελιακό μπάσο δεν γράφεται σε ξεχωριστό πεντάγραμμο, αλλά και τα δύο μπάσα μοιράζονται το ίδιο. Για να ξεχωρίζουν μεταξύ τους, όμως, το συνεχές γράφεται με λευκά φθογγόσημα και το θεμελιακό με μαύρα, και πάντοτε χαμηλότερα από το συνεχές ή έστω στο ίδιο ύψος με εκείνο (όπως π.χ. στον πρώτο φθόγγο του ΜΤ-6), ποτέ όμως ψηλότερα.[77] Οι Θεωρήσεις κάτω

[75] LEOTSAKOS, αναθεώρ. VERGADOU MAVROUDAKI, «Rodotheatos, Dionysios [Rodoteato, Dionisio]», στο *GMO*. Στη Νάπολη ο Ροδοθεάτος διέμεινε μέχρι τα τέλη του 1869, ενώ οι σπουδές του στο Μιλάνο τοποθετούνται μέσα στην περίοδο μεταξύ 1869 και 1874 (KARDAMIS 2010 σ. 114).

[76] Θα τη συναντήσουμε και στο *Corso completo di composizione musicale secondo i precetti della scuola napolitana* του ναπολιτάνου Michele Ruta, το οποίο κυκλοφόρησε το 1880, όταν δηλαδή γραφόταν η πραγματεία του Ροδοθεάτου (SANGUINETTI 1997 σ. 227[α]). Ο Ruta, ένας από τους πιο διακεκριμένους δασκάλους της γενιάς του, είχε ιδρύσει στη Νάπολη το περιοδικό *La Musica*, μέσα από το οποίο υπερασπίστηκε τη μουσική παράδοση της πατρίδας του αντιστεκόμενος απέναντι στις επιρροές από τον ιταλικό βορρά (SANGUINETTI 2012 σ. 97).

[77] Την πρακτική αυτή, δηλαδή τον συμβολισμό του θεμελιακού μπάσου με μαύρα φθογγόσημα χωρίς στέλεχος, τη συναντούμε και στα QUADRI 1832 ([2]1835), σ. 21 των Μουσικών Παραδειγμάτων (Fig. 84-86), και ASIOLI [1832/1836], Μουσικά Παραδείγματα τ. 1 σ. 33-35, 38, 43, 50-51, 54-55, κ.λπ. Ο Asioli, πάντως, το θεμελιακό μπάσο συχνά το σημειώνει και ψηλότερα από το συνεχές, θέλοντας ίσως να αποφύγει τις βοηθητικές γραμμές.

από το δεύτερο πεντάγραμμο αναφέρονται στους φθόγγους του συνεχούς και όχι του θεμελιακού μπάσου.



Παράδειγμα 3.13: ΜΤ-6.

Το δεύτερο πεντάγραμμο του ΜΤ-6, λοιπόν, περιέχει στην ουσία ό,τι περιέχει και το ΜΤ-4 συνολικά, αλλά εδώ, στο πρώτο πεντάγραμμο, έχουμε και την παρουσία συγχορδιών, οι οποίες μάλιστα είναι μόνον οι τρεις «τροπικές συγχορδίες» (ντο, φα, και σολ μείζων) και είναι αποκλειστικά τρίφθογγες (σύμφωνες).[78] Όπως αναφέρθηκε και για το ΜΤ-4, το παράδειγμα αυτό είναι πιθανό να χρησιμεύει για να δείξει ότι, για την εναρμόνιση της κλίμακας, (α) οι τρεις «τροπικές συγχορδίες» επαρκούν από μόνες τους, πράγμα που τονίζει και τη σημασία τους για την τονικότητα, και (β) εφαρμόζεται η θεωρία των τετραχόρδων, με τους φθόγγους του μπάσου που βρίσκονται στα άκρα του κάθε τετραχόρδου (δηλαδή το αρχικό ντο, φα, σολ και το τελικό ντο) να είναι οι μόνοι που μπορούν να αποτελέσουν θεμελίους φθόγγους συγχορδιών. Οι φθόγγοι του μπάσου που βρίσκονται εσωτερικά στα τετράχορδα φέρουν αναστροφές των τριών βασικών συγχορδιών (βλ. σ. 144-145 παραπάνω).

Η εναρμόνιση αυτή, καθώς αποτελείται μόνον από σύμφωνες συγχορδίες, μπορεί να εξυπηρετεί και ως παράδειγμα αρμονικής προόδου με ασθενείς κινητήριες δυνάμεις, χωρίς σημαντικές τάσεις μεταξύ των συγχορδιών, ώστε αργότερα, εισάγοντας στην εναρμόνιση της κλίμακας τη διαφωνία της εβδόμης πάνω στις συγχορδίες της πέμπτης και της δεύτερης βαθμίδας, να φανεί η επίδραση που έχουν αυτές οι διαφωνίες στο μουσικό συντακτικό, εφόσον αυξάνουν την κίνηση και τη ροπή.[79]

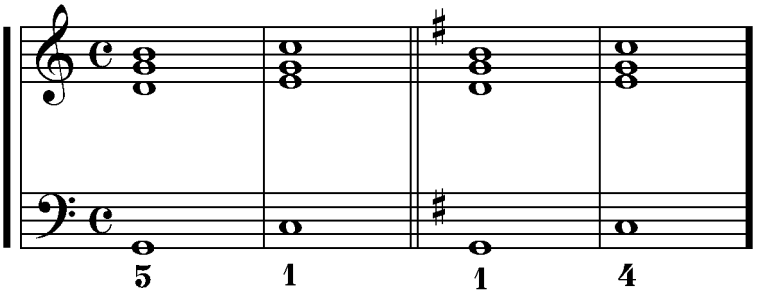
---

[78] Αυτός είναι και ένας λόγος για τον οποίο θεωρώ ότι αυτή η εναρμόνιση της κλίμακας σχετίζεται πολύ περισσότερο με τον «δεύτερο τρόπο» του Selvaggi παρά με τις «στοιχειώδεις βάσεις της τονικότητας» (basi fondamentali del tono) που απαντώνται σε πολλούς ιταλούς δασκάλους του partimento, μεταξύ των οποίων και στον Fenaroli. Αυτές οι «στοιχειώδεις βάσεις» είναι οι συγχορδίες που θεωρούνταν οι πλέον χαρακτηριστικές και «φυσικές» της κάθε βαθμίδας και, ως σύστημα αρχών, ήταν διαφοροποιημένο από τη RdO (SANGUINETTI 2012 σ. 117). Το στοιχείο το οποίο, κατ' εμέ, δείχνει ότι οι εν λόγω αρχές του partimento δεν σχετίζονται με το ΜΤ-6, είναι η εναρμόνιση της ② η οποία στον Μάντζαρο εναρμονίζεται με $^{6}_{4}$, ως β΄ αναστροφή της «τροπικής συγχορδίας» της Δ, ενώ, σύμφωνα με τις «στοιχειώδεις βάσεις» του Fenaroli, εναρμονίζεται με $^{6}_{3}$, ως πρώτη αναστροφή της ελαττωμένης συγχορδίας του Προσαγωγέα η οποία, όμως, δεν ανήκει στις τρεις βασικές συγχορδίες του Τρόπου. Περισσότερα για τις «στοιχειώδεις βάσεις της τονικότητας» στο SANGUINETTI 2012 σ. 117-119.

[79] Παρενθετικά ας αναφερθεί ότι η εναρμόνιση της ανιούσας και κατιούσας κλίμακας (μείζονος και ελάσσονος) μόνο με τη χρήση των τρίφθογγων I, IV και V συναντάται και σε σχετικά πρόσφατο ελληνικό εγχειρίδιο αρμονίας, εκείνο του Αμάραντου Αμαραντίδη, όπου δίνεται σαν παράδειγμα για τη χρήση της α΄ και β΄ αναστροφής των συγχορδιών (ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗΣ 1990β σ. 74). Η σημασία των τριών κύριων συγχορδιών για την αίσθηση της τονικότητας, καθώς και το γεγονός ότι περιέχουν όλους τους φθόγγους της κλίμακας του Τρόπου στον οποίον ανήκουν, αναφέρεται ήδη από την αρχή του βιβλίου (το ίδιο, σ. 20).

ΜΤ-7. «Πτώσεις όμοιες στις δύο μείζονες τονικότητες της Ντο και της Σολ».

Δίνεται αρχικά η πτώση V – I στην τονικότητα της Ντο μείζονος, με τη χαρακτηριστική κίνηση ↗4 (ή ↘5) στο μπάσο. Η συγχορδία της V είναι τρίφθογγη, εφόσον δεν έχουν εισαχθεί ακόμα οι τετράφθογγες συγχορδίες (οι οποίες εμφανίζονται για πρώτη φορά στο επόμενο παράδειγμα). Κάτω από κάθε συγχορδία σημειώνεται, με το σύστημα των Θεωρήσεων, η θέση της θεμελίου της μέσα στην κλίμακα. Στα δύο επόμενα μέτρα ακολουθεί η ίδια ακριβώς σύνδεση, δηλαδή φθογγικά οι ίδιες ακριβώς συγχορδίες, αλλά στο πλαίσιο μιας άλλης τονικότητας, της Σολ μείζονος (της πλησιέστερης προς τα πάνω στον κύκλο των πεμπτών): συνεπώς η αρίθμηση κάτω από τις συγχορδίες αντιστοιχεί πλέον στη θέση που έχουν οι θεμέλιοι φθόγγοι τους μέσα στη νέα αυτή τονικότητα.



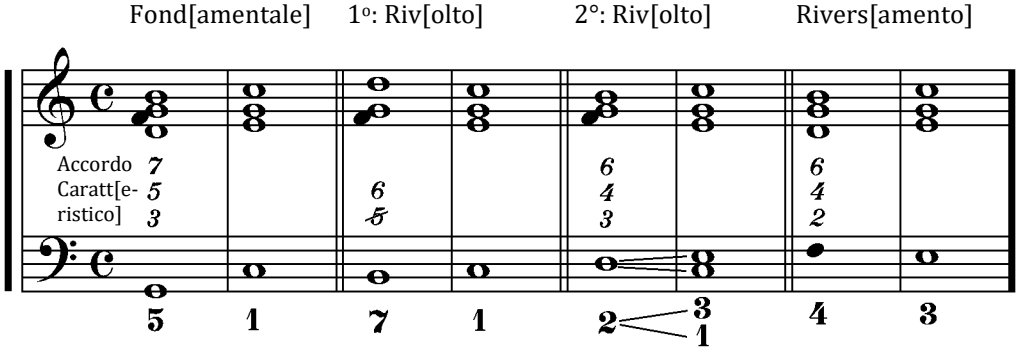
Παράδειγμα 3.14: ΜΤ-7.

Το αντικείμενο αυτού του παραδείγματος είναι οι κοινές συγχορδίες μεταξύ δύο διαφορετικών τονικοτήτων. Η συνειδητοποίηση, από τους μαθητές, ότι μια συγχορδία (ή συγχορδιακή ακολουθία) μπορεί να ανήκει ταυτόχρονα και σε άλλη/-ες τονικότητα/-ες, όπου η θεμέλιος της έχει διαφορετική Θεώρηση, αποτελεί πρόγευση για τις μετατροπίες μέσω συνδετικών συγχορδιών και για τη χρήση της διπλής Θεώρησης (βλ. σ. 94-96 παραπάνω).

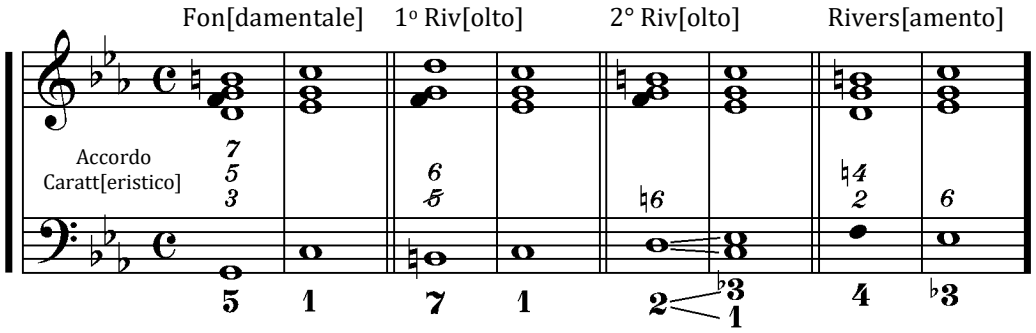
ΜΤ-8. «Τέλεια πτώση από την 5 στην 1, και οι αναστροφές της».

ΕΤ-5. «Τέλεια πτώση από την 5 στην 1 και αναστροφές [της]».

Εδώ έχουμε άλλο ένα ζεύγος από ανάλογα μεταξύ τους παραδείγματα, ένα για κάθε Τρόπο, όπου παρουσιάζεται η πτώση V – I, για πρώτη φορά με τη συγχορδία της V να είναι με εβδόμη. Αυτή η συγχορδιακή ακολουθία, η οποία έχει λειτουργία κεφαλαιώδους σημασίας για την Τονικότητα, δίνεται σε τέσσερις εκδοχές. Στην καθεμιά απ' αυτές η πρώτη συγχορδία εμφανίζεται κάθε φορά σε διαφορετική κατάσταση η οποία δηλώνεται και λεκτικά πάνω από το κάθε υποπαράδειγμα. *Fondamentale* σημαίνει «ευθεία κατάσταση», ενώ οι υπόλοιποι όροι *1ο Rivolto, 2ο Rivolto* και *Riversamento* σημαίνουν, αντίστοιχα, την α΄, β΄, και γ΄ αναστροφή.



Παράδειγμα 3.15: ΜΤ-8.



Παράδειγμα 3.16: ET-5.

Το νέο στοιχείο στην πρώτη συγχορδία του κάθε υποπαραδείγματος, η διαφωνία της εβδόμης, επισημαίνεται κάθε φορά με μαύρο φθογγόσημο. Ένα ακόμη καινούργιο στοιχείο στον ΜΠ είναι η παρουσία της αρίθμησης του συνεχούς μπάσου ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα, η οποία εδώ εμφανίζεται σε ορισμένα σημεία πλήρης, χωρίς τις συνήθεις συντομεύσεις, ίσως για να εξοικειωθεί ο μαθητής με τη χρήση της. Για παράδειγμα η πρώτη συγχορδία συμβολίζεται με την πλήρη αρίθμηση $\frac{7}{5}_{3}$ ενώ, για έναν έμπειρο μουσικό, ο αριθμός *7* θα ήταν σε αυτή την περίπτωση αρκετός (τουλάχιστον στον μείζονα Τρόπο, διότι στην περίπτωση του ελάσσονος είναι απαραίτητο να δηλωθεί και η αναίρεση του σι). Στις περισσότερες περιπτώσεις, όμως, παραλείπονται ορισμένοι αριθμοί (το *3* στην α΄ αναστροφή και των δύο Τρόπων, το $\frac{6}{4}$ στη β΄ αναστροφή του ελάσσονος, και το *6* στην γ΄ αναστροφή του), ενώ σε μία περίπτωση η παράλειψη της αρίθμησης, απαραίτητης για τη σωστή εναρμόνιση, οφείλεται μάλλον σε παραδρομή (το *6* στην τελευταία συγχορδία του μείζονος).

Οι πανταχού παρόντες αριθμοί των Θεωρήσεων εμφανίζονται και εδώ, κάτω από τους φθόγγους του μπάσου. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η β΄ αναστροφή της Δ όπου ο φθόγγος 2, εφόσον δεν εμφανίζει ιδιαίτερη τάση προς κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση (σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέλη της συγχορδίας της Δ), μπορεί να οδηγήσει είτε στον 1 είτε στον 3 (♭3 στον ελάσσονα): συνεπώς κάτω από τη συγχορδία της Τ εμφανίζονται οι αντίστοιχες Θεωρήσεις, η μία κάτω από την άλλη. Ένα ακόμη νέο σύμβολο είναι οι ευθείες γραμμές που εμφανίζονται στο ίδιο υποπαράδειγμα και των δύο Τρόπων (β΄ αναστροφή), τόσο ανάμεσα στα φθογγόσημα του μπάσου όσο και μεταξύ των σχετικών Θεωρήσεων. Οι γραμμές αυτές δηλώνουν παραστατικά τις δύο εναλλακτικές πορείες που μπορεί να ακολουθήσει το ρε (2) του μπάσου, οδηγώντας είτε στο μι (3) / μι♭ (♭3), είτε στο ντο (1).

Η δομή αυτών των δύο παραδειγμάτων έχει μεγάλη σημασία διότι, όπως θα δούμε, πάνω στην ίδια βάση είναι χτισμένο ένα από τα πιο εντυπωσιακά συγγράμματα του Μάντζαρου, το *Opera sulle Cadenze* (*OC/DM*), το οποίο θα εξετάσουμε περιληπτικά παρακάτω. Τόσο το εν λόγω παράδειγμα όσο και το τετράτομο εκείνο «έργο περί των πτώσεων» μαρτυρούν κάτι στο οποίο ο Μάντζαρος έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα: την ανάπτυξη της ικανότητας των μαθητών του να συνδέουν δύο συγχορδίες σε οποιαδήποτε κατάσταση (ειδικά σε προόδους που εμφανίζονταν με μεγάλη συχνότητα στο αρμονικό λεξιλόγιο της εποχής του), και να χειρίζονται σωστά την κίνηση των φωνών στην κάθε περίπτωση. Στο *OC/DM* θα δούμε ότι κάθε δισέλιδο ξεκινά με μια σύντομη αρμονική πρόοδο όπου δίνεται έμφαση σε μια συγκεκριμένη συγχορδία. Η πρόοδος αυτή δίνεται σε διάφορες εκδοχές, τόσες όσες είναι και οι αναστροφές

στις οποίες μπορεί να εμφανιστεί η δεδομένη συγχορδία. Έπειτα όλες οι εκδοχές επαναλαμβάνονται σε όλες τις τονικότητες, αφού πρώτα γίνει μετατροπία.[80]

Παραδείγματα παρόμοια με τα MT-8 και ET-5 θα βρούμε και σε άλλους θεωρητικούς της εποχής, όπως στον Sabbatini[81] και τον Asioli. Στην πραγματεία περί αρμονίας του τελευταίου εντοπίζεται, πιθανόν, το πρότυπο των μαντζαρικών παραδειγμάτων των MT-8 και ET-5:



Εικόνα 3.2: ASIOLI 1813 σ. 15.

Οι κυριότερες διαφορές που παρατηρούμε στον Asioli, σε σύγκριση με τον Μάντζαρο, είναι: (α) η παρουσία της T στην αρχή του κάθε υποπαραδείγματος, πράγμα που κάνει πληρέστερο το μουσικό νόημα, (β) η απουσία αριθμών που δηλώνουν τις βαθμίδες της κλίμακας στο μπάσο,[82] και (γ) ότι, στη β΄ αναστροφή της Δ, οι δύο πορείες που μπορεί να έχει το μπάσο δεν δίνονται στο ίδιο υποπαράδειγμα αλλά σε δύο διαφορετικά (τελευταίο της πρώτης σειράς και πρώτο της δεύτερης), με το διαζευκτικό «ή» (ιταλιστί *ovvero*) ανάμεσά τους. Επίσης η αρίθμηση του συνεχούς μπάσου είναι εδώ ελλιπής, με πολλούς αριθμούς να υπονοούνται. Τέλος, υπάρχουν μερικές διαφορές και στην ονοματολογία των καταστάσεων της Δ: ενώ η α΄ και η β΄ αναστροφή ονομάζονται με τον ίδιο τρόπο και στους δύο συγγραφείς, ο Asioli αποκαλεί την ευθεία κατάσταση *Generatore* (κυριολ. «γεννήτορα»)[83] και όχι *Fondamentale* («θεμελιώ-

[80] Περισσότερα στην περιγραφή και στον σχολιασμό του *OC/DM* παρακάτω (υποκεφάλαιο 5.6).

[81] SABBATINI 1799 σ. XXXV. Το παράδειγμα εκείνης της σελίδας αναπαράγεται και σχολιάζεται παρακάτω (σ. 595-596), καθώς τα παραδείγματα του SABBATINI 1799 είναι πιθανό να αποτελούν το πρότυπο για εκείνα του *OC/DM*.

[82] Το πρώτο υποπαράδειγμα στην Εικ. 3.2 είναι το μοναδικό στο οποίο σημειώνονται οι βαθμίδες, ως θεμέλιοι συγχορδιών, χρησιμοποιώντας μάλιστα τα ιδιαίτερα σύμβολα «T» (Tonica) και «P» (Producente, που κυριολεκτικά σημαίνει «παράγουσα», και εννοεί τη Δεσπόζουσα). Αυτές οι δύο, μαζί με τον Προσαγωγέα («S», Sensibile) είναι και οι μόνες βαθμίδες τις οποίες ο Asioli σημειώνει με το αρχικό γράμμα της ονομασίας τους. Όλες τις υπόλοιπες τις δηλώνει με τακτικά αριθμητικά στο θηλυκό γένος, υπονοώντας το ουσιαστικό *corda* («φθόγγος») δηλαδή 2ª [seconda] «δεύτερη», 3ª [terza] «τρίτη», 4ª [quarta] «τέταρτη», 6ª [sesta] «έκτη», αλλά και την έβδομη βαθμίδα του μείζονος (7ª [settima]) όταν δεν έχει τη λειτουργία του Προσαγωγέα, όπως στο πλαίσιο μιας αρμονικής αλυσίδας (λ.χ. ASIOLI [1813] σ. 25).

[83] Η ονομασία αυτή μαρτυρά τη θεώρηση της θεμελίου ως φυσικής πηγής της συγχορδίας, της οποίας τα μέλη είναι οι πρώτοι αρμονικοί που παράγονται από την ηχογόνο χορδή (Ιταλ. *corda sonora*, Γαλλ. *corde sonore*). Η ίδια ιδέα διέπει τις λέξεις *ordre généalogique* («γενεαλογική διάταξη») τις οποίες επιλέγει ο Momigny για να χαρακτηρίσει την ευθεία κατάσταση των συγχορδιών (MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 45), αλλά και την περιγραφή του Gervasoni ότι μια συγχορδία «αποκαλείται "[σε] ευθεία [κατάσταση]" όταν ο θεμέλιος φθόγγος *που την έχει παραγάγει* βρίσκεται κάτω απ' όλους τους άλλους φθόγγους αυτής της συγχορδίας» [«Si chiama diretto un accordo, quando il suono fondamentale *che lo ha prodotto*, si trova al disotto di tutti gli altri suoni del medesimo accordo:» (GERVASONI 1800, σ. 396, η έμφαση δική μου)].

δη»),[84] ενώ την γ΄ αναστροφή την ονομάζει *3ο. Rivolto* σε αντίθεση με τον Μάντζαρο που χρησιμοποιεί έναν μάλλον σπάνιο όρο, *Riversamento* (στον οποίο θα επανέλθω λίγο παρακάτω).

Ο Μάντζαρος ονομάζει αυτή την πτώση «τέλεια», χρησιμοποιώντας έναν δόκιμο όρο της εποχής του (cadenza perfetta)[85] για να δηλώσει το είδος πτώσης όπου και οι δύο συγχορδίες της Δ και της Τ είναι σε ευθεία κατάσταση, ενώ η σοπράνο έχει τον φθόγγο της Τ. Υπάρχει όμως και ένας όρος, σημειωμένος στην πρώτη συγχορδία και των δύο αυτών παραδειγμάτων, τον οποίο δεν έχω συναντήσει σε κανένα άλλο ιταλικό σύγγραμμα: Accordo Caratt[eristico], «χαρακτηριστική συγχορδία». Είναι προφανές ότι ο όρος δηλώνει τη μείζονα συγχορδία με μικρή εβδόμη, ή αλλιώς την (όντως χαρακτηριστική)[86] συγχορδία της Δ μεθ' εβδόμης, πράγμα που επιβεβαιώνεται από τις λιγοστές εμφανίσεις του όρου στο *SPA*, στην πρώτη από τις οποίες διαβάζουμε «Χαρακτηριστική συγχορδία, ή [συγχορδία] της 5 της τονικότητας […] 1 3 5 ♭7».[87] Σε γραπτά άλλων θεωρητικών έχω εντοπίσει μόνο δύο εμφανίσεις του επιθέτου *χαρακτηριστικός* σε σύναψη με την V^7. Η πρώτη χρονικά βρίσκεται στο σημαντικό σύγγραμμα του Francesco Galeazzi *Elementi teorico-pratici di musica*, σε ένα σημείο όπου σχολιάζεται η απροετοίμαστη εμφάνιση της διαφωνίας της εβδόμης στη Δ:

> [η συγχορδία αυτή] δεν μπορεί ποτέ να προκαλέσει άσχημη εντύπωση ούτε και να ενοχλήσει το αφτί […] αφού αποτελείται από φθόγγους *χαρακτηριστικούς* της τονικότητας, οι οποίοι χρησιμεύουν στο να την προσδιορίζουν καλύτερα και να την εδραιώνουν.[88]

Οι *χαρακτηριστικοί φθόγγοι* που αναφέρει ο Galeazzi είναι, λογικά, ο Προσαγωγέας[89] και η τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας (ως εβδόμη της συγχορδίας της Δεσπόζουσας) με την έντονη τάση τους για λύση στη συγχορδία της Τονικής. Αν ισχύει αυτή η υπόθεση, τότε αυτές ακριβώς οι τάσεις φαίνεται να εξηγούν ό,τι εκφράζει η λέξη για τον Μάντζαρο. Ωστόσο στη δεύτερη χρονικά πηγή όπου έχω εντοπίσει τον όρο, αυτός χρησιμοποιείται κατά τρόπο που δείχνει να αποτελεί μια πιθανή πηγή της μαντζαρικής χρήσης του. Πρόκειται για ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο του 1805 με στόχο την εισαγωγή των μαθητών στο συνεχές μπάσο, γραμμένο από τον αυστριακό συνθέτη και μουσικοδιδάσκαλο Emanuel Aloys Förster (1748–1823). Ε-

---

[84] Στο λεξικό του Lichtenthal οι δύο όροι καταγράφονται ως συνώνυμοι: βλ. λήμμα «BASSO FONDAMENTALE, o GENERATORE» (LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 92).

[85] Για παράδειγμα στα GERVASONI 1800 σ. 411 (ως συνώνυμο της cadenza armonica), FENAROLI [1814] σ. 26, FENAROLI [1823–1824] σ. 39 του θεωρητικού μέρους, και ORLANDINI 1844 σ. 131.

[86] Τόσο στον μείζονα Τρόπο όσο και στον ελάσσονα η Δεσπόζουσα εβδόμης είναι η μοναδική συγχορδία με τη συγκεκριμένη διαστηματική δομή ($3^η$ μεγάλη, $5^η$ καθαρή, $7^η$ μικρή), πράγμα που της προσδίδει και την ιδιαίτερη λειτουργία και σημασία της μέσα στην τονικότητα. Υπάρχει, βέβαια, και η VII^7 του ελάσσονος, αλλά χρησιμοποιείται μόνο σε αλυσίδες και τείνει να λειτουργεί ως V^7/III.

[87] «Accordo Caratteristico, o di 5^a: di Tono […] 1 3 5 ♭7» (*SPA* 1 φ. 90*r*).

[88] «[…] non potrà tuttavia produr giammai un cattivo effetto, nè offender l' orecchio […] poichè non costa, che delle corde *caratteristiche* del Tono, e non serve, che a maggiormente fissarlo, e stabilirlo» (GALEAZZI 1796 σ. 95· η έμφαση δική μου). Στο χωρίο αυτό του κειμένου του Galeazzi, μετά τη λέξη *αφτί* (*orecchio*), υπάρχει παραπομπή προς μια ενδιαφέρουσα υποσημείωση στην οποία διαβάζουμε: «Αυτή η εβδόμη [της Δ] καθίσταται, απεναντίας, ευχάριστη στο αφτί αφού, σύμφωνα με τον κο. Rameau (*Génération Harmonique*) αυτή υπάρχει και στη Φύση, στην αντήχηση των ηχογόνων σωμάτων.» [«Questa settima riesce anzi grata all' orecchio, poichè secondo M. Rameau (*Generation Harmonique*) ella esiste anche in Natura nella risonanza de' corpi sonori»· GALEAZZI 1796 σ. 95 υποσημ. (α)].

[89] Ο Weber παραθέτει δώδεκα διαφορετικές ονομασίες του Προσαγωγέα, ανάμεσα στις οποίες περιλαμβάνονται και τρεις που περιέχουν τη λέξη *χαρακτηριστικός*, μία γερμανική και δύο λατινικές: «karakteristische Note», «Septima characteristica», «chorda characteristica» (WEBER 1817/1821 τ. 1 σ. 224).

κεί διαβάζουμε ότι «[η] πέμπτη βαθμίδα κάθε μείζονος και ελάσσονος κλίμακας περιλαμβάνει τη *χαρακτηριστική* συγχορδία εβδόμης».[90] Σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής διαθέσιμα τεκμήρια δεν μπορεί να αποδειχθεί ότι ο Μάντζαρος γνώριζε ή είχε στην κατοχή του το εγχειρίδιο του Förster, αλλά η χρήση των λέξεων *χαρακτηριστική συγχορδία* για την V^7 είναι μια ένδειξη ότι τις δανείστηκε από αυτό. Και μολονότι αυτή η ένδειξη είναι από μόνη της ισχνή, στο ίδιο σύγγραμμα βρίσκουμε ένα σύστημα αρίθμησης των φθόγγων του μπάσου το οποίο μοιάζει εξαιρετικά με τη Θεώρηση, πράγμα που αυξάνει σημαντικά τις πιθανότητες να είναι ο Förster πηγή του Μάντζαρου. Το ζήτημα αυτό θα το επαναφέρουμε στο τελευταίο κεφάλαιο, όπου θα γίνει μια ανακεφαλαίωση των πιθανών πηγών της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας.

Παρόλο που η εβδόμη της V εισάγεται στη μαντζαρική διδασκαλία της αρμονίας αφού πρώτα παρουσιαστούν οι εναρμονίσεις της κλίμακας με τη χρήση αποκλειστικά των τριών «τροπικών συγχορδιών», από εκείνο το σημείο και στο εξής χρησιμοποιείται σαν αναπόσπαστο κομμάτι της Δεσπόζουσας. Στο πλαίσιο των μαθημάτων αρμονίας, λοιπόν, θεωρείται δεδομένο ότι ο φθόγγος αυτός (μπορεί να) ακούγεται ταυτόχρονα με τους άλλους τρεις της ίδιας συγχορδίας χωρίς να υπακούει στον κανόνα των τριών βημάτων «προετοιμασία–κρούση–λύση».[91]

Θα αναφερθώ και σε έναν ακόμη όρο, το *riversamento*, σχετικά με τον οποίο θα κάνω μια εκτενή παρέκβαση. Με αυτόν τον όρο ο Μάντζαρος ονομάζει αποκλειστικά την γ΄ αναστροφή των τετράφθογγων συγχορδιών. Είναι ένας όρος που μπορεί σε κάποιους να φανεί άσκοπος και περιττός, αφού εκ πρώτης όψεως δεν υπάρχει κανένας ιδιαίτερος λόγος για να χρησιμοποιείται διαφορετική λέξη για την γ΄ αναστροφή όταν οι πρώτες δύο εκφράζονται με τον όρο *rivolto* συνοδευόμενο από το κατάλληλο τακτικό αριθμητικό. Και πράγματι, φαίνεται ότι στα περισσότερα ιταλικά συγγράμματα προτιμάται η χρήση της ίδιας λέξης και για τις τρεις αναστροφές, η οποία είναι συχνότερα η *rivolto* («αναστροφή»)[92] και σπανιότερα οι *derivato*

---

[90] «Die fünfte Stufe jeder Dur- und Molltonleiter enthält den *charakteristischen* Septimen-Accord» (FÖRSTER 1805, §51 σ. 49· οι πλάγιοι χαρακτήρες στο πρωτότυπο). Η λέξη *χαρακτηριστική* χρησιμοποιείται και για τις αναστροφές της V^7: «*charakteristische Quint-Sexten-Accord*» (V^6_5, §53 σ. 51), «*charakteristische Terz-Quarten-Accord*» (V^4_3, §54 σ. 51), και «*charakteristische Secunden-Accord*» (V^2, §55 σ. 52). Το ποιόν αυτό της συγχορδίας σημειώνεται και σε ένα πινακάκι, στη σ. 48 του ίδιου βιβλίου, όπου δίνονται μερικές συχνές εναρμονίσεις που επιδέχεται κάθε βαθμίδα της κλίμακας όταν βρίσκεται στο μπάσο: Πάνω από τις βαθμίδες οι οποίες μπορούν να αποτελέσουν φθόγγο της Δεσπόζουσας, δηλαδή τις II, IV, V, και VII (ο Förster τις γράφει έτσι ακριβώς, με λατινικούς αριθμούς), σημειώνεται η ανάλογη συγχορδιακή αρίθμηση και, ακριβώς πάνω από αυτήν, το γράμμα «*k.*», ως δηλωτικό της λέξης *charakteristisch*. (Πληροφοριακά ας αναφέρουμε ότι τη συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης ο Förster τη χαρακτηρίζει *εναρμόνια*, τονίζοντας την καταλληλότητά της για εναρμόνιες μεταλλαγές και μετατροπίες. Ο Μάντζαρος, από την άλλη, *εναρμόνιες* χαρακτηρίζει τις συγχορδίες που περιέχουν φθόγγους οι οποίοι ανήκουν στο εναρμόνιο γένος· για ένα τέτοιο παράδειγμα βλ. σ. 219-220.)

[91] Τα πράγματα είναι διαφορετικά, όμως, στη διδασκαλία της αντίστιξης, και ειδικά στο αυστηρό ύφος (*contrappunto osservato*), στο οποίο οι συγχορδίες είναι αποκλειστικά τρίφθογγες και η εβδόμη της Δ εμφανίζεται μόνο σαν διαβατικός φθόγγος σε ασθενή (ή σχετικά ασθενή) χρόνο του μέτρου. Συνεπώς, μετά την ολοκλήρωση των μαθημάτων αρμονίας οι μαθητές του Μάντζαρου έπρεπε να συμμορφωθούν με τους αυστηρότερους κανόνες της φωνητικής αντίστιξης. Για τα τρία βήματα «προετοιμασία–κρούση–λύση» βλ. παρακάτω, σ. 160 κ.ε.

[92] Ενδεικτικά: EXIMENO 1775 σ. 195· ASIOLI [1813] σ. 6· BALBI 1825 ([2]1853) σ. 27· LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 62, λήμμα «ARMONIA PRIMA»· QUADRI 1832 [[2]1835] σ. 50· BALBI 1845 σ. 35· ROSSI [1858] σ. 33· DE SANCTIS [περ. 1887] σ. 84.

(«παράγωγο»)[93] και *rovescio* («αναστροφή»).[94] Στα δε γαλλικά γραπτά ο κοινός όρος και για τις τρεις αναστροφές είναι *renversement* («αναστροφή»).[95]

Μολονότι η ιταλική λέξη *riversamento* αποτελεί το ακριβώς αντίστοιχο ομόρριζο της γαλλικής *renversement*, σε ορισμένους θεωρητικούς αυτές οι δύο λέξεις περιορίζονται στο να δηλώνουν αποκλειστικά τη γ΄ αναστροφή. Τη χρήση αυτή την έχω εντοπίσει σε τρία μόνο κείμενα προγενέστερα των μαντζαρικών. Το παλαιότερο (1779) είναι του Vallotti, ο οποίος αναφέρθηκε και παραπάνω (σ. 142 και 143). Στο γλωσσάρι με το οποίο ξεκινά το σύγγραμμά του *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica* […], στο λήμμα «Inversione» («Αναστροφή»), γράφει κάτι που είναι διαφωτιστικό για τον ξεχωριστό αυτόν όρο της γ΄ αναστροφής:

> Δεν πρέπει […] να συγχέονται [οι όροι] *inversione* και *riversamento*, οι οποίοι ασφαλώς δεν είναι συνώνυμοι. Το riversamento αφορά ιδιαιτέρως τις διαφωνίες όταν είναι μεταφερμένες στη χαμηλότερη φωνή· […][96]

Αυτό δείχνει ότι η ύπαρξη ιδιαίτερης λέξης για τη γ΄ αναστροφή οφείλεται στη θεώρηση της εβδόμης ως πρόσθετου διάφωνου στοιχείου μέσα στην τρίφθογγη «τέλεια συγχορδία». Πράγματι η σχολή της Πάδοβας, στην οποίαν ανήκε ο Vallotti, είχε αυτήν ακριβώς την άποψη για την προέλευση των διαφωνιών της εβδόμης, ενάτης, ενδεκάτης και δεκάτης τρίτης: ότι αυτές είχαν προστεθεί κατά επάλληλες τρίτες πάνω από την τρίφθογγη, σύμφωνη συγχορδία.[97] Την ίδια θεώρηση μαρτυρά και η χρήση της λέξης *riversamento* στον Luigi Antonio Sabbatini (1732[;]–1809), τον επόμενο χρονολογικά θεωρητικό όπου την έχω συναντήσει, ο οποίος ανήκει επίσης στη σχολή της Πάδοβας.[98] Στο *La vera idea delle musicali numeriche segnature* του 1799, γράφει πως, όταν η εβδόμη βρίσκεται στο μπάσο,

> λέγεται *Riversamento*, πράγμα που είναι χαρακτηριστικό των διαφωνιών· διότι σε αυτή [την αναστροφή] η διαφωνία, ήδη διατεταγμένη πάνω από τη σύμφωνη συγχορδία, μεταφέρεται ακριβώς κάτω από αυτή τη συγχορδία.[99]

Έτσι, μερικές σελίδες παρακάτω στο σύγγραμμα του Sabbatini, όταν παρουσιάζονται για πρώτη φορά οι καταστάσεις μιας τετράφθογγης συγχορδίας, η γ΄ αναστροφή είναι η μοναδική στην οποία επισημαίνεται ότι η «εβδόμη [είναι] ανεστραμμένη» («settima riversata»),[100] και κατά συνέπεια η γ΄ αναστροφή ονομάζεται *riversamento*. Οι υπόλοιπες καταστάσεις της συγχορδίας, δηλαδή η ευθεία και οι δύο πρώτες αναστροφές, αποκαλούνται *armonìe* (εδώ με

---

[93] FENAROLI [1814] σ. 11-13· FENAROLI [1823–1824], σ. 22-23 του θεωρητικού μέρους· FETIS [1844] σ. 37. Ο όρος *παράγωγο* εκφράζει παραστατικά την άποψη ότι η βασική μορφή μιας συγχορδίας είναι η ευθεία κατάσταση και ότι οι αναστροφές αποτελούν αναδιατάξεις των φθόγγων της, άποψη που διαδόθηκε πανευρωπαϊκά και καθιερώθηκε μετά τη δημοσίευση των θεωριών του Rameau.

[94] PAOLUCCI 1765–1772 τ. 1 σ. 74· MATTEI [περ. 1824–1825] σ. 9-10, 12.

[95] RAMEAU 1760 σ. 26· CATEL An X [1801/1802] σ. 12· REICHA [περ. 1816–1818] σ. 11· MOMIGNY [1821] σ. 33· REBER 1862 σ. 82.

[96] «Non deve […] confondersi l' *inversione* col *riversamento*, che certamente non sono sinonimi. Il riversamento risguarda in ispezialità le dissonanze portate al grave; […]» (VALLOTTI 1779 σ. XXI.).

[97] BARBIERI 2021 σ. 46-47, MEIDHOF 2016 σ. 146.

[98] Στο CHORON/FIOCCHI [1804] σ. III, ο Sabbatini αναφέρεται εσφαλμένα ως δάσκαλος της σχολής της Μπολόνιας, παρόλο που τα γραπτά του συνδέονται άμεσα με εκείνα των Calegari, Vallotti και Tartini οι οποίοι αποτελούν σημαίνουσες προσωπικότητες της σχολής της Πάδοβας (MEIDHOF 2016 σ. 122).

[99] «[…] si dice *Riversamento*, ch'è proprio delle Dissonanze; perchè in esso la Dissonanza, già stabilita sopra l'Accordo consonante, si trasporta immediatamente sotto al detto Accordo» (SABBATINI 1799 σ. XXI.).

[100] SABBATINI 1799 σ. XXIV.

μια στενότερη σημασία της διάταξης των φθόγγων), συνοδευόμενες από την ανάλογη αρίθμηση: *Prima Armonìa* (ευθεία κατάσταση), *Seconda Armonìa* (πρώτη αναστροφή), *Terza Armonìa* (δεύτερη αναστροφή).[101]

Τέλος, η τρίτη εμφάνιση του ίδιου όρου, αυτή τη φορά στη γαλλική του μορφή, βρίσκεται σ' ένα σύγγραμμα του 1804 που υπογράφουν από κοινού ο Alexandre-Étienne Choron (1771–1834) και ο Vincenzo Fiocchi (1767–1845), στο οποίο παρουσιάζονται οι αρχές του συνεχούς μπάσου και του partimento σύμφωνα με διάφορες μουσικές σχολές της Ιταλίας (*Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*).[102] Οι Choron και Fiocchi χρησιμοποιούν για την α΄ και τη β΄ αναστροφή, τόσο των τρίφθογγων συγχορδιών όσο και εκείνων που περιέχουν περισσότερους φθόγγους, τον όρο *dérivé* («παράγωγο»).

> […] με [τον όρο] *παράγωγα* [*dérivés*] εννοούμε, πιο συγκεκριμένα, εκείνες τις μορφές μιας συγχορδίας στις οποίες ο χαμηλότερος φθόγγος είναι η τρίτη ή η πέμπτη της «θεμελιώδους συγχορδίας» [*δηλ. της τρίφθογγης που βρίσκεται σε ευθεία κατάσταση*]· και με [τον όρο] *αναστροφές* [*renversements*] εννοούμε εκείνες [τις μορφές μιας συγχορδίας] όπου ο χαμηλότερος φθόγγος είναι μία από τις διαφωνίες που έχουν προστεθεί στην τρίφθογγη συγχορδία.[103]

Με τις εξηγήσεις του Vallotti και των Choron/Fiocchi αιτιολογείται η ύπαρξη διακριτού όρου για τη γ΄ αναστροφή στα κείμενα της εικοσιπενταετίας 1779–1804. Η εμφάνιση του ίδιου όρου στον Μάντζαρο οφείλεται, ίσως, στην οικειότητά του με κάποιο από τα παραπάνω συγγράμματα (ή και με όλα) και ενδεχομένως στην υιοθέτηση της ίδιας ιδέας σχετικά με τη διαφωνία της εβδόμης ως πρόσθετου στοιχείου τοποθετημένου πάνω από την τρίφθογγη συγχορδία. Η χρήση της λέξης *riversamento* είναι άλλη μία πιθανή ένδειξη του μαντζαρικού εκλεκτικισμού, διότι τις δύο πρώτες αναστροφές ο Κερκυραίος δεν τις εκφράζει με τον όρο του Vallotti (*inversione*), ούτε και των Choron/Fiocchi (*derivato*, ως ακριβές ιταλικό αντίστοιχο του γαλλικού *dérivé*), αλλά με το *rivolto* που παραπέμπει περισσότερο στον Asioli και στην τότε ευρέως εκτιμώμενη πραγματεία του περί αρμονίας που είχε εκδώσει το 1813. Εξαιρείται μια εμφάνιση του όρου *armonìa* (με τη σημασία που βρίσκουμε στον Sabbatini), η οποία απαντάται στο χειρόγραφο με τις επεξεργασίες των partimenti του Zingarelli (*BNZ*), ίσως το παλαιότερο από τα ευρισκόμενα του Μάντζαρου που έχει γραφτεί για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Εκεί, σε μια υποσημείωση την οποία παραθέτω παρακάτω (σ. 624 υποσημ. 111), αναφέρει την α΄ αναστροφή της Δ μεθ' εβδόμης ως την «δεύτερη "αρμονία"» της («la 2ª: Armonìa dell'

---

[101] SABBATINI 1799 σ. XXIV, XXVII-XXIX, XXXV-XLV, κ.λπ.

[102] Το οποίο, στην πραγματικότητα, σημαίνει ότι βασίζονται σε συγγράμματα διαφόρων δασκάλων μουσικής της Ιταλίας, οι οποίοι μπορούσαν να εκφράζουν ιδέες που απόκλιναν μεταξύ τους σημαντικό βαθμό και να αντιμετωπίζουν το ίδιο φαινόμενο με πολύ διαφορετικούς τρόπους, όπως π.χ. τη διαφωνία (βλ. MEIDHOF 2016 σ. 148).

[103] «[…] par dérivés, nous entendons plus particulièrement, celles des faces d'un accord qui ont pour basse, la Tierce ou la Quinte de l'accord fondamental, et par renversements, celles qui ont pour basse une des dissonances ajoutées à l'accord de Tierce et Quinte» (CHORON/FIOCCHI [1804] σ. XIII). Στις διαφωνίες αυτές συγκαταλέγονται και η 9^{η}, η 11^{η} και η 13^{η}. Παραδείγματος χάριν στη συγχορδία της Δ με ενάτη, όταν η ενάτη εμφανίζεται στο μπάσο, η κατάσταση αυτή αποκαλείται επίσης *renversement*: «Quand au renversement de la neuvième, il ne peut s'employer sans preparation» («Όσον αφορά την αναστροφή της ενάτης [=*την εμφάνισή της στο μπάσο*], αυτή δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί χωρίς προετοιμασία»· CHORON 1808/1809 τ. 1 βιβλίο 1 σ. 14). Το ίδιο ακριβώς και στο SABBATINI 1799, λ.χ. στη σ. CIII όπου υπάρχει ένα παράδειγμα για τον χειρισμό της ταυτόχρονης καθυστέρησης $\frac{11-10}{9-8}$: όταν η 9^{η} βρίσκεται στο μπάσο ο Sabbatini σημειώνει «ανεστραμμένη 9^{η}» («9. riversata»)· αντίστοιχα και για την 11^{η} («undecima riversata»).

accordo»). Είναι φανερό, όμως, ότι συν τω χρόνω ο Μάντζαρος αναθεώρησε το τεχνικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιούσε και αντικατέστησε ορισμένους όρους με άλλους,[104] επηρεασμένος πιθανόν από τα συνεχώς αυξανόμενα αναγνώσματά του χάρη στα οποία διεύρυνε τον γνωστικό του ορίζοντα.

Από συγγράμματα άλλων θεωρητικών, τα οποία εκδόθηκαν μετά την ενηλικίωση του Μάντζαρου, το μοναδικό στο οποίο έχω συναντήσει τον όρο *riversamento* με αυτή τη σημασία είναι το *Dottrina musicale* (1844) — πράγμα διόλου τυχαίο εφόσον ο συγγραφέας του, ο Cesare Orlandini, υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου στην αρμονία. Στη δυσμενή βιβλιοκρισία του *Dottrina musicale* που μνημονεύτηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο (σ. 97 υποσημ. 149) γίνεται μια αναφορά και στον όρο *rinversamento*, του οποίου η παρουσία στο βιβλίο του Orlandini οφείλεται, κατά πάσα πιθανότητα, στον Μάντζαρο. Σημειωτέον όμως ότι ο Orlandini δεν γράφει ποτέ *riversamento* αλλά *rinversamento*, με ένα πρόσθετο *-n-* που ίσως αποτελεί συνειδητή επιλογή του για να φέρει τη λέξη πιο κοντά στην ομόρριζη γαλλική (*renversement*), ενώ δεν αποκλείεται αυτή η επιλογή να είχε γίνει αρχικά από τον Μάντζαρο, αφού η μορφή με *-n-* συναντάται και σε ένα από τα δικά του σωζόμενα γραπτά (βλ. σ. 552-553 παρακάτω). Η χρήση του όρου, πάντως, προκαλεί απορία στον συντάκτη της βιβλιοκρισίας, Piero Torrigiani, επειδή έρχεται σε αντίθεση με την έκδηλη επιθυμία του Orlandini να καταργήσει πολλούς όρους της μουσικής θεωρίας που τους θεωρεί ασαφείς ή ετυμολογικά αδιαφανείς και να τους αντικαταστήσει με άλλους που διέπονται από κοινή λογική και σαφήνεια. Γράφει λοιπόν ο Torrigiani:

> Ο συγγραφέας επιδιώκει τη δόξα της μεταρρύθμισης των μουσικών ονομασιών. […] Όλα τα διαστήματα θα έπρεπε να ονομάζονται το ένα σε σχέση με το άλλο, με τα παρακάτω ονόματα: *«ελάχιστο»* [*minimo*], *ελαττωμένο, έλασσον, «ορθό»* [*giusto*], *μείζον, «αλλοιωμένο»* [*alterato*], *«μέγιστο»* [*massimo*]. Παρεμπιπτόντως ας σημειωθεί ότι ο συγγραφέας, με το να χρησιμοποιεί αυτό το *«αλλοιωμένο»*, κατά τη γνώμη μας υποπίπτει στο σφάλμα που θέλει ν' αποφύγει. Διότι *αλλοιώνεται* κάθε διάστημα που αυξάνεται ή ελαττώνεται: έτσι το *έλασσον* είναι *αλλοιωμένο* σε σχέση με το *«ορθό»*, αυτό [είναι *αλλοιωμένο*] σε σχέση με το *«ελάχιστο»*, και ούτω καθεξής. Ούτε μπορούμε να καταλάβουμε πώς ο κύριος Orlandini, εχθρός των λέξεων που δεν αντιστοιχούν ευθέως στη έννοια στην οποία αναφέρονται, δεν είδε το εξής: ότι, μιλώντας για συγχορδίες που αποτελούνται από τρεις τρίτες, και διαιρώντας τες σε «θεμελιώδεις» [fondamentali], πρώτες αναστροφές, δεύτερες αναστροφές και *«ανατροπές»*[105] [*rinversamenti*] (οι οποίες κατά τη γνώμη μας ηχούν σαν αναστροφές), δεν μας δείχνει κάτι που θα όφειλε να είχε κάνει, [δηλαδή] το να έβαζε στη θέση τους [τον όρο] *τρίτες αναστροφές.*[106]

[104] Δύο ακόμα λέξεις από την ίδια υποσημείωση, *Contropunto* και *Contropuntista*, μαρτυρούν την ίδια τάση του Μάντζαρου. Στα μεταγενέστερα γραπτά του προτιμά τις μορφές *Contrappunto* (π.χ. CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 8, 11 κ.ά.) και *Contrappuntista* (το ίδιο, σ. 29).

[105] Επέλεξα εδώ να αποδώσω το *rinversamento* με τη λέξη *ανατροπή* έχοντας στόχο να δημιουργείται η εντύπωση ενός νεολογισμού ο οποίος, αν και δεν είναι γνώριμος στον Έλληνα αναγνώστη, εννοιολογικά βρίσκεται πολύ κοντά στην *αναστροφή*.

[106] «L' autore aspira al vanto di riordinare le nomenclature musicali. […] tutti gli intervalli musicali dovrebbero essere chiamati relativamente coi seguenti nomi: *Minimo, diminuito, minore, giusto, maggiore, alterato, massimo*. Noteremo di passaggio che nel far uso di quell'*alterato,* l'autore cade a nostro avviso nel difetto che vuol evitare. Perchè si *altera* ogni intervallo che cresce o diminuisce, così il *minore* è *alterato* relativamente al *giusto*, questo relativamente al *minimo* e così di seguito. Nè possiam persuaderci come il signor Orlandini, nemico delle parole le quali non corrispondono direttamente all' idea cui si riferiscono, non abbia veduto che parlando degli accordi composti di *tre terze,* e distinguendoli in fondamentali, primi rivolti, secondi rivolti, e

Θα ολοκληρώσω την παρέκβαση σχετικά με το *riversamento* αναφέροντας μιαν ακόμα εμφάνιση του όρου, λιγότερο φανερή όμως διότι τη βρίσκουμε στα Ελληνικά. Τον Ιανουάριο του 1885 η ΦΕΚ ανακοίνωσε τα αποτελέσματα ενός διαγωνισμού σύνθεσης που είχε διοργανώσει, και τα έργα που είχαν κατατεθεί στην επιτροπή σχολιάζονται σε μιαν έκθεση την οποία και εξέδωσε.[107] Το κείμενό της περιέχει πολλούς μουσικούς όρους στην ελληνική γλώσσα: οι περισσότεροι από αυτούς δείχνουν να είναι νεολογισμοί που αποδίδουν όσο πιο κυριολεκτικά γίνεται τους αντίστοιχους ιταλικούς όρους, οι οποίοι συνήθως παρατίθενται αμέσως μετά ώστε να αποφευχθούν τυχόν παρανοήσεις. Σχολιάζοντας, λοιπόν, ορισμένα ελαττώματα μιας από τις κατατεθειμένες συνθέσεις, οι κριτές γράφουν στην έκθεσή τους:

> Ἐν τῷ ἐπομένῳ μέτρῳ ἔνθα τὸ βαθύφωνον [=*μπάσο*] ποιεῖ τὸν θεμελιώδη φθόγγον τοῦ *λὰ* μετὰ τρίτης καὶ ἑβδόμης θὰ ἦτο κανονικώτερον ἐὰν ἡ μελῳδία ἐλάμβανε τὸ δεύτερον παράγωγον καὶ ἐὰν συνώδευε τὸ *λὰ* τῆς μελῳδίας μετὰ φυσικοῦ *μὶ* ἐν βαθυφώνῳ. […] Ἐν τῷ δεκάτῳ μέτρῳ τὸ *λὰ* τοῦ βαθυφώνου, ἕτερος φθόγγος θεμελιώδης ἀτελὴς ἐλάσσων, ἠχεῖ κακῶς. Θὰ ἦτο προτιμώτερον ἐὰν ἐφηρμώζετο ἡ ἀναστροφὴ τῆς ἰδίας συνηχίας, τουτέστι τὸ βαθύφωνον να ἦναι πάντοτε *σὸλ* καὶ αἱ συνηχίαι τοῦ τετραχόρδου *δὸ μὶ λά.*[108]

Στο απόσπασμα αυτό βρίσκουμε από τη μία πλευρά τον όρο *δεύτερον παράγωγον*, ο οποίος αποδίδει κυριολεκτικά στην Ελληνική το ιταλικό *secondo derivato* («δεύτερη αναστροφή»), ενώ λίγο παρακάτω συναντούμε τον, οικείο σήμερα, όρο *άναστροφή.* Ωστόσο η απουσία τακτικού αριθμητικού (σε αντίθεση με την παρουσία ενός τέτοιου αριθμητικού στο *δεύτερον παράγωγον*), και κυρίως η αναφορά των φθόγγων της συγχορδίας από κάτω προς τα πάνω (σολ-ντο-μι-λα) καθιστούν σαφές ότι εδώ η *άναστροφὴ* δεν είναι άλλο παρά η μετάφραση του μαντζαρικού *riversamento*, δηλαδή συγκεκριμένα η γ′ αναστροφή. Σε ένα κείμενο που υπογράφεται από τρεις ανθρώπους της ΦΕΚ οι οποίοι όχι μόνο είχαν γνωρίσει καλά τον Μάντζαρο αλλά είχαν υπάρξει και μαθητές του (οι κριτές ήταν ο Δομένικος Παδοβάς, ο Στυλιανός Δόριας Προσαλένδης, και ο Σπυρίδων Ξύνδας) είναι απολύτως εύλογη η διατήρηση —στα Ελληνικά πλέον— μουσικών όρων που είχαν διδαχτεί από τον δάσκαλό τους, ένας από τους οποίους ήταν και το *riversamento*. Για τις πρώτες δύο αναστροφές, πάντως, προτιμούν το *derivato* και όχι το *rivolto* που χρησιμοποιούσε ο Μάντζαρος (τουλάχιστον στα γραπτά του, διότι κατά την προφορική διδασκαλία δεν αποκλείεται να έκανε χρήση και του όρου *derivato*).

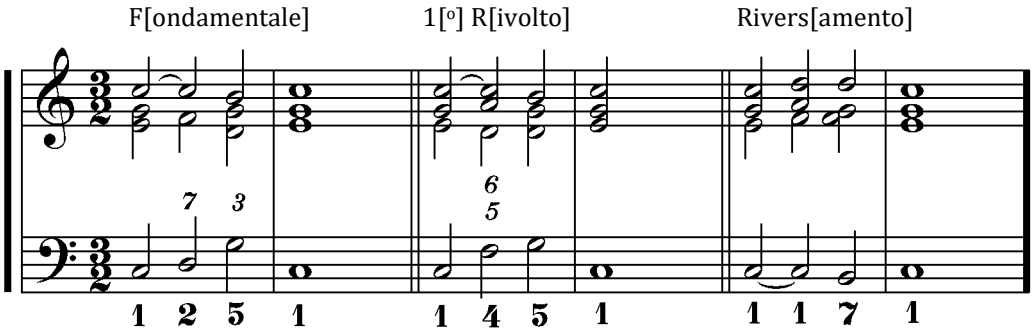
MT-9, ET-6. «Πτώση από την 2 στην 5 που μιμείται κατά προσέγγιση την τέλεια». Άλλα δύο παραδείγματα ανάλογα μεταξύ τους. Εδώ έχουμε τέλεια πτώση στην οποία συμμετέχει πλέον και η $ii^{(ø)7}$ σε ρόλο Προδεσπόζουσας. Εφόσον αυτά τα παραδείγματα επικεντρώνονται στη δεδομένη συγχορδία, αυτή ακριβώς είναι που εμφανίζεται και σε άλλες εκδοχές, δηλαδή στις αναστροφές της. Η μόνη αναστροφή που παραλείπεται είναι η β′, ίσως επειδή θεωρείται η λιγότερο εύχρηστη, η πιο αδύναμη, ή η σπανιότερα εμφανιζόμενη σε αυτή την πτώση.

---

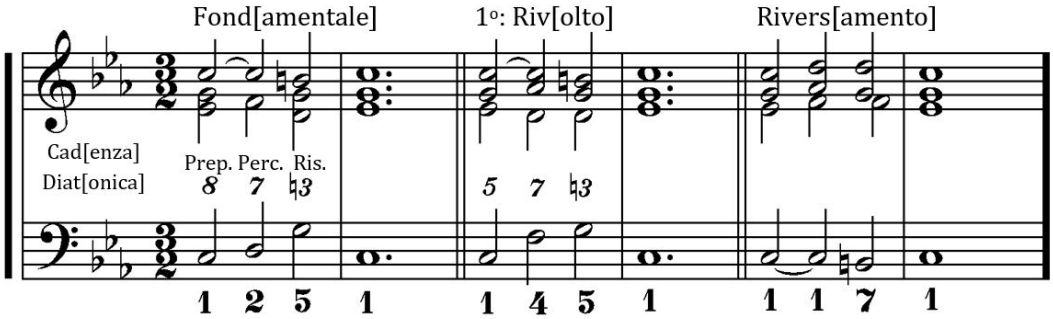
rinversamenti, che a nostro avviso suonan come rovesci, egli non ci faccia vedere quello che avrebbe fatto, mettendo in vece *terzi rivolti*» [TORRIGIANI 1846–1847 έτ. 5ο αρ. 51 σ. 411β].

[107] [ΠΑΔΟΒΑΣ / ΔΟΡΙΑΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΔΗΣ / ΞΥΝΔΑΣ] 1885. Για την ιστορία, οι τέσσερις νικητές του διαγωνισμού ήταν ο Διονύσιος Ροδοθεάτος, ο Διονύσιος Λαυράγκας, ο Παύλος Καρρέρ και ο Σπυρίδων Γκρεκ.

[108] [ΠΑΔΟΒΑΣ / ΔΟΡΙΑΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΔΗΣ / ΞΥΝΔΑΣ] 1885 σ. 10.



Παράδειγμα 3.17: MT-9.



Παράδειγμα 3.18: ET-6.

Οι Θεωρήσεις σημειώνονται επιμελώς σε κάθε εκδοχή, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με την αρίθμηση του συνεχούς μπάσου η οποία παρέχει εδώ μόνο τις απολύτως απαραίτητες πληροφορίες, ενώ στην γ΄ αναστροφή δεν σημειώνεται καν. Ωστόσο σε ολόκληρο το πρώτο μέτρο του ET-6, και ειδικά με το φαινομενικά περιττό *8*, αυτή η αρίθμηση δεν δηλώνει απλώς τις διαστηματικές σχέσεις κάποιας από τις ψηλότερες φωνές με το μπάσο, αλλά και τη μελωδική γραμμή της σοπράνο, η οποία διέπεται από κάποιους αυστηρούς κανόνες. Και έτσι περνάμε, πλέον, σε ένα σημαντικό κομμάτι της αρμονίας που παίζει μεγάλο ρόλο και στην αντίστιξη: τον χειρισμό των διαφωνιών, ειδικά της εβδόμης που λύνεται σε διαφορετική συγχορδία, και των καθυστερήσεων.

Οι τρεις λέξεις που εμφανίζονται συντετμημένες στο πρώτο μέτρο του ET-6 (μία για κάθε συγχορδία), *Preparazione*, *Percussione*, *Risoluzione*, σημαίνουν αντίστοιχα «προετοιμασία», «κρούση», και «λύση». Πρόκειται για τις συνθήκες τις οποίες πρέπει να ικανοποιεί η σωστή χρήση μιας διαφωνίας όπως αυτή της εβδόμης. Τις ίδιες ακριβώς συνθήκες, με τις ίδιες λέξεις, θα τις βρούμε και σε άλλα μουσικοθεωρητικά κείμενα, όπως του Galeazzi, του Sabbatini, του Asioli, του Fenaroli (ακριβέστερα: του επιμελητή Emanuele Imbimbo), του Mattei και άλλων.[109] Μία από τις πιο αναλυτικές περιγραφές τους βρίσκεται στον Asioli, στην αρχή του έβδομου κεφαλαίου της περί αρμονίας πραγματείας του, και την παραθέτουμε εδώ για να συμπληρώσει λεκτικά τις πληροφορίες που ο Μάντζαρος δίνει μόνο μέσω των δύο μουσικών παραδειγμάτων του:

[109] GALEAZZI 1796 σ. 152, 154· SABBATINI 1799 σ. XXV-XXVI· ASIOLI [1813] σ. 55-56· FENAROLI [1814] σ. 33· FENAROLI [1823–1824] σ. 46-47 του θεωρητικού μέρους· MOMIGNY 1823 σ. 45· MATTEI [περ. 1824–1825] σ. 11· SANTUCCI 1828 σ. 38-39· QUADRI 1832 [²1835] σ. 80-82 του θεωρητικού κειμένου, 27-29 και 36-41 (Fig. 119-121, 134, 135, 140, 142-145, 150) των Μουσικών Παραδειγμάτων· PICCHIANTI 1834 σ. 123-124· ROSSI [1858] σ. 14-21, BÀRBERI 1861 (²1868) τ. 2 σ. 6.

[…] Η προετοιμασία είναι ένας φθόγγος ο οποίος ανήκει σε μία σύμφωνη συγχορδία και, μέσω μιας σύζευξης διαρκείας ή μιας συγκοπής, γίνεται διάφωνος στην επόμενη συγχορδία, πράγμα που συμβαίνει ως επί το πλείστον εξαιτίας της κίνησης της χαμηλότερης φωνής. [*Υποσημ. του Asioli*:] Σημειωτέον ότι, μερικές φορές, η διαφωνία προετοιμάζεται από την ίδια διαφωνία, και ότι δεν υποχρεούνται όλες οι (…) διαφωνίες να προετοιμάζονται — ένα παράδειγμα είναι η μικρή και η ελαττωμένη εβδόμη. [*Τέλος υποσημείωσης.*]

[…] Κρούση ονομάζεται η ενέργεια αυτής της τελευταίας [*διάφωνης*] συγχορδίας, η οποία πρέπει να πέφτει στον ισχυρό χρόνο [του μέτρου], και στην οποία προκαλεί τη διάφωνη σύγκρουση ο δεμένος ή συγκοπτόμενος φθόγγος. [*Υποσημ. του Asioli*:] Οι εβδόμες, οι οποίες χρησιμεύουν στη σύσταση του Τρόπου, εμφανίζονται ως επί το πλείστον στον ασθενή χρόνο (…). [*Τέλος υποσημείωσης.*]

[…] Η λύση είναι η πράξη κατά την οποία η διαφωνία που ακούστηκε [προηγουμένως] κατεβαίνει βηματικά στην κοντινότερη συμφωνία. [*Υποσημ. του Asioli*:] Μια φωνή μπορεί από μια διαφωνία να περάσει σε δύο ή περισσότερες, και δεν χρειάζεται όλες οι διαφωνίες να κατεβαίνουν· πράγματι, μερικές από τη φύση τους πρέπει να ανεβούν, όπως (…) η μεγάλη εβδόμη όταν εκτελεί καθήκοντα Προσαγωγέα· η μεγάλη και η αυξημένη ενάτη, η αυξημένη ενδεκάτη, και η μεγάλη δεκάτη τρίτη μπορούν και αυτές να ανεβούν (…). [*Τέλος υποσημείωσης.*][110]

Τα μουσικά παραδείγματα του Asioli είναι δίφωνα και εστιάζονται μόνο στις φωνές μεταξύ των οποίων εμφανίζεται το διάφωνο διάστημα (μπάσο και σοπράνο), χωρίς να προβάλλουν τη συγχορδιακή διάσταση. Το παράδειγμα που πλησιάζει περισσότερο στα MT-9 και ET-6 είναι το εξής, αν και εδώ η λύση της διαφωνίας δεν γίνεται με αλλαγή συγχορδίας (άλμα του μπάσου από τη ② στην ⑤) αλλά πάνω στον ίδιο φθόγγο ρε:



Εικόνα 3.3: ASIOLI [1813] σ. 56. Η υποσημείωση στην οποία παραπέμπει το (a) γράφει: «Ο φθόγγος προετοιμασίας πρέπει να έχει τουλάχιστον την αξία του φθόγγου κρούσης, μπορεί όμως κάλλιστα να είναι και μικρότερης αξίας» («La nota di preparazione deve avere per lo meno il valore della nota di percussione, benchè possa accadere altresì, ch' essa sia di minor valore»).

Για ποιον λόγο, όμως, η εβδόμη της Προδεσπόζουσας στο MT-9 είναι προετοιμασμένη ενώ στο επόμενο παράδειγμα του μείζονος, το MT-10, είναι απροετοίμαστη; Η απάντηση, η οποία μπορεί να εκπλήσσει, είναι ότι στην αρμονική θεωρία του Μάντζαρου δεν υπάρχει ελάσσων συγχορδία με 7μ. Υπάρχει μείζων με 7μ, ελαττωμένη με 7μ, αλλά όχι ελάσσων με 7μ: η συνή-

[110] «[…] La preparazione è un suono appartenente ad un accordo consonante, che per via di legatura o sincope si rende dissonante nel successivo accordo, il che accade per lo più dal movimento della parte grave. [*Υποσημ.:*] Avvertasi che alcune volte la dissonanza viene preparata dalla dissonanza istessa, e che non tutte le dissonanze […] vanno soggette a preparazione, come sono per esempio la ~~7~~ª, e la ~~7~~ª. [*Τέλος υποσημείωσης*]

»[…] Chiamasi percussione l' azione di quest' ultimo accordo, il quale deve cadere sul tempo forte, e su cui la nota legata o sincopata cagiona l' urto dissonante. [*Υποσημ.:*] Le settime, che servono alla costituzione del Modo, si troveranno per lo più nel tempo debole (…). [*Τέλος υποσημείωσης*]

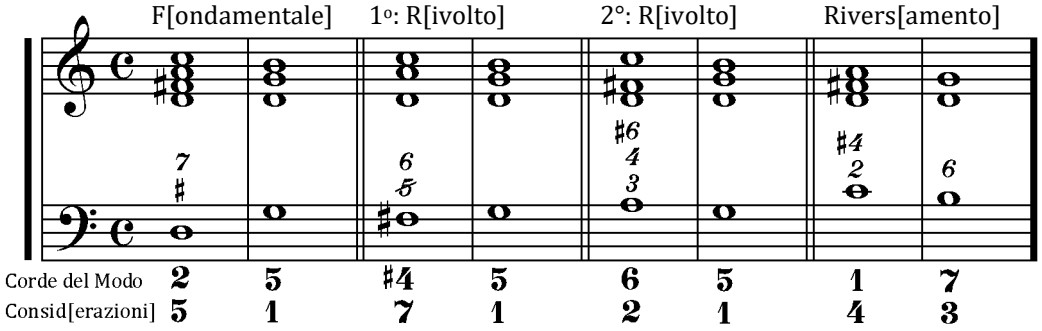
»[…] La risoluzione è l' atto, nel quale la dissonanza percossa discende di grado congiunto sulla vicina consonanza. [*Υποσημ.:*] Una parte dissonante potrà passare da una a due e più dissonanze, e non tutte le dissonanze dovranno discendere; alcune bensí per loro natura dovranno ascendere, come […] la 7ª maggiore, allorchè sente il dovere della nota sensibile; e la 9ª maggiore, ed eccedente, l' 11ª eccedente, e la 13ª maggiore possono pur esse ascendere (…). [*Τέλος υποσημείωσης*]» (ASIOLI [1813] σ. 55).

χηση αυτή απουσιάζει από τον κατάλογο των 11 συγχορδιών που μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν ανεξάρτητες συνηχητικές οντότητες (δηλαδή χωρίς προετοιμασία κάποιου μέλους τους).[111] Μπορεί να εμφανιστεί μόνον ως αποτέλεσμα μελωδικών παραγόντων, και πάντοτε με την εβδόμη προετοιμασμένη. Από την άλλη, στο MT-10 η Προδεσπόζουσα είναι μείζων μεθ' εβδόμης (V^7/V), δηλαδή μια συγχορδία της οποίας η εβδόμη μπορεί να χρησιμοποιηθεί απροετοίμαστα. Όσον αφορά το ET-6, θεωρητικά η εβδόμη της συγχορδίας που σήμερα συμβολίζουμε $ii^{ø7}$ θα έπρεπε να μπορεί να εμφανιστεί χωρίς προετοιμασία, διότι η ελαττωμένη συγχορδία με 7μ συγκαταλέγεται μεταξύ των 11 συγχορδιών και μάλιστα πάνω στη δεύτερη βαθμίδα (βλ. παρακάτω, Παρ. 4.36, πρώτο πεντάγραμμο, συγχορδία αρ. 6). Θεωρώ, λοιπόν, ότι το ET-6 δεν δείχνει κάποια υποχρεωτική χρήση της $ii^{ø7}$ αλλά αποτελεί απλώς το ανάλογο του MT-9 στον ελάσσονα Τρόπο.

Μένει να σχολιαστούν δύο σημεία στα MT-9 και ET-6: το ένα (στον τίτλο τους) είναι η «κατά προσέγγιση» μίμηση της τέλειας πτώσης. Τι εννοείται εδώ; Ότι η σύνδεση που σήμερα συμβολίζουμε $ii^{(ø)7}$–V είναι όμοια με τη σύνδεση V^7–I μόνον ως προς το διάστημα μεταξύ των δύο θεμελίων τους και ως προς την εβδόμη της πρώτης συγχορδίας. Δεν είναι όμως όμοιες μεταξύ τους στη διαστηματική σύσταση της πρώτης συγχορδίας, εφόσον η V^7 είναι μείζων ενώ η δευτέρα εβδόμης είναι είτε ελάσσων (στον μείζονα Τρόπο) είτε ελαττωμένη (στον ελάσσονα), πράγμα που σημαίνει ότι η τάση της V^7 προς την I είναι πιο έντονη από την τάση της $ii^{(ø)7}$ προς την V. Το άλλο σημείο βρίσκεται στις λέξεις «Διατονική πτώση» (Cadenza Diatonica), σημειωμένες στην αρχή του ET-6, που σημαίνουν ότι στα δεδομένα παραδείγματα η συνήχηση που προηγείται της V χρησιμοποιεί μόνο φυσικούς φθόγγους του Τρόπου και όχι αλλοιωμένους, σε αντίθεση με τα αμέσως επόμενα παραδείγματα (MT-10 και ET-7).

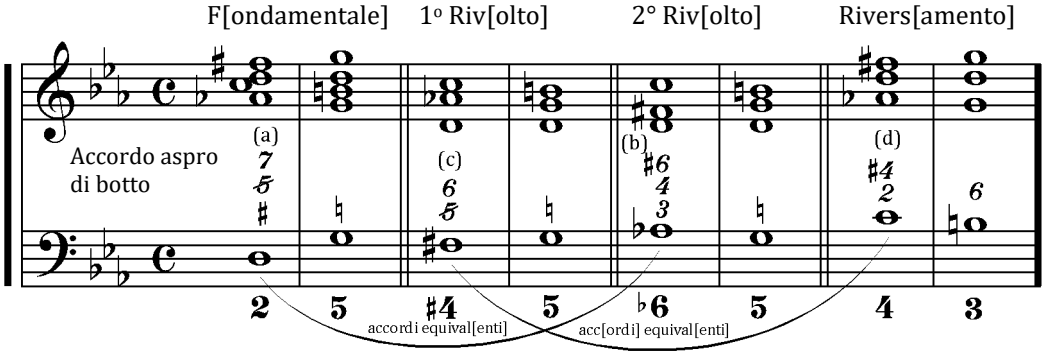
MT-10. «Πτώση από την 2 στην 5 που μιμείται επακριβώς την τέλεια».
ET-7. «Δις χρωματική πτώση από την 2 στην 5».

Η διαφορά αυτών των παραδειγμάτων σε σχέση με τα αμέσως προηγούμενα είναι η όξυνση του 4 ως μέλους της συγχορδίας μεθ' εβδόμης η οποία έχει θεμέλιο τη δεύτερη βαθμίδα.



Παράδειγμα 3.19: MT-10.

[111] Τις 11 αυτές συγχορδίες θα τις παρουσιάσουμε στο κεφ. 4, όπου θα εξεταστεί το *SPA* (σ. 373 κ.ε.).



Παράδειγμα 3.20: ET-7.

Στον μείζονα Τρόπο η αλλοίωση αυτή είναι ακριβώς το στοιχείο που κάνει τη σύνδεση 2 5 να «μιμείται επακριβώς» την τέλεια πτώση 5 1, χτίζοντας πάνω στη δεύτερη βαθμίδα τη Δεσπόζουσα μιας άλλης τονικότητας/βαθμίδας, της Σολ. Για να δηλώσει ο Μάντζαρος αυτή την ιδιότητα χρησιμοποιεί διπλές Θεωρήσεις κάτω από κάθε συγχορδία αυτής της σύνδεσης. Έτσι, ενώ το ρε που οδηγεί με ανιούσα τετάρτη στο σολ μπορεί να συμβολιστεί σαν μια φθογγική ακολουθία 2 5 στη Ντο μείζονα, η συγχορδία την οποία φέρει το ρε (μείζων με εβδόμη) αποκτά τη λειτουργία της Δεσπόζουσας της Σολ μείζονος, συνεπώς η ίδια σύνδεση μπορεί να θεωρηθεί σε αυτή την τονικότητα ως 5 1, και να έχουμε έτσι αυτό που ο Μάντζαρος αποκαλεί *παροδική μετατροπία* (*modulazione casuale*),[112] το οποίο εδώ αντιστοιχεί σε αυτό που ονομάζουμε παρενθετική Δεσπόζουσα. Ακριβώς τα αντίστοιχα ισχύουν και για τα υπόλοιπα υποπαραδείγματα, στα οποία η πρώτη συγχορδία εμφανίζεται κάθε φορά και σε μιαν από τις τρεις αναστροφές της. Για παράδειγμα, το φα♯ του μπάσου στην α΄ αναστροφή, αφενός μεν στην αρχική τονικότητα Ντο μείζονα είναι μια οξυμμένη τέταρτη βαθμίδα που οδηγεί στην πέμπτη (♯4 5), αφετέρου δε στη Σολ μείζονα θεωρείται Προσαγωγέας που οδηγεί στην Τονική (7 1).

Συνεπώς η γραπτή δήλωση, μέσω συμβόλων, του διπλού ρόλου των φθόγγων του μπάσου γίνεται με τη χρήση διπλών Θεωρήσεων κάτω από το μπάσο. Η δε λεκτική περιγραφή έχει ως εξής, λ.χ. για το MT-10.1:[113] «[φθόγγος] 2 που οδηγεί στον [φθόγγο] 5, θεωρούμενοι ως 5 που οδηγεί στον 1». Η διατύπωση αυτή, που την αναφέρει ο ίδιος ο Μάντζαρος[114] αλλά και ο πρώην μαθητής του ο Orlandini,[115] είναι λογικά αυτή που θα χρησιμοποιούσε και στο μάθημά του όταν χρειαζόταν να σχολιάσει μια «παροδική μετατροπία».

Στο αντίστοιχο παράδειγμα για τον ελάσσονα Τρόπο (ET-7) τα πράγματα είναι διαφορετικά. Μπορεί μεν η πρώτη συγχορδία να έχει και εδώ οξυμμένη την 3η της, αλλά η 5η της είναι ελαττωμένη, πράγμα που το τονίζει σε κάθε υποπαράδειγμα η ύφεση μπροστά από το λα, παρόλο που αυτή υπάρχει στον οπλισμό (εφόσον αυτός ο φθόγγος είναι από τους φυσικούς της Ντο ελάσσονος). Η συγχορδία αυτή (η οποία, ειδικά στη β΄ αναστροφή της, είναι γνωστή σαν «γαλλική έκτη [αυξημένη]»), παρόλο που υπάρχουν μεμονωμένες εμφανίσεις της ακόμα

[112] *SPA* 1 φ. 77*r*-77*v*. Περισσότερες λεπτομέρειες παρακάτω, στο κεφ. 4, σ. 303-304.

[113] Στο εξής, για την ευκολότερη περιγραφή των υποδιαιρέσεων του κάθε παραδείγματος και για να αποφεύγεται η πολύ συχνή χρήση της λέξης *υποπαράδειγμα*, θα χρησιμοποιείται ένας δεύτερος αριθμός ακριβώς μετά τον αριθμό του σχετικού παραδείγματος, με μια τελεία ανάμεσά τους. Συνεπώς, το πρώτο υποπαράδειγμα του MT-10 θα αναφέρεται ως MT-10.1, το δεύτερο του ET-41 θα γράφεται ET-41.2, και ούτω καθεξής.

[114] *SPA* 1 φ. 77*v*. Βλ. εδώ τις σ. 54-55 του Παραρτήματος (τ. 3), και σχολιασμό στη σ. 305-306 παρακάτω (τ. 2).

[115] ORLANDINI 1844 σ. 152-154. Εκτενές παράθεμα αυτών των σελίδων δόθηκε στις σ. 97-100 παραπάνω.

και δύο αιώνες πριν από τον Μάντζαρο,[116] δεν συναντάται σε ευρεία χρήση πριν από τον 19ο αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου χρησιμοποιήθηκε κυρίως με ημιπτωτική λειτουργία, οδηγώντας προς τη Δ,[117] ενώ προς τα τέλη του αιώνα χρησιμοποιήθηκε όλο και περισσότερο με λειτουργία (αλλοιωμένης) Δ της βασικής τονικότητας.[118] Ο Μάντζαρος, πάντως, τη χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά με τον ημιπτωτικό της ρόλο (βλ. και τη χρήση της στο ET-9).[119] Ο χαρακτηρισμός της ως «τραχιά[ς] [όταν είναι] απροετοίμαστη» («aspro di botto»), ο οποίος αναγράφεται στην αρχή του παραδείγματος, αναφέρεται μόνο στην ευθεία κατάστασή της, πράγμα που επιβεβαιώνεται και από τον σχολιασμό του Ροδοθεάτου (μαθητή του Μάντζαρου, θυμίζουμε) πάνω στη «γαλλική έκτη».[120] Άλλωστε το ET-9 λίγο παρακάτω μαρτυρά ότι η β΄ αναστροφή της είναι μια συνήχηση αρκετά εύχρηστη για τον Μάντζαρο, εφόσον με αυτήν εναρμονίζει συστηματικά την ⑥ του ελάσσονος Τρόπου στη RdO. Ο δε Orlandini, όχι τυχαία, θεωρεί την εν λόγω χρήση της δεδομένη, και γράφει σχετικά με αυτήν:

> […] όλοι όσοι γνωρίζουν τις «κλίμακες της αρμονίας» ή [αλλιώς] «της συνοδείας» [*δηλ. τις εναρμονισμένες RdO*] ξέρουν ότι, στον ελάσσονα Τρόπο, η έκτη [βαθμίδα] που κατεβαίνει στην πέμπτη εναρμονίζεται με τρίτη μεγάλη, τετάρτη αυξημένη και έκτη αυξημένη· ή αλλιώς [με] τη β΄ αναστροφή της συγχορδίας με μεγάλη τρίτη και ελαττωμένη πέμπτη της δεύτερης [βαθμίδας] (της ίδιας κλίμακας), […][121]

Ίσως η πιο ενδιαφέρουσα διαφορά του ET-7 με το ανάλογό του MT-10 βρίσκεται στην αρίθμηση κάτω από το μπάσο, η οποία εδώ δεν είναι διπλή αλλά κάθε φθόγγος φέρει μία μόνο Θεώρηση, δηλαδή αυτή που δηλώνει την ακριβή απόστασή του από την πρώτη βαθμίδα της βασικής τονικότητας. Συνεπώς απουσιάζει η δεύτερη σειρά Θεωρήσεων που δηλώνει τη θέση των ίδιων φθόγγων του μπάσου σε κάποιαν άλλη τονικότητα.[122] Αν η παράλειψη αυτή είναι εσκεμμένη, τότε αυτό σημαίνει ότι ο Μάντζαρος δεν αναγνωρίζει σε αυτή τη συγχορδία τον ρόλο της Δ, ή τουλάχιστον δεν τη θεωρεί ισότιμη με την τυπική Δ. Επίσης δεν είναι σαφής η άποψή του για την προέλευση αυτής της συγχορδίας, αν δηλαδή πρόκειται για μια μείζονα μεθ' εβδόμης με βαρυμένη 5η, ή για μια ελαττωμένη μεθ' εβδόμης με οξυμμένη 3η. Ωστόσο,

---

[116] ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2000.

[117] Σε ορισμένα θεωρητικά κείμενα της πρώτης εικοσαετίας του 19ου αιώνα η συγχορδία αυτή εμφανίζεται να αποτελεί σταθερό κομμάτι της αρμονικής χρήσης, όπως π.χ. στα CHORON/FIOCCHI [1804] σ. XVI· FENAROLI [1814] σ. 24· FENAROLI [1823–1824] σ. 37 του θεωρητικού μέρους· REICHA [περ. 1816–1818] σ. 12, 46. Ο Reicha τη συγκαταλέγει μεταξύ των δεκατριών συγχορδιών που δέχεται στο αρμονικό του σύστημα (ως την αρ. 12), και μάλιστα με βασική μορφή της τη β΄ αναστροφή (βλ. εδώ σ. 392).

[118] Περιπτώσεις αυτής της χρήσης, αν και μάλλον σπάνιες, υπάρχουν ήδη από το πρώτο τρίτο του ίδιου αιώνα, όπως λ.χ. στα τελευταία μέτρα του *Κουιντέτου εγχόρδων σε Ντο μείζονα* D. 956 / op. 163 (1828) του Schubert. Παράθεση του σχετικού αποσπάσματος στο PISTON / DEVOTO [5]1987 σ. 430 παρ. 27-26 (σ. 610 της ελληνικής έκδοσης).

[119] Μία σπάνια εξαίρεση είναι η τελική κατάληξη του MT-15 (βλ. σ. 183 παρακάτω).

[120] Το σχετικό απόσπασμα από την πραγματεία του παρατίθεται στη σ. 176 του παρόντος.

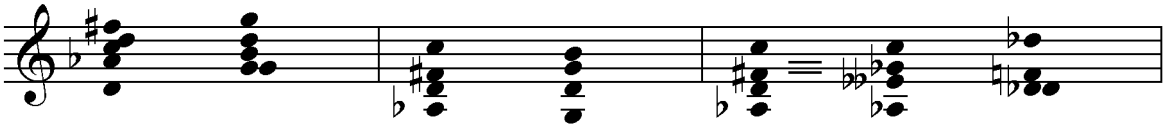
[121] «[…] è a cognizione di ognuno che conosca le scale d' armonìa, o di accompagnamento, che nel *Modo Minore* alla *Sesta* che discende a *Quinta*, si dà un accordo di 3.ª *Maggiore*, 4.ª *Maggiore*, e 6.ª *Alterata*; ossia il secondo rivolto dell' accordo *Imperfetto Maggiore* della *Seconda* (di essa scala), […]» (ORLANDINI 1844 σ. 105· αναφορά στη χρήση της γίνεται και στη σ. 204). Ωστόσο η ⑥ της κατιούσας εναρμονιζόταν, ασφαλώς, και με άλλες συγχορδίες, όχι μόνο έκτης αυξημένης (λ.χ. ο ROSSI [1858] σ. 49, αναφέρει και τη δυνατότητα της «γερμανικής έκτης») αλλά και με την IV6.

[122] Οι Θεωρήσεις του τελευταίου υποπαραδείγματος, της γ΄ αναστροφής, δηλαδή, είναι οι μοναδικές που υπολογίζουν τους φθόγγους του μπάσου βάσει της Σολ μείζονος (4 3) και όχι της Ντο ελάσσονος (1 7), πράγμα που δεν εξηγείται και, πιθανότατα, αποτελεί λάθος εκ παραδρομής.

ακόμη κι αν τη θεωρούσε πλησιέστερη προς τη συγχορδιακή οικογένεια της Δ παρά προς εκείνη της ΥΔ, εντούτοις τη Θεώρηση 5 δεν την απονέμει παρά μόνο στη «χαρακτηριστική συγχορδία», δηλαδή τη μείζονα με εβδόμη μικρή. Άλλωστε στο ΕΤ-7, σε αντίθεση με το ΜΤ-10, δεν γράφει ότι η σύνδεση 2 5 «μιμείται επακριβώς την τέλεια [πτώση] 5 1», αφού κάτι τέτοιο δεν ισχύει λόγω του λα♭. Παρόμοια είναι η άποψη και του Ροδοθεάτου (βλ. σ. 175-176 παρακάτω). Υπάρχουν, όμως, και δύο σημεία στο *SPA* σύμφωνα με τα οποία δεν χωράει αμφιβολία ότι η συγχορδία αυτή μπορεί να λειτουργήσει και ως Δ της κύριας τονικότητας, αν και ίσως πολύ σπανιότερα.[123]

Ο χαρακτηρισμός «δις χρωματική πτώση» («cadenza bicromatica») στον τίτλο του ΕΤ-7, ο οποίος εννοεί την ύπαρξη δύο χρωματικά αλλοιωμένων φθόγγων στην πρώτη από τις δύο συγχορδίες της προόδου, είναι εσφαλμένος. Εφόσον αναφερόμαστε στον ελάσσονα Τρόπο, ο χρωματικός φθόγγος αυτής της συγχορδίας είναι μόνο ένας, το οξυμμένο φα (το λα♭ αποτελεί διατονικό φθόγγο του Τρόπου). Δις χρωματική είναι μόνο στον μείζονα Τρόπο, όπως τη βρίσκουμε να χαρακτηρίζεται ορθά στο φ. 29*ν* / σ. 109 του *OC/DM*.

Τέλος, πρέπει να αναφερθούν οι δύο επισημάνσεις στο ΕΤ-7, οι οποίες αφορούν δύο ζεύγη συγχορδιών. Το πρώτο είναι η ευθεία κατάσταση της πρώτης συγχορδίας και η β΄ αναστροφή της, οι οποίες χαρακτηρίζονται «[ακουστικά] ισοδύναμες συγχορδίες» και ενώνονται μεταξύ τους με μια καμπύλη γραμμή.[124] Το πιθανότερο που υπονοεί εδώ ο Μάντζαρος είναι ότι πρόκειται για δύο συγχορδίες που προσφέρονται για εναρμόνιες μεταλλαγές. Η φυσικότερη λύση της ευθείας κατάστασης, σύμφωνα με τη διάταξη των φθόγγων στο δεξιό χέρι,[125] είναι η συγχορδία της σολ μείζονος (Παρ. 3.21, μ. 1), δηλαδή η Δ της τονικότητας της Ντο ελάσσονος. Η β΄ αναστροφή, που είναι και η συνηθέστερη φθογγική διάταξη αυτής της συγχορδίας (και ονομάζεται, συγκεκριμένα, «γαλλική έκτη»), λύνεται επίσης φυσικά στη συγχορδία της σολ μείζονος (Παρ. 3.21, μ. 2) αλλά, αν εφαρμόσουμε εναρμόνια μεταλλαγή, δηλαδή αν το φα♯ θεωρηθεί σολ♭ και το ρε θεωρηθεί μι♭♭, τότε έχουμε την ευθεία κατάσταση της συγχορδίας λα♭-ντο-μι♭♭-σολ♭, η οποία οδηγεί στη συγχορδία της ρε♭ μείζονος ως Δ της τονικότητας της Σολ♭ ελάσσονος (Παρ. 3.21, μ. 3).



Παράδειγμα 3.21: «ισοδύναμες συγχορδίες» στο ΕΤ-7.

[123] *SPA* 1, 93*r*/182 και 98*r*/192. Το πρώτο σχολιάζεται εδώ στις σ. 369-371 και το δεύτερο στις σ. 474-476.

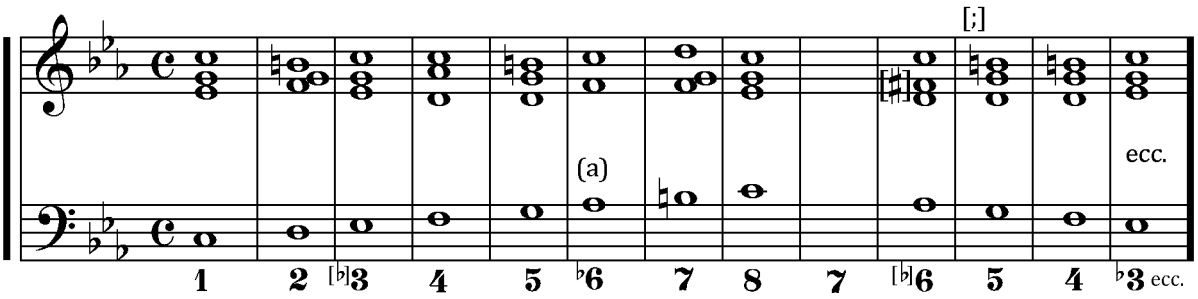
[124] Τα γράμματα «a» και «b», τα οποία είναι σημειωμένα εντός παρενθέσεων στην ευθεία κατάσταση και στη β΄ αναστροφή αντίστοιχα, δεν παραπέμπουν σε κάποια υποσημείωση αλλά πρέπει απλώς να έχουν προστεθεί για να επισημάνουν τις σχετιζόμενες μεταξύ τους συγχορδίες, οι οποίες δεν ανήκουν σε γειτονικά υποπαραδείγματα. Αντίστοιχα, η α΄ και η γ΄ αναστροφή φέρουν τα γράμματα «c» και «d».

[125] Εννοώ εδώ ότι η απόσταση δευτέρας μεταξύ ντο$_5$ και ρε$_5$ δεν δίνει ιδιαίτερες πιθανότητες στην εναρμόνια θεώρησή τους ως ντο και μι♭♭ αντίστοιχα, δηλαδή ως μέλη της συγχορδίας λα♭-ντο-μι♭♭-σολ♭, δεδομένου ότι, σε αυτές τις συγχορδίες, η προτιμώμενη διάταξη ήταν εκείνη όπου οι φθόγγοι που σχηματίζουν διάστημα 3ε τοποθετούνταν κατά τέτοιον τρόπο ώστε να σχηματίζουν 6Α. Αυτό δείχνουν και οι διατάξεις των συγχορδιών στο ΕΤ-7, όπου οι φθόγγοι λα♭ και φα♯ σχηματίζουν είτε 6Α είτε *σύνθετη* 3ε (δηλ. οκτάβα συν 3ε), αλλά ποτέ απλή 3ε. Ομοίως και στα υπόλοιπα παραδείγματα του πίνακα όπου η συνήχηση αυτή είναι απροετοίμαστη (χωρίς να προκύπτει από χρωματική αλλοίωση).

Κάτι αντίστοιχο, αλλά με αντίστροφη σειρά, ισχύει και στην ισοδυναμία που επισημαίνεται μεταξύ της α΄ και της γ΄ αναστροφής. Εκεί η διάταξη που προσφέρεται περισσότερο για εναρμόνια μεταλλαγή είναι εκείνη της α΄ αναστροφής: με τις ίδιες ακριβώς μεταλλαγές που αναφέρθηκαν και παραπάνω (φα♯→σολ♭, ρε→μι♭♭) μπορεί να θεωρηθεί γ΄ αναστροφή της συγχορδίας λα♭-ντο-μι♭♭-σολ♭ και να λυθεί στη ρε♭ μείζονα —φυσικά σε α΄ αναστροφή— ως Δ της Σολ♭ ελάσσονος.

ΕΤ-8. «Ανιούσα και κατιούσα κλίμακα — Γερμανική Σχολή».

Το επόμενο αντικείμενο του ΜΠ, και για τους δύο Τρόπους, είναι η (σημαντικότατη για την διδασκαλία της αρμονίας στην ιταλική παράδοση του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα) RdO, όπου η κλίμακα εμφανίζεται για πρώτη φορά εναρμονισμένη και με συγχορδίες μεθ' εβδόμης. Ωστόσο, στα παραδείγματα του ελάσσονος Τρόπου, προτού δοθεί η εναρμόνισή της κατά τα ναπολιτάνικα πρότυπα, παρατίθεται εκείνη που, σύμφωνα με τον Μάντζαρο, χρησιμοποιείται από τη «Γερμανική Σχολή».



Παράδειγμα 3.22: ΕΤ-8.

Το εν λόγω παράδειγμα παρουσιάζει ορισμένα προβλήματα, όπως αλλοιώσεις που λείπουν (σε δύο από τους αριθμούς κάτω από το μπάσο) ή που είναι ασαφείς (η αναίρεση του τρίτου μέτρου από το τέλος, που μοιάζει περισσότερο με ύφεση[126]), και πιθανόν οφείλονται σε αβλεψία. Επίσης η κατιούσα μορφή της κλίμακας δεν δίνεται ολόκληρη λόγω έλλειψης χώρου, ενώ το περιεχόμενο του πέμπτου μέτρου από το τέλος (με εξαίρεση τη Θεώρηση 7 στο κάτω μέρος του) είναι σβησμένο. Παρά ταύτα, το παράδειγμα αυτό είναι ίσως από τα πλέον ενδιαφέροντα διότι είναι από τις ελάχιστες αναφορές του Μάντζαρου στη μουσική πρακτική, δημιουργία, και διδασκαλία των Γερμανών.[127]

Η ιδιαιτερότητα της γερμανικής εναρμόνισης της RdO βρίσκεται στην ίδια τη δομή της ελάσσονος κλίμακας, η οποία είναι η *αρμονική* ελάσσων με το χαρακτηριστικό διάστημα αυξη-

[126] Θεωρώ εξαιρετικά απίθανο να ήθελε ο Μάντζαρος ελάσσονα τη συγχορδία της 5, κυρίως λόγω της «γαλλικής έκτης αυξημένης» που προηγείται. Στο σύστημά του η συγχορδία αυτή είχε σχεδόν αποκλειστικά ημιπτωτική λειτουργία και οδηγούσε κατά κανόνα στη Δ της κύριας τονικότητας, συνεπώς της *μείζονος* 5. Η τονικοποίηση της *ελάσσονος* 5 θα μπορούσε να γίνει μόνο μέσω μιας μείζονος συγχορδίας μεθ' εβδόμης, δηλαδή μιας «γνήσιας Δεσπόζουσας» κι όχι μιας αλλοιωμένης μορφής της. Οι μόνες αλλοιωμένες Δ τις οποίες δέχεται ο Μάντζαρος με τη λειτουργία της Δ της *κύριας* τονικότητας είναι αυτές στις οποίες η πέμπτη τους αλλοιώνεται χρωματικά *αφού πρώτα ακουστεί* η φυσική της μορφή, και όχι εκείνες που την εμφανίζουν εξαρχής αλλοιωμένη. Θα αναφέρουμε πάντως, ως σπάνια εξαίρεση, την τελική κατάληξη του ΜΤ-15 (σ. 184 παρακάτω), όπου η Τ προσεγγίζεται με συγχορδία ελαττωμένης τρίτης, πέμπτης και εβδόμης (δηλαδή σι-ρε♭-φα-λα♭, με τον τελευταίο φθόγγο να υπονοείται).

[127] Μία άλλη χαρακτηριστική αναφορά του, επαινετική σε εκείνη την περίπτωση, σχετίζεται με τις αρετές της όπερας *Der Freischütz* του Carl Maria von Weber (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 11-12· το σχετικό απόσπασμα υπάρχει μεταφρασμένο στα Ελληνικά στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2008α σ. 147).

μένης δευτέρας μεταξύ των βαθμίδων 6 και 7. Ο Μάντζαρος δεν εκφράζει θετική άποψη για τη χρήση αυτής της εκδοχής της ελάσσονος κλίμακας: το «(a)» στο έκτο μέτρο παραπέμπει προς μια σημείωση στην οποία διαβάζουμε:

> «Το πέρασμα από την [*φθορά*] μικρή έκτη στη μεγάλη εβδόμη σπάει τις βαθμίδες της κλίμακας, οι οποίες [απέχουν μεταξύ τους μόνο διαστήματα] δευτέρας μεγάλης και μικρής, και όχι αυξημένης».[128]

Η γνώμη του Μάντζαρου φαίνεται έντονα επηρεασμένη από τη ναπολιτάνικη πρακτική, στην οποία προκρινόταν η *μελωδική* ελάσσων κλίμακα.[129] Οι ναπολιτάνοι δάσκαλοι, έχοντας σαν ιδεώδες την ομαλότητα και τη μελωδικότητα στην κίνηση των φωνών, θεωρούσαν ότι αυτή είναι η πιο γνήσια μορφή του ελάσσονος, εφόσον τους επέτρεπε να αποφύγουν την τραχύτητα που έβρισκαν στο διάστημα της αυξημένης δευτέρας.[130] Η χρήση της μελωδικής ελάσσονος στα ET-3 και ET-4, αλλά και στο ET-9, μαρτυρούν την προτίμηση του Μάντζαρου. Σε κάθε περίπτωση, όλες οι συγχορδίες του ET-8, με εξαίρεση εκείνη πάνω στον ♭6 της ανιούσας κλίμακας και τη σβησμένη πάνω στον 7 της κατιούσας, είναι οι ίδιες ακριβώς με εκείνες που χρησιμοποιούνται στην κατά τον Fenaroli εναρμόνιση της ελάσσονος RdO, δηλαδή σε εκείνη που αποτελούσε το πρότυπο της σχολής της Νάπολης. Φαίνεται όμως ότι η διαφορά στο διάστημα μεταξύ ⑥ και ⑦ αποτελούσε επαρκές κριτήριο για την ταύτιση της κάθε εκδοχής με συγκεκριμένες μουσικές σχολές που μάλιστα ανήκαν σε διαφορετικά έθνη.[131]

Το αν όντως αυτή η εκδοχή της RdO αντιπροσωπεύει τη «Γερμανική Σχολή» είναι ένα ζήτημα προς περαιτέρω διερεύνηση. Όσον αφορά το β΄ μισό του 18ου αιώνα και τα γερμανόγλωσσα βιβλία εκείνης της περιόδου που έχω μελετήσει, εκείνα που πραγματεύονται την RdO όχι μόνο δεν δείχνουν προτίμηση στην αρμονική ελάσσονα κλίμακα, αλλά ούτε καν την αναφέρουν. Για παράδειγμα οι τρεις ανιούσες ελάσσονες που δίνει ο C. P. E. Bach στο *Versuch* […] του 1762 είναι όλες μελωδικές,[132] το ίδιο και οι τρεις που παραθέτει ο Albrechtsberger στο *Gründliche Anweisung* […] του 1790.[133] Είναι αλήθεια, πάντως, ότι οι σύγχρονοι του Μάντζα-

---

[128] «†Il† ‹pass›aggio dal‹la› [*φθορά*] ‹6›a min[ore] alla 7:ª magg[iore] rompe i gradi della Scala, i quali non sono che le seconde magg[iori] e min[ori], e non già le seconde alterate».

[129] Υπάρχει, ωστόσο, μια σημείωση στο *BNZ*, που δείχνει πως ο Μάντζαρος δεχόταν την αρμονική ελάσσονα κλίμακα στην κατιούσα της μορφή. Σε ένα σημείο όπου συναντάται καθοδική κίνηση δευτέρας αυξημένης στη σοπράνο μεταξύ έβδομης και έκτης βαθμίδας, γράφει πως αυτή η επιλογή του, που έγινε «προς χάριν της μελωδίας» («per grazia di Canto»), αποτελεί στοιχείο της ελεύθερης σύνθεσης και ότι «ένα τέτοιο διάστημα είναι όμως πολύ τραχύ στην ανάβαση» («Tale intervallo è però molto crudo Salendo»· *BNZ* φ. 95*v*).

[130] SANGUINETTI 2012 σ. 115. Μία λύση που είχε προταθεί για τη χρήση της αρμονικής ελάσσονος ήταν να κινείται ο μπάσος βηματικά μέχρι την (μικρή) ⑥ και αμέσως μετά να μεταβαίνει στον Προσαγωγέα με κατιόν άλμα εβδόμης ελαττωμένης, «παρόλο που ένα τέτοιο άλμα προκαλεί ανωμαλία στην κλίμακα», όπως γράφει ο Imbimbo (FENAROLI [1814] σ. 7-8, FENAROLI [1823–1824] σ. 17 του θεωρητικού μέρους). Το ίδιο αυτό άλμα το αναφέρει και ο Lauro Rossi, σαν εναλλακτική εκδοχή, χωρίς όμως κανένα σχόλιο για αρνητικές συνέπειες (ROSSI [1858] σ. 48). Μια άλλη λύση, η οποία είχε προταθεί από τον Fenaroli και παρατίθεται και στο SANGUINETTI 2012 σ. 116, είναι η παράλειψη του Προσαγωγέα, με το μπάσο να επιστρέφει μετά την ⑥ στην ⑤, και αμέσως μετά να ακολουθεί η ①, ολοκληρώνοντας τη RdO με τέλεια πτώση. Αυτή η εκδοχή αναφέρεται ως «συντομευμένη ελάσσων κλίμακα» («abridged minor scale», SANGUINETTI 2012, το ίδιο).

[131] Ασυνήθιστη περίπτωση αποτελεί η κλίμακα που βρίσκουμε στο σημαντικότερο σύγγραμμα του Μαλτέζου Francesco Azopardi (1748–1809): η ανιούσα μορφή της είναι η αρμονική, αλλά η κατιούσα είναι η φυσική (AZOPARDI 1786 τ. 2 σ. 6 παρ. 27).

[132] BACH 1762 σ. 328-329.

[133] ALBRECHTSBERGER 1790 σ. 11-13: μία «παλαιά» κλίμακα, εναρμονισμένη μόνο με τρίφθογγες συγχορδίες, μία «νέα» που συμπεριλαμβάνει και συγχορδίες με εβδόμη, και μία που εμφανίζεται στη σοπράνο.

ρου γερμανοί θεωρητικοί (δηλαδή του α΄ μισού του 19ου αιώνα) προκρίνουν μεν την αρμονική ελάσσονα, όχι όμως στο πλαίσιο της RdO αλλά γενικότερα. Αυτής της άποψης είναι, για παράδειγμα, ο Adolf Bernhard Marx στο *Die Lehre der musikalischen Komposition* […][134] ή ο Siegfried Wilhelm Dehn στο *Theoretisch-praktische Harmonielehre* […].[135] Ο τελευταίος, μάλιστα, γράφει ότι η μελωδική ελάσσων δεν αφορά τους έμπειρους μουσικούς (είτε του τραγουδιού είτε των οργάνων) αλλά τους αρχάριους, εφόσον δεν περιλαμβάνει το δύσκολο διάστημα της αυξημένης δευτέρας.[136] Τόσο ο Dehn όσο και ο Gottfried Weber (υποστηρικτής και αυτός της αρμονικής ελάσσονος) δεν δέχονται ως μορφή κλίμακας την «δήθεν μεταβλητή» [vermeintlichen wandelbaren][137] μελωδική εκδοχή της, διότι θεωρούν τη μεγάλη έκτη (φα♯ στη Λα ελάσσονα) και τη μικρή εβδόμη (σολ♮) ως φθόγγους που αλλοιώνονται ευκαιριακά για μελωδικούς λόγους, και συνεπώς δεν νομιμοποιούνται να αποτελούν τμήματα μιας ελάσσονος κλίμακας περισσότερο από όσο το δικαιούται ένα ντο♯ ή ένα σι♭ στη Ντο μείζονα. Σύμφωνα με τον ορισμό που ο Weber δίνει εν παρόδω το 1817 στο *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst* […],

> κλίμακα είναι η σειρά των φθόγγων από τους οποίους αποτελούνται οι συγχορδίες που είναι χαρακτηριστικές της τονικότητας· έτσι λοιπόν αποκλείονται από την κλίμακα της Λα ελάσσονος οι φθόγγοι φα♯ και σολ.[138]

Ωστόσο φαίνεται ότι η αρμονική ελάσσων δεν αποτελούσε χαρακτηριστικό μόνο της γερμανικής μουσικής θεωρίας. Λίγα χρόνια αργότερα ο Stanislao Mattei, σε μια παράγραφο από το *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* την οποία ευθύς παραθέτω, αναφέρει τη χρήση της αρμονικής ελάσσονος, για εκφραστικούς σκοπούς, από τους συγχρόνους του συνθέτες *γενικότερα*. Μάλιστα η απουσία εθνικού προσδιορισμού θα μπορούσε να σημαίνει ότι υπονοούνται κυρίως οι συμπατριώτες του Ιταλοί.

> Η κλίμακα του ελάσσονος Τρόπου έχει τις εξαιρέσεις της. Οι παλαιοί, οι οποίοι επιθυμούσαν να διατηρείται η σειρά των φυσικών και διατονικών φθόγγων και να ακούγεται ο Προσαγωγέας ή μεγάλη εβδόμη της κλίμακας, σημείωναν αναίρεση στην έκτη για να περάσουν έπειτα στον Προσαγωγέα, ώστε να μην κάνουν το άλμα της αυξημένης δευτέρας μεταξύ λα♭ και σι, το οποίο τους φαινόταν δύσκολο τονικά [στο τραγούδι] και δυσάρεστο στο αφτί. Σήμερα οι σύγχρονοί [μας] το κάνουν συχνά αυτό [*το άλμα αυξημένης δευτέρας*] για να προκύψει μια μελωδία που εκφράζει περισσότερο τις λέξεις […]. Οι πιο μετριοπαθείς βάζουν να ακούγεται πρώτα η μικρή έκτη [λα♭], έπειτα η μεγάλη [λα♮], και τέλος ο προσαγωγέας σι.[139]

---

[134] MARX 1837 (²1841) σ. 134-135.

[135] DEHN 1840 σ. 58, 62, 66, 68.

[136] DEHN 1840 σ. 68.

[137] WEBER 1817/1821 τ. 1 σ. 236. Μεταβλητή με την έννοια ότι η ανιούσα της μορφή είναι διαφορετική από την κατιούσα.

[138] «Tonleiter ist die Reihe der Töne, aus welchen die einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen zusammengesezt sind; und dann sind von der a–moll–Tonleiter die Töne fis und g ausgeschlossen» (WEBER 1817/1821 τ. 1 σ. 237).

[139] «La scala del Tuono minore ha le sue eccezioni. Gli antichi volendo conservare la serie dei Tuoni naturali, e diatonici e far sentire la sensibile o 7:ª maggiore della scala, segnavano la 6:ª col ♮ per passare poi alla sensibile, e ciò per non fare il salto di 2.ª alterata fra il La♭ ed il Si, sembrando ad essi difficile l' Intonazione, e disagradevole all' orecchio. Presentemente dai moderni ciò si fà con frequenza per dare un canto più espressivo alle parole […]. I più moderati fanno sentire prima la 6:ª min:, e poi la maggiore, e finalmente la sensibile Si» (MATTEI περ. 1824–1825 σ. 144). Τις τρεις αυτές εκδοχές του δεύτερου τετραχόρδου της ανιούσας ελάσσονος

Τέλος, στα μέσα του αιώνα ο συνθέτης Lauro Rossi, απόφοιτος του ναπολιτάνικου ωδείου και τότε διευθυντής του μιλανέζικου, αναφέρει την αρμονική ελάσσονα κλίμακα απλώς ως εναλλακτική μορφή της μελωδικής, χωρίς να προσθέτει κανένα αξιολογικό σχόλιο και χωρίς να τη συνδέει με συγκεκριμένο έθνος ή γεωγραφική περιοχή.[140]

Όποια και να είναι, τελικά, η πραγματικότητα σχετικά με τη θέση που είχε η αρμονική ελάσσων κλίμακα στις προτιμήσεις των ιταλών και των γερμανών μουσικών, ο Μάντζαρος την παρουσιάζει εδώ σαν τυπικά γερμανική. Δεδομένης της φιλομάθειάς του και της γνώσης του πάνω στις σχολές της Ιταλίας, υποθέτουμε ότι η πληροφορία αυτή, ακόμα κι αν δεν είναι απολύτως έγκυρη, τουλάχιστον θα ισχύει σε σημαντικό βαθμό.

ΜΤ-11. «Διατονική κλίμακα του μείζονος Τρόπου».
ΕΤ-9. [χωρίς τίτλο].

Μετά την εναρμόνιση της ελάσσονος RdO σύμφωνα με τη «Γερμανική Σχολή» ακολουθεί, και στους δύο Τρόπους, η παράθεση της ιταλικής —και δη της ναπολιτάνικης— εναρμόνισής της, με πρόσθετο πεντάγραμμο για τη σημείωση του θεμελιώδους μπάσου κάτω από κάθε συγχορδία. Η συνύπαρξη της RdO με το *basso fondamentale* είναι ενδεικτική της διττής διδακτικής προσέγγισης που παρατηρείται στην Ιταλία του 19ου αιώνα· μιας «υβριδικής θεωρίας»[141] όπου οι παλαιές, παραδοσιακές μέθοδοι συνυπάρχουν με τις πανευρωπαϊκά διαδεδομένες ιδέες του θεμελιώδους μπάσου και της ισοδυναμίας των αναστροφών, αμφότερες αποκυήματα των θεωριών του Rameau.

Έχουμε ήδη αναφερθεί στη μεγάλη σημασία της RdO στη διδασκαλία της συνοδείας και της αρμονίας. Ήδη από τον πρώιμο 18ο αιώνα είχε χρησιμοποιηθεί ως βοήθημα για την εξάσκηση στην αυτοσχεδιαστική πραγμάτωση του basso continuo, παρέχοντας ένα μοντέλο εναρμόνισης των φθόγγων του μπάσου όταν αυτοί αποτελούσαν τμήμα βηματικών κινήσεων. Παράλληλα είχε διαπιστωθεί η ωφελιμότητά της ως θεωρητικού εργαλείου μέσω του οποίου αναδεικνυόταν η ιεραρχία των βαθμίδων της κλίμακας και, συνεπώς, η Τονικότητα και οι λειτουργίες της·[142] ο Sanguinetti, μάλιστα, τη χαρακτηρίζει, «χωρίς υπερβολή, το πρότυπο της ιδέας της Τονικότητας του 18ου αιώνα».[143] Η ① και η ⑤, δηλαδή η Τ και η Δ, οι μόνες βαθμίδες της RdO που αποτελούσαν βάση συγχορδιών και άρα είχαν τη σταθερότερη δομή, αντιμετωπίζονταν ως σημεία ηρεμίας,[144] ενώ οι υπόλοιπες βαθμίδες, στις οποίες εφαρμόζονταν αναστροφές συγχορδιών ως επί το πλείστον τετράφθογγων, λειτουργούσαν ως σημεία κίνη-

---

κλίμακας τις βρισκουμε και στον PICCHIANTI (1834, σ. 25), με τους ίδιους ακριβώς χαρακτηρισμούς για όσους προτιμούσαν την κάθε εκδοχή («παλαιοί», «σύγχρονοι», «πιο μετριοπαθείς»). Για χρήση της τελευταίας κίνησης (♭6↗♮6↗♮7) σε παράδειγμα του Μάντζαρου, βλ. το ΕΤ-32 (σ. 227-228 παρακάτω).

[140] ROSSI [1858] σ. 48. Το μόνο που συνιστά ο Rossi στους σπουδαστές είναι να φροντίζουν να μη χρησιμοποιούν το διάστημα της αυξημένης δευτέρας μεταξύ έκτης και έβδομης βαθμίδας όταν γράφουν για φωνές, εκτός αν το τέμπο είναι αργό και υπάρχει χρόνος να προετοιμαστούν ώστε να τραγουδήσουν το δύσκολο αυτό διάστημα με τονική ακρίβεια.

[141] BARAGWANATH 2011 σ. 151.

[142] BARAGWANATH 2011 σ. 149· HOLTMEIER 2007 σ. 11.

[143] SANGUINETTI 2007 σ. 58.

[144] Σε ορισμένες ποικιλίες της RdO ο ρόλος αυτός δινόταν και στην ④, ως βάση της τρίφθογγης ΥΔ και όχι ως τρίτη της τετράφθογγης ii^7 και $ii^{ø7}$ (BARAGWANATH 2011 σ. 150).

σης, όπως περίπου οι διαβατικοί φθόγγοι ή οι προετοιμασίες των διαφωνιών[145] — μάλιστα στο ET-9 η συγχορδία της ♭3 θεωρείται ακριβώς αυτό: μια προετοιμασία της διάφωνης συγχορδίας που εμφανίζεται πάνω στην επόμενη βαθμίδα.

Όπως έκαναν πολλοί ιταλοί δάσκαλοι από τις αρχές του 18ου αιώνα μέχρι και την εποχή του Μάντζαρου, έτσι κι αυτός παραθέτει την εναρμόνιση της ανιούσας και κατιούσας κλίμακας, τόσο μείζονος όσο και ελάσσονος, σε τρεις εκδοχές, μία για κάθε μελωδική θέση της σοπράνο, χρησιμοποιώντας την πιο διαδεδομένη ορολογία: η θέση πρώτης ή ογδόης ονομάζεται «Πρώτη θέση», η θέση τρίτης «Δεύτερη θέση», και η θέση πέμπτης «Τρίτη θέση».[146]



Παράδειγμα 3.23: MT-11.

[145] BARAGWANATH 2011 σ. 150.

[146] Η πιο διάσημη παρουσίαση των τριών θέσεων της εναρμόνισης είναι αναμφισβήτητα αυτή του Fenaroli η οποία περιγράφεται, στο πρώτο εκδομένο του σύγγραμμα, αποκλειστικά με τη βοήθεια λέξεων και αριθμών (FENAROLI 1775 σ. 9-14· παράθεσή τους με μουσική σημειογραφία στο SANGUINETTI 2012 σ. 121-122). Κατά τα άλλα οι τρεις μελωδικές θέσεις του δεξιού χεριού είναι κάτι που το συναντούμε στα γραπτά πολλών άλλων δασκάλων και θεωρητικών από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι και μετά το μέσο του, όπως π.χ. στα: GERVASONI 1800 σ. 87-88 των μουσικών παραδειγμάτων· BALBI 1825 (²1853) Tavola II Fig. III· BÀRBERI 1861 [1868] σ. 41-42, 60-61 (και στα τρία αυτά συγγράμματα δίνεται επίσης η αρίθμηση του συνεχούς μπάσου και το θεμελιακό μπάσο). Τις τρεις θέσεις της εναρμονισμένης κλίμακας τις συναντούμε και σε γαλλικά συγγράμματα: ένα τέτοιο παράδειγμα, που εκδόθηκε στο μέσο του 19ου αιώνα, είναι μια «πραγματεία περί αρμονίας για τους πιανίστες» του Frédéric (Friedrich) Kalkbrenner (1785–1849), όπου μάλιστα έχει ενδιαφέρον ότι στην κατιούσα κλίμακα του ελάσσονος η ⑥ εναρμονίζεται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε θέση: IV^{6} στην πρώτη, «γαλλική έκτη» στη δεύτερη, II$^{4}_{3}$ στην τρίτη (KALKBRENNER [1849] σ. 30-31). Τέλος, οι τρεις θέσεις εμφανίζονται και στην πραγματεία του Ροδοθεάτου, όχι με μουσική σημειογραφία αλλά μόνο με αρίθμηση (ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 86).



Παράδειγμα 3.24: ET-9.

Οι διαφορές που έχει η εναρμόνιση του MT-11 και του ET-9 με τις εναρμονίσεις της κλίμακας στο MT-6 και στα ET-3 και ET-4 εντοπίζονται:

(α) στη χρήση, πλέον, και συγχορδιών με εβδόμη. Η ② εναρμονίζεται με V^4_3, και στους δύο Τρόπους, τόσο στην άνοδο όσο και στην κάθοδο. Στον μείζονα, η ⑦ κατά την άνοδο εναρμονίζεται με V^6_5 και λειτουργεί ως Προσαγωγέας, αλλά κατά την κάθοδο είναι η τρίτη της *τρίφθογγης* V: η απουσία της εβδόμης οφείλεται στο ότι δεν ακολουθεί η ① αλλά η ⑥, η οποία φέρει τη Δ της Δ,[147] και επομένως η παρουσία του φα ως εβδόμης στην προηγούμενη συγχορδία της V θα αποδυνάμωνε την τονικοποίησή της. Στον ελάσσονα, όπου εμφανίζεται ως ανιούσα κλίμακα η μελωδική και ως κατιούσα η φυσική, η ⑦ της ανιούσας είναι επίσης Προσαγωγέας με εναρμόνιση V^6_5, ενώ στην κατιούσα απέχει μικρή εβδόμη από την Τ και συνεπώς φέρει την τρίτη της *ελάσσονος* V, η δε ⑥, μικρή και αυτή πλέον, είναι φορέας της «γαλλικής έκτης» οδηγώντας σε μισή πτώση. Τέλος, και στους δύο Τρόπους, η ④ στην ανιούσα κλίμακα δεν είναι πια θεμέλιος της ΥΔ, αλλά τρίτη της Επιτονικής με εβδόμη, ενώ στην κατιούσα μετατρέπεται σε εβδόμη της Δ.

(β) σε ορισμένους από τους φθόγγους του θεμελιακού μπάσου, το οποίο και εδώ σημειώνεται κάτω από το συνεχές, με μαύρα φθογγόσημα χωρίς στελέχη. Οι φθόγγοι που διαφέρουν από τα MT-6, ET-3 και ET-4, τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα, είναι εκείνοι που σημειώνονται κάτω από την ④ του συνεχούς μπάσου στην

[147] Αυτός είναι και ο λόγος που η Δ της Δ εμφανίζεται στα παραδείγματα του πίνακα τόσο νωρίς, ήδη από το MT-10: προετοιμάζει τον μαθητή για τη χρήση και τη σημασία της οξυμμένης τέταρτης βαθμίδας. Το MT-10.3, δηλαδή η β΄ αναστροφή της διπλής Δ που οδηγεί στη Δ, είναι πανομοιότυπο με τα μ. 10-11 της Πρώτης θέσης του MT-11, δηλαδή με την εναρμόνιση των βαθμίδων ⑥ και ⑤ στην κατιούσα μείζονα κλίμακα.

άνοδο, και κάτω από τις ⑥ και ④ στην κάθοδο. Οι διαφορές αυτές οφείλονται στον νέο ρόλο που έχουν οι φθόγγοι αυτών των βαθμίδων, εφόσον αποτελούν μέλη συγχορδιών μεθ' εβδόμης.

Στα περισσότερα από τα υποπαραδείγματα των ΜΤ-11 και ΕΤ-9 δίνεται και ο συμβολισμός των συγχορδιών του δεξιού χεριού μέσω αρίθμησης, αν και αυτή είναι μερικές φορές ελλιπής — τουλάχιστον για τα δεδομένα του Μάντζαρου: η χαρακτηριστικότερη περίπτωση είναι αυτή της V^4_3 (πάνω στην ②, και στην άνοδο και στην κάθοδο) η οποία σημειώνεται σταθερά με την ατελή αρίθμηση *6* αντί της $^6_4{}_3$ ή, έστω, της $^4_3$. Σε δύο υποπαραδείγματα, εκείνα της Δεύτερης και Τρίτης θέσης του ελάσσονος, η αρίθμηση απουσιάζει, με εξαίρεση την πρώτη τους συγχορδία όπου δηλώνει τη μελωδική θέση της σοπράνο (όπως και σε όλα τα υπόλοιπα υποπαραδείγματα). Σε μία μόνο εκδοχή δίνεται και η Θεώρηση του κάθε φθόγγου του μπάσου, κι αυτή είναι η Πρώτη θέση του ελάσσονος, η οποία είναι η πληρέστερη από πλευράς συμβολισμού των στοιχείων που την απαρτίζουν. Αυτή είναι και η μόνη περίπτωση όπου σημειώνεται και η προετοιμασία, κρούση και λύση (Pre[parazione], Per[cussione], Ris[oluzione]) μιας διαφωνίας: εκείνης που δημιουργείται από το ντο της σοπράνο με το ρε του τενόρου πάνω στην ④ της ανάβασης.

Και στις έξι εκδοχές της RdO ο Μάντζαρος έχει σημειώσει με ιδιαίτερη επιμέλεια τους κοινούς φθόγγους μεταξύ διαδοχικών συγχορδιών, χρησιμοποιώντας συζεύξεις διαρκείας. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό, το οποίο παρατηρήσαμε και στο ΜΤ-6, είναι ότι αποφεύγονται συστηματικά οι παράλληλες πέμπτες και όγδοες, οι οποίες όμως δεν ενοχλούσαν ιδιαίτερα τους ναπολιτάνους δασκάλους (βλ. σ. 145 παραπάνω, υποσημ. 65).[148] Εδώ η αποφυγή τους επιτυγχάνεται παραλείποντας έναν φθόγγο σε ορισμένες συγχορδίες του δεξιού χεριού, οι οποίες είναι πάντοτε η IV^6 (στην ⑥ της ανιούσας) και η V^6 (στην ⑦ της κατιούσας).

Η εναρμόνιση της RdO στα ΜΤ-11 και ΕΤ-9 ταυτίζεται με εκείνη που βρίσκουμε στον Fenaroli, η οποία ήταν η ευρύτερα χρησιμοποιούμενη και καθιερωμένη στη ναπολιτάνικη διδασκαλία.[149] Συμπίπτουν απόλυτα ως προς τις συγχορδίες, ενώ όσον αφορά την κίνηση των

---

[148] Γι' αυτόν τον λόγο εκπλήσσει η αναφορά του Fétis, ο οποίος γράφει πως ο Fenaroli «και οι άλλοι ιταλοί συγγραφείς που μορφώθηκαν στη σχολή της Νάπολης» (FÉTIS ²1844 σ. 86, υποσημ.) απέφευγαν τις παράλληλες πέμπτες που σχηματίζονται μεταξύ των δύο ανώτερων φωνών στην εναρμόνιση των ⑦ – ⑥, παρόλο που η δεύτερη πέμπτη είναι ελαττωμένη, πράγμα που δεν ισχύει — τουλάχιστον όχι σε βαθμό που να δικαιολογεί μια τέτοια γενίκευση εκ μέρους του Fétis. Για παράδειγμα, στη RdO όπως την παραθέτει ο Choron (βλ. Εικ. 3.4 παρακάτω) οι εν λόγω παράλληλες εμφανίζονται. Επιπλέον ο Lauro Rossi, ο οποίος είχε αποφοιτήσει από το Ωδείο της Νάπολης, όχι μόνο δεν ενοχλείται από τις ίδιες παράλληλες αλλά, στη δική του παράθεση της RdO, σημειώνει ότι είναι ανεκτές ακόμα και οι *καθαρές* παράλληλες πέμπτες που σχηματίζονται μεταξύ σοπράνο και άλτο στην εναρμόνιση των ⑥–⑦ (βλ. Εικ. 3.5 παρακάτω). Ο Μάντζαρος, πάντως, είναι από αυτούς που δικαιώνουν τον Fétis, διότι στην ⑦ της καθόδου υπάρχει πάντοτε παύση στη φωνή που κανονικά θα είχε ρε (το οποίο κατόπιν θα κατέβαινε στο ντο δημιουργώντας παράλληλες πέμπτες), δηλαδή η σοπράνο στην «Πρώτη θέση» και η άλτο στη «Δεύτερη θέση» και των δύο Τρόπων, μολονότι οι παύσεις αυτές είναι καταγεγραμμένες μόνο στις εκδοχές του ελάσσονος.

[149] SANGUINETTI 2007 σ. 59, και 2012 σ. 114. Ωστόσο θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Fenaroli δεν είχε παραδώσει μία μόνο εναρμόνιση της RdO. Στην πρώτη, γαλλική έκδοση των *Partimenti* του, υπάρχει και μία εκδοχή όπου η ④ και η ⑤ στην ανάβαση εναρμονίζονται αντίστοιχα με $^5_3$ και $^6_4$, συνεπώς το αντίστοιχο θεμελιακό τους μπάσο (το οποίο δίνεται σε χωριστό πεντάγραμμο) είναι φα και ντο (FENAROLI [1814] σ. 19· παρατίθεται επίσης στο CAFIERO 2007 σ. 145). Έτσι η ⑤, αντί να αποτελεί τη θεμέλιο της Δ, είναι η πέμπτη της Τ σε β΄ αναστροφή, ως διαβατικής συγχορδίας ανάμεσα σε δύο διαφορετικές καταστάσεις της ΥΔ (ευθεία κατάσταση στην ④ και α΄ αναστροφή στην ⑥). Στην κατάβαση η εναρμόνιση είναι όμοια με την «κλασική» του Fenaroli. Με τον ίδιο

φωνών οι διαφορές είναι αμελητέες. Την ίδια ακριβώς εναρμόνιση τη βρίσκουμε και σε μερικούς ακόμη Ιταλούς του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου, όπως τους Giacomo Insanguine, Giacomo Tritto, Giovanni Furno και Saverio Valente.[150] Η εναρμόνιση του Fenaroli εμφανίζεται και σε γαλλικά συγγράμματα των αρχών του 19ου αιώνα, π.χ. σε εκείνα του Catel, του Momigny, του Rey,[151] και φυσικά του Choron, ο οποίος άλλωστε είχε στόχο να μεταλαμπαδεύσει στη Γαλλία τις ιταλικές μεθόδους διδασκαλίας της μουσικής με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο.[152] Παραθέτω εδώ (Εικ. 3.4) τη RdO όπως εμφανίζεται στο ογκώδες και εντυπωσιακό *Principes de Composition des Écoles d'Italie* (ανιούσα και κατιούσα, μείζων και ελάσσων, και σε όλες τις μελωδικές θέσεις — οι οποίες εδώ ακολουθούν διαφορετική σειρά).



Εικόνα 3.4: CHORON 1808/1809, τ. 1 σ. 88.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η εμφάνιση της κατά τον Fenaroli RdO στην πραγματεία περί αρμονίας του Fétis, διότι την παραθέτει για να εκφράσει μια σημαντική ένσταση. Γράφει γι' αυτήν, λοιπόν, ότι είναι μία εναρμόνιση της κλίμακας

> με γενική αποδοχή, στην οποία η τονική ενότητα δεν διατηρείται κατά την κατάβαση· διότι πάνω στην έκτη βαθμίδα [του μπάσου] τοποθετούν [διάστημα] έκτη[ς μεγάλης] ως Προσαγωγέα, θεωρώντας στιγμιαία τη Δεσπόζουσα ως νέα Τονική, και επιστρέφουν έπειτα στην [αρχική] τονικότητα της κλίμακας μέσω της τέταρτης βαθμίδας [του μπάσου] η οποία εναρμονίζεται με τη «συγχορδία του τριτόνου» [= $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$].[153]

ακριβώς τρόπο εναρμονίζουν τις ④–⑤–⑥ της ανιούσας ο Sabbatini και ο Bianchi: και οι δύο σημειώνουν τόσο την αρίθμηση των συγχορδιών όσο και το θεμελιακό μπάσο σε πρόσθετο πεντάγραμμο [SABBATINI 1799 σ. CLXVIII· BIANCHI [περ. 1802–1807] φ. 7*v* (παρατίθεται στο CAFIERO 2003 σ. 1005)]. Δείγμα από το βιβλίο του Sabbatini παρατίθεται παρακάτω (Εικ. 5.9, σ. 597).

[150] Συγκριτικοί πίνακες υπάρχουν στα SANGUINETTI 2012 σ. 123, και CAFIERO 1993 σ. 567, όπου παρατίθενται και εναρμονίσεις της κλίμακας μερικών ακόμη δασκάλων της Νάπολης, και συγκεκριμένα των Alessandro Scarlatti, Carlo Cotumacci, Giovanni Paisiello, και Nicola Sala.

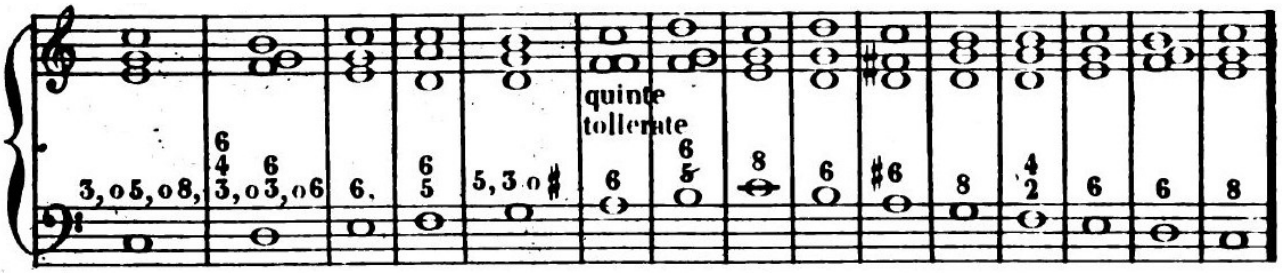
[151] Ο Jean-Baptiste Rey (1760 περ. – 1822 περ.) ήταν γάλλος θεωρητικός και συνθέτης.

[152] CATEL An X [1801/1802] σ. 41 (η δεύτερη εκδοχή για τον μείζονα Τρόπο)· MOMIGNY 1806 τ. 3 σ. 156 (μόνο μείζων)· REY 1807 σ. 186 (στον μείζονα· στον ελάσσονα η συγχορδία της ⑥ δεν είναι η «γαλλική έκτη» αλλά η «ιταλική έκτη»)· CHORON 1808/1809 τ. 1 βιβλίο 1 σ. 88.

[153] «[…] généralement adoptée, dans laquelle l'unité tonale n'est pas conservée en descendant; car on y place la sixte sensible sur le sixième degré, considérant momentanément la dominante comme une tonique nouvelle, et rentrant ensuite dans le ton de la gamme par la quatrième degré, accompagné de l'accord de triton» (FÉTIS [2]1844 σ. 85-86).

Ο Fétis, λοιπόν, όπως και άλλοι πριν από αυτόν,[154] θεωρούσε ότι η εισαγωγή μιας παρενθετικής Δ (με την τονικοποίηση της V) διαταράσσει την τονική ενότητα της RdO, γι' αυτό και δίνει μερικές δικές του εκδοχές της όπου η ⑥ της κατιούσας εναρμονίζεται στον μείζονα Τρόπο με $\frac{5}{3}$ (vi σε ευθεία κατάσταση) και στον ελάσσονα με $\frac{6}{3}$ (iv⁶).[155] Σύμφωνα με τον Sanguinetti, όμως, αυτή η τονικοποίηση της V έχει το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα διότι «υπογραμμίζει τον δομικό ρόλο της V όπως και το γεγονός ότι και οι δύο κλίμακες, ανιούσες και κατιούσες, αποτελούν προέκταση της πτώσης».[156]

Από μεταγενέστερους που παραθέτουν την ίδια ακριβώς εναρμόνιση σε θεωρητικά συγγράμματά τους, θα αναφέρουμε ενδεικτικά τους Ιταλούς Lauro Rossi (βλ. Εικ. 3.5) και Americo Bàrberi, και τον Έλληνα Διονύσιο Ροδοθεάτο.[157] Τόσο ο Rossi όσο και ο Ροδοθεάτος υπήρξαν απόφοιτοι του ναπολιτάνικου ωδείου, αλλά για τον τελευταίο υπάρχει και το δεδομένο ότι υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου, πράγμα που τον συνδέει στενά με το θέμα μας και γι' αυτό θα κάνω μιαν ακόμα παρέκβαση για να σταθούμε στη δική του περίπτωση.



Εικόνα 3.5: ROSSI [1858] σ. 47 («quinte tollerate» = «ανεκτές πέμπτες [παράλληλες]»).

Στην πραγματεία του Ροδοθεάτου γίνεται ιδιαίτερη μνεία στη RdO, όπου της αφιερώνονται σχεδόν τέσσερις σελίδες (ολόκληρο το κεφάλαιο ΙΔ΄, το οποίο τιτλοφορείται «Περὶ τῆς κλίμακος τῆς ἐνηρμοσμένης μετὰ χαρακτηριστικῶν συνηχιῶν [=*συγχορδιών*]»). Εκεί τονίζεται η σημασία της RdO, παρατίθενται (με μουσικά παραδείγματα) και σχολιάζονται οι εναρμονίσεις της κλίμακας και των δύο Τρόπων, ενώ δίνονται (μόνο μέσω αρίθμησης) και οι τρεις μελωδικές θέσεις του δεξιού χεριού. Θα παραθέσω μερικά αποσπάσματα αυτού του κεφαλαίου, το οποίο θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί συνοδευτικό κείμενο των MT-9 και ET-11. Για να αποφύγω τις πολλές παρένθετες επεξηγήσεις εντός των παραθεμάτων, θα επισημάνω εδώ δύο όρους που βρίσκουμε πολύ συχνά στον Ροδοθεάτο, *βαθμός* και *συνηχία*, οι οποίοι σημαίνουν, αντίστοιχα, «βαθμίδα» και «συγχορδία».

> Διαφοροτρόπως ἐν τῷ κεφαλαίῳ τῶν προόδων τοῦ βαθυφώνου[158] ἐνηρμώσαμεν τὴν κλίμακα, θεωροῦντες τοὺς βαθμοὺς αὐτῆς ἀνεξαρτήτους καὶ ἄνευ σχέσεως μεταξύ των. Νῦν θέλομεν

[154] Όπως, για παράδειγμα, ο Johann David Heinichen (1683–1729) και ο Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782). Βλ. CHRISTENSEN 1992 σ. 102.

[155] FÉTIS ²1844 σ. 85.

[156] SANGUINETTI 2012 σ. 120.

[157] ROSSI [1858] σ. 47-48· BÀRBERI 1861 [1868] σ. 34, 38, 40-42, 60-61· ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 85-87. Ο Rossi δεν συνιστά μόνο την *πρακτική* εξάσκηση των μαθητών στη RdO (πράγμα που υπονοείται από τον ίδιο τον τίτλο του συγγράμματός του), αλλά συμβουλεύει τον δάσκαλο να ζητήσει επιπλέον από τους μαθητές, σαν *γραπτή* άσκηση, να μεταφέρουν τη RdO σε όλες τις τονικότητες, μείζονες και ελάσσονες, και σε όλες τις μελωδικές θέσεις (ROSSI [1858] σ. 51).

[158] Αναφέρεται εδώ στα αλυσιδικά μελωδικά σχήματα του μπάσου.

> ἑφαρμόσει εἰς ἕκαστον βαθμὸν ἰδιαιτέραν συνηχίαν, χαρακτηρίζουσαν καὶ διακρίνουσαν αὐτὸν τῶν ἄλλων, ὥστε νὰ μὴ ἦναι ἄσχετοι πρὸς ἀλλήλους καὶ ἀνεξάρτητοι, ἀλλὰ νὰ ἐξαρτῶνται. Ὁ τρόπος τὸν ὁποῖον ἡ ἐπιστήμη τῆς ἁρμονίας ἐφαρμόζει διὰ τὴν ἐνάρμοσιν τῆς κλίμακος μὲ ἰδιαιτέραν συνηχίαν εἰς ἕκαστον βαθμὸν, ὀνομάζεται κανῶν τῆς ὀγδόης ἢ διαπασῶν (regola dell' ottava). Οὗτος ὁ κανὼν περιλαμβάνει τὰς κυρίας θεμελιώδεις ἁρμονίας τῆς μουσικῆς καὶ χρησιμεύει ὡς βάσις τῆς ἐναρμόσεως τῶν ἁρμονικῶν γυμνασμάτων (partimenti), ἡ σπουδὴ τῶν ὁποίων ἔχει μεγάλην σημαντικότητα, ὡς πρὸς τὴν σύνδεσιν τῶν συμφώνων καὶ παραφώνων [=*διάφωνων*] συνηχιῶν, καὶ τὴν ἐφαρμογὴν καὶ ἀνάπτυξιν τῶν κανόνων τοῦ μελισμοῦ (modulazione) καθόλου [=*της μετατροπίας γενικά*].
>
> Αἱ κύριαι θεμελιώδεις ἁρμονίαι αἱ ἐναρμόζουσαι τὴν κλίμακα τοῦ μείζονος Τρόπου, εἰσὶν ἡ ἐντελὴς [=*τρίφθογγη*] μείζων συνηχία τοῦ πρώτου, τετάρτου καὶ πέμπτου βαθμοῦ, ἡ συνηχία τῆς ἐπικρατούσης ἑβδόμης [=*της Δ με εβδόμη*] καὶ ἡ συνηχία τῆς ἑβδόμης τοῦ δευτέρου βαθμού [=*της δευτέρας με εβδόμη*].[159]

Μεγάλη σημασία έχει εδώ η αναφορά στην *εξάρτηση* της μιας βαθμίδας από την άλλη, κάτι που απουσίαζε στις αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου οι οποίες συμπεριλαμβάνουν περισσότερο αλματικές παρά βηματικές κινήσεις. Η εξάρτηση αυτή (την οποία αναφέρει και ο Selvaggi στο παράθεμα της σ. 145 παραπάνω), επιτυγχάνεται με τη βηματική διαδοχή όλων των φθόγγων της τονικότητας, δηλαδή με την ανιούσα και κατιούσα κλίμακα, η οποία εναρμονίζεται χρησιμοποιώντας τρίφθογγες και τετράφθογγες συγχορδίες (αυτές που αναφέρει στη δεύτερη παράγραφο). Έτσι η κάθε βαθμίδα έχει πλέον τη δική της, ιδιαίτερη εναρμόνιση, η οποία εξαρτάται και από τη βαθμίδα που ακολουθεί. Σημαντική είναι και η μνημόνευση των partimenti, στα οποία ο Ροδοθεάτος αφιερώνει ιδιαίτερο κεφάλαιο παρακάτω, διότι αποτελεί μιαν ακόμα μαρτυρία της ναπολιτάνικης μουσικής παιδείας του και, ενδεχομένως, της μαθητείας του κοντά στον Μάντζαρο.

Στο κεφάλαιο αυτό της πραγματείας του Ροδοθεάτου ακολουθεί, ως μουσικό παράδειγμα, η εναρμόνιση της μείζονος κλίμακας, ανιούσας και κατιούσας, και η λεπτομερής λεκτική περιγραφή της κάθε συγχορδίας. Συνεχίζω την παράθεση από την περιγραφή της εναρμόνισης της ⑥ στην κάθοδο:

> Παρατηρητέον ἐνταῦθα ὅτι, εἰς τὸν ἕκτον βαθμὸν ἐν τῇ κατιούσῃ διαδοχῇ δὲν ἐφηρμόσθη ἡ συνηχία ἥτις ἐφηρμόσθη εἰς τὸν ἕκτον βαθμὸν ἐν τῇ ἀνιούσῃ διαδοχῇ διότι εἰς τὸν ἕκτον κατιόντα βαθμὸν ἐφηρμόσθη ἡ συνηχία τῆς τρίτης καὶ τῆς ἕκτης αἰσθητῆς[160] ἥτις λύεται φυσικῶς ἐπὶ τῆς ἐντελοῦς [=*τρίφθογγης*] μείζονος συνηχίας τοῦ πέμπτου βαθμοῦ, ὁ ὁποῖος πέμπτος βαθμὸς θεωρεῖται ὡς πρῶτος καὶ οὐχὶ ὡς πέμπτος, καθότι ἡ συνηχία τῆς τρίτης καὶ τῆς ἕκτης αἰσθητῆς,[161] ἥτις ἐφηρμόσθη εἰς τὸν κατιόντα ἕκτον βαθμὸν μεταφέρει τὸν Τρόπον τοῦ δο [=*τονικότητα της Ντο (μείζονος)*] εἰς ἐκεῖνον τοῦ σολ, ἐπανέρχεται εἰς τὸν ἀρχικὸν Τρόπον διὰ μέσου τῆς τριτόνου συνηχίας (τρίτον παράγωγον τῆς συνηχίας τῆς ἐπικρατούσης ἑβδόμης)[162] ἥτις ἐφηρμόσθη εἰς τὸν τέταρτον κατιόντα βαθμόν. Ἡ σύνδεσις αὕτη τῶν συνηχιῶν ἐξ ἑνὸς προσδιορισμένου Τρόπου [=*τονικότητας*] εις ἕτερον, μᾶς παρέχει τὴν ἁπλουστέραν γνῶσιν τοῦ ὅ,τι ἐν τῇ ἁρμονίᾳ

---

[159] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 84.

[160] Δηλαδή η συγχορδία που συμβολίζεται με την αρίθμηση $\frac{6}{3}$, όπου το *6* είναι ο Προσαγωγέας («αίσθητὴ») της τονικότητας (εδώ της Σολ μείζονος). Στην πραγματικότητα η πλήρης αρίθμησή της είναι $\frac{6}{4}_{3}$, όπως φαίνεται και από τους φθόγγους που την αποτελούν στα μουσικά παραδείγματα.

[161] Ισχύει και εδώ ό,τι γράφουμε στην αμέσως προηγούμενη υποσημείωση.

[162] *Τρίτονος συνηχία* είναι η συγχορδία που συμβολίζεται με $\frac{6}{4}_{2}$, στην οποία το *4* απέχει τρίτονο από τον φθόγγο του μπάσου, δηλαδή η γ΄ αναστροφή της V^7, όπως επεξηγεί ο Ροδοθεάτος εντός των παρανθέσεων.

> ὀνομάζεται μελισμὸς (modulazione) [=*μετατροπία*], δηλαδὴ, ἡ διάβασις ἐξ ἑνὸς προσδιορισμένου Τρόπου [=*τονικότητας*] εἰς ἕτερον, τοῦθ' ὅπερ κατωτέρω θέλομεν ἀναπτύξει.[163]

Εδώ ο Ροδοθεάτος σχολιάζει τη μοναδική διαδοχή συγχορδιών της RdO η οποία τονικοποιεί προσωρινά μιαν από τις βαθμίδες της κλίμακας, δηλαδή την πρόοδο V^4_3/V πάνω στις ⑥–⑤. Η ιδέα ότι η πρώτη συγχορδία αποτελεί παρενθετική Δ της δεύτερης, η οποία γίνεται προσωρινά Τ, εκφράζεται με τις λέξεις του Ροδοθεάτου ότι η δεύτερη συγχορδία «θεωρεῖται ὡς πρῶτος καὶ οὐχὶ ὡς πέμπτος [βαθμός]». Αυτό αντικατοπτρίζει τη Θεώρηση 1 την οποία αποδίδει ο Μάντζαρος στην ⑤ στο MT-10, και συνεπώς τη Θεώρηση της παρενθετικής Δ (②) ως 5. Το ίδιο το ρήμα *θεωρεῖται*, αν δεν ήταν τόσο πολύχρηστο, θα μπορούσε να συνδέεται άμεσα με τη μαντζαρική Θεώρηση και να αποτελεί μιαν ακόμα ένδειξη ότι ο Ροδοθεάτος σκεφτόταν με όρους που είχε διδαχτεί από τον πρώτο του δάσκαλο. Όσον αφορά δε την πρόοδο που περιέχεται στο MT-10.3 (β′ αναστροφή της παρενθετικής Δ), αυτή ταυτίζεται σε όλες τις λεπτομέρειές της με την εναρμόνιση των ⑥–⑤ στην Πρώτη θέση της μείζονος κλίμακας. Η ταύτιση αυτή συνιστά, πιθανόν, μια εξήγηση για αυτό που γράφει ο Γεώργιος Λαμπελέτ σχετικά με τους μεγάλους αυτούς πίνακες που χρησιμοποιούσε ο Μάντζαρος στα μαθήματά του, ότι δηλαδή οι αρμονικές πρόοδοι που παρουσιάζονται μέσα από αυτούς «φαίνονται βγαλμένοι ἀπὸ τὴν regola dell' ottava».[164] Θα επανέλθουμε σε αυτό το ζήτημα στο τέλος αυτού του κεφαλαίου.

Όσον αφορά την εναρμόνιση της ελάσσονος κλίμακας, με την οποία συνεχίζει ο Ροδοθεάτος, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το σχόλιό του σχετικά με την ⑥ της στην κατιούσα. Για την εναρμόνιση αυτής της βαθμίδας χρησιμοποιείται η

> συνηχία ἕκτης ὑπερεχούσης [=*αυξημένης*] (accordo di 6ª eccedente) ἥτις λύεται ἐπὶ τῆς ἐντελοῦς [=*τρίφθογγης*] μείζονος συνηχίας τοῦ πέμπτου βαθμοῦ. Ἐγχαράττει ἡ ἐν λόγῳ συνηχία ἐν τῇ ἁρμονίᾳ τὴν αὐτὴν σχεδὸν ἰδέαν μελισμοῦ [=*μετατροπίας*] ἣν ἐγχαράττει ἡ συνηχία τῆς τρίτης καὶ τῆς ἕκτης αἰσθητῆς[165] ἥτις ἐφαρμόζεται ἐπὶ τοῦ ἕκτου κατιόντος βαθμοῦ τοῦ μείζονος Τρόπου.[166]

Το πολύ ενδιαφέρον σε αυτό το απόσπασμα είναι η διαφοροποίηση των δύο αυτών συγχορδιών με τις οποίες εναρμονίζεται η ⑥ του κάθε Τρόπου, επειδή δείχνει ότι, όπως και ο Μάντζαρος, έτσι και ο Ροδοθεάτος δεν θεωρεί ότι επιτελούν την ίδια ακριβώς λειτουργία. Ναι μεν διαβάζουμε ότι η «γαλλική έκτη» στην ⑥ του ελάσσονος δημιουργεί την ίδια σχεδόν εντύπωση μετατροπίας («[έ]γχαράττει […] τὴν αὐτὴν σχεδὸν ἰδέαν μελισμοῦ») που δημιουργεί και η V^4_3/V στην ίδια βαθμίδα του μείζονος, αλλά η λέξη «σχεδόν» αποδεικνύεται καίρια — τόσο ώστε μπορεί να εξηγήσει την απουσία της Θεώρησης 5 1 στο ET-7 του Μάντζαρου. Ασφαλώς ο Μάντζαρος θα αντιλαμβανόταν τη συγγένεια της «γαλλικής έκτης» με τη β′ αναστροφή μιας (παρενθετικής) Δ μεθ' εβδόμης και την παραπλήσια εντύπωση που δημιουργούν· ωστόσο η διαστηματική δομή της συγχορδίας ρε-φα♯-λα♭-ντο, η οποία δεν αντιστοιχεί σε εκείνη της κύριας Δ (σολ-σι-ρε-φα), δεν του επέτρεπε να τη θεωρήσει ισότιμη με τη ρε-φα♯-λα-ντο της ⑥ του μείζονος και γι' αυτό δεν της δίνει τη Θεώρηση 5, τουλάχιστον στον

---

[163] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 85-86.

[164] ΛΑΜΠΕΛΕΤ 1933 σ. 11. Βλ. παράθεμα στις σ. 62-63 και 123.

[165] Βλ. παραπάνω, σ. 174 υποσημ. 160.

[166] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 86-87.

ΜΠ (βλ. σ. 164-165 παραπάνω). Στο *SPA*, όμως, υπάρχει και μια εξαίρεση που την έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω, στη σ. 164 (υποσημ. 123).

Θα ολοκληρώσουμε τα παραθέματα από το περί της RdO κεφάλαιο του Ροδοθεάτου με μιαν υποσημείωση η οποία αναφέρεται επίσης στη «γαλλική έκτη» της ⑥ του ελάσσονος:

> Ἕνεκα τῆς ἁρκούντως αἰσθητῆς ἀνιούσης τάσεως τῆς ἕκτης ὑπερεχούσης [=*αυξημένης*] πρὸς τὴν λύσιν καὶ τῆς κατιούσης τάσεως πρὸς τὴν λύσιν τοῦ βαθυφώνου, τοῦθ' ὅπερ καὶ ἀλλαχοῦ εἴπομεν, σμικρύνει κατά τι τὴν τραχύτητα τῆς παραφωνίας τῆς ἑβδόμης ἐλάσσονος [=*της διαφωνίας της εβδόμης μικρής*], ἥτις ἐν τῷ δευτέρῳ παραγώγῳ [=*στη β΄ αναστροφή*] χρησιμοποιεῖται καὶ ἄνευ προπαρασκευῆς καὶ τὸ ὀποῖον ἐφαρμόζεται εἰς τὸν ἕκτον κατιόντα βαθμὸν τοῦ ἐλάσσονος Τρόπου.[167]

Είναι σαφές εδώ ότι η διαφωνία στην οποία αναφέρεται ο Ροδοθεάτος είναι το διάστημα εβδόμης μεταξύ βάσης και κορυφής της συγχορδίας και όχι το διάστημα της αυξημένης έκτης, το οποίο μάλιστα, όπως γράφει, απαλύνει κάπως τη διαφωνία της εβδόμης. Αυτή η υποσημείωση συμπληρώνει το σύντομο σχόλιο του Μάντζαρου στην αρχή του ET-7, όπου γράφει πως η ευθεία κατάσταση αυτής της συγχορδίας ακούγεται τραχιά όταν η διαφωνία της δεν είναι προετοιμασμένη (σ. 162 και 163 παραπάνω).

Αξιοσημείωτη είναι και η μεγάλη σημασία που δίνει στη RdO ο ιταλός μαθητής του Μάντζαρου, Cesare Orlandini, ο οποίος γράφει γι' αυτήν ότι αποτελεί πεδίο εφαρμογής των αισθητικών νόμων της Ενότητας και της Πολλαπλότητας και πρότυπο ανάδειξης της αλληλεξάρτησής τους.[168] Η Ενότητα αντιπροσωπεύεται από τη χρήση συγχορδιών που ενισχύουν την αίσθηση της βασικής τονικότητας και από την κατάληξη σε αυτήν, ενώ η Πολλαπλότητα από την ίδια την ύπαρξη διαφόρων συγχορδιών, διαφορετικών καταστάσεων των ίδιων συγχορδιών, και τονικών αποκλίσεων (διπλή Δ πάνω στην ⑥ της κατιούσας κλίμακας του μείζονος Τρόπου, «γαλλική έκτη» στην ίδια βαθμίδα του ελάσσονος). Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι, στη σελίδα τίτλου ενός ολιγοσέλιδου μαντζαρικού χειρογράφου (*Teoria Generale della Scala*, δηλ. Γενική θεωρία της κλίμακας), υπάρχει μια σημείωση, της οποίας το περιεχόμενο χαρακτηρίζεται «αξιώματα» («Assiomi») και εκφράζει ρητά τη σχέση των κλιμάκων με την Ενότητα, υπογραμμίζοντας έμμεσα τη μεγάλη σημασία της εκμάθησής τους:

> Η ανιούσα και κατιούσα κλίμακα είναι το Ενοποιητικό Πρότυπο της Μουσικής. Αυτή είναι το διατονικό, χρωματικό, και εναρμόνιο Ενοποιητικό Πρότυπο. Αυτή είναι η ανάπτυξη κάθε βηματικής κίνησης, ανιούσας και κατιούσας.[169]

Η πραγματεία περί αρμονίας τού επίσης ιταλοτραφούς Ροδοθεάτου, μαζί με ανάλογα διδακτικά βιβλία όπως εκείνα των Ιταλών Pietro Platania (1828–1907) και Cesare De Sanctis

---

[167] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 87, υποσημείωση.

[168] ORLANDINI 1844 σ. 156. Βλ. εδώ, σ. 418-419, στο τέλος του παραθέματος. Για την Ενότητα και την Πολλαπλότητα στον Μάντζαρο γενικά βλ. ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003β και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 238 κ.ε.· ειδικότερα σε σχέση με την αρμονία βλ. εδώ την ενότητα 4.1.12.

[169] «La scala ascend[ente] e discend[ente] è il Tipo Unitario della Musica. Essa è Tipo Unitario Diatonico, Cromat[ico] e Enarm[onico]– Essa è lo sviluppo d' ogni Movimento Progress[ivo] ascend[ente] e discend[ente]» (*Teoria generale della scala* […], IAMMπ-NXM 505/7/33, φ. 1*r*). Στον ΜΠ υπάρχουν είκοσι παραδείγματα αλυσιδικών κινήσεων οι οποίες βασίζονται στη χρωματική κλίμακα, ανιούσα ή κατιούσα, και θα εξεταστούν παρακάτω.

(1824–1916),[170] είναι από τα πιο όψιμα συγγράμματα (όλα εκδόθηκαν μέσα στη δεκαετία του 1880) στα οποία σημειώνει σημαντική παρουσία η RdO. Αυτά όμως αποτελούν μάλλον την εξαίρεση, και μαρτυρούν περισσότερο την ισχυρή επιθυμία μιας μειονότητας δασκάλων να διατηρήσουν ζωντανό αυτό το χαρακτηριστικό στοιχείο της παραδοσιακής μεθόδου εκμάθησης της αρμονίας σε πείσμα των εξελίξεων, διότι από τα μέσα του 19ου αιώνα, ακόμα και σε ιταλικά εγχειρίδια, η RdO είχε ήδη αρχίσει να θεωρείται ένα ελάχιστα απαραίτητο εκπαιδευτικό εργαλείο, ενώ στην αυγή του 20ού αιώνα αναφέρεται πλέον σαν κάτι σπάνιο.[171]

MT-12, ET-10. «Διαίρεση των πέντε διατονικών τόνων».

Το αντικείμενο του επόμενου ζεύγους παραδειγμάτων είναι καθαρά θεωρητικό. Σχετίζεται μεν με την κλίμακα, αλλά τη χρησιμοποιεί ως πηγή για να εξηγηθεί η προέλευση των χρωματικών φθόγγων του κάθε Τρόπου. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, η διατονική κλίμακα αποτελεί το πρωτογενές υλικό απο το οποίο εξάγονται οι χρωματικοί φθόγγοι μέσω της διαίρεσης όλων των διαστημάτων τόνου, τόσο ανιόντων όσο και κατιόντων, που εμφανίζονται μεταξύ των διαδοχικών της βαθμίδων. Από τις ανιούσες μορφές της κλίμακας του κάθε Τρόπου προκύπτουν οι αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι οξύνοντας τη βάση κάθε ανιόντος τόνου μεταξύ των διατονικών βαθμίδων, ενώ από τις κατιούσες προκύπτουν οι ελαττωμένοι βαρύνοντας την κορυφή κάθε κατιόντος τόνου. Για παράδειγμα, στον μείζονα Τρόπο, αν οξύνουμε τη βάση του ανιόντος τόνου ντο-ρε προκύπτει το ντο♯· από τον επόμενο τόνο ρε-μι προκύπτει το ρε♯, από το φα-σολ το φα♯ και ούτω καθεξής για τους υπόλοιπους αυξημένους (ή οξυμμένους) χρωματικούς φθόγγους σολ♯ και λα♯. Στην κατάβαση ακολουθείται η ακριβώς αντίστροφη διαδικασία από την οποία εξάγονται οι ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι, και συνεπώς από τον κατιόντα τόνο σι-λα προκύπτει το σι♭, από το λα-σολ το λα♭, και αντίστοιχα τα σολ♭, μι♭ και ρε♭.

Στον ελάσσονα Τρόπο δε, επειδή ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί ως πρότυπο την *ομώνυμη* ελάσσονα (Ντο) και όχι τη σχετική (Λα), οι αντίστοιχοι χρωματικοί φθόγγοι δεν είναι οι ίδιοι, αλλά διαφέρουν κατά τρία κατιόντα βήματα στον κύκλο των πεμπτών. Έτσι, οι πέντε αυξημένοι χρωματικοί του ελάσσονος είναι (κατ' ανιούσα σειρά, σύμφωνα με τη θέση που έχουν μέσα στην κλίμακα οι τόνοι από τους οποίους προκύπτουν) οι ντο♯, μι♮, φα♯, λα♮, και σι♮, ενώ οι ελαττωμένοι χρωματικοί είναι, σε κατιούσα φορά, οι ντο♭, σι♭♭, σολ♭, φα♭, ρε♭.

Όλη αυτή η διαδικασία παρουσιάζεται και στο *SPA* (φ. 61*r*-64*r*), με τη διαφορά ότι εκεί περιγράφεται αναλυτικότερα και, όχι μόνο καλύπτει πλήρως το περιεχόμενο των MT-12 και ET-10 αλλά, επιπλέον, επεκτείνεται και στην εξαγωγή των εναρμόνιων φθόγγων του Τρόπου. Για τον λόγο αυτόν θα παραπέμψω αφενός μεν στις σ. 8-27 του Παραρτήματος (τ. 3 του παρόντος), όπου υπάρχει η κριτική μεταγραφή και η μετάφραση του σχετικού τμήματος του *SPA*, αφετέρου δε στις σ. 279-282 (τ. 2 του παρόντος), όπου το τμήμα αυτό σχολιάζεται. Στον τ. 3 δίνονται σε μορφή μουσικών παραδειγμάτων οι διαιρέσεις των τόνων της διατονικής κλίμακας, οι οποίες εκτίθενται από τον Μάντζαρο χωρίς τη βοήθεια της μουσικής σημειογραφίας, παρά μόνο με άλλα σύμβολα (αριθμούς, καμπύλες, ονομασίες των φθόγγων).

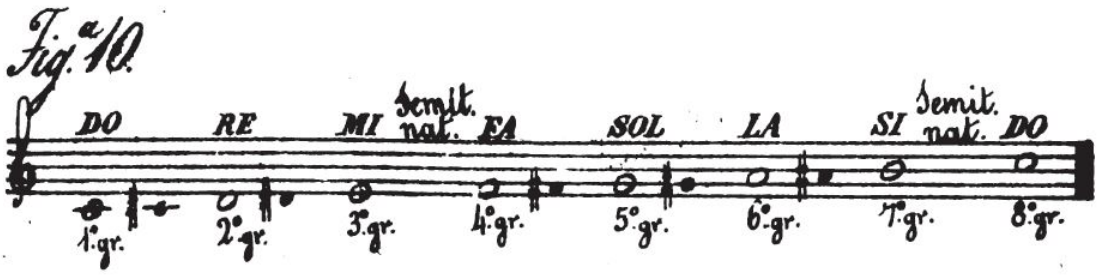
---

[170] Ροδοθεατος 1885· Pietro Platania, 1883, *Trattato d'armonia: seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi divisi in tre fascicoli*, Μιλάνο: Lucca· De Sanctis χ.χ. [περ. 1887;].

[171] Sanguinetti 1997 σ. 161β.

Σε δύο μόνο συγγράμματα της ίδιας εποχής έχω εντοπίσει την ίδια μέθοδο εξαγωγής των χρωματικών φθόγγων από την κλίμακα. Το ένα από αυτά είναι το εγχειρίδιο αρμονίας του Quadri· στο δεύτερο μάθημα (κεφάλαιο), το οποίο πραγματεύεται την κλίμακα, διαβάζουμε:

> Ώστε υπάρχει στη φύση η κλίμακα, [και] δεν μπορεί ο ανθρώπινος νους να δώσει κάποια εξήγηση για την ύπαρξή της. Γι' αυτό οι αναζητήσεις μας θα πρέπει να στραφούν μόνο στο να γνωρίσουμε ποιες είναι οι χρήσεις που μπορούμε να έχουμε από αυτό το φυσικό φαινόμενο ώστε να επιτύχουμε κάτι που αφορά τη μουσική. Η πρώτη χρήση της κλίμακας ήταν η διαίρεσή της σε άλλα, μικρότερα μέρη, από τα οποία προκύπτουν νέοι φθόγγοι.[172]



Εικόνα 3.6: QUADRI 1832 ([2]1835) σ. 2 των μουσικών παραδειγμάτων
(gr. = grado «βαθμίδα»· Semit. nat. = Semitono naturale «φυσικό ημιτόνιο»).

Στο σύγγραμμα αυτό δεν γίνεται λόγος για την προέλευση της μείζονος συγχορδίας —και συνεπώς της μείζονος κλίμακας— από τους αρμονικούς του ηχογόνου σώματος (corpo sonoro) ή της ηχογόνου χορδής (corda sonora). Ίσως ο Quadri, όπως και άλλοι δάσκαλοι του α΄ μισού του 19ου αιώνα, δεν ήθελε να επεκταθεί σε αυτά τα ζητήματα διότι θεωρούσε ότι ανήκουν αποκλειστικά στον τομέα της Φυσικής και ότι η αναφορά σε αυτά —ειδικά στην αρχή του βιβλίου του— θα προκαλούσε σύγχυση στους αρχάριους μαθητές.[173] Περιορίζεται λοιπόν στην ανωτέρω λακωνική αναφορά σχετικά με τη φυσική προέλευση της (μείζονος) κλίμακας, χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις, ενώ λίγο παρακάτω, σχολιάζοντας το παραπάνω παράδειγμα, γράφει τα εξής:

> Αυτό το παράδειγμα παρουσιάζει την κλίμακα με τις υποδιαιρέσεις της στο πιάνο. Τα μεγάλα φθογγόσημα δηλώνουν τα λευκά πλήκτρα· τα μικρά φθογγόσημα δηλώνουν τα μαύρα πλήκτρα, δηλαδή τα ημιτόνια τα οποία έχει εισαγάγει η τέχνη.[174]

Τα τελευταία αυτά ημιτόνια είναι τεχνητά σε αντιδιαστολή με τα δύο φυσικά ημιτόνια της κλίμακας (μι-φα και σι-ντο) και χαρακτηρίζονται εισηγμένα από την τέχνη. Έτσι προβάλλεται και εδώ η διαφορά ανάμεσα στην κλίμακα, η οποία προέρχεται από τη φύση, και στους χρωματικούς φθόγγους, οι οποίοι οφείλονται σε ανθρώπινη επέμβαση. Μολονότι ο Μάντζαρος δεν εκφράζει ρητά τις ίδιες ιδέες για τους χρωματικούς φθόγγους, το γεγονός ότι στη θεωρία του συνυπάρχει η προέλευση της μείζονος συγχορδίας και κλίμακας από τους φυσικούς αρ-

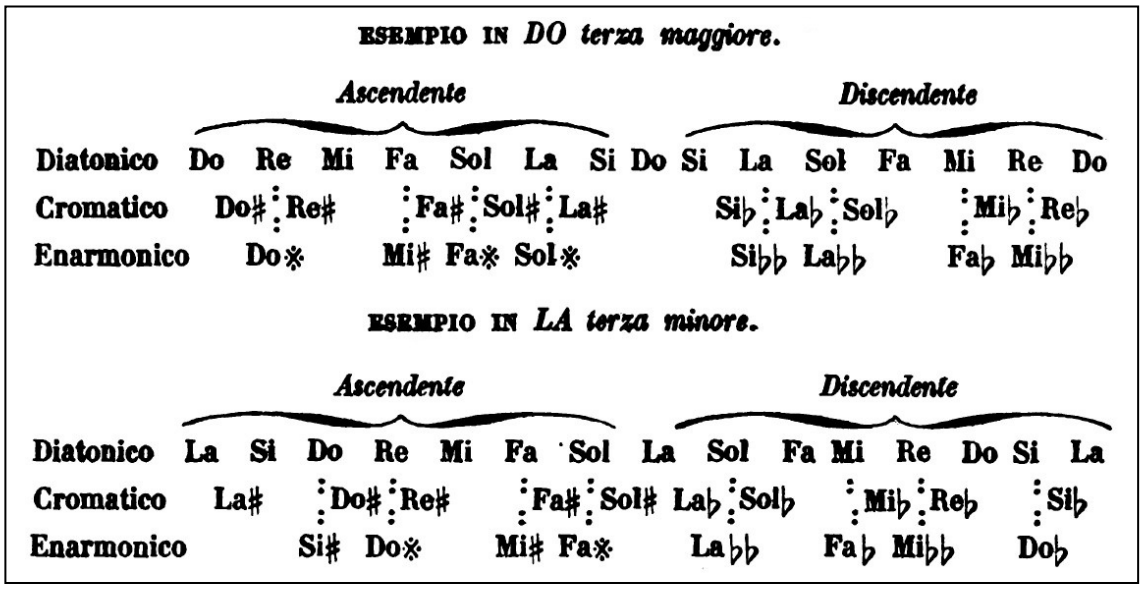
---

[172] «Esiste dunque in natura la Scala, nè può dalla mente dell' uomo darsi ragione alcuna di questa sua esistenza. Le nostre ricerche perciò dovranno rivolgersi soltanto a conoscere l' uso che può farsi di questo naturale fenomeno onde ottenere con esso della musica. Il primo uso che si è fatto della Scala è stato quello di suddividerla in altre parti più piccole, onde acquistare nuovi suoni» (QUADRI 1832 ([2]1835) σ. 17 του θεωρητικού κειμένου).

[173] Δύο θεωρητικοί της εποχής του Μάντζαρου που είχαν παρόμοιες απόψεις για τη σχέση της Φυσικής με τη διδασκαλία της Μουσικής Θεωρίας είναι ο Choron και ο Basevi (βλ. σ. 651 παρακάτω).

[174] «Questo esempio presenta la Scala colle divisioni del Piano-Forte; Le note larghe indicano i tasti bianchi; Le piccole note indicano i tasti neri, vale a dire le mezze voci introdotte dall' arte» (QUADRI 1832 ([2]1835), σ. 17-18 του θεωρητικού κειμένου.)

μονικούς μαζί με την τεχνητή εξαγωγή των χρωματικών φθόγγων από τη φυσική κλίμακα, δείχνει ότι, σε αυτό το κομμάτι της μουσικής θεωρίας, υπάρχει κάποια κοινή βάση με τον Quadri.



Εικόνα 3.7: τα τρία φθογγικά γένη στο ORLANDINI 1840 σ. 11. Στο άνω μέρος δίνονται οι φθόγγοι για τη Ντο ελάσσονα, με την κλίμακά της πρώτα σε ανιούσα μορφή (*Ascendente*) και έπειτα σε κατιούσα (*Discendente*), ενώ στο κάτω μέρος δίνονται, κατ' αντίστοιχο τρόπο, οι φθόγγοι της Λα ελάσσονος.

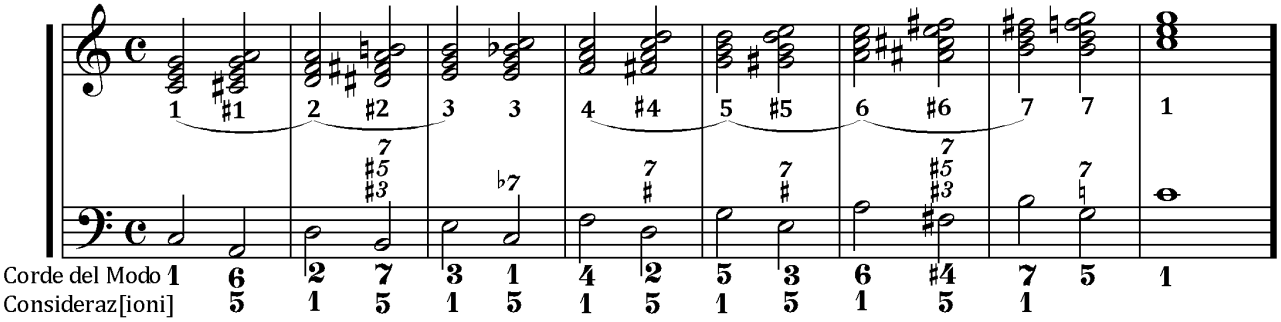
Το δεύτερο σύγγραμμα της εποχής όπου γίνεται αναφορά στους χρωματικούς φθόγγους ως προϊόντα της διαίρεσης των διατονικών τόνων της κλίμακας, και στους εναρμόνιους ως προϊόντα της διαίρεσης των χρωματικών, είναι η *Grammatica musicale* του Orlandini, ένα ολιγοσέλιδο βιβλίο το οποίο περιέχει μια σύνοψη των στοιχειωδών της μουσικής θεωρίας και εκδόθηκε τέσσερα χρόνια πριν από το πολύ μεγαλύτερο *Dottrina musicale*. Στο τέταρτο κεφάλαιο, λοιπόν, ο ιταλός μαθητής του Μάντζαρου παρουσιάζει τις «τρεις τάξεις ή γένη των φθόγγων» της Μουσικής, δηλαδή τους διατονικούς, χρωματικούς και εναρμόνιους, και γράφει ότι η δεύτερη τάξη «σχηματίζεται από όλες εκείνες τις νότες που διαιρούν τους πέντε ανιόντες και κατιόντες τόνους των κλιμάκων και των δύο Τρόπων», ενώ η τρίτη τάξη «περιλαμβάνει εκείνες τις νότες που διαιρούν τους χρωματικούς φθόγγους».[175] Στην Εικ. 3.7 παραθέτω το σχήμα με το οποίο ο Orlandini παρουσιάζει τα τρία φθογγικά γένη και πώς αυτά προκύπτουν στο σύστημά του. Παρόλο που υπάρχει εδώ συνάφεια με τη λογική που διέπει τη θεωρία του Μάντζαρου, ο Ιταλός αφενός μεν περιορίζει τους εναρμόνιους φθόγγους σε μόλις οκτώ για κάθε Τρόπο, σε αντίθεση με τους —σχεδόν διπλάσιους— δεκαπέντε εναρμόνιους του δασκάλου του, αφετέρου δε οι δύο Τρόποι είναι μεταξύ τους σχετικοί, και όχι ομώνυμοι όπως τους παρουσιάζει ο Μάντζαρος. Θεωρώ πιθανό, πάντως, ότι ο Orlandini βασίζεται στη θεωρία που διδάχτηκε από τον Μάντζαρο αλλά επιλέγει να απλοποιήσει ορισμένα στοιχεία της που πιστεύει ότι είναι υπέρ το δέον περίπλοκα. Και αυτό το υποστηρίζω βασιζόμενος σε τμήματα του άλλου συγγράμματός του, *Dottrina musicale*, όπου ο Orlandini πράγματι μετα-

[175] ORLANDINI 1840 σ. 11. Πιθανόν ο Orlandini να ήθελε εδώ, στη θέση της τελευταίας λέξης *φθόγγοι* (*suoni*), να γράψει *τόνοι* (*tuoni*). Επειδή όμως γράφει το ίδιο και στη σ. 9 (βλ. εδώ το παράθεμα της σ. 377) δεν αποκλείεται να είναι συνειδητή η επιλογή του.

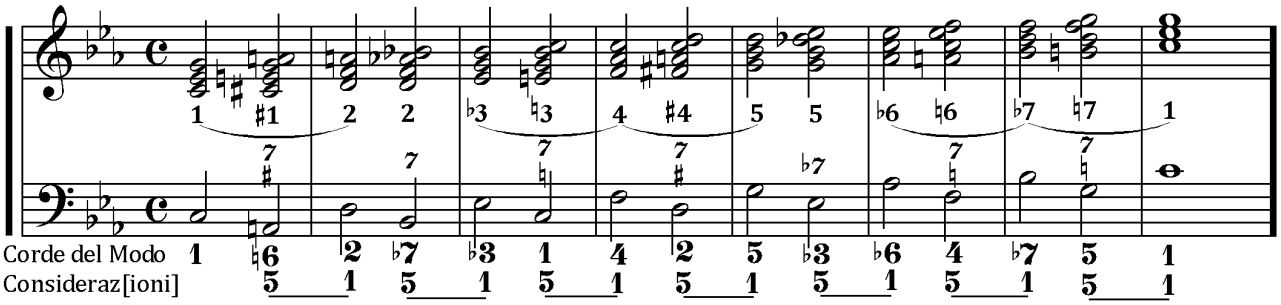
φέρει στοιχεία της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου, προσαρμοσμένα όμως έτσι ώστε να είναι πιο εύληπτα.[176]

ΜΤ-13, ΕΤ-11. «Χρωματική κίνηση με το θεμελιώδες μπάσο να κατεβαίνει τρίτη και να ανεβαίνει τετάρτη».

Αφού λοιπόν ο Μάντζαρος έχει δείξει το πώς παράγονται από την κλίμακα οι δέκα χρωματικοί φθόγγοι του κάθε Τρόπου, στο επόμενο παράδειγμα ξεκινά να τους παρουσιάζει στο πλαίσιο ολόκληρης της χρωματικής κλίμακας, όχι όμως ως απλής ακολουθίας φθόγγων αλλά ενταγμένης σε μιαν αρμονική πρόοδο η οποία βασίζεται σε αλυσιδική κίνηση του μπάσου.[177] Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 79), τέτοιες πρόοδοι ήταν πολύ συνηθισμένες στις ιταλικές μεθόδους και έπαιζαν πολύ σημαντικό ρόλο στη μαθησιακή διαδικασία. Στον ΜΠ αυτή είναι η πρώτη εμφάνιση μιας τέτοιας κίνησης του μπάσου.



Παράδειγμα 3.25: ΜΤ-13.



Παράδειγμα 3.26: ΕΤ-11.

Στη συγκεκριμένη ακολουθία το πρότυπο είναι «κατιούσα 3η, ανιούσα 4η» ή, στενογραφικά, ↘3 ↗4. Ο πρώτος φθόγγος (↘3) εμφανίζεται στο ασθενές μισό του κάθε μέτρου —πλην του τελευταίου— και ο δεύτερος φθόγγος (↗4) στο ισχυρό του επόμενου. Το σχήμα αυτό οδηγεί συνολικά τις φωνές σε ανοδική πορεία και έτσι είναι απολύτως κατάλληλη για την ένταξη της ανιούσας χρωματικής κλίμακας, η οποία εμφανίζεται εδώ ολόκληρη στον τενόρο.

Τα αναλυτικά σύμβολα είναι διαφόρων ειδών: ένα από αυτά, σημειωμένο ακριβώς πάνω από το δεύτερο πεντάγραμμο, είναι η αρίθμηση του συνεχούς μπάσου η οποία, και στα δύο παραδείγματα, περιέχει τις πιο ουσιώδεις πληροφορίες για τη σύσταση των συγχορδιών. Οι

[176] Χαρακτηριστική είναι η απλοποιημένη παρουσίαση των βαθμών συγγένειας μεταξύ των φθόγγων (βλ. παρακάτω, σ. 676-677).

[177] Στο πρώτο μέτρο του καθενός από τα δύο αυτά παραδείγματα ο Μάντζαρος έχει σημειώσει «Χρωματική ανιούσα κλίμακα με τους αυξημένους φθόγγους» («Scala cromatica ascendente colle corde accresciute»).

δε Θεωρήσεις κάτω ακριβώς από τη χρωματική κίνηση του τενόρου εκφράζουν, όπως ήδη γνωρίζουμε, τη θέση του κάθε φθόγγου μέσα στην κλίμακα (και στον Τρόπο), ή αλλιώς το ακριβές ανιόν διάστημα που σχηματίζει ο κάθε φθόγγος με τη βάση της κλίμακας. Αυτό είναι κάτι που κατά κανόνα το συναντούμε κάτω από το μπάσο, αλλά υπάρχουν και περιπτώσεις όπως αυτή, όπου ο Μάντζαρος θέλει να επισημάνει σε κάποια από τις ανώτερες φωνές τη θέση που έχουν οι φθόγγοι της μέσα στον Τρόπο. Όσο για τις καμπύλες που βρίσκονται κάτω από ορισμένους αριθμούς, αυτές δηλώνουν τα διαστήματα τόνου που έχουν διαιρεθεί για να παραχθούν οι χρωματικοί φθόγγοι: τα άκρα της καμπύλης δείχνουν τη βάση και την κορυφή του τόνου, ενώ ο αριθμός που βρίσκεται ανάμεσά τους είναι ο χρωματικός φθόγγος που έχει προκύψει από τη διαίρεση του δεδομένου τόνου.

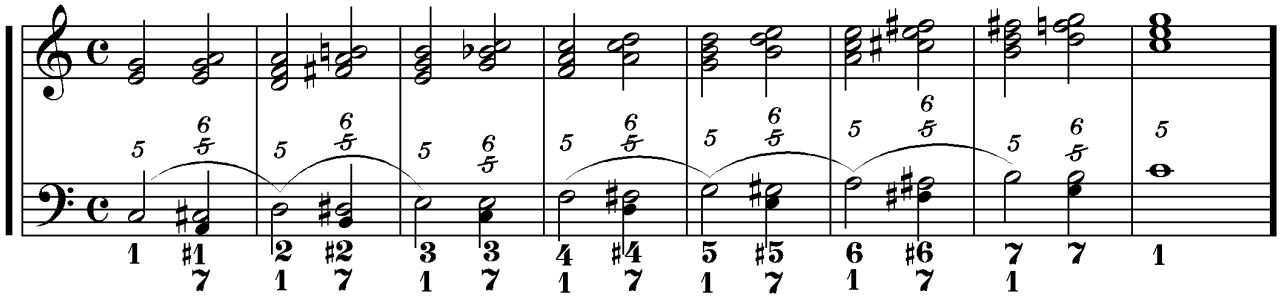
Ως προς τη λειτουργία των χρωματικών φθόγγων της κλίμακας στην αρμονική αυτή πρόοδο, έχουν όλοι τον ρόλο του τεχνητού Προσαγωγέα· αντίστοιχα, οι συγχορδίες στις οποίες ανήκουν λειτουργούν όλες σαν παρενθετικές Δ εβδόμης που τονικοποιούν τις βαθμίδες/συγχορδίες του εκάστοτε επόμενου μέτρου. Τονικοποιούνται με τη σειρά όλες οι βαθμίδες της κάθε κλίμακας, ακόμα και εκείνες που κανονικά αποτελούν τη βάση ελαττωμένων συγχορδιών, δηλαδή η 7 του μείζονος και η 2 του ελάσσονος: εδώ οι πέμπτες αυτών των συγχορδιών έχουν οξυνθεί ώστε να τις μετατρέψουν σε ελάσσονες (σι ελάσσονα πάνω στην 7 του μείζονος και ρε ελάσσονα πάνω στην 2 του ελάσσονος): αυτές οι οξύνσεις αφενός επιτρέπουν στο πρότυπο να λειτουργεί κάθε φορά σαν Δ προς Τ, αφετέρου εξομαλύνουν την κίνηση του μπάσου αποφεύγοντας το διάστημα της αυξημένης τετάρτης (μέσω της μετατροπής του φα↗σι του μείζονος σε φα♯↗σι, και του λα♭↗ρε του ελάσσονος σε λα♮↗ρε). Στα σημεία της χρωματικής κλίμακας όπου το ημιτόνιο είναι φυσικό, δηλαδή στα μι↗φα και σι↗ντο του μείζονος και στα ρε↗μι♭ και σολ↗λα♭ του ελάσσονος, ο πρώτος φθόγγος του κάθε ημιτονίου επαναλαμβάνεται και αλλάζει μόνο η συγχορδία: στην πρώτη εμφάνισή του αποτελεί την Τ της παροδικής μετατροπίας, και στην επανάληψή του λειτουργεί ως Προσαγωγέας της επόμενης τονικοποιημένης βαθμίδας (π.χ. στο ΜΤ-13, μ. 3, το μι στον τενόρο είναι η Τ της Μι ελάσσονος ενώ αμέσως μετά, ο ίδιος φθόγγος είναι ο Προσαγωγέας της Φα μείζονος).

Και στα δύο παραδείγματα ο Μάντζαρος σημειώνει διπλές Θεωρήσεις κάτω από τους φθόγγους του μπάσου. Η πρώτη σειρά δηλώνει τους φθόγγους του Τρόπου (Corde del Modo), δηλαδή τη θέση που έχει ο κάθε φθόγγος του μπάσου ως προς την Τονική της βασικής τονικότητας, ενώ η δεύτερη σειρά εκφράζει τη θέση τους στην τονικότητα προς την οποία γίνεται μετατροπία την κάθε στιγμή. Ας επισημάνουμε και πάλι ότι οι Θεωρήσεις δεν αποτελούν απλώς έναν διαστηματικό υπολογισμό των φθόγγων σε σχέση με την εκάστοτε νέα Τ αλλά, ειδικά όταν συμπεριλαμβάνουν τον αριθμό 5 που οδηγεί στον 1, εκφράζουν και τη λειτουργία της Δ προς Τ στο πλαίσιο της νέας τονικότητας. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι δύο τελευταίες συγχορδίες στο ΜΤ-13 δεν έχουν δεύτερη Θεώρηση: επειδή αυτές λειτουργούν ως Δ και Τ της αρχικής τονικότητας, ολοκληρώνοντας την αρμονική αλυσίδα. Η διπλή Θεώρηση στις δύο τελευταίες συγχορδίες του ΕΤ-11 είναι πιθανόν λάθος εκ παραδρομής, αφού είναι εντελώς περιττή η Θεώρηση 5 1 όταν οι φθόγγοι του μπάσου εκφράζονται με τους ίδιους αριθμούς στην αρχική τονικότητα. Η μόνη διαφορά μεταξύ των δύο παραδειγμάτων, ως προς τη χρήση των Θεωρήσεων, βρίσκεται στις οριζόντιες γραμμές που ενώνουν κάθε φορά το 5 με το 1 στο ΕΤ-11, οι οποίες στο ΜΤ-13 απουσιάζουν.

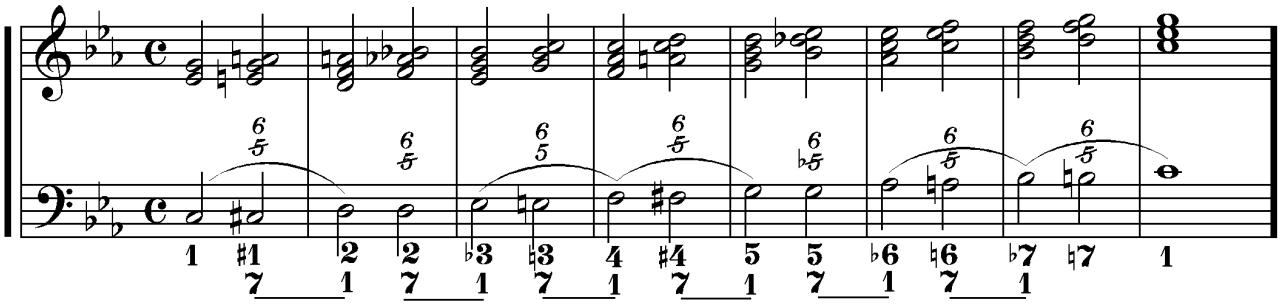
Αυτά είναι, λοιπόν, τα πρώτα παραδείγματα του ΜΠ όπου βρίσκουμε την εφαρμογή της κλίμακας ως Ενοποιητικού Προτύπου της Μουσικής και των τριών φθογγικών γενών, καθώς και ως ανάπτυξη κάθε αλυσιδικής κίνησης, για να θυμίσουμε τα τρία αξιώματα που προτάσσει ο Μάντζαρος στο σύντομο εγχειρίδιό του *Teoria Generale della Scala*.[178] Οι σημαντικές αυτές ιδιότητες της κλίμακας προβάλλονται μέσα από είκοσι, συνολικά, παραδείγματα του ΜΠ, όλα βασισμένα στη χρωματική κλίμακα, ανιούσα και κατιούσα, είτε αυτή εμφανίζεται στο μπάσο είτε σε κάποιαν από τις ανώτερες φωνές (ΜΤ-13, 14-16, 19-21, 22a-b· ΕΤ-11, 12-14, 16-18, 19, 20, 26, 27). Όλα, λοιπόν, αναδεικνύουν τους διατονικούς και χρωματικούς φθόγγους, ενώ ορισμένα από αυτά (ΜΤ-15, 16, 22a-b· ΕΤ-13, 15, 19, 20) αξιοποιούν και τη χρήση των εναρμόνιων φθόγγων.

ΜΤ-14, ΕΤ-12. «Α΄ αναστροφή της ίδιας κίνησης, από την οποία [αναστροφή] προκύπτει η ανιούσα χρωματική κλίμακα στο μπάσο».

Τα δύο αυτά παραδείγματα αποτελούν παραλλαγές των δύο προηγούμενων. Από πλευράς συγχορδιών είναι πανομοιότυπα με εκείνα. Η διαφορά βρίσκεται στη χρήση της α΄ αναστροφής στην πρώτη συγχορδία του προτύπου (ή τη δεύτερη του κάθε μέτρου), δηλαδή την εκάστοτε παρενθετική Δ, πράγμα που έχει σαν αποτέλεσμα την εμφάνιση της χρωματικής ανιούσας κλίμακας στο μπάσο.



Παράδειγμα 3.27: ΜΤ-14.



Παράδειγμα 3.28: ΕΤ-12.

Τα ίδια αναλυτικά σύμβολα είναι παρόντα και εδώ: (α) η αρίθμηση του συνεχούς μπάσου, η οποία στον ελάσσονα δηλώνει τα απολύτως απαραίτητα, ενώ στον μείζονα είναι πληρέστερη εφόσον επισημαίνει και τη μελωδική θέση της σοπράνο στην αρχή του κάθε μέτρου, (β) οι καμπύλες οι οποίες δείχνουν τα μέλη των διατονικών τόνων που διαιρέθηκαν για να προκύψουν οι ενδιάμεσοι χρωματικοί, και (γ) οι δύο σειρές Θεωρήσεων κάτω από το μπάσο (επάνω

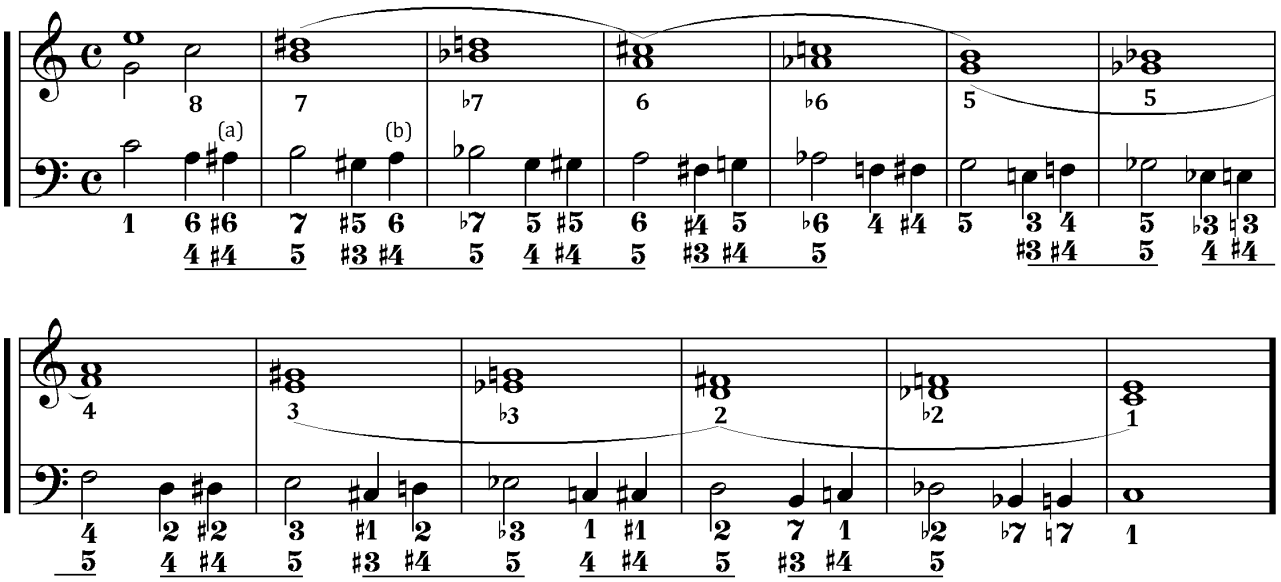
[178] Βλ. το παράθεμα της σ. 176 παραπάνω.

οι φθόγγοι του στη βασική τονικότητα, κάτω οι ίδιοι φθόγγοι στην εκάστοτε παροδική μετατροπία, οι οποίες εδώ είναι 7 1, δηλαδή ημιτονιακές κινήσεις Προσαγωγέα προς Τονική). Όπως και στο ΕΤ-11, έτσι και στο ΕΤ-12 οι Θεωρήσεις που αναφέρονται στην ίδια τονικότητα είναι ενωμένες με μια ευθεία γραμμή. Το μόνο επιπλέον σύμβολο, το οποίο μάλιστα εμφανίζεται μόνο στο ΜΤ-14 (χωρίς να είναι φανερή η αιτία για την απουσία του από το ΕΤ-12) είναι οι μαύροι φθόγγοι που δηλώνουν το θεμελιακό μπάσο. Αυτοί γράφονται μόνο στις περιπτώσεις όπου δεν συμπίπτουν με τον φθόγγο του συνεχούς μπάσου, δηλαδή μόνο στη δεύτερη συγχορδία του κάθε μέτρου.

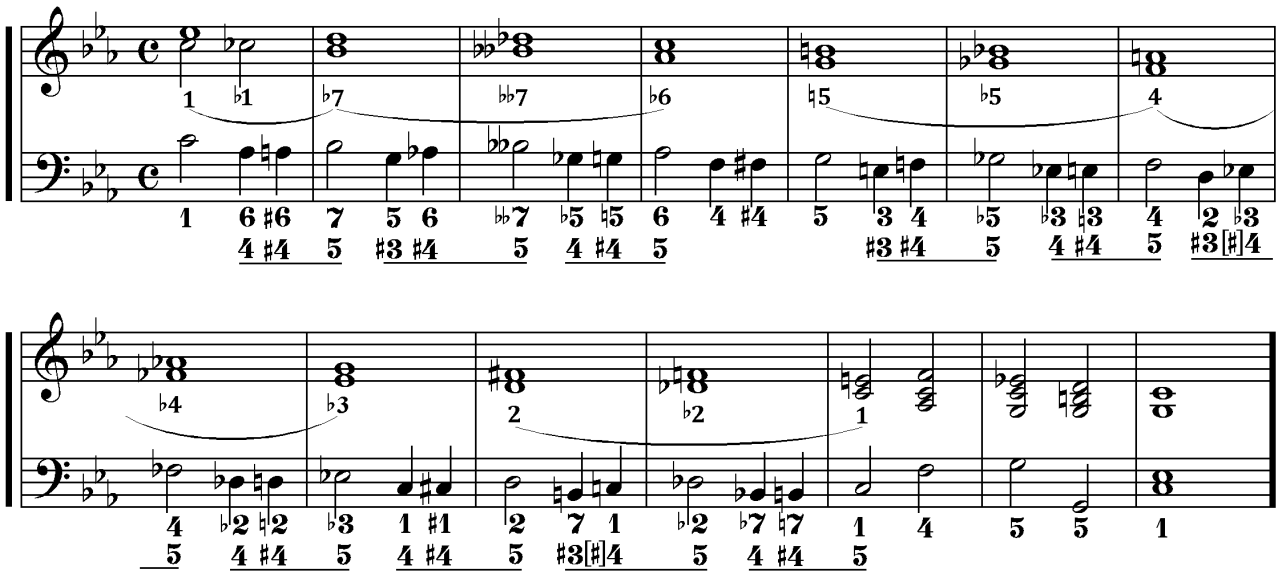
ΜΤ-15. «Χρωματική κίνηση του θεμελιακού μπάσου το οποίο κατεβαίνει 3μ, και ανεβαίνει [πρώτα] διατονικό ή χρωματικό ημιτόνιο και έπειτα ανεβαίνει βηματικά, από την οποία [κίνηση] προκύπτει η κατιούσα χρωματική κλίμακα, με τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους [να εμφανίζονται] στις [άνω] φωνές».

ΕΤ-13. «Χρωματική κίνηση του θεμελιακού μπάσου παρόμοια με εκείνη του αρ. 15 του Πίνακα Α — Από αυτή την κίνηση προκύπτει η κατιούσα χρωματική κλίμακα, με τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους [να εμφανίζονται] στις [άνω] φωνές».

Όπως ακριβώς τα ΜΤ-13, ΜΤ-14, ΕΤ-11 και ΕΤ-12 περιείχαν την ανιούσα χρωματική κλίμακα ενταγμένη σε μιαν αλυσιδική ακολουθία, πρώτα σε κάποιαν από τις ψηλότερες φωνές και έπειτα στο μπάσο, έτσι και τα επόμενα παραδείγματα, ΜΤ-15 και ΕΤ-13, περιέχουν την κατιούσα χρωματική κλίμακα στο πλαίσιο μιας αρμονικής προόδου. Και τα δύο παραδείγματα είναι γραμμένα για τρεις φωνές, με την κλίμακα να εμφανίζεται στη μεσαία. Οι φθόγγοι της είναι επισημασμένοι με το σύστημα των Θεωρήσεων. Επίσης οι πέντε τόνοι, οι οποίοι έχουν διαιρεθεί για να προκύψουν οι ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι, έχουν επισημανθεί και εδώ με καμπύλες γραμμές που προσομοιάζουν σε συζεύξεις προσωδίας.



Παράδειγμα 3.29: ΜΤ-15.



Παράδειγμα 3.30: ET-13.

Τα δύο παραδείγματα μοιάζουν πολύ μεταξύ τους: για την ακρίβεια, τα μ. 3-12 του MT-15 είναι ηχητικώς όμοια με τα μ. 2-11 του ET-13, διαφέροντας μόνον ως προς την ορθογραφία ορισμένων φθόγγων. Η μόνη σημαντική διαφορά βρίσκεται στα τελευταία μέτρα του ET-13, το οποίο ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση (απούσα στο MT-15), και μάλιστα με τετράφωνη υφή ώστε να είναι πληρέστερη η καταληκτική αίσθηση. Όσον αφορά δε τους αριθμούς κάτω από το μπάσο, έχουμε και εδώ δύο σειρές, όπως και σε προηγούμενα παραδείγματα του πίνακα. Στη δεύτερη σειρά υπάρχουν και πάλι γραμμές που ενώνουν μεταξύ τους τις Θεωρήσεις οι οποίες αναφέρονται στην ίδια τονικότητα.

Η αλυσίδα αυτών των δύο παραδειγμάτων είναι έντονα χρωματική εφόσον, εκτός από την κατιούσα χρωματική κλίμακα που διατρέχει το κάθε παράδειγμα, το μπάσο εμφανίζει δύο ανιούσες ημιτονιακές κινήσεις σε κάθε μέτρο. Το πρότυπο αυτής της αλυσίδας μπορεί να εκφραστεί ως ↘3μ ↗ημιτόνιο ↗ημιτόνιο,[179] με την τελευταία κίνηση να έχει συστηματικά τη Θεώρηση ♯4 5, δηλαδή ημιπτωτική λειτουργία. Το κάθε πρότυπο, δηλαδή, καταλήγει σε Δ διαφορετικής τονικότητας η οποία βρίσκεται κάθε φορά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από την προηγούμενη· η δε συγχορδία που οδηγεί σε κάθε Δ είναι σταθερά η συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που έχει ως θεμέλιο την οξυμμένη τέταρτη βαθμίδα και έχει την τρίτη της χαμηλωμένη (φα♯-λα♭-ντο-μι♭ στη Ντο μείζονα/ελάσσονα). Αυτό που διαφέρει κατά περίπτωση είναι η ορθογραφία, και συνεπώς η Θεώρηση, του φθόγγου ο οποίος προηγείται του ♯4 και οδηγεί σε αυτόν με ημιτόνιο: ο φθόγγος αυτός είναι άλλοτε ο 4 και άλλοτε ο ♯3 (φα και μι♯, αντίστοιχα, στην τονικότητα της Ντο). Έτσι, όπως βλέπουμε και στα δύο παραδείγματα, οι Θεωρήσεις του προτύπου είναι άλλοτε 4 ♯4 5 και άλλοτε ♯3 ♯4 5, πράγμα που αναφέρεται και στον τίτλο του MT-15.[180]

Οι διαφορές στην ορθογραφία αυτού του φθόγγου οφείλονται στη συνεχή κατάβαση του προτύπου κατά ημιτόνια: αν δεν γίνονταν εναρμόνιες μεταλλαγές, τότε θα έπρεπε να προστίθενται όλο και περισσότερες διέσεις δυσχεραίνοντας σημαντικά την ανάγνωση. Για παρά-

[179] Μόνο σε μία περίπτωση έχουμε 3Μ αντί 3μ, στην αρχή του ET-13, λόγω του σι♭ όπου καταλήγει το πρώτο από τα πρότυπα αυτού του παραδείγματος.

[180] Είναι σχεδόν βέβαιο ότι το MT-15 είναι το «αρ. 15 του Πίνακα Α» που αναφέρεται στον τίτλο του ET-13.

δειγμα, αν τηρούσαμε κατά γράμμα τα διαστήματα του προτύπου (κατιούσα 3μ, ανιόν χρωματικό ημιτόνιο, ανιόν διατονικό ημιτόνιο) χωρίς εναρμόνιες μεταλλαγές, το ΜΤ-15 θα έπρεπε να γραφτεί:



κ.λπ.

Παράδειγμα 3.31

ενώ με την διαρκή αλλαγή της γραφής των φθόγγων παραμένουμε σε ένα πλαίσιο λογικής χρήσης των αλλοιώσεων.

Αυτές οι εναρμόνιες μεταλλαγές, όμως, επηρεάζουν κάποιες φορές και τη γραφή της τελευταίας συγχορδίας του κάθε μέτρου, με αποτέλεσμα αυτή να γράφεται όχι ως συγχορδία με 3ε, 5ε, και 7ε σε ευθεία κατάσταση (vii$^{o7\flat}_{3\flat}$/V), αλλά ως γ΄ αναστροφή μιας V^7 άλλης τονικότητας. Λόγου χάρη, στο τέλος του μ. 2 του ΜΤ-15, η τυπικά ορθή γραφή της συγχορδίας θα ήταν αυτή που δίνεται στο αντίστοιχο μέτρο του Παρ. 3.31, δηλαδή σολ𝄪-σι[♮]-ρε♯ (με το φα♯ να υπονοείται), αλλά ο Μάντζαρος στη θέση της γράφει λα-σι-ρε♯, δηλαδή τη γ΄ αναστροφή της σι-ρε♯(-φα♯)-λα, η οποία τυπικά θα οδηγούσε σε μια συγχορδία που έχει απόσταση τριτόνου από εκείνη στην οποία οδηγεί η σολ𝄪-σι-ρε♯[-φα♯]. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η vii$^{o7\flat}_{3\flat}$/V (η οποία, στην πρώτη της αναστροφή ονομάζεται «γερμανική έκτη») προσφέρεται για εναρμόνιες μετατροπίες, αφού ακούγεται όμοια με V^7 (άλλης τονικότητας). Την ομοιότητα αυτή την επισημαίνει και ο Μάντζαρος σε μια σημείωση που αφορά τα δύο πρώτα μέτρα του ΜΤ-15:

> Η χρωματική συγχορδία (α) η οποία, στην ευθεία της κατάσταση, [αποτελείται] από ελαττωμένη τρίτη, ελαττωμένη πέμπτη και υπονοούμενη ελαττωμένη εβδόμη, είναι [ηχητικά] ισοδύναμη [=*εναρμόνια*] με τη γ΄ αναστροφή (β) της «χαρακτηριστικής συγχορδίας», [αποτελούμενης] από δευτέρα, αυξημένη τετάρτη και υπονοούμενη έκτη [μεγάλη].[181]

Ας σχολιάσουμε επίσης ότι στα μ. 5-6 του ΜΤ-15 και 4-5 του ΕΤ-13, δηλαδή εκεί όπου το μπάσο έχει την κίνηση φα-♯φα-σολ, οι δεύτερες Θεωρήσεις απουσιάζουν επειδή η κίνηση αυτή αναφέρεται στη βασική τονικότητα.

Ένα τελευταίο φαινόμενο που αξίζει να σχολιαστεί είναι η τελική κατάληξη στο ΜΤ-15 διότι αποτελεί μια πολύ σπάνια —για τα μαντζαρικά δεδομένα— χρήση συγχορδίας έκτης αυξημένης ως Δ της *κύριας* τονικότητας και όχι ως μιας «σχεδόν Δ» της Δ (βλ. σ. 175). Αυτό που την κάνει αποδεκτή φαίνεται πως είναι το γεγονός ότι δεν ακούγονται όλοι οι φθόγγοι της ταυτόχρονα, αλλά προηγείται η συνήχηση ρε♭-φα στο δεξιό χέρι, και το σι του μπάσου εμφανίζεται λίγο αργότερα, στον τελευταίο χρόνο του ίδιου μέτρου.[182] Επίσης το γεγονός ότι εδώ έχουμε τονικότητα σε μείζονα Τρόπο δίνει τη δυνατότητα στον Μάντζαρο, έστω και με μια δόση ποιητικής άδειας (*licenza*, όπως θα την αποκαλούσε ο ίδιος), να χρησιμοποιήσει τη

[181] «(a) L'accordo crom[atico] fond[amentale] di 3 [dim]inuita e 𝄫 dim[inuita] che suppone la ♭♭7 è equivalente al Rivers[amento] (b) di 2ª: 4 alt[erata] che suppone la 6, dell' accordo caratteristico».

[182] Στην τελική πτώση του ΜΤ-22(α) συμβαίνει στην ουσία το ίδιο. Όπως θα φανεί στον σχολιασμό του παραδείγματος ΜΤ-17, η γνώμη του Μάντζαρου για την *απροετοίμαστη* (και ταυτόχρονη) συνήχηση σι-ρε♭-φα ήταν αρνητική, εφόσον τη χαρακτηρίζει «αρκετά τραχιά και δύσχρηστη».

συγχορδία σι-ρε♭-φα (με υπονοούμενο λα♭) σαν Δ της βασικής τονικότητας. Δεν θα μπορούσε, όμως, να χρησιμοποιήσει αυτή τη συγχορδία στην τελική κατάληξη του ΕΤ-13, διότι αυτή η ιδιόμορφη Δ όφειλε να λύνεται σε μείζονα συγχορδία.[183] Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίον αυτό το παράδειγμα ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση: αφού πρώτα ολοκληρώνεται η αλυσίδα με κατάληξη στη συγχορδία της ντο μείζονος, ακολουθεί η τέλεια πτώση ($IV - \Pi^{6}_{4} - V^{5}_{3} - I$) η οποία επαναφέρει την αίσθηση της τονικότητας της Ντο ελάσσονος.

ΜΤ-16. «Α΄ αναστροφή αυτής της κίνησης, από την οποία προκύπτει η ίδια κλίμακα στο μπάσο, ενώ η σειρά των θεμελίων φθόγγων εμφανίζεται ανεστραμμένη στο μέσο».

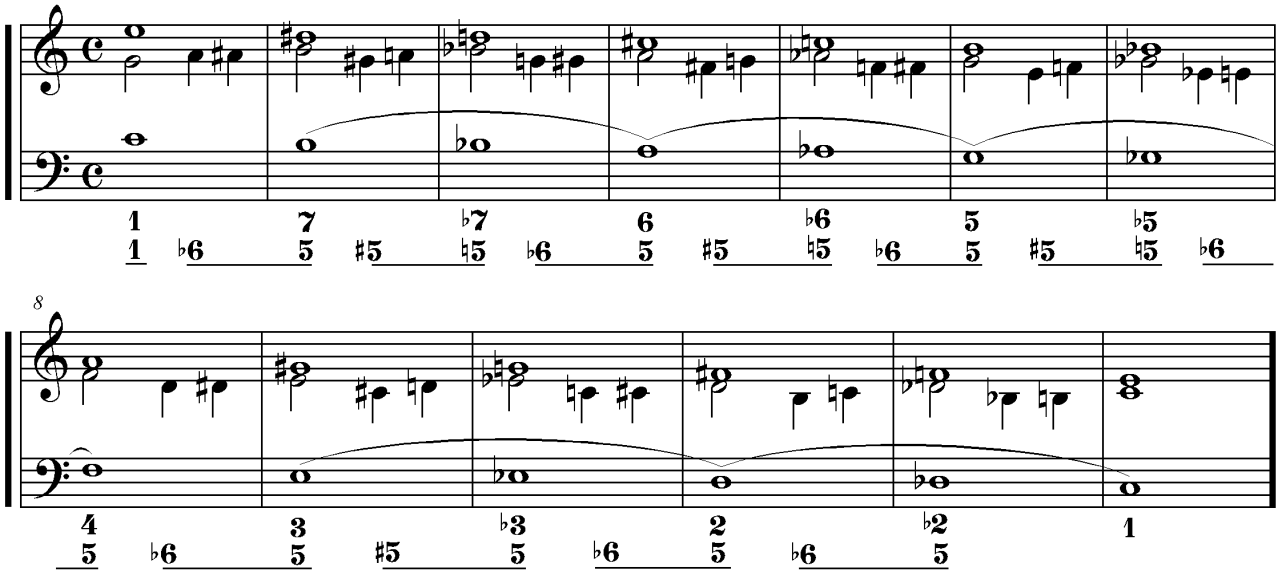
ΕΤ-14. «Α΄ αναστροφή αυτής της κίνησης, από την οποία προκύπτει η ίδια κατιούσα χρωματική κλίμακα στο μπάσο».

Παραλλαγμένες μορφές των ΜΤ-15 και ΕΤ-13, αντίστοιχα, με ανταλλαγή υλικού μεταξύ μεσαίας φωνής και μπάσου: έτσι, η κατιούσα χρωματική κλίμακα είναι πλέον στο μπάσο ενώ η αλυσιδική κίνηση εμφανίζεται στη μεσαία φωνή. Συνεπώς οι συγχορδίες είναι ίδιες, απλώς αυτή τη φορά οι $vii^{o}{}^{7♭}_{3♭}$/V έχουν την τυπική διάταξη της «γερμανικής έκτης», δηλαδή με τον φθόγγο ♭6 να βρίσκεται πάντα στο μπάσο. Οι καμπύλες γραμμές (συζεύξεις προσωδίας) επισημαίνουν και εδώ τους κατιόντες τόνους από τους οποίους έχουν προκύψει οι ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι. Οι διπλές Θεωρήσεις είναι και εδώ παρούσες: η πάνω σειρά εκφράζει τη θέση των φθόγγων του μπάσου στη βασική τονικότητα, ενώ η κάτω σειρά τη θέση τους στην εκάστοτε παροδική μετατροπία.

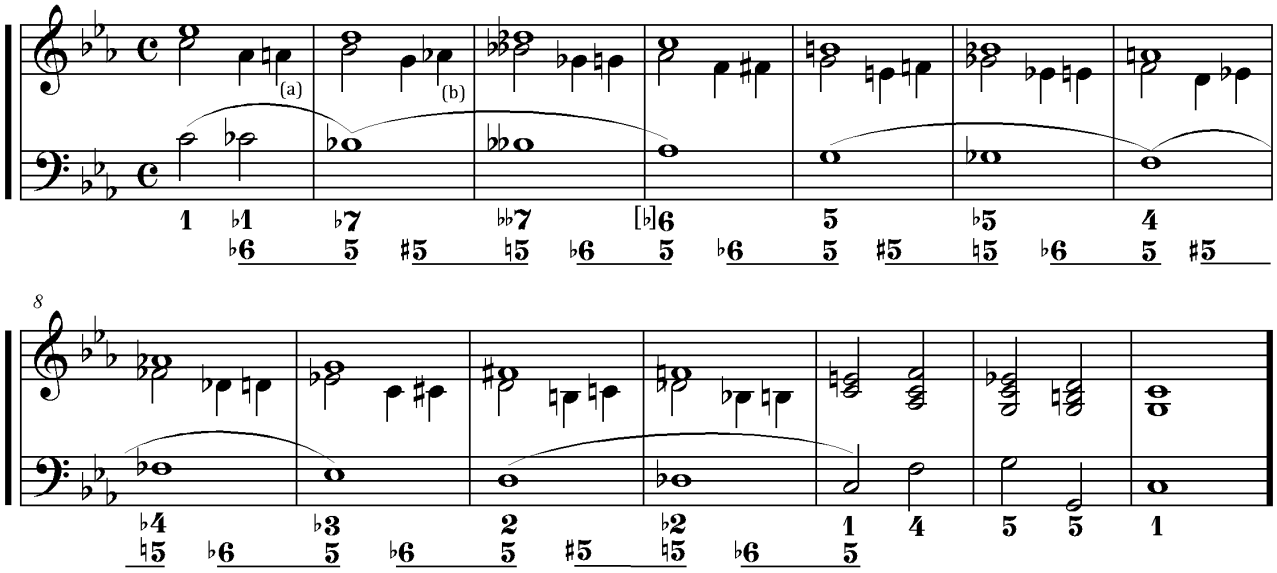
Όπως είναι φανερό από τις Θεωρήσεις, κάθε φθόγγος του μπάσου με αξία ολοκλήρου έχει δύο διαδοχικές ερμηνείες: στο πρώτο μισό του μέτρου θεωρείται θεμέλιος κάποιας Δ (5), ενώ στο δεύτερο μισό του, λόγω των κινήσεων της μεσαίας φωνής, μετατρέπεται σε ♭6 ή σε ♯5 μιας νέας τονικότητας. Το αν θα θεωρηθεί ένας φθόγγος ♭6 ή ♯5 εξαρτάται από το μελωδικό διάστημα που τον χωρίζει από τον φθόγγο που έπεται: αν το ημιτόνιο είναι διατονικό, τότε θεωρείται ♭6, ενώ αν είναι χρωματικό τότε θεωρείται ♯5. Η ορθογραφία των φθόγγων, όχι μόνο στο μπάσο αλλά και στις άλλες φωνές, εξαρτάται και εδώ από τις εναρμόνιες μεταλλαγές, μέσω των οποίων ο αριθμός και η φύση των αλλοιώσεων, σε όλη την έκταση του ΜΤ-16 και του ΕΤ-14, διατηρείται σε διαχειρίσιμα επίπεδα. Σε αυτές τις εναρμόνιες μεταλλαγές θα

[183] Ας αναφέρουμε εν παρόδω ότι την ίδια άποψη έχει και ο Πιοτρ Τσαϊκόφσκι στο εγχειρίδιο Αρμονίας που εξέδωσε το 1872, ο οποίος κάνει και μια πολύ σύντομη αναφορά σε δύο απόψεις για την πιθανή προέλευση των συγχορδιών έκτης αυξημένης — αναφορά που φανερώνει ότι έχει την ίδια άποψη με τον Μάντζαρο. Γράφει λοιπόν γι' αυτές, και ειδικότερα για τη «γαλλική έκτη», ότι (μεταφράζω και παραθέτω από την έκτη έκδοση του 1897) «η λύση τους σε ελάσσονα συγχορδία δεν συμφωνεί πλήρως με τις ανάγκες της μουσικής αίσθησης· σχεδόν πάντοτε λύνονται σε τρίφθογγες μείζονες συγχορδίες και σπανίως ταιριάζουν με ελάσσονες. Ίσως εξαιτίας αυτού ορισμένοι θεωρητικοί επιμένουν ότι αυτές λύνονται στην τρίφθογγη συγχορδία όχι της Τονικής αλλά της Δεσπόζουσας, και θεωρούν ότι προέρχονται από αλλοιώσεις της συγχορδίας όχι της δεύτερης βαθμίδας, όπως [θεωρούμε] εμείς, αλλά της βαρυμένης έκτης του μείζονος και της φυσικής έκτης του ελάσσονος» («Разрѣшеніе этихъ трехъ аккордовъ въ миноръ не вполнѣ согласуется съ требованіем музыкальнаго чувства; они почти всегда разрѣшаются въ мажорное трезвучіе и рѣдко втрѣчаются въ минорѣ. Быть можетъ отъ этого нѣкоторые теоретички признаютъ аккорды эти подлежащими разрешѣнію въ трезвучіе на доминантѣ и строятъ ихъ не на пониженной второй ступени, какъ мы, а на пониженной шестой ступени мажорнаго или этой же ступени въ естественномъ видѣ минорнаго лада». ЧАЙКОВСКИЙ 1872 ([6]1897) σ. 120 §103· πρβλ. σ. 108 της αγγλικής μετάφρασης).

πρέπει να αναφέρονται έμμεσα και τα γράμματα (a) και (b) που εμφανίζονται στα πρώτα δύο μέτρα του ΕΤ-14: μολονότι δεν υπάρχει καμία σημείωση που αναφέρεται σε αυτά, το πιθανότερο είναι ότι ο Μάντζαρος ήθελε και εδώ να επισημάνει ό,τι διαβάζουμε στα αντίστοιχα μέτρα του ΜΤ-15: ότι οι δύο αυτές συγχορδίες είναι εναρμόνιες.



Παράδειγμα 3.32: ΜΤ-16.



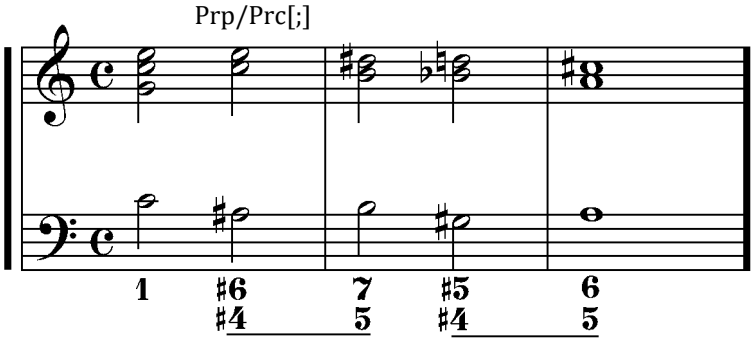
Παράδειγμα 3.33: ΕΤ-14.

ΜΤ-17. [Απροετοίμαστη εμφάνιση της συγχορδίας με 3ε, 5ε, και υπονοούμενη 7ε, σε ευθεία κατάσταση.]

Το παράδειγμα αυτό μπορεί μεν να είναι μικρό και να εμφανίζεται μόνο στο τμήμα του πίνακα που αφορά τον μείζονα Τρόπο, αλλά μας παρέχει μια χρήσιμη πληροφορία σχετικά με τη χρήση της $\text{vii}^{\text{o}7\flat}_{3\flat}$/V σε ευθεία κατάσταση.

Είναι φανερό ότι το ΜΤ-17 αποτελεί μια παραλλαγή των πρώτων τεσσάρων μέτρων του ΜΤ-15. Οι σημαντικότερες διαφορές είναι η εναρμόνιση της δεύτερης συγχορδίας του μ. 2 και, κυρίως, η εμφάνιση της $\text{vii}^{\text{o}7\flat}_{3\flat}$/V σε ευθεία κατάσταση, στο δεύτερο μισό των μ. 1 και 2. Σε αυτά τα σημεία ο φθόγγος του μπάσου δημιουργεί «απροετοίμαστη κρούση» της διαφωνίας

της ελαττωμένης δεκάτης με τη μεσαία φωνή, δηλαδή χωρίς τη χρωματική κίνηση που βρίσκουμε στα μ. 1 και 3 του ΜΤ-15, η οποία εισάγει ομαλότερα το λα♯ και το σολ♯. Ο χαρακτηρισμός του Μάντζαρου για τη δεύτερη συγχορδία του ΜΤ-17 (ο οποίος, προφανώς, ισχύει και για τη δεύτερη του επόμενου μέτρου) είναι «αρκετά τραχιά και δύσχρηστη» («Crudo assai e impraticabile»). Η συντετμημένη λέξη πάνω από τη δεδομένη συγχορδία δεν είναι ευανάγνωστη, και θα μπορούσε να είναι είτε η *preparazione* («προετοιμασία») είτε η *percussione* («κρούση»), αλλά η φύση της συνήχησης, σε συνδυασμό με την προηγούμενη και την επόμενη συγχορδία, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τη δεύτερη.



Παράδειγμα 3.34: ΜΤ-17.

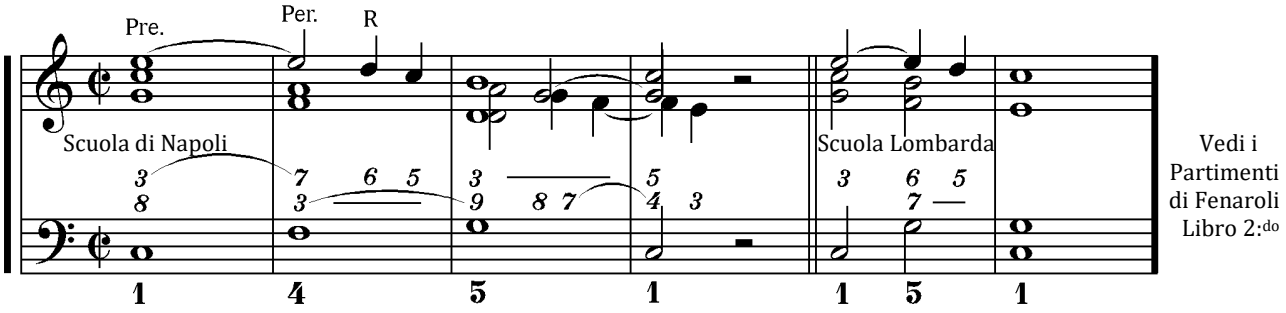
Αν και δεν υπάρχει ανάλογο παράδειγμα για τον ελάσσονα Τρόπο, θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι το ΜΤ-17 και το σχόλιο του Μάντζαρου ισχύουν και εκεί: αυτές οι συγχορδιακές συνδέσεις όχι μόνο εμφανίζονται και σε ελάσσονες τονικότητες αλλά *προέρχονται* από αυτές, η δε χρήση τους στον μείζονα Τρόπο αποτελεί δανεισμό. Ενδιαφέρον είναι ότι, αν και οι συγχορδίες του δεύτερου μισού των μ. 1 και 2 είναι τρίφθογγες, ο Μάντζαρος τις θεωρεί τετράφθογγες με υπονοούμενη 7ε (πράγμα που δηλώνεται στον τίτλο του παραδείγματος). Η τρίφθογγη συγχορδία με 3ε και 5ε δεν ανήκει στις 11 συγχορδίες του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος, όπως θα δούμε παρακάτω στην ενότητα 4.1.11 (Παρ. 4.36).

ΜΤ-18. «Οι τέσσερις θεμελιώδεις καθυστερήσεις 7ης, 9ης, 11ης ή 4ης, και 13ης».
ΕΤ-15. «Οι καθυστερήσεις 7μ, 9μ, 11ης, και 13μ».

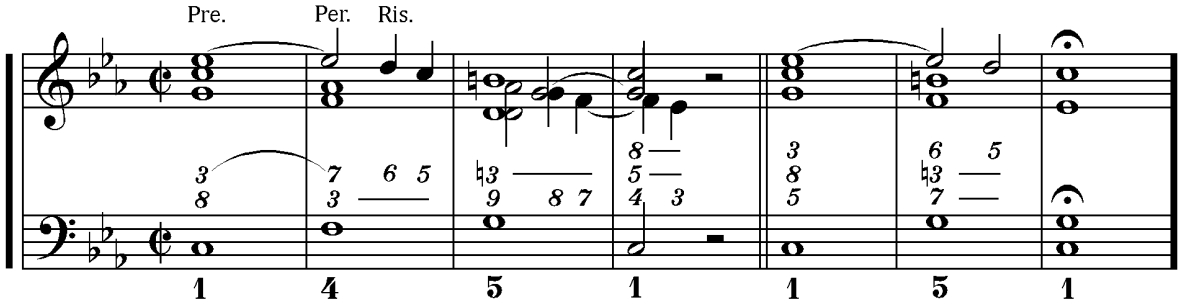
Στο επόμενο ζεύγος παραδειγμάτων παρουσιάζονται για πρώτη φορά τέσσερις διαφωνίες που λύνονται στην ίδια συγχορδία (πάνω στο ίδιο θεμελιώδες μπάσο), δηλαδή διαφωνίες διαφορετικού τύπου από εκείνη της εβδόμης που παρουσιάστηκε στα ΜΤ-9 και ΕΤ-6. Εδώ, λοιπόν, πρόκειται για καθυστερήσεις. Οι τρεις από αυτές εμφανίζονται στο πλαίσιο μιας τέλειας πτώσης που περιλαμβάνει και τον 2 ως Προδεσπόζουσα (I–ii–V–I, i–ii°–V–i), ενώ η τέταρτη διαφωνία εμφανίζεται σε μια τέλεια πτώση I–V–I ή i–V–i, χωρίζοντας έτσι κάθε παράδειγμα σε δύο υποπαραδείγματα, διαχωρισμένα μεταξύ τους με διπλή διαστολή. Τα παραδείγματα αυτά, κυρίως το ΜΤ-18 που είναι πλουσιότερο σε πληροφορίες, μας αποκαλύπτουν μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία για τις πηγές της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου, όπως και για τις γνώσεις του σχετικά με τις σχολές της Ιταλίας. Θα ξεκινήσουμε, όμως, με την περιγραφή των παραδειγμάτων.

Η πρώτη καθυστέρηση που παρουσιάζεται είναι η *7-6*, η οποία εμφανίζεται πάνω στη συγχορδία της ii(o)6. Η διαφωνία της εβδόμης (φα-μι) είναι προετοιμασμένη από διάστημα τρίτης (ντο-μι) στην προηγούμενη συγχορδία της Τ. Τα τρία στάδια της προετοιμασίας, της κρούσης

και της λύσης είναι επισημασμένα, πάνω στα αντίστοιχα σημεία του παραδείγματος, με τις συντετμημένες ιταλικές λέξεις (βλ. σ. 159-160 παραπάνω). Η δεύτερη καθυστέρηση, *9-8*, προετοιμάζεται επίσης από τρίτη (φα-λα). Η καθυστέρηση *4-3* προετοιμάζεται από εβδόμη — και εδώ γίνεται φανερό ότι η εβδόμη αντιμετωπίζεται ως σχεδόν συμφωνία ή, έστω, ότι ο Μάντζαρος θα μπορούσε να τη συμπεριλαμβάνει στις διαφωνίες που ο Weber χαρακτηρίζει «αρμονικές» (harmonische Dissonanzen).[184] Η τελευταία καθυστέρηση, *13-12* (γραμμένη ως *6-5* με ταυτόχρονη παρουσία του *7* από κάτω), προετοιμάζεται από διάστημα τρίτης.



Παράδειγμα 3.35: MT-18.

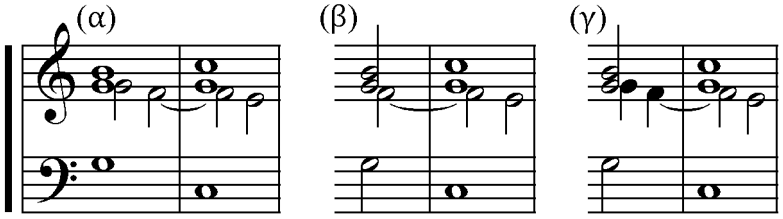


Παράδειγμα 3.36: ET-15.

Ως διαστήματα σε σχέση με το μπάσο, οι καθυστερήσεις συμβολίζονται μέσω της αρίθμησης που σημειώνεται ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα. Η αρίθμηση συμπληρώνεται από συζεύξεις που δείχνουν ποιος είναι ο προετοιμασμένος διάφωνος φθόγγος, παρόλο που αυτός εκφράζεται με διαφορετικό αριθμό όταν αλλάζει η συγχορδία: έτσι, το πρώτο μι(♭) της σοπράνο ξεκινά ως *3* στη συγχορδία της T, παραμένει κρατημένο στη συγχορδία της ii$^{(o)}$ ως *7* σε σχέση με το μπάσο, και λύνεται σε *6* πάνω στην ίδια συγχορδία. Το λα(♭) της άλτο στο μ. 2 είναι αρχικά *3* στη συγχορδία της ii$^{(o)}$, παραμένει στην V ως *9*, και λύνεται στο *8* της ίδιας συγχορδίας. Αξιοσημείωτο είναι ότι, αν και υπάρχει σύζευξη μεταξύ των αριθμών *3* και *9*, δεν υπάρχει μεταξύ των αντίστοιχων φθογγοσήμων, το οποίο ενδεχομένως σημαίνει ότι η προετοιμασία μιας διαφωνίας δεν ταυτίζεται απαραιτήτως με το πραγματικό κράτημα του φθόγγου, δηλαδή με την τυπική καθυστέρηση, αλλά μπορεί να έχει χαρακτήρα αποτζατούρας — εκτός αν η απουσία της σύζευξης οφείλεται σε παραδρομή, το οποίο όμως θεωρώ απίθανο διότι η σύζευξη αυτή λείπει τόσο στο MT-18 όσο και στο ET-15. Το φα που εμφανίζεται στο τέλος του μ. 3 είναι *7* στην V και κρατιέται ως *4* πάνω στην T, όπου και αμέσως λύνεται στο *3*. Στην τελευταία αυτή περίπτωση, η κρούση και η λύση συμβαίνουν μέσα στο πρώτο μισό του μέτρου, ενώ στο δεύτερο μισό υπάρχει παύση. Αυτή είναι η μοναδική από τις τρεις διαφωνίες της δε-

[184] WEBER 1817–1821 ([2]1824) §101 σ. 248. Τον ίδιο χαρακτηρισμό (harmonic dissonance) της εβδόμης ως μέλους της Δ τον βρίσκουμε και στο PISTON / DEVOTO [5]1987 σ. 244 (349 της ελληνικής έκδοσης).

δομένης αρμονικής προόδου που δεν λύνεται στο ασθενές δεύτερο μισό του μέτρου αλλά στο ασθενές τέταρτο του πρώτου μισού. Εδώ ο Μάντζαρος εφαρμόζει πιστά τον κανόνα σύμφωνα με τον οποίο η διαφωνία («κρούση») δεν μπορεί να είναι μεγαλύτερη σε διάρκεια από την προετοιμασία της· συνεπώς ο φθόγγος προετοιμασίας φα, επειδή βρίσκεται στο ασθενές και έχει αξία τετάρτου, δεν μπορεί να δεθεί με ένα μισό που βρίσκεται στο ισχυρό.[185] Έτσι, ενώ οι περιπτώσεις (α) και (β) του Παρ. 3.37 είναι θεμιτές, η (γ) δεν είναι αποδεκτή:



Παράδειγμα 3.37

Η τέταρτη καθυστέρηση που περιέχεται στα MT-18 και ET-15 είναι αυτή της δεκάτης τρίτης, και είναι η μοναδική που παρουσιάζεται σε ξεχωριστό υποπαράδειγμα. Αυτό που κάνει τη «λομβαρδική» αυτή καθυστέρηση να ξεχωρίζει από τις «ναπολιτάνικες» είναι ότι, τόσο η κρούση όσο και η λύση της καθυστέρησης συμβαίνουν στο πλαίσιο μιας συγχορδίας με εβδόμη, κάτι που στη σχολή της Νάπολης δεν ήταν αποδεκτό. Παρόλο που, ήδη από τον 18ο αιώνα, οι Ναπολιτάνοι θεωρούσαν πλέον την εβδόμη της V^7 ως κομμάτι της συγχορδίας το οποίο δεν χρειαζόταν προετοιμασία, εντούτοις η εβδόμη αυτή ήταν μεν *συμφωνία* αλλά *ψευδής* («consonanza falsa»), λόγω της αστάθειάς της και της τάσης της να λυθεί σε μια ευσταθέστερη συνήχηση.[186] Αυτό φαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα από επιστολή του Fedele Fenaroli προς έναν πρώην μαθητή του, τον ιταλό συνθέτη και δάσκαλο Marco Santucci (1762–1843), με ημεροχρονολογία 11.5.1791. Ο διάσημος δάσκαλος απαντά εδώ σε ερώτημα που του είχε τεθεί σχετικά με την καθυστέρηση του χαμηλότερου φθόγγου στην α΄ αναστροφή της V^7. Σημειωτέον ότι η συνήχηση κατά τη στιγμή της κρούσης δεν περιγράφεται από τον Fenaroli με όρους συγχορδιακών αναστροφών αλλά βάσει των διαστημάτων που σχηματίζουν οι τρεις ψηλότερες φωνές με το μπάσο, πράγμα που δείχνει τον τρόπο σκέψης όσων ήταν γαλουχημένοι με τις μεθόδους του basso continuo.[187]

> Σχετικά με το παράδειγμα που μου στείλατε, σας λέω ότι πολλοί, πάνω σε δεμένο μπάσο με [κρατημένη την] πρώτη της τονικότητας που λύνεται στην εβδόμη, συνηθίζουν να τοποθετούν πέμπτη μαζί με δευτέρα και τετάρτη [*Παρ. 3.38, μ. 1*], ερμηνεύοντας την πέμπτη ως θεμελιώδες μπάσο και την τετάρτη ως εβδόμη μικρή, κάνοντας το δεμένο μπάσο να φαίνεται ως καθυστέρηση τετάρτης [πάνω από το θεμελιώδες μπάσο]. Αυτό εμένα δεν μου αρέσει, ούτε μου ακούγε-

[185] Έχουμε ήδη παραθέσει ένα απόσπασμα από το ASIOLI 1813 όπου γίνεται λόγος γι' αυτόν τον κανόνα (σ. 160 παραπάνω, Εικ. 3.3). Τον αναφέρει και ο Μάντζαρος, στο 58*r*/114 του *BNZ*, με αφορμή την προετοιμασμένη μεν αλλά όχι δεμένη εβδόμη σε αυτό που εμείς θα ονομάζαμε ii^7 (μια συνήχηση την οποία, όπως έχουμε ήδη αναφέρει εν παρόδω, ο Μάντζαρος δεν τη θεωρούσε αυτόνομη συγχορδία).

[186] Ο όρος που χρησιμοποίησε αργότερα ο Fétis για τα σύμφωνα διαστήματα που έχουν τάση για λύση είναι *consonnances appellatives*, κυριολεκτικά «κλητικές» ή «ονοματοδοτικές» συμφωνίες (FÉTIS ²1844 σ. 8-9), και είναι δανεισμένος από τον CHORON (1808/1809 τ. 1 σ. 47-48). Βλ. και σ. 98 παραπάνω, υποσημ. 152.

[187] Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Durante (ο οποίος ήταν και δάσκαλος του Fenaroli) δεν απαντά η έννοια της συγχορδίας. Στη δική του θεωρία οι συνηχήσεις δεν αποτελούν αυτοτελείς οντότητες αλλά συνδυασμούς αρμονικών διαστημάτων σε σχέση με το μπάσο (SANGUINETTI 2021 σ. 117).

ται καλά. Εκτός αυτού η καθυστέρηση τετάρτης δεν πρέπει ποτέ να συνοδεύεται από τη μικρή εβδόμη, αφού αυτή [η εβδόμη] είναι μια *ψευδής συμφωνία* η οποία χρειάζεται να λυθεί, όπως η τετάρτη. Εγώ όμως το έχω δει αυτό να χρησιμοποιείται από πολλούς [συνθέτες ή/και δασκάλους], με την πέμπτη τόσο από πάνω όσο και από κάτω [*Παρ. 3.38, μ. 2*], αλλά ποτέ δεν μου άρεσε και ποτέ δεν θα μου αρέσει.[188]



Παράδειγμα 3.38. Οι καθυστερήσεις αυτές θα ήταν αποδεκτές από τον Fenaroli αν απουσίαζε το φα.

Έτσι, επιστρέφοντας στον ΜΠ, βλέπουμε ότι οι τρεις πρώτες καθυστερήσεις των ΜΤ-18 και ΕΤ-15 (*7-6*, *9-8* και *4-3*) χαρακτηρίζουν τη Ναπολιτάνικη Σχολή (Scuola di Napoli) και λύνονται σε τρίφθογγες, σύμφωνες συγχορδίες, ενώ η *13-12* αποτελεί ίδιον της Λομβαρδικής Σχολής (Scuola Lombarda) και λύνεται σε ασταθή συγχορδία.[189] Στα παραδείγματα αυτά, λοιπόν, προβάλλονται γνωρίσματα δύο σημαντικών μουσικών κέντρων της Ιταλίας: της Νάπολης και του Μιλάνου. Η επιλογή των συγκεκριμένων σχολών μπορεί να οφείλεται είτε στο πανευρωπαϊκό τους κύρος, είτε στη μεγαλύτερη εξοικείωση που είχε ο Μάντζαρος με τις μεθόδους τους σε σύγκριση με τις διδακτικές προσεγγίσεις άλλων σχολών. Πληροφορίες όπως αυτή μπορούσαν να φέρουν τους μαθητές του πιο κοντά στην ιταλική μουσική παιδεία και σε μια πιο ολοκληρωμένη γνωριμία μαζί της. Μαθαίνοντας τα χαρακτηριστικά δύο σημαντικών τεχνοτροπιών θα μπορούσαν να γράψουν μιαν αρμονική ή/και αντιστικτική επεξεργασία σε ύφος άλλοτε ναπολιτάνικο και άλλοτε μιλανέζικο (λομβαρδικό), ανάλογα με τις αξιώσεις του δασκάλου τους.

Οι δύο αυτές σχολές αναφέρονται μαζί σε ένα ακόμη σημείο των μαντζαρικών ευρισκομένων, στο *SPC* 1, το οποίο σχετίζεται επίσης με καθυστερήσεις. Εκεί ο Μάντζαρος, στο τέλος μιας τετράφωνης φωνητικής φούγκας, δίνει δύο διαφορετικές εκδοχές για το στρέτο: μία στο ύφος της Νάπολης και μία στο ύφος του Μιλάνου.[190] Οι διαφορές βρίσκονται στην υφή, η ο-

[188] «Circa l'esempio mandatomi le dico che molti sul basso legato, cioè su la prima del tono che risolve a settima usano mettere la quinta con la seconda, e quarta, dichiarando la quinta come a basso fondamentale, e la quarta come a settima minore, facendo comparire il basso ligato una dissonanza di quarta; ciò a me non piace, né all'orecchio mi suona, mentre la dissonanza di quarta mai devesi accompagnare con la settima minore essendo una consonanza falsa, che hà bisogno di risoluzione, come la quarta. Io però l'ho veduto usare da più autori, tanto con la quinta da sotto, come da sopra, ma a me mai è piaciuto e mai mi piacerà» (Παρατίθεται στο CAFIERO 2011 σ. 195-196). Για τις εναρμονίσεις της καθυστέρησης στο μπάσο που ήταν αποδεκτές στη διδασκαλική παράδοση του partimento, της οποίας ο Fenaroli ήταν εμβληματικός εκφραστής, βλ. SANGUINETTI 2012 σ. 133-135.

[189] Δύο αναφορές στην καθυστέρηση *13-12* βρίσκουμε και στον τόμο 2 του *Supplemento allo Studio d' Armonia* (σ. 5-6), όπου ο Μάντζαρος δεν παραλείπει να μνημονεύσει τη Λομβαρδική Σχολή.

[190] Ο Μάντζαρος, στις φούγκες του, χρησιμοποιεί τη λέξη *stretta* για να δηλώσει το στρέτο (πάντοτε ψευδές, βλ. παρακάτω σ. 519-520 υποσημ. 461) όπου οι είσοδοι του θέματος γίνονται εναλλάξ στην Τ και στη Δ, ενώ για το στρέτο στο οποίο οι είσοδοι γίνονται όλες στην Τ χρησιμοποιεί τη λέξη *canone*. Το τελευταίο είναι φανερό στα Παρ. 3.39 και 3.40. Η διαφορά μεταξύ των μαντζαρικών όρων *stretta* και *canone* μπορεί να γίνει πλήρως αντιληπτή εξετάζοντας τα δύο τελευταία τμήματα μιας τετράφωνης φούγκας όπου το θέμα αξιοποιείται πρώτα σε *stretta* και αμέσως μετά σε *canone* (*SPC* 5 φ. 40*r*). Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Μάντζαρος υιοθέτησε τον όρο από τη ναπολιτάνικη σχολή: στις πρώτες εκδόσεις των *Partimenti* του Fenaroli, σε ορισμένες από τις φούγκες του Βιβλίου V, η λέξη *Canone* είναι σημειωμένη στην αρχή του στρέτο (FENAROLI [1814] σ. 123, 125, 128

ποία είναι αραιότερη στη μιλανέζικη εκδοχή και πιο συμπαγής στη ναπολιτάνικη, πράγμα που έχει αντίκτυπο και στον χειρισμό των καθυστερήσεων.[191] Στο Παρ. 3.39 παραθέτω την πρώτη επεξεργασία του στρέτο, εκείνη που είναι γραμμένη στο ύφος της λομβαρδικής σχολής, συνεπτυγμένη εδώ σε δύο πεντάγραμμα.[192]



Παράδειγμα 3.39: *SPC* 1 φ. 6*r* (σ. 10).

Στην αρχή του στρέτο το θέμα εμφανίζεται στον μπάσο και το αντίθεμα στη σοπράνο, δύο οκτάβες ψηλότερα, αφήνοντας έτσι χώρο ενδιάμεσα ώστε η άλτο να εμφανίσει το θέμα στην αρχή του μ. 31. Εκεί ακριβώς, όμως, υπάρχει μια καθυστέρηση στη σοπράνο η οποία δημιουργεί διάστημα ενάτης με την άλτο, ενώ ο μπάσος έχει την τρίτη της συγχορδίας της Τονικής. Η πέμπτη της παρελείπεται, κι έτσι η συγχορδία είναι εδώ σε α΄ αναστροφή, ελλιπής, και με συνύπαρξη της καθυστέρησης του φθόγγου της Τονικής (στη σοπράνο) με τη λύση της μια ενάτη χαμηλότερα (στην άλτο). Στο σημείο αυτό της παρτιτούρας υπάρχει παραπομπή προς μια υποσημείωση, στην οποία ο Μάντζαρος σχολιάζει ότι η δεδομένη συνήχηση υπό τις συγκεκριμένες συνθήκες είναι μεν επιτρεπτή στο Μιλάνο αλλά όχι στη Νάπολη. Την παραθέτω

προς το τέλος της φούγκας· FENAROLI [1823–1824] σ. 75, 77 και 81 του τμήματος των partimenti), και πράγματι έχει τη σημασία του στρέτο όπου κάθε είσοδος γίνεται με τους ίδιους φθόγγους (στην ίδια οκτάβα ή σε διαφορετική). Ωστόσο σε μεταγενέστερες εκδόσεις, όπως σε μια μιλανέζικη της δεκαετίας του 1840, ο επιμελητής Placido Mandanici έχει αντικαταστήσει τον όρο *canone* με τον ευρύτερα κατανοητό *stretto* ώστε να μην υπάρχει σύγχυση με τον Κανόνα (FENAROLI [περ. 1846] σ. 89 και 91). Η παραπάνω σημασία της λέξης *canone* εξηγεί και την ύπαρξη ορισμένων φαινομενικά αυτόνομων, δίφωνων μουσικών κομματιών του Βιβλίου V των *Partimenti* που τιτλοφορούνται «Canone»: αυτά είναι κανόνες στην ογδόη και, σύμφωνα με το SANGUINETTI 2011 σ. 222, χρησιμεύουν ως καταληκτικά τμήματα φούγκας. Παράλληλα, όμως, η ίδια λέξη είχε *και* τη σημασία του Κανόνα, όπως φαίνεται στο ίδιο βιβλίο του Fenaroli, όπου το αρχικό, σύντομο Largo του partimento αρ. 9 σε Μι μείζονα είναι ένας δίφωνος Κανόνας από την αρχή μέχρι το τέλος του (FENAROLI [1814] σ. 128· FENAROLI [1823–1824] σ. 80 του τμήματος των partimenti).

[191] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ruta γράφει το 1877 ότι «όλες οι [ιταλικές] σχολές συμφωνούν μεταξύ τους ως προς τις αρχές της Αρμονίας, αλλά σχεδόν όλες διαφέρουν ως προς τον τρόπο διάταξης των συγχορδιών» («tutte le scuole concordano nei principî dell'armonia; ma quasi tutte variano nella maniera di disporre gli accordi»· Michele RUTA, 1877, *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*, Νάπολη: Libreria Detken & Rocholl, σ. 144· παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 462)

[192] Τα αποσπάσματα της φούγκας που περιέχονται στα Παραδείγματα 3.39 και 3.40 παρατίθενται μεταγραμμένα σε πλήρη παρτιτούρα στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2019β σ. 40 και 41 αντίστοιχα.

εδώ με αρκετές δικές μου προσθήκες εντός αγκυλών, απαραίτητες ώστε να είναι πληρως κατανοητό το νόημά της.

> Εδώ το διάστημα εβδόμης της σοπράνο [σε σχέση με τον μπάσο] εμφανίζεται σε τριφωνία χωρίς διάστημα τρίτης [σε σχέση με τον μπάσο, δηλαδή χωρίς σι ύφεση], και με ταυτόχρονη έκτη [μι ύφεση]. Αλλά αυτή η α΄ αναστροφή, με [καθυστέρηση] ενάτη[ς της σοπράνο ως προς την άλτο, και με διαστήματα] έκτη[ς] και εβδόμη[ς ως προς το μπάσο], δεν είναι επιτρεπτή από τη σχολή της Νάπολης.[193]

Στην ίδια εκδοχή υπάρχει ένα ακόμη σημείο που διαφοροποιεί μεταξύ τους τις τεχνοτροπίες του Μιλάνου και της Νάπολης. Στην αρχή του μ. 35 βρίσκουμε τον ίδιο μελωδικό συνδυασμό με το μ. 31 αλλά σε αναστροφή, με την άλτο να καθυστερεί τον φθόγγο της Τονικής την ίδια στιγμή που αυτός ακούγεται στη σοπράνο μια εβδόμη ψηλότερα. Όπως και η συνήχηση του μ. 31, έτσι και αυτή επιτρέπεται μεν στον λομβαρδικό τρόπο γραφής αλλά όχι στον ναπολιτάνικο.[194] Δυστυχώς, όμως, η αντίστοιχη υποσημείωση είναι τόσο δυσανάγνωστη που δεν μπορεί να παρατεθεί. Όσο για τη ναπολιτάνικη εκδοχή του στρέτο, όπου όλες οι καθυστερήσεις είναι συντηρητικότερες[195] και οι φωνές βρίσκονται λίγο πιο κοντά μεταξύ τους, αυτή δίνεται στο Παρ. 3.40.



Παράδειγμα 3.40: *SPC* 1 φ. 6*v* (σ. 11).

Επιστρέφοντας στον σχολιασμό των MT-18 και ET-15, ας σταθούμε στους ιταλικούς τίτλους αυτών των παραδειγμάτων, και κυρίως του πρώτου, όπου διαβάζουμε «Le quattro Diss[onanze] fond[amentali] di 7ª, 9ª, 11ª ο 4ª, e 13ª». Γενικά η λέξη *dissonanza* σήμαινε «διαφωνία», αλλά είναι φανερό από το περιεχόμενο των παραδειγμάτων ότι ο Μάντζαρος τη χρησιμοποιεί εδώ με τη σημασία που είχε στην παραδοσιακή διδασκαλία της σχολής της Νά-

[193] «Quì la 7 del Soprano trovasi a 3 parti senza la 3ª, e con la 6.ª Ma questo 1:º Rivolto di 9:ª con 6. e 7ª: non è ammesso dalla Scuola di Napoli» (*SPC* 1 φ. 6*r*).

[194] Η συγκεκριμένη φθογγική διάταξη στις ψηλότερες φωνές, με τη λύση να ακούγεται πάνω από την καθυστέρηση σε διάστημα εβδόμης, είναι κάτι που τα σημερινά εγχειρίδια αρμονίας συνιστούν να αποφεύγεται (λ.χ. ΑΔΑΜ 1997 σ. 126).

[195] Το αντίθεμα (η μελωδία του μπάσου στα μ. 29-31) έχει τροποποιηθεί έτσι ώστε το φα του μ. 30 να οδηγεί στο μι του επόμενου μέτρου χωρίς να υπάρχει καθυστέρηση. Αποφεύγονται έτσι οι καθυστερήσεις πάνω στη συγχορδία της Τονικής.

πολης: εκείνη της καθυστέρησης. Αυτή ήταν η σημασία της λέξης *dissonanza* στη ναπολιτάνικη διδασκαλία του partimento.[196]

Από την άλλη, η εβδόμη των τετράφθογγων συγχορδιών, κυρίως εκείνων που χρησιμοποιούνταν στη RdO (V^7 και $ii^{(ø)7}$), αποτελούσε τμήμα των βασικών συνοδευτικών αρμονιών οι οποίες αποκαλούνταν «συμφωνίες» (*consonanze*).[197] Σε αυτές τις τελευταίες συμπεριλαμβάνονταν ακόμα και οι συγχορδίες αυξημένης έκτης, εφόσον χρησιμοποιούνταν στην εναρμόνιση της ⑥ της κατιούσας ελάσσονος. Έτσι, στη ναπολιτάνικη θεωρία της εποχής του Fenaroli, αφενός μεν οι έννοιες της συμφωνίας και της διαφωνίας ήταν απολύτως διακριτές στο πλαίσιο της αυστηρής αντίστιξης, αφετέρου δε στον τομέα της συνοδείας στο πληκτροφόρο και του partimento υπήρχε αλληλεπικάλυψη μεταξύ των εννοιών της συγχορδίας και της συμφωνίας, με την τελευταία να συμπεριλαμβάνει την εβδόμη η οποία, στην περίπτωση της V^7, αποτελούσε πλέον συγχορδιακό στοιχείο[198] — μια ιδιαίτερη περίπτωση συμφωνίας που όμως εθεωρείτο «ψευδής», τουλάχιστον από τον Fenaroli (όπως είδαμε στις σ. 190-191 παραπάνω).[199]

Η σχέση του MT-18 με τη ναπολιτάνικη διδασκαλία του partimento επιβεβαιώνεται από τη σημείωση στο τέλος του, όπου διαβάζουμε «Βλέπε τα Partimenti του Fenaroli, Βιβλίο 2ο». Το Βιβλίο αυτό έχει τίτλο «Καθυστερήσεις και Partimenti προοδευτικής δυσκολίας σύμφωνα με όλους τους κανόνες» («Delle dissonanze e de' Partimenti progressivi secondo tutte le regole»), δηλαδή τους κανόνες του Βιβλίου I. Με τη γενική αυτή παραπομπή που απευθύνεται στους μαθητές του, ο Μάντζαρος τους παροτρύνει στην ουσία να μελετήσουν ολόκληρο αυτό το κεφάλαιο ώστε να εξασκηθούν στον χειρισμό των καθυστερήσεων. Ας επισημάνουμε όμως ότι το Βιβλίο II των *Partimenti* δεν ασχολείται με όλες τις καθυστερήσεις που αποτελούν το αντικείμενο του MT-18 αλλά μόνο με τις τρεις πρώτες, πράγμα αναμενόμενο εφόσον η τέταρτη δεν χαρακτηρίζει τη σχολή της Νάπολης. Επιπλέον, το Βιβλίο II ασχολείται και με την καθυστέρηση στο μπάσο (με αρίθμηση $\frac{4}{2}$ στη διαφωνία και ^{6} ή $\frac{6}{5}$ στη λύση), η οποία όμως δεν συμπεριλαμβάνεται στο MT-18 διότι το παράδειγμα αυτό περιέχει μόνο καθυστερήσεις που μπορούν να εμφανιστούν στις τρεις ψηλότερες φωνές.

Η μέθοδος των partimenti του Fenaroli γνώρισε τεράστια επιτυχία και πολύ πλατιά διάδοση μέσα στον 19ο αιώνα, με αποτέλεσμα την εμφάνιση πολλαπλών επανεκδόσεων αλλά και πολλών νέων, σχολιασμένων εκδόσεων. Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε ποιαν ακριβώς έκδοση της μεθόδου είχε στην κατοχή του ο Μάντζαρος και χρησιμοποιούσε στο μάθημά του. Επειδή, όμως, βρισκόταν σε άμεση και διαρκή επαφή με τη ναπολιτάνικη εκπαιδευτική νοοτροπία και

---

[196] SANGUINETTI 2012 σ. 103-104, και 2011 σ. 215.

[197] BARAGWANATH 2011 σ. 148. Έτσι, λοιπόν, η παρατήρηση του Fenaroli στην αρχή του βιβλίου IV των *Partimenti* ότι οι μαθητές πρέπει να μελετήσουν τις ασκήσεις που έπονται «πρώτα με τις "απλές συμφωνίες" και έπειτα με τις "διαφωνίες"» («prima [...] colle semplici consonanze e poi colle dissonanze») βγάζει νόημα μόνο αν λάβει κανείς υπόψιν του τις ιδιαίτερες σημασίες που είχαν οι λέξεις *consonanza* και *dissonanza* στο τεχνικό λεξιλόγιο του partimento. Αυτό που πραγματικά εννοεί, λοιπόν, ο Fenaroli, είναι ότι οι ασκήσεις πρέπει να παιχτούν πρώτα με συγχορδίες που συμπεριλαμβάνουν τις μεθ' εβδόμης, σε όλες τις αναστροφές τους, και έπειτα με την εισαγωγή καθυστερήσεων (SANGUINETTI 2011 σ. 216).

[198] SANGUINETTI 2012 σ. 104.

[199] Ωστόσο η εβδόμη, ως τμήμα της καθυστέρησης *7-6*, ασφαλώς απαιτούσε προετοιμασία. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις συμφωνίες, τις διαφωνίες, και τον χειρισμό τους στη διδασκαλία του partimento και της αντίστιξης από τον Fenaroli, βλ. DEMEYERE 2018, σ. 215 κ.ε.

έχαιρε της υψηλής εκτίμησης του Zingarelli, υποθέτουμε ότι χρησιμοποιούσε το σύγγραμμα του Fenaroli με τρόπο που θα είχε την επιδοκιμασία των ιταλών δασκάλων. Έτσι, η παραπομπή του Μάντζαρου προς το Βιβλίο ΙΙ των *Partimenti* θα πρέπει να σημαίνει ότι η αξιοποίησή του δεν ήταν μόνο θεωρητική αλλά συνδυαζόταν και με εφαρμογή των κανόνων της κάθε καθυστέρησης πάνω σε πληκτροφόρο όργανο. Σύμφωνα με το ίδιο το περιεχόμενο του Βιβλίου ΙΙ, βάσει της έκδοσης την οποία επιμελήθηκε ο Emanuele Imbimbo (FENAROLI [1814]), έμπιστος πρώην μαθητής του Fenaroli, ο ενδεδειγμένος τρόπος για αυτή την εφαρμογή είναι ο εξής: η καθυστέρηση παίζεται σε όλες τις μελωδικές θέσεις (ογδόης, τρίτης, πέμπτης), πρώτα σε μία τονικότητα (κατά κανόνα τη Σολ μείζονα) και έπειτα σε άλλες μείζονες και ελάσσονες τονικότητες με οπλισμό μέχρι δύο διέσεις και τρεις υφέσεις. Τέλος ακολουθεί ένα partimento γραμμένο ειδικά για εξάσκηση στη δεδομένη καθυστέρηση. Ένα δείγμα των βημάτων αυτής της διαδικασίας μπορεί να φανεί στην Εικ. 3.8 όπου παρατίθενται όλες οι ασκήσεις που αφορούν την καθυστέρηση «$4^{ης}$ που προετοιμάζεται από την $5^{η}$ και λύνεται σε $3^{η}$», και πιο συγκεκριμένα το σολ του δεξιού χεριού, το οποίο εμφανίζεται ως φθόγγος της ii^{6}_{5} (και συνεπώς απέχει $5^{η}$ καθαρή από το μπάσο), έπειτα κρατιέται στη συγχορδία V που έπεται, σχηματίζοντας τη διαφωνία της $4^{ης}$ με το ρε του μπάσου (και της άλτο, αλλά και με το λα του τενόρου), και τελικά λύνεται στο φα♯. Σημειωτέον ότι στο δεξιό χέρι χρησιμοποιείται κλειδί ντο πρώτης γραμμής.

Στην Εικ. 3.8 το πρώτο βήμα για την εκμάθηση μιας καθυστέρησης, δηλαδή η εφαρμογή της και στις τρεις μελωδικές θέσεις, είναι το μοναδικό που δίνεται κάθε φορά σε σύστημα δύο πενταγράμμων, με αρίθμηση των συγχορδιών και με πλήρως καταγεγραμμένο το δεξιό χέρι («esempio pratico», δηλαδή «πρακτικό υπόδειγμα»). Από τη στιγμή που ο μαθητής, μετά από πολλές επαναλήψεις στο πιάνο, εμπέδωνε και τις τρεις θέσεις, μπορούσε πλέον να μεταφέρει το υπόδειγμα και σε άλλες τονικότητες. Στις δύο σειρές που ακολουθούν (των οποίων το περιεχόμενο χαρακτηρίζεται «regola», δηλαδή «κανόνας»), η ίδια κίνηση του μπάσου εμφανίζεται μεταφερμένη στις τονικότητες της Λα ελάσσονος, Σι ελάσσονος, Ντο μείζονος, Ρε ελάσσονος, Μι ελάσσονος, Φα μείζονος, Σι♭ μείζονος και Μι♭ μείζονος, με αρίθμηση μεν αλλά χωρίς να καταγράφεται το δεξιό χέρι. Η σωστή τοποθέτηση των συγχορδιών και η εφαρμογή της καθυστέρησης και της λύσης της, σε όλες τις μελωδικές θέσεις, ήταν κάτι που αφηνόταν πλέον στον μαθητή. Το τελευταίο βήμα για την εμπέδωση της εκάστοτε καθυστέρησης ήταν η εφαρμογή της στο πλαίσιο μιας σύντομης σύνθεσης η οποία ήταν καταγεγραμμένη ως ενάριθμο partimento και χαρακτηριζόταν «lezione» («μάθημα»). Στη lezione της Εικ. 3.8 η καθυστέρηση *4-3*, προετοιμασμένη από διάστημα $5^{ης}$ καθαρής σε σχέση με το μπάσο, εμφανίζεται σε οκτώ σημεία (σειρά 2, μ. 4, 6· σειρά 3, μ. 1, 5· σειρά 4, μ. 4· σειρά 5, μ. 1, 6, 8). Αυτή, λοιπόν, είναι η διαδικασία εκμάθησης που υποθέτουμε ότι εφάρμοζε και ο Μάντζαρος, τουλάχιστον όσον αφορά τις συγκεκριμένες καθυστερήσεις, βάσει της ρητής παραπομπής του προς τη μέθοδο του Fenaroli.

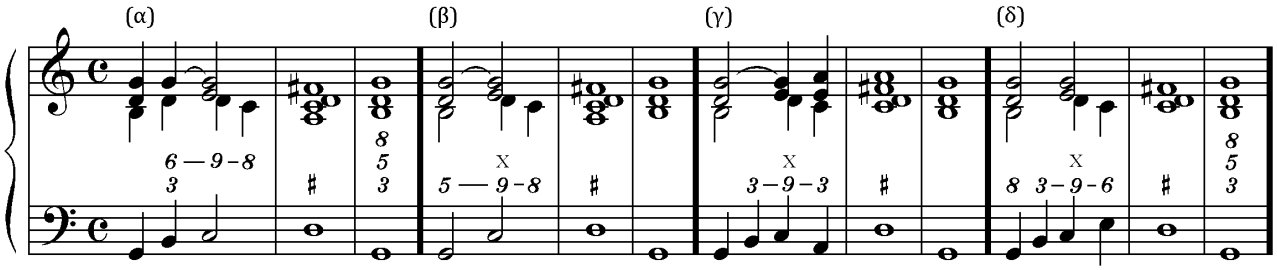


Εικόνα 3.8: FENAROLI [1823–1824] σ. 10 του τμήματος των partimenti.

Στο Βιβλίο ΙΙ των *Partimenti*, στην περιγραφή της κάθε καθυστέρησης αναφέρεται πάντα και ο φθόγγος προετοιμασίας, όχι όμως ονομαστικά αλλά με το διάστημα που σχηματίζει σε σχέση με το μπάσο, καλύπτοντας έτσι διάφορες περιπτώσεις συγχορδιακών συνδέσεων. Για παράδειγμα η πρώτη καθυστέρηση του Βιβλίου ΙΙ, η *4-3*, μπορεί να προετοιμάζεται με έξι διαφορετικούς τρόπους: από την 8η, την 3η, την καθαρή 5η (βλ. Εικ. 3.8), την 6η, τη μικρή 7η και την ελαττωμένη 5η.[200] Η καθυστέρηση *7-6* προετοιμάζεται από την 8η, την 3η, την 5η και την

[200] FENAROLI [1814] σ. 57-60· FENAROLI [1823–1824] σ. 9-12 του τμήματος των partimenti.

6η.[201] Αναφέρεται πάντα και το διάστημα που σχηματίζει με το μπάσο ο φθόγγος λύσης, ο οποίος σε ορισμένες περιπτώσεις (αλλαγή συγχορδίας ή αναστροφή της ίδιας συγχορδίας) δεν εκφράζεται με τον αμέσως μικρότερο αριθμό της διαφωνίας αλλά με κάποιον άλλο. Στην περίπτωση της καθυστέρησης ενάτης, λόγου χάρη, έχουμε: (α) «9η που προετοιμάζεται από την 3η και λύνεται στην 8η», (β) «9η που προετοιμάζεται από την 5η και λύνεται στην 8η», (γ) «9η που προετοιμάζεται από την 3η και λύνεται στην 3η», και (δ) «9η που προετοιμάζεται από την 3η και λύνεται στην 6η».[202] Σε μουσική σημειογραφία, αυτές οι τέσσερις περιπτώσεις έχουν αντίστοιχα ως εξής:



Παράδειγμα 3.41: FENAROLI [1823–1824] σ. 15-17 του τμήματος των partimenti. Το κλειδί ντο πρώτης γραμμής του δεξιού χεριού έχει αντικατασταθεί από κλειδί σολ δεύτερης γραμμής. Το σύμβολο «X» πάνω από το *9* των τριών τελευταίων υποπαραδειγμάτων είναι ο λατινικός αριθμός που δηλώνει το 10.

Το Παρ. 3.41 περιέχει την «Πρώτη θέση» (ογδόης) καθεμιάς από τις περιπτώσεις καθυστέρησης που αναφέρονται παραπάνω. Οι αριθμοί που εκφράζουν φθόγγους της ίδιας φωνής ενώνονται μεταξύ τους με ευθείες γραμμές,[203] πράγμα που αντιστοιχεί στη (μεταγενέστερη) πρακτική του Μάντζαρου να χρησιμοποιεί καμπύλες γραμμές, όπως στις τρεις πρώτες καθυστερήσεις του MT-18 και στην πρώτη του ET-15. Αν, λοιπόν, περιγράψουμε τις τέσσερις καθυστερήσεις των δύο αυτών μαντζαρικών παραδειγμάτων με τον τρόπο του Fenaroli, τότε θα πούμε: (1) «7η που προετοιμάζεται από την 3η και λύνεται στην 6η», (2) «9η που προετοιμάζεται από την 3η και λύνεται στην 8η», (3) «4η που προετοιμάζεται από την 7η και λύνεται στην 3η», και (4) «13η που προετοιμάζεται από την 3η και λύνεται στην 12η».

Παρόλο που η παραπομπή στον Fenaroli μαρτυρά την εκτίμηση του Μάντζαρου προς τη ναπολιτάνικη μέθοδο διδασκαλίας μέσω του partimento, καθώς και την υιοθέτησή της, το MT-18 ίσως αποκαλύπτει και άλλες επιρροές. Το γεγονός ότι *και οι τέσσερις καθυστερήσεις* χαρακτηρίζονται ως «θεμελιώδεις» («dissonanze fondamentali»), μολονότι δεν αποτελούν όλες τους γνώρισμα της ίδια σχολής, είναι μια ένδειξη ότι εντάσσονται σε μια ευρύτερη θεώρηση της έννοιας της διαφωνίας η οποία υπερβαίνει τα όρια μιας τοπικής τεχνοτροπίας. Προβληματίστηκα σχετικά με την ακριβή σημασία της λέξης *θεμελιώδης*, αν δηλαδή δηλώνει εδώ τη σημαντικότητα των διαφωνιών ή αν σχετίζεται με τον θεμέλιο φθόγγο των συγχορδιών πάνω στις οποίες εμφανίζονται. Τη δεύτερη σημασία την απέρριψα διότι το διάστημα των διαφωνιών δεν υπολογίζεται και στις τέσσερις περιπτώσεις βάσει του θεμελίου φθόγγου: η εξαίρεση εδώ είναι η καθυστέρηση *7-6* όπου η εβδόμη υπολογίζεται βάσει της *τρίτης* της συγχορδίας της II που εμφανίζεται στο μπάσο, και όχι βάσει της θεμελίου της.

---

[201] FENAROLI [1814] σ. 61-63· FENAROLI [1823–1824], σ. 13-15 του τμήματος των partimenti. Κατ' εξαίρεση παρουσιάζεται και η σύνδεση ii^7–V^7 όπου η εβδόμη λύνεται σε τρίτη επειδή η λύση της συμπίπτει με αλλαγή συγχορδίας, παρόλο που αυτή η περίπτωση δεν είναι *dissonanza* με την τυπική ναπολιτάνικη σημασία.

[202] FENAROLI [1814] σ. 63-65· FENAROLI [1823–1824], σ. 15-17 του τμήματος των partimenti.

[203] Συνεπώς στο (α) του Παρ. 3.41 οι τρεις ενωμένοι αριθμοί θα έπρεπε να είναι οι *3–9–8* αντί των *6–9–8*.

Η απάντηση για τη σημασία της λέξης *fondamentali* βρίσκεται πιθανόν στο *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* των Choron και Fiocchi, στην ενότητα που πραγματεύεται τις διαφωνίες: εκτός του ότι αυτό είναι το μοναδικό σύγγραμμα στο οποίο έχω εντοπίσει συνύπαρξη των λέξεων *θεμελιώδης* και *διαφωνία*, οι εν λόγω διαφωνίες είναι ακριβώς αυτές που αναφέρει και ο Μάντζαρος: 7η, 9η, 11η και 13η. Η διαφορά όμως είναι ότι, σύμφωνα με τους δύο συγγραφείς, οι τέσσερις αυτές «θεμελιώδεις διαφωνίες που είναι εύχρηστες στην αρμονία»[204] θεωρούνται ως προερχόμενες από φθόγγους οι οποίοι έχουν προστεθεί κατά επάλληλες τρίτες πάνω από την τρίφθογγη, σύμφωνη συγχορδία σε ευθεία κατάσταση (βλ. Παρ. 3.42). Αυτός είναι και ο λόγος που αποκαλούνται *θεμελιώδεις*. Αν, λοιπόν, ο Μάντζαρος έχει δανειστεί τον χαρακτηρισμό αυτόν από τους Choron και Fiocchi, τότε τον χρησιμοποιεί σαν δηλωτικό της *προέλευσης* των εν λόγω διαφωνιών και όχι εννοώντας ότι το διάστημά τους υπολογίζεται πάντα βάσει της θεμελίου της συγχορδίας μέσα στην οποία εμφανίζονται ως καθυστερήσεις.



Παράδειγμα 3.42: CHORON/FIOCCHI [1804] τ. 1 βιβλίο 1 σ. XIII.

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα (σ. 155-156), η θεωρία αυτή για την προέλευση των καθυστερήσεων αποτελεί γνώρισμα της σχολής της Πάδοβας, της οποίας μερικοί σημαντικοί εκπρόσωποι ήταν ο A. Calegari,[205] ο Tartini, ο Vallotti και ο Sabbatini, με τον τελευταίο να αποτελεί την κυριότερη πηγή του Choron για τις *dissonances fondamentales.*[206] Αν όντως ο όρος «dissonanze fondamentali» αποτελεί στοιχείο της σχολής της Πάδοβας, όποια και αν ήταν η πηγή δανεισμού του Μάντζαρου (είτε τα γραπτά των εκπροσώπων αυτής της σχολής είτε εκείνα του Choron, του σημαντικότερου μεταλαμπαδευτή των ιταλικών θεωριών στη Γαλλία), η παρουσία του όρου στην αρμονική του θεωρία μαρτυρά και εδώ τον εκλεκτικισμό ο οποίος χαρακτηρίζει την ορολογία, αλλά και τη διδακτική προσέγγιση, του Κερκυραίου.

---

[204] «[…] dissonances fondamentales praticables en harmonie» (CHORON/FIOCCHI [1804] σ. XIII). Για μια λεπτομερή μελέτη των διαφωνιών όπως τις πραγματεύεται ο Choron στα συγγράμματά του βλ. MEIDHOF 2016 σ. 78-99 και 115-149.

[205] Το θεωρητικό σύστημα του Calegari καταγράφεται και διασώζεται από τον μαθητή του, Melchiorre Balbi, ο οποίος είναι ένας ακόμη θεωρητικός της εποχής του Μάντζαρου που αναφέρει μαζί τις τέσσερις αυτές καθυστερήσεις: «Τέσσερις είναι οι "διαφωνίες" [=*καθυστερήσεις*]: […] εκείνη της εβδόμης, της ενάτης, της ενδεκάτης που συμβολίζεται με τον αριθμό 4, και της δεκάτης τρίτης που συμβολίζεται με τον αριθμό 6» («Quattro sono le dissonanze […]; quella di *settima*, di *nona*, di *undecima* segnata col numero 4, e *decimaterza* segnata col numero 6»· BALBI 1825 (²1853) σ. 32). Η διαφορά με τον Μάντζαρο βρίσκεται στην καθυστέρηση της δεκάτης τρίτης, η οποία στον Balbi δεν συνυπάρχει με την εβδόμη. Η αστάθεια (και όχι τόσο διαφωνία) που δημιουργεί η συγκεκριμένη καθυστέρηση οφείλεται στο ότι η «διάφωνη» έκτη είναι δεμένη από την προηγούμενη συγχορδία, υπακούοντας έτσι στον κανόνα της «προετοιμασίας-κρούσης-λύσης», ενώ όταν δεν είναι δεμένη θεωρείται απλώς βάση μιας συγχορδίας που βρίσκεται σε α΄ αναστροφή (BALBI 1825 (²1853) σ. 35-36, και στα Μουσικά Παραδείγματα, Tavola V, Fig. V, όπου δίνονται τέσσερις διαφορετικές προετοιμασίες της καθυστέρησης).

[206] MEIDHOF 2016 σ. 144.

ΜΤ-19. «Ανιούσα χρωματική κλίμακα με συγχορδίες σε $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{5}_{3}$, και [με καθυστέρηση] 9ης προετοιμασμένης από την 3η και λυμένης στην 8η».

ΕΤ-16. «Ανιούσα χρωματική κλίμακα με συγχορδίες σε $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{5}_{3}$, και [με καθυστέρηση] 9ης».

Εφόσον ο Μάντζαρος έχει πλέον παρουσιάσει τους βασικότερους τύπους καθυστέρησης στα αμέσως προηγούμενα παραδείγματα (ΜΤ-18 και ΕΤ-15), στο πλαίσιο μιας τέλειας πτώσης, αφιερώνει τώρα σε κάθε καθυστέρηση κι από ένα νέο, ξεχωριστό παράδειγμα, με εξαίρεση εκείνη της 13ης. Η παράλειψη της «λομβαρδικής καθυστέρησης» οφείλεται πιθανόν ακριβώς σε αυτό: στο ότι δεν είναι χαρακτηριστική της ναπολιτάνικης τεχνοτροπίας, της οποίας τις μεθόδους εφαρμόζει ο Μάντζαρος, και συνεπώς θα ήταν παράταιρη η συμπερίληψή της σε παραδείγματα που ακολουθούν τη μεθοδολογία του partimento.

Τα επόμενα παραδείγματα του ΜΠ για τον κάθε Τρόπο βασίζονται στη χρωματική κλίμακα, είτε ανιούσα είτε κατιούσα. Έτσι, τα ΜΤ-19 και ΕΤ-16 αποτελούν εμπλουτισμένες και ελαφρώς παραλλαγμένες εκδοχές των ΜΤ-14 και ΕΤ-12 αντίστοιχα, μέσω της εισαγωγής καθυστερήσεων *9-8* πάνω σε κάθε τονικοποιημένη βαθμίδα.



Παράδειγμα 3.43: ΜΤ-19.



Παράδειγμα 3.44: ΕΤ-16.

Όπως και στο ΜΤ-14, έτσι και στο ΜΤ-19, εκτός από το πραγματικό (συνεχές) μπάσο καταγράφεται και το θεμελιακό, με μαύρα φθογγόσημα μικρότερου μεγέθους και χωρίς στελέχη. Οι διαφορές εδώ είναι αφενός ότι το θεμελιακό μπάσο είναι σημειωμένο και στο παράδειγμα του ελάσσονος Τρόπου (ενώ στο ΕΤ-12 απουσίαζε), αφετέρου ότι σημειώνεται ακόμα και όταν συμπίπτει με το συνεχές (με εξαίρεση την αρχή του ΕΤ-16). Η μελωδική γραμμή του θεμελιακού μπάσου, εκτός του ότι παρέχει την άμεση οπτική πληροφορία της θεμελίου της κάθε συγχορδίας, φανερώνει και το αλυσιδικό σχήμα των παραδειγμάτων, δηλαδή ↘3 ↗4, πράγμα που περιγράφεται και λεκτικά στο ΕΤ-16 όπου, εκτός από τον τίτλο, ο Μάντζαρος έχει σημειώσει (στα τρία τελευταία μέτρα, ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα): «Α΄ αναστροφή της κίνησης του θεμελιακού μπάσου που κατεβαίνει τρίτη και ανεβαίνει τετάρτη» («1° Riv[olto] del Mov[imento] fond[amentale] che scende di 3 e sale di 4ª»).

Ο πρώτος χρόνος του κάθε μέτρου είναι μια Τ: στο πρώτο και στο τελευταίο μέτρο είναι η Τ της βασικής τονικότητας, ενώ σε όλα τα ενδιάμεσα είναι κάποια διαφορετική βαθμίδα κάθε φορά, τονικοποιημένη μέσω παρενθετικής V^7. Σε όλες αυτές τις «παροδικές μετατροπίες» (σύμφωνα με την ορολογία του Μάντζαρου — βλ. σ. 303-304 παρακάτω) η πέμπτη της παρενθετικής Δ κρατιέται στον πρώτο χρόνο του επόμενου μέτρου σχηματίζοντας διαφωνία, και λύνεται στον δεύτερο χρόνο, τηρώντας έτσι κατά γράμμα τον κανόνα των τριών βημάτων για τον ορθό χειρισμό των καθυστερήσεων («προετοιμασία-κρούση-λύση»). Πάνω στον δεύτερο χρόνο, όμως, την ίδια στιγμή που λύνεται η καθυστέρηση, η σοπράνο κινείται πάντα με ανιόν βήμα το οποίο χρησιμεύει για την ομαλότερη εμφάνιση της εκάστοτε παρενθετικής Δ. Από αυτή την κίνηση προκύπτει αλλαγή συγχορδίας (vi^6 ή VI^6 της κάθε παροδικής Τ) η οποία, παραδόξως, δεν δηλώνεται στο θεμελιακό μπάσο σ' εκείνο το χρονικό σημείο. Για παράδειγμα, στο πρώτο μέτρο του ΕΤ-16, το θεμελιακό μπάσο θα έπρεπε να έχει λα♭ ήδη από τον δεύτερο χρόνο και όχι μόνο στον τρίτο·[207] αντίστοιχα, στο δεύτερο μέτρο έπρεπε το ίδιο να ισχύει για το σι♭, στο τρίτο για το ντο και ούτω καθεξής. Για κάποιον λόγο ο Μάντζαρος έχει επιλέξει σε αυτά τα δύο παραδείγματα να σημειώνει τους φθόγγους του θεμελιακού μπάσου μόνο στα μετρικά σημεία όπου γίνονται αισθητές οι πτώσεις, δηλαδή στον τρίτο χρόνο του κάθε μέτρου και στον πρώτο του επόμενου.

Όσον αφορά τον αριθμητικό συμβολισμό των συγχορδιών, και της θέσης των φθόγγων του μπάσου τόσο μέσα στη βασική τονικότητα όσο και σε άλλες, αυτός είναι πλήρης, ειδικά στο ΜΤ-19. Καθ' όλη τη διάρκεια των αλλεπάλληλων μετατροπιών οι συνηχήσεις του δεξιού χεριού καταγράφονται λεπτομερώς με αραβικούς αριθμούς, με παύλες, και με τον λατινικό αριθμό Χ (δηλαδή 10) ο οποίος γράφεται συστηματικά πάνω από κάθε διαφωνία ενάτης· η τελευταία αυτή σύμβαση συναντάται και στον Fenaroli (βλ. Παρ. 3.41). Στο ΕΤ-16 δίνεται η συγχορδιακή αρίθμηση μόνο για τα τέσσερα πρώτα μέτρα διότι στα τρία τελευταία είναι γραμμένη η σημείωση που παρέθεσα παραπάνω, και έτσι δεν υπήρχε διαθέσιμος χώρος.

Από αρμονικής πλευράς τα εν λόγω παραδείγματα διαφέρουν από τα πρότυπά τους, ΜΤ-14 και ΕΤ-12, ως προς το εξής. Στα δύο προγενέστερα παραδείγματα τονικοποιούνται ακόμα και οι βαθμίδες οι οποίες αποτελούν τη θεμέλιο ελαττωμένων συγχορδιών (7 του μείζονος και 2 του ελάσσονος), οξύνοντας την πέμπτη τους ώστε να προκύψουν ελάσσονες συγχορδίες. Στα ΜΤ-19 και ΕΤ-16, όμως, αντί να οξυνθεί η πέμπτη αυτών των βαθμίδων βαρύνεται η θεμέλιός τους δημιουργώντας μείζονες συγχορδίες, και έτσι στο πρώτο παράδειγμα τονικοποιείται η ♭2 και στο δεύτερο η ♭7, δηλαδή η ρε♭ μείζων και η σι♭ μείζων.[208] Η τροποποίηση αυτή πρέπει να οφείλεται στην ανιούσα βηματική κίνηση της ψηλότερης φωνής, η οποία συμβαίνει στον δεύτερο χρόνο του κάθε μέτρου και προετοιμάζει την παρενθετική Δ που ακολουθεί. Φαίνεται ότι ο Μάντζαρος ήθελε αυτόν τον φθόγγο της σοπράνο να έχει ταυτόχρονα δύο ιδιότητες: αφενός να είναι η φυσική έκτη της τονικότητας που έχει μόλις ακουστεί

[207] Δηλαδή αυτό ακριβώς που βλέπουμε στο πρώτο μέτρο του ΜΤ-20 και του ΕΤ-17.

[208] Ο Fenaroli, σε ένα παραπλήσιο παράδειγμά του (FENAROLI [1814] σ. 80) με εναρμόνιση της ανιούσας χρωματικής κλίμακας του μείζονος Τρόπου στο μπάσο, παραλείπει την τονικοποίηση της έβδομης βαθμίδας διότι αυτό θα τον ανάγκαζε να την τροποποιήσει και να συμπεριλάβει φθόγγους οι οποίοι βρίσκονται εκτός της φυσικής μείζονος κλίμακας, ενώ αυτός περιορίζεται σε αυτές που σήμερα λέμε συγγενείς τονικότητες (το παράδειγμα αυτό του Fenaroli μοιάζει πάρα πολύ με ένα του Μάντζαρου που παρατίθεται στη σ. 97 παραπάνω, Παρ. 2.2). Από την άλλη ο Μάντζαρος δεν διστάζει να μετατρέψει τη συγχορδία του 7 σε ελάσσονα μέσω της όξυνσης της πέμπτης της (στο ΜΤ-14), ή σε μείζονα μέσω της βάρυνσης της θεμελίου (στο ΜΤ-19).

στην αρχή του μέτρου, αφετέρου να είναι η Δ της τονικότητας στην οποία θα γίνει αμέσως μετατροπία — αυτό, όμως, δεν ισχύει στο μ. 2 του ΜΤ-19, όπου το σι δεν είναι η φυσική έκτη της ρε ελάσσονος. Είναι πιθανό, επίσης, να επιθυμούσε αυτές τις κινήσεις να περιορίζονται σε διατονικά βήματα ώστε να αποφευχθούν έντονα χρωματικές συνδέσεις όπως αυτές που έχουμε επισημάνει στο Παρ. 3.45 παρακάτω (η πρώτη για τον μείζονα τρόπο, η δεύτερη για τον ελάσσονα), στις οποίες έχουμε ταυτόχρονη όξυνση τριών φθόγγων — ούτε και αυτό, όμως, το αποφεύγει πάντα, όπως φαίνεται στο μ. 4 του ΕΤ-16.

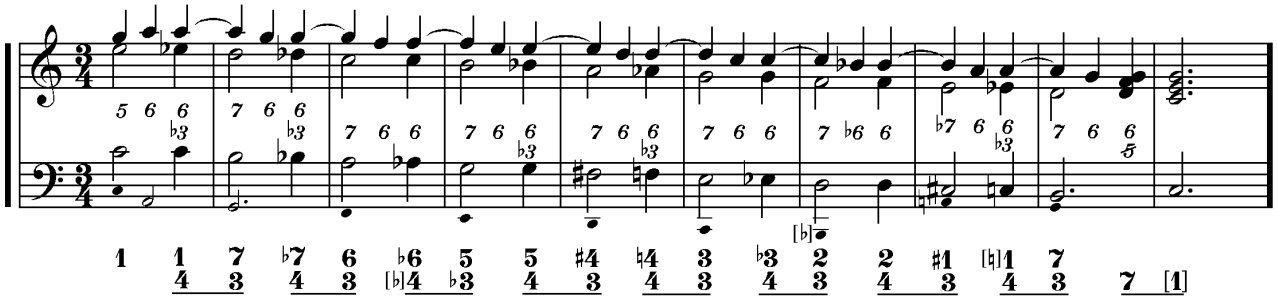


Παράδειγμα 3.45

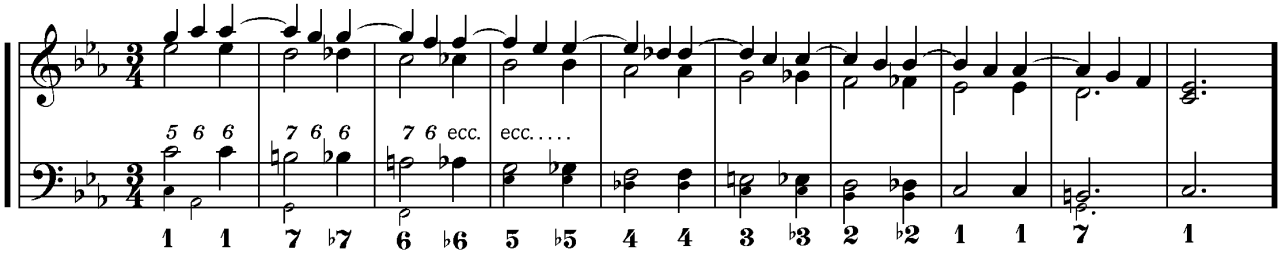
Σε κάθε περίπτωση, τα δύο αυτά παραδείγματα του ΜΠ είναι ιδιαίτερα περιεκτικά και συνδυάζουν τη νέα γνώση με την ήδη εμπεδωμένη, εφαρμόζοντας μιαν από τις τρεις «ναπολιτάνικες καθυστερήσεις» πάνω σε μια μετατροπική, αλυσιδική κίνηση του μπάσου που προέρχεται από τη RdO, σημειώνοντας παράλληλα με αριθμούς τις κινήσεις των άνω φωνών, και με διπλές Θεωρήσεις τη θέση του κάθε φθόγγου του μπάσου στη βασική τονικότητα και ταυτόχρονα στην κάθε «παροδική μετατροπία». Τέλος, η καθυστέρηση *9-8* εφαρμόζεται εδώ στο πλαίσιο μιας αρμονικής προόδου διαφορετικής από εκείνη των παραδειγμάτων στα οποία είχε πρωτοεμφανιστεί: εκεί η 9η προετοιμαζόταν από τη συγχορδία της ii(o)6, με την κρούση και τη λύση της να συμβαίνουν πάνω στην V, ενώ στα ΜΤ-19 και ΕΤ-16 προετοιμάζεται από μια παρενθετική Δ και η κρούση/λύση συμβαίνει πάνω στην αντίστοιχη Τ.

ΜΤ-20, ΕΤ-17. «Κατιούσα χρωματική κλίμακα με [καθυστέρηση] 7ης η οποία προετοιμάζεται από 6η και λύνεται σε 6η».

Το αντικείμενο αυτού του παραδείγματος είναι η καθυστέρηση *7-6*, η πρώτη από τις «ναπολιτάνικες» των ΜΤ-18 και ΕΤ-15. Σε εκείνα τα παραδείγματα η καθυστέρηση αυτή προετοιμάζεται από τη συγχορδία της Τ, ως τρίτη της, και η κρούση/λύση συμβαίνει πάνω στην ii(o)6. Εδώ εμφανίζεται σε ένα διαφορετικό αρμονικό περιβάλλον, καθώς προετοιμάζεται από την ii(o)6 της εκάστοτε παροδικής τονικότητας (ως θεμέλιος της ii(o)6 και απέχοντας έκτη από τον φθόγγο του μπάσου), ενώ η κρούση/λύση γίνεται στην Τ σε α΄ αναστροφή. Το δε μπάσο κινείται μόνο κατά ημιτόνια, καλύπτοντας την κατιούσα χρωματική κλίμακα.



Παράδειγμα 3.46: ΜΤ-20.



Παράδειγμα 3.47: ET-17.

Το θεμελιώδες μπάσο είναι και πάλι σημειωμένο στο ίδιο πεντάγραμμο με το συνεχές, με μικρά φθογγόσημα των οποίων η διάρκεια δηλώνεται άλλοτε με ακρίβεια (π.χ. στο μ. 2 του MT-20 και στο μ. 1 του ET-17) και άλλοτε κατά προσέγγιση, χωρίς αυτή να έχει ιδιαίτερη σημασία, αρκεί οι φθόγγοι του να πέφτουν πάνω στον σωστό χρόνο του μέτρου, ενώ σε μία συγχορδία παραλείπεται (στο μ. 8 του ET-17, προφανώς εκ παραδρομής). Η δε κίνηση του θεμελιώδους μπάσου είναι αποκλειστικά κατιούσα και βηματική. Σε μια τέτοια αρμονική πρόοδο η τετραφωνία μπορεί να οδηγήσει σε αδέξιες ή αφύσικες μελωδικές κινήσεις λόγω των περιορισμών που αφορούν τις παράλληλες πέμπτες και οκτάβες. Έτσι ο Μάντζαρος καταφεύγει στην τρίφωνη υφή — μια επιλογή απόλυτα θεμιτή στη ναπολιτάνικη διδακτική παράδοση.[209] Αυτή η τριφωνία τύπου faux bourdon, με όλες σχεδόν τις συγχορδίες σε α΄ αναστροφή, του επιτρέπει την κατιούσα βηματική κίνηση όλων των φωνών χωρίς τον κίνδυνο των απαγορευμένων παράλληλων διαστημάτων. Άλλωστε, σε σημείωσή του στο ET-17 (γραμμένη μεταξύ των δύο πενταγράμμων στα τελευταία μέτρα) διαβάζουμε:

> Α΄ αναστροφή της κίνησης του θεμελιακού μπάσου που κατεβαίνει βηματικά ξεκινώντας από την 6[η βαθμίδα] — [όπου οι καθυστερήσεις] 9ης είναι αδύνατες λόγω των [*φθορά*] παράλληλων 8ων που προκύπτουν.[210]

Οι καθυστερήσεις *9-8* που αναφέρει ο Μάντζαρος, αν βέβαια επιτρέπονταν, θα ήταν κάπως έτσι (εδώ εμφανίζονται εφαρμοσμένες στα μ. 1-3 του ET-17):



Παράδειγμα 3.48

Στα MT-20 και ET-17 η μελωδική γραμμή της ανώτερης φωνής αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από φυσικούς φθόγγους του κάθε Τρόπου (με εξαίρεση ένα σι♭ στη Ντο μείζονα και ένα ρε♭ στη Ντο ελάσσονα). Η μεσαία φωνή κινείται κυρίως ημιτονιακά, με ελάχιστα διαστήματα τόνου, ενώ η κίνηση του μπάσου —όπως ήδη είπαμε— είναι αποκλειστικά ημιτονιακή.

---

[209] Βλ. λ.χ. SANGUINETTI 2012 σ. 119, όπου παρατίθεται και η RdO του Alessandro Scarlatti στην οποία χρησιμοποιείται αυτή ακριβώς η υφή.

[210] «1°: Riv[olto] del Mov[imento] fond[amentale] che scende di grado partendo dalla 6 — impraticabile colla 9ª. per le ottave success[ive] †--ordate† che risultano».

Και στα δύο παραδείγματα η αρμονική πρόοδος είναι μετατροπική, αλλά χωρίς τη χρήση παρενθετικών Δ. Κάθε ζεύγος συγχορδιών αριστερά και δεξιά από τις διαστολές, δηλαδή η τελευταία συγχορδία του κάθε μέτρου και η πρώτη του επόμενου, είναι αντίστοιχα η Επιτονική και η Τονική της εκάστοτε παροδικής μετατροπίας, και οι δύο σε α΄ αναστροφή και με τους τύπους τους να ποικίλλουν ανάλογα με την τονικότητα: σχεδόν σε κάθε μετατροπία η Τονική είναι μείζων, η δε Επιτονική που προηγείται κάθε φορά είναι άλλοτε δανεική από τον ομώνυμο ελάσσονα (ii^{o6}), πράγμα που οφείλεται στην έντονα χρωματική κίνηση των δύο κατώτερων φωνών, και άλλοτε με βαρυμένη τη βάση και την πέμπτη της της (II$_N$ ή αλλιώς «ναπολιτάνικη»). Σε δύο μόνο περιπτώσεις (μ. 6 του ΜΤ-20 και μ. 4 του ΕΤ-17) η Επιτονική είναι ελάσσων (ii^{6}).

Όπως φαίνεται και από τις Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου σε κάθε μετατροπία (σημειωμένες μόνο στο ΜΤ-20, χωρίς να υπάρχει κάποιος εμφανής λόγος για την απουσία τους από το ΕΤ-17), αυτές είναι συστηματικά 4 3, δηλαδή κάθε ζεύγος φθόγγων του μπάσου που βρίσκεται στην τελική άρση ενός μέτρου και στη θέση του επόμενου θεωρείται κάθε φορά τέταρτη και τρίτη βαθμίδα, αντίστοιχα, μιας νέας μείζονος τονικότητας. Μοναδική εξαίρεση αποτελούν οι φθόγγοι λα♭↘σολ στα μ. 3-4 του ΜΤ-20: το σολ είναι η τρίτη της Μι ελάσσονος (πρόκειται για τη μοναδική ελάσσονα τονικότητα στην οποία γίνεται παροδική μετατροπία τόσο στο ΜΤ-20 όσο και στο ΕΤ-17), και ορθά ο Μάντζαρος σημειώνει τη Θεώρηση ♭3 κάτω από αυτό το σολ, αλλά το λα♭ είναι η *ελαττωμένη* τετάρτη αυτής της τονικότητας και όχι η φυσική — εξού και το σύμβολο της ύφεσης που έχω προσθέσει στη Θεώρησή του.

Η επιστροφή στη βασική τονικότητα γίνεται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε παράδειγμα: στο μεν ΜΤ-20 προστίθεται τέταρτη φωνή στις δύο τελευταίες συγχορδίες ώστε να είναι πλήρεις, παρόλο που η πτώση δεν είναι ιδιαίτερα ισχυρή με τη Δ σε α΄ αναστροφή και με την Τ σε μελωδική θέση πέμπτης. Στο δε ΕΤ-17 η γραφή παραμένει τρίφωνη μέχρι το τέλος: η πτωτική ισχύς είναι και εδώ μειωμένη, αλλά η μελωδική γραμμή της ανώτερης φωνής είναι ομαλότερη, καταλήγοντας στην Τ σε μελωδική θέση τρίτης.

ΜΤ-21, ΕΤ-18. «Ανιούσα χρωματική κλίμακα με [καθυστέρηση] 4^{ης}, προετοιμασμένης από την 5ε, που λύνεται σε 3^{η}».

Η τρίτη και τελευταία από τις καθυστερήσεις της Ναπολιτάνικης σχολής (όπως παρουσιάζονται στα ΜΤ-18 και ΕΤ-15) είναι το αντικείμενο των ΜΤ-21 και ΕΤ-18. Και τα δύο αυτά αποτελούν παραλλαγές ήδη δοσμένων παραδειγμάτων, των ΜΤ-19 και ΕΤ-16:[211] η βάση είναι και εδώ η ανιούσα χρωματική κλίμακα, το δε θεμελιακό μπάσο και το συγχορδιακό περιεχόμενο είναι ίδια.[212] Οι εμφανέστερες διαφορές βρίσκονται στο μέτρο (εκεί τριμερές, εδώ τετραμερές) και στον αριθμό των φωνών (εκεί τέσσερις, εδώ τρεις).

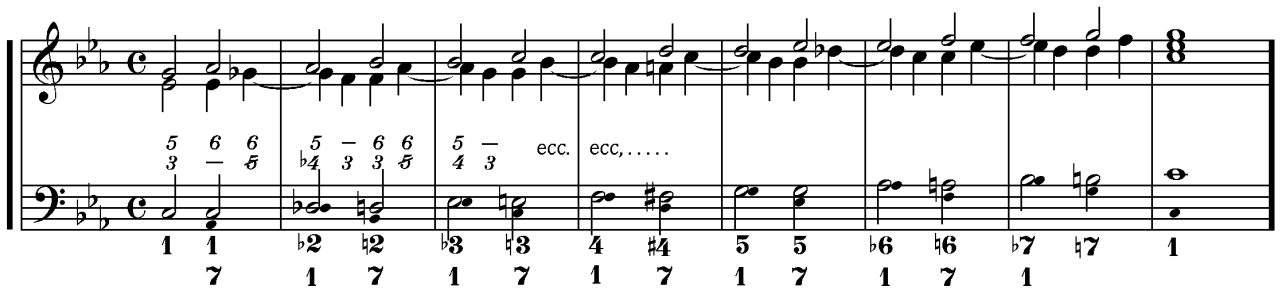
---

[211] Θα επισημάνουμε και πάλι την ομοιότητα αυτών των παραδειγμάτων με ένα του FENAROLI ([1814] σ. 80) και με ένα του Μάντζαρου (σ. 96, Παρ. 2.2).

[212] Όπως ακριβώς και στο ΕΤ-16, έτσι και στα τελευταία μέτρα του ΕΤ-18, μεταξύ των δύο πενταγράμμων, ο Μάντζαρος έχει σημειώσει το αλυσιδικό σχήμα του θεμελιακού μπάσου: «Α΄ αναστροφή της κίνησης του θεμελιακού μπάσου η οποία κατεβαίνει 3^{η} και ανεβαίνει 4^{η}» («1°: Riv[olto] del Mov[imento] fond[amentale] che scende di 3 e sale di 4^{a}»).



Παράδειγμα 3.49: ΜΤ-21.



Παράδειγμα 3.50: ΕΤ-18.

Μια άλλη διαφορά εντοπίζεται στην κίνηση της ψηλότερης φωνής: κάθε ανιόν βήμα της δεν εμφανίζεται πριν από την κάθε παρενθετική Δ αλλά ταυτόχρονα με αυτήν, στο δεύτερο μισό του κάθε μέτρου (πλην του τελικού). Όσο για την εβδόμη των παρενθετικών Δ, όπως και στα ΜΤ-19 και ΕΤ-16 αυτή εμφανίζεται στο ασθενές τμήμα τους, αφού πρώτα ακουστεί από την ίδια φωνή η πέμπτη αυτών των συγχορδιών. Έτσι η διαφωνία της 4ης προετοιμάζεται από τον τελευταίο χρόνο του κάθε μέτρου ως 7η, η οποία υπενθυμίζουμε ότι, παρά την τάση της για λύση στην τρίτη της Τ, για τους Ναπολιτάνους συγκαταλεγόταν στα σύμφωνα διαστήματα (έστω και «ψευδώς σύμφωνα» — βλ. σ. 190-191 παραπάνω) και εθεωρείτο τμήμα της Δ. Η τρίφωνη υφή των παραδειγμάτων επιτρέπει ομαλές μελωδικές κινήσεις χωρίς να δίνεται η εντύπωση ότι οι συγχορδίες είναι ελλιπείς, αφού στις δευτερεύουσες Δ ακούγονται και η πέμπτη και η εβδόμη, έστω και διαδοχικά. Για την τελική συγχορδία, πάντως, ο Μάντζαρος επιλέγει τετραφωνία, προσθέτοντας μιαν ακόμα θεμέλιο μία οκτάβα πάνω από το μπάσο, ώστε να είναι πλουσιότερο και πληρέστερο το άκουσμα της Τ, όπως έκανε και στο ΜΤ-20.

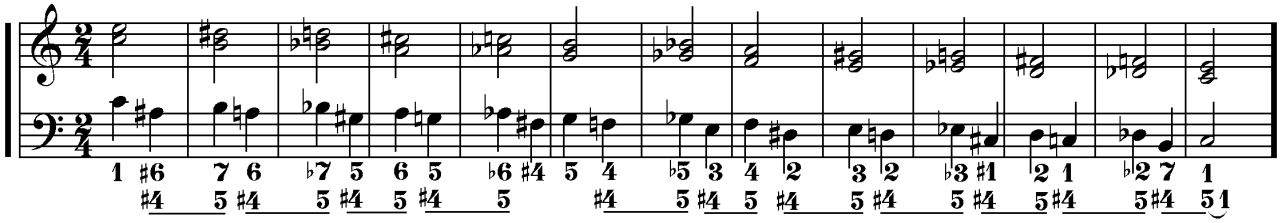
Οι αριθμοί κάτω από το μπάσο είναι πανομοιότυποι με εκείνους των ΜΤ-19 και ΕΤ-16, όπως είναι και η παρουσία ενωτικών γραμμών στο πρώτο παράδειγμα και η απουσία τους στο δεύτερο. Όσο για τη συγχορδιακή αρίθμηση, η οποία είναι πλήρης, δίνεται μόνο για τα πρώτα μέτρα του κάθε παραδείγματος.

ΜΤ-22(α). «Χρωματική κίνηση με το θεμελιακό μπάσο να κατεβαίνει 3η ή 2α και να ανεβαίνει διατονικό ημιτόνιο, με την κατιούσα χρωματική κλίμακα στο μέσο, χρησιμοποιώντας ελαττωμένους φθόγγους».

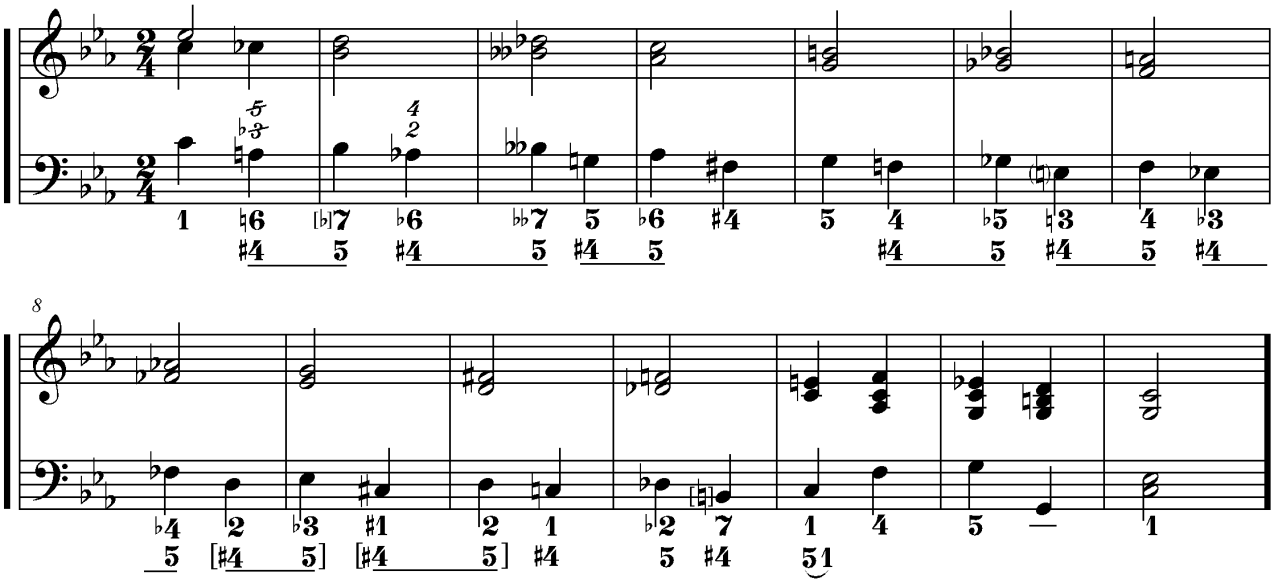
ΕΤ-19. «Χρωματική κίνηση του θεμελιακού μπάσου που κατεβαίνει 3η ή 2α και ανεβαίνει διατονικό ημιτόνιο».

Δύο παραδείγματα που μοιάζουν πάρα πολύ με τα ΜΤ-15 και ΕΤ-13 αντίστοιχα. Η διαφορά με εκείνα είναι πως αυτά είναι απλούστερα, εφόσον στο αλυσιδικό τους σχήμα έχουν έναν

φθόγγο λιγότερο: συνεπώς αντί του ↘3μ↗2μ↗2μ έχουμε μόνο ↘3ε↗2μ ή την εναρμόνια εκδοχή του, ↘2Μ↗2μ.[213] Η τελευταία κίνηση, η οποία είναι πάντοτε διατονικό ημιτόνιο, έχει και εδώ τη σταθερή Θεώρηση ♯4 5, και συνεπώς κάθε παροδική μετατροπία δεν είναι άλλο παρά μια πτώση προς τη Δ της κάθε νέας τονικότητας μέσω της vii$^{7♭}_{3♭}$/V σε ευθεία κατάσταση. Στο ΕΤ-19 υπάρχει η σημείωση «Κατιούσα χρωματική κλίμακα με τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους στη μεσαία φωνή» («Scala discend[ente] Crom[atica] colle Corde Scemate nella parte di mezzo»), η οποία έχει πολλά κοινά με τον τίτλο του ΕΤ-13 και φανερώνει τη μεγάλη σχέση του ΕΤ-19 με εκείνο το παράδειγμα και, έμμεσα, με το ΜΤ-15.



Παράδειγμα 3.51: ΜΤ-22(α).



Παράδειγμα 3.52: ΕΤ-19.

Στο ΜΤ-22(α) η τελική πτώση είναι σχεδόν όμοια με εκείνη του ΜΤ-15: η ιδιαιτερότητά της, καθώς και οι συνθήκες που κάνουν αποδεκτή τη συγχορδία με 3ε-5ε-7ε ως Δ της κύριας τονικότητας, έχουν ήδη σχολιαστεί στο πλαίσιο των ΜΤ-15 και ΕΤ-13. Αυτό όμως που είναι διαφορετικό στο ΜΤ-22(α), και συνάμα ιδιαίτερα ενδιαφέρον, είναι οι Θεωρήσεις των δύο τελευταίων συγχορδιών: βλέπουμε ότι η σύνδεση της σι-ρε♭-φα[-λα♭] με την ντο-μι[-σολ] δεν έχει σχέση Δ προς Τ αλλά θεωρείται μισή πτώση στο πλαίσιο της Φα ελάσσ./μείζ., αφού η κίνηση σι-ντο του μπάσου φέρει τους αριθμούς ♯4 5. Η επιστροφή στην αρχική τονικότητα γίνεται με έναν μάλλον αναπάντεχο τρόπο: η τελική συγχορδία θεωρείται ταυτόχρονα Δ της

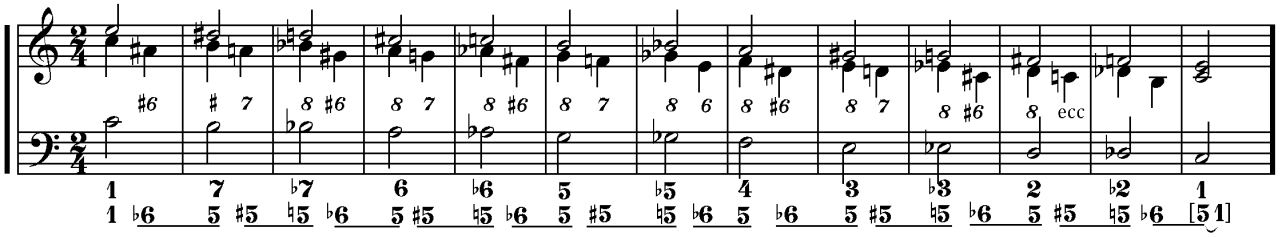
[213] Οι δύο αυτές διαφορετικές ορθογραφίες επισημαίνονται και μέσω των δύο μοναδικών συγχορδιακών αριθμήσεων που βρίσκουμε στα δύο πρώτα μέτρα του ΕΤ-19. Παρόλο που ο Μάντζαρος θεωρούσε μάλλον περιττό να σημειώσει την αρίθμηση όλων των συγχορδιών του παραδείγματος, φρόντισε τουλάχιστον να αριθμήσει την πρώτη εμφάνιση καθεμιάς από τις δύο εναρμόνιες εκδοχές της ίδιας συγχορδίας του προτύπου. Παρεμπιπτόντως, αξιοπρόσεκτος είναι ο συμβολισμός του διαστήματος της τρίτης ελαττωμένης ως «♭3»στην αρχή του ΕΤ-19.

Φα και Τ της Ντο μείζ., αλλά χωρίς την εδραίωση της τελευταίας μέσω τέλειας πτώσης. Αυτό δείχνει μάλλον πως ο Μάντζαρος τελικά δεχόταν ότι μια συγχορδία έκτης αυξημένης μπορούσε να λειτουργήσει και σαν σχεδόν ισοδύναμη της «χαρακτηριστικής συγχορδίας», δηλαδή της μείζονος συγχορδίας με εβδόμη μικρή. Σε τελική ανάλυση, αν θεωρούσε τη συγχορδία με 3ε-5ε-7ε ακατάλληλη για μια τελική πτώση στην Τ θα μπορούσε να είχε ολοκληρώσει και το ΜΤ-22(α) προσθέτοντας και μια τέλεια πτώση, όπως κάνει στο ΕΤ-19. Φαίνεται, τελικά, ότι οι μάλλον παράδοξες Θεωρήσεις στο τέλος του παραδείγματος δείχνουν απλώς τους περιορισμούς του συμβολικού του συστήματος, στο οποίο δεν υπήρχε τρόπος να εκφραστεί η σπανιότερη, αλλά τελικά θεμιτή, χρήση της συγχορδίας με 3ε-5ε-7ε ως κύριας Δ: έτσι σημειώνεται μόνο η τυπικότερη λειτουργία της, σύμφωνα με τη χρήση των συγχορδιών έκτης αυξημένης στη RdO,[214] και η διπλή Θεώρηση δίνεται μόνο στη συγχορδία της Τ.

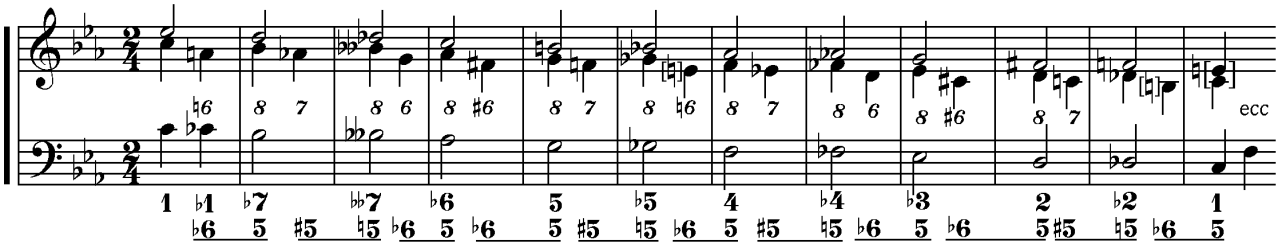
ΜΤ-22(β). «Α΄ αναστροφή αυτής της κίνησης, από την οποία προκύπτει η ίδια κλίμακα στο μπάσο».

ΕΤ-20. «Α΄ αναστροφή, με την ίδια κλίμακα στο μπάσο».

Έχουμε και εδώ δύο ακόμα παραδείγματα που αποτελούν απλούστερες εκδοχές των ΜΤ-16 και ΕΤ-14 αντίστοιχα, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζουν τις ίδιες συγχορδιακές ακολουθίες των ΜΤ-22(α) και ΕΤ-19 αλλά με τη μελωδική γραμμή της μεσαίας φωνής να εμφανίζεται στο μπάσο, και το αντίστροφο.



Παράδειγμα 3.53: ΜΤ-22(β).



Παράδειγμα 3.54: ΕΤ-20.

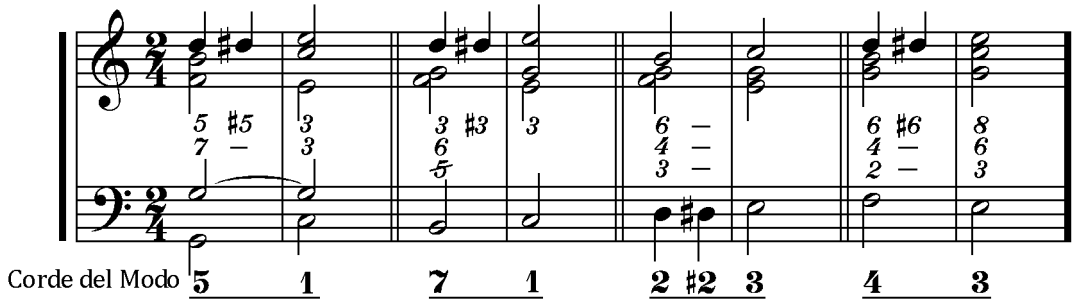
Εκτός από την αναστροφή μεταξύ των δύο χαμηλότερων φωνών, μια άλλη σημαντική διαφορά είναι ότι και στα δύο παραδείγματα σημειώνεται η αρίθμηση των συγχορδιών· στην ουσία αυτή η αρίθμηση συμβολίζει την κίνηση της μεσαίας φωνής, η οποία άλλοτε απέχει από το μπάσο 6Α και άλλοτε 7μ, σύμφωνα με τις συχνές εναρμόνιες μεταλλαγές (βλ. και σ. 184-185).

[214] Η χρήση αυτή φαίνεται καλύτερα στα δύο επόμενα παραδείγματα, τα ΜΤ-22(β) και ΕΤ-20, αλλά και στα προγενέστερα στα οποία αντιστοιχούν (ΜΤ-16 και ΕΤ-14). Σε αυτά η συγχορδία με 3ε-5ε-7ε χρησιμοποιείται στην (ιστορικά) τυπικότερη εκδοχή της, αυτή που ονομάζεται «γερμανική έκτη», δηλαδή με το μπάσο να έχει τη βάση του διαστήματος της αυξημένης έκτης, και συνεπώς κάθε διατονικό κατιόν ημιτόνιο του μπάσου *θεωρείται* ♭6 5.

Η τελική πτώση στο ΜΤ-22(β) έχει την ίδια αρμονική ιδιαιτερότητα με εκείνη του ΜΤ-22(α) και φέρει τις ίδιες Θεωρήσεις που βρίσκουμε και εκεί, ενώ στο ΕΤ-20 λείπουν οι τελευταίες συγχορδίες (π^{6}_{4}–$V^{(7)}$–i), πιθανόν επειδή έχουν καλυφθεί από το κομμάτι χαρτιού που περιέχει τα παραδείγματα του μείζονος Τρόπου, και το οποίο έχει κολληθεί πάνω στο κομμάτι με τα παραδείγματα του ελάσσονος.

ΜΤ-23. «Χρωματική πτώση από την 5 στην 1, με την 5 σε ευθεία κατάσταση και με την πέμπτη της αυξημένη — και οι αναστροφές της».

Ο Μάντζαρος αφήνει τώρα κατά μέρος τις αλυσιδικές κινήσεις και τις κλίμακες, και καταπιάνεται με τις πτώσεις. Εδώ παρουσιάζει, σε όλες τις καταστάσεις της, μία περίπτωση «χρωματικής πτώσης» (όπως ονομάζει τα πτωτικά σχήματα στα οποία η Δ περιέχει κάποιον αλλοιωμένο φθόγγο): την πτώση V–I, όπου η Δ είναι με εβδόμη και οξυμμένη πέμπτη. Η πτώση αυτή, λόγω της χρωματικής κίνησης που τη χαρακτηρίζει, εμφανίζεται αποκλειστικά στον μείζονα Τρόπο. Σημαντικό είναι να επισημανθεί ότι, σε όλα τα περί αρμονίας εγχειρίδια του Μάντζαρου, ο χρωματικός φθόγγος των αλλοιωμένων Δ εμφανίζεται στον ασθενή χρόνο τους (π.χ. εδώ στο δεύτερο τέταρτο της συγχορδίας), με ομαλή κίνηση χρωματικού ημιτονίου, αφού πρώτα έχει ακουστεί ως φυσικός. Όταν, αμέσως πριν από έναν χρωματικά αλλοιωμένο φθόγγο, προηγείται η φυσική μορφή του, τότε αυτός ο χρωματικός φθόγγος θεωρείται προετοιμασμένος (preparato, βλ. τον τίτλο του ΕΤ-31).

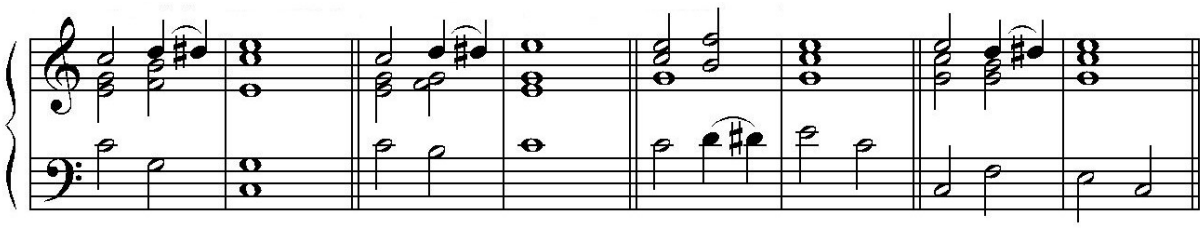


Παράδειγμα 3.55: ΜΤ-23.

Οι φθόγγοι του μπάσου δηλώνονται αριθμητικά με ακρίβεια. Η δε αρίθμηση των συγχορδιών, μολονότι δεν είναι επιμελώς σημειωμένη (λ.χ. απουσιάζει το *6* στην Τ του ΜΤ-23.3), εντούτοις είναι γενικά πλήρης και μάλιστα, στην περίπτωση του ΜΤ-23.1, τονίζει ένα σημαντικό γνώρισμα αυτής της συγχορδιακής σύνδεσης: την παρουσία δύο τριτών στην Τ, οι οποίες προκύπτουν από την υποχρεωτική ημιτονιακή κίνηση δύο φθόγγων της Δ (της εβδόμης και της οξυμμένης πέμπτης). Η απόσταση ανάμεσα στην οξυμμένη πέμπτη και στην εβδόμη δεν είναι ποτέ 3ε αλλά η αναστροφή της (6Α) ή η σύνθετη μορφή της (10ε, στο ΜΤ-23.3).

Η γραφή είναι τετράφωνη, με εξαίρεση το ΜΤ-23.1 όπου υπάρχει μία ακόμα εσωτερική φωνή στο αριστερό χέρι. Αυτή έχει προστεθεί με στόχο η Τ να μην είναι ελλιπής αλλά να ακούγεται και η πέμπτη της. Όπως βλέπουμε και στο *OC/DM*, αλλά και σε άλλα συγγράμματά του, ο Μάντζαρος προτιμά να δίνει την πέμπτη της τελικής Τ σε μια πρόσθετη φωνή, παρά στη φωνή που είχε τον Προσαγωγέα κατεβάζοντάς την μια τρίτη (εδώ από το σι στο σολ). Αυτό δείχνει τη σημασία που έδινε στην ομαλή και φυσική κίνηση των φωνών, εκείνη που ενδείκνυται για την εκάστοτε αρμονική πρόοδο, ειδικά στις περιπτώσεις όπου οι φθόγγοι έχουν έντονη τάση να κινηθούν ημιτονιακά προς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Το παρακάτω

παράδειγμα προέρχεται από ένα ολιγοσέλιδο εγχειρίδιό του όπου παρουσιάζονται διάφορα είδη πτώσεων, επίσης σε όλες τις καταστάσεις τους, και μοιάζει πάρα πολύ με το ΜΤ-23, με τη διαφορά ότι όλα τα υποπαραδείγματα ξεκινούν με τη συγχορδία της Τ και, στις περιπτώσεις όπου η τελική Τ είναι σε α΄ αναστροφή, το μπάσο μεταβαίνει στη θεμέλιο. Στο πρώτο υποπαράδειγμα επιβεβαιώνεται η επιθυμία του Μάντζαρου να κινούνται με ομαλή ημιτονιακή κίνηση οι ανώτερες φωνές και, ταυτόχρονα, να είναι πλήρης η τελική Τ.[215]

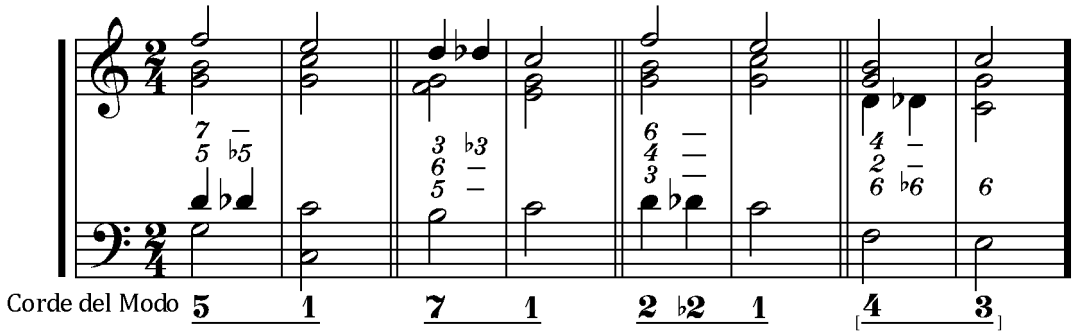


Παράδειγμα 3.56: «Πτώση από την πέμπτη μεθ' εβδόμης προς την πρώτη, αυξημένη χρωματική» («Cad[enza] da 5 con 7ª, a 1ª, crom[atica] accresciuta»· IAMMπ-NXM 505/8/34, πρώτη σελίδα παραδειγμάτων).

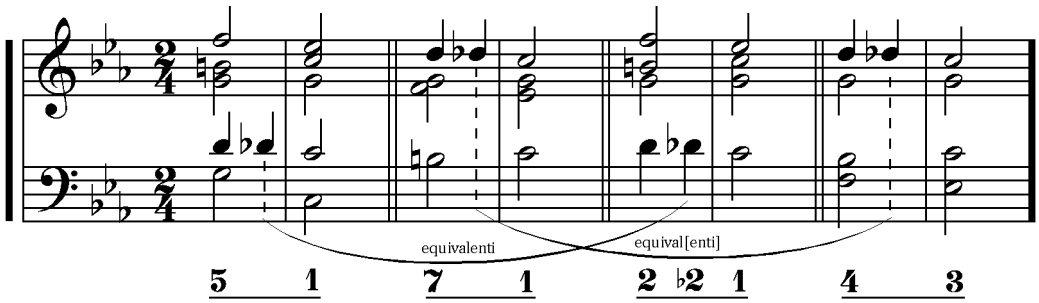
ΜΤ-24. «Χρωματική πτώση ομοίως, σε ευθεία κατάσταση, με ελαττωμένη την πέμπτη [της 5]».

ΕΤ-21. «Χρωματική πτώση από την 5 στην 1, [πρώτα] με την 5 σε ευθεία κατάσταση με ελαττωμένη την πέμπτη [της], και [έπειτα στις] αναστροφές της».

Η δεύτερη «χρωματική πτώση» εμφανίζεται και στον μείζονα Τρόπο και στον ελάσσονα. Είναι η περίπτωση στην οποία η Δ έχει την πέμπτη της βαρυμένη. Η βάρυνση, όπως αντίστοιχα και η όξυνση στο ΜΤ-23, γίνεται με χρωματική κίνηση της φυσικής πέμπτης, η οποία ακούγεται στον πρώτο από τους δύο χρόνους που διαρκεί συνολικά η συγχορδία.



Παράδειγμα 3.57: ΜΤ-24.



Παράδειγμα 3.58: ΕΤ-21.

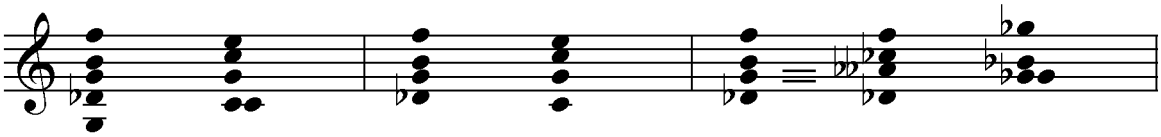
[215] Κάτι το οποίο δεν απασχολεί τόσο πολύ ορισμένους άλλους θεωρητικούς, όπως λ.χ. τον Choron ο οποίος, σε μια σειρά μουσικών παραδειγμάτων στο *Principes de Composition des Écoles d'Italie*, προτιμά να έχει πλήρη τη Δ μεθ' εβδόμης και ελλιπή την Τ (βλ. π.χ. CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 82-83).

Τόσο στο ΜΤ-24.1 όσο και στο ΕΤ-21.1 η γραφή είναι πεντάφωνη για να μπορεί η Τ να είναι πλήρης, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο ΜΤ-23. Αν, δηλαδή, έλειπε το σολ του δεξιού χεριού, η συγχορδία της Τ δεν θα είχε πέμπτη, δεδομένου ότι ο Μάντζαρος επιδιώκει να κινεί τις φωνές με τον ομαλότερο τρόπο και σύμφωνα με την τάση που εμφανίζουν. Ως προς τη δε διάταξη των φθόγγων έχει φροντίσει ώστε η αλλοιωμένη πέμπτη της Δ και ο Προσαγωγέας να μη σχηματίζουν ποτέ διάστημα 3ε αλλά 6Α ή 10ε. Όσο για την αρίθμηση των συγχορδιών, αυτή σημειώνεται μόνο στο ΜΤ-24 και είναι πλήρης. Στο ΕΤ-21 απουσιάζει επειδή ο Μάντζαρος, ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα, έχει γράψει μια σημείωση στην οποία επισημαίνει τη διαστηματική ομοιότητα ανάμεσα στη συγχορδία της Δ με βαρυμένη πέμπτη και σε εκείνη που έχει παρουσιάσει στο ΕΤ-7 (Δ της Δ με βαρυμένη πέμπτη):

> Η χρωματική συγχορδία [της 5, η οποία] σε ευθεία κατάσταση έχει [μεγάλη] 3η, ελαττωμένη 5η και μικρή 7η, είναι όμοια με εκείνη της 2ης που οδηγεί στην 5 της τονικότητας.[216]

Η διαφορά στη χρήση της κάθε συγχορδίας είναι ότι: (α) η συγχορδία με 3Μ-5ε-7μ οδηγεί σε μισή πτώση και η ελαττωμένη πέμπτη της δεν χρειάζεται προετοιμασία, ενώ (β) η Δ με βαρυμένη πέμπτη μπορεί να οδηγήσει στην Τ αλλά, όπως συνάγεται από τα μαντζαρικά γραπτά, είναι απαραίτητο ο αλλοιωμένος φθόγγος να εμφανίζεται πρώτα ως φυσικός.

Όπως και στο ΕΤ-7, έτσι και στο ΕΤ-21 ο Μάντζαρος επισημαίνει δύο ζεύγη συγχορδιών ενώνοντας το κάθε μέλος τους με μια καμπύλη και γράφοντας *equivalenti*, δηλαδή συγχορδίες «[ακουστικά] ισοδύναμες», ή αλλιώς εναρμόνιες (Παρ. 3.59). Το πρώτο ζεύγος αποτελείται από την ευθεία κατάσταση της Δ με βαρυμένη πέμπτη και από τη β΄ αναστροφή της. Και σε αυτή την περίπτωση πιστεύω ότι η επισήμανση έχει γίνει επειδή αυτές οι συγχορδίες είναι πρόσφορες για εναρμόνιες μεταλλαγές. Στην περίπτωση αυτή, δηλαδή αν το σολ θεωρηθεί λα♭♭ και το σι θεωρηθεί ντο♭, τότε προκύπτει η συγχορδία ρε♭-φα-λα♭♭-ντο♭, η οποία μπορεί να οδηγήσει είτε στη συγχορδία της σολ♭ μείζονος ως Δ της Ντο♭ μείζονος/ελάσσονος (αν το λα♭♭ έρχεται απροετοίμαστα), είτε στην Τ της Σολ♭ μείζονος/ελάσσονος (αν το λα♭♭ προετοιμάζεται από το λα♭). Για άγνωστους λόγους οι εναρμόνιες συγχορδίες επισημαίνονται μόνο στο ΕΤ-21 και όχι στο ΜΤ-24, παρόλο που είναι ακριβώς οι ίδιες και εκεί.



Παράδειγμα 3.59: «ισοδύναμες συγχορδίες» στο ΕΤ-21.

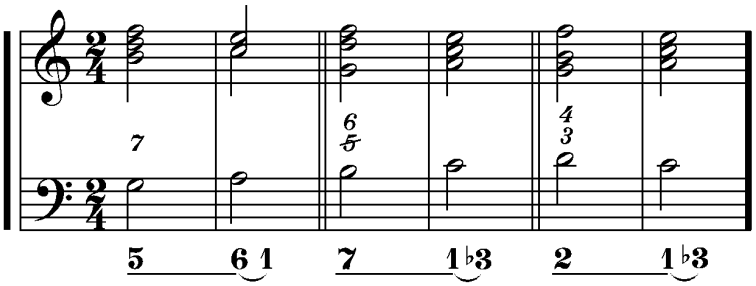
ΜΤ-25. «Απατηλή πτώση και οι αναστροφές [της]».

ΕΤ-22. «Απατηλή πτώση με ημιτονιακή κίνηση, σε ευθεία κατάσταση και στις αναστροφές της».

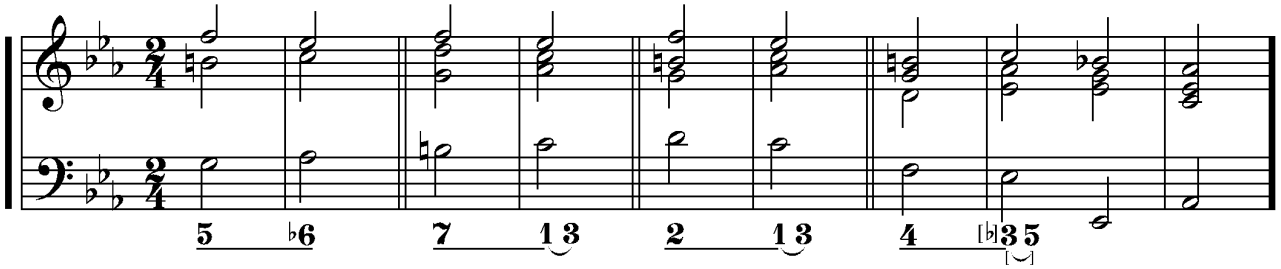
Παρουσιάζεται εδώ η διατονική απατηλή πτώση V7 – vi, δηλαδή χωρίς την εμπλοκή αλλοιωμένων φθόγγων (εκτός, φυσικά, από τον Προσαγωγέα στον ελάσσονα Τρόπο), με τη Δ σε όλες τις πιθανές καταστάσεις. Για κάποιον άγνωστο λόγο, όμως, η γ΄ αναστροφή της απουσιάζει από το ΜΤ-25.

---

[216] «L'acc[ordo] fond[amentale] crom[atico] di 3 ♭5 e 7 min[ore] è simile a quello della 2ª che va a 5ª del †Modo†».



Παράδειγμα 3.60: ΜΤ-25.



Παράδειγμα 3.61: ΕΤ-22.

Όπως δείχνουν οι διπλές Θεωρήσεις κάτω από το μπάσο,[217] η συγχορδία της έκτης βαθμίδας λειτουργεί ως νέα Τ, χωρίς όμως να εδραιώνεται μέσω κάποιας πτώσης: αυτό μοιάζει να δείχνει ότι πρόκειται για μια ιδιαίτερη περίπτωση μετατροπίας στην οποία δεν είναι απαραίτητη η χρήση παρενθετικής Δ ή, έστω, η προήγηση κάποιας συγχορδίας κοινής με την τονικότητα της έκτης βαθμίδας.

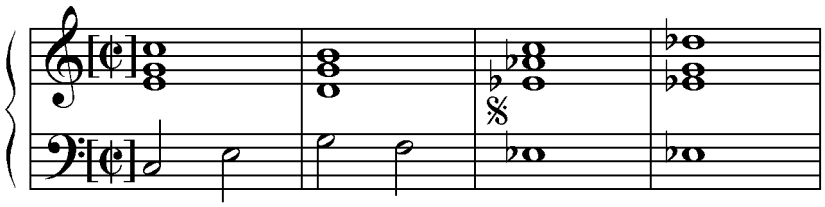
Η τριφωνία στο ΕΤ-22.1, με την παράλειψη της πέμπτης της Δ, δεν φαίνεται να δικαιολογείται από κάποιον ιδιαίτερο λόγο. Αν υποθέταμε ότι ο φθόγγος αυτός είχε έντονη τάση προς το μι♭ (λόγω της απόστασης ημιτονίου) και έπρεπε υποχρεωτικά να κινείται ανοδικά, τότε θα μπορούσαμε να πούμε ότι παραλείπεται για να αποφευχθούν οι παράλληλες πέμπτες με το μπάσο, αλλά κάτι τέτοιο δεν ισχύει στη συγκεκριμένη σύνδεση. Άλλωστε, ειδικά στον ελάσσονα Τρόπο, λόγω των υποχρεωτικών κινήσεων που έχουν οι τρεις από τους τέσσερις φθόγγους της Δ (ανιόν βήμα η θεμέλιος και η τρίτη, κατιόν η εβδόμη), η πέμπτη της δεν έχει άλλη επιλογή από το να κατεβεί βηματικά, και συνεπώς η VI έχει αναγκαστικά δύο τρίτες. Αυτό τηρείται στα ΕΤ-22.2 και ΕΤ-22.3, όπου έχουμε τετραφωνία.

Αυτό που είναι ασυνήθιστο, όμως, είναι το ΕΤ-22.4. Σε αυτή την περίπτωση απατηλής πτώσης, όπου η Δ είναι σε γ΄ αναστροφή, έχουμε μια ιδιαίτερη τροπή: η VI που ακολουθεί είναι σε β΄ αναστροφή, η οποία ερμηνεύεται και αξιοποιείται ως διπλή επέρειση πάνω στη δεσπόζουσα της VI (Π^6_4), και ακολουθεί μια τέλεια πτώση στην VI. Το ασύνηθες εδώ είναι ακριβώς η σύνδεση $V^2 - \Pi^6_4/VI$. Οι συνηθέστερες συγχορδίες αμέσως πριν από ένα Π^6_4 είναι εκείνες της δεύτερης βαθμίδας, της έκτης βαθμίδας, η ναπολιτάνικη, η διπλή Δ (ως V^7/V ή $vii^{o(7)}/V$) ή κάποια από τις συγχορδίες αυξημένης έκτης.[218] Αν εξετάσουμε τη σύνδεση από την πλευρά της Λα♭ μείζονος, θεωρώντας τη σαν κύρια τονικότητα, η συγχορδία που προηγείται του Π^6_4

[217] Το πρώτο υποπαράδειγμα του ΕΤ-22 είναι το μόνο στο οποίο λείπει η δεύτερη Θεώρηση 1 για τον ♭6, το πιθανότερο από παραδρομή. Στην ίδια αιτία πρέπει να οφείλεται και η ύφεση που έχει γράψει ο Μάντζαρος στη δεύτερη Θεώρηση του δεύτερου και τρίτου υποπαραδείγματος (♭3), η οποία εδώ αφαιρέθηκε.

[218] Τις περιπτώσεις αυτές ο Μάντζαρος τις καλύπτει σε επόμενα παραδείγματα του ΜΠ.

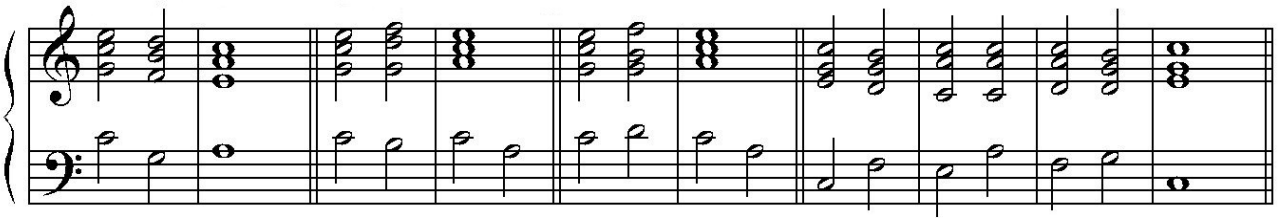
είναι η V²/III. Αυτή είναι μια από τις λίγες πραγματικά ασυνήθιστες συγχορδιακές συνδέσεις που βρίσκουμε στον Μάντζαρο ο οποίος, κατά τα άλλα, κινείται μέσα στη νόρμα της αρμονικής γλώσσας της εποχής του — τουλάχιστον της ιταλικής εκδοχής της. Αλλά αν εξετάσουμε το ζήτημα και από την πλευρά της βασικής τονικότητας του παραδείγματος, της Ντο ελάσσονος, είναι σπανιότατη η απατηλή πτώση με χρήση της γ΄ αναστροφής της Δ που οδηγεί στο Π^6_4 της VI. Από τα περί αρμονίας συγγράμματα του 18ου και 19ου αιώνα που έχω μελετήσει, τέτοια περίπτωση έχω συναντήσει μόνο στην πραγματεία του Ροδοθεάτου, πράγμα που δεν πρέπει να είναι τυχαίο:



Παράδειγμα 3.62: ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 147. Το σύμβολο του σένιο, όπως και στα υπόλοιπα παραδείγματα της ίδιας ενότητας, επισημαίνει απλώς το σημείο όπου υπάρχει απατηλή πτώση.

Βεβαίως το παράδειγμα αυτό είναι στη Ντο μείζονα και η απατηλή πτώση γίνεται στη *βαρυμένη* έκτη βαθμίδα, αλλά το αποτέλεσμα είναι σχεδόν το ίδιο, με μικρές διαφορές που αφορούν κυρίως τη μετρική θέση των Π^6_4 και V^7 της ♭VI, και την ίδια την παρουσία εβδόμης σε αυτή τη Δ, η οποία στο ΕΤ-22 είναι τρίφθογγη.

Επειδή στο ΜΤ-25 δεν υπάρχει αντίστοιχο υποπαράδειγμα, δηλαδή για την απατηλή πτώση με τη γ΄ αναστροφή της Δ, θα συμπληρώσω αυτό το κενό με ένα απόσπασμα από το ίδιο χειρόγραφο περί πτώσεων που χρησιμοποίησα λίγο παραπάνω (σ. 209). Η διαφορά με το ΜΤ-25 είναι ότι κάθε υποπαράδειγμα ξεκινά με Τ και καταλήγει σε ευθεία κατάσταση της vi, με εξαίρεση το τελευταίο το οποίο επιστρέφει στην Τ με τέλεια πτώση.



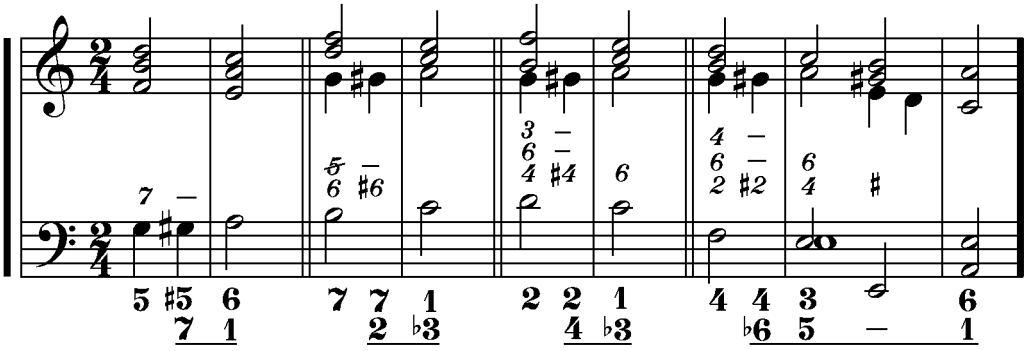
Παράδειγμα 3.63: «Διατονική απατηλή πτώση από την 5 στην 6, με την εβδόμη πάνω στην 5 απροετοίμαστη» («Cad[enza] finta Diat[onica] con 7: di botto sulla 5ta da 5 a 6»· ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/8/34, πρώτη σελίδα παραδειγμάτων).

Στο τέταρτο υποπαράδειγμα του 3.63 βρίσκουμε άλλη μιαν ασυνήθιστη πρόοδο, η οποία εκπλήσσει ίσως ακόμα περισσότερο από την αντίστοιχη του ΕΤ-22 και του παραδείγματος του Ροδοθεάτου: η V^2 οδηγεί μεν σε μια συνήχηση που θα μπορούσε να είναι π^6_4/vi, αλλά αυτό που ακολουθεί δεν είναι η $V^{(7)}$ της vi (μι-σολ♯-σι[-ρε]) αλλά η vi σε ευθεία κατάσταση. Έχουμε, δηλαδή, μια γνήσια β΄ αναστροφή της vi —και όχι μια διπλή επέρειση πάνω στη Δ της— η οποία, μάλιστα, δεν χρησιμοποιείται ούτε διαβατικά, ούτε ποικιλματικά, ούτε στο πλαίσιο ενός αρπισμού της vi, αλλά με έναν απροσδόκητο τρόπο: με άμεση μετάβαση στην ευθεία κατάσταση, δηλαδή στη θεμέλιο. Ανεξήγητος είναι και ο διπλασιασμός της τρίτης της vi, με τον τενόρο να έχει ντο καθ' όλη τη διάρκεια της συγχορδίας ενώ θα μπορούσε να έχει την πέμπτη της (μι). Η vi^6_4 μέσα στη σπάνια αυτή πρόοδο, $V^2 – vi^6_4 – vi^5_3$, και ειδικά με τη διπλασιασμένη τρίτη, θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ως μια Τ σε α΄ αναστροφή με το λα ως αποτζατούρα, το

οποίο λα όμως παραμένει άλυτο και γίνεται η θεμέλιος της επόμενης συγχορδίας. Σε κάθε περίπτωση είναι μια σειρά συγχορδιών που, εκτός από σπανιότατη, θα μπορούσε κανείς να τη δεχτεί ποιητική αδεία, εφόσον εμφανίζεται στο πλαίσιο απροσδόκητης πτώσης, ή να τη χαρακτηρίσει ακόμα και προβληματική λόγω της αστάθειας της β΄ αναστροφής και της ανορθόδοξης χρήσης της. Ένα ακόμα στοιχείο της που είναι ασυνήθιστο για τον Μάντζαρο είναι η λύση του προσαγωγέα σε άλλη φωνή, στην πτώση V–I του πρώτου υποπαραδείγματος.

ΜΤ-26. «Χρωματική απατηλή πτώση, και οι αναστροφές [της]».

Μετά την παρουσίαση της διατονικής απατηλής πτώσης ακολουθεί η χρωματική εκδοχή της (δυνατή μόνο στον μείζονα Τρόπο), όπου εμφανίζεται διαβατικά η η οξυμμένη θεμέλιος της Δ και προκύπτει η vii^{o7} της vi με τονικοποίηση της τελευταίας.



Παράδειγμα 3.64: ΜΤ-26.

Πρόκειται για την πρώτη εμφάνιση της ελαττωμένης συγχορδίας με ελαττωμένη εβδόμη στον ΜΠ, μιας συγχορδίας η οποία έχει θεμέλιο φθόγγο τον Προσαγωγέα και όχι τον υπονοούμενο φθόγγο της Δ, πράγμα που ισχύει και για την τρίφθογγη ελαττωμένη συγχορδία, όταν οικοδομείται πάνω στον 7 του μείζονος και ελάσσονος Τρόπου.[219] Την άποψη αυτή του Μάντζαρου τη μαρτυρά αφενός μεν το θεμελιώδες μπάσο που βρίσκουμε σημειωμένο κάτω από αυτές τις συγχορδίες, αφετέρου δε το γεγονός ότι οι εν λόγω συγχορδίες συμπεριλαμβάνονται στον κατάλογο των 11 συγχορδιών του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος,[220] όπου καταγράφονται ως θεμελιωμένες πάνω στον χαμηλότερο πραγματικά ακουόμενο φθόγγο απ' όσους τις σχηματίζουν.

Όλα τα είδη αριθμητικών συμβόλων στο ΜΤ-26 χαρακτηρίζονται από μεγάλη ακρίβεια (με εξαίρεση ένα *7* στην προτελευταία συγχορδία, που θα έπρεπε να υπάρχει για να εκφράζει την εβδόμη που έρχεται διαβατικά).

Σε αντίθεση με το ΜΤ-25, στο οποίο απουσιάζει η περίπτωση της γ΄ αναστροφής της V, εδώ υπάρχει σχετικό υποπαράδειγμα. Το ενδιαφέρον είναι ότι δεν μοιάζει με το ασυνήθιστο αντίστοιχο που βρίσκουμε στο μικρό χειρόγραφο των πτώσεων αλλά με το πιο δόκιμο ανά-

[219] Οι άλλες περιπτώσεις είναι: για τη μεν ελαττωμένη συγχορδία με εβδόμη ελαττωμένη να θεμελιώνεται πάνω στον ♯2 του μείζονος Τρόπου (βλ. ΜΤ-57 και 58, σ. 247 και 253 αντίστοιχα), για τη δε τρίφθογγη ελαττωμένη συγχορδία να θεμελιώνεται πάνω στον 2 του ελάσσονος.

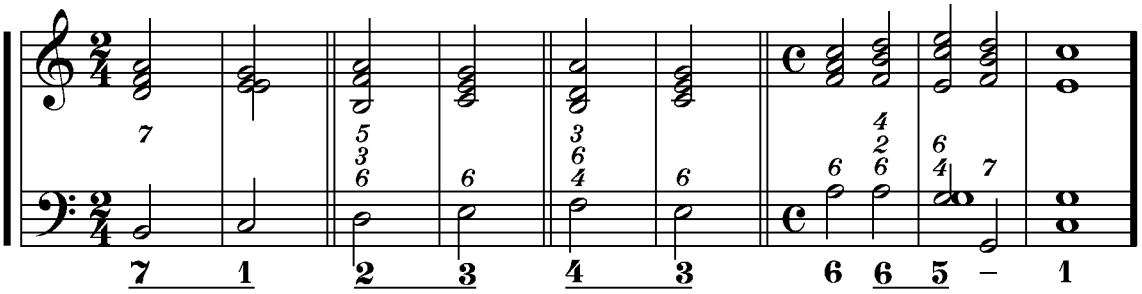
[220] Δηλαδή των τρίφθογγων και τετράφθογγων συνηχιών οι οποίες: (α) είναι δομημένες κατά επάλληλες τρίτες, και (β) κανένα μέλος τους δεν χρειάζονται προετοιμασία. Αυτές είναι που ο Μάντζαρος, στο σύστημά του, τις αποδέχεται με τον όρο *συγχορδίες* (accordi)· περισσότερα παρακάτω, σ. 373 κ.ε.

λογό του στο ΕΤ-22. Έτσι το φα του μπάσου, από 4 (V^2 στη Ντο μείζονα) γίνεται 6 (vii^2 στη Λα ελάσσονα) και ακολουθεί η εδραίωση της τελευταίας τονικότητας με μια τέλεια πτώση.

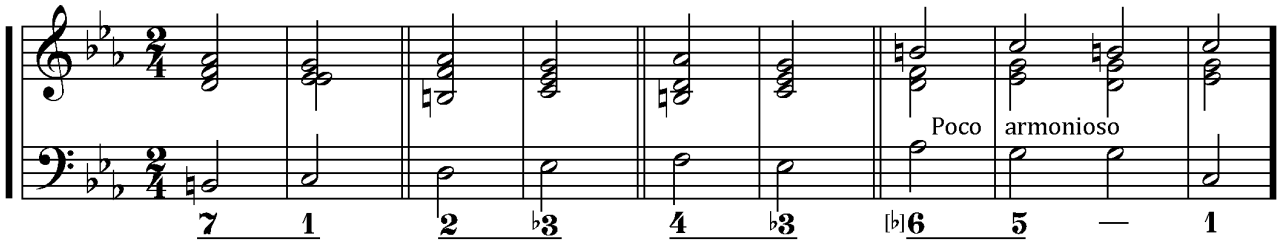
ΜΤ-27. «Πτώση [της συγχορδίας με εβδόμη] του Προσαγωγέα από την 7 στην 1, και οι αναστροφές [της]».

ΕΤ-23. «Πτώση [της συγχορδίας με εβδόμη] του Προσαγωγέα του ελάσσονος Τρόπου από την ♮7 στην 1, και οι αναστροφές της».

Το αντικείμενο των δύο επόμενων παραδειγμάτων είναι η σύνδεση vii^{ø7}–I στον μείζονα και vii^{o7}–i στον ελάσσονα. Στο ΜΤ-27 η Τ έχει πάντα διπλασιασμένη τρίτη ώστε να μην προκύπτουν παράλληλες πέμπτες· αυτό δηλώνεται με σαφήνεια και στο πρώτο υποπαράδειγμα, όπου η τρίτη της Τ είναι γραμμένη με δύο στελέχη. Εδώ έχουμε και την πρώτη χρήση, ως αυτοτελών συγχορδιών, τόσο της ελαττωμένης με μικρή εβδόμη, όσο και της ελαττωμένης με ελαττωμένη εβδόμη: η πρώτη είχε πρωτοεμφανιστεί μεν στο ΕΤ-6 αλλά η εβδόμη της ήταν προετοιμασμένη, ενώ η δεύτερη στο ΜΤ-26 αποτελούσε μια χρωματική τροποποίηση της V^7.



Παράδειγμα 3.65: ΜΤ-27.



Παράδειγμα 3.66: ΕΤ-23.

Ο διπλασιασμός της τρίτης της Τ τηρείται ακόμα και στο ΜΤ-27.4, του οποίου οι ιδιαιτερότητες θυμίζουν εκείνες του ΕΤ-22, κυρίως η προσέγγιση ενός Π^6_4 (εδώ της κύριας τονικότητας) με μια συγχορδία τόσο ασυνήθιστη όσο και η κατάστασή της. Η vii^{ø2}, με την υποχρεωτική κατιούσα πορεία της εβδόμης της (λα), δεν επιτρέπει στο μπάσο να μεταβεί σε ένα σταθερότερο μέλος της Τ (ντο ή μι) και έτσι αναγκαστικά πηγαίνει στο σολ, πάνω στο οποίο έχουμε Δ με διπλή επέρειση. Μία ακόμα πληροφορία που μας παρέχει το ίδιο υποπαράδειγμα, όχι λεκτικά αλλά μόνο μέσω της μουσικής σημειογραφίας, είναι ότι, στην vii^{ø2}, η εβδόμη πρέπει να προετοιμάζεται από προηγούμενη συγχορδία, όπως εδώ από την ΥΔ.[221] Η προετοιμασία αυτή φαίνεται πως επιτρέπει στην vii^{ø2} να διατηρήσει τη λειτουργία Δεσπόζουσας που έχει στη Ντο μείζονα, ενώ η απροετοίμαστη εμφάνιση αυτής της συγχορδίας θα ακουγόταν περισσότερο σαν ii^{ø2} της Λα ελάσσονος και θα δημιουργούσε την προσδοκία μιας $V^6_{(5)}$ αυτής της τονικότη-

[221] Ομοίως και στον Asioli· βλ. τα δύο τελευταία τρίμετρα παραδείγματα στη σ. 52 του Asioli 1813.

τας — αν και υπάρχουν άλλοι οι οποίοι δεν συμφωνούν με αυτό, όπως ο ιταλός μαθητής του Μάντζαρου Orlandini. Ας δούμε τι γράφει για το ίδιο θέμα.

Στο *Dottrina musicale*, στην ενότητα με τις συνδέσεις συγχορδιών, ο Orlandini έχει για πρότυπο τη μέθοδο παρουσίασης του Μάντζαρου: κάθε σύνδεση δίνεται σε τόσες εκδοχές, όσες είναι και οι δυνατές καταστάσεις στις οποίες μπορεί να βρεθεί η συγχορδία που αποτελεί το κύριο αντικείμενο του εκάστοτε παραδείγματος. Η διαφορά με τον Μάντζαρο είναι ότι τα παραδείγματα του Orlandini δεν παρουσιάζονται με μουσική σημειογραφία, αλλά μόνο με τα ονόματα των φθόγγων. Στην Εικ. 3.9 δίνω το παράδειγμα που αντιστοιχεί στο ΜΤ-27. Πάνω από κάθε υποπαράδειγμα αναγράφεται η συγχορδιακή κατάσταση της vii^{ø7}. Κάθε στήλη αντιστοιχεί σε μια συγχορδία, με τα ονόματα των φθόγγων διατεταγμένα καθ' ύψος σύμφωνα με τη φωνή στην οποία ακούγεται ο καθένας. Οι φθόγγοι του μπάσου είναι οι μόνοι που γράφονται με το πρώτο τους γράμμα κεφαλαίο, και κάτω από αυτούς γράφεται η Θεώρησή τους μέσα στην κλίμακα.



Εικόνα 3.9: ORLANDINI 1844 σ. 157. *Fondamentale:* «ευθεία κατάσταση»· *Primo Rivolto:* «α΄ αναστροφή»· *Secondo Rivolto:* «β΄ αναστροφή»· *Rinversamento:* «γ΄ αναστροφή».

Ως προς την κατανομή των φθόγγων στις τέσσερις φωνές τα τρία πρώτα υποπαραδείγματα στην Εικ. 3.9 αντιστοιχούν στο ΜΤ-27 σε κάθε τους λεπτομέρεια. Η απουσία φθόγγου στον τενόρο, στην Τονική του πρώτου υποπαραδείγματος, δεν σημαίνει ότι εκεί υπάρχει παύση αλλά ότι ο τενόρος έχει κάποιον φθόγγο που υπάρχει και σε άλλη φωνή (όχι απαραίτητα στο ίδιο ύψος)·[222] επομένως, για να αποφευχθούν οι παράλληλες πέμπτες με τη σοπράνο, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ο τενόρος μοιράζεται το ίδιο μι με την άλτο.

Αυτό που διαφέρει εδώ σε σύγκριση με το ΜΤ-27 είναι ο χειρισμός της γ΄ αναστροφής της vii^{ø7} (Rinversamento). Πρώτον ο Orlandini δεν θεωρεί ότι η εβδόμη της πρέπει να προετοιμάζεται ως σύμφωνος φθόγγος της αμέσως προηγούμενης συγχορδίας, διότι στο παράδειγμά του δεν υπάρχει τέτοια συγχορδία, ενώ στο κείμενό του δεν υπάρχει καμία τέτοια αναφορά. Δεύτερον η vii^{2} δεν οδηγεί σε Π^{6}_{4} αλλά απευθείας στην V^{7}, χωρίς όμως να υπάρξει κίνηση στις άλλες φωνές· μόνον ο μπάσος κινείται με κατιόν βήμα, κάτω από τα κρατημένα ρε, φα, και σι των υπόλοιπων φωνών. Έτσι, λοιπόν, ο Orlandini μεταχειρίζεται την εβδόμη της vii^{ø7} σαν αποτζατούρα πάνω στην V^{7}, και τελικά ακολουθεί η Τ. Ο τενόρος έχει και πάλι κενό στη συγχορδία της Τ, συνεπώς ο φθόγγος του πρέπει να είναι είτε μι είτε ντο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η είσοδος πέμπτης φωνής, με το κρατημένο σολ, για να μην είναι η Τ ελλιπής (χωρίς την πέμπτη). Όπως έχω γράψει και παραπάνω, αυτό είναι κάτι που ο Μάντζαρος το εφαρμόζει

[222] Για κάποιο λόγο ο Orlandini το κάνει αυτό συχνά στο βιβλίο του. Στα παραδείγματά του διακρίνεται η απροθυμία του να εμφανίζει δύο ονομαστικά ίδιους φθόγγους στις τρεις ανώτερες φωνές.

συστηματικά (όπως και στο ΜΤ-27). Αμέσως παρακάτω δίνω το τελευταίο υποπαράδειγμα του Orlandini μεταγραμμένο σε μουσική σημειογραφία. Επειδή δεν υπάρχει καμία ένδειξη για τη μετρική θέση των συγχορδιών επέλεξα να μην τοποθετήσω διαστολές.



Παράδειγμα 3.67

Ας δούμε τον τρόπο με τον οποίο ένας άλλος μαθητής του Μάντζαρου, ο Ροδοθεάτος, πραγματεύεται τη γ΄ αναστροφή της vii^{ø7} του μείζονος Τρόπου (Παρ. 3.68). Οι λύσεις που δίνει είναι δύο: η πρώτη (μ. 1-2) μοιάζει πολύ με εκείνη του Orlandini, ενώ η δεύτερη (μ. 3-4) με τη λύση του Μάντζαρου. Η διαφορά με τον Orlandini βρίσκεται στο λα του μπάσου, το οποίο εκείνος εμφανίζει απροετοίμαστο και όχι δεμένο από πριν. Για τον Ροδοθεάτο, όμως, η προετοιμασία της εβδόμης της vii^{ø7} (στη δεδομένη αναστροφή) από προηγούμενη συγχορδία, στην οποία είναι σύμφωνος φθόγγος, αποτελεί προϋπόθεση για τον ορθό χειρισμό της, πράγμα που το βλέπουμε και στα δύο υποπαραδείγματά του. Σε αυτό συμφωνεί με τον Μάντζαρο (παρόλο που ο τελευταίος δεν έχει δεμένα τα δύο λα του μπάσου), και έτσι στα μ. 3-4 οι τρεις τελευταίες συγχορδίες είναι όμοιες με τις αντίστοιχες του ΜΤ-27, ακόμα και στην κατανομή των φθόγγων στις φωνές. Διαφέρουν όμως ως προς τη θέση τους στο μέτρο, και δεν είναι τυχαίο ότι ο Μάντζαρος δίνει διαφορετική μετρική ένδειξη ($\frac{4}{4}$) στο τελευταίο του υποπαράδειγμα: τοποθετεί, λοιπόν, το Π^{6}_{4} στο ισχυρό πρώτο μισό του μέτρου, το οποίο είναι και η συνηθέστερη θέση αυτής της συνήχησης, και η V^{5}_{3} ακολουθεί στο ασθενές δεύτερο μισό. Ο δε Ροδοθεάτος κάνει ακριβώς το αντίστροφο: η vii^{ø2} βρίσκεται στο ισχυρό και λύνεται στο ασθενές, σε μια β΄ αναστροφή της Τ η οποία δεν γνωρίζουμε πού θα οδηγήσει, εφόσον το παράδειγμα τελειώνει με αυτήν.



Παράδειγμα 3.68: ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 77.

Αν μπορεί να βγει κάποιο συμπέρασμα για τη διαφορά στη χρήση της vii^{ø2} μεταξύ Μάντζαρου και Ροδοθεάτου βάσει της μετρικής θέσης των συγχορδιών στα παραδείγματά τους, αυτό είναι το εξής. Ο μεν Μάντζαρος, τοποθετώντας τη συγχορδία στο ασθενές μετριάζει τη διάφωνη ιδιότητα που έχει η εβδόμη της συγχορδίας σε αυτή την αναστροφή· κινώντας δε τις φωνές με τον τρόπο που βλέπουμε στο παράδειγμά του προσδίδει στη συγχορδία διαβατικό χαρακτήρα.[223] Από την άλλη ο Ροδοθεάτος, βάζοντας την vii^{ø2} στο ισχυρό και δένοντας τον

[223] Ωστόσο, όπως θα φανεί από διάφορα άλλα παραδείγματα, ο Μάντζαρος δεν τοποθετεί συστηματικά τη διαφωνία στο ισχυρό (βλ. π.χ. τη θέση του πτωτικού $^{6}_{4}$ στο προτελευταίο μέτρο του ΕΤ-26, στο τελευταίο του ΕΤ-

φθόγγο του μπάσου, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη διαφωνία η οποία λύνεται στο ασθενές — αν και σε μια συγχορδία ασταθή. Επομένως ο Μάντζαρος τη χρησιμοποιεί περισσότερο ως διαβατική συγχορδία και ο Ροδοθεάτος ως διάφωνη που πρέπει να υπακούει στον κανόνα της «προετοιμασίας-κρούσης-λύσης».

Ας σημειωθεί πάντως ότι, στο *SPA*, για την ίδια πτώση (vii^{ø7}–I στον μείζονα Τρόπο) δίνονται μόνο η ευθεία κατάσταση και οι πρώτες δύο αναστροφές. Επιπλέον υπάρχει εκεί μια σημείωση του Μάντζαρου στην οποία δηλώνεται ρητά ότι η εβδόμη αυτής της συγχορδίας πρέπει να απέχει πάντοτε διάστημα εβδόμης και όχι δευτέρας από τη θεμέλιο της, πράγμα που δείχνει ότι σε εκείνο το σύγγραμμα η γ′ αναστροφή της vii^{ø7} δεν είναι αποδεκτή.[224] Από τη στιγμή που δεν γνωρίζουμε ποιο από τα δύο γραπτά προηγείται χρονικά είναι δύσκολο να συμπεράνουμε τι ακριβώς ισχύει, αν δηλαδή (α) αρχικά ο Μάντζαρος απέκλειε τη χρήση της γ′ αναστροφής και αργότερα αποδέχτηκε τη χρήση της υπό τις πολύ συγκεκριμένες συνθήκες του MT-27.4, ή αν (β) συνέβη το αντίθετο, ότι δηλαδή παλαιότερα αποδεχόταν τη γ′ αναστροφή αλλά αναθεώρησε την άποψή του, ενδεχομένως αφού γνώρισε τη γνώμη κάποιου θεωρητικού για τον οποίο έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση.

Στον ελάσσονα (ET-23) η μεταχείριση της vii^{o2} μοιάζει πολύ με εκείνη του MT-27 αλλά διαφέρει στα εξής σημεία: ότι δεν προηγείται η ΥΔ, και ότι η επόμενή της συγχορδία δεν έχει διπλασιασμό του μι. Για το δεύτερο δεν βρίσκω κάποια πειστική εξήγηση, αλλά το πρώτο δικαιολογείται από την αυξημένη δευτέρα με την οποία θα αναγκαζόταν να κινηθεί η σοπράνο (λα♭-σι♮) στην περίπτωση που υπήρχε iv πριν από την vii^{o2}. Στο υποπαράδειγμα αυτό, πάντως, ο Μάντζαρος έχει σημειώσει την παρατήρηση «Poco armonioso», που μπορεί να αποδοθεί «Λίγο/ελάχιστα αρμονικό», πράγμα που σημαίνει ότι προτιμούσε να μη χρησιμοποιεί την vii^{o7} του ελάσσονος στην γ′ αναστροφή διότι της έβρισκε κάποιο ελάττωμα. Δεν αποκλείεται αυτό να σχετίζεται με την ιδιότητα της ελαττωμένης συγχορδίας με ελαττωμένη εβδόμη να έχει τέσσερις διαφορετικές ακουστικές ερμηνείες, και ίσως θεωρούσε ότι το λα♭ του μπάσου στη γ′ αναστροφή της θα μπορούσε να εκληφθεί στιγμιαία ως σολ♯ και να δημιουργήσει την εντύπωση ότι ακολουθεί τονικοποίηση του ♮6, δηλαδή της Λα μείζονος ή ελάσσονος, κάτι που δεν είναι επιθυμητό τη δεδομένη στιγμή. Δεν αποκλείεται, όμως, το σχόλιο του Μάντζαρου να αναφέρεται στη σύνδεση της vii^{o2} με το π^{6}_{4} και όχι μεμονωμένα στην πρώτη συγχορδία του ET-23.4.

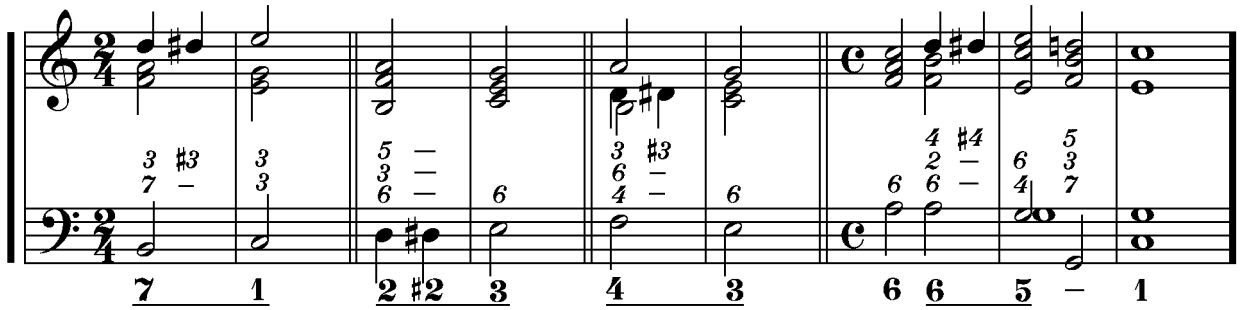
MT-28. «Ομοίως, χρωματική με 3M· και οι αναστροφές [της]».

Όπως η πέμπτη της Δεσπόζουσας μπορεί να οξυνθεί με ανιόν χρωματικό βήμα (MT-23), το ίδιο μπορεί να γίνει όταν ο ίδιος φθόγγος αποτελεί μέλος την vii^{ø7}, η οποία έχει επίσης λειτουργία Δεσπόζουσας· η διαφορά είναι ότι ο φθόγγος αυτός είναι τρίτη και όχι πέμπτη αυτής της συγχορδίας. Η διάταξη των φωνών στο MT-28 είναι ακριβώς ίδια με εκείνη του MT-27, με εξαίρεση το πρώτο υποπαράδειγμα, στο οποίο το χρωματικό βήμα έχει μεταφερθεί στη σοπράνο για να αποφευχθεί το διάστημα ελαττωμένης τρίτης που σχηματίζει το ρε♯ με το φα. Η

27, και σε ολόκληρα σχεδόν τα MT-40, MT-42, MT-44, MT-46, ET-36), επομένως οι παραπάνω συλλογισμοί μου σχετικά με το MT-27 ίσως και να μην ισχύουν.

[224] *SPA* 1 φ. 91*r* / σ. 178, σημ. (x). Βλ. στον τ. 3 του παρόντος, σ. 94-95, αλλά και εδώ, στον τ. 2, σ. 356.

αλλοίωση αυτή μπορεί να εφαρμοστεί μόνο στον μείζονα Τρόπο, όπως αντίστοιχα και εκείνη της πέμπτης της V^{7}.

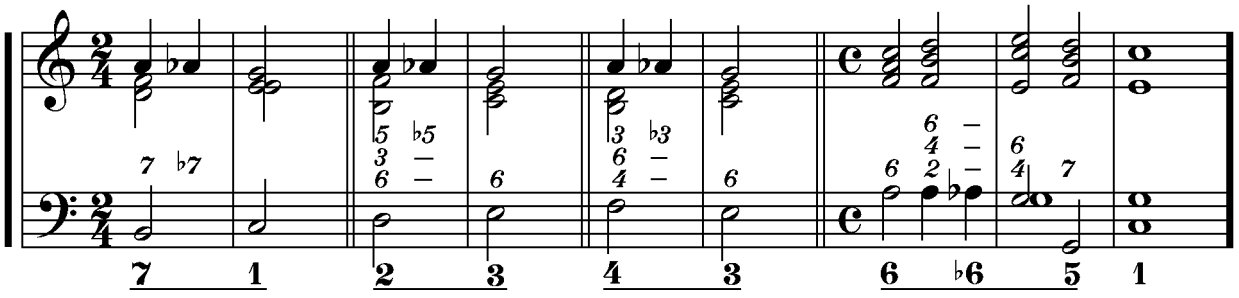


Παράδειγμα 3.69: ΜΤ-28.

Η συγχορδιακή αρίθμηση στο ΜΤ-28 είναι γενικά ακριβής, με εξαίρεση τους αριθμούς *3 ♯3* του τρίτου υποπαραδείγματος οι οποίοι θα έπρεπε να είναι *6 ♯6*.

ΜΤ-29. «Πτώση της χρωματικής συγχορδίας με 7ε του Προσαγωγέα, και οι αναστροφές [της]».

Άλλη μια αλλοίωση που μπορεί να εμφανιστεί μόνο σε μείζονες τονικότητες. Έχουμε εδώ και πάλι την vii^{ø7}, της οποίας η εβδόμη μετατρέπεται από μικρή σε ελαττωμένη. Με εξαίρεση αυτή τη χρωματική κίνηση, το ΜΤ-29 είναι όμοιο με το ΜΤ-27.

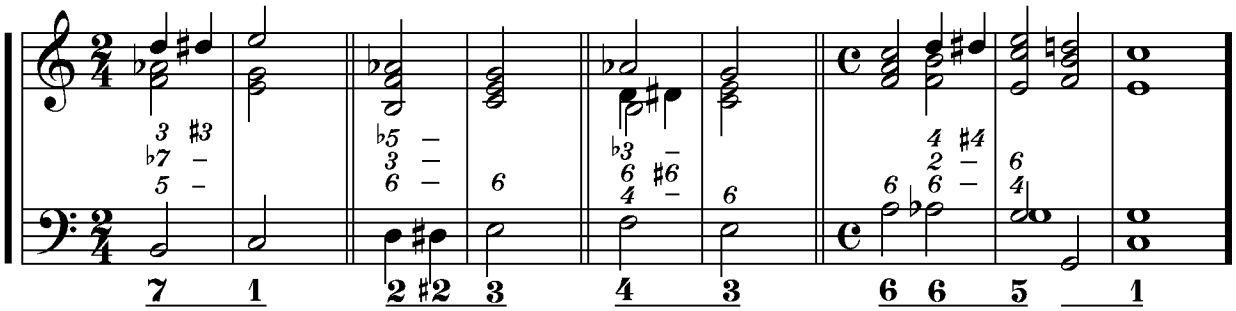


Παράδειγμα 3.70: ΜΤ-29.

ΜΤ-30. «Ομοίως, δις χρωματική, με εβδόμη ελαττωμένη, και με τρίτη [αρχικά] μικρή και [κατόπιν] μεγάλη».

Η περίπτωση αυτή ανήκει σε πιο προχωρημένο αρμονικό λεξιλόγιο και συνδυάζει μια συγχορδία χαρακτηριστική του ελάσσονος Τρόπου (ελαττωμένη με 7ε) με μια χρωματική αλλοίωση που αποτελεί γνώρισμα του μείζονος. Το παράδειγμα αυτό, στο σύνολό του, είναι όμοιο σε όλα με το ΜΤ-28, εκτός από τον φθόγγο λα♭ της vii^{o7}· ο τελευταίος, μάλιστα, στο ΜΤ-30.4 εμφανίζεται προετοιμασμένος, αφού προκύπτει από βάρυνση του φυσικού λα το οποίο είναι η τρίτη της ΥΔ που προηγείται.

Όπως θα δούμε παρακάτω, στο *SPA* όπου εμφανίζεται η ίδια πτώση, η συγχορδία αυτή της vii$^{7♭}_{3♯}$ χαρακτηρίζεται τραχύτατη και μάλιστα σημειώνεται εκεί ότι δεν χρησιμοποιείται στην α΄ αναστροφή της. Στην προηγούμενη σελίδα ανέφερα ότι η ασυμφωνία αυτή μεταξύ των δύο γραπτών του Μάντζαρου θα μπορούσε να αποδοθεί σε αναθεώρηση ορισμένων απόψεών του, ωστόσο δεν είναι εύκολο να εξακριβωθεί ποια από τις δύο απόψεις του προηγείται χρονικά και ποια έπεται.

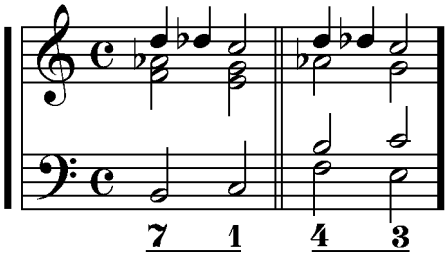


Παράδειγμα 3.71: MT-30.

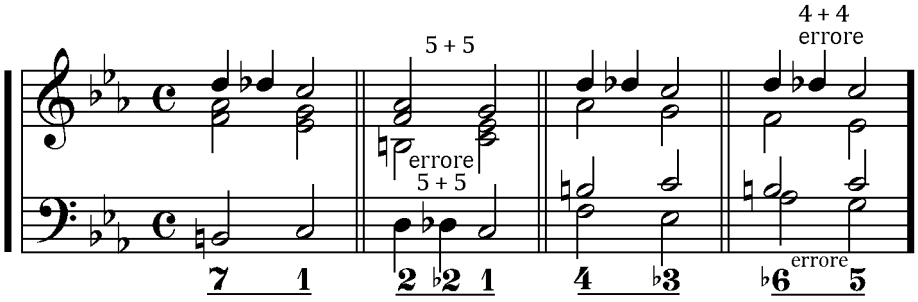
MT-31. «Ομοίως — με 7ε και 3ε».

ET-24. «Ομοίως, χρωματική με 3ε».

Η αρμονική αυτή πρόοδος χρησιμοποιεί και στους δύο Τρόπους την vii^{o7}, συνεπώς στον μείζονα χρησιμοποιείται ως δάνειο από τον ελάσσονα (χωρίς όμως να υπάρχει κάποιο σχόλιο του Μάντζαρου πάνω σε αυτό). Η βάρυνση της τρίτης της vii^{o7} γίνεται με χρωματική κίνηση. Με εξαίρεση το ET-24.2, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις ο φθόγγος που βαρύνεται βρίσκεται στην ψηλότερη φωνή και απέχει πάντα τουλάχιστον μια δεκάτη από τον Προσαγωγέα ώστε να αποφευχθεί το διάστημα της ελαττωμένης τρίτης που προκύπτει από τη βάρυνση.



Παράδειγμα 3.72: MT-31.



Παράδειγμα 3.73: ET-24.

Μια σημαντική διαφορά μεταξύ MT-31 και ET-24 είναι ότι στο πρώτο υπάρχουν υποπαραδείγματα μόνο για την ευθεία κατάσταση της vii^{o7} και για τη β΄ αναστροφή της. Οι άλλες δύο καταστάσεις παραλείπονται χωρίς κανένα σχόλιο, αλλά είναι σαφές ότι αυτό συμβαίνει επειδή σε εκείνες τις συνδέσεις είναι αναπόφευκτα κάποια λάθη· αυτά, όπως είναι γνωστό, προκύπτουν από την έντονη τάση αυτής της συγχορδίας η οποία υποχρεώνει κάθε μέλος της να κινηθεί προς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Τα λάθη επισημαίνονται στο ET-24, όπου δίνονται όλες οι καταστάσεις της συγχορδίας. Στο τέλος αυτού του παραδείγματος είναι σημειωμένο το εξής: «Η α΄ και η γ΄ αναστροφή δεν χρησιμοποιούνται επειδή δημιουργούνται παράλληλες

πέμπτες και τέταρτες με το μπάσο».[225] Καθένα από αυτά τα σφάλματα («errore») είναι σημειωμένο και στο ανάλογο υποπαράδειγμα. Τις παράλληλες πέμπτες και τέταρτες ο Μάντζαρος τις συμβολίζει συντομογραφικά με «5+5» και «4+4» αντίστοιχα. Οι συγκεκριμένες παράλληλες τέταρτες είναι εσφαλμένες επειδή σχηματίζονται από τις δύο ακραίες φωνές.

Η εισαγωγή αυτού του νέου στοιχείου, της vii με 7ε και 3ε, προλειαίνει το έδαφος για μια ομόηχή της συγχορδία με ημιπτωτική λειτουργία, εκείνη της «γερμανικής έκτης», η οποία θα παρουσιαστεί σε επόμενα παραδείγματα. Η συνηθέστερη διάταξη αυτής της συγχορδίας είναι αυτή που βλέπουμε στο ΕΤ-24.2 (στο ρε♭ του μπάσου). Αν η σύνδεση αυτής ακριβώς της συγχορδίας με την επόμενη γινόταν στο πλαίσιο της Φα μείζονος/ελάσσονος (όπου η δεύτερη συγχορδία θα ήταν, ασφαλώς, μείζων), τότε θα είχαμε μια τυπική περίπτωση μισής πτώσης με «γερμανική έκτη» στην οποία, ως γνωστόν, επιτρέπονται κατ' εξαίρεση οι παράλληλες πέμπτες, αρκεί να μη σχηματίζονται μεταξύ των ακραίων φωνών.[226] Ωστόσο ο Μάντζαρος, όπως θα δούμε στα παραδείγματα όπου πράγματι χρησιμοποιεί τη συγχορδία της «γερμανικής έκτης», αποφεύγει τις παράλληλες πέμπτες με επιμέλεια, είτε παρεμβάλλοντας έναν φθόγγο (βλ. ΜΤ-43 και ΕΤ-35) είτε οδηγώντας σε Π^{6}_{4} (βλ. ΜΤ-44 μ. 2, ΕΤ-38 μ. 2, κ.ά.).

ΕΤ-25. «Ομοίως, χρωματική με 5δε».

Η συγχορδία που εισάγεται εδώ είναι μία ακόμα νεότερη προσθήκη στην αρμονική γλώσσα του 19ου αιώνα, και μία από τις λίγες αυτού του είδους που έχουν ενσωματωθεί στην αρμονική θεωρία του Μάντζαρου.[227] Πρόκειται για την ελαττωμένη συγχορδία με 7ε και με 5δε, με την τελευταία να προκύπτει μελωδικά από βάρυνση της 5ε, κάτι που είναι εφαρμόσιμο μόνο στον ελάσσονα Τρόπο.



Παράδειγμα 3.74: ΕΤ-25.

Η διάταξη των φωνών σε όλες τις καταστάσεις της συγχορδίας είναι τέτοια ώστε η πέμπτη της συγχορδίας (φα) να μην απέχει ποτέ διάστημα τρίτης από την τρίτη της (ρε), για να μην προκύψει διάστημα 3ε από την βάρυνση της πέμπτης. Στο τελευταίο υποπαράδειγμα οι συγχορδίες και η διάταξη των φθόγγων τους είναι όμοιες με εκείνες του ΜΤ-29 (οι διαφορές αφορούν τις μετρικές τους θέσεις και, φυσικά, τον Τρόπο).

---

[225] «Il 1:o Riv[olto] e il Rivers[amento] sono impraticabili per le 5e. e 4e per moto retto che si hanno col Basso —».

[226] Οι γνωστές στα ελληνικά εγχειρίδια αρμονίας και ως «[παράλληλες] πέμπτες του Mozart» (ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ 1935 (1994) τ. 2 σ. 90 υποσημ.· ΑΔΑΜ 1997 σ. 88· PISTON / DEVOTO 51987 σ. 599 της ελλ. μετάφρασης, υποσημ.). Από συγχρόνους του Μάντζαρου, ο Asioli λ.χ. γράφει ότι «[ο]ι σύγχρονες σχολές επιτρέπουν ομόφωνα τις παράλληλες πέμπτες» μεταξύ αυτής της συγχορδίας και της Δεσπόζουσας, σε όλες τις καταστάσεις της πρώτης, «αρκεί να μην είναι μεταξύ των ακραίων φωνών» [«Le Scuole moderne permettono concordemente le quinte di moto retto […] semprechè non si trovino fra le parti estreme» (ASIOLI [1813] σ. 19 υποσημ. *b*)].

[227] Ο Καλομοίρης ασχολείται με αυτή στην §51 του τ. 2 της *Άρμονίας* του και επισημαίνει τη σπανιότητά της (ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ 1935 (1994) σ. 124).

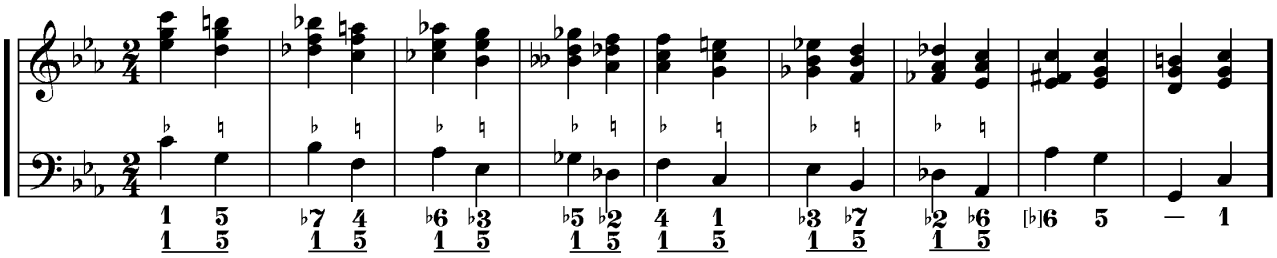
Η αλλοίωση της ελαττωμένης συγχορδίας με 7ε κατ' αυτόν τον τρόπο δίνει ως αποτέλεσμα μια συγχορδία που είναι εναρμόνια με τη V^7, πράγμα που ο Μάντζαρος το σημειώνει:

> Η «εναρμόνια συγχορδία» [της ♮7, η οποία] σε ευθεία κατάσταση έχει μικρή 3^η, δις ελαττωμένη 5^η και ελαττωμένη 7^η, είναι «[ακουστικά] ισοδύναμη» [=*έχει εναρμόνια σχέση*] με τη β΄ αναστροφή της Χαρακτηριστικής Συγχορδίας [=*της Δ με 7^η*] [στην οποία οι τρεις ανώτερες φωνές απέχουν από το μπάσο διαστήματα] μικρής 3$^ης$, καθαρής 4$^ης$ και μεγάλης 6$^ης$.[228]

Ως «εναρμόνια συγχορδία» εννοείται μια συγχορδία που συμπεριλαμβάνει φθόγγο(υς) του εναρμόνιου γένους: στη συγκεκριμένη περίπτωση ο χαρακτηρισμός αυτός οφείλεται στην 5δε μεταξύ θεμελίου και πέμπτης, δηλαδή ένα διάστημα που μπορεί να σχηματιστεί μόνο αν ο φθόγγος βάσης ή κορυφής ανήκει στο εναρμόνιο γένος.[229]

ΕΤ-26. «Κατιούσα χρωματική κλίμακα με ελαττωμένους χρωματικούς [φθόγγους]».

Με το ΕΤ-26 και το ΕΤ-27 η θεματολογία των παραδειγμάτων του πίνακα επιστρέφει, για τελευταία φορά, στις αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου και στις κλίμακες — εδώ την κατιούσα χρωματική, την οποία βρίσκουμε για πρώτη φορά στην ψηλότερη φωνή. Το πρότυπο της δεδομένης ακολουθίας του μπάσου είναι ↘4↗3, πράγμα που περιγράφεται και σε μια σημείωση ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα: «Κίνηση στην οποία οι θεμέλιοι κατεβαίνουν 4^η και ανεβαίνουν 3^η από μια τρίφθογγη ελάσσονα συγχορδία σε μια [τρίφθογγη] μείζονα».[230]



Παράδειγμα 3.75: ΕΤ-26.

Η ακολουθία αυτή δημιουργεί μια σειρά από μισές πτώσεις (I–V ή, κατά το σύστημα των Θεωρήσεων, 1 5) σε άλλες έξι τονικότητες εκτός από την αρχική. Οι μετατροπίες γίνονται μέσω απλής παράθεσης των διαφορετικών τονικοτήτων, χωρίς κάποιαν από τις τυπικές μετατροπικές διαδικασίες.

Η ακολουθία διακόπτεται μετά τη μισή πτώση στη Ρε♭ ελάσσονα: η συγχορδία «γερμανικής έκτης» του προτελευταίου μέτρου δίνει αρχικά την εντύπωση ότι παρατείνει την V της Ρε♭ ελάσσονος μετατρέποντάς την σε V^7 (λόγω της εναρμόνιας σχέσης της με αυτή τη συγχορδία), αλλά οδηγεί σε π^6_4 και V^5_3 της Ντο ελάσσονος, στην Τ της οποίας ολοκληρώνεται το παράδειγμα. Οι μετρικές θέσεις των δύο αυτών συνηχήσεων δείχνουν ότι ο Μάντζαρος δεν

---

[228] «L'acc[ordo] fond[amentale] enarm[onico] di ♭3 ♭♭5 e ♭♭7 equivale al 2°: Riv:^{o} di ♭3 4 e 6 dell' accordo Caratt[eristico]».

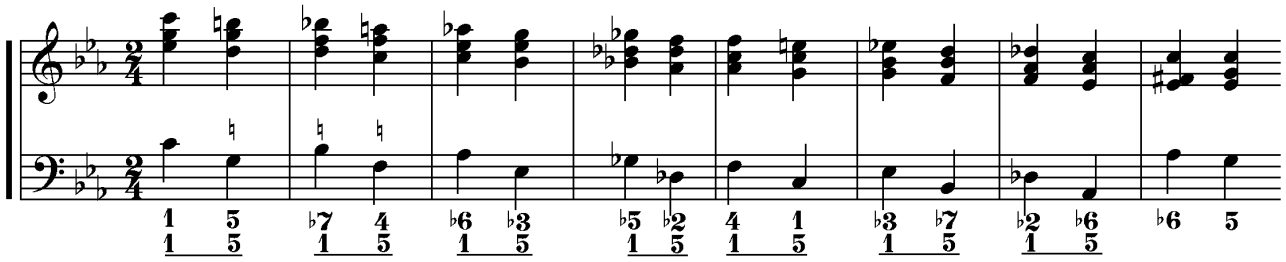
[229] Τα τρία γένη των φθόγγων της τονικότητας τα περιγράφει αναλυτικά ο Μάντζαρος στο *SPA* 1 (φ. 60*r*-60*v*· βλ. μεταγραφή και μετάφραση στον τ. 3 του παρόντος, σ. 2-9, και σχολιασμό εδώ, σ. 273-278).

[230] «Mov[imento] fond[amentale] che scende di 4 e sale di 3 da un acc[ordo] perf[etto] min[ore] a un magg[iore]».

τοποθετεί συστηματικά στο ισχυρό τις συνηχήσεις που απαιτούν κάποιο είδος λύσης αλλά αντιμετωπίζει το ζήτημα με κάποια ελαστικότητα.

ΕΤ-27. «Ομοίως, με τρίφθογγες μείζονες συγχορδίες, εκτός από την πρώτη, κ.λπ. Χρησιμοποιείται και στον μείζονα Τρόπο».

Το παράδειγμα αυτό είναι παραλλαγή του προηγούμενου: η διαφορά με εκείνο είναι ότι οι μισές πτώσεις 1 5 αφορούν σε μείζονες τονικότητες και όχι σε ελάσσονες (εξαιρουμένης, βεβαίως, της αρχικής). Ο τίτλος δεν είναι απόλυτα ακριβής διότι η πρώτη συγχορδία δεν είναι η μοναδική ελάσσων: το μ. 5 ξεκινά επίσης με ελάσσονα συγχορδία, και έτσι τα μ. 5-7 αποτελούν ακριβή μεταφορά των μ. 1-3 μια πέμπτη χαμηλότερα, πράγμα που όχι μόνο συμφωνεί με τη διαίρεση της οκτάβας σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα, αλλά φαίνεται μάλιστα να *οφείλεται* σε αυτή.[231] Το παράδειγμα δεν είναι ολοκληρωμένο, είτε επειδή δεν υπήρχε αρκετός χώρος στο χαρτί για να γραφτεί το τελευταίο του μέτρο, είτε επειδή αυτό καλύπτεται από το χαρτί όπου είναι γραμμένο το δεξιό τμήμα του πίνακα, το οποίο έχει κολληθεί πάνω στο αριστερό. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και στην περίπτωση του ΕΤ-20, το οποίο στο χειρόγραφο είναι ακριβώς πάνω από το ΕΤ-27.



Παράδειγμα 3.76: ΕΤ-27.

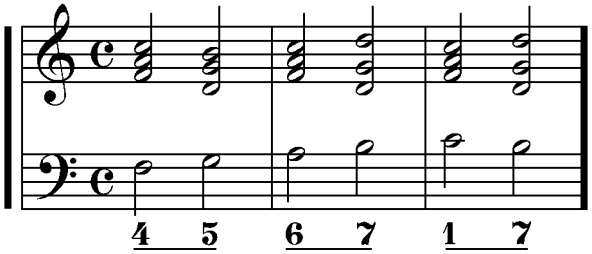
Στον τίτλο του παραδείγματος σημειώνεται ότι αυτή η ακολουθία μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στον μείζονα Τρόπο, φυσικά με τις κατάλληλες τροποποιήσεις, δηλαδή να μετατραπούν σε μείζονες η αρχική Τονική, το π^{6}_{4}, και η τελική Τονική (η οποία εδώ απουσιάζει, αλλά θα χρησιμοποιήσουμε το τελευταίο μέτρο του ΕΤ-26 για να συμπληρώσουμε αυτό που λείπει εδώ). Όλες οι υπόλοιπες συγχορδίες θα είναι ακριβώς όπως έχουν στο ΕΤ-27. Σε σύγκριση με τη συγχορδιακή ακολουθία του ΕΤ-26, αυτή θεωρείται από τον Μάντζαρο καταλληλότερη να χρησιμοποιηθεί στον μείζονα Τρόπο διότι όλοι οι ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι της είναι κοινοί στον μείζονα και στον ελάσσονα, ενώ στο ΕΤ-26 εμφανίζονται και τρεις ελαττωμένοι χρωματικοί του ελάσσονος που στον μείζονα ανήκουν σε διαφορετικό γένος, το εναρμόνιο (♭1, ♭4, ♭♭7 ή, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, ντο♭, φα♭, σι♭♭).[232]

[231] Ευχαριστώ θερμά τον Ιωάννη Φούλια γι' αυτή την επισήμανση.

[232] Βλ. το φ. 60*r* του *SPA* 1.

ΜΤ-32, ΕΤ-28. «Πτώσεις [στις οποίες οι] θεμέλιοι [πηγαίνουν] από τον 4 και από τον ♯4 στον 5 ή στον 1. — Από την 4 στην 5»

Ο τίτλος αυτός δεν αφορά αποκλειστικά το ΜΤ-32 και το ΕΤ-28 αλλά μια σειρά παραδειγμάτων που ξεκινούν με αυτά τα δύο και φτάνουν, αντίστοιχα, μέχρι το ΜΤ-46 και το ΕΤ-40. Οι αριθμοί που εμφανίζονται στον τίτλο αφορούν τις Θεωρήσεις του μπάσου στην ευθεία κατάσταση των εξεταζόμενων συγχορδιών. Πρόκειται, λοιπόν, για παραδείγματα που ασχολούνται με μισές και πλάγιες πτώσεις, στις οποίες μπορούν να εμφανίζονται διάφορες χρωματικές αλλοιώσεις. Μόνο το τελευταίο τμήμα του τίτλου σχετίζεται συγκεκριμένα με το ΜΤ-32 και το ΕΤ-28: «Από την 4 στην 5», δηλαδή από τη συγχορδία που δομείται πάνω στον φθόγγο 4 προς εκείνη που δομείται πάνω στον 5. Από εδώ και στο εξής, σε όλα σχεδόν τα παραδείγματα του πίνακα, κάθε μέτρο αποτελεί και ένα αυτοτελές υποπαράδειγμα. Παρόλο που δεν χρησιμοποιούνται πια διπλές διαστολές, κάθε παράδειγμα δεν αποτελεί ένα συνεχές μουσικό κομμάτι αλλά χωρίζεται σε τόσα ξεχωριστά υποπαραδείγματα όσα είναι και τα μέτρα που το αποτελούν,[233] αν και θα δούμε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις το τελευταίο υποπαράδειγμα αποτελείται από δύο μέτρα. Όπως θα φανεί και παρακάτω, πάντως, κάθε σύνδεση δεν πρέπει να θεωρείται αυθύπαρκτη αλλά ότι, στην πραγματικότητα, αποτελεί κομμάτι μιας μεγαλύτερης μουσικής φράσης. Ειδικά τις μισές πτώσεις πρέπει να τις αντιμετωπίσει κανείς περισσότερο σαν τέλειες στις οποίες έχει απλώς παραλειφθεί, ως ευνόητη (και πιθανότατα για λόγους εξοικονόμησης χώρου στον πίνακα), η Τονική που ακολουθεί. Μάλιστα στις περισσότερες περιπτώσεις πτωτικών $\frac{6}{4}$ παραλείπεται ακόμα και η V^5_3.



Παράδειγμα 3.77: ΜΤ-32.



Παράδειγμα 3.78: ΕΤ-28.

[233] Υπάρχει, πάντως, η περίπτωση του ΜΤ-42 του οποίου τα υποπαραδείγματα χωρίζονται μεταξύ τους με διπλές διαστολές. Εκεί υπάρχει και μια σημείωση στην οποία διευκρινίζεται ότι εκείνο το παράδειγμα δεν παίζεται συνεχόμενο, αλλά κάθε υποπαράδειγμά του παίζεται ξεχωριστά. Πράγμα που δείχνει ότι ίσως η πρόθεση του Μάντζαρου για τα υπόλοιπα παραδείγματα ήταν να παίζονται χωρίς διακοπή — εννοώντας πάντοτε τα παραδείγματα από τα ΜΤ-32 / ΕΤ-28 και στο εξής. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες η σύνδεση μιας συγχορδίας που βρίσκεται στο τέλος του μέτρου με εκείνη που βρίσκεται στην αρχή του επόμενου παραβιάζει τους κανόνες της ομαλής κίνησης των φωνών (ΜΤ-34, ΜΤ-35, ΜΤ-43) και, ενίοτε, δημιουργεί παράλληλες πέμπτες και όγδοες (ΜΤ-36, ΜΤ-45, ΜΤ-55, ΕΤ-31, ΕΤ-46). Περισσότερα για το θέμα στον σχολιασμό του ΜΤ-42 (σ. 234-235).

Παρουσιάζεται εδώ, λοιπόν, η εναρμόνιση της κίνησης ④–⑤ μόνο με τρίφθογγες συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση, δηλαδή η σύνδεση ΥΔ–Δ. Δίνονται επίσης, όπως πάντα, και οι ίδιες συνδέσεις, με την πρώτη συγχορδία σε κάποια αναστροφή. Σε κάθε σύνδεση αυτού του παραδείγματος το μπάσο κινείται βηματικά. Εδώ, λοιπόν, φαίνεται να έχει δίκιο ο Λαμπελέτ όταν γράφει ότι, στους αρμονικούς πίνακες του Μάντζαρου (όπως και στον εν λόγω ΜΠ), «ὅλοι οἱ κανόνες κυρίως τοῦ basso τῆς ἁρμονίας καὶ ὅλες οἱ ἁρμονικὲς συμπτώσεις καὶ ἁρμονικοὶ συνδυασμοὶ [...] φαίνονται βγαλμένοι ἀπὸ τὴν regola dell' ottava»,[234] διότι η RdO είναι το κατεξοχήν πρότυπο της εναρμόνισης των βηματικών κινήσεων του μπάσου. Εκτός από αυτήν, θυμίζω και την απλούστερη εναρμόνιση του ΜΤ-6. Βεβαίως είναι πολλές οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η εναρμόνιση διαφέρει από εκείνες που είχαν καθιερωθεί στη RdO, τόσο στην εκδοχή του Fenaroli που παραθέτει ο Μάντζαρος όσο και σε άλλες, αλλά θεωρώ ότι η ιδιαίτερη έμφαση που δίνεται στις βηματικές κινήσεις του μπάσου αποτελεί σοβαρή ένδειξη ότι η RdO είναι το υπόστρωμα πάνω στο οποίο έχουν αναπτυχθεί τα περισσότερα παραδείγματα του πίνακα.

Στην α΄ αναστροφή του ΜΤ-32 ο Μάντζαρος δίνει μόνο μία εκδοχή, με το μπάσο να κινείται με ανιόν βήμα, μολονότι θα μπορούσε να συμπεριλάβει και την κίνηση 6 5, δηλ. IV⁶–V. Στο αντίστοιχο υποπαράδειγμα του ΕΤ-28, όμως, δίνεται μόνο η κατιούσα κίνηση ♭6 5 επειδή η ανιούσα ♭6 7 είναι διάστημα δευτέρας αυξημένης.

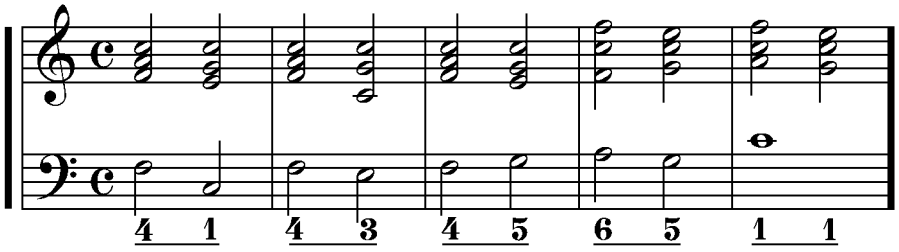
Η εμφάνιση της V⁶ μετά από β΄ αναστροφή της ΥΔ (τρίτο υποπαράδειγμα και των δύο Τρόπων), αν και δεν αποτελεί συνηθισμένη περίπτωση, θα μπορούσε να συμβεί στο πλαίσιο ενός αρπίσματος της ΥΔ.

Από αυτό το παράδειγμα και στο εξής, στα παραδείγματα του ελάσσονος Τρόπου παύουν να εμφανίζονται αναλυτικά σύμβολα (αρίθμηση συγχορδιών, Θεωρήσεις). Στον μείζονα Τρόπο η απουσία τους ξεκινά από το ΜΤ-47. Η συστηματική αυτή παράλειψη δεν οφείλεται απαραιτήτως σε έλλειψη χρόνου ή αναβλητικότητα, ούτε σε έλλειψη διαθέσιμου χώρου στο χαρτί, αλλά ίσως στην επιθυμία του Μάντζαρου να παρέχει στους μαθητές του —οι οποίοι θα είχαν αποκτήσει ήδη κάποια πείρα στην ανάλυση των αρμονικών φαινομένων— όλο και περισσότερες ευκαιρίες να βρουν μόνοι τους την αρίθμηση των συγχορδιών και τις Θεωρήσεις.

ΜΤ-33, ΕΤ-29. «Από την 4 στην 1».

Όπως θα έχει ήδη διαπιστωθεί, στα παραδείγματα που αφορούν συνδέσεις δύο συγχορδιών (και όχι αλυσίδες ή κλίμακες), αξιοποιούνται οι αναστροφές όχι μόνο της πρώτης συγχορδίας αλλά και της δεύτερης. Εξετάζοντας λ.χ. το ΜΤ-33, μια πλάγια πτώση, βλέπουμε ότι στο πρώτο υποπαράδειγμα έχουμε τη σύνδεση των δύο θεμελίων· στο δεύτερο τη σύνδεση θεμελίου της IV και τρίτης της I· στο τρίτο η θεμέλιος της IV συνδέεται με την πέμπτη της I· στο τέταρτο η τρίτη της IV με την πέμπτη της I, και στο πέμπτο η πέμπτη της IV κρατιέται και γίνεται θεμέλιος της I. Το ΕΤ-29 είναι ακριβώς σαν το ΜΤ-33 με εξαίρεση τη σύνδεση iv–i⁶ που απουσιάζει.

[234] ΛΑΜΠΕΛΕΤ 1933 σ. 11. Βλ. και εδώ, τα παραθέματα στις σ. 62-63 και 123.



Παράδειγμα 3.79: ΜΤ-33.

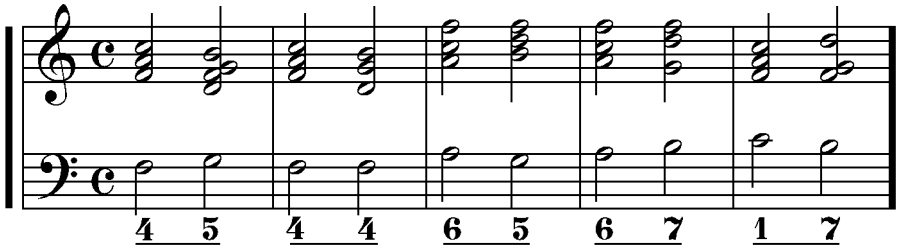


Παράδειγμα 3.80: ΕΤ-29.

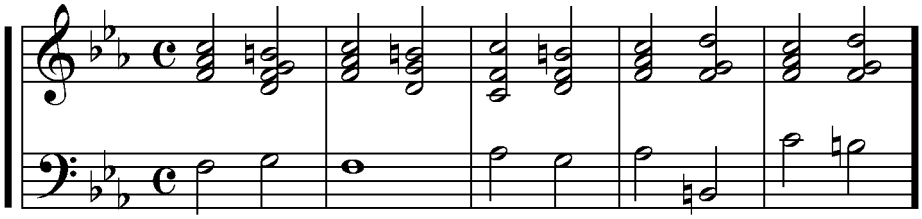
Δεν παρουσιάζονται όλοι οι συνδυασμοί των διαφορετικών καταστάσεων των δύο συγχορδιών αλλά κυρίως εκείνες που περιλαμβάνουν μικρές κινήσεις του μπάσου ή παραμονή του στον ίδιο φθόγγο. Το μοναδικό άλμα είναι αυτό του πρώτου υποπαραδείγματος. Συνδέσεις όπως η IV^6-I (κίνηση μπάσου: λα↗ντο) και IV^6-I^6 (λα↘μι) δεν περιλαμβάνονται. Στις περιπτώσεις όπου η συγχορδία της I είναι σε β΄ αναστροφή, αυτή θα μπορούσε είτε: (α) να είναι διαβατική συνδέοντας δύο διαφορετικές καταστάσεις της IV (ευθεία κατάσταση με α΄ αναστροφή της ή το αντίστροφο), είτε (β) να λειτουργεί ως Π^6_4.

ΜΤ-34. «Από την 4 στην 5 με [την τελευταία συγχορδία να έχει] 7μ».
ΕΤ-30. «Από την 4 στην 5 με προετοιμασμένη εβδόμη.

Μία ακόμα σύνδεση στην οποία αναδεικνύονται οι βηματικές κινήσεις του μπάσου είναι η μισή πτώση $IV-V^7$. Άλλοι συνδυασμοί συγχορδιακών καταστάσεων δεν δίνονται, είτε επειδή δεν αποτελούσαν ζωντανό τμήμα του αρμονικού λεξιλογίου είτε επειδή ήταν ασυνήθιστες ή αφύσικες, όπως οι συνδέσεις $IV^6-V^4_3$ (κίνηση μπάσου: λα↘ρε) και $IV^6_4-V^7$ (μπάσο: ντο↘σολ). Η κυριότερη αιτία για την απουσία τους, όμως, φαίνεται να είναι ότι σε αυτές τις συνδέσεις το μπάσο δεν κινείται βηματικά.



Παράδειγμα 3.81: ΜΤ-34.



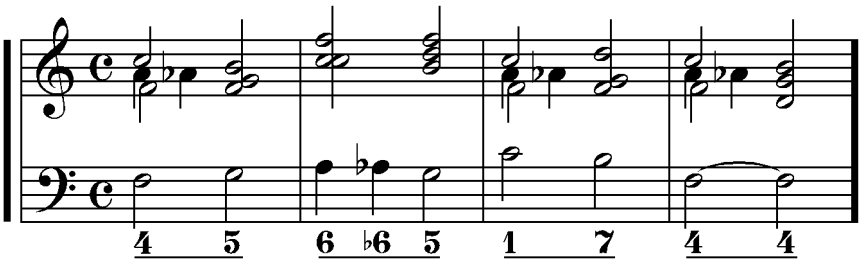
Παράδειγμα 3.82: ΕΤ-30.

Το πρώτο υποπαράδειγμα του κάθε Τρόπου είναι το μοναδικό που χρησιμοποιεί πέντε φωνές, και ο λόγος είναι ότι ο Μάντζαρος θέλει την V^7 πλήρη. Συνεπώς, στην ΥΔ που προηγείται, πρέπει να θεωρηθεί ότι το ψηλότερο φα το μοιράζονται δύο φωνές.

Ως προς την κίνηση των φωνών η σημαντικότερη διαφορά ανάμεσα στα δύο παραδείγματα είναι ότι, στο ΕΤ-30.4, το μπάσο κινείται με κατιούσα 7ε για να αποφευχθεί η ανιούσα 2Α.

ΜΤ-35. «Χρωματική. Από την 4, με 3Μ και έπειτα 3μ, στην 5 με 7μ».

Έχουμε εδώ μια παραλλαγή του ΜΤ-34, όπου η ΥΔ μετατρέπεται από μείζων σε ελάσσονα με χρωματική κίνηση, εξαιτίας της οποίας η τρίτη της συγχορδίας δεν διπλασιάζεται.



Παράδειγμα 3.83: ΜΤ-35.

Η σύνδεση αυτή είναι εφαρμόσιμη μόνο στον μείζονα Τρόπο.

ΜΤ-36. «Χρωματική. Ομοίως, προς την 1».

Παραλλαγμένη μορφή του ΜΤ-33, το παράδειγμα αυτό περιλαμβάνει άλλη μια περίπτωση σύνδεσης που εφαρμόζεται μόνο στον μείζονα Τρόπο. Αυτό είναι και το τελευταίο από τα παραδείγματα στα οποία η πρώτη συγχορδία της πτώσης (μισής ή πλάγιας) είναι η ΥΔ.



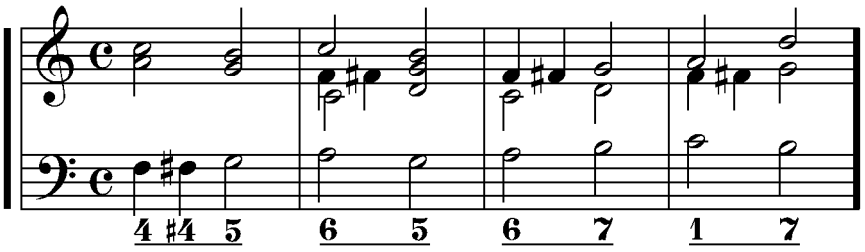
Παράδειγμα 3.84: ΜΤ-36.

Για άγνωστους λόγους έχει παραλειφθεί η εμφάνιση της χρωματικής κίνησης στο μπάσο (ανάλογη του ΜΤ-35.2).

ΜΤ-37. «Χρωματική. Από την 4 [στην] ♯4 [και] στην 5».

ΕΤ-31. «Χρωματική. Από την (προετοιμασμένη) ♯4 στην 5, με 3ε.

Το αντικείμενο αυτών των δύο παραδειγμάτων, αλλά και των επόμενων μέχρι τα ΜΤ-46 και ΕΤ-40, είναι συνδέσεις (κατά κανόνα μισές πτώσεις) όπου εμφανίζεται κάποια συγχορδία με θεμέλιο τον φθόγγο ♯4, τρίφθογγη ή τετράφθογγη, είτε στην αρχή του εκάστοτε παραδείγματος είτε μετά από «προετοιμασία» της μέσω προηγούμενης ΥΔ. Όπως ήδη σχολιάστηκε (σ. 208), η «προετοιμασμένη ♯4» του τίτλου του ΕΤ-31 σημαίνει ότι, αμέσως πριν από την όξυνση της τέταρτης βαθμίδας ακούγεται ο αντίστοιχος φυσικός φθόγγος. Εδώ, λοιπόν, ξεκινούμε από την ΥΔ η οποία μετατρέπεται σε vii^o της Δ και ακολουθεί η Δ.



Παράδειγμα 3.85: ΜΤ-37.



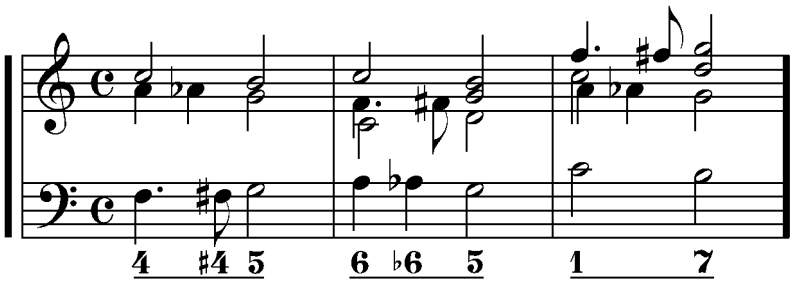
Παράδειγμα 3.86: ΕΤ-31.

Σε κάποιες περιπτώσεις η γραφή είναι για τρεις φωνές ώστε να αποφευχθούν παράλληλες πέμπτες και οκτάβες. Το πήδημα λα↗ρε στο τέλος του ΜΤ-37, στην ψηλότερη φωνή, έχει γίνει για να είναι πλήρης η V^6.

Στον ελάσσονα Τρόπο δίνεται ένα υποπαράδειγμα λιγότερο επειδή, όταν η ΥΔ είναι σε α΄ αναστροφή, η φυσιολογικότερη (λόγω έλξης) αλλά και η μόνη αποδεκτή κίνηση του μπάσου είναι το κατιόν βήμα, εφόσον το ανιόν είναι δευτέρα αυξημένη. Από την πρόοδο αυτού του υποπαραδείγματος προκύπτει η λεγόμενη συγχορδία «ιταλικής έκτης [αυξημένης]», η οποία όμως στη αρμονική θεωρία του Μάντζαρου δεν αποτελεί ξεχωριστή συγχορδία αλλά συνηχητικό προϊόν της όξυνσης του 4 στην ΥΔ του ελάσσονος Τρόπου (βλ. στη σ. 374 παρακάτω τις 11 συγχορδίες του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος, όπου απουσιάζει η «ιταλική»).

ΜΤ-38. «Δις χρωματική. Ομοίως, με 3ε πάνω στην ♯4».

Αυτό το παράδειγμα, το οποίο αφορά μόνο τον μείζονα Τρόπο, είναι ένας συνδυασμός του ΜΤ-37 και του ΜΤ-35, με τη διαφορά από το τελευταίο ότι η Δ είναι τρίφθογγη και όχι με εβδόμη. Η ΥΔ ξεκινά ως μείζων, στον δεύτερο χρόνο γίνεται ελάσσων, και στο δεύτερο όγδοο του δεύτερου χρόνου μετατρέπεται σε vii^o της V με 3ε. Οι δύο χρωματικές κινήσεις, λοιπόν, βρίσκονται χρονικά κοντά μεταξύ τους αλλά δεν γίνονται ταυτόχρονα.



Παράδειγμα 3.87: ΜΤ-38.

ΕΤ-32. «Δις χρωματική. Ομοίως, με 3μ».

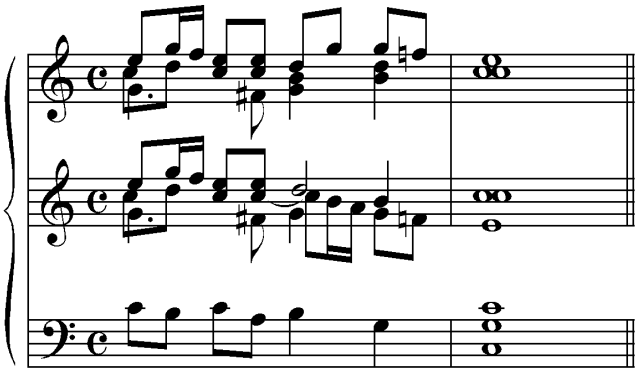
Εκδοχή του ΕΤ-31 όπου, μαζί με την όξυνση του 4, οξύνεται και ο ♭6, εξού και ο χαρακτηρισμός «δις χρωματική» για τη συγκεκριμένη μισή πτώση.



Παράδειγμα 3.88: ΕΤ-32.

Μια σημαντική διαφορά με το ΕΤ-31 υπάρχει στο ΕΤ-32.2, όπου το μπάσο δεν κατεβαίνει πλέον με διατονικό ημιτόνιο (♭6↘5) αλλά ανεβαίνει με χρωματικό, και κατόπιν ακολουθεί ο ♮7. Αυτός ο φθόγγος, όμως, εμφανίζεται ταυτόχρονα και στην ψηλότερη φωνή, πράγμα που μας οδηγεί στις εξής πιθανές εξηγήσεις. Η μία είναι να θεωρείται, στο συγκεκριμένο υποπαράδειγμα, ότι γίνεται μετατροπία στην τονικότητα της Σολ μείζονος, άρα το σι♮ δεν λειτουργεί σαν Προσαγωγέας και συνεπώς δεν ισχύει η απαγόρευση του διπλασιασμού του (πράγμα που πρέπει να ισχύει και στην περίπτωση του ΜΤ-54). Μια δεύτερη εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι ο Μάντζαρος δεν απαγορεύει τον διπλασιασμό του Προσαγωγέα όταν υπάρχει η δυνατότητα σε μιαν από τις δύο φωνές που τον μοιράζονται να μεταβεί αμέσως μετά σε άλλον φθόγγο της συγχορδίας, όπως συμβαίνει στο δεδομένο υποπαράδειγμα με το σολ αμέσως μετά το σι. Η ανεκτικότητα αυτή μπορεί να βασίζεται και σε άλλο κριτήριο, όπως την απόσταση ογδόης (και όχι ταυτοφωνία) μεταξύ των δύο φωνών που έχουν τον Προσαγωγέα — βλ. και τον σχολιασμό του ΜΤ-39.

Ωστόσο το σημαντικότερο κριτήριο βάσει του οποίου επιτρέπεται ο διπλασιασμός της τρίτης της V πρέπει να είναι η τονικοποίηση αυτής της συγχορδίας, έστω και για έναν μόνο χρόνο του μέτρου (περισσότερα στον σχολιασμό του ΜΤ-39 παρακάτω, σ. 229-230). Είναι χαρακτηριστικό το παρακάτω παράδειγμα από το *OC/DM* 1 (Παρ. 3.89) όπου η V τονικοποιείται από την προηγούμενη συγχορδία, και ο μπάσος όχι μόνο μοιράζεται την τρίτη της V με την άλτο (με διαφορά μιας οκτάβας), αλλά δίνεται και μια εναλλακτική εναρμόνιση (στο δεύτερο πεντάγραμμο) στην οποία ο ίδιος φθόγγος της άλτο εμφανίζεται με καθυστέρηση ενώ, ταυτόχρονα, αυτή η καθυστέρηση συνυπάρχει με τη λύση της στο μπάσο. Στον τελευταίο χρόνο του μέτρου, με την εμφάνιση του φα♮, η λειτουργία της Δ αποκαθίσταται και ακολουθεί η Τ.



Παράδειγμα 3.89: *OC/DM* 1 σ. 36.

Τέλος παρατηρούμε ότι, ειδικά στην περίπτωση του ΕΤ-32.2, επιλέγεται για το μπάσο ανιούσα κατεύθυνση (λα♭↗λα♮↗σι♮) και όχι κατιούσα όπως βρίσκουμε σε άλλη, εσωτερική φωνή, στα ΕΤ-32.1 και ΕΤ-32.3 (λα♭↗λα♮↘σολ). Ο λόγος πιστεύω ότι είναι ο εξής: ότι πρόκειται, ακριβώς, για το μπάσο, και ότι σε αυτό προτιμά ο Μάντζαρος να δώσει μια πιο φροντισμένη μελωδική γραμμή, με κατεύθυνση και σκοπό, σε αντίθεση με τις εσωτερικές φωνές, στις οποίες δίνονται και κινήσεις που είναι λιγότερο ενδιαφέρουσες μελωδικά. Η κίνηση αυτή του μπάσου θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί το τελικό τμήμα μιας ανιούσας κλίμακας της Ντο ελάσσονος η οποία, μάλιστα, ταιριάζει με την πιο μετριοπαθή εκδοχή της (σύμφωνα με τον Mattei — βλ. το παράθεμα της σ. 167), δηλαδή έναν συνδυασμό της αρμονικής και μελωδικής ελάσσονος.

ΕΤ-33. «Χρωματική. Ομοίως, με ελαττωμένη εβδόμη στην ♯4».

Παράδειγμα που αποτελεί εμπλουτισμένη εκδοχή του ΕΤ-31. Η αρχική ΥΔ είναι τετράφθογγη, με διπλασιασμό της θεμελίου (μπάσος-τενόρος), και έτσι προετοιμάζεται η επόμενη συγχορδία: ο μπάσος ανεβαίνει με χρωματικό ημιτόνιο στον ♯4 ενώ ταυτόχρονα ο τενόρος κατεβαίνει στον ♭3 και οι άλλες φωνές μένουν σταθερές, σχηματίζοντας έτσι την $\text{vii}^{\text{o}7\flat}_{3\flat}$/V στην ευθεία της κατάσταση. Παρακάτω, στο ΕΤ-35, θα φανεί ότι η α΄ αναστροφή αυτής της συγχορδίας («γερμανική έκτη») μπορεί να εμφανιστεί και χωρίς προετοιμασία, αλλά στόχος του παρόντος παραδείγματος είναι να δείξει μια ομαλότερη εμφάνισή της ως ενδιάμεσης συγχορδίας μεταξύ iv και V.



Παράδειγμα 3.90: ΕΤ-33.

Το ΕΤ-33.2 είναι όμοιο με το ΕΤ-31.2. Αυτό δεν οφείλεται σε αβλεψία, αλλά δείχνει ότι στη συγκεκριμένη αναστροφή ο τενόρος δεν μπορεί να έχει την κίνηση που είχε στο πρώτο υποπαράδειγμα εξαιτίας των παράλληλων πεμπτών που προκύπτουν με το μπάσο. Έτσι η συγχορδία αυτή είναι αναγκαστικά ελλιπής στη συγκεκριμένη αναστροφή.

ΕΤ-34. «Δις χρωματική. Ομοίως, με μικρή τρίτη πάνω στην ♯4».

Εμπλουτισμένη εκδοχή του ΕΤ-32 με την ίδια λογική του ΕΤ-33, δηλαδή με την προσθήκη της κίνησης 4 – ♭3 – 2 (φα↘μι♭↘ρε) σε εσωτερική φωνή, εδώ σταθερά στον τενόρο. Υπάρχουν όμως δύο σημεία που πρέπει να επισημανθούν. Το ένα είναι η παράλειψη του ρε του τενόρου στην V του ΕΤ-34.1, η οποία μοιάζει να είναι απλώς λάθος απροσεξίας. Το δεύτερο αφορά την αρχική συγχορδία στο ΕΤ-34.3: η ελάσσων ΥΔ με απροετοίμαστη εβδόμη, και μάλιστα σε β΄ αναστροφή, είναι κάτι εξαιρετικά ασυνήθιστο για τον Μάντζαρο, και επιπλέον δεν αντιστοιχεί σε αυτό που εφαρμόζεται στα προηγούμενα υποπαραδείγματα. Συνεπώς θα πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιο ότι, στην πραγματικότητα, ο Μάντζαρος ήθελε να δώσει στον τενόρο τους φθόγγους φα-μι♭ (με αξίες τετάρτων) στη θέση του μι♭ (με αξία μισού).

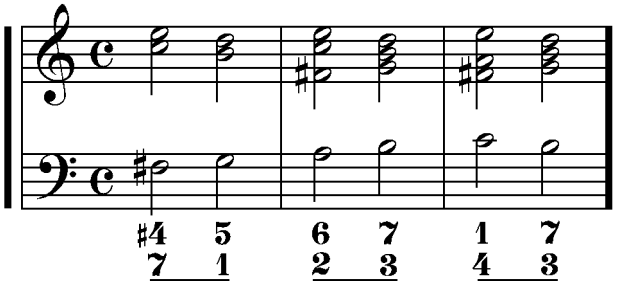


Παράδειγμα 3.91: ΕΤ-34.

ΜΤ-39. «Χρωματική. Από την ♯4 στην 5».

ΕΤ-35. «Χρωματική. Ομοίως, με την ♯4 να έχει απροετοίμαστα 7ε και 3ε».

Εδώ, όπως και σε μερικά ακόμη παραδείγματα που έπονται, η συγχορδία της viiø7/Δ εμφανίζεται χωρίς προετοιμασία από προηγούμενη ΥΔ. Στον μεν μείζονα είναι ελαττωμένη με 7μ, στον δε ελάσσονα έχει την τρίτη, την πέμπτη και την εβδόμη ελαττωμένες· χρησιμοποιεί, δηλαδή, σε κάθε Τρόπο, τους φυσικούς του φθόγγους — εξαιρουμένης, φυσικά, της θεμελίου.



Παράδειγμα 3.92: ΜΤ-39.



Παράδειγμα 3.93: ΕΤ-35.

Στο ΜΤ-39.1 η γραφή είναι τρίφωνη για να αποφευχθούν οι παράλληλες καθαρές πέμπτες που θα δημιουργούνταν μεταξύ του μι↘ρε της σοπράνο και του λα↘σολ μιας εσωτερικής φωνής (τενόρος). Αναρωτιέται κανείς, βέβαια, γιατί αυτή η κίνηση να μην ήταν λα↘ρε, αλλά ίσως ο Μάντζαρος προτιμούσε να έχει ελλιπή αρχική συγχορδία και ομαλή σύνδεση με την επόμενη, παρά να είναι η αρχική πλήρης και να ακολουθεί ένα άλμα πέμπτης σε εσωτερική φωνή το οποίο θα οδηγούσε σε μία V με διπλασιασμένη πέμπτη. Μια άλλη λύση θα ήταν η διάταξη της τετράφθογγης συγχορδίας με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που βλέπουμε στο ΕΤ-35.1, δηλαδή σε κλειστή θέση και με το ντο στην ψηλότερη φωνή, ενώ υπάρχει και η δυνατότητα να είναι το λα ο ψηλότερος φθόγγος (μια δεκάτη πάνω από το μπάσο), με τη συγχορδία πάλι σε κλειστή θέση. Πάντως υπάρχει και άλλο παράδειγμα (ΜΤ-41) στο οποίο συμβαίνει ακριβώς το ίδιο: τριφωνία στην ευθεία κατάσταση, τετραφωνία στις υπόλοιπες αναστροφές, πράγμα που δεν εφαρμόζεται στις περιπτώσεις των ΜΤ-40 και ΜΤ-42, στα οποία αντί της V ακολουθεί Π_4^6: σε εκείνα τα παραδείγματα, ακόμα και στην ευθεία κατάσταση, η συγχορδία είναι τετράφθογγη, και φρονώ ότι αυτό συμβαίνει επειδή το λα του τενόρου μπορεί να κατεβεί στο σολ χωρίς να δημιουργηθούν πέμπτες παράλληλες.

Θεωρώ απίθανο, πάντως, να επέτρεπε ο Μάντζαρος την ανιούσα κίνηση λα↗σι στον τενόρο, διότι αυτή θα οδηγούσε σε διπλασιασμό της τρίτης της V σε ταυτοφωνία, πράγμα που δεν έχω συναντήσει σε γραπτά του. Βεβαίως στα υπόλοιπα υποπαραδείγματα του ΜΤ-39 (όπως και στο ΕΤ-32) βλέπουμε μεν ότι ο Μάντζαρος δεν διστάζει να έχει την V με δύο τρίτες, αλλά ο διπλασιασμός αυτός γίνεται στην οκτάβα. Αυτό, βέβαια, μπορεί να προβληματίσει ορισμένους που πιθανόν θα θεωρήσουν ότι, παρ' όλα αυτά, έχουμε κάτι που απαγορεύεται: διπλασιασμό του Προσαγωγέα. Ο λόγος για τον οποίο πιστεύω ότι αυτό επιτρέπεται στον Μάντζαρο είναι ότι η τρίτη της V, όταν προηγείται παρενθετική Δ αυτής της συγχορδίας, δεν θεωρείται Προσαγωγέας επειδή η V τονικοποιείται. Αν λοιπόν, σε αυτή την περίπτωση, η V αντιμετωπίζεται έστω και στιγμιαία ως νέα Τ, τότε δεν απαγορεύεται ο διπλασιασμός της τρίτης της μέχρι την εμφάνιση του φα♮ ως εβδόμης της συγχορδίας, με το οποίο θα αποκτήσει τη λειτουργία Δεσπόζουσας καθιστώντας σαφές ότι επιστρέφουμε στην αρχική τονικότητα. Η παροδική τονικοποίηση της V δηλώνεται και με τη διπλή Θεώρηση των φθόγγων του μπάσου: ας σημειωθεί ότι, από τα παραδείγματα στα οποία ο μπάσος έχει ♯4 5, το ΜΤ-39 είναι το μοναδικό στο οποίο βρίσκουμε Θεώρηση των φθόγγων του και σε άλλη τονικότητα. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, την αποσπασματικότητα των παραδειγμάτων του ΜΠ, στα οποία απουσιάζει ένα ευρύτερο αρμονικό συγκείμενο που θα μας επέτρεπε (ελλείψει επεξηγηματικού κειμένου) να έχουμε σαφέστερη άποψη για τις συνδέσεις των συγχορδιών, καθώς και για ορισμένους περιορισμούς και απαγορεύσεις που τις αφορούν. Στο *SPA*, στο σημείο όπου υπάρχει η ίδια σύνδεση που βρίσκουμε στο ΜΤ-39, βλέπουμε ότι, στην α΄ και β΄ αναστροφή της αρχικής συγχορδίας, δηλαδή ακριβώς σε αυτές στις οποίες ο μπάσος οδηγεί στην τρίτη της V, η αρμονική πρόοδος ολοκληρώνεται με δύο ακόμα συγχορδίες, V^7–I. Αυτές καθιστούν σαφές ότι, αμέσως μετά την τονικοποίηση της V, η τελευταία μετατρέπεται σε Δ εφόσον εμφανίζεται η εβδόμη της ενώ ταυτόχρονα ο μπάσος εγκαταλείπει την τρίτη της —που έχει γίνει πλέον Προσαγωγέας— αφήνοντας το σι να ακούγεται μόνο σε μία εσωτερική φωνή (βλ. σ. 359, Παρ. 4.25β και 4.25γ). Σημειωτέον, όμως, ότι η V, μετά από τονικοποίησή της, μπορεί να λειτουργήσει σαν Δ ακόμα και χωρίς την εμφάνιση της εβδόμης της, όπως δείχνουν τα Παρ. 4.25α και 4.26α.

Στο ΕΤ-35.2, η κίνηση τετάρτων στον τενόρο, με το παρεμβαλλόμενο ντο μεταξύ του μι♭ και του ρε, έχει στόχο την αποφυγή των παράλληλων πεμπτών με τον μπάσο, πράγμα που δείχνει ότι ο Μάντζαρος δεν τις επέτρεπε ούτε και σε αυτή τη μοναδική περίπτωση στην οποία γίνονται σήμερα αποδεκτές από τα εγχειρίδια αρμονίας (βλ. παραπάνω, σ. 219). Η συνέπεια με την οποία τις αποφεύγει φαίνεται και σε συνθέσεις του, όπως για παράδειγμα στη «Συμφωνία ανατολικού γένους» όπου η «γερμανική έκτη» λύνεται μεν στη Δεσπόζουσα, αλλά με την πέμπτη της τελευταίας να απουσιάζει κατά τη λύση και να εμφανίζεται στο αμέσως επόμενο όγδοο.

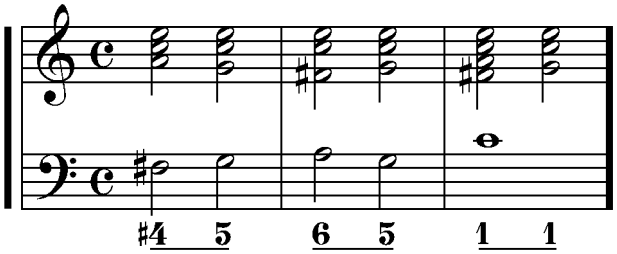


Παράδειγμα 3.94: Ν. Χ. Μάντζαρος, «Sinfonia di genere orientale», μ. 15-18 (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1884β σ. 2).

ΜΤ-40. «Χρωματική. Ομοίως, προς την 1».

ΕΤ-36. «Χρωματική. Ομοίως, [με την ♯4 να οδηγεί] στην 1».

Τα δύο αυτά παραδείγματα έχουν την ίδια αφετηρία με τα δύο αμέσως προηγούμενα, δηλαδή μιαν απροετοίμαστη vii^7 της V και τη λύση της, αλλά εδώ, στη θέση της V βρίσκεται μια συγχορδία την οποία ο Μάντζαρος αναφέρει ως 1, δηλαδή Τονική.



Παράδειγμα 3.95: ΜΤ-40.



Παράδειγμα 3.96: ΕΤ-36.

Στα ΜΤ-40.1 και ΕΤ-36.1 είναι σαφές ότι η συγχορδία αυτή είναι το πτωτικό $\frac{6}{4}$, δηλαδή η διπλή επέρειση πάνω στη Δ, παρά την ασυνήθιστη μετρική της θέση (στο ασθενές τμήμα του μέτρου).[235] Θα πρέπει, λοιπόν, να θεωρηθεί ότι η λύση αυτής της συγχορδίας, δηλαδή η V^5_3, έπεται αμέσως μετά το καθένα από αυτά τα δύο υποπαραδείγματα,[236] αν και είναι επίσης δυνατό να παιχτούν και τα δύο συνεχόμενα, σαν να ήταν ένα μόνο παράδειγμα, διότι υπάρχει και η περίπτωση να μεσολαβεί άλλη συγχορδία πριν τη λύση του πτωτικού $\frac{6}{4}$ στη Δ.[237]

Το αξιοσημείωτο δεν είναι τόσο ότι ο Μάντζαρος θεωρεί το πτωτικό $\frac{6}{4}$ ως Τ σε β′ αναστροφή —άλλωστε αυτή η αντίληψη δεν ήταν τότε ασυνήθιστη,[238] και συναντάται ακόμη και σε εγχειρίδια αρμονίας που εκδόθηκαν σχετικά πρόσφατα[239]— αλλά ότι η vii^7/V σε β′ αναστρο-

---

[235] Όπως έχουμε ήδη αναφέρει (σ. 221-222 παραπάνω) ο Μάντζαρος, τουλάχιστον στον ΜΠ, μεταχειρίζεται με ιδιαίτερη ελαστικότητα, ως προς τη μετρική τους θέση, τις διαφωνίες και τις συνηχήσεις που απαιτούν λύση.

[236] Από τα δεκαεπτά παραδείγματα του ΜΠ στα οποία χρησιμοποιείται το πτωτικό $\frac{6}{4}$, μόνο σε οκτώ εμφανίζεται και η V^5_3 αμέσως μετά (συγκεκριμένα στα ΜΤ-48, ΜΤ-53, ΜΤ-56, ΜΤ-60, ΕΤ-38, ΕΤ-42, ΕΤ-47, ΕΤ-51).

[237] Βλ., π.χ., τα παρατιθέμενα αποσπάσματα από παρτιτούρες των Weber και Bellini (Εικ. 4.23 και 4.24, σ. 457).

[238] Το εγχειρίδιο αρμονίας του BOUCHERON ([1856]) είναι ένα παράδειγμα αυτής της αντίληψης: βλ., λ.χ., στη σ. 35 των μουσικών παραδειγμάτων, τα υποπαραδείγματα G^2 και Η, ή στη σ. 37, υποπαρ. Β: σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, εκεί όπου υπάρχει πτωτικό $\frac{6}{4}$, το θεμελιακό μπάσο έχει τον φθόγγο της Τ. Ο Boucheron ονομάζει το θεμελιακό μπάσο *suoni fondamentali*, δηλ. «θεμελιώδεις ήχους/φθόγγους», εξού και η βραχυγραφία «*S. F.*».

[239] Όπως, για παράδειγμα, στο ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗΣ 1990β, σ 72, όπου δεν γίνεται καμία αναφορά στην προέλευση και στην πραγματική φύση αυτής της συνήχησης, που είναι μια διπλή επέρειση στη Δ. Ούτε ο Καλομοίρης γράφει τίποτε γι' αυτό, αλλά τουλάχιστον αναφέρει ρητά την τοποθέτησή της στο ισχυρό μέρος του μέτρου και γράφει ότι «έχει την ιδιότητα […] να προκαλεί *πτώση*, με άλλα λόγια να ζητά τη δεσπόζουσα της κλίμακας *που μας ορίζει η βάση της*, για να επακολουθήσει η ευθεία της κατάσταση» (ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ 1933 (1993) σ. 49). Από την άλλη, στο σύγχρονο του Καλομοίρη *Практический курс гармонии* (*Praktičeskij kurs garmonii,* «Πρακτικά μαθήματα αρμονίας», 1934–1935) που εξέδωσαν τέσσερις καθηγητές του Ωδείου της Μόσχας, το οποίο λίγο αρ-

φή λειτουργεί ως επέρειση της Τ σε ευθεία κατάσταση. Όπως φαίνεται στο ΜΤ-40.3,[240] το μπάσο έχει ένα κρατημένο ντο πάνω στο οποίο ακούγονται αρχικά όλοι οι φθόγγοι της vii^{ø7}/V και κατόπιν ακολουθούν εκείνοι της Τ. Αυτή η σύνδεση δεν μπορεί παρά να εξηγηθεί μόνον ως διπλή επέρειση, με το φα♯ και το λα να οδηγούν στο ίδιο σολ. Το ίδιο έχουμε και στο ΕΤ-36.3, μόνο που εκεί η διάταξη είναι διαφορετική: οι δύο επερειδόμενοι φθόγγοι δεν βρίσκονται σε απόσταση 3ε αλλά 6Α, δηλαδή σε μια πιο εύηχη συνήχηση που επιπλέον χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικότερο διάστημα αυτής της συγχορδίας αντί της αναστροφής του. Δεν είναι τυχαίο ότι η διάταξη αυτή δεν χρησιμοποιείται στο ΜΤ-40: σε εκείνο το παράδειγμα οι φθόγγοι της συγχορδίας του δεξιού χεριού είναι διατεταγμένοι ως φα♯-λα-ντο-μι (με το φα♯ και το μι σε απόσταση 7μ) και όχι ως λα-ντο-μι-φα♯ (με τους ίδιους φθόγγους σε απόσταση 2Μ) επειδή η τελευταία διάταξη δημιουργεί την αίσθηση ότι πρόκειται για την α΄ αναστροφή περισσότερο της ii^{ø7} της Μι ελάσσονος παρά της vii^{ø7} της Σολ μείζονος. Τέλος, επιστρέφοντας στο ΕΤ-36, η διαστηματική δομή της εξεταζόμενης συγχορδίας επιτρέπει και ένα τέταρτο υποπαράδειγμα, με τη συγχορδία αυτή να εμφανίζεται στην γ΄ αναστροφή λειτουργώντας όπως και στην περίπτωση της β΄ αναστροφής της: ως επέρειση της Τ,[241] η οποία όμως (λόγω του κρατημένου μι♭ στο μπάσο) είναι σε α΄ αναστροφή.

Έτσι έχουμε το εξής —φαινομενικά— παράδοξο: ότι, στο ίδιο παράδειγμα, η τριφθογγία ντο-μι-σολ λειτουργεί σε άλλες περιπτώσεις ως επέρειση της επόμενης συγχορδίας (της Δ), ενώ σε άλλες ως Τ με τη συγχορδία που προηγείται να λειτουργεί ως επέρειση. Η παραδοξότητα της συνύπαρξης δύο διαφορετικών λειτουργιών μιας συγχορδίας στο ίδιο παράδειγμα οφείλεται ακριβώς στην εξέτασή του από αυστηρά λειτουργική σκοπιά, δηλαδή στη θεώρηση ότι κάθε παράδειγμα εστιάζεται σε μία συγχορδία η οποία διατηρεί την ίδια λειτουργία σε όλες τις καταστάσεις της. Ωστόσο η οπτική γωνία είναι μάλλον διαφορετική: κάθε παράδειγμα παρουσιάζει μια συγκεκριμένη σύνδεση σε όλες τις πρακτικά αποδεκτές καταστάσεις της πρώτης συγχορδίας, ασχέτως της διαφορετικής λειτουργίας που μπορεί να προκύπτουν σε κάποιαν αναστροφή, πράγμα που μαρτυρά την επίδραση της παλαιότερης πρακτικής του basso continuo πάνω στη μαντζαρική θεωρία. Φυσικά αυτό δεν συμβαίνει συχνά στον ΜΠ, αλλά αφορά μόνο τα παραδείγματα τα οποία ασχολούνται με τη σύνδεση των δύο συγχορδιών που αποτελούν το αντικείμενο των ΜΤ-40 και ΕΤ-36. Τις συγχορδίες αυτές θα τις ξαναβρούμε και σε άλλα παραδείγματα παρακάτω, αλλοιωμένες με διάφορους τρόπους.

γότερα (1937–1938) κυκλοφόρησε αναθεωρημένο ως *Учебник гармонии* (*Učebnik garmonii*, «Εγχειρίδιο αρμονίας»), αναφέρεται με σαφήνεια ότι το Π^6_4 «έχει εξωτερική ομοιότητα με τη συγχορδία της Τονικής σε δεύτερη αναστροφή» («имеет внешнее сходство со вторым обращением тонического трезвучия»· Дубовский κ.ά. [4]1965 σ. 53, και στη σ. 60 της ελληνικής μετάφρασης). Το βιβλίο των ρώσων καθηγητών έγινε γλωσσικά προσιτό στους έλληνες καθηγητές μουσικής και μαθητές το 1998, σε μια περίοδο που άρχισαν στην Ελλάδα να εκδίδονται και να μεταφράζονται εγχειρίδια αρμονίας τα οποία αντιμετώπιζαν φαινόμενα όπως το Π^6_4 περισσότερο ορθολογικά, γράφοντας γι' αυτό, λ.χ., ότι είναι «μιά φαινομενική δεύτερη αναστροφή, η οποία […] *είναι διπλή επέρειση στην V*» (Αδαμ 1997 σ. 61, η έμφαση στο πρωτότυπο), ή ότι «[π]αρ' όλο που η πτωτική συγχορδία έχει το φθογγικό σύνολο της Τονικής, παίζει λειτουργικό ρόλο Δεσπόζουσας και όχι Τονικής […]» (Σολομωνιδης χ.χ. [2]2014] σ. 43).

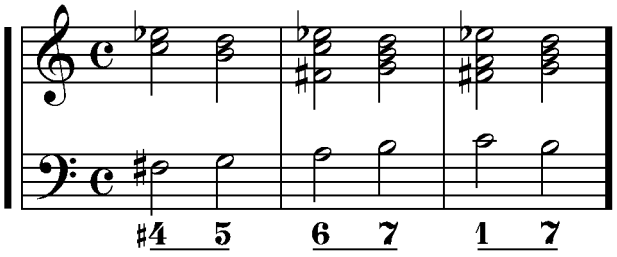
[240] Το οποίο είναι πεντάφωνο για να είναι πιο ισορροπημένη η διάταξη των φθόγγων στην Τ. Εφόσον οι φθόγγοι φα♯ και λα της vii^{ø7}/V οδηγούν και οι δύο σε ταυτοφωνία (σολ), με τη βοήθεια της πρόσθετης φωνής η Τ έχει διπλασιασμένη όχι μόνο την πέμπτη αλλά και τη θεμέλιό της.

[241] Καλό είναι να επισημάνουμε ότι στον Μάντζαρο δεν υπάρχει καμία απολύτως αναφορά περί λειτουργίας κάποιων συγχορδιών ως επερείσεων.

Ας επισημάνουμε, τέλος, ότι το ΜΤ-40 αποτελεί ένα καλό παράδειγμα όπου δύο διαφορετικοί αριθμοί αναφέρονται στην ίδια συγχορδία, αλλά ο καθένας τους έχει διαφορετική σημασία και χρήση: κάτω από το Π_4^6 των δύο πρώτων υποπαραδειγμάτων υπάρχει η Θεώρηση 5 επειδή αυτός είναι ο φθόγγους που πράγματι ακούγεται στο μπάσο. Ταυτόχρονα όμως, η συγχορδία αυτή αναφέρεται, στον τίτλο του παραδείγματος, ως «1», επειδή η θεμέλιός της είναι και ο πρώτος φθόγγος της κλίμακας. Η χρήση αραβικών αριθμών για να δηλωθούν αυτά τα δύο διαφορετικά στοιχεία (ο χαμηλότερος ακουόμενος φθόγγος και η βάση των συγχορδιών) μπορεί, μερικές φορές, να προκαλέσει σύγχυση — κάτι που δεν θα συνέβαινε αν ο Μάντζαρος είχε υιοθετήσει τους λατινικούς αριθμούς για να συμβολίζει τους φθόγγους ως βάσεις συγχορδιών (βλ. την ενότητα 2.3.2).

ΜΤ-41. «Δις χρωματική. Από την ♯4 με 7ε προς την 5».

Εδώ παρουσιάζονται οι ίδιες συγχορδίες με εκείνες του ΜΤ-39, αλλά με βαρυμένη την εβδόμη της vii^{ø7}/V, ως δάνειο από τον ελάσσονα Τρόπο, συνεπώς την vii^{o7}/V. Ισχύει και εδώ ο σχολιασμός εκείνου του παραδείγματος, απλώς εδώ θα προσθέσω το εξής: το ότι ο Μάντζαρος αποφεύγει και εδώ να έχει την πρώτη συγχορδία πλήρη, παραλείποντας τον ίδιο φθόγγο (λα), δείχνει πιθανόν ότι δεν δέχεται ούτε αυτή την περίπτωση παράλληλων πεμπτών, δηλαδή μιας ελαττωμένης που οδηγεί σε καθαρή. Η απαγόρευση αυτή ισχύει και στα σύγχρονα εγχειρίδια αρμονίας, ενώ το αντίθετο επιτρέπεται (καθαρή που οδηγεί σε ελαττωμένη).[242]



Παράδειγμα 3.97: ΜΤ-41.

ΜΤ-42. «Ομοίως, προς την 1».

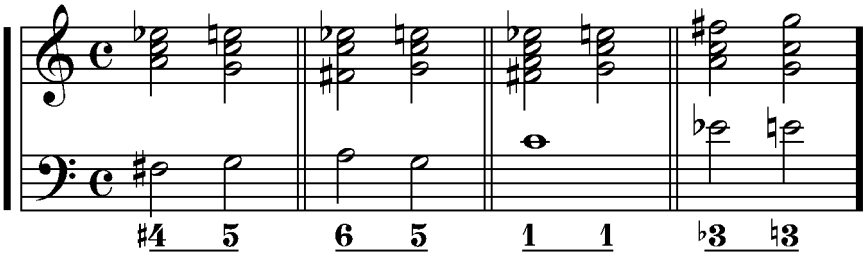
Σύνδεση εφαρμόσιμη μόνο στον μείζονα Τρόπο, καθώς χρησιμοποιεί χρωματική κίνηση που οδηγεί στη μεγάλη τρίτη της Τ (μι♭↗μι♮). Πρόκειται για παραλλαγμένη μορφή της προόδου του ΜΤ-40: εδώ, στη θέση της vii^{ø7}/V χρησιμοποιείται η —δανεισμένη από τον ελάσσονα— εκδοχή της με 7ε που είδαμε στο ΜΤ-41. Η σύνδεση αυτή, στα ΜΤ-42.1 και ΜΤ-42.2, έχει την ίδια ημιπτωτική λειτουργία που βρίσκουμε στο ΜΤ-40, ενώ στο ΜΤ-42.3 ισχύει η εντελώς διαφορετική λειτουργία της πρώτης συγχορδίας ως επέρεισης στην Τ. Στην περίπτωση αυτή, μάλιστα, η επέρεση είναι τριπλή λόγω της χρωματικής κίνησης μι♭↗μι♮, ενώ η ελαττωμένη εβδόμη της πρώτης συγχορδίας επιτρέπει και τρίτη αναστροφή (όπως και στο ΕΤ-36).

Το παράδειγμα αυτό έχει μια διαφορά από τα υπόλοιπα αυτής της ομάδας παραδειγμάτων:[243] είναι το μοναδικό στο οποίο τα υποπαραδείγματα χωρίζονται μεταξύ τους με διπλές

[242] Λ.χ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ 1933 (1993) σ. 28-29· ΑΔΑΜ 1997 σ. 43.

[243] Θυμίζουμε ότι η ομάδα αυτή, στην οποία παρουσιάζονται μισές και πλάγιες πτώσεις, ξεκινά με τα ΜΤ-32 και ΕΤ-28 και φτάνει μέχρι τα ΜΤ-46 και ΕΤ-40.

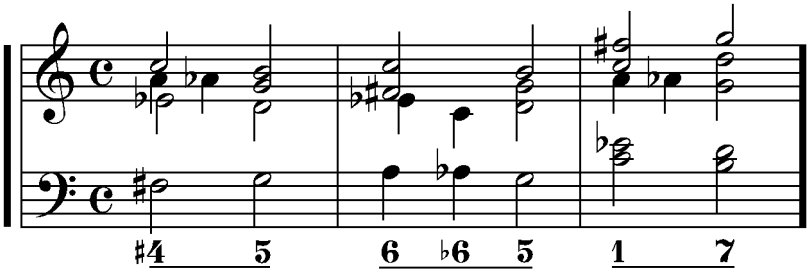
διαστολές. Μάλιστα ο Μάντζαρος έχει προσθέσει μια σημείωση στην οποία γράφει ότι αυτές οι συνδέσεις «γίνονται η καθεμία χωριστά κάθε φορά, και όχι συνεχόμενες» («fatte un‹a› per volta separatam[ente], e non di seguito»). Αυτό μοιάζει να σημαίνει πως κάθε παράδειγμα από τα ΜΤ-32 και ΕΤ-28 μέχρι το τελευταίο του κάθε Τρόπου —με εξαίρεση το ΜΤ-42— παίζεται συνεχόμενα, σαν μουσικό κομμάτι. Όπως ανέφερα και παραπάνω, όμως (σ. 222, υποσημ. 233), υπάρχουν περιπτώσεις οι οποίες δεν συνηγορούν υπέρ αυτού. Πάντως είναι αλήθεια ότι η σύνδεση που περιέχεται στο ΜΤ-42 περιέχει ένα στοιχείο που κάνει τη διαδοχική επανάληψή της να μην ακούγεται φυσική: τη χρωματική κίνηση μι♭↗μι♮, η οποία οδηγεί σε μια συνεχή εναλλαγή του βαρυμένου φθόγγου με τον φυσικό. Ένας άλλος, και ίσως δευτερεύων λόγος, είναι ότι η σύνδεση εμπεριέχει και το στοιχείο της έκπληξης, το οποίο με τις επαναλήψεις ακυρώνεται. Σε αντίθεση με το ΜΤ-42, όμως, τα περισσότερα από τα παραδείγματα αυτής της ομάδας μπορούν να παιχτούν χωρίς διακοπή, είτε ολόκληρα (όπως λ.χ. τα ΜΤ-39 και ΜΤ-41) είτε τμηματικά (π.χ. τα πρώτα δύο υποπαραδείγματα των ΜΤ-40, ΕΤ-36 και ΕΤ-38).



Παράδειγμα 3.98: ΜΤ-42.

ΜΤ-43. «Δις χρωματική. Από την ♯4 με ελαττωμένες και την 3η και την 7η [της]».
ΕΤ-37. «Δις χρωματική και χρωματική. Από την ♯4, [η οποία έχει] 3μ και έπειτα 3ε, προς την 5».

Και τα δύο αυτά παραδείγματα, ως προς το φθογγικό υλικό τους, είναι πανομοιότυπα. Οι μόνες διαφορές εντοπίζονται στο πρώτο και στο τελευταίο υποπαράδειγμα, και αντίστοιχα αφορούν τη μελωδική θέση (πέμπτης στο ΜΤ-43.1, τρίτης στο ΕΤ-37.1) και τον αριθμό των φωνών (πέντε στο ΜΤ-43.3, τέσσερις στο ΕΤ-37.3).



Παράδειγμα 3.99: ΜΤ-43.

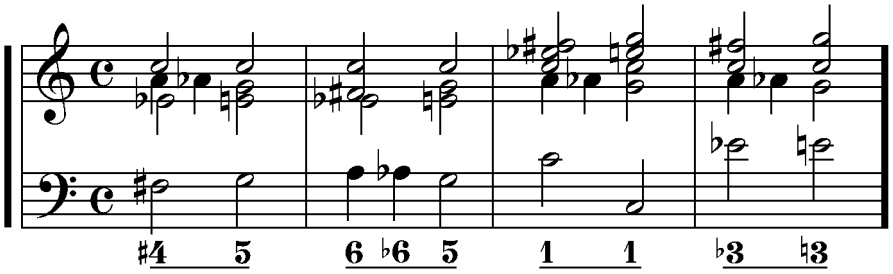


Παράδειγμα 3.100: ΕΤ-37.

Ο τίτλος του ΜΤ-43 είναι ελλιπής: γράφει ότι η πτώση είναι «δις χρωματική», αναφερόμενος βεβαίως στην πρώτη συγχορδία η οποία περιέχει αρχικά δύο φθόγγους που δεν αποτελούν τμήμα των διατονικών της Ντο μείζονος, δηλαδή το φα♯ και το μι♭, παραλείπει όμως να αναφέρει τον τρίτο αλλοιωμένο φθόγγο που έρχεται στο επόμενο τέταρτο, το λα♭. Από την άλλη, ο τίτλος του ΕΤ-37 αναφέρει αυτή την αλλοίωση: η διατύπωση «δις χρωματική και χρωματική» πρέπει να διαβαστεί «αρχικά με δύο χρωματικές αλλοιώσεις και έπειτα μόνο με μία», και εννοεί το λα♮ (φθόγγο οξυμμένο στη Ντο ελάσσονα) το οποίο μετατρέπεται σε λα♭ που είναι η φυσική έκτη του Τρόπου, αφήνοντας το φα♯ να είναι ο μοναδικός χρωματικά αλλοιωμένος φθόγγος της συγχορδίας. Η κίνηση αυτή περιγράφεται στη σημείωση η οποία είναι γραμμένη κάτω από το παράδειγμα και αφορά και το επόμενο παράδειγμα του ελάσσονος (ΕΤ-38): «σε αυτές τις πτώσεις η (χρωματική) μικρή τρίτη λύνεται στη διατονική ελαττωμένη τρίτη» («In queste Cadenze la 3 min[ore] (crom[atica]) risolve sulla 3 dim[inuita] diatonica»). Όπως ακριβώς και στο ΕΤ-35.2, έτσι και στα ΜΤ-43.2 και ΕΤ-37.2 ο τενόρος δεν πηγαίνει απευθείας από το μι♭ στο ρε αλλά μεσολαβεί ένα ντο, για να μην προκύψουν παράλληλες πέμπτες με το λα♭ του μπάσου.

ΜΤ-44. «Τρις χρωματική. Ομοίως — προς την 1».
ΕΤ-38. «Ομοίως, προς την 1».

Η σύνδεση που έχουμε εδώ χρησιμοποιεί για αρχική συγχορδία την ίδια ακριβώς που βρίσκουμε και στα ΜΤ-43 και ΕΤ-37, συμπεριλαμβανομένης της χρωματικής κίνησης που συμβαίνει εντός της. Η διαφορά βρίσκεται στη συγχορδία που έπεται. Αυτή, όπως και στα ΜΤ-40, ΜΤ-42 και ΕΤ-36, αποτελείται μεν από τους τρεις φθόγγους της Τ αλλά η λειτουργία της είναι άλλοτε εκείνη του πτωτικού $\frac{6}{4}$ (στα πρώτα δύο υποπαραδείγματα του ΜΤ-44 και του ΕΤ-38) και άλλοτε εκείνη της Τ (στα υπόλοιπα). Ο χαρακτηρισμός «τρις χρωματική» που διαβάζουμε στον τίτλο του ΜΤ-44 αναφέρεται στην αρχική συγχορδία όπως αυτή καταλήγει να είναι *μετά* τη χρωματική κίνηση λα↘λα♭ της άλτο.



Παράδειγμα 3.101: ΜΤ-44.



Παράδειγμα 3.102: ΕΤ-38.

Τα δύο π^6_4 του ΕΤ-38 είναι τα πρώτα που συναντούμε στον ΜΠ τα οποία ακολουθούνται από την V^5_3 και, ως εκ τούτου, είναι τοποθετημένα στη μετρική θέση που θεωρείται η καταλληλό-

τερη και δοκιμότερη για τη λειτουργία τους, δηλαδή στο ισχυρό μέρος του μέτρου — συγκεκριμένα εδώ βρίσκονται στο σχετικά ισχυρό.

ΕΤ-39. «Χρωματική και δις χρωματική. Από την 4 προς την ♯4 και την 5».

Ένα παράδειγμα που αρμόζει μόνο στον ελάσσονα Τρόπο και, μάλιστα, ξεκινά ανορθόδοξα: με μια συγχορδία φα μείζονα μεθ' εβδόμης η οποία, εκτός συγκειμένου, θα λέγαμε ότι είναι η Δ της τονικότητας της έβδομης βαθμίδας (Σι♭ μείζων). Στο δε επόμενο τέταρτο έχουμε διπλή χρωματική κίνηση (φα↗φα♯ και λα♮↘λα♭) από την οποία προκύπτει η vii$^{o\,7\flat}_{3\,\flat}$/V, για να ακολουθήσει η απολύτως αναμενόμενη Δ.



Παράδειγμα 3.103: ΕΤ-39.

Ωστόσο το ΕΤ-39.3, το οποίο αποτελείται από τα *δύο* τελευταία μέτρα του παραδείγματος, διαφέρει αισθητά από τα δύο προηγούμενα υποπαραδείγματα, διότι είναι το μόνο που μας παρέχει αυτό ακριβώς που λείπει από εκείνα: το συγκείμενο, τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία τοποθετείται η φα μείζων με εβδόμη και οι συνθήκες βάσει των οποίων εξηγείται η χρήση της. Πρόκειται, λοιπόν, για μια διαβατική συγχορδία η οποία μεσολαβεί ανάμεσα στην Τ και στην vii$^{o\,7\flat}_{3\,\flat}$/V. Η Τ έχει δύο τρίτες και η μία από τις φωνές που φέρουν αυτό το μι♭ (σοπράνο) κινείται ανοδικά με στόχο το σολ, περνώντας από το φα και το φα♯. Από την άλλη είναι πολύ πιθανό ότι, η παρουσία της Τ πριν από τη συγχορδία που αποτελεί το κύριο αντικείμενο του ΕΤ-39, έχει άλλη σημασία: ότι δείχνει πως η συγκεκριμένη αναστροφή αυτής της συγχορδίας είναι εύχρηστη μόνον όταν η εβδόμη της είναι προετοιμασμένη, όταν δηλαδή είναι σύμφωνος φθόγγος στη συγχορδία που προηγείται.

Σε αυτό το παράδειγμα βλέπουμε για άλλη μια φορά πόσο επιμελώς αποφεύγει ο Μάντζαρος τις παράλληλες πέμπτες, δίνοντας στον τενόρο ένα εμβόλιμο ντο στον δεύτερο χρόνο του ΕΤ-39.2 (όπως κάνει και στα ΜΤ-43, ΜΤ-45, ΕΤ-35, ΕΤ-37).

Τέλος, το γράμμα «(a)» στην αρχή του παραδείγματος παραπέμπει προς μία μονολεκτική σημείωση, «ομοίως» («idem»). Αν και δεν είναι σαφές σε τι ακριβώς αναφέρεται, τουλάχιστον είναι βέβαιο πως δεν υπονοεί ότι ισχύει κι εδώ η σημείωση του ΕΤ-37, διότι το περιεχόμενό της δεν συμφωνεί με αυτά που βρίσκουμε στο ΕΤ-39.

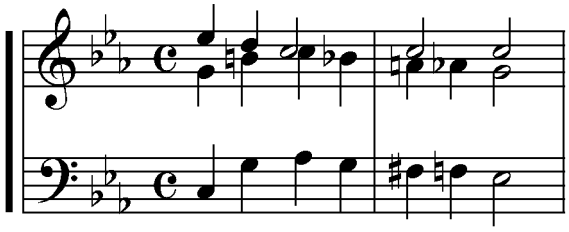
ΕΤ-40. «Δις χρωματική και χρωματική. Από την ♯4 στην ♮4, προς την 1 και την 5 [σε] $^{\natural 4}_{2}$».

Στην περίπτωση του ΕΤ-40 έχουμε παράλληλη χρωματική κίνηση σε δύο φωνές, τις ίδιες ακριβώς που βρίσκουμε και στο ΕΤ-32, μόνο που εδώ αυτές κινούνται καθοδικά και όχι ανοδικά: ξεκινούν δηλαδή από τους ήδη οξυμμένους φθόγγους της τέταρτης και της έκτης βαθμίδας και συνεχίζουν με τους αντίστοιχους φυσικούς.



Παράδειγμα 3.104: ET-40.

Η πρώτη συγχορδία τυπικά θεωρείται vii°/V αλλά δεν οδηγεί απευθείας σε αυτή — στην πρώτη περίπτωση, μάλιστα, οδηγεί στην Τ. Μεταξύ της vii°/V και της μεθεπόμενης συγχορδίας μεσολαβεί, σε όλες τις περιπτώσεις, η συγχορδία της ΥΔ. Ο Μάντζαρος δεν μας γνωστοποιεί το αρμονικό και μελωδικό συγκείμενο εντός του οποίου θα συναντούσαμε μια τέτοια πρόοδο σε μια μουσική σύνθεση, και πιο συγκεκριμένα τι ακριβώς θα μπορούσε να προηγείται ακριβώς πριν από την vii°/V, επομένως θα πρέπει να καταφύγουμε σε υποθέσεις. Κατά τη γνώμη μου το πιθανότερο είναι (α) ότι οι κατιούσες χρωματικές κινήσεις αποτελούν τη συνέχεια μιας μελωδικής πορείας που ξεκινά νωρίτερα, από γειτονικούς φθόγγους όπως σολ (πριν το φα♯) και σι♭ (πριν το λα♮), και (β) ότι η μία από τις δύο συγχορδίες που προκύπτουν από τη χρωματική αυτή κίνηση (φα♯-λα♮-ντο και φα♮-λα♭-ντο) μπορεί να θεωρηθεί διαβατική συνήχηση, χωρίς να είναι ισχυρή η αίσθηση της λειτουργίας διπλής Δ που θα είχε υπό άλλες συνθήκες. Στο Παρ. 3.105 δίνεται το ET-40.1 στο οποίο έχω προσθέσει ένα υποθετικό προηγούμενο μέτρο:



Παράδειγμα 3.105

Όλη αυτή η πρόοδος θα μπορούσε να θεωρηθεί εμπλουτισμένη μορφή (μέσω διπλών διαβατικών φθόγγων, διατονικών και χρωματικών, τόσο στο ασθενές όσο και στο ισχυρό) του παρακάτω παραδείγματος.



Παράδειγμα 3.106

Μια σημείωση γραμμένη ακριβώς μετά το ET-40, η οποία από τα συμφραζόμενά της φανερώνει ότι αναφέρεται μόνο στο ET-40.1, μας πληροφορεί ότι «αυτή η πτώση μπορεί να εφαρμοστεί στον μείζονα Τρόπο με λύση [του μπάσου] στη μεγάλη τρίτη [της κλίμακας]»,[244] δηλαδή σε μι♮.

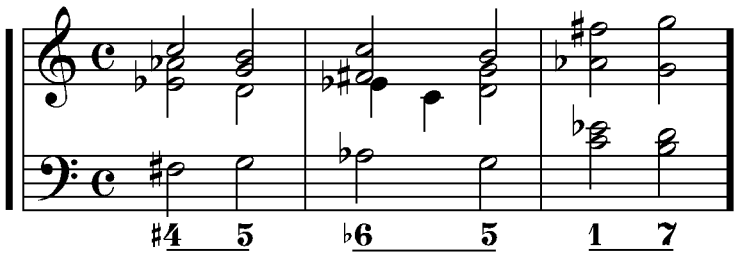
Το ίδιο αρχικό μέτρο του Παρ. 3.105 θα μπορούσε, επίσης, να προστεθεί πριν από το ET-40.2 και το ET-40.3, τα οποία οδηγούν σε μισή πτώση, με τη Δ να έχει εβδόμη προετοιμασμένη

[244] «(a) quest‹a› caden‹za› può praticarsi nel modo mag[giore] risolvendo in 3ª magg[iore]».

από την προηγούμενη ΥΔ. Έχουμε, λοιπόν, άλλη μια ενδιαφέρουσα περίπτωση παραδείγματος του οποίου τα υποπαραδείγματα δεν έχουν όλα την ίδια αρμονική εξέλιξη, αφού στο πρώτο από αυτά το φα του μπάσου κατεβαίνει στο μι♭ και δημιουργείται σύνδεση iv – i^{6}, ενώ στο δεύτερο το φα παραμένει και έχουμε iv – V^{2}. Το ΕΤ-40.4 είναι το μοναδικό τετράφωνο και, παραδόξως, το μοναδικό στο οποίο η Δ είναι χωρίς εβδόμη· για κάποιον δυσεξήγητο λόγο, ο τενόρος αντί να κρατήσει το φα κατεβαίνει στο ρε, διπλασιάζοντας έτσι την πέμπτη της Δ.

Μια δεύτερη σημείωση, στην οποία παραπέμπει το «(a)» κάτω από το πρώτο φα♯ του μπάσου, παρόλο που φαινομενικά μοιάζει να αναφέρεται στο ΕΤ-40, τελικά δεν συμφωνεί με καμιάν από τις συνηχήσεις του: «εδώ η μικρή τρίτη και η αυξημένη τετάρτη λύνονται [*ή: οδηγούν*] σε ελαττωμένη τρίτη και καθαρή τετάρτη, [και οι δύο] διατονικές».[245] Η περιγραφή αυτή δεν ταιριάζει ούτε με κάποιο άλλο παράδειγμα από όσα βρίσκονται κοντά στο ΕΤ-40.

ΜΤ-45. «Ομοίως, με [την ♯4 να έχει] τρεις χρωματικούς [φθόγγους] απροετοίμαστα». Το παράδειγμα αυτό είναι πανομοιότυπο με το ΕΤ-35, πράγμα αναμενόμενο εφόσον αφορά δύο συγχορδίες που είναι ίδιες και στους δύο Τρόπους. Η διαφορά είναι πως η vii$^{o\,7♭}_{3♭}$/V, ως δάνειο από τον ελάσσονα, έχει στον μείζονα τρεις αλλοιωμένους φθόγγους και όχι μόνο έναν.



Παράδειγμα 3.107: ΜΤ-45.

ΜΤ-46. «Ομοίως, προς την 1».

Αντίστοιχο του ΕΤ-36, με το ειδοποιό γνώρισμα ότι η vii$^{o\,7♭}_{3♭}$/V οδηγεί σε μείζονα συγχορδία και όχι ελάσσονα, είτε αυτή έχει τον ρόλο του Π$^{6}_{4}$ (στα ΜΤ-46.1 και ΜΤ-46.2) είτε λειτουργεί ως Τ (στα δύο τελευταία υποπαραδείγματα), συνεπώς η σύνδεση περιλαμβάνει και μια χρωματική κίνηση, μι♭↗μι♮.



Παράδειγμα 3.108: ΜΤ-46.

Ο Μάντζαρος τηρεί εδώ συστηματικά την ορθογραφία της πρώτης συγχορδίας, γράφοντας πάντα μι♭ και όχι τον εναρμόνιό του φθόγγο ρε♯, παραμένοντας πιστός στη δομή μιας συγχορδίας με 7ε που έχει για θεμέλιο το φα♯. Εντούτοις τα Παραδείγματα 3.109 και 3.110 δείχνουν

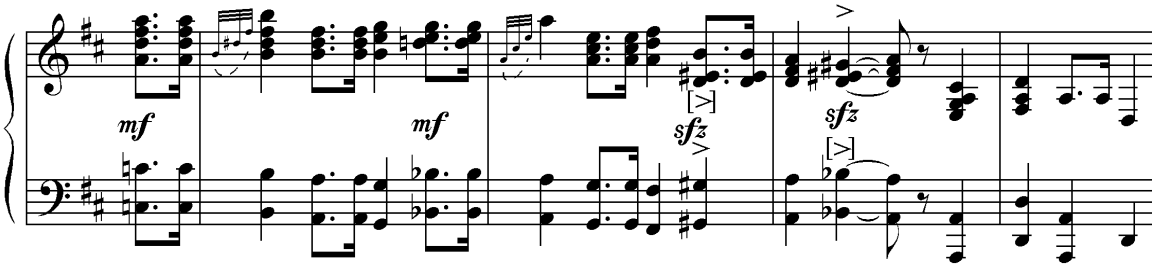
[245] «qui la 3 min[ore] e ♯4 risolvono sulla 3 dim[inuita] e 4 giusta diatoniche».

ότι σε συνθέσεις του εμφανίζεται λιγότερο συνεπής, εφόσον εντοπίζουμε σε αυτό την εναρμόνια γραφή αυτής της συγχορδίας ως «συγχορδίας δις αυξημένης τετάρτης»,[246] μια γραφή που, άλλωστε, δεν είναι τόσο σπάνια στις παρτιτούρες του 19ου αιώνα.[247] Το πρώτο από αυτά τα παραδείγματα προέρχεται από μια redowa mazurka του Μάντζαρου με τίτλο *Ophélie* (συντέθηκε το 1844 ή νωρίτερα και εκδόθηκε μεταθανάτια το 1885): στη δεύτερη συγχορδία του δεύτερου μέτρου, η οποία είναι μια ποικιλματική «γερμανική έκτη», αντί του φα♮ ο Μάντζαρος γράφει μι♯. Φαίνεται, λοιπόν, ότι μάλλον προτιμά εδώ να δηλώσει την —έστω και φαινομενική— έλξη ενός από τους φθόγγους της συγχορδίας προς το φα♯ της επόμενης, παρά τη διαστηματική της δομή όπως την έχει παρουσιάσει στα θεωρητικά του έργα.



Παράδειγμα 3.109: Redowa mazurka *Ophélie*, μ. 13-16 της σ. 8 (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1885).

Το ίδιο βλέπουμε και στο μέρος IV, μ. 5, της λεγόμενης «ενδιάμεσης μελοποίησης» του σολωμικού *Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν* (περ. 1844), που είναι και αυτό στη Ρε μείζονα.[248]



Παράδειγμα 3.110: *Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν* («ενδιάμεση μελοποίηση»), IV, μ. 3-6 [SCHLUMM/KERTSCHER/ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ (επιμ.) 2010 σ. 64].

Στις περισσότερες τέτοιες περιπτώσεις, πάντως, δηλαδή όταν (στον μείζονα Τρόπο) η $\text{vii}^{\text{o}7\flat}_{3\flat}$/V οδηγεί σε Π^{6}_{4}, ο Μάντζαρος τη χρησιμοποιεί σε α΄ αναστροφή και προτιμά την ορθογραφία που προβάλλει αυτή τη διαστηματική της δομή.[249]

---

[246] ΑΔΑΜ 1997 σ. 88. Στο PISTON / DEVOTO [5]1987 σ. 420-421 και 424-425 (595-597 και 602-603 της ελληνικής μετάφρασης) η συγχορδία αυτή ονομάζεται «Ελβετική».

[247] Τρία παραδείγματα της ίδιας εποχής: Robert Schumann, *Dichterliebe* op. 48 (1840), αρ. 12 «Am leuchtenden Sommermorgen», μ. 1, 6, 11· Fryderyk Chopin, *Μπαλάντα αρ. 3* σε Λα♭ μείζονα op. 47 (1841), μ. 99 (παρατίθεται στη σ. 425 του PISTON / DEVOTO [5]1987 και στη σ. 603 της ελληνικής έκδοσης)· του ιδίου, *Μαζούρκα σε Σι μείζονα* op. 56/1 (1843–1844), μ. 12, 34 κ.λπ.

[248] Το ίδιο μέρος εμφανίζεται ως δεύτερο στην πρώτη μελοποίηση του 1828–1829. Το περίπλοκο ζήτημα των πολλαπλών μελοποιήσεων του *Ύμνου* το έχει πραγματευτεί διεξοδικά ο Κώστας Ζερβόπουλος στη διδακτορική του διατριβή (ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ 2008), ενώ έχει δημοσιεύσει και μερικές πολύ συντομότερες μελέτες σχετικά με το θέμα. Το ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ 2015 αποτελεί μια ευσύνοπτη παρουσίαση των ζητημάτων με τα οποία ασχολείται στη διατριβή του. Τέλος, στον ίδιο οφείλουμε και τη μουσικολογική επιμέλεια της έκδοσης της λεγόμενης «ενδιάμεσης» μελοποίησης [SCHLUMM/KERTSCHER/ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ (επιμ.) 2010].

[249] Μερικά παραδείγματα από έργα του: άρια *Sono inquieto ed agitato*, μ. 5, 108, 110 [ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ (επιμ.) 2006 σ. 103, 129-130]· *Otto Ariette e due Madrigali* […], αρ. 4 «Ascolta infida un sogno», σ. 9, δεύτερο σύστημα,

Οι συζεύξεις προσωδίας που βλέπουμε στο δεύτερο πεντάγραμμο του ΜΤ-46 είναι οι μοναδικές του πίνακα που δείχνουν να δηλώνουν την άρθρωση και δεν χρησιμοποιούνται, όπως σε άλλα παραδείγματα, για να επισημαίνονται θεωρητικά στοιχεία (λ.χ. οι διαιρεμένοι σε ημιτόνια τόνοι της κλίμακας στα ΕΤ-12 και ΕΤ-14). Η μοναδική αυτή εμφάνιση συζεύξεων προσωδίας στο συγκεκριμένο παράδειγμα είναι, εντούτοις, δυσεξήγητη.

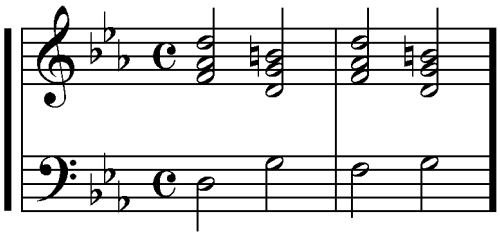
ΜΤ-47. «Πτώσεις [στις οποίες] οι θεμέλιοι [πηγαίνουν] από τον 2, τον ♯2, και τον ♭2 προς τον 5 ή τον 1. [— Από την 2 στην 5]».

ΕΤ-41. «Πτώσεις [στις οποίες οι] θεμέλιοι [πηγαίνουν] από τον 2 και τον ♭2 στον 5 ή στον 1. [— Από την 2 στην 5]».

Μέχρι το προηγούμενο παράδειγμα του κάθε Τρόπου (ΜΤ-46 και ΕΤ-40) οι πτώσεις ενέπλεκαν συγχορδίες που χτίζονται πάνω στην τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας. Στις πλάγιες πτώσεις χρησιμοποιήθηκε η φυσική τέταρτη βαθμίδα, ενώ στις μισές πτώσεις είτε η φυσική είτε η οξυμμένη. Τα παραδείγματα από εδώ και στο εξής εμπλέκουν συγχορδίες που έχουν σαν θεμέλιο τη δεύτερη βαθμίδα, συνδέοντάς τες άλλοτε με την πρώτη (σε ρόλο είτε Π^6_4 είτε Τονικής) και άλλοτε με την πέμπτη. Η δεύτερη βαθμίδα είναι σε κάποια παραδείγματα φυσική, σε άλλα οξυμμένη και σε άλλα βαρυμένη. Τα συγκεκριμένα παραδείγματα, ΜΤ-47 και ΕΤ-41, παρουσιάζουν τη μισή πτώση $\text{ii}^{(\text{o})}$–V ή, όπως σημειώνει ο Μάντζαρος στην αρχή και των δύο, την πτώση «από την 2 στην 5» («Da 2ª: a 5»).



Παράδειγμα 3.111: ΜΤ-47.



Παράδειγμα 3.112: ΕΤ-41.

Παρουσιάζονται μόνο δύο περιπτώσεις, η πρώτη με την ii σε ευθεία κατάσταση και η δεύτερη σε α΄ αναστροφή. Η β΄ αναστροφή δεν είναι εύχρηστη σε αυτή τη σύνδεση κι έτσι παραλείπεται.

ΜΤ-48, ΕΤ-42. «Από την 2 στην 1».

Στη σύνδεση ii–I ή ii^{o}–i παρουσιάζονται τέσσερις συνδυασμοί καταστάσεων των δύο συγχορδιών: ii–I^6, ii^6–I^6, ii–I^6_4, ii^6–I^6_4 (και οι αντίστοιχες του ελάσσονος). Στην πραγματικότητα, μόνο

τελευταίο μέτρο (Χαλικιοπουλος Μαντζαρος [1823])· τραγούδι *Pensieri musicali sulle parole del Sonetto di Mr. Francesco Petrarca "Levommi il mio pensier"*, σ. 4, τρίτο μέτρο (Χαλικιοπουλος Μαντζαρος 1884α). Ευχαριστώ τον Κώστα Καρδάμη για την πρόσβαση στις δύο τελευταίες παρτιτούρες.

στις δύο πρώτες περιπτώσεις οι θεμέλιοι των δύο συγχορδιών απέχουν βήμα διότι, στις δύο τελευταίες, η υποτιθέμενη β΄ αναστροφή της Τονικής είναι στην πραγματικότητα διπλή επέρειση της Δεσπόζουσας, συνεπώς οι θεμέλιοι απέχουν διάστημα τετάρτης. Ο Μάντζαρος, όμως, όπως έχουμε ήδη γράψει, βασιζόμενος στο φθογγικό υλικό του πτωτικού $\frac{6}{4}$, το θεωρεί μιαν από τις καταστάσεις της Τ. Το ΜΤ-48 είναι το πρώτο παράδειγμα του μείζονος Τρόπου στο οποίο το Π_4^6 ακολουθείται από την V_3^5. Ανάμεσα στα δύο παραδείγματα υπάρχει πλήρης αντιστοιχία ως προς τον αριθμό των φωνών, τις κινήσεις τους, και τις μελωδικές θέσεις των συγχορδιών.



Παράδειγμα 3.113: ΜΤ-48.

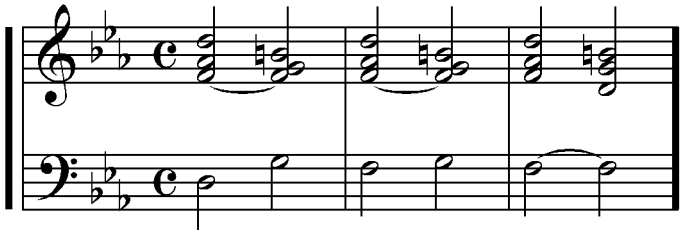


Παράδειγμα 3.114: ΕΤ-42.

Στα δύο πρώτα υποπαραδείγματα και των δύο Τρόπων, στα οποία οι θεμέλιοι των δύο συγχορδιών απέχουν διάστημα δευτέρας, παρατηρούμε ότι η κίνηση $\hat{2}-\hat{1}$ γίνεται σταθερά με καθυστέρηση *7-6*. Η συστηματική αυτή χρήση της προετοιμασμένης διαφωνίας έχει, πιθανόν, κάποια σημασία για τη σύνδεση των βαθμιδικών προόδων δευτέρας, και ίσως ειδικότερα σε εκείνες στις οποίες το μπάσο κινείται μεταξύ ② και ④. Θα μπορούσε να σημαίνει, δηλαδή, ότι ο Μάντζαρος θεωρούσε καλό να υπάρχει μια καθυστέρηση σε τέτοιες συνδέσεις (ευθεία κατάσταση προς α΄ αναστροφή, ή δύο α΄ αναστροφές), ίσως για να τους δίνει περισσότερη πλαστικότητα και να μειώνει κάποια εντύπωση αρχαϊκότητας που ενδεχομένως δημιουργούν οι συνδέσεις $ii-I^6$ και ii^6-I^6 όταν η κίνηση είναι ομόφωνη.

ΕΤ-43. «Από την 2 στην 5 με προετοιμασμένη 7μ».

Παραλλαγή των παραδειγμάτων ΜΤ-47 και ΕΤ-41, με τη Δεσποζουσα εδώ να είναι μεθ' εβδόμης. Εκτός από τις συνδέσεις ii^o-V^7 και $ii^{o6}-V^7$, δίνεται εδώ και η $ii^{o6}-V^2$: στην τελευταία περίπτωση οι τρεις ψηλότερες φωνές κατεβαίνουν και ο μπάσος κρατά την τρίτη της ii^o ως προετοιμασμένη εβδόμη της V. Για κάποιον άγνωστο λόγο δεν υπάρχει ανάλογο παράδειγμα στον μείζονα Τρόπο. Δεν αποκλείεται, όμως, η παράλειψή του να οφείλεται σε αβλεψία.



Παράδειγμα 3.115: ΕΤ-43.

ΜΤ-49. «Από την 2 με 7η [που έρχεται] βηματικά, προς την 5».

ΕΤ-44. «Ομοίως, με την 7μ [να εμφανίζεται] βηματικά πάνω στην 2».

Δύο παραδείγματα που αποτελούν ανεπτυγμένες μορφές των ΜΤ-47 και ΕΤ-41. Η κατιούσα τρίτη ρε↘σι της σοπράνο μετατρέπεται σε βηματική κίνηση ρε↘ντο↘σι, με το ντο να αποτελεί μια διαβατική εβδόμη πάνω στη συγχορδία της ii(ο). Εφόσον εδώ έχουμε πλέον μια συγχορδία εβδόμης η οποία είναι εύχρηστη και στην γ΄ αναστροφή, έχει προστεθεί ένα τρίτο υποπαράδειγμα με την εμφάνιση της βηματικής κίνησης στο μπάσο. Σημειωτέον ότι, σε αυτή την τελευταία περίπτωση, ο Προσαγωγέας —που βρίσκεται πλέον στο μπάσο— δεν διπλασιάζεται· από την άλλη, στο αντίστοιχο υποπαράδειγμα του ΜΤ-54, το σι του μπάσου ακούγεται και στην άλτο (βλ. τον σχολιασμό εκείνου του παραδείγματος).



Παράδειγμα 3.116: ΜΤ-49.



Παράδειγμα 3.117: ΕΤ-44.

ΜΤ-50. «Χρωματική. Από την 2 με 5ε προς την 5».

Άλλη μια ανεπτυγμένη μορφή του ΜΤ-47, αυτή τη φορά με χρωματική κίνηση (βάρυνση της πέμπτης της ii) και σε εσωτερική φωνή. Η σύνδεση αυτή, λόγω της χρωματικής κίνησης, η οποία προϋποθέτει κλίμακα στην οποία η υπομέση (6η βαθμίδα) απέχει έκτη μεγάλη από την Τονική, είναι εφαρμόσιμη μόνο στον μείζονα Τρόπο.



Παράδειγμα 3.118: ΜΤ-50.

ΜΤ-51. «Χρωματική. [Από την 2 με 5ε προς την 5 με 7μ]».

Παράδειγμα βασισμένο στο ΕΤ-43, με τη Δ να έχει προετοιμασμένη εβδόμη. Διαφοροποιείται από εκείνο αφενός μεν επειδή εδώ υπάρχει η χρωματική κίνηση λα↘λa♭, αφετέρου δε επειδή έχει προστεθεί ένα ακόμα υποπαράδειγμα, στο οποίο ο μπάσος κινείται με κατιούσα τρίτη από τη θεμέλιο της ii προς την τρίτη της V.



Παράδειγμα 3.119: ΜΤ-51.

ΜΤ-52. «Χρωματική. Ομοίως, με την 7η [της 2 να εμφανίζεται] βηματικά, [και] με προετοιμασμένη την 7η πάνω στην 5».

Σε αυτό το παράδειγμα συνδυάζονται τα ΜΤ-49 και ΜΤ-51, και έτσι η διαβατική εβδόμη της ii συμβαίνει ταυτόχρονα με τη βάρυνση της πέμπτης της, οδηγώντας σε V^7.



Παράδειγμα 3.120: ΜΤ-52.

ΜΤ-53. «Χρωματική. Από την 2 με 7ε προς την 1».

Όπως ακριβώς το ΜΤ-48, με την προσθήκη της χρωματικής κίνησης λα↘λa♭ στην άλτο.



Παράδειγμα 3.121: ΜΤ-53.

ΜΤ-54. «Χρωματική. Από την 2 με 3Μ και με 7η [που έρχεται] βηματικά, προς την 5».

Το παράδειγμα αυτό βασίζεται στο ΜΤ-49. Ωστόσο ο Μάντζαρος, αν και είναι σαφής στον τίτλο του όσον αφορά τη διαστηματική περιγραφή της πρώτης συγχορδίας —η οποία είναι πλέον μείζων— δεν αναφέρεται καθόλου στη λειτουργία της ως παρενθετικής Δεσπόζουσας. Ίσως δεν το κάνει επειδή η λειτουργία αυτή έχει ήδη σημειωθεί, έστω και έμμεσα, στον τίτλο του ΜΤ-10, το οποίο έχει μεγάλη συγγένεια με το ΜΤ-54· απλώς εκεί η εβδόμη της διπλής Δ συνηχεί απροετοίμαστα με τους υπόλοιπους φθόγγους της συγχορδίας.



Παράδειγμα 3.122: ΜΤ-54.

Στο ΜΤ-49 η πρώτη συγχορδία εμφανίζεται σε τρεις διαφορετικές καταστάσεις: ευθεία, α΄ αναστροφή και γ΄ αναστροφή, με την τελευταία να προκύπτει από βηματική κίνηση. Στο ΜΤ-54, όμως, όπου η πρώτη συγχορδία είναι πλέον μείζων, είναι εύχρηστη και η β΄ αναστροφή της οπότε έχουμε τέσσερα υποπαραδείγματα. Η β΄ αναστροφή, ειδικά στον δεύτερο χρόνο όπου έρχεται και η εβδόμη στη σοπράνο, είναι κάτι γνωστό ήδη από το ΜΤ-10, ενώ συμπίπτει και με την εναρμόνιση της ⑥ στην κατιούσα μείζονα κλίμακα, σύμφωνα με τη RdO (βλ. ΜΤ-11).

Αξιοσημείωτη είναι η διπλασιασμένη τρίτη της V στο ΜΤ-54.4. Σχετικά με αυτό παραπέμπω στον σχολιασμό του ΜΤ-39 και κυρίως στην προτελευταία παράγραφο (σ. 231), όπου γίνεται λόγος για την τονικοποίηση της V η οποία φαίνεται να αίρει την απαγόρευση του διπλασιασμού της έβδομης βαθμίδας.

ΕΤ-45. «Χρωματική. Ομοίως, με 3Μ πάνω στην 2».

Σύνδεση Επιτονικής–Δεσπόζουσας στον ελάσσονα Τρόπο, με την Επιτονική να μετατρέπεται, στον δεύτερο χρόνο της διάρκειάς της, από τρίφθογγη ελαττωμένη συγχορδία σε αλλοιωμένη διπλή Δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης με πέμπτη βαρυμένη (γνωστή από το ΕΤ-7, όπου χρησιμοποιείται χωρίς προετοιμασία). Η μετατροπή αυτή γίνεται με ταυτόχρονη βηματική κίνηση σε δύο φωνές, μία διατονική κατιούσα που εμφανίζει την εβδόμη της συγχορδίας και μία χρωματική ανιούσα που μετατρέπει την τρίτη της σε μεγάλη. Το παράδειγμα βασίζεται στο ΕΤ-44 αλλά εδώ δίνεται και η περίπτωση της β΄ αναστροφής της ii^{o} (ΕΤ-45.3), διότι αυτή ακριβώς είναι που μετατρέπεται (στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου) στη χαρακτηριστική διάταξη που ονομάζεται «γαλλική έκτη».



Παράδειγμα 3.123: ΕΤ-45.

Το πρώτο υποπαράδειγμα καταλήγει σε πεντάφωνη συγχορδία, κατά τη συνήθη πρακτική του Μάντζαρου, ώστε αυτή να είναι πλήρης (βλ. και τα ΜΤ-23 και ΜΤ-24).

ΜΤ-55. «Δις χρωματική. Ομοίως, με την 7^{η} [να εμφανίζεται] βηματικά πάνω στην 2, και με 5ε».

Το παράδειγμα αυτό συνδυάζει τα ΜΤ-50 και ΜΤ-54, ενώ έχει και δύο στοιχεία κοινά με το ΕΤ-45: ότι η αλλοιωμένη διπλή Δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης (με πέμπτη βαρυμένη) προκύπτει κι εδώ

από την ταυτόχρονη κίνηση δύο φωνών, μία διατονική και μία χρωματική (εδώ κατιούσα), και ότι στο ΜΤ-55.1 η γραφή είναι πεντάφωνη.



Παράδειγμα 3.124: ΜΤ-55.

ΕΤ-46. «Χρωματική. Ομοίως, με την 7η απροετοίμαστα πάνω στην 2».

Σε αντίθεση με το ΕΤ-45, στο οποίο βασίζεται το παρόν παράδειγμα, η Επιτονική του ελάσσονος Τρόπου χρησιμοποιείται εδώ με απροετοίμαστη εβδόμη, πράγμα εφικτό στη μαντζαρική θεωρία. Θυμίζουμε (και θα το δούμε αναλυτικότερα στο κεφ. 4) ότι μια αρκετά κοινή συγχορδία που ο Μάντζαρος δεν τη συμπεριλαμβάνει στις 11 συγχορδίες του συστήματός του είναι η ελάσσων με 7μ, την οποία αντιμετωπίζει ως συνήχηση οφειλόμενη σε μελωδικούς παράγοντες, και με την εβδόμη πάντα προετοιμασμένη· η συνθήκη αυτή, όμως, δεν ισχύει για την ελάττωμένη με 7μ.



Παράδειγμα 3.125: ΕΤ-46.

Στο ΕΤ-46.1 εκπλήσσει το μελωδικό διάστημα ανιούσας 2Α στον τενόρο, το οποίο μπορούσε να αποφευχθεί δίνοντας τον Προσαγωγέα στην άλτο και τη θεμέλιο της Δ στον τενόρο, με ομαλότατες κινήσεις κατιούσας 2μ. Αν ο Μάντζαρος ήθελε τη Δ πλήρη μπορούσε να προσθέσει μια πέμπτη φωνή όπως κάνει στα δύο προηγούμενα παραδείγματα, γι' αυτό και προκαλεί εδώ την απορία η χρήση τεσσάρων φωνών. Δεν θα απέκλεια, πάντως, να πρόκειται για αβλεψία.

Το ΕΤ-46.4, όπου η ii^{ø7} εμφανίζεται σε γ΄ αναστροφή, διαφέρει από τα υπόλοιπα τρία κατά τον ίδιο τρόπο που το ΕΤ-39.3 διαφέρει από τα προηγούμενά του: επειδή είναι το μόνο που ξεκινά με άλλη συγχορδία, της οποίας ο πιθανότερος ρόλος είναι η προετοιμασία της εβδόμης της ii^{ø7}, εβδόμης που εδώ βρίσκεται στο μπάσο. Φαίνεται, λοιπόν, ότι και αυτή η συγχορδία, τουλάχιστον στη δεδομένη αναστροφή, είναι προτιμότερο να έχει την εβδόμη της —δηλαδή τον φθόγγο του μπάσου— προετοιμασμένο από προηγούμενη συγχορδία.

ΕΤ-47. «Χρωματική. Από την 2 [με απροετοίμαστη 7η και] με 3μ [που] έπειτα γίνεται 3Μ, προς την 1».

Η διαφορά αυτού του παραδείγματος με το αμέσως προηγούμενο είναι ότι εδώ, μετά την πρώτη συγχορδία (ii$^{ø7}_{3♮\text{-}3♯}$), δεν ακολουθεί η Δ αλλά η συγχορδία του 1, η οποία αποτελείται από τους φθόγγους της Τ και λειτουργεί είτε σαν Τ είτε σαν π^{6}_{4}. Η πρώτη λειτουργία ισχύει για το

ΕΤ-47.1, ενώ η δεύτερη για τα επόμενα δύο υποπαραδείγματα, στο τέλος των οποίων εμφανίζεται και η Δ. Ωστόσο στο ΕΤ-47.4, το οποίο καταλαμβάνει τα δύο τελευταία μέτρα, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Παρόλο που ο Μάντζαρος δηλώνει με σαφήνεια στον τίτλο του ΕΤ-47 ότι μετά την πρώτη συγχορδία ακολουθεί εκείνη του 1, το ΕΤ-47.4 οδηγεί στη Δ και δεν διαφέρει σε τίποτε απολύτως από το ΕΤ-46.4, παρά μόνο στην (οπτικά μόνο) διαφορετική καταγραφή του ντο στο μπάσο — με δύο ενωμένα μισά στο ΕΤ-46.4, με ένα ολόκληρο στο ΕΤ-47.4.

Η εξαίρεση αυτή του ΕΤ-47.4 μπορεί να σημαίνει είτε ότι στη δεδομένη αναστροφή δεν είναι δυνατή η σύνδεση της $\mathrm{II}^{6\flat}_{4\sharp 2}$ με την i, είτε ότι πρόκειται απλώς για λάθος εκ παραδρομής, δηλαδή ότι ο Μάντζαρος, χωρίς να το θέλει, επανέλαβε το ΕΤ-46.4. Θεωρώ ότι πρόκειται για το δεύτερο: τα ΕΤ-36.3 και ΕΤ-38.3 δείχνουν ότι η $\mathrm{vii}^{o7}_{3\,\flat}$/V μπορεί να χρησιμοποιηθεί ακόμα και όταν στο μπάσο εμφανίζεται ένας φθόγγους της που είναι κοινός με τη θεμέλιο της επόμενης συγχορδίας, επιτρέποντάς του να παραμένει σταθερός εν είδει σύντομου ισοκρατήματος (βλ. γι' αυτό το ζήτημα την άποψη του De Sanctis στο τέλος του παραθέματος της σ. 251 παρακάτω).

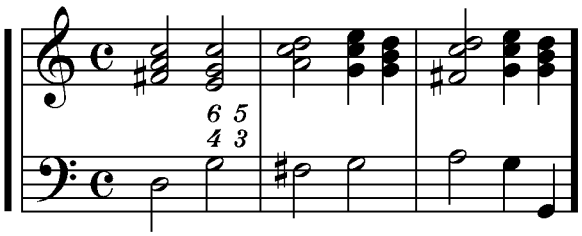


Παράδειγμα 3.126: ΕΤ-47.

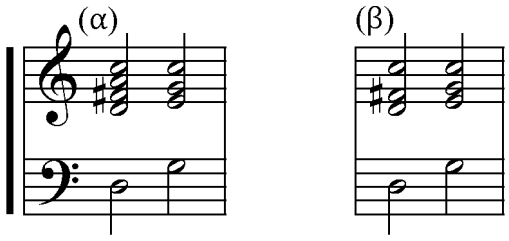
ΜΤ-56. «Χρωματική. Από την [2 με 3Μ και με απροετοίμαστη 7η, προς την 1.]».[250] Παραλλαγή του ΜΤ-54, από το οποίο διαφέρει στα εξής σημεία: (α) η εβδόμη της διπλής Δ δεν εμφανίζεται διαβατικά από την ογδόη αλλά απροετοίμαστα, και (β) δεν ακολουθεί απευθείας η Δ αλλά η διπλή επέρεισή της (το Π^6_4 που ο Μάντζαρος θεωρεί β΄ αναστροφή της Τ βασιζόμενος στο φθογγικό του υλικό). Στο ΜΤ-56.1 η V^5_3 που θα έπρεπε να ακολουθεί μετά το Π^6_4 δεν είναι γραμμένη με φθογγόσημα (ίσως λόγω έλλειψης χώρου) αλλά με το σύστημα του αριθμητικού συμβολισμού συγχορδιών.

Η κίνηση του τενόρου στο ΜΤ-56.1, με το φα♯↘μι αντί του φα♯↗σολ προς το οποίο φυσιολογικά τείνει, είναι μια πολύ σπάνια περίπτωση έμμεσης λύσης. Ο Μάντζαρος θα μπορούσε, αντ' αυτού, να χρησιμοποιήσει εδώ πέντε φωνές ώστε αφενός να έχει την πρώτη συγχορδία πλήρη, αφετέρου να κινηθούν όλες οι φωνές σύμφωνα με τη φυσικότερη τάση τους, όπως δηλαδή στο (α) του Παραδείγματος 3.128, όπου το λα και το φα♯ οδηγούν στο σολ, και το ρε οδηγεί στο μι. Φυσικά θα μπορούσε, εναλλακτικά, να έχει την πρώτη συγχορδία ελλιπή, όπως στο (β) του ίδιου παραδείγματος, αλλά αυτό είναι κάτι που μάλλον δεν το προτιμούσε. Οι εξαιρέσεις είναι πολύ λίγες, όπως λ.χ. η αρχική συγχορδία στο ΜΤ-39.1.

[250] Η συμπλήρωση είναι δική μου. Πιθανόν ο Μάντζαρος διαπίστωσε πως δεν είχε αρκετό χώρο για να γράψει τον τίτλο, και τον άφησε ημιτελή.



Παράδειγμα 3.127: MT-56.



Παράδειγμα 3.128.

MT-57. «Χρωματική [*sic*]**. Από την ♯2 με 7ε προς την 1».**

Η σύνδεση αυτή είναι από τα διακριτικά γνωρίσματα της αρμονικής γλώσσας του 19ου αιώνα. Ακούγεται όμοια με εκείνη που παρουσιάζεται στο MT-42, διαφέροντας φαινομενικά στη μελωδική θέση των συγχορδιών και στην ορθογραφία της πρώτης από αυτές. Η ουσιώδης διαφορά, βεβαίως, βρίσκεται στη θεμέλιο της πρώτης συγχορδίας, η οποία συγχορδία είναι ελαττωμένη με 7ε και στα δύο παραδείγματα: στο MT-42 η θεμέλιος είναι ο ♯4 και οι φθόγγοι της συγχορδίας είναι οι φα♯-λα-ντο-μι♭, ενώ στο MT-57 η θεμέλιος είναι ο ♯2 και οι φθόγγοι της συγχορδίας είναι οι ρε♯-φα♯-λα-ντο. Η λειτουργία της καθεμιάς από τις δύο αυτές συγχορδίες είναι διαφορετική: η φα♯-λα-ντο-μι♭, ή vii$^{o7♭}$/V, έχει ημιπτωτική λειτουργία, και συνεπώς μπορεί να ακολουθείται όχι μόνον απευθείας από τη Δ αλλά, εναλλακτικά, από τη διπλή επέρεισή της, δηλαδή το Π^{6}_{4}· από την άλλη, η ρε♯-φα♯-λα-ντο (♯ii^{o7} ή +ii^{o7}) λειτουργεί ως τριπλή επέρειση (ή τριπλό ποίκιλμα, ανάλογα με το αρμονικό συγκείμενο) της Τ. Ο χαρακτηρισμός «χρωματική» για αυτή τη συγχορδία είναι εσφαλμένος, αφού πρόκειται για *δις* χρωματική λόγω των δύο οξυμμένων μελών της.



Παράδειγμα 3.129: MT-57.

Παρατηρείται μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα σχέση ανάμεσα στις συνδέσεις των MT-42 και MT-57. Στο πρώτο από αυτά είχαμε σχολιάσει ότι, ναι μεν οι πρώτες δύο καταστάσεις της vii$^{o7♭}$/V λειτουργούν ημιπτωτικά και οδηγούν σε Π^{6}_{4}, αλλά η β′ και η γ′ αναστροφή της οδηγούν στην Τ και έτσι έχουν διαφορετική λειτουργία, εκείνη της τριπλής επέρεισης της Τ — δηλαδή ακριβώς αυτή που είναι η βασική λειτουργία της ♯ii^{o7}, με την οποία η vii$^{o7♭}$/V είναι εναρμόνια. Από την άλλη, τα MT-57.1 και MT-57.4 παρουσιάζουν την ♯ii^{o7} στον χαρακτηριστικό ρόλο της επέρεισης, αλλά στα MT-57.2 και MT-57.3 η συγχορδία αυτή λειτουργεί ημιπτωτικά, ακριβώς όπως η vii$^{o7♭}$/V, αν και γραμμένη εναρμόνια. Ίσως αυτή η ανταλλαξιμότητα ανάμεσα στις λειτουργίες

και στις ορθογραφίες των δύο συγχορδιών αντανακλά και την τάση που είχαν οι συνθέτες να μη χρησιμοποιούν συστηματικά την ορθογραφία η οποία θεωρείται η τυπικά ορθή για την εκάστοτε λειτουργία τους.

Θεωρώ πολύ πιθανό ότι ο Μάντζαρος, στα μαθήματά του, επισήμαινε αυτή την εναρμόνια σχέση μεταξύ ♯ii^{o7} και vii$^{o7\flat}$/V, και μια ένδειξη για αυτό είναι όσα γράφει για το ζήτημα ο πρώην μαθητής του, ο Orlandini, ο οποίος μάλιστα θεωρεί ότι η ♯ii^{o7} δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια εναρμόνια εκδοχή της vii$^{o7\flat}$/V. Μολονότι αυτό δείχνει ότι δεν αποδέχεται την ♯ii^{o7} ως αυτόνομη συγχορδία, εντούτοις αναφέρει ότι χρησιμοποιείται ως τέτοια στη θεωρία του Μάντζαρου, πιθανόν από σεβασμό προς τον πρώτο του δάσκαλο της αρμονίας. Παραθέτω ευθύς τα δύο σχετικά αποσπάσματα. Σημειωτέον ότι κάθε αρμονικό διάστημα εκφράζεται εδώ όχι μόνο λεκτικά αλλά ακολουθείται και από το ανάλογο σύμβολο, το οποίο ανήκει στο μαντζαρικό σύστημα των Θεωρήσεων.

> Στη σχολή του Κόμητα Μάντζαρου έχουν μια συγχορδία σε ευθεία κατάσταση με τρίτη μικρή 3♭, πέμπτη ελαττωμένη 5♭, και εβδόμη ελαττωμένη 7♭♭, την οποία εφαρμόζουν πάνω στην οξυμμένη δεύτερη [βαθμίδα], για παράδειγμα στο ρε♯ (η οποία συγχορδία οδηγεί στο μι με τρίτη μικρή 3♭ και έκτη μικρή 6♭, που είναι η α΄ αναστροφή της συγχορδίας ντο μείζονος). Αυτό, όμως, είναι μια γ΄ αναστροφή μιας «συγχορδίας τετάρτης αυξημένης», όπως [π.χ.] της φα♯ με τρίτη μικρή 3♭, πέμπτη ελαττωμένη 5♭, και εβδόμη ελαττωμένη 7♭♭. Μέσω μιας «εναρμόνιας συνδιαλλαγής»[251] της ελαττωμένης εβδόμης, δηλαδή μετατρέποντας το μι♭ σε ρε♯, έχει δημιουργηθεί μία νέα θεμέλιος: αυτή μας οδηγεί σε μια διαφορετική *παρεπόμενη* [συγχορδία] η οποία, προσφέροντας νέους αρμονικούς συνδυασμούς, θα εμπλουτίσει τους όρους της Μουσικής Επιστήμης· […][252]
>
> Αν εφαρμόσουμε εναρμόνια μεταλλαγή[253] σε μια συγχορδία [με θεμέλιο τη βαθμίδα της] αυξημένης τετάρτης, όπως για παράδειγμα εκείνη του φα♯ με τρίτη μικρή 3♭, πέμπτη ελαττωμένη 5♭, και εβδόμη ελαττωμένη 7♭♭ (η οποία οδηγεί στη συγχορδία της πέμπτης, σολ), γράφοντας εναρμόνια το μι♭ ως ρε♯ και τοποθετώντας το στο μπάσο ως θεμέλιο της συγχορδίας, προκύπτει πάνω σε αυτό το ρε♯ μια [συγχορδία με] τρίτη μικρή 3♭, πέμπτη ελαττωμένη 5♭, και εβδόμη ελαττωμένη 7♭♭, δηλαδή $\underset{1}{\text{ρε♯}} - \underset{3\flat}{\text{φα♯}} - \underset{5\flat}{\text{λα}} - \underset{7\flat\flat}{\text{ντο}}$, που μας οδηγεί στη συγχορδία του Ντο, το οποίο είναι Τονική· […][254]

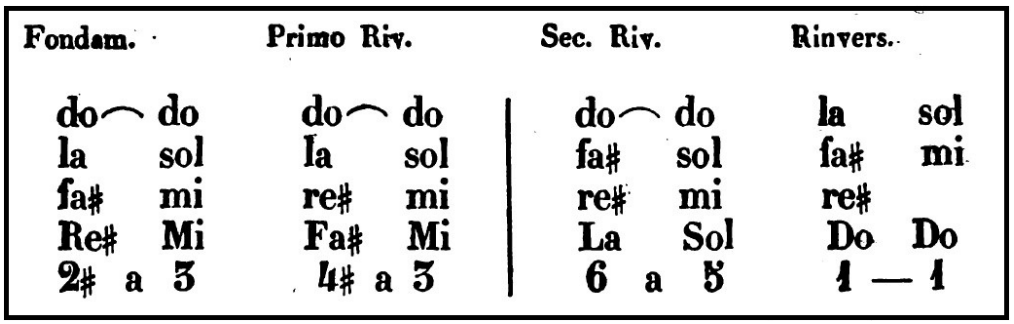
---

[251] Μεταφράζω εσκεμμένα την *εναρμόνια μεταλλαγή* με αυτόν τον αδόκιμο τρόπο προσπαθώντας να αποδώσω την επιλογή του Orlandini να γράφει συστηματικά *transazione* αντί *transizione*, πράγμα που επικρίνει ο Torrigiani στη βιβλιοκρισία του [TORRIGIANI 1846–1847 έτ. 6ο αρ. 7 σ. 52$^{\beta}$].

[252] «Nella scuola del *Conte Manzaro*, hanno un accordo fondamentale di 3.^{a}♭ *Minore*, 5.^{a}♭ *Minore*, e 7.^{a}♭♭ *Diminuita* che lo danno sopra alla *Secondo* [*sic*] *Alterata*, per esempio *Re*♯, (il qual accordo si porta a *Mi* con 3.^{a}♭ *Minore* e 6.^{a}♭ *Minore* che è il primo rivolto dell' accordo di *Do* con terza maggiore), ma questo invece è un riversamento d' un accordo di *Quarta Maggiore*, come *Fa*♯ con 3.^{a}♭ *Minore*, 5.^{a}♭ *Minore*, e 7.^{a}♭♭ *Diminuita*, che per aver formato una *Transazione Enarmonica* nella Settima diminuita, cioè cambiato il *Mi*♭ in un *Re*♯, si è formato in tal guisa un fondamentale che ci porta ad un conseguente diverso, il quale prestando nuove combinazioni armoniche, va ad arricchire i termini della scienza Musicale: […]» (ORLANDINI 1844 σ. 144). Για τη σημασία της *παρεπόμενης* [*συγχορδίας*] βλ. 337 παρακάτω.

[253] Εδώ ο Orlandini γράφει, παραδόξως, το ορθό *transizione*.

[254] «Formando una *Transizione Enarmonica* in un accordo di *Quarta Maggiore*, come sarebbe per esempio quello di *Fa*♯ con 3♭ *Minore* 5♭ *Minore* e 7♭♭ *Diminuita*, (il quale porta per conseguente l' accordo della quinta *Sol*), per formare un cambiamento omofonico del Mi♭ in Re♯ e collocandolo al grave come base dell' accordo, ne risulta sopra ad esso *Re*♯, una 3♭ *Minore* 5♭ *Minore* e 7♭♭ *Diminuita*, cioè $\underset{1}{\textit{Re♯}}\ \underset{3\flat}{\textit{Fa♯}}\ \underset{5\flat}{\textit{La}}\ \underset{7\flat\flat}{\textit{Do}}$, il quale ci conduce all' accordo di Do, che è termine generatore; […]» (ORLANDINI 1844 σ. 236).



Εικόνα 3.10: ORLANDINI 1844 σ. 236. Fondam[entale]: «ευθεία κατάσταση»· Primo Riv[olto]: «α΄ αναστροφή»· Sec[ondo] Riv[olto]: «β΄ αναστροφή»· Rinvers[amento]: «γ΄ αναστροφή».

Το περιεχόμενο της Εικ. 3.10 αντιστοιχεί σε εκείνο του MT-57, απλώς ο Orlandini δεν χρησιμοποιεί μουσική σημειογραφία. Πάντως εντοπίζουμε εδώ μιαν αξιοσημείωτη διαφορά: ενώ στον Μάντζαρο το φα♯ οδηγεί συστηματικά στο σολ (τουλάχιστον στα παραδείγματα του ΜΠ),[255] στα τρία από τα τέσσερα υποπαραδείγματα του Orlandini οδηγεί στο μι (η εξαίρεση είναι το τρίτο). Την κίνηση αυτή τη βλέπουμε ακόμα και όταν το φα♯ βρίσκεται στο μπάσο, δηλαδή σε συνθήκες που δεν ευνοούν την έμμεση λύση της τάσης φα♯↗σολ σε άλλη, εσωτερική φωνή. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι για τον Ιταλό δεν έχει τόση σημασία, τουλάχιστον σε αυτή τη συγχορδία, η τάση του κάθε φθόγγου, αρκεί η κίνηση προς κάποιο (οποιοδήποτε) μέλος της επόμενης συγχορδίας να γίνεται βηματικά. Το μόνο υποπαράδειγμα του Orlandini που είναι πανομοιότυπο με το αντίστοιχό του στο MT-57 είναι το τρίτο.

Ο άλλος μαθητής του Μάντζαρου, ο Ροδοθεάτος, αντιμετωπίζει και αυτός τη συγχορδία της ♯ii^{o7} ως εναρμόνια της vii$^{o7♭}$/V, αλλά τη γράφει με την ορθογραφία της τελευταίας. Παραθέτω τα σχετικά σημεία (κείμενο και παραδείγματα) από την πραγματεία του.



Παράδειγμα 3.130: ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 63.

> Παρατηρητέον ἐνταῦθα, ὅτι ἡ ἐβδόμη ἡλαττωμένη, ἥτις εὑρίσκεται ἐπὶ τοῦ τετάρτου μείζονος βαθμοῦ [=*της αυξημένης τέταρτης βαθμίδας*] αμφοτέρων τῶν Τρόπων, ἀνερχομένου τοῦ τετάρτου μείζονος βαθμοῦ εἰς τὸν πέμπτον, καὶ ἐφαρμοζομένης εἰς αὐτὸν τῆς συνηχίας τῆς τετάρτης καὶ τῆς ἕκτης [=*της συγχορδίας σε* $^{6}_{4}$], εἰς τὸν μείζονα Τρόπον ἐλύθη ἀνερχομένη ἀντὶ νὰ καταβῇ. Εἰς τὴν περίπτωσιν ταύτην τὸ μὶ♭ ὅπερ εἶναι ἡ ἐβδόμη ἡλαττωμένη ἐθεωρήθη ὡς ρὲ♯, διὰ τὸν λόγον δὲ τοῦτον ἀντὶ νὰ καταβῇ κατὰ ἡμίτονον εἰς τὴν λύσιν τῆς συνηχίας, ἀνέβη κατὰ ἡμίτονον. Εἰς δὲ τὸν ἐλάσσονα Τρόπον, […] ἡ ἐβδόμη ἡλαττωμένη δὲν ἐλύθη κατερχομένη, ὡς ὤφειλε κατὰ τοὺς νόμους τῆς τάσεως, ἀλλὰ ἔμεινεν ἀκίνητος. Τὸ τοιοῦτον ἐπιτρέπεται, τουτέστι νὰ λύηται ἡ

[255] Επισημαίνουμε, πάντως, την εξαίρεση σε αυτό η οποία εντοπίζεται λίγο παραπάνω, στο MT-56. Επίσης ας αναφερθεί και η κίνηση των φωνών στην ίδια ακριβώς σύνδεση όπως τη βρίσκουμε στο *SPA* 1 φ. 92*v* / σ. 181, προτελευταία γραμμή του πίνακα, δεύτερο κελί (βλ. την ψηφιακή μεταγραφή στον τ. 3 του παρόντος, σ. 110-111, δεύτερο κελί της προτελευταίας γραμμής), όπου στην κίνηση ρε♯↗μι (♯2 3) του μπάσου το φα♯ του τενόρου δεν οδηγεί στο σολ αλλά στο μι, όπως φαίνεται από τον αριθμό *8* πάνω από τη Θεώρηση 3, δηλαδή τον διπλασιασμό του μι στην οκτάβα.

ἑβδόμη ἡλαττωμένη διὰ τῆς κινήσεως τοῦ βαθυφώνου μένουσα ἀκίνητος ἐν τῇ ἑπομένῃ συνηχίᾳ, καθὼς φαίνεται εἰς τὸ παράδειγμα τοῦ ἑλάσσονος Τρόπου […].[256]

Φυσικαὶ λύσεις τῶν παραγώγων [=*αναστροφών*] τῆς συνηχίας τῆς 7ης ἡλαττωμένης κειμένης ἐπὶ τοῦ τετάρτου μείζονος βαθμοῦ […]

Μείζων Τρόπος.



Παράδειγμα 3.131: ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 64. «Παράγωγον» = αναστροφή.

Είναι σαφές ότι ο Ροδοθεάτος χειρίζεται αυτές τις συνδέσεις με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που βλέπουμε και στο MT-42. Η ευθεία κατάσταση και η α΄ αναστροφή της vii$^{o7\flat}$/V οδηγούν σε Π^{6}_{4}, ενώ η β΄ και η γ΄ αναστροφή οδηγούν σε γνήσια συγχορδία Τονικής, δηλαδή συμπεριφέρονται ακριβώς όπως η ♯ii^{o7} σε γ΄ αναστροφή και ευθεία κατάσταση, αντίστοιχα.

Αναφορές στον ρόλο της ♯ii^{o7} (ή της εναρμόνιας γραφής της) ως τριπλής αποτζατούρας ή τριπλού ποικίλματος της Τ δεν βρίσκουμε ούτε στον Μάντζαρο ούτε στους δύο μαθητές του. Δεν γνωρίζουμε αν οι τρεις τους είχαν αντιληφθεί —έστω και διαισθητικά— αυτή τη λειτουργία της δεδομένης συγχορδίας ή αν την αντιμετώπιζαν κάπως διαφορετικά. Στην Ιταλία, πάντως, τουλάχιστον κατά την περίοδο που καλύπτει τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια της ζωής του Μάντζαρου και τα επόμενα δεκαπέντε μετά τον θάνατό του, η σύνδεση ♯ii^{o7}–I αποτέλεσε αντικείμενο συζητήσεων ανάμεσα σε θεωρητικούς. Δύο από αυτούς, ο Lauro Rossi και ο Cesare De Sanctis, δεν αποκλείεται να εκφράζουν πιθανές πεποιθήσεις τόσο του Orlandini και του Ροδοθεάτου όσο και του κοινού δασκάλου των τελευταίων σχετικά με αυτή τη σύνδεση, ή έστω απόψεις που θα μπορούσαν να είχαν συζητηθεί, μεταξύ του Μάντζαρου και των μαθητών του, σαν πιθανές εξηγήσεις αυτής της σύνδεσης. Ο Rossi, πάντως, βρίσκεται πολύ κοντά στη σημερινή αντίληψη της ♯ii^{o7} διότι την κατατάσσει στις ποικιλματικές συνηχήσεις.[257] Πιο συγκεκριμένα τη θεωρεί «τριπλό ποίκιλμα πάνω σε μια συγχορδία η οποία δεν μεταβαίνει σε άλλη»,[258] και δίνει το παρακάτω παράδειγμα, με δύο εναλλακτικές κινήσεις της ψηλότερης φωνής κατά την επιστροφή στην Τ: μία κατιούσα (ντο↘σι♭) και μία ανιούσα (ντο↗μι♭).



Εικόνα 3.11: ROSSI [1858] σ. 84.

[256] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 63-64.

[257] «accidentali alterazioni degli accordi» (ROSSI [1858] σ. 81).

[258] «Alterazione triplicata sopra di un accordo che non passa ad un altro» (ROSSI [1858] σ. 84).

Από την άλλη ο De Sanctis, σχεδόν τριάντα χρόνια μετά τον Rossi, έχει διαφορετική άποψη την οποία εκφράζει αφού πρώτα παραθέσει μερικές ερμηνείες διαφορετικές από τη δική του. Το κείμενο που παραθέτουμε είναι η υποσημείωση όπου σχολιάζεται η πρώτη συγχορδιακή σύνδεση του παρακάτω παραδείγματος, στο οποίο παρουσιάζονται τέσσερις διαφορετικές «εξαιρετικές λύσεις» («risoluzioni eccezionali») της ίδιας ελαττωμένης συγχορδίας με 7ε.

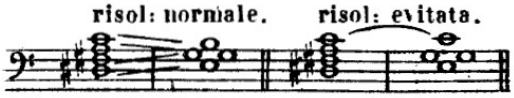


Εικόνα 3.12: DE SANCTIS [περ. 1887] σ. 114.

Η διαδοχή *a*, στην οποία η εβδόμη παραμένει σταθερή, έχει δώσει αφορμή για θεωρητικές συζητήσεις. Ορισμένοι, εξαιτίας της λύσης στη συγχορδία της Ντο [μείζονος], θεωρούν ότι το θεμελιώδες μπάσο που πρέπει να αποδοθεί [στην πρώτη συγχορδία] είναι [ο φθόγγος της] *δεσπόζουσας*, σολ, λες και το μπάσο δεν μπορεί να κινείται παρά μόνο με άλματα ανιούσας τετάρτης, ακόμα και όταν δεν είναι καθόλου αντιληπτό. Άλλοι έχουν χαρακτηρίσει την πρώτη συγχορδία ως *συγχορδία εβδόμης δεύτερου είδους* [=*ii*^{7} *του μείζονος Τρόπου*] τροποποιημένη μέσω αλλοιώσεων. Υπάρχουν επίσης εκείνοι που πιστεύουν ότι αυτή η διαδοχή μπορεί να θεωρηθεί *στολισμένη πλάγια πτώση*.

Για εμάς το ερώτημα είναι απλούστατο, εφόσον δεν θέλουμε να απομακρυνθούμε από αυτό κάνοντας εικασίες. Η κανονική λύση της συγχορδίας ρε♯-φα♯-λα-ντο, βάσει των ελκτικών της τάσεων, πρέπει να είναι στη συγχορδία μι-σολ-σι, όπου όλοι οι φθόγγοι βρίσκονται σε θέση ηρεμίας. Συνεπώς η λύση στη συγχορδία της Ντο [μείζονος] οδηγεί σε αποφυγή της πτώσης, διότι το ντο αντί να κατεβεί στο σι παραμένει σταθερό στη θέση του, ως ακίνητη εβδόμη, διαφεύγοντας έτσι την αντίληψή [μας].

Σε μερικές περιπτώσεις αυτή τη διαδοχή, ειδικά στη γ΄ αναστροφή [της πρώτης συγχορδίας], τη θεωρούμε αποτέλεσμα ισοκρατήματος.[259]



Εικόνα 3.13: DE SANCTIS [περ. 1887] σ. 114, υποσημείωση: risol[uzione] normale = «κανονική λύση», risol[uzione] evitata = «αποφυγή της λύσης»

Η άποψη που εκφράζεται στην τελευταία, σύντομη παράγραφο του παραθέματος, στην οποία αναφέρεται η γ΄ αναστροφή της ♯ii^{o7}, με την εβδόμη της να παραμένει κρατημένη στο μπάσο,

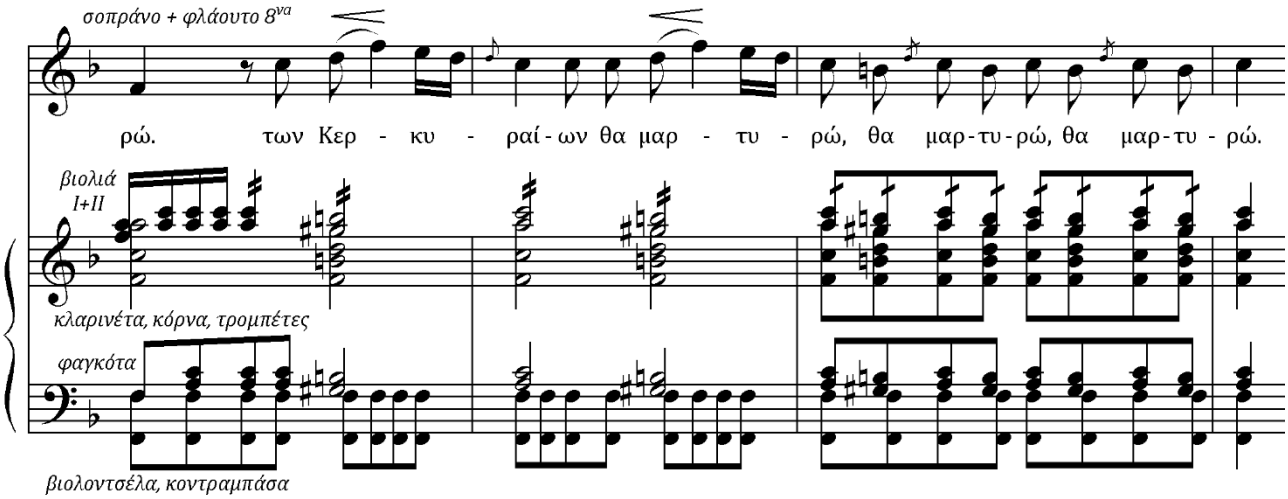
[259] «La successione *a*, in cui la 7.ª rimane immobile, ha dato occasione a discussioni teoriche. Alcuni prendendo motivo dalla risoluzione sull' accordo di *Do* hanno creduto assegnarle per basso fondamentale *la dominante Sol*, come se il basso non si potesse muovere che per salti di 4.ª ascendente, anche quando non se ne ha la menoma percezione. Altri hanno caratterizzato il primo, quale *accordo di settima di seconda specie* modificato per mezzo delle alterazioni. Vi ha anche chi crede che la suddetta successione possa qualificarsi una *cadenza plagale abbellita*.

»Per noi la quistione è semplicissima, quando non si volgia deviarla con supposizioni ipotetiche. La risoluzione normale dell' accordo *Re*♯ - *Fa*♯ - *La* - *Do*, in forza della sua tendenza attrattiva, deve cadere sulla triade *Mi* - *Sol* - *Si*, dove tutte le note trovano il loro stato di riposo. In conseguenza la risoluzione sull' accordo di *Do* forma una cadenza evitata, perchè il *Do* invece di discendere sul *Si* rimane stazionario al suo posto, quale settima immobile, eludendo in tal modo il senso di percezione.

»Ci riserbiamo in alcuni casi di considerare questa successione, specialmente nel 3.º rivolto, come effetto di *pedale*.»
(DE SANCTIS [περ. 1887] σ. 114, υποσημείωση).

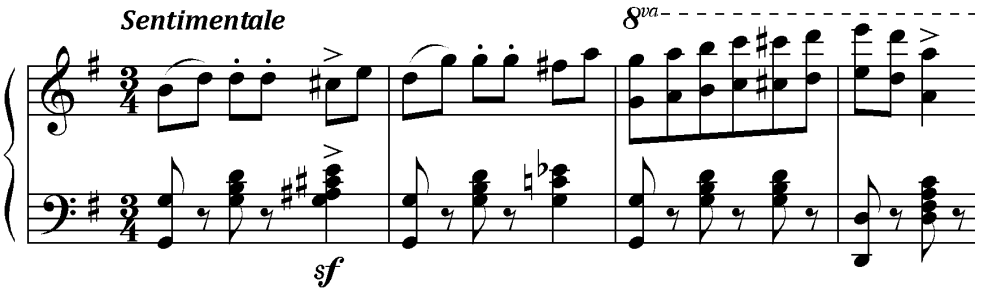
είναι η μοναδική που πλησιάζει εκείνη του Rossi: μπορεί μεν ο ρόλος της ♯ii^{o7} ως τριπλού ποικίλματος να μην εκφράζεται με σαφήνεια, αλλά τουλάχιστον είναι υπόρρητος.[260]

Θα ολοκληρώσω τον σχολιασμό αυτού του παραδείγματος με τρία παραδείγματα χρήσης της ♯ii^{o7} από τον Μάντζαρο σε συνθέσεις του. Στα δύο πρώτα έχουμε την πρόοδο I – ♯ii^{o2} – I, δηλαδή την ποικιλματική χρήση αυτής της συγχορδίας: το ένα από αυτά προέρχεται από την *Ελληνική άρια* (*Aria greca*) του 1827.



Παράδειγμα 3.132: *Aria greca*, μ. 105-108, με αναγωγή της ορχήστρας σε δύο πεντάγραμμα και μεταγραφή των στίχων στο ελληνικό αλφάβητο.[261]

Το δεύτερο είναι από την redowa mazurka *Ophélie*, όπου η ♯ii^{o2} εμφανίζεται στο τέλος του πρώτου μέτρου.

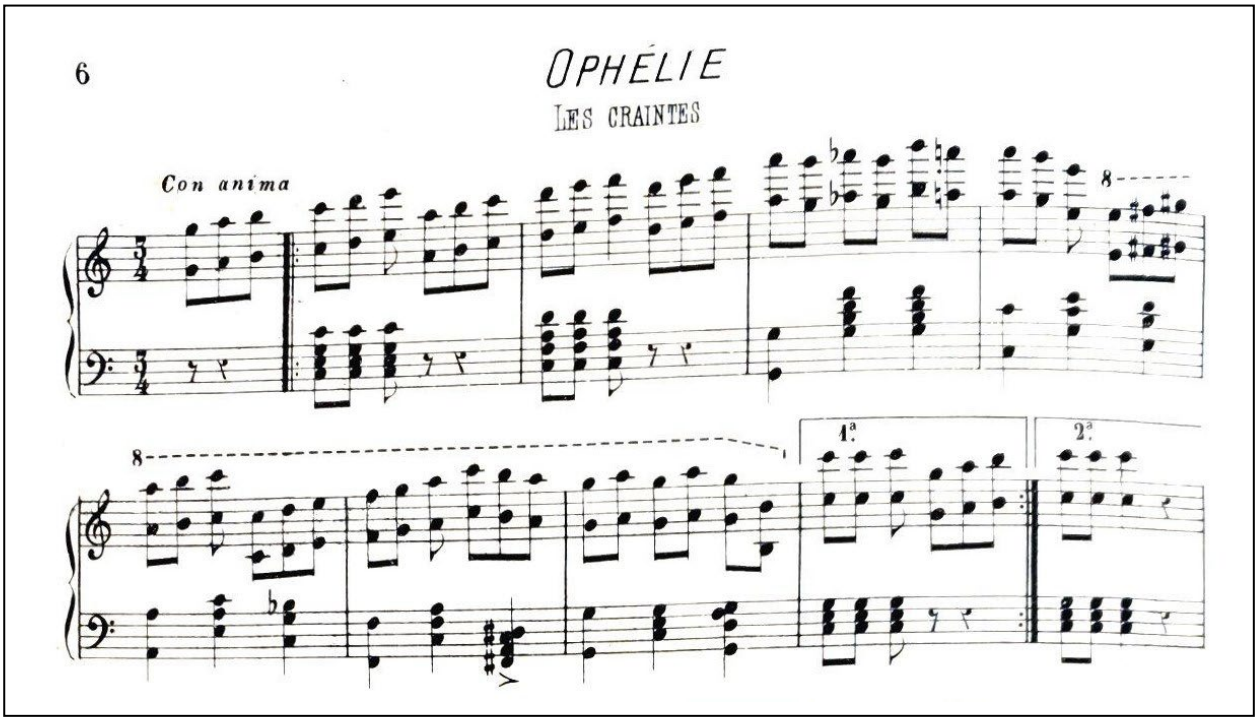


Παράδειγμα 3.133: Redowa mazurka *Ophélie*, μ. 1-4 της σ. 4 (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1885).

Τέλος, ένα απόσπασμα από την ίδια σύνθεση, στο οποίο η ♯ii^{o7} (μ. 2 του δεύτερου συστήματος) χρησιμοποιείται σε α΄ αναστροφή: εδώ όμως η λειτουργία της συγχορδίας είναι ημιπτωτική και πρόκειται, στην ουσία, για εναρμόνια γραφή της vii$^{o7♭}$/V.

[260] Ενδιαφέρουσα είναι μια ανταλλαγή απόψεων που διαβάζουμε στα τέλη του 1878 στην *Gazzetta musicale di Milano*, η οποία ξεκίνησε από ένα ερώτημα που είχε θέσει ο De Sanctis σχετικά με το θεμελιώδες μπάσο της σύνδεσης ♯ii^{o7} – I. Η συζήτηση διεξήχθη μεταξύ των Guido Tacchinardi, P. Costa και Vincenzo De Meglio μέσω δημοσιευμένων επιστολών τους προς την εφημερίδα (TACCHINARDI 1878).

[261] Στο ιδιόγραφο του Μάντζαρου οι ελληνικοί στίχοι έχουν γραφεί στο λατινικό αλφάβητο και σύμφωνα με τις συμβάσεις της ιταλικής ορθογραφίας (οι λέξεις του Παρ. 3.132, λόγου χάρη, είναι γραμμένες «ton Chierchireon tha martirò») ώστε να μπορέσουν να αναγνωστούν από την Elisabetta Pinotti, την αοιδό που πρωτοερμήνευσε αυτή την άρια στο θέατρο Σαν Τζάκομο τον Ιανουάριο του 1827. Η αναγωγή έχει γίνει από την υπό έκδοση παρτιτούρα, για τη διάθεση της οποίας ευχαριστώ θερμά τον Κώστα Καρδάμη. Για την *Aria greca* βλ. KARDAMIS 2014 και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 192-197· για τον ποιητή των στίχων της βλ. ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2006.



Εικόνα 3.14: Redowa mazurka *Ophélie*, τα πρώτα δύο συστήματα της σ. 6 (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1885).

MT-58. «Τρις χρωματική. Ομοίως, τρις χρωματική με 5δε πάνω στην ♯2».

Στο παράδειγμα αυτό έχουμε την ίδια ακριβώς σύνδεση που παρουσιαζόταν στο αμέσως προηγούμενο, αλλά εδώ προστίθεται μία ακόμα χρωματική αλλοίωση (βάρυνση της πέμπτης της συγχορδίας), η οποία δεν εμφανίζεται απροετοίμαστα αλλά έρχεται στον δεύτερο χρόνο της συγχορδίας αφού πρώτα ακουστεί ως φυσικός φθόγγος.



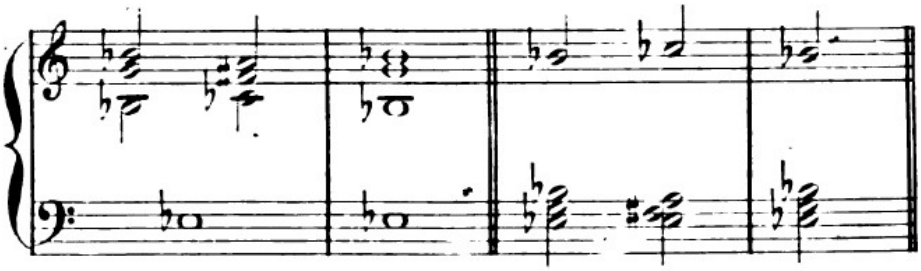
Παράδειγμα 3.134: MT-58.

Βλέπουμε εδώ ότι στη συγχορδία αυτή δεν έχουμε ταυτόχρονη, απροετοίμαστη εμφάνιση και των τριών αλλοιωμένων μελών της, πράγμα θα μπορούσε να σημαίνει ότι ο Μάντζαρος θεωρούσε αυτή τη χρήση τραχιά και δεν τη συνιστούσε. Ωστόσο, σύμφωνα με το *SPA*, η συγχορδία αυτή ανήκει στις 11 τις οποίες ο Μάντζαρος δεχόταν ως αυτόνομες στο αρμονικό του σύστημα (βλ. παρακάτω σ. 373 κ.ε.). Η προετοιμασία της βάρυνσης της έκτης βαθμίδας που βλέπουμε στο MT-58 μπορεί αφενός να κάνει πιο ομαλή την εμφάνιση αυτής της τριπλά αλλοιωμένης συγχορδίας, αφετέρου να κάνει σαφέστερη την τάση των φθόγγων που αποτελούν τη συγχορδία. Ο Rossi, σε ανάλογο παράδειγμα που βρίσκουμε στο δικό του εγχειρίδιο αρμονίας (Εικ. 3.15), ίσως να συμπληρώνει τον Μάντζαρο όταν επισημαίνει, στη σημείωσή του ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα, ότι «για να είναι πιο ευχάριστη η συνήχηση, πριν από τη μικρή έκτη [που σχηματίζεται με το μπάσο] προηγείται η μεγάλη έκτη».



Εικόνα 3.15: ROSSI [1858] σ. 84.

Βλέπουμε ότι ο Rossi, στην περίπτωση αυτή, δεν αποφεύγει το διάστημα 3ε μεταξύ λα$_4$ και ντο♭$_5$. Το δέχεται όμως λόγω της προετοιμασμένης εμφάνισης του δεύτερου φθόγγου. Από την άλλη, αυτό είναι κάτι που δεν το βρίσκουμε ποτέ στον πίνακα του Μάντζαρου. Όπως σε όλα τα παραδείγματά του στα οποία εμφανίζεται το διάστημα 6Α, έτσι και στο ΜΤ-58 οι φθόγγοι που σχηματίζουν μεταξύ τους αυτό το διάστημα είναι τοποθετημένοι έτσι ώστε αυτός που τείνει προς τα πάνω βρίσκεται ψηλότερα, και εκείνος που τείνει προς τα κάτω βρίσκεται χαμηλότερα. Όταν αυτό δεν είναι δυνατό, όπως στη α΄ αναστροφή του ΜΤ-58 όπου αναγκαστικά ο φθόγγος με την ανιούσα τάση εμφανίζεται στο μπάσο, ο Μάντζαρος φροντίζει να μη σχηματίζεται 3ε με εκείνον που έχει κατιούσα τάση, αλλά να μεσολαβεί μια οκτάβα ακόμα — δηλαδή να σχηματίζεται 10ε. Ο Rossi το τηρεί αυτό αυτό μόνον όταν ακούγονται ταυτόχρονα όλοι οι αλλοιωμένοι φθόγγοι της συγχορδίας: αμέσως μετά το παράδειγμα που μόλις παρατέθηκε, ακολουθεί αυτό της Εικ. 3.16, το οποίο συνοδεύεται από μια σημείωση που συνεχίζει εκείνη του προηγούμενου: «ή [αλλιώς, αν η μικρή έκτη εμφανίζεται απροετοίμαστα,] η αυξημένη τετάρτη και η μικρή έκτη τοποθετούνται μακριά η μία από την άλλη».[262]



Εικόνα 3.16: ROSSI [1858] σ. 84.

ΕΤ-48. «Δις χρωματική και διατονική. Από την 2 με 3Μ και 5Κ, και έπειτα 3μ και 5ε, προς την 5».

Εδώ ξαναβρίσκουμε την ίδια ακριβώς διπλή, κατιούσα χρωματική κίνηση που συναντήσαμε στο ΕΤ-40. Η διαφορά είναι ότι εκεί, πριν από τη Δ είχαμε *δύο* αρχικές συγχορδίες, οι οποίες ήταν τρίφθογγες και είχαν σαν αντίστοιχες θεμελίους το φα♯ και το φα♮. Στο ΕΤ-48 έχουμε μία μόνο συγχορδία που είναι πλέον τετράφθογγη και έχει θεμέλιο το ρε, πράγμα που επισημαίνεται και από μια σημείωση γραμμένη κάτω από το παράδειγμα: «Εδώ οι χρωματικοί φθόγγοι

[262] «oppure si mette la quarta eccedente e la sesta minore lontane fra di loro» (ROSSI [1858] σ. 84). Ως επιτυχημένο παράδειγμα απροετοίμαστης εμφάνισης αυτής της συγχορδίας (δηλαδή όπως στο πρώτο υποπαράδειγμα της Εικ. 3.16 αλλά χωρίς την αρχική τονική) σε μουσική σύνθεση της εποχής του, ο Rossi παραθέτει τρία μέτρα από τον *Rigoletto* (1851) του Giuseppe Verdi, συγκεκριμένα τα μ. 11-13 από το No. 3 της όπερας (ντουέτο μεταξύ του Ριγκολέτο και του Σπαραφουτσίλε). Πρόκειται για τη συγχορδιακή σύνδεση η οποία συμβολίζει την κατάρα που έχει ρίξει ο Κόμης του Μοντερόνε στον Ριγκολέτο. Η σύνδεση αυτή εμφανίζεται και σε άλλα σημεία της όπερας, είτε αυτούσια είτε με ελαφρώς αλλαγμένα διαστήματα, λειτουργώντας σαν λάιτμοτιφ.

γίνονται διατονικοί μέσα στην ίδια συγχορδία».[263] Μία ακόμη διαφορά με το ΕΤ-40 είναι ότι εδώ η αρχική συγχορδία οδηγεί πάντοτε στην V^7, ενώ εκεί δίνεται και μία σύνδεσή της με την Τ σε α΄ αναστροφή.[264]



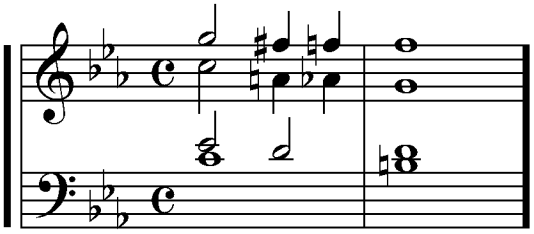
Παράδειγμα 3.135: ΕΤ-48.

Κάτι που προβληματίζει εδώ είναι η κίνηση της σοπράνο στο ΕΤ-48.5 (το μοναδικό υποπαράδειγμα εδώ που αποτελείται από δύο μέτρα). Από τη μία πλευρά η κίνηση φα♯↘φα♮↗σολ από μόνη της μπορεί να θεωρηθεί όχι ιδιαίτερα κομψή μελωδικά. Από την άλλη, το μι♭ που προηγείται και που δημιουργεί μελωδικό διάστημα 2Α με το επόμενο φα♯, έρχεται σε αντίθεση με τα ιδεώδη του Μάντζαρου σχετικά με την ομαλή κίνηση των φωνών (βλ. και στον σχολιασμό του ΕΤ-8 στις σ. 166-169). Η τραχύτητα αυτής της μελωδίας θα μπορούσε άνετα να είχε αποφευχθεί αν οι φωνές είχαν κινηθεί κατά τον εξής τρόπο, διατηρώντας έτσι και την εβδόμη στην τελική Δ:



Παράδειγμα 3.136

Αν, από την άλλη, ο Μάντζαρος ήθελε οπωσδήποτε να ξεκινήσει από θέση πέμπτης, θα μπορούσε να κάνει το εξής:



Παράδειγμα 3.137

Ακόμα κι αν αυτή η εκδοχή δεν τον ικανοποιούσε, επειδή λ.χ. ήθελε τη σοπράνο να καταλήγει στον φθόγγο σολ και να έχει Δ χωρίς εβδόμη, θα μπορούσε απλώς να αντικαταστήσει το τελευταίο φα του Παραδείγματος 3.137 με το σολ μία δευτέρα ψηλότερα. Σε κάθε περίπτωση, δεν αποκλείεται το ΕΤ-48.5 να αποτελεί άλλη μία περίπτωση λάθους από αβλεψία.

[263] «Qui le Corde Crom[atiche] passano alle diat[oniche] sullo stesso acc[ordo]».

[264] Η τετράφωνη εκδοχή εκείνου του πρώτου υποπαραδείγματος του ΕΤ-40 δεν δίνεται στο ΕΤ-48 αλλά στο δεύτερο υποπαράδειγμα του ΕΤ-49.

ΕΤ-49. «Δις χρωματική και διατονική. Ομοίως, προς την 1».

Ενώ στο ΕΤ-48 η συγχορδία της iiø7 με τη διπλή χρωματική κίνηση οδηγεί στη Δ, εδώ οδηγεί στην Τονική. Είναι αξιοσημείωτο ότι στο παρόν παράδειγμα απουσιάζει η β΄ αναστροφή της συγχορδίας του 1 (δηλαδή το π^{6}_{4}) και η κατάληξη, σε όλες τις περιπτώσεις, γίνεται σε πραγματική συγχορδία Τονικής. Στα δύο πρώτα υποπαραδείγματα (ευθεία κατάσταση της αρχικής συγχορδίας και α΄ αναστροφή της, αντίστοιχα) έχουμε πλάγιες πτώσεις που οδηγούν στην i^{6}. Στο δε τελευταίο (γ΄ αναστροφή) προηγείται, όπως και στο ανάλογο υποπαράδειγμα μερικών άλλων παραδειγμάτων (π.χ. ΕΤ-46.4, ΕΤ-48.5), η Τονική. Έτσι, στην τελευταία αυτή περίπτωση έχουμε, ανάμεσα σε δύο συγχορδίες Τονικής με διαφορετική μελωδική θέση, μία διαβατική συγχορδία με διπλή χρωματική κίνηση, ενώ μπορούμε να αντιμετωπίσουμε το κρατημένο μπάσο αυτού του δίμετρου και ως ισοκράτημα.



Παράδειγμα 3.138: ΕΤ-49.

Δεν είναι φανερός ο λόγος για τον οποίον απουσιάζει η β΄ αναστροφή της αρχικής συγχορδίας, δηλαδή η εμφάνιση της κίνησης λα♮↘λα♭↘σολ στο μπάσο (όπως στο ΕΤ-48.4), η οποία εδώ θα οδηγούσε αναγκαστικά σε π^{6}_{4}.

ΜΤ-59. «Χρωματική [*sic*]**. Από την ♭2 στην 5».**

ΕΤ-50. «Χρωματική. Από την ♭2 στην 5 με την α΄ αναστροφή [ενδιάμεσα]».

Στα δύο αυτά παραδείγματα εμφανίζεται για πρώτη φορά η μείζων συγχορδία της II_N, η λεγόμενη «ναπολιτάνικη». Όπως είναι επίσης φανερό μέσα από τα δύο επόμενα παραδείγματα (ΜΤ-60 και ΕΤ-51), και ακόμη περισσότερο μέσα από το ΕΤ-52, η συγχορδία αυτή χρησιμοποιείται και στην αυτονομημένη της μορφή, δηλαδή όχι μόνο στην α΄ αναστροφή της αλλά και στην ευθεία κατάστασή της.[265] Αυτό είναι ένα ακόμα σημείο της θεωρίας του Μάντζαρου στο οποίο έχουν ληφθεί υπόψιν κάποιες από τις σύγχρονές του εξελίξεις της αρμονικής γλώσσας, τις οποίες ωστόσο δεν ήταν όλοι οι θεωρητικοί της εποχής του πρόθυμοι να αποδεχτούν.[266]

[265] Δύο γνωστά παραδείγματα της εποχής του Μάντζαρου με τη συγχορδία αυτή σε ευθεία κατάσταση: Ludwig van Beethoven, *Σονάτα για πιάνο σε Ρε ελάσσονα* op. 31/2 (1802), iii, μ. 10, 18 κ.λπ.· Fryderyk Chopin, *Πρελούδιο σε Ντο ελάσσονα* op. 28/20 (1838–1839), μ. 8 και 12.

[266] Για παράδειγμα ο Staffa, μαθητής του διάσημου Giacomo Tritto, στο σύγγραμμά του *Metodo della Scuola Napolitana di composizione musicale* (βλ. παραπάνω, σ. 81 υποσημ. 68, και σ. 146 υποσημ. 68), θεωρεί ότι η ευθεία κατάσταση της «ναπολιτάνικης» είναι η $^{6}_{3}$ (δηλαδή η διάταξη στην οποία σχεδόν αποκλειστικά εμφανιζόταν αυτή η συγχορδία τον 18ο αιώνα), με την τέταρτη βαθμίδα να αποτελεί τη θεμέλιο, και επομένως ότι η α΄ αναστροφή της είναι το $^{6}_{4}$ και η β΄ το $^{5}_{3}$. Αυτό συνεπάγεται μιαν αντίληψη σύμφωνα με την οποία η βασική μορφή μιας συγχορδίας δεν είναι απαραίτητα δομημένη κατά επάλληλες τρίτες (SANGUINETTI 2005, 494).



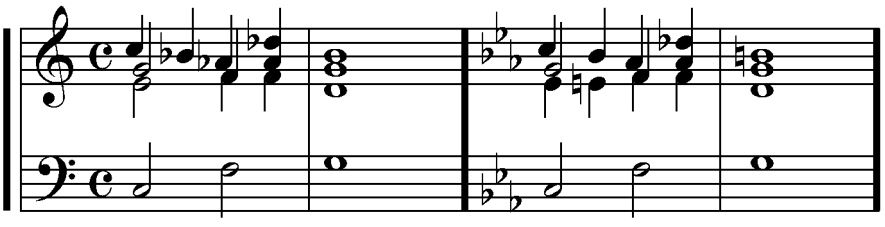
Παράδειγμα 3.139: MT-59.



Παράδειγμα 3.140: ET-50.

Ο χαρακτηρισμός *χρωματική* για την II_N στον ελάσσονα Τρόπο είναι ορθός, καθότι συμπεριλαμβάνει έναν μόνο αλλοιωμένο φθόγγο (ρε♭), αλλά στον μείζονα είναι ελλιπής εφόσον υπάρχει και το λα♭ (και συνεπώς θα έπρεπε να γράφει *δις χρωματική*). Όσο για τον αριθμό των φωνών, παρόλο που προς το τέλος του κάθε παραδείγματος έχουμε τετραφωνία, στην αρχή η γραφή είναι για τρεις φωνές, πράγμα που δύσκολα δικαιολογείται διότι η παρουσία τεσσάρων φωνών δεν δημιουργεί προβλήματα (όπως λ.χ. πέμπτες παράλληλες): η παραλειπόμενη άλτο θα μπορούσε να ξεκινά με ένα μισό σολ και να κατεβαίνει βηματικά στο ίδιο φα στο οποίο ανεβαίνει ο τενόρος (όπως στο ET-50, όπου η τετραφωνία ξεκινά ένα τέταρτο νωρίτερα από το MT-59).

Περιέργως, σε αυτά τα παραδείγματα και στα επόμενα δύο, ο Μάντζαρος εμφανίζει τη «ναπολιτάνικη» πρώτα στην ευθεία της κατάσταση και αμέσως μετά στην (πολύ συνηθέστερη) α΄ αναστροφή της. Αυτό, βέβαια, μπορεί να το κάνει για να είναι συνεπής με την επιλογή του να παρουσιάζει κάθε εξεταζόμενη συγχορδία σε όλες τις καταστάσεις της με τη σειρά, ξεκινώντας πάντα με την ευθεία. Πάντως είναι η πρώτη φορά στον πίνακα όπου δύο διαφορετικές καταστάσεις της υπό εξέταση συγχορδίας εμφανίζονται στο ίδιο υποπαράδειγμα. Όσο για την ευθεία κατάσταση της II_N, αυτή εμφανίζεται ως κατάληξη μιας απατηλής πτώσης που γίνεται στο πλαίσιο της τονικότητας της ΥΔ (για τον ελάσσονα Τρόπο φυσικής, για τον μείζονα δανεικής από τον ελάσσονα). Η χρήση της σύνδεσης V^7 – (♭)VI στο πλαίσιο της τονικότητας της Φα μείζονος/ελάσσονος δείχνει κατά έναν τρόπο τη σχέση που έχει η «ναπολιτάνικη» με το περιβάλλον της ΥΔ, εφόσον εκεί ακριβώς εντοπίζεται η ιστορική της προέλευση. Εναλλακτικά, πάντως, ο Μάντζαρος θα μπορούσε να εμφανίσει τη II_N ακριβώς μετά την τονικοποιημένη ΥΔ κατά τον εξής τρόπο:



Παράδειγμα 3.141

Είναι πιθανό, όμως, ότι απέφυγε εδώ μια τέτοια αρμονική πρόοδο επειδή προτιμούσε γενικά τις πλήρεις συγχορδίες, ενώ η συγκεκριμένη διάταξη και πορεία των φωνών αναγκάζει εδώ την ΥΔ είναι χωρίς την πέμπτη της (ντο). Παρόλο που ο τενόρος θα μπορούσε να μεταβεί σε αυτόν τον φθόγγο, ο ρόλος του ως Προσαγωγέα της Φα ελάσσονος τον οδηγεί υποχρεωτικά σε ανιόν βήμα ημιτονίου διότι, θυμίζουμε, ο Μάντζαρος δεν αγαπούσε να λύνει τον Προσαγωγέα έμμεσα, σε άλλη φωνή,[267] πράγμα που μαρτυρείται από τα μουσικά παραδείγματα που βρίσκουμε στο σύνολο, σχεδόν, των περί αρμονίας συγγραμμάτων του.[268]

ΜΤ-60. «Χρωματική [*sic*]**. Από την ♭2 στην 1».**

ΕΤ-51. «Χρωματική. Ομοίως, προς την 1».

Παραδείγματα όμοια με τα ΜΤ-59 και ΕΤ-50 αντίστοιχα (όσον αφορά το πρώτο τους μέτρο). Στη συνέχεια, όμως, δεν ακολουθεί απευθείας η V^5_3 αλλά μεσολαβεί μία (κατά τον Μάντζαρο) αναστροφή της συγχορδίας του 1, δηλαδή ένα πτωτικό $^6_4$, και τελικά πτώση στην Τονική.



Παράδειγμα 3.142: ΜΤ-60.



Παράδειγμα 3.143: ΕΤ-51.

ΕΤ-52. «Χρωματική. Ομοίως, προς [τη συγχορδία του] 5 σε ευθεία κατάσταση».

Το παράδειγμα αυτό είναι το τελευταίο του ελάσσονος Τρόπου. Εδώ φαίνεται ακόμα καλύτερα η αυτονομία της «ναπολιτάνικης» συγχορδίας, εφόσον η ευθεία κατάστασή της συνδέεται απευθείας με τη Δεσπόζουσα, χωρίς τη μεσολάβηση της α΄ αναστροφής. Δεν είναι σαφής ο λόγος για τον οποίον αυτό το παράδειγμα υπάρχει μόνο στον ελάσσονα Τρόπο.



Παράδειγμα 3.144: ΕΤ-52.

[267] Βλ. και τον σχολιασμό του ΜΤ-23, σ. 207-208 παραπάνω.

[268] Μία εξαίρεση βρίσκουμε στο ΕΤ-22.4.

Έχουμε εδώ, λοιπόν, δύο δίμετρα υποπαραδείγματα που ξεκινούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο με τον οποίο ξεκινούν και τα δύο αμέσως προηγούμενα ζεύγη παραδειγμάτων (ΜΤ-59 / ΕΤ-50, ΜΤ-60 / ΕΤ-51). Τα πράγματα αλλάζουν από τη στιγμή που εμφανίζεται η II_N. Στο μεν ΕΤ-52.1 η σοπράνο, με ένα ανιόν πήδημα μεταβαίνει από την πέμπτη της συγχορδίας στη θεμέλιο, συνδέοντάς την με την τρίτη της V μέσω ενός σύντομου διαβατικού ντο, το οποίο είναι η 7Μ της II_N. Στο δε 52.1 η ίδια κίνηση αυτή εμφανίζεται και στο μπάσο, απλώς σε εκείνο το σημείο (στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου), από όπου ξεκινά η τετραφωνία, η σοπράνο ανεβαίνει στο φα. Από αυτόν τον φθόγγο θα μπορέσει να μεταβεί στο ρε της επόμενης συγχορδίας εκτελώντας έτσι μια ομαλή μελωδική κίνηση, διότι αν είχε παραμείνει στο λα♭ θα αναγκαζόταν να κινηθεί με ανιούσα 4Α, ενώ αν είχε ρε♭ θα έπρεπε να ανεβεί χρωματικά στο ρε♮ (μια κίνηση που δεν είναι χαρακτηριστική της σύνδεσης II_N–V).

Τα δύο γράμματα που βρίσκουμε στο παράδειγμα, κάτω από το διαβατικό ντο της σοπράνο και του μπάσου αντίστοιχα, παραπέμπουν σε μια σημείωση κάτω από το παράδειγμα: «(α) η μεγάλη 7η έρχεται βηματικά ως μελωδικός [=*διαβατικός*] φθόγγος, και έτσι (β) [συμβαίνει και] στο μπάσο».[269] Μια δεύτερη σημείωση, μεταξύ των δύο πενταγράμμων του ΕΤ-52.1, περιγράφει το εν λόγω υποπαράδειγμα: «Ομοίως, με πτώση στην α΄ αναστροφή της 5».[270]

ΜΤ-61. «Δις χρωματική. Από την ♯2 στην 1 με προετοιμασμένο χρωματικό [φθόγγο]».

Αυτό το παράδειγμα και τα επόμενα τρία είναι του μείζονος Τρόπου. Στο ΜΤ-61.1, με την υπό εξέταση συγχορδία σε ευθεία κατάσταση, έχουμε μια χρωματική τροποποίηση της διπλής Δ, όπου δίνεται η εντύπωση πως πάει να γίνει απατηλή πτώση στην τονικότητα της Δ, δηλαδή $vii^{o7♭}$/vi–vi στη Σολ μείζονα, αλλά τελικά ακολουθεί η Τ σε α΄ αναστροφή. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, πρόκειται για τη συγχορδία της $♯ii^{o7}$, και άρα για τη σύνδεση που βρίσκουμε στο ΜΤ-57, με τη διαφορά ότι ο φθόγγος ♯2 (ρε♯) εμφανίζεται εδώ προετοιμασμένος από τον φυσικό 2 (ρε). Στα δύο υποπαραδείγματα που ακολουθούν βρίσκουμε δύο μάλλον συχνότερες χρήσεις αυτής της συγχορδιακής διαδοχής, με την $♯ii^{o7}$ να λειτουργεί ως vii^{o7}/V και να οδηγεί στην «β΄ αναστροφή της 1», δηλαδή στο $Π^6_4$, χωρίς βέβαια να αποκλείεται η λειτουργία αυτής της συνήχησης ως διαβατικής μεταξύ δύο διαφορετικών καταστάσεων της vii^{o7}/V.



Παράδειγμα 3.145: ΜΤ-61.

[269] «(a) la 7 mag[giore] passa di grado come nota di canto, e così (b) nel basso».

[270] «Idem cadendo sul 1°. Riv[olto] della 5ª».

ΜΤ-62. «Δις χρωματική. Από την ♯2 στην 1 με προετοιμασμένο χρωματικό [φθόγγο] και με την 7η [να έρχεται] βηματικά».

Όπως το αμέσως προηγούμενο παράδειγμα, έτσι και το ΜΤ-62 βασίζεται στη συγχορδιακή διαδοχή του ΜΤ-57. Αυτή τη φορά έχουμε τριπλή προετοιμασία της ♯ii^{o7}: η θεμέλιός της προετοιμάζεται από τον ομώνυμο φυσικό φθόγγο (ρε↗ρε♯), όπως και η τρίτη της (φα↗φα♯), ενώ η εβδόμη της εμφανίζεται με διατονικό κατιόν βήμα (ρε↘ντο). Η συνήχηση των φθόγγων προετοιμασίας σχηματίζει την τρίφθογγη συγχορδία της ii. Αν το εξετάσουμε αντίστροφα, η συγχορδία ♯ii^{o7} προκύπτει από ένα σύνολο ταυτόχρονων διαβατικών φθόγγων που μεσολαβούν ανάμεσα στις συγχορδίες ii και I^{6}. Αυτή είναι και η λειτουργία της στο ΜΤ-62.1. Στην τελική συγχορδία του υποπαραδείγματος θα πρέπει μάλλον να θεωρηθεί ότι η άλτο έχει κινηθεί στο σολ και το μοιράζεται με τον τενόρο.



Παράδειγμα 3.146: ΜΤ-62.

Στο ΜΤ-62.2, όπου η ♯ii^{o7} χρησιμοποιείται σε α΄ αναστροφή, η λειτουργία της είναι διαφορετική, κατ' αναλογίαν των προηγούμενων παραδειγμάτων στα οποία εμφανίζεται αυτή η συγχορδία (ΜΤ-57, ΜΤ-58, ΜΤ-61), και έτσι χρησιμοποιείται ως εναρμόνια γραφή της vii^{o7}/V. Διαφορετική λειτουργία έχει και η τελική συγχορδία, η οποία δεν είναι πραγματική αναστροφή της Τονικής αλλά Π^{6}_{4}. Για τον Μάντζαρο όμως, όπως έχουμε επανειλημμένως αναφέρει, ο συμβολισμός των συγχορδιών στα παραδείγματά του δεν εξαρτάται από τη λειτουργία τους αλλά από το φθογγικό τους υλικό.

Στην αρχική ii^{6} του ΜΤ-62.2 θα πρέπει να θεωρηθεί ότι το ρε το μοιράζονται η σοπράνο με την άλτο, επομένως στον επόμενο χρόνο η μεν ανεβαίνει με χρωματικό βήμα, η δε κατεβαίνει με διατονικό.

ΜΤ-63. «Χρωματική. Από την 2 στην 5 με προετοιμασμένο χρωματικό [φθόγγο]».

Σύνδεση ii^{ø7}–V, όπου η Επιτονική μεθ' εβδόμης είναι δανεική από τον ελάσσονα Τρόπο. Ως συνήχηση έχει εμφανιστεί διαβατικά, με προετοιμασία του χρωματικού φθόγγου, στον δεύτερο χρόνο του ΜΤ-52.1, μόνο που εκεί οδηγούσε σε V^{7}. Ο τίτλος του ΜΤ-63 αναφέρει προετοιμασία του χρωματικού φθόγγου χωρίς όμως αυτή να καταγράφεται στο παράδειγμα, επομένως έχουμε εδώ πιθανότατα άλλο ένα λάθος απροσεξίας.[271] Η συγχορδιακή σύνδεση δίνεται σε δύο εκδοχές, με τη δεύτερη να χρησιμοποιεί την ii^{ø7} σε α΄ αναστροφή. Το ρε μέσα σε αγκύλες αποτελεί δική μου διόρθωση, εφόσον αντ' αυτού ο Μάντζαρος δίνει στον τενόρο το φα μια τρίτη ψηλότερα, αφήνοντας έτσι τη συγχορδία χωρίς εβδόμη.

[271] Ο πίνακας γενικά δεν εμφανίζει πολλά σφάλματα, αλλά τα περισσότερα από αυτά είναι συχνότερα προς το τέλος του. Αυτό μπορεί να σημαίνει, λ.χ., ότι ο Μάντζαρος είχε καταβληθεί από κούραση ή ότι βιαζόταν να ολοκληρώσει τον πίνακα. Επίσης η παρουσία των σφαλμάτων δείχνει, μάλλον, ότι δεν πραγματοποίησε επανέλεγχο του περιεχομένου των παραδειγμάτων κι ότι πιθανόν χρησιμοποιούσε τον πίνακα στη διδασκαλία του χωρίς να διορθώνει τα σημεία όπου εντοπίζονται λάθη.



Παράδειγμα 3.147: ΜΤ-63.

Περιέργως, μολονότι η σύνδεση αυτή χρησιμοποιεί δύο συγχορδίες οι οποίες και στον ελάσσονα Τρόπο είναι πανομοιότυπες, εντούτοις στο τμήμα του πίνακα που αφορά τον ελάσσονα δεν υπάρχει παράδειγμα με τη συγκεκριμένη συγχορδιακή διαδοχή. Το πλησιέστερο είναι το ΕΤ-41, στο οποίο όμως η συγχορδία της Επιτονικής είναι χωρίς εβδόμη, το ίδιο και στο ΕΤ-43, ενώ στο ΕΤ-44 η εβδόμη έρχεται βηματικά στο ασθενές. Μόνο στα ΕΤ-46 και ΕΤ-47 η Επιτονική είναι εξ αρχής με εβδόμη, αλλά η συγχορδία που ακολουθεί δεν είναι πλέον η Δεσπόζουσα. Εν πάση περιπτώσει πιστεύω ότι η απουσία, στον ελάσσονα Τρόπο, ενός παραδείγματος ανάλογου του ΜΤ-63, δεν σημαίνει ότι μια τέτοια σύνδεση είναι σε αυτόν ανεφάρμοστη —πόσο μάλλον όταν πρόκειται για τον Τρόπο ο οποίος αποτελεί την πηγή δανεισμού για την πρώτη συγχορδία— αλλά ότι πρόκειται απλώς για παράλειψη εκ παραδρομής. Το ίδιο ακριβώς φρονώ και για το αμέσως επόμενο παράδειγμα.

ΜΤ-64. «Χρωματική. Ομοίως, προς την 1».

Το τελευταίο παράδειγμα του μείζονος Τρόπου χρησιμοποιεί την ίδια αρχική συγχορδία με το αμέσως προηγούμενο αλλά, αντί της V, εδώ οδηγεί στο Π^{6}_{4}.



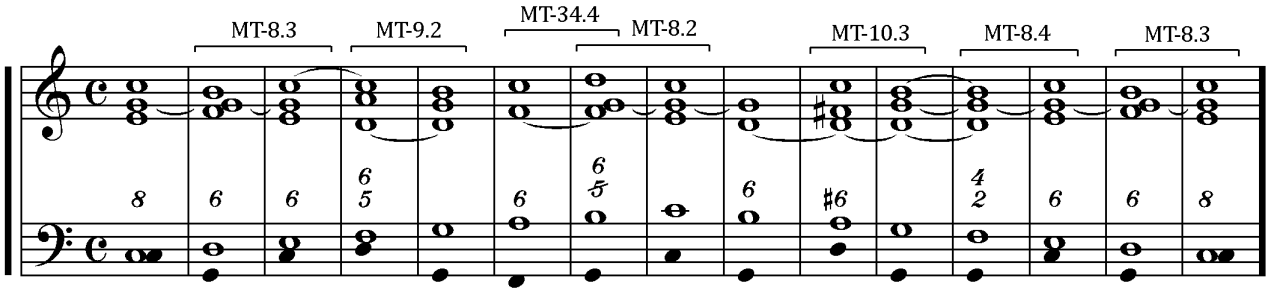
Παράδειγμα 3.148: ΜΤ-64.

Η τελευταία συγχορδία είναι διορθωμένη, εξού και οι αγκύλες: αντ' αυτής ο Μάντζαρος γράφει τη συγχορδία της Δεσπόζουσας, ρε-σολ-σι.

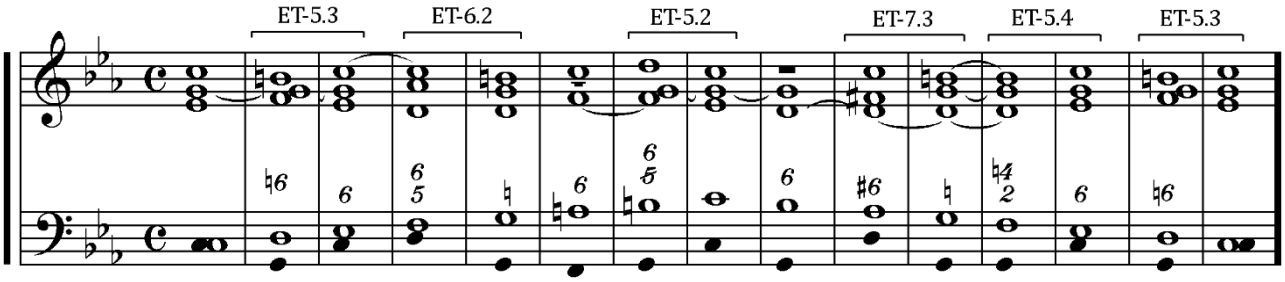
❋

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το κεφάλαιο κάνοντας μιαν απόπειρα να δείξουμε δύο υποθετικές πρακτικές εφαρμογές των πτωτικών παραδειγμάτων του ΜΠ. Η πρώτη σχετίζεται με την RdO, αυτό το πρότυπο εναρμόνισης βηματικών κινήσεων του μπάσου με συγχορδίες που αναδεικνύουν την Τονικότητα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, σε πολλά από τα παραδείγματα πτώσεων του ΜΠ το μπάσο εμφανίζει βηματικές κινήσεις, ανοδικές και καθοδικές, είτε στο πρώτο υποπαράδειγμα της κάθε πτώσης (όπου συνήθως και οι δύο συγχορδίες είναι σε ευθεία κατάσταση) είτε σε κάποιο από τα υπόλοιπα υποπαραδείγματα (όπου εμπλέκεται τουλάχιστον μία ανεστραμμένη συγχορδία). Για παράδειγμα, τη χαρακτηριστική εναρμόνιση της 7 στην ανιούσα RdO (δηλαδή την α΄ αναστροφή της V^7), μαζί με την Τ που ακολουθεί, θα τις βρει κανείς στο ΜΤ-8.2 και στο ΕΤ-5.2, ενώ η η β΄ αναστροφή της V^7 είναι ίδια και στην άνοδο και στην κάθοδο,

και επομένως επαληθεύει τη διπλή πορεία που της δίνει ο Μάντζαρος στα ΜΤ-8.3 και ΕΤ-5.3. Έτσι, εντοπίζοντας τα πτωτικά υποπαραδείγματα του ΜΠ που συμπίπτουν με συγχορδιακές συνδέσεις οι οποίες περιέχονται στη RdO, και επισημαίνοντάς τα γραπτώς πάνω από αυτές ώστε να μπορεί να γίνει αντιπαραβολή, καταλήγουμε στις εξής αντιστοιχίσεις:



Παράδειγμα 3.149: η RdO στον μείζονα Τρόπο («πρώτη θέση») και οι αντιστοιχίες τμημάτων της με υποπαραδείγματα του ΜΠ.



Παράδειγμα 3.150: η RdO στον ελάσσονα Τρόπο («πρώτη θέση») και οι αντιστοιχίες τμημάτων της με υποπαραδείγματα του ΜΠ.

Αν οι μαθητές του Μάντζαρου συνειδητοποιούσαν ότι ορισμένες εκδοχές πτωτικών συνδέσεων του ΜΠ (με συγκεκριμένες συγχορδιακές αναστροφές) είναι ακριβώς ίδιες με τμήματα της RdO, θα έκαναν έναν σημαντικό συσχετισμό ανάμεσα σε αποσπασματικά παρουσιασμένες αρμονικές αλληλουχίες και σε μία ολοκληρωμένη, αυθύπαρκτη συγχορδιακή σειρά, αναγνωρίζοντας μέσα σε αυτήν κάποιες από τις εν λόγω αλληλουχίες. Η συνειδητοποίηση αυτή μπορούσε να επεκταθεί και σε μουσικές συνθέσεις τις οποίες θα μελετούσαν νοερά ή, πολύ καλύτερα, παίζοντάς τες στο πιάνο. Όσο πιο εξασκημένοι ήταν στο παίξιμο κάθε παραδείγματος του ΜΠ (όχι μόνο στη Ντο μείζονα/ελάσσονα αλλά σε όλες τις τονικότητες), τόσο πιο ανεπτυγμένος θα ήταν ο αυτοματισμός αναγνώρισης μιας οικείας αρμονικής προόδου σε ένα μουσικό κομμάτι που θα έβλεπαν για πρώτη φορά.

Ασφαλώς όσα εκφράζονται στην αμέσως προηγούμενη παράγραφο αποτελούν μόνο υποθέσεις για τον τρόπο αξιοποίησης των παραδειγμάτων του ΜΠ σε συνδυασμό με τη RdO, παίρνοντας αφορμή από το σχόλιο του Γ. Λαμπελέτ για τη σχέση μεταξύ των δύο. Εντούτοις, παρά την υπαρκτή σχέση ανάμεσα στη RdO και σε ένα μικρό, έστω, κομμάτι των παραδειγμάτων του ΜΠ, πρέπει να παραδεχτούμε ότι δεν μπορούν να εξαχθούν βέβαια συμπεράσματα διότι τα διαθέσιμα στοιχεία είναι λιγοστά και η έρευνα, αναγκαστικά, κινείται προς το παρόν πάνω σε επισφαλές έδαφος. Δυστυχώς ο πίνακας που σώζεται είναι ένας και μοναδικός, χωρίς αναγνώσιμο τίτλο, και αποτελείται κυρίως από μουσικά παραδείγματα με λακωνικές λεζάντες, ενώ τόσο ο Δε Βιάζης όσο και ο Λαμπελέτ αναφέρουν περισσότερους του ενός πίνακες — άγνωστο πόσους, αλλά ικανούς να γεμίσουν τους τοίχους του σαλονιού του Μάντζαρου, αν βέβαια δεν υπερβάλλει ο Δε Βιάζης. Έτσι, δεν γνωρίζουμε ούτε την ακριβή χρήση του ενός πίνακα που σώζεται, διότι οι λεζάντες δεν επαρκούν για την ανασύσταση της εκπαιδευτικής

διαδικασίας, ούτε για το περιεχόμενο των χαμένων πινάκων. Υποθέτω, πάντως, ότι ένας άλλος πίνακας θα μπορούσε να περιέχει διάφορες αρμονικές συνδέσεις εφαρμόζοντας σε όλες τους κάποια καθυστέρηση, ένας τρίτος να περιέχει συγχορδιακές αλληλουχίες στις οποίες θα αξιοποιούνται ξένοι φθόγγοι παντός είδους, κ.λπ.

Με ποιον άλλο τρόπο θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ο πίνακας στο μάθημα αρμονίας του Μάντζαρου; Θα προσπαθήσω να δώσω μιαν ακόμα υποθετική απάντηση. Όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, στο *SPA* υπάρχουν μερικοί πίνακες που ασχολούνται με την εναρμόνιση ορισμένων κινήσεων του μπάσου: ανιόν και κατιόν ημιτόνιο, ανιών και κατιών τόνος, και παράταση του ίδιου φθόγγου.[272] Σε αυτούς τους πίνακες παρουσιάζονται πολλοί διαφορετικοί συγχορδιακοί συνδυασμοί, πράγμα που σημαίνει ότι τον Μάντζαρο τον απασχολούσε ιδιαίτερα η ευχέρεια των μαθητών του στην εναρμόνιση συγκεκριμένων μελωδικών κινήσεων του μπάσου. Τα πτωτικά παραδείγματα του ΜΠ, ακριβώς λόγω της αποσπασματικότητάς τους, θα μπορούσαν να εφαρμοστούν πάνω σε ορισμένες κινήσεις όπως εκείνες των πινάκων του *SPA*.

Ας πούμε ότι επιλέγουμε δύο βηματικές κινήσεις του μπάσου, τον ανιόντα τόνο και τον κατιόντα τόνο. Πρόκειται για μια κίνηση που συναντάται σε πολλά υποπαραδείγματα του ΜΠ: λόγου χάρη, σε εκείνα του μείζονος Τρόπου, τα πρώτα δύο στων οποίων το μπάσο εντοπίζουμε ανιόντα τόνο είναι το ΜΤ-8.3 και το ΜΤ-9.1, ενώ τα πρώτα δύο του ελάσσονος είναι το ΕΤ-6.1 και η αρχή του ΕΤ-8. Μια καλή άσκηση θα ήταν να επιλέξει ο δάσκαλος δύο συγκεκριμένους φθόγγους, π.χ. φα↗σολ, και να ζητήσει από τον μαθητή να εφαρμόσει πάνω σε αυτούς όλες τις συγχορδιακές συνδέσεις του ΜΠ που χρησιμοποιούν τον ανιόντα τόνο. Επίσης, επειδή ο ανιών τόνος δεν εμφανίζεται μόνο μεταξύ ①–② αλλά και μεταξύ ②–③ του μείζονος, ♭③–④ του ελάσσονος κ.λπ., το ζητούμενο για τους ίδιους πάντοτε φθόγγους φα↗σολ θα ήταν να ερμηνεύονται στην κατάλληλη τονικότητα, αποκτώντας κάθε φορά τις ανάλογες Θεωρήσεις (1 2, 2 3, ♭3 4, 4 5, 5 6, 6 7) και συνεπώς την ανάλογη εναρμόνιση. Ακριβώς το αντίστοιχο μπορεί να εφαρμοστεί και στον κατιόντα τόνο, για τον οποίο επέλεξα τους ίδιους φθόγγους σε κατιούσα διαδοχή, σολ↘φα: σε εκείνους τους φθόγγους θα αποδοθούν οι Θεωρήσεις 1 ♭7, 7 6, ♭7 ♭6, 6 5, 5 4, 4 ♭3, 3 2, 2 1.

Τα ακόλουθα παραδείγματα, 3.151 και 3.152, δείχνουν τους διάφορους τρόπους με τους οποίους αυτές οι δύο μελωδικές κινήσεις μπορούν να εναρμονιστούν αξιοποιώντας τις αρμονικές προόδους του ΜΠ και ερμηνεύοντας τους ίδιους πάντα φθόγγους στην κατάλληλη τονικότητα. Πολλές φορές προστίθεται μία ή δύο συγχορδίες πριν ή μετά (με φθογγόσημα μικρότερου μεγέθους) ώστε οι εκάστοτε συγχορδιακές αλληλουχίες να ενταχθούν φυσικότερα σε εκείνες των αντίστοιχων παραδειγμάτων του ΜΠ.

[272] Με τους πίνακες αυτούς ολοκληρώνεται το *SPA* (βρίσκονται στις σ. 539-552 και 555-560 του τ. 4). Παρόλο που δεν είναι απόλυτα σαφή όλα όσα περιέχονται σε αυτούς, μια παρουσίασή τους γίνεται στις σ. 531 κ.ε. παρακάτω.



Παράδειγμα 3.151: το ανιόν βήμα φα-σολ στο μπάσο και διάφορες εναρμονίσεις του σε διαφορετικές τονικότητες, σύμφωνα με τα παραδείγματα του ΜΠ.



Παράδειγμα 3.151 (συνέχεια)



Παράδειγμα 3.151 (συνέχεια και τέλος)



Παράδειγμα 3.152: το ανιόν βήμα φα-σολ στο μπάσο και διάφορες εναρμονίσεις του σε διαφορετικές τονικότητες, σύμφωνα με τα παραδείγματα του ΜΠ.



Παράδειγμα 3.152 (συνέχεια και τέλος)

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η αρμονική θεωρία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: παρουσίαση και σχολιασμός των πηγών

Δημήτρης Μπρόβας
Διδακτορική διατριβή

ΤΟΜΟΣ 2
Κεφάλαια 4, 5, 6

ΚΕΡΚΥΡΑ 2022

4. Πρωτογενη τεκμηρια Γ΄: το *Studio pratico dell' Armonia*

Τέσσερις[1] χειρόγραφοι τόμοι αποτελούν το *Studio pratico dell' Armonia* (*SPA*), και φυλάσσονται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, [2] όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο κεφ. 2. Ο προσανατολισμός τους είναι οριζόντιος και οι διαστάσεις του καθενός είναι 33,5 εκ. (μήκος) επί 24,5 εκ. (ύψος). Στο σύνολο των χειρογράφων υπερτερούν τα φύλλα των οκτώ πενταγράμμων· υπάρχουν επίσης πολλά των δέκα και των δώδεκα, ενώ λίγα μόνο είναι τα φύλλα των δεκατεσσάρων. Γενικά ο αριθμός των πενταγράμμων φαίνεται να εξαρτάται από το περιεχόμενο της εκάστοτε σελίδας: λ.χ. τα παραδείγματα των μετατροπιών, τα οποία απαιτούν την καταγραφή αρκετών συμβόλων γύρω από τα πεντάγραμμα, είναι γραμμένα κατά κανόνα σε φύλλα των οκτώ πενταγράμμων (που είναι και τα πιο αραιά).

Ο τίτλος *Studio pratico dell' Armonia* είναι γραμμένος μόνο στον τόμο 1, σε μιαν από τις πρώτες σελίδες του,[3] και δεν εμφανίζεται σε κανέναν άλλον από τους υπόλοιπους τρεις. Ωστόσο, από το συνολικό περιεχόμενο των άλλων τόμων, καθώς και από την αρίθμηση των σελίδων, η οποία είναι συνεχόμενη και διατρέχει και τους τέσσερις, εύκολα καταλαβαίνει κανείς πως έχει να κάνει με ένα ενιαίο σύγγραμμα.

4.1 *Το κείμενο του θεωρητικού μέρους*

Το θεωρητικό κομμάτι του *SPA* εκτείνεται στα φ. 59*v*-102*r* (σ. 115-198) του τ. 1, καταλαμβάνοντας κάτι λιγότερο από το δεύτερο μισό του. Η θέση του αυτή μέσα στο σύγγραμμα δεν σημαίνει απαραιτήτως ότι πρέπει να διαβαστεί (ή και να παρουσιαστεί εδώ) *μετά* τα παραδείγματα μετατροπιών που περιέχονται στα προηγούμενα φύλλα. Ναι μεν το υλικό του θεωρητικού τμήματος ακολουθεί μιαν ανάπτυξη ως επί το πλείστον λογική και είναι καλύτερο να

[1] Εδώ μου δίνεται η ευκαιρία να διορθώσω μιαν αβλεψία που εμφανίστηκε σ' ένα άρθρο μου (Μπροβας 2016 σ. 276) και επαναλήφθηκε λίγα χρόνια αργότερα σε ένα ακόμη (Μπροβας 2019β σ. 47). Καί στα δύο αυτά κείμενα έγραφα, εσφαλμένα, ότι το *SPA* αποτελείται από δύο μόνο τόμους.

[2] Με την άδεια των Ιστορικών Αρχείων Μουσείου Μπενάκη, φωτογράφισα τους τέσσερις αυτούς τόμους ώστε αφενός να είμαι σε θέση να τους μελετήσω κατ' οίκον με όλη μου την άνεση, αφετέρου να χρησιμοποιήσω κάποιες από αυτές τις φωτογραφίες ως παραδείγματα στην παρούσα εργασία. Θα ήθελα, λοιπόν, να τους εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες και εδώ.

[3] «Studio Pratico \ Dell' Armonia \ Di \ N. C. M.» (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/5/22, φ. 2*r*). Ο γιος του συνθέτη, Δημήτριος Μάντζαρος, στη σ. 3 της επιστολής που παρατέθηκε παραπάνω (σ. 51), δίνει τον παραλλαγμένο τίτλο *Studio sulla pratica dell'armonia*, ενώ η δισεγγονή του συνθέτη, Φωφώ Κανελλοπούλου, σε μια εργογραφική καταγραφή που έχει καταρτίσει βασιζόμενη στην ανωτέρω επιστολή, την πρώτη φορά τον αναφέρει ως *Studio su la pratica dell'armonia* και, λίγο παρακάτω, ως *Studio pratico d'armonia*. Η καταγραφή αυτή φυλάσσεται σήμερα στο Αρχείο Χειρογράφων του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου με αριθμό εισαγωγής 18455, ενώ το κείμενό της έχει δημοσιευτεί και στο «Παράρτημα ΙΙ» του Ξανθουδακης/Καρδαμης (επιμ.) 2003 σ. 178-182.

διαβάζεται από την αρχή του μέχρι το τέλος του, αλλά το περιεχόμενο του υπόλοιπου συγγράμματος συνίσταται κυρίως σε παραδείγματα που δεν ακολουθούν λ.χ. κάποια σειρά αύξουσας δυσκολίας. Η φύση του έργου, συνολικά, είναι τέτοια που δεν καθιστά απαραίτητη τη γραμμική ανάγνωση ή χρήση του, εφόσον πρόκειται για ένα εκπαιδευτικό βοήθημα που μπορούσε κανείς να το συμβουλευτεί κατά βούληση ή ανάλογα με τις προκύπτουσες ανάγκες.

Αυτός, λοιπόν, είναι ένας λόγος για τον οποίο η παρουσίαση και ο σχολιασμός του χειρογράφου θα ξεκινήσει από το θεωρητικό τμήμα. Ένας δεύτερος λόγος, πολύ σημαντικότερος, είναι ότι το υπόλοιπο έργο δεν μπορεί να σχολιαστεί λεπτομερώς αν δεν έχει παρουσιαστεί πρώτα η θεωρία, και κυρίως οι δώδεκα βαθμοί συγγένειας των τονικοτήτων, διότι αυτά τα δύο στοιχεία εμφανίζονται συνεχώς σε ολόκληρο το *SPA*.

Όσον αφορά την κριτική μεταγραφή και τη μετάφραση του θεωρητικού τμήματος, η οποία δίνεται στο παράρτημα (τ. 3) του παρόντος, πρέπει εδώ να γίνουν μερικά σχόλια για την εκδοτική μέθοδο και για τις μεταφραστικές επιλογές. Κατ' αρχάς ο οριζόντιος προσανατολισμός του τόμου, για τον οποίο μιλήσαμε ήδη στην Εισαγωγή, έχει ως στόχο αφενός τη διατήρηση της εικόνας του χειρογράφου, αφετέρου τη βολικότερη και ευκρινέστερη μεταγραφή ορισμένων μεγάλων πινάκων. Σε κάθε δισέλιδο του τ. 3 η αριστερή σελίδα περιέχει τη μεταγραφή του πρωτότυπου ιταλικού κειμένου και η δεξιά τη μετάφρασή του. Σε γενικές γραμμές έχει μεταφερθεί μία όσο το δυνατόν πιστότερη εικόνα του κειμένου και των πινάκων, με μία εξαίρεση: από το φ. 61*r* έως και 64*r* οι πίνακες, στους οποίους ο Μάντζαρος παρουσιάζει τα είδη κλιμάκων και τόνων χρησιμοποιώντας μόνο τα ονόματα των φθόγγων, έχουν μεταγραφεί σε μουσική σημειογραφία τόσο στη μεταγραφή του πρωτοτύπου όσο και στη μετάφραση, με στόχο να είναι εναργέστερη και κυρίως παραστατικότερη η παρουσίαση αυτών των στοιχείων της αρμονικής θεωρίας.[4] Κατά τα άλλα ισχύουν τα σύμβολα και οι συμβάσεις που αναφέρονται στις σ. viii-xi του παρόντος (τ. 1).

Ως προς τη μετάφραση δόθηκε προτεραιότητα στην ακριβή απόδοση του νοήματος και στην προσβασιμότητα του περιεχομένου από τους σημερινούς αναγνώστες, δίνοντας λιγότερη σημασία στη διατήρηση του ύφους. Στη μετάφραση έχουν προστεθεί επεξηγηματικές λέξεις και φράσεις, σε όσα σημεία χρειάζεται, ώστε να είναι σαφέστερο το νόημα. Επίσης σε πολλά σημεία ήταν απαραίτητο να σπάσει ο μακροπερίοδος λόγος του Μάντζαρου σε μικρότερες και πολύ πιο κατανοητές προτάσεις. Σε περιπτώσεις αμφιβολιών ως προς την ορθή απόδοση ορισμένων λέξεων η χωρίων ο σχετικός σχολιασμός γίνεται στο παρόν κεφάλαιο και όχι σε υποσημειώσεις κάτω από τη μετάφραση.

Προτού περάσουμε στην παρουσίαση και τον σχολιασμό του θεωρητικού τμήματος του *SPA* ας επισημανθεί κάτι που αφορά την κατάτμησή του σε ενότητες. Ο Μάντζαρος γενικά δεν χωρίζει το κείμενό του σε διακριτά τμήματα, ούτε τους δίνει τίτλους — εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων. Συνεπώς οι δεκατρείς ενότητες που ακολουθούν (4.1.1–4.1.13), καθώς και οι τίτλοι τους, είναι αποτέλεσμα δικών μου επιλογών.

[4] Για όσους ενδιαφέρονται να έχουν και μια εικόνα του πώς παρουσιάζονται τα ίδια στοιχεία στο χειρόγραφο, δύο από αυτές τις σελίδες δίνονται παρακάτω φωτογραφημένες (Εικ. 4.4 στη σ. 282, και Εικ. 4.5 στη σ. 283).

4.1.1 **Το υπόμνημα των Θεωρήσεων**

Το θεωρητικό τμήμα ξεκινά με ένα υπόμνημα. Στον πίνακα του φύλλου 59*v* (σελίδα 115)[5] δίνονται τα σύμβολα που εκφράζουν τις Θεωρήσεις των φθόγγων του Τρόπου, δηλαδή το ανιόν διάστημά τους σε σχέση με τον αρχικό φθόγγο. Αυτό το επισημαίνει ο Μάντζαρος και στην παράγραφο που ακολουθεί τον πίνακα, όπου αναφέρει μάλιστα πως οι αριθμοί αυτοί ισχύουν είτε πρόκειται για την κύρια τονικότητα είτε για μία παροδική, υπολογίζοντας τα διαστήματα πάντοτε με βάση την εκάστοτε Τονική. Για τη χρήση των Θεωρήσεων βλ. την ενότητα 2.3.1 παραπάνω.

4.1.2 **Η «Έννοια της Τονικότητας» και οι 32 φθόγγοι των δύο Τρόπων**

Στην επόμενη σελίδα (60*r*/116) ο Μάντζαρος ξεκινά μια νέα ενότητα στην οποία δίνει τον τίτλο «Idea del Tono». Ο όρος *tono* στα Ιταλικά έχει διπλή σημασία διότι εκφράζει αφενός μεν την τονικότητα, αφετέρου δε το διάστημα του τόνου. Στην εν λόγω παράγραφο του *SPA* είναι σαφές ότι έχουμε την πρώτη σημασία. Θα πρέπει να διευκρινιστεί, ωστόσο, η ακριβέστερη νοηματική απόχρωση την οποία έχει εδώ η λέξη, τόσο στα Ιταλικά (*tono*) όσο και στα Ελληνικά (*τονικότητα*).

Από το περιεχόμενο αυτής της ενότητας του μαντζαρικού κειμένου, όπως και από το «Συμπέρασμα» των φ. 64*v*-65*r* / σ. 125-126, προκύπτει πως η λέξη *tono* δεν έχει εδώ την έννοια του συγκεκριμένου Τρόπου με βάση συγκεκριμένο φθόγγο (η οποία και στα Ελληνικά λέγεται επίσης *τόνος*,[6] π.χ. Ρε μείζων, Φα♯ ελάσσων κ.λπ.). Περισσότερο πλησιάζουμε εδώ δύο από τις σημερινές σημασίες:

(α) ένα σύνολο μουσικών φθόγγων (που μπορούν να διαταχθούν σε μορφή κλίμακας) και των αντίστοιχων συγχορδιών των οποίων τη βάση αποτελούν, οι οποίοι φθόγγοι διέπονται από ιεραρχικές σχέσεις ως προς μια Τονική — σημασία που εκφράζεται αρχικά με τον γαλλικό όρο *tonalité* και (σε μεταγενέστερα ιταλόγλωσσα συγγράμματα) με τον ιταλικό *tonalità*·[7]

---

[5] Από εδώ και στο εξής η σελιδαρίθμηση των χειρογράφων, όπως την έχει γράψει ο Μάντζαρος (ακόμα κι αν είναι εσφαλμένη), θα αναφέρεται ακριβώς μετά τον αντίστοιχο αριθμό φύλλου κατά τους εξής τρόπους: είτε «φ. 59*v* / σ. 115» είτε «59*v*/115».

[6] Αδαμ 1997 σ. 7.

[7] Ο γαλλικός όρος *tonalité* προηγείται χρονικά του ιταλικού *tonalità* (ο δεύτερος αποτελεί δάνειο προερχόμενο από τον πρώτο). Αποδίδεται μεν στα Ελληνικά ως *τονικότητα* αλλά χρειάζονται κάθε φορά περαιτέρω διευκρινίσεις για την ακριβή σημασία της. Στα Ιταλικά ο όρος μαρτυρείται τουλάχιστον από το 1826 (εμφανίζεται ως λήμμα στο Lichtenthal 1826 τ. 2 σ. 250-251, και ορίζεται εκεί ως «ιδιότητα του μουσικού Τρόπου που συνιστάται στη χρήση των κυριότερων φθόγγων του», δηλαδή της πρώτης, τέταρτης και πέμπτης βαθμίδας), ωστόσο φαίνεται πως στις δεκαετίες του 1830 και 1840 —όπου τοποθετείται χονδρικά η συγγραφή του μαντζαρικού κειμένου— δεν ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένος: στο *SPA* εμφανίζεται μόνο μία φορά, στο φ. 96*r* / σ. 188 του 1ου τόμου, αλλά το πιο πιθανό είναι ότι έχει διαφορετική έννοια, σχετιζόμενη με την ηχητική ποιότητα (βλ. σ. 397 του παρόντος). Στη γαλλική μορφή του, *tonalité*, ο όρος πρωτοεμφανίζεται το 1810 (Choron/Fayolle 1810 σ. xxxvi, xxxvii, xxviii) και καθιερώνεται στη δεκαετία του 1840 από τον Fétis με την περί αρμονίας πραγματεία του (Fétis ²1844 σ. vii, xvii-ix). Και ο ίδιος ο Fétis, πάντως, δεν χρησιμοποιεί τη λέξη με μία μόνο σημασία, αλλά με τουλάχιστον τέσσερις διαφορετικές, τις οποίες παραθέτει η Meidhof (2016 σ. 232).

(β) «το φάσμα των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων, τα διάφορα είδη αρμονίας που βασίζονται σε αυτές και τη μουσική που αξιοποιεί αυτές τις κλίμακες και τους αρμονικούς τύπους».[8]

Ωστόσο καμία από τις δύο αυτές κοντινές σημασίες δεν καλύπτει ακριβώς τον όρο *tono* όπως τον χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος στο συγκεκριμένο απόσπασμα του *SPA*. Υπάρχει, όμως, ένα σημαντικό κείμενο του τέλους του 18ου αιώνα, γραμμένο από τον Galeazzi, όπου διαβάζουμε πως η λέξη *tono*, εκτός από το διάστημα του τόνου, σημαίνει επίσης,

(γ) «τη σειρά των φθόγγων που σχηματίζουν συνολικά το διάστημα μιας οκτάβας, και τις αποστάσεις μεταξύ τους».[9]

Ο ορισμός αυτός εκφράζει ίσως πληρέστερα τον όρο όπως τον χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος σε αυτή την ενότητα διότι, σε αυτές τις σελίδες του *SPA*, ναι μεν πραγματεύεται τους δύο Τρόπους αλλά ασχολείται μόνο με το φθογγικό υλικό από το οποίο αποτελούνται οι κλίμακές τους, όπως και με το πώς προκύπτει αυτό το υλικό. Δεν επεκτείνεται στην ιεραρχία των φθόγγων ή στις συγχορδίες που θεωρούνται σημαντικότερες για τον καθορισμό του Τρόπου (αυτές, δηλαδή, που στον ΜΠ τις ονομάζει «τροπικές» — βλ. σ. 137 παραπάνω). Σε άλλα σημεία του συγγράμματος, πάντως, δείχνει να χρησιμοποιεί τον όρο με τη σημασία *(α)*, και τότε θα τον γράφω με το αρχικό γράμμα κεφαλαίο. Κατά τα άλλα η λέξη *τονικότητα* στην παρούσα διατριβή, είτε αυτή αποτελεί μετάφραση του μαντζαρικού *tono* είτε χρησιμοποιείται γενικότερα, έχει σαν βασικότερη σημασία αυτή του «συγκεκριμένου Τρόπου με βάση συγκεκριμένο φθόγγο» και γράφεται με το αρχικό της γράμμα πεζό.[10]

Έτσι η ενότητα αυτή του χειρογράφου ξεκινά με το αξίωμα ότι η τονικότητα (με τη σημασία *(γ)*) αποτελείται από τους δύο Τρόπους μείζονα και ελάσσονα, πράγμα που δηλώνεται λακωνικά και χωρίς περαιτέρω σχόλια εφόσον επρόκειτο για μιαν αυτονόητη πραγματικότητα που ίσχυε σε ολόκληρη την έντεχνη δυτική μουσική ήδη από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα.

Το επόμενο αξίωμα είναι ότι ο κάθε Τρόπος συνίσταται από τριάντα δύο φθόγγους. Γι' αυτό το θέμα ο Μάντζαρος αφιερώνει μερικές σελίδες (φ. 60*r*-67*v* / σ. 116-131) όπου εξετάζει λεπτομερώς τα γένη στα οποία ανήκουν αυτοί οι φθόγγοι και τον τρόπο με τον οποίο προκύπτουν. Εδώ έχουμε ένα πρώτο σημείο στο οποίο η μαντζαρική θεωρία αποκλίνει όχι μόνο από εκείνη που ισχύει σήμερα, αλλά και από τα περισσότερα μουσικοθεωρητικά συστήματα της εποχής του. Έχει όμως κάποια στοιχεία κοινά με την αρμονική θεωρία του Momigny, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω.

Η πρώτη διαίρεση των φθόγγων είναι σε τρία γένη τα οποία φέρουν τις ονομασίες που είχε κληρονομήσει η Δύση από την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία των τετραχόρδων: *διατονικό*,

---

[8] PISTON / DEVOTO [5]1987 σ. 52. Το απόσπασμα παρατίθεται από τη σ. 74 της ελληνικής έκδοσης.

[9] «l' ordine, e le distanze dell' intera serie delle note che compongono un' ottava della medesima» (GALEAZZI 1791 σ. 39). Ο Galeazzi, σαν συνώνυμο του *tono* (με τη συγκεκριμένη σημασία) χρησιμοποιεί και τη λέξη *modo*: ο τίτλος του κεφαλαίου απ' όπου προέρχεται το παραπάνω απόσπασμα είναι «De' Toni, o Modi Musicali» («Περί των Τόνων ή μουσικών "Τρόπων"»). Πράγμα που περιπλέκει τα πράγματα ως προς την ελληνική απόδοση αυτών των ιταλικών όρων, αφού ο όρος *modo*, ανάλογα με το συγκείμενο, πρέπει να μεταφραστεί άλλοτε ως *Τρόπος* και άλλοτε ως *τονικότητα* (=συγκεκριμένος Τρόπος με βάση συγκεκριμένο φθόγγο), ενώ από την άλλη ο όρος *tono* μπορούσε να έχει και μία τέταρτη σημασία, εκείνη του Τρόπου, που τη συναντούμε για παράδειγμα στον Gervasoni (*Tono maggiore* «μείζων Τρόπος», *Tono minore* «ελάσσων Τρόπος»· GERVASONI 1800 σ. 112 και 115 αντίστοιχα).

[10] Για τις διάφορες σημασίες της λέξης *τονικότητα*, τουλάχιστον στην αγγλική της μορφή (*tonality*), βλ. την πρώτη ενότητα (σ. 726-728) του HYER 2002.

χρωματικό και *εναρμόνιο* ([*corde*] *diatoniche, cromatiche, enarmoniche*). Στη μαντζαρική θεωρία διαιρούνται σε επτά διατονικούς, δέκα χρωματικούς και δεκαπέντε εναρμόνιους. Εκτός από την τριμερή αυτή διαίρεση, υπάρχει και μία περαιτέρω κατάτμηση που αφορά τους φθόγγους του χρωματικού και του εναρμόνιου γένους: οι μεν δέκα χρωματικοί υποδιαιρούνται σε πέντε *αυξημένους* (*accresciute*) και πέντε *ελαττωμένους* (*scemate*), οι δε δεκαπέντε εναρμόνιοι σε επτά αυξημένους και οκτώ ελαττωμένους.[11]

Στην ίδια σελίδα (60*r*/116) ακολουθεί μια παράθεση και των τριάντα δύο φθόγγων του μείζονος Τρόπου, σε μία σειρά, οι οποίοι είναι παραταγμένοι σύμφωνα με τον κύκλο των πεμπτών από κάτω προς τα πάνω. Στο κέντρο της σειράς βρίσκονται οι επτά διατονικοί φθόγγοι που αποτελούν τους φυσικούς φθόγγους του μείζονος τρόπου. Δεξιά των διατονικών φθόγγων βρίσκονται οι πέντε αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι, και αριστερά οι πέντε ελαττωμένοι χρωματικοί. Τέλος, στα δύο άκρα βρίσκονται οι εναρμόνιοι φθόγγοι, δεξιά οι αυξημένοι και αριστερά οι ελαττωμένοι. Οι εναρμόνιοι φθόγγοι συμπίπτουν ακουστικά με τους διατονικούς, με μοναδικη εξαίρεση τον τελευταίο στα αριστερά φθόγγο του όλου συστήματος, τη δις ελαττωμένη 1η (𝄫1), που συμπίπτει ακουστικά με έναν από τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους, τη μικρή 7η (♭7).

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο έχουν παρατεθεί, λίγο παρακάτω, και οι φθόγγοι του ελάσσονος Τρόπου. Εδώ, όμως, συναντούμε μια σημαντική ιδιαιτερότητα του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος: βλέπουμε πως το πρότυπο για τον ελάσσονα Τρόπο δεν βρίσκεται μία μικρή τρίτη χαμηλότερα από τον μείζονα, αλλά πως έχει την ίδια αφετηρία με εκείνο του μείζονος. Συνεπώς δεν πρόκειται για τη σχετική ελάσσονα, τη Λα, με τη φυσική μορφή της οποίας ο μείζων μοιράζεται τον ίδιον οπλισμό (δηλαδή τους ίδιους φυσικούς φθόγγους), αλλά για την *ομώνυμη*, δηλαδή τη *Ντο* ελάσσονα, με την οποία η Ντο μείζων μοιράζεται μόνο τέσσερις διατονικούς φθόγγους (ένας από τους οποίους είναι και η κοινή βάση).

Η χρήση της σχετικής ελάσσονος θα είχε, ίσως, σαν πλεονέκτημα την ταύτιση των φυσικών φθόγγων του ελάσσονος Τρόπου με τα λευκά πλήκτρα του πιάνου, ακριβώς όπως και στον μείζονα. Η επιλογή του Μάντζαρου, όμως, να χρησιμοποιεί ως πρότυπο του φυσικού ελάσσονος την ομώνυμη τονικότητα της Ντο ελάσσονος αντί της σχετικής Λα εξηγείται πιθανόν ως εξής: εξετάζοντας καί τους δύο Τρόπους μέσα στα όρια της ίδιας οκτάβας (ντο-ντο΄) διακρίνονται καλύτερα οι διαφορές μεταξύ τους διότι οι φθόγγοι που τις αποτελούν είναι μεν ονομαστικά οι ίδιοι αλλά στον ελάσσονα Τρόπο οι τρεις από τους επτά (μι, λα, σι) είναι κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότεροι, και είναι ακριβώς οι φθόγγοι που καθορίζουν τον Τρόπο, αφού ο καθένας από αυτούς είναι η τρίτη των τριών συγχορδιών τις οποίες ο Μάντζαρος ονομάζει «τροπικές» (*accordi modali*).[12] Επιπλέον, η άποψη του Μάντζαρου για τον ελάσσονα Τρόπο ως παραλλαγή του μείζονος ή ως ανθρώπινη επέμβαση πάνω στον μείζονα (άποψη έμμεσα εκφρασμένη μέσω των ΜΤ-2 και ΕΤ-1 του ΜΠ — βλ. σ. 134-136) φαίνεται ότι τον οδήγησε να παραθέσει τους φθόγγους των δύο Τρόπων με βάση την ίδια Τονική ακριβώς για να προβληθεί εντονότερα το ότι ο μείζων είναι μια παραλλαγμένη μορφή του ελάσσονος.[13]

---

[11] Μια εναλλακτική ελληνική μετάφραση των ιταλικών όρων *accresciute* και *scemate* θα μπορούσε να είναι, αντίστοιχα, *οξυμμένοι* και *βαρυμένοι.*

[12] Βλ. σ. 137-139 του παρόντος.

[13] Κάτι αντίστοιχο, και γι' αυτό ιδιαίτερα ενδιαφέρον, βρίσκουμε στο πρώτο εγχειρίδιο των στοιχειωδών της μουσικής θεωρίας που εκδόθηκε στο αρτισύστατο ελληνικό κράτος, με τον τίτλο *Συνοπτικὴ γραμματικὴ εἴτε*

Θα πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι ο Μάντζαρος, σε αυτό το σημείο του κειμένου, αναφέρει τους τριάντα δύο φθόγγους του κάθε Τρόπου όχι ονομαστικά, ούτε χρησιμοποιώντας μουσική σημειογραφία, αλλά αποκλειστικά με το συμβολικό σύστημα των Θεωρήσεων που παρουσίασε στο φ. 59*v* / σ. 115, δηλαδή με τη χρήση αριθμών και σημείων αλλοίωσης. Η μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία, την οποία έχω προσθέσει σε υποσημείωση στις αντίστοιχες σελίδες της μετάφρασης του μαντζαρικού κειμένου,[14] έχει προστεθεί μόνο για να διευκολύνει την κατανόηση του αναγνώστη και την εύκολη εποπτεία του φθογγικού υλικού, βάσει του προτύπου για τον μείζονα Τρόπο, που είναι η Ντο. Για τον ελάσσονα Τρόπο η μεταγραφή έχει γίνει στην ομώνυμη, Ντο ελάσσονα. Εύλογα, βεβαίως, μπορεί να προκύψει εδώ μια ένσταση και να τεθεί το εξής ερώτημα: δεδομένου ότι το συμβολικό αυτό σύστημα απεικονίζει κατά συμβατικό τρόπο τους φθόγγους και, συνεπώς, τα σύμβολα δεν αντιστοιχούν απαραιτήτως σε αυτό που κυριολεκτικά παριστάνουν, τότε πώς γνωρίζουμε ότι ο Μάντζαρος αναφέρεται σε δύο Τρόπους με την *ίδια* Τονική (ομώνυμους) και όχι σε δύο σχετικούς; Την απάντηση τη δίνουν τα παραδείγματα που εμφανίζονται λίγο παρακάτω, στα φ. 61*r*-64*r* / σ. 118-124, όπου οι φθόγγοι του κάθε Τρόπου παρατίθενται ονομαστικά και όχι με αριθμούς. Εκεί καθίσταται απολύτως σαφές πως ο Μάντζαρος αντιπαραβάλλει τις κλίμακες των δύο Τρόπων θέτοντας ως βάση τους τον ίδιο φθόγγο, το ντο, αντί να επιλέξει το ντο για τον μείζονα και το λα για τον ελάσσονα.

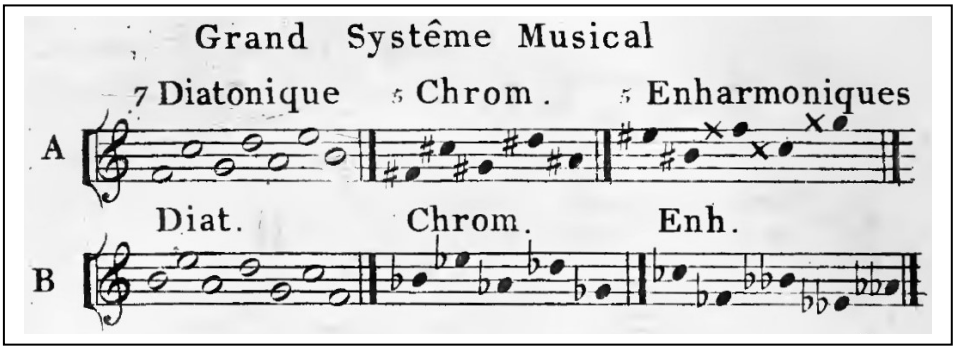
Οι 32 φθόγγοι του ελάσσονος Τρόπου παρατάσσονται όπως και εκείνοι του μείζονος, και κατανέμονται επίσης σε ακριβώς αντίστοιχες ομάδες διατονικών, χρωματικών (αυξημένων και ελαττωμένων) και εναρμόνιων (αυξημένων και ελαττωμένων) φθόγγων, αποτελούμενες η καθεμιά από φθόγγους ισάριθμους με τις αντίστοιχες του μείζονος. Εξαιτίας, όμως, των τριών πεμπτών που χωρίζουν τον έναν Τρόπο από τον ομώνυμό του ως προς τον οπλισμό, οι φθογγικές ομάδες του ελάσσονος είναι μετατοπισμένες κατά τρεις φθόγγους αριστερότερα από τις αντίστοιχες του μείζονος: π.χ. στον μείζονα ο τελευταίος στα αριστερά από τους επτά διατονικούς είναι το φα και ο τελευταίος δεξιά το σι, σύμφωνα πάντοτε με τις ανιούσες πέμπτες· ενώ στον ελάσσονα ο αριστερότερος είναι το λα ύφεση και ο δεξιότερος το ρε. Αυτό έχει την εξής συνέπεια: οι τρεις αριστερότεροι από τους οκτώ ελαττωμένους εναρμόνιους φθόγγους του ελάσσονος δεν υπάρχουν στον μείζονα (μι𝄫, σι𝄫, φα𝄫), ενώ αντίστοιχα οι τρεις δεξιότεροι από τους οκτώ αυξημένους εναρμόνιους φθόγγους του μείζονος δεν υπάρχουν στον ελάσσονα (σολ𝄪, ρε𝄪, λα𝄪). Όπως και στον μείζονα Τρόπο, ο τελευταίος στα αριστερά φθόγγος του συστήματος, η δις ελαττωμένη τρίτη (𝄫3), είναι ο μόνος που έχει εναρμόνια σχέση με έναν από τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους, τη μικρή δευτέρα (♭2).

Το σύστημα αυτό της υποδιαίρεσης των φθόγγων του κάθε Τρόπου μοιάζει να βασίζεται σε εκείνο που εκθέτει ο Momigny στο κεφάλαιο XXXIV («Η λογική της μουσικής») του τ. 2 του *Cours complet d'harmonie* (1806), το οποίο αποτελεί το magnum opus του βέλγου θεωρητικού

Στοιχειώδεις ἀρχαὶ τῆς μουσικῆς, μετὰ προσαρμογῆς είς τὴν κιθάραν. Το ολιγοσέλιδο αυτό βιβλίο (16 σελίδες κειμένου και 6 σελίδες μουσικών παραδειγμάτων) γράφτηκε από τον Νικόλαο Φλογαΐτη και εκδόθηκε το 1830 στην τότε πρωτεύουσα Αίγινα, με σκοπό να αποτελέσει διδακτικό βοήθημα στα εκπαιδευτικά ιδρύματα που μόλις είχαν ιδρυθεί από τον Καποδίστρια. Ο Φλογαΐτης πρωτοπαρουσιάζει τη μείζονα και την ελάσσονα κλίμακα με τις ονομασίες «ΚΛΙΜΑΞ ΦΥΣΙΚΗ» και «ΚΛΙΜΑΞ ΗΛΛΟΙΩΜΕΝΗ» (ΦΛΟΓΑΪΤΗΣ 1830 σ. 3), οι οποίες εκφράζουν ακριβώς μια τέτοια άποψη για τον κάθε Τρόπο. Σημειωτέον ότι, στο βιβλίο αυτό, οι φθόγγοι συμβολίζονται με γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου, κατ' αντιστοιχία με το λατινικό (άρα Α = λα, Β = σι, Γ = ντο κ.λπ.), ενώ το διάστημα του κάθε φθόγγου από την Τονική εκφράζεται με μαθηματικούς λόγους συχνοτήτων ($^{9}/_{8}$ = δευτέρα μεγάλη, $^{6}/_{5}$ = τρίτη μικρή κ.λπ.). Οι πηγές του Φλογαΐτη αποτελούν ζητούμενο μιας νέας μουσικολογικής έρευνας.

[14] Σελίδες 5 και 7 του Παραρτήματος (τ. 3) αυτής της εργασίας.

και μαρτυρά τις αρκετά προχωρημένες για την εποχή του ιδέες σχετικά με τον ρυθμό και την αρμονία. Το δικό του σύστημα ο Momigny το ονομάζει «Μεγάλο μουσικό σύστημα» («Grand système musical») και αποτελείται από είκοσι επτά φθόγγους οι οποίοι, «μέσω του συγκερασμού [*Tempérament*], μειώνονται σε δώδεκα», όπως γράφει. Και συνεχίζει, με μια δόση περιαυτολογίας η οποία χαρακτηρίζει γενικά τα κείμενά του:[15] «Μέχρι τώρα αυτό το αγνοούσε όλος ο κόσμος, διότι κανένας πριν από εμάς δεν γνώριζε πώς να αναπτύξει το μεγάλο μουσικό σύστημα».[16] Οι φθόγγοι του συστήματος παρουσιάζονται με μουσική σημειογραφία στον τ. 3 του ίδιου συγγράμματος, ο οποίος αποτελείται αποκλειστικά από μουσικά παραδείγματα. Στην Εικ. 4.1 αναπαράγεται το σχετικό παράδειγμα:



Εικόνα 4.1: MOMIGNY 1806 τ. 3 σ. 170. Το σύνολο των φθόγγων που αποτελούν το «Μεγάλο μουσικό σύστημα» (Α: κατά ανιούσες πέμπτες, Β: κατά κατιούσες πέμπτες).

Ο Momigny παρουσιάζει τους φθόγγους όλου του συστήματος σε δύο πεντάγραμμα. Το Α τους παραθέτει κατά ανιούσες πέμπτες, ξεκινώντας με τους επτά διατονικούς και συνεχίζοντας με τους πέντε χρωματικούς και τους πέντε εναρμόνιους. Στο πεντάγραμμο Β οι διατονικοί επαναλαμβάνονται αλλά αυτή τη φορά διατεταγμένοι κατά κατιούσες πέμπτες, και ακολουθούν πέντε χρωματικοί και πέντε εναρμόνιοι.[17]

Δύο είναι οι κύριες διαφορές του συστήματος του Momigny με εκείνο του Μάντζαρου. Η πρώτη έχει να κάνει με τους δύο Τρόπους. Στον Momigny οι 27 φθόγγοι είναι κοινοί στον μείζονα και στον ελάσσονα, διότι στο δικό του σύστημα οι δύο Τρόποι είναι μεταξύ τους σχετικοί. Στον Μάντζαρο, όμως, οι φθόγγοι των δύο Τρόπων δεν συμπίπτουν ονομαστικά μεταξύ τους διότι στη δική του αντίληψη ο μείζων και ο ελάσσων είναι ομώνυμοι, και συνεπώς διαφέρουν κατά τρεις φθόγγους στον κύκλο των πεμπτών (όπως αναφέραμε στην αμέσως προηγούμενη σελίδα). Η δεύτερη διαφορά βρίσκεται στον συνολικό αριθμό των φθόγγων του κάθε συστήματος, και μπορεί να φανεί καλύτερα συγκρίνοντας μεταξύ τους την Εικ. 4.1 με το Παρ. 4.1.[18] Οι διατονικοί και οι χρωματικοί του Μάντζαρου (αυξημένοι και ελαττωμένοι) είναι, φυσικά,

[15] MONGRÉDIEN, «Momigny, Jerôme-Joseph de», στο *GMO*.

[16] «C'est ce que tout le monde a ignoré jusqu'ici; car personne avant nous n'avait su développer le grand système musical» (MOMIGNY 1806 τ. 2 σ. 435).

[17] Στο μεταγενέστερο σύγγραμμά του *La seule vraie Théorie de la Musique* […], ο Momigny επαναλαμβάνει το περιεχόμενο των δύο αυτών πενταγράμμων μεταφερμένο σε όλες τις μείζονες τονικότητες (MOMIGNY [1821] σ. 128-130).

[18] Το Παρ. 4.1 έχει αντιγραφεί από τον τ. 3 του παρόντος, σ. 5 υποσημ. 2. Ας επισημάνουμε όμως, για να μη δημιουργούνται εσφαλμένες εντυπώσεις, ότι ο Μάντζαρος δεν εκθέτει τους 32 φθόγγους με μουσική σημειογραφία. Επομένως, ανάμεσα στις όποιες ομοιότητες του συστήματός του με εκείνο του Momigny, δεν πρέπει να ληφθεί υπόψιν και η οπτική ομοιότητα με το Παρ. 4.1 διότι αυτό αποτελεί δική μου μεταγραφή.

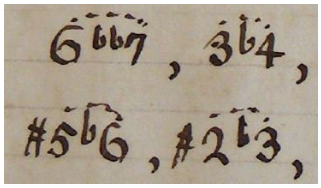
ακριβώς οι ίδιοι με εκείνους που δίνει και ο Momigny· αυτός, όμως, σταματά στο σολ𝄪 των αυξημένων εναρμόνιων και στο λα𝄫 των ελαττωμένων, ενώ ο Μάντζαρος συμπεριλαμβάνει δύο ακόμα αυξημένους και τρεις ακόμα ελαττωμένους, ανεβάζοντας τον συνολικό αριθμό των φθόγγων σε 32. Παρά τις όποιες διαφορές, θεωρώ ότι η πιθανότερη πηγή αυτού του στοιχείου της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας είναι το «Μεγάλο μουσικό σύστημα» του Momigny, απλώς ο Μάντζαρος το εμπλούτισε προσθέτοντας μερικούς ακόμη φθόγγους, έχοντας σαν στόχο οι φθόγγοι στο αριστερό και στο δεξιό άκρο να αποτελούν τα όρια του τονικού συστήματος.



Παράδειγμα 4.1: *SPA* 1, φ. 60*r* / σ. 116. Μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, του πίνακα των τριάντα δύο φθόγγων του μείζονος Τρόπου.

Στην επόμενη σελίδα του *SPA* 1 (60*v*/117) βρίσκουμε έναν πίνακα όπου επισημαίνονται οι ταυτοφωνίες (δηλαδή οι εναρμόνιες σχέσεις) που εμφανίζονται ανάμεσα σε ζεύγη φθόγγων του κάθε Τρόπου, όταν ο ένας τουλάχιστον από αυτούς τους φθόγγους είναι αλλοιωμένος. Στον μείζονα Τρόπο κάθε αυξημένος χρωματικός αντιστοιχεί σ' έναν ελαττωμένο, ενώ κάθε εναρμόνιος φθόγγος, τόσο αυξημένος όσο και ελαττωμένος, αντιστοιχεί σ' έναν φυσικό· εξαίρεση σε αυτό αποτελεί ο πιο απομακρυσμένος από τους ελαττωμένους εναρμόνιους, η δις ελαττωμένη πρώτη, του οποίου ο αντίστοιχος είναι η μικρή εβδόμη, δηλαδή ένας από τους ελαττωμένους χρωματικούς (𝄫1 ↔ ♭7). Στον ελάσσονα Τρόπο οι αντιστοιχίες περιλαμβάνουν ισάριθμους φθόγγους με σχέσεις ανάλογες με εκείνες του μείζονος, και με τον τελευταίο ελαττωμένο εναρμόνιο ν' αποτελεί, αντίστοιχα, την εξαίρεση (𝄫𝄫3 ↔ 𝄫2).

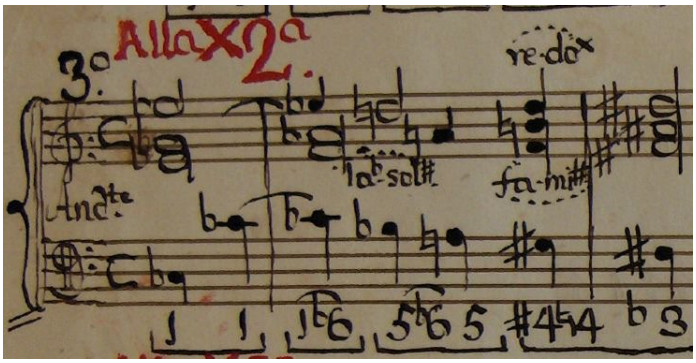
Στη μεταγραφή του χειρόγραφου κειμένου και στη μετάφραση, σε κάθε ζεύγος ομόηχων φθόγγων έχω χρησιμοποιήσει ένα βέλος με δύο αιχμές (όπως φαίνεται και μέσα στις δύο τελευταίες παρενθέσεις της προηγούμενης παραγράφου) ώστε να συμβολίσω την ηχητική τους ισοδυναμία. Θα πρέπει, όμως, να σημειωθεί ότι ο Μάντζαρος, στο χειρόγραφό του, για κάθε τέτοιο ζεύγος χρησιμοποιεί ένα διαφορετικό σύμβολο: μια διακεκομμένη καμπύλη γραμμή, όπως φαίνεται στην Εικ. 4.2:



Εικόνα 4.2: λεπτομέρεια από το φ. 60*v* / σ. 117 (*SPA* 1).
Οι διακεκομμένες καμπύλες δηλώνουν αντιστοιχίες μεταξύ ακουστικά ισοδύναμων φθόγγων.

Την ίδια ακριβώς καμπύλη χρησιμοποιεί και στα μουσικά παραδείγματα με τις μετατροπίες, τα οποία καταλαμβάνουν την πλειονότητα των σελίδων του *SPA*. Η διαφορά είναι ότι, στα παραδείγματα, οι φθόγγοι με την εναρμόνια μεταλλαγή σημειώνονται ονομαστικά, και όχι με το σύστημα των αριθμών που συνδυάζονται με σημεία αλλοίωσης· αυτό το τελευταίο δηλώνει αποκλειστικά τη Θεώρηση των φθόγγων του μπάσου και γράφεται κάτω από αυτόν. Στην

πρώτη κιόλας σελίδα του πρώτου τόμου βρίσκουμε εναρμόνιες μεταλλαγές, δηλωμένες με το όνομα των φθόγγων και με τη διακεκομμένη καμπύλη (Εικ. 4.3):



Εικόνα 4.3: λεπτομέρεια από το φ. 2*v* / σ. 1 (*SPA* 1).
Διακεκομμένες καμπύλες που δηλώνουν εναρμόνια μεταλλαγή.

Οι αντιστοιχίες αυτές δηλώνουν πραγματική ηχητική ταύτιση των φθόγγων διότι το θεωρητικό σύστημα του Μάντζαρου κινείται μέσα στο πλαίσιο του ισοσυγκερασμένου κουρδίσματος. Ο ίδιος το καθιστά αυτό σαφές σε μια ενότητα προς το τέλος του *SPA* 1, όπου πραγματεύεται την αναζήτηση του ιδεώδους φυσικού ημιτονίου μεταξύ φθόγγων της αρμονικής σειράς (βλ. παρακάτω σ. 422 κ.ε.).

Έχοντας παραθέσει, λοιπόν, όλα τα ζεύγη των ακουστικά ισοδύναμων φθόγγων του κάθε Τρόπου, ο Μάντζαρος αναφέρει, χάριν παραδείγματος, ένα ζεύγος συγχορδιών οι οποίες ακούγονται όμοια μεταξύ τους: πρόκειται για τη μείζονα συγχορδία με μικρή εβδόμη (σολ-σι-ρε-φα), που ισοδυναμεί ακουστικά με τη λεγόμενη συγχορδία «γερμανικής έκτης αυξημένης» (σολ-σι-ρε-μι♯). Αυτό το ζεύγος συγχορδιών, όπως και η ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη εβδόμη, είναι ίσως οι συχνότερα χρησιμοποιημένες συγχορδίες στις εναρμόνιες μετατροπίες, και αυτός φαίνεται να είναι ο λόγος για τον οποίο έχει επιλεγεί το συγκεκριμένο παράδειγμα.

Στις επόμενες σελίδες (φ. 61*r*-64*r* / σ. 118-124) ο Μάντζαρος ακολουθεί μια λογική διαδικασία μέσα από την οποία δείχνει αναλυτικά πώς προκύπτουν οι χρωματικοί και οι εναρμόνιοι φθόγγοι του κάθε τρόπου. Η διαδικασία αυτή ακολουθεί τα εξής βήματα:

α) Πρώτα παρατάσσει τους φυσικούς φθόγγους του κάθε Τρόπου κατ' ανιούσες κλίμακες, επισημαίνοντας τη θέση των τόνων και των ημιτονίων. Στη λέξη *tono* υπάρχει παραπομπή προς υποσημείωση, όπου διευκρινίζεται πως, στο συγκεκριμένο συγκείμενο, ο όρος έχει τη σημασία του διαστήματος της δευτέρας μεγάλης, και όχι εκείνη της τονικότητας (την οποίαν είχε στον τίτλο αυτής της ενότητας, «Idea del Tono»). Ας επισημανθεί και εδώ ότι το πρότυπο για τον ελάσσονα Τρόπο δεν είναι ο σχετικός του μείζονος αλλά ο ομώνυμος. Η κλίμακα του ελάσσονος Τρόπου δίνεται στη φυσική της εκδοχή, με μικρή έκτη και έβδομη βαθμίδα, χωρίς όμως να κατονομάζεται με κάποιον συγκεκριμένο τρόπο. Ο Μάντζαρος, χάριν πληρότητος, παραπέμπει εδώ σε μιαν ακομα υποσημείωση όπου αναφέρει και τις άλλες δύο εκδοχές, τις γνωστές ως μελωδική και αρμονική, και πάλι χωρίς να χρησιμοποιεί αυτούς τους όρους — αρκείται απλώς στην περιγραφή των διαστημάτων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά στις «καλύτερες σχολές της Ιταλίας» οι οποίες

χρησιμοποιούν τη μελωδική εκδοχή, αλλά και σε «άλλες» (χωρίς αξιολογικά σχόλια ωστόσο) όπου χρησιμοποιείται η αρμονική ελάσσων.[19]

β) Στη συνέχεια παρεμβάλλει από έναν χρωματικό φθόγγο στους πέντε ανιόντες μελωδικούς τόνους της φυσικής κλίμακας του κάθε Τρόπου, διαιρώντας έτσι τον καθένα σε δύο ημιτόνια. Ο χρωματικός αυτός φθόγγος προκύπτει, σε κάθε περίπτωση, από την όξυνση του χαμηλότερου μέλους του κάθε τόνου: συνεπώς, καθένας από αυτούς τους χρωματικούς φθόγγους απέχει από το πρώτο μέλος κάθε τόνου διάστημα 1Α, ενώ από το δεύτερο μέλος διάστημα 2μ: π.χ. στον μείζονα Τρόπο, στον τόνο σολ-λα παρεμβάλλεται το σολ♯, το οποίο απέχει από το σολ 1Α, ενώ από το λα 2μ. Επομένως, οι πέντε χρωματικοί φθόγγοι που προκύπτουν (τόσο σύμφωνα με το μαντζαρικό σύστημα των Θεωρήσεων όσο και ονομαστικά στην κλίμακα του ντο), είναι οι εξής: ♯4/φα♯, ♯1/ντο♯, ♯5/σολ♯, ♯2/ρε♯, ♯6/λα♯.

Στον ελάσσονα Τρόπο ακολουθείται η ίδια ακριβώς διαδικασία. Όπως ήδη έχουμε πει, όμως, στο σύστημα του Μάντζαρου το πρότυπο του ελάσσονος Τρόπου θεμελιώνεται πάνω στον ίδιο φθόγγο που αποτελεί και τη βάση για το πρότυπο του μείζονος, δηλαδή πάνω στο ντο και όχι στο λα. Έτσι, αναγκαστικά οι τρεις από τους επτά φθόγγους είναι βαρυμένοι κατά ένα ημιτόνιο και φέρουν το σύμβολο της ύφεσης. Αυτό δεν αποτελεί εμπόδιο στο μαντζαρικό θεωρητικό σύστημα: παρά τη σήμανσή τους με ύφεση, οι βαθμίδες ♭3, ♭6 και ♭7 της κλίμακας αντιμετωπίζονται ως φυσικές/διατονικές για τον ελάσσονα Τρόπο. Συνεπώς, οι εμβόλιμοι χρωματικοί φθόγγοι που διαιρούν τους τόνους τους οποίους σχηματίζει η καθεμιά από τις εν λόγω βαθμίδες με την αμέσως επόμενή της (♭3–4, ♭6–♭7 και ♭7–8) φέρουν αναγκαστικά το σύμβολο της αναίρεσης: μι♮, λα♮, σι♮. Οι πέντε φθόγγοι που προκύπτουν, λοιπόν, είναι: 6/λα, 3/μι, 7/σι, ♯4/φα♯, ♯1/ντο♯.

Εδώ θα πρέπει να σχολιαστεί κάτι σχετικά με την ορολογία του ιταλικού κειμένου: ο Μάντζαρος διακρίνει ανάμεσα σε «ελάσσονα» και «μείζονα» ημιτόνια (*semitono minore*, *semitono maggiore*), πράγμα που θα είχε νόημα σε εποχές κατά τις οποίες υπήρχε όντως σημαντική διαφορά λόγων ανάμεσα σε αυτά τα είδη ημιτονίων, και συνεπώς αυτή η διαφορά ήταν ακουστή.[20] Στα παλαιότερα μεσοτονικά κουρδίσματα υπήρχε πράγματι νοηματική αντιστοιχία των όρων αυτών με τα διαστηματικά μεγέθη που εξέφραζαν: ένας αλλοιωμένος φθόγγος βρισκόταν πιο κοντά στον αντίστοιχο φυσικό παρά στον φθόγγο προς τον οποίο έτεινε (ένα σολ♯, δηλαδή, βρισκόταν πιο κοντά στο σολ παρά στο λα).[21] Επειδή, όμως, ο Μάντζαρος φαίνεται να εργάζεται στο πλαίσιο του ισοσυγκερασμένου κουρδίσματος (ή, έστω, ενός συγκερασμένου που πλησιάζει πολύ το ισοσυγκερασμένο), η διάκριση αυτή μεταξύ «ελάσσονος» και «μείζονος» ημιτονίου αποτελεί απλώς ένα απολίθωμα, μια χρήση που δικαιολογείται μόνο για ιστορικούς λόγους: η πραγματική

[19] Δεν είναι σαφές αν αυτές οι «άλλες» σχολές είναι ιταλικές ή γερμανικές αλλά, αν λάβουμε υπόψιν το ΕΤ-8 του ΜΠ, τότε είναι πολύ πιθανό να αναφέρεται στους Γερμανούς. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε, όμως, ότι εννοεί άλλες σχολές της Ιταλίας (κάτι που πιθανόν ισχύει και για τον Rossi — βλ. σ. 168), ειδικά αν υποτεθεί ότι το *SPA* είναι μεταγενέστερο του ΜΠ και ότι περιέχει κάποιες αναθεωρημένες απόψεις του Μάντζαρου.

[20] Αυτό που οι KIRCHER 1650, SAUVEUR [1701], και EULER 1749 ονομάζουν έλασσον ημιτόνιο έχει λόγο 25:24, ενώ εκείνο που οι ίδιοι ονομάζουν μείζον ημιτόνιο έχει λόγο 16:15. Βλ. και τον συγκριτικό πίνακα στις σ. 577-580.

[21] LINDLEY, «Temperaments (1. Introduction)», στο *GMO* (πρόσβαση στις 13.6.2020).

σημασία αυτών των όρων στα μαντζαρικά κείμενα είναι, αντίστοιχα, *χρωματικά* και *διατονικά* ημιτόνια.[22]

γ) Έπεται, κατόπιν (61*v*/119), η κατιούσα κλίμακα και η εφαρμογή των ίδιων ενεργειών (παρεμβολή χρωματικά αλλοιωμένου φθόγγου ανάμεσα σε κάθε ζεύγος φυσικών φθόγγων που απέχουν μεταξύ τους διάστημα τόνου), οι οποίες εδώ παράγουν τους πέντε *βαρυμένους* φθόγγους του κάθε Τρόπου. Συγκεκριμένα: στον μεν μείζονα ♭7/σι♭, ♭3/μι♭, ♭6/λα♭, ♭2/ρε♭, ♭5/σολ♭, στον δε ελάσσονα ♭2/ρε♭, ♭5/σολ♭, ♭1/ντο♭, ♭4/φα♭, ♭♭7/σι♭♭.

Στην ίδια σελίδα, προτού ξεκινήσει η υποενότητα της επόμενης (62*r*/120), η οποία αφορά τον σχηματισμό περαιτέρω τόνων (ημιχρωματικών και χρωματικών), υπάρχει μία παράγραφος που αναφέρεται στη Θεώρηση των χρωματικών φθόγγων και στη μετρική θέση όπου αυτή διαπιστώνεται ή/και χρησιμοποιείται. Η παράγραφος αυτή θα σχολιαστεί παρακάτω, σε ξεχωριστή ενότητα (4.1.3).

δ) Εφόσον εξαντλήθηκαν τα διαστήματα τόνου που βρίσκουμε μεταξύ των φυσικών φθόγγων του κάθε Τρόπου, για να μπορέσουν να παραχθούν και οι υπόλοιποι φθόγγοι (από τους συνολικά 32) βάσει της ίδιας διαδικασίας, δηλαδή της διαίρεσης μελωδικών διαστημάτων τόνου, είναι απαραίτητο να ληφθούν υπόψιν και οι τόνοι που σχηματίζονται με τη βοήθεια των χρωματικών και των εναρμόνιων φθόγγων. Αυτό, λοιπόν, είναι και το επόμενο βήμα (62*r*-62*v*/120-121).[23]

Πρώτα δίνονται για κάθε Τρόπο τέσσερις τόνοι που ο Μάντζαρος ονομάζει *ημιχρωματικούς*, εφόσον αποτελούνται από ένα διατονικό μέλος και ένα χρωματικό: οι δύο πρώτοι είναι ανιόντες και περιέχουν οξυμμένους χρωματικούς φθόγγους, ενώ οι άλλοι δύο είναι κατιόντες και περιλαμβάνουν βαρυμένους χρωματικούς φθόγγους. Έπονται έξι ακόμα τόνοι, τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα Τρόπο, οι οποίοι χαρακτηρίζονται *χρωματικοί* διότι και τα δύο τους μέλη είναι χρωματικοί φθόγγοι του Τρόπου· στην περίπτωση αυτή έχουμε τρεις ανιόντες, αποτελούμενους από αυξημένους χρωματικούς φθόγγους, και τρεις κατιόντες με ελαττωμένα και τα δύο χρωματικά μέλη τους.

Κάθε Τρόπος έχει δέκα διαστήματα τόνου στα οποία εμπλέκονται χρωματικοί φθόγγοι, και από αυτούς τους δέκα τόνους εξάγονται ισάριθμοι νέοι φθόγγοι, όλοι τους εναρμόνιοι, τους οποίους ο Μάντζαρος δαιρεί σε δύο τάξεις: η πρώτη τάξη εναρμόνιων φθόγγων (δύο αυξημένοι και δύο ελαττωμένοι) είναι αυτή που έχει προκύψει από τη διαίρεση των ημιχρωματικών τόνων, και η δεύτερη τάξη (τρεις αυξημένοι και τρεις ελαττωμένοι) είναι εκείνη που προέρχεται από τη διαίρεση των χρωματικών τόνων. Αναλυτικότερα:

- στον μείζονα Τρόπο, η πρώτη τάξη εναρμόνιων φθόγγων είναι οι αυξημένοι ♯3/μι♯ , ♯7/σι♯ και οι ελαττωμένοι ♭1/ντο♭, ♭4/φα♭. Η δεύτερη τάξη αποτελείται από τους αυξημένους 𝄪4/φα𝄪, 𝄪1/ντο𝄪, 𝄪5/σολ𝄪 και τους ελαττωμένους ♭♭7/σι♭♭, ♭♭3/μι♭♭, ♭♭6/λα♭♭.
- στον ελάσσονα, η πρώτη τάξη εναρμόνιων φθόγγων περιέχει τους αυξημένους ♯5/σολ♯, ♯2/ρε♯ και τους ελαττωμένους ♭♭3/μι♭♭, ♭♭6/λα♭♭. Τη δεύτερη τάξη την

[22] Περισσότερα για τη διάκριση μεταξύ μείζονος και ελάσσονος ημιτονίου, όχι μόνο στον Μάντζαρο αλλά και σε άλλους θεωρητικούς, στις σ. 427-430 παρακάτω.

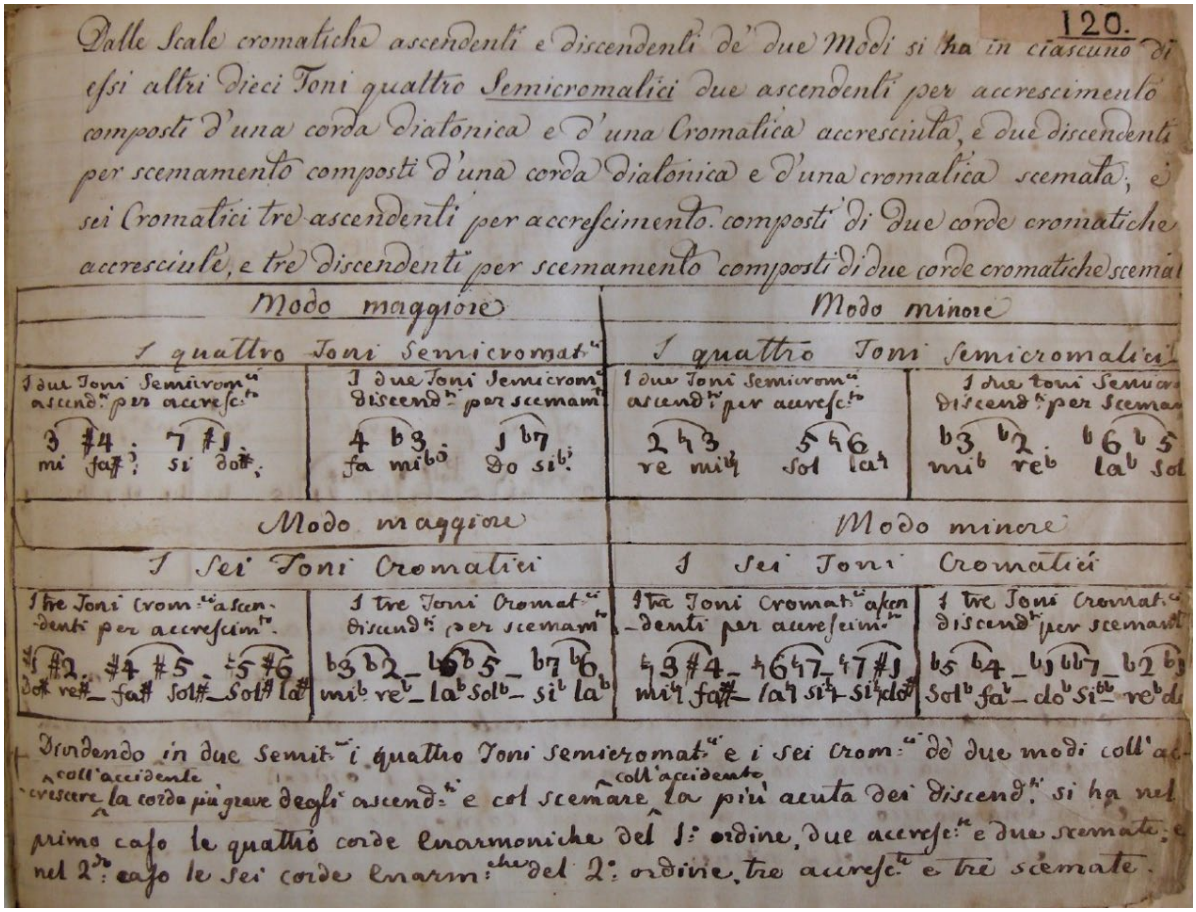
[23] Η πρώτη παράγραφος αυτού του φύλλου είναι γραμμένη με εμφανώς πιο προσεγμένα γράμματα και με πιο λεπτή πένα. Ο δε γραφικός χαρακτήρας μοιάζει μεν να είναι εκείνος του Μάντζαρου, αλλά δεν είμαι βέβαιος ότι είναι δικός του. Βλ. φωτογραφία της σελίδας αυτής στην Εικ. 4.4.

αποτελούν οι αυξημένοι ♯6/λα♯, ♯3/μι♯, ♯7/σι♯ και οι ελαττωμένοι ♭♭2/ρε♭♭, ♭♭5/σολ♭♭, ♭♭1/ντο♭♭.

ε) Για το τελευταίο βήμα αυτής της διαδικασίας χρησιμοποιούνται πέντε ακόμα μελωδικά διαστήματα τόνου από κάθε Τρόπο: τέσσερα ημιεναρμόνια (δύο ανιόντα και δύο κατιόντα) και ένα κατιόν εναρμόνιο. Τα ημιεναρμόνια, όπως αντίστοιχα και τα ημιχρωματικά παραπάνω, περιλαμβάνουν έναν χρωματικό φθόγγο και έναν εναρμόνιο, ενώ στην περίπτωση του μοναδικού εναρμόνιου τόνου καί τα δύο μέλη του είναι εναρμόνιοι φθόγγοι. Από τη διαίρεση αυτών των τόνων προκύπτουν δύο ακόμα τάξεις εναρμόνιων φθόγγων, η τρίτη και η τέταρτη:

- στον μείζονα Τρόπο, η τρίτη τάξη εναρμόνιων φθόγγων αποτελείται από τους αυξημένους ♯2/ρε♯ , ♯6/λα♯ και τους ελαττωμένους ♭♭2/ρε♭♭, ♭♭5/σολ♭♭. Η δε τέταρτη τάξη περιέχει μόνο τον ελαττωμένο ♭♭1/ντο♭♭.
- στον ελάσσονα, η τρίτη τάξη εναρμόνιων φθόγγων περιέχει τους αυξημένους ♯4/φα♯, ♯1/ντο♯ και τους ελαττωμένους ♭♭4/φα♭♭, ♭♭♭7/σι♭♭♭. Την τέταρτη τάξη την αποτελεί ο ελαττωμένος ♭♭♭3/μι♭♭♭.

Έτσι, λοιπόν, ολοκληρώνεται η διαδικασία σύμφωνα με την οποία προκύπτουν οι τριάντα δύο φθόγγοι του κάθε Τρόπου.


120.

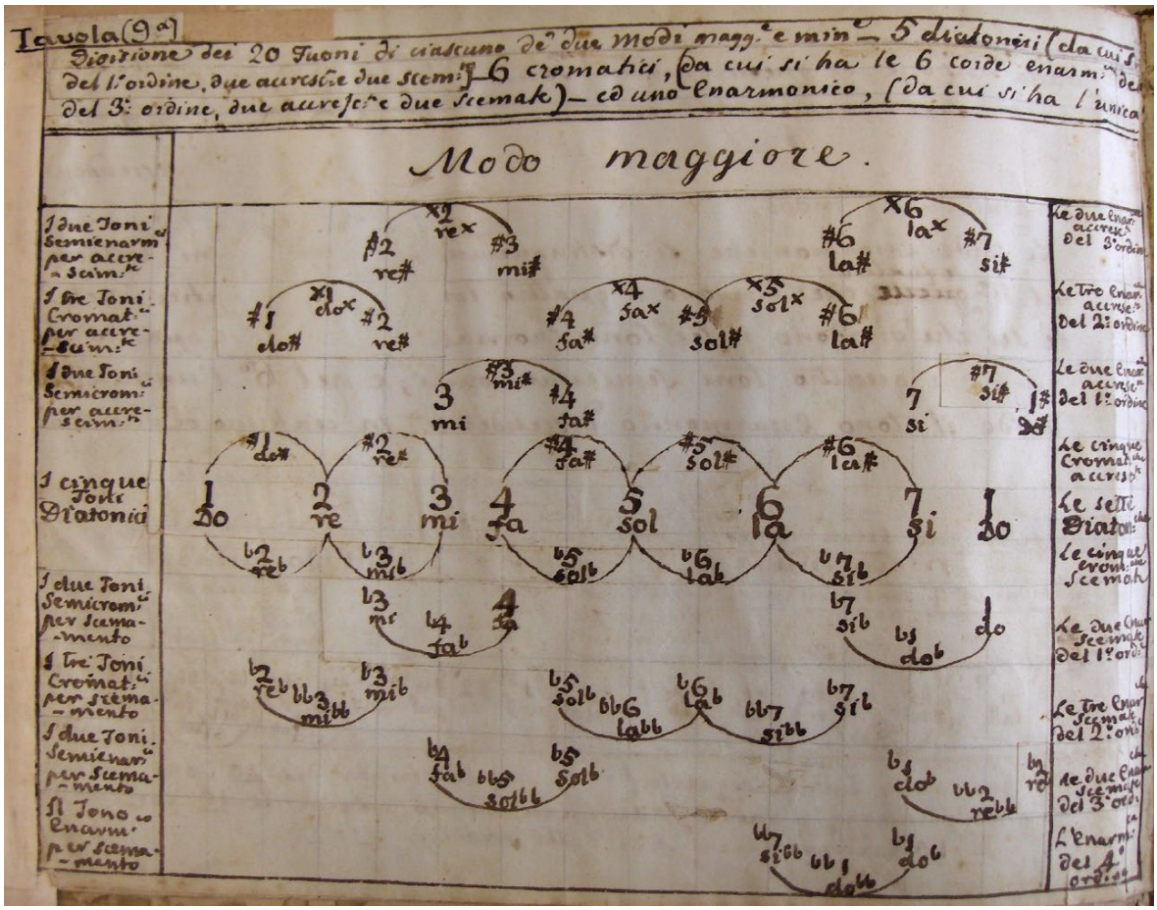
Dalle Scale cromatiche ascendenti e discendenti de' due Modi si ha in ciascuno di essi altri dieci Toni quattro Semicromatici due ascendenti per accrescimento composti d'una corda dialonica e d'una Cromatica accresciuta, e due discendenti per scemamento composti d'una corda dialonica e d'una cromatica scemata; e sei Cromatici tre ascendenti per accrescimento composti di due corde cromatiche accresciute, e tre discendenti per scemamento composti di due corde cromatiche scemate

Modo maggiore		Modo minore	
I quattro Toni Semicromat.ci		I quattro Toni Semicromatici	
I due Toni Semicrom.ci ascend.ti per accresc.to	I due Toni Semicrom.ci discend.ti per scemam.to	I due Toni Semicrom.ci ascend.ti per accresc.to	I due toni Semicrom.ci discend.ti per Scemam.to
3 ♯4 ; 7 ♯1 mi fa♯ ; si do♯ ;	4 ♭3 fa mi♭ 1 ♭7 Do si♭	2 ♮3 re mi♮ 5 ♮6 Sol la♮	♭3 ♭2 mi♭ re♭ ♭6 ♭5 la♭ Sol
Modo maggiore		Modo minore	
I Sei Toni Cromatici		I Sei Toni Cromatici	
I tre Toni Crom.ci ascendenti per accresciment.to	I tre Toni Cromat.ci Discend.ti per scemam.to	I tre Toni Cromat.ci ascendenti per accresciment.to	I tre Toni Cromat.ci discend.ti per scemam.to
♯1 ♯2 ♯4 ♯5 ♮5 ♯6 Do♯ re♯ fa♯ Sol♯ Sol♯ la♯	♭3 ♭2 ♭6 ♭5 ♭7 ♭6 mi♭ re♭ la♭ Sol♭ si♭ la♭	♮3 ♯4 ♮6 ♮7 ♮7 ♯1 mi♮ fa♯ la♮ si♮ si♮ do♯	♭5 ♭4 ♭3 ♭7 ♭2 ♭3 Sol♭ fa♭ do♭ Si♭ re♭ di

Dividendo in due Semit.ci i quattro Toni Semicromat.ci e i sei Crom.ci de due modi coll'accidente crescere la corda più grave degli ascend.ti e col scemare coll'accidente la più acuta dei discend.ti si ha nel primo caso le quattro corde Enarmoniche del 1.o ordine, due accresc.te e due scemate; e nel 2.do caso le Sei corde Enarm.che del 2.o ordine, tre accresc.te e tre scemate.

Εικόνα 4.4: ολόκληρο το φ. 62*r* / σ. 120 του *SPA* 1. Διακρίνεται το καλογραμμένο κείμενο στο άνω μέρος της σελίδας, καθώς και ο πίνακας των ημιχρωματικών και χρωματικών τόνων του κάθε Τρόπου.

Ακολουθούν δύο συγκεντρωτικοί πίνακες (63*v*-64*r*/123-124),[24] ένας για κάθε Τρόπο, όπου δίνεται το σύνολο όχι μόνο των 20 τόνων του καθενός (διατονικών, ημιχρωματικών, χρωματικών, ημιεναρμόνιων, εναρμόνιων) αλλά και των 32 φθόγγων τους. Φωτογραφία του πρώτου από αυτούς δίνεται στην Εικ. 4.5. Στην κεντρική γραμμή του πίνακα σημειώνονται οι διατονικοί φθόγγοι καλύπτοντας μια οκτάβα (από ένα ντο μέχρι το αμέσως επόμενο). Όπως και στους προηγούμενους πίνακες, ο συμβολισμός των φθόγγων είναι διπλός: δίνεται τόσο η Θεώρηση όσο και το όνομα του φθόγγου ολογράφως. Τα διαστήματα τόνου επισημαίνονται με καμπύλες γραμμές, μία πάνω και μία κάτω από κάθε τόνο, οι οποίες συνδέουν τα δύο μέλη του διαστήματος. Στο μέσο της κάθε καμπύλης, ανάμεσα στα μέλη του κάθε τόνου αλλά σε διαφορετικό ύψος από εκείνα, σημειώνεται ο χρωματικός φθόγγος που προκύπτει από τη διαίρεση του τόνου: οι αυξημένοι γράφονται στην αμέσως ψηλότερη γραμμή, οι ελαττωμένοι στην αμέσως χαμηλότερη. Βάσει των νέων αυτών φθόγγων, με τον ίδιο τρόπο σημειώνονται και οι νέοι τόνοι που προκύπτουν, καθώς και οι φθόγγοι που εξάγονται από τη διαίρεση των νέων τόνων. Τα διάφορα είδη τόνων περιγράφονται στην αριστερή στήλη ενώ τα είδη των φθόγγων στη δεξιά, πάντοτε στη νοητή οριζόντια ευθεία που αφορά την κάθε περίπτωση.[25]



Εικόνα 4.5: ολόκληρο το φ. 63*v* / σ. 123 από το *SPA* 1. Πρόκειται για έναν από τους δύο πίνακες όπου δίνονται συνοπτικά όλα τα είδη των διαστημάτων τόνου και όλοι οι φθόγγοι του κάθε Τρόπου (εδώ του μείζονος).

[24] Οι σελίδες από την 123 μέχρι και την 134 του *SPA* 1 φέρουν και δεύτερη αρίθμηση σε παρένθεση, ξεκινώντας από την 9 και φτάνοντας μέχρι την 20, δηλαδή «123 (9)», «124 (10)» κ.λπ., χωρίς όμως να είναι εμφανής ο λόγος γι' αυτό και χωρίς να επηρεάζεται η σελιδαρίθμηση από την 134 και στο εξής, η οποία συνεχίζεται κανονικά. Την εντός παρενθέσεων αρίθμηση, επειδή είναι περιττή για τις παραπομπές, την παραλείπω στον ανά χείρας τόμο, αλλά στον τ. 3 (στη μεταγραφή του κειμένου) τη συμπεριλαμβάνω χάριν πληρότητος.

[25] Στη μεταγραφή του χειρογράφου (σ. 24-27 του τ. 3 του παρόντος) όλοι οι φθόγγοι είναι γραμμένοι με μουσική σημειογραφία, επομένως κάθε γραμμή του πίνακα αντιπροσωπεύεται από το δικό της πεντάγραμμο.

Στους πίνακες αυτούς οι φθόγγοι που έχουν εναρμόνια σχέση, είτε αυτοί αποτελούν μέλος διαστήματος τόνου είτε φθόγγο που προκύπτει από διαίρεση τόνου, είναι γραμμένοι πάντα στην ίδια κατακόρυφο: για παράδειγμα, αν ξεκινήσουμε από τον χαμηλότερα γραμμένο φθόγγο του πίνακα, το ντο♭♭, και ακολουθήσουμε μιαν ανοδική ευθεία πορεία μέχρι την κορυφή του, θα συναντήσουμε με τη σειρά: ένα σι♭ (που αποτελεί μέλος του κατιόντος τόνου σι♭-λα♭), ένα ακόμα σι♭ (μέλος του κατιόντος τόνου ντο-σι♭), ένα τρίτο σι♭ (που διαιρεί τον κατιόντα τόνο σι-λα), ένα λα♯ (το οποίο διαιρεί τον ανιόντα τόνο λα-σι), ένα δεύτερο λα♯ (μέλος του ανιόντος τόνου σολ♯-λα♯) και ένα τρίτο λα♯ (μέλος του ανιόντος τόνου λα♯-σι♯).[26]

Τέλος, ας σημειώσουμε ότι οι δύο αυτοί πίνακες επαναλαμβάνονται και μερικές σελίδες παρακάτω, στο φ. 66*v* / σ. 129, με τις εξής διαφορές: (α) εκεί λείπει το ανακεφαλαιωτικό κείμενο που βρίσκουμε στο άνω μέρος των πρώτων πινάκων, (β) είναι γραμμένοι με μεγαλύτερη επιμέλεια, ειδικά οι τίτλοι τους, και (γ) αντί να καταλαμβάνουν ένα δισέλιδο (το verso ενός φύλλου και το recto του αμέσως επόμενου) είναι τοποθετημένοι ο ένας πάνω από τον άλλον — ο δεύτερος εδώ βρίσκεται σε ένα πρόσθετο φύλλο το οποίο έχει κολληθεί στο κάτω μέρος του 66*v*/129.

Το επόμενο δισέλιδο (64*v*-65*r*/125-126) αποτελείται από έναν μεγάλο πίνακα όπου παρουσιάζονται συνολικά οι φθόγγοι και των δύο Τρόπων, όπως επίσης τα διαστήματα τόνου που σχηματίζουν αυτοί οι φθόγγοι, και τα ημιτόνια που προκύπτουν από τη διαίρεση των τόνων. Ο τρόπος παρουσίασης διαφέρει από εκείνον των δύο πινάκων που βρίσκουμε στα φ. 63*v*-64*r* / σ. 123-124 ως προς τα εξής: (α) ο πίνακας είναι πιο συμπυκνωμένος· (β) οι φθόγγοι του κάθε Τρόπου δεν παρουσιάζονται σε μία γραμμή αλλά σε δύο, μία για τους ανιόντες και μία για τους κατιόντες, πάντοτε βέβαια με ανοδική σειρά στον κύκλο των πεμπτών· και (γ) οι νοητές κατακόρυφοι δεν αντιστοιχούν σε εναρμόνιους φθόγγους.

4.1.3 **Η Θεώρηση αλλοιωμένων φθόγγων ως <u>4 3</u> και <u>7 1</u> στις μετατροπίες**

Επιστρέφω στην παράγραφο του φ. 61*v* / σ. 119 που αναφέρεται στις Θεωρήσεις των χρωματικών φθόγγων. Τον σχολιασμό της προτίμησα να τον κάνω εδώ, σε ξεχωριστή ενότητα δηλαδή, ώστε να μη διακοπεί ο ειρμός εκείνων των σελίδων, όπου αυτή η παράγραφος θίγει εμβόλιμα ένα διαφορετικό ζήτημα. Το θέμα που πραγματεύεται ο Μάντζαρος σε αυτές τις λίγες γραμμές είναι η χρήση των χρωματικών φθόγγων στις μετατροπίες (και γενικότερα στις μετατοπίσεις τονικού κέντρου, ακόμα και στις στιγμιαίες τονικοποιήσεις), και η θέση που αποκτούν στη νέα τονικότητα προς την οποία οδηγούν — η νέα Θεώρησή τους δηλαδή.

Οι τέσσερις περιπτώσεις Θεωρήσεων που αναφέρονται εδώ αφορούν ζεύγη φθόγγων, από τους οποίους ο πρώτος βρίσκεται πάντοτε στην άρση και ο δεύτερος στη θέση.[27] Σε δύο από τις περιπτώσεις, ο αλλοιωμένος φθόγγος θεωρείται <u>4</u> που οδηγεί στον <u>3</u>, ενώ στις άλλες δύο θεωρείται <u>7</u> που οδηγεί στον <u>1</u>. Πρόκειται, δηλαδή, για τις δύο χαρακτηριστικές τάσεις για ημιτονιακή κίνηση οι οποίες διακρίνουν δύο σημαντικούς φθόγγους της συγχορδίας της Δεσπόζουσας: τον Προσαγωγέα (<u>7</u>) ο οποίος τείνει προς την Τονική (<u>1</u>), και τον φθόγγο που απέχει

[26] Εξυπακούεται ότι, και στη μεταγραφή που έχω κάνει σε μουσική σημειογραφία, οι φθόγγοι με εναρμόνια μεταξύ τους σχέση βρίσκονται πάντα στην ίδια νοητή κατακόρυφο.

[27] Δεν αποκλείεται να υπονοούνται, αντίστοιχα, και το *σχετικά* ασθενές μαζί με το *σχετικά* ισχυρό, όπως λ.χ. το δεύτερο (ασθενές) όγδοο ενός ισχυρού τετάρτου.

7μ από τη βάση της συγχορδίας (4), ο οποίος τείνει προς τη Μέση (3).[28] Φυσικά υπάρχουν και άλλες, διαφορετικές Θεωρήσεις που θα μπορούσε να έχει ένας αλλοιωμένος φθόγγος μέσα στην κλίμακα της νέας τονικότητας, αλλά οι δύο συγκεκριμένες Θεωρήσεις είναι ίσως οι συνηθέστερες και συνεπώς οι πιο πρόσφορες για όσους ήταν αρχάριοι στην αρμονία. Το ίδιο συνιστούσε λ.χ. το 1796 ο Galeazzi ο οποίος, στο πλαίσιο ορισμένων βασικών οδηγιών για τον τρόπο με τον οποίο γίνεται μια μετατροπία, γράφει ότι ένας οξυμμένος φθόγγος γίνεται νέος Προσαγωγέας, ενώ ένας βαρυμένος γίνεται νέα τέταρτη βαθμίδα[29] — χωρίς όμως να υπεισέρχεται στις λεπτομέρειες τις οποίες αναφέρει ο Μάντζαρος όσον αφορά τη μετρική θέση και το είδος των φθόγγων, δηλαδή ποιοι από αυτούς είναι χρωματικοί και ποιοι διατονικοί. Ας εξετάσουμε τις τέσσερις περιπτώσεις δίνοντας παραδείγματα για την καθεμία:

1. *«[Ο]ι αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι στην ανιούσα χρωματική κλίμακα θεωρούνται χρωματικός 7 (στο ασθενές) προς διατονικό 1 (στο ισχυρό)»*

   Εδώ έχουμε τη χαρακτηριστική περίπτωση του τεχνητού Προσαγωγέα: ένας οξυμμένος φθόγγος που μετατρέπεται σε 7 (με τάση προς τον 1) της νέας τονικότητας. Για παράδειγμα το φα♯, που είναι ένας από τους πέντε αυξημένους χρωματικούς φθόγγους της Ντο μείζονος, θεωρείται πλέον 7 της Σολ μείζονος και τείνει προς τον 1 που είναι ο φθόγγος σολ — ένας από τους διατονικούς της αρχικής τονικότητας.[30] Ένα παράδειγμα από τον ελάσσονα τρόπο είναι το λα♮↗σι♭ στη Ντο ελάσσονα, όπου το μεν λα είναι αυξημένος χρωματικός φθόγγος, το δε σι♭ διατονικός που μετατρέπεται σε νέα Τονική (είτε μείζονος είτε ελάσσονος τονικότητας).

2. *«[Οι αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι] στην κατιούσα [χρωματική κλίμακα θεωρούνται] διατονικός 4 (ασθενές) προς χρωματικό 3 (ισχυρό)»*

   Στην περίπτωση αυτή η όξυνση αφορά *τον δεύτερο* και όχι τον πρώτο φθόγγο του ζεύγους, δηλαδή τον 3. Ένα ντο♯ στη Ντο μείζονα, στο οποίο οδηγεί ένα ρε που εμφανίζεται προηγουμένως στο ασθενές, γίνεται 3 της Λα μείζονος. Στη Ντο ελάσσονα η σύνδεση σι♭↘λα♮ γίνεται 4 3 στη νέα τονικότητα της Φα μείζονος.

3. *«[Οι] ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι […] στην ανιούσα χρωματική κλίμακα θεωρούνται διατονικός 7 (ασθενές) προς ελαττωμένο χρωματικό 1 (ισχυρό)»*

   Όπως στην περίπτωση 2, ο αλλοιωμένος φθόγγος είναι και εδώ ο δεύτερος, μόνο που εδώ είναι *ελαττωμένος* χρωματικός. Στη Ντο μείζονα η πρόοδος σολ↗λα♭ (διατονικός

[28] Φυσικά οι ίδιοι φθόγγοι ανήκουν και στη συγχορδία μεθ' εβδόμης που, σύμφωνα και με τη μαντζαρική θεωρία, έχει θεμέλιο φθόγγο τον Προσαγωγέα, είτε η εβδόμη της είναι μικρή (στον μείζονα) είτε ελαττωμένη (στον ελάσσονα και, ως δάνεια συγχορδία, στον μείζονα). Παρ' όλο που η θεωρία του Μάντζαρου δεν αναφέρεται σε λειτουργίες, είναι ωστόσο σαφές ότι, πρακτικά έστω, αναγνωρίζεται σε αυτή τη συγχορδία η λειτουργία της Δ.

[29] GALEAZZI 1796 σ. 268: «… για να περάσουμε στην 5 της τονικότητας αρκεί να προσθέσουμε (με τη βοήθεια μιας δίεσης ή μιας αναίρεσης) ένα ημιτόνιο στην 4 της τονικότητας όπου βρισκόμαστε, η οποία θα γίνει 7 της νέας τονικότητας στην οποία θέλουμε να μεταβούμε, […]. Για να περάσουμε στην 4 θα πρέπει (με τη βοήθεια μιας αναίρεσης ή μιας ύφεσης) να αφαιρέσουμε ένα ημιτόνιο από την 7 της τονικότητας στην οποία βρισκόμαστε, η οποία θα γίνει 4 εκείνης στην οποία θέλουμε να μεταβούμε.» («… per passare alla Quinta del Tono, basterà aggiungere (per mezzo del diesis, o del B quadro) un Semitono alla Quarta del Tono in cui si sta, che diverrà 7 del nuovo Tono in cui si vuol entrare, …. Per passare alla Quarta converrà (per mezzo del Bquadro, o del Bmolle) togliere un Semitono alla 7 del Tono in cui si sta, che diverrà 4 del Tono in cui si vuol entrare. …»).

[30] Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που αναδεικνύει τη χρήση αυτής της Θεώρησης βρίσκεται στο φ. 6*ν* του *SPC* 5. Βλ. το Παρ. 2.2 στη σ. 96.

που οδηγεί ανοδικά και με ημιτόνιο σε ελαττωμένο χρωματικό φθόγγο) θεωρείται 7 1 στην τονικότητα της Λα♭ μείζονος ή ελάσσονος. Στη Ντο ελάσσονα η σύνδεση σι♭↗ντο♭ γίνεται 7 1 στη Ντο♭ μείζονα ή ελάσσονα.

4. *«[Οι ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι] στην κατιούσα [χρωματική κλίμακα θεωρούνται] ελαττωμένος χρωματικός 4 (ασθενές) προς διατονικό 3 (ισχυρό)»*

   Στη Ντο μείζονα η πρόοδος σολ♭↘φα (ελαττωμένος χρωματικός που οδηγεί καθοδικά και με ημιτόνιο σε διατονικό φθόγγο) θεωρείται 4 3 στην τονικότητα της Ρε♭ μείζονος. Στη Ντο ελάσσονα η σύνδεση σι♭♭↘λα♭ γίνεται 4 3 στη Φα♭ μείζονα.

Αυτές τις τέσσερις περιπτώσεις βηματικών κινήσεων, στις οποίες ο πρώτος φθόγγος ανήκει πάντα σε διαφορετικό γένος από τον δεύτερο, φαίνεται να τις έχει εμπνευστεί ο Μάντζαρος από το *Cours complet d'harmonie* του Momigny: εκεί υπάρχουν τέσσερις παράγραφοι στις οποίες επισημαίνεται ότι

(α) ένας ανιών χρωματικός φθόγγος (δηλαδή αντίστοιχος με τους αυξημένους χρωματικούς του Μάντζαρου) πρέπει να οδηγεί σε έναν διατονικό, π.χ. φα♯↗σολ,
(β) ένας κατιών χρωματικός (που αντιστοιχεί στους ελαττωμένους χρωματικούς του Μάντζαρου) οδηγεί σε διατονικό, π.χ. σι♭↘λα,
(γ) ένας ανιών εναρμόνιος οδηγεί σε χρωματικό, π.χ. φα𝄪↗σολ♯, και
(δ) ένας κατιών εναρμόνιος οδηγεί σε χρωματικό, π.χ. σι♭♭↘λα♭.[31]

Φυσικά το περιεχόμενο αυτών των παραγράφων του Momigny διαφέρει από εκείνο των τεσσάρων σημείων του Μάντζαρου: ο Momigny δεν περιορίζεται στους διατονικούς και τους χρωματικούς φθόγγους, αλλά εξετάζει και περιπτώσεις βηματικών κινήσεων που περιλαμβάνουν και εναρμόνιους. Επίσης ο Μάντζαρος αναφέρεται σε συνήθεις μετρικές θέσεις στις οποίες εμφανίζονται ορισμένα είδη φθόγγων, ενώ ο Momigny δεν θίγει καθόλου αυτό το ζήτημα. Εντούτοις πιστεύω πως οι τέσσερις αυτές παράγραφοι του Βέλγου είναι πολύ πιθανό να αποτελούν την πηγή έμπνευσης του συγκεκριμένου μαντζαρικού αποσπάσματος, και τις αναφέρω απλώς σαν ένα ακόμα παράδειγμα της ενδεχόμενης στροφής του Κερκυραίου προς το εν λόγω σύγγραμμα για να αντλήσει στοιχεία που τελικά διαμόρφωσαν τη δική του, προσωπική αρμονική θεωρία.

4.1.4 **Οι δώδεκα βαθμοί άμεσης συγγένειας μεταξύ τονικοτήτων/μετατροπιών**

Περνάμε τώρα σε ένα από τα σημαντικότερα και πιο ιδιαίτερα στοιχεία του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος: τους βαθμούς συγγένειας μεταξύ τονικοτήτων. Η νέα αυτή ενότητα ξεκινά στο φ. 67*r* / σ. 130, χωρίς όμως να υπάρχει κάποιος τίτλος ή άλλο στοιχείο που τη διαχωρίζει εμφανώς από τα προηγούμενα. Ο διαχωρισμός είναι δικός μου και βασίζεται στο περιεχόμενο του κειμένου.

Προτού προχωρήσει σε αυτό το ζήτημα ο Μάντζαρος ασχολείται λίγο ακόμα με την οριοθέτηση των φθόγγων που αποτελούν την Τονικότητα (με τη σημασία *(γ)* της σ. 274), αυτή τη

[31] MOMIGNY 1806 τ. 2 σ. 438, §53-56.

φορά όμως συνδυάζοντας τους φθόγγους και των δύο Τρόπων σε *μία* διάταξη, τους οποίους φθόγγους είχε παρουσιάσει ξεχωριστά στο φ. 60*r* / σ. 116. Σε έναν πίνακα, λοιπόν, που τιτλοφορείται «Οι 35 φθόγγοι της Τονικότητας», γίνεται φανερό ότι, από τους 32 του μείζονος Τρόπου και τους ισάριθμους του *ομώνυμου* ελάσσονος Τρόπου, 29 φθόγγοι είναι κοινοί και στους δύο, ενώ ο μεν μείζων έχει τρεις αυξημένους εναρμόνιους που δεν υπάρχουν στον ελάσσονα (τους τρεις τελευταίους στα δεξιά, ανεβαίνοντας στον κύκλο των πεμπτών), ο δε ελάσσων έχει τρεις ελαττωμένους που δεν υπάρχουν στον μείζονα (τους τρεις τελευταίους αριστερά κατεβαίνοντας). Ο πίνακας αυτός θα φανεί εξαιρετικά χρήσιμος παρακάτω.

Σε αυτό το σημείο του κειμένου οι φθόγγοι αρχίζουν να αντιμετωπίζονται και σαν Τονικές, δηλαδή σαν βάσεις συγκεκριμένων τονικοτήτων. Σ' έναν μικρό πίνακα παρατίθενται, κατ' ανιούσες πέμπτες από τα αριστερά προς τα δεξιά, οι τριάντα Τονικές που είναι «πρακτικά αποδεκτές ως *κύριες* τονικότητες μιας ολόκληρης σύνθεσης», δηλαδή όλων των τονικοτήτων που έχουν οπλισμό μέχρι επτά αλλοιώσεις. Οι δώδεκα από αυτές είναι κοινές και στους δύο Τρόπους. Οι τρεις που βρίσκονται χαμηλότερα στον κύκλο των πεμπτών (Ντο♭, Σολ♭, Ρε♭) ανήκουν αποκλειστικά στους μείζονες Τρόπους επειδή οι ομώνυμες ελάσσονες τονικότητες απαιτούν στον οπλισμό τους και διπλές υφέσεις·[32] ενώ οι τρεις που βρίσκονται ψηλότερα (Σολ♯, Ρε♯, Λα♯) ανήκουν μόνο στους ελάσσονες διότι οι ομώνυμες μείζονες τονικότητες χρησιμοποιούν και διπλές διέσεις στον οπλισμό. Ο Μάντζαρος αυτά τα γράφει και αναλυτικά, με λέξεις, χωρίς να αρκείται απλώς στην παράθεση των φθόγγων.

Στην πρώτη παράγραφο του 67*v*/131 διαβάζουμε και για τις σχετικές τονικότητες, χωρίς όμως να χρησιμοποιείται αυτός ο όρος:[33] ο Μάντζαρος γράφει απλώς για μείζονες και ελάσσονες τονικότητες που μοιράζονται τον ίδιο οπλισμό. Ως απόσταση αναφοράς ανάμεσα στις Τονικές τους δεν προτείνει το διάστημα της 3μ αλλά εκείνο της 6Μ, πιθανόν για να δείξει τη θέση που έχει η Τονική της σχετικής ελάσσονος μέσα στους κλιμακωτά διατεταγμένους φθόγγους της μείζονος.

Στην ίδια σελίδα ακολουθεί ένας πίνακας όπου παρατίθενται για μιαν ακόμη φορά οι 32 φθόγγοι του κάθε Τρόπου. Το περιεχόμενό του μοιάζει πολύ μ' εκείνο του πίνακα στο φ. 67*r* / σ. 130 αλλά διαφέρει σε δύο σημεία. Το πρώτο και το πλέον φανερό είναι ότι εδώ χρησιμοποιείται και μουσική σημειογραφία, και μάλιστα είναι η πρώτη χρήση της σε αυτές τις θεωρητικές σελίδες του *SPA*, εφόσον μέχρι εδώ οι φθόγγοι σημειώνονταν ονομαστικά μόνο, ενώ η

---

[32] Εκείνες, δηλαδή, που σε νεότερα εγχειρίδια αναφέρονται ως *φανταστικές τονικότητες* (βλ., για παράδειγμα, Αμαραντίδης 1990α σ. 95· Αδαμ 1997 σ. 15).

[33] Ο όρος που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για τη σχετική τονικότητα είναι *correlativo*, όχι όμως στο *SPA*. Τον συναντούμε στο παλαιότερο, ίσως, από τα εκπαιδευτικού προσανατολισμού σωζόμενα χειρόγραφά του, το *BNZ*: ενδεικτικά στο φ. 66*v*, «Sog[getto] alla 3 o correlativo», αναφερόμενος στην εμφάνιση του θέματος στην τονικότητα της III σε μια φούγκα γραμμένη σε ελάσσονα Τρόπο, και στα φ. 73*v*-74*r*, «Sogg[etto] alla 6ta: o correlativo» όπου, μέσα σε μια φούγκα σε μείζονα Τρόπο, επισημαίνει την είσοδο του θέματος στην τονικότητα της vi. Ωστόσο στα κυριότερα περί αρμονίας συγγράμματά του (*SPA* και *OC/DM*) ο ίδιος αυτός όρος έχει την ευρύτερη σημασία της σχέσης μεταξύ δύο οποιωνδήποτε τονικοτήτων. Σε γραπτά Ιταλών της ίδιας περιόδου η έννοια της σχετικής τονικότητας αποδίδεται με τον όρο *tuono relativo* (ενδεικτικά βλ. Fenaroli [1823-24] σ. 16· Balbi 1825 ([2]1853) σ. 16). Παράλληλα, σε άλλους συγχρόνους του συγγραφείς, ο όρος αυτός δήλωνε κάτι διαφορετικό: τις *συγγενείς τονικοτήτες* με τη σημασία που είναι και σήμερα σε χρήση, δηλαδή τις «τονικότητες των οποίων η Τονική είναι συγχορδία της βασικής τονικότητας» (Αδαμ 1997 σ. 102). Παραδείγματα της χρήσης του όρου *t(u)oni* (ή *modi*) *relativi* με αυτή τη σημασία βρίσκουμε, λ.χ., στα: Gervasoni 1800 σ. 416· Asioli [1813] σ. 380· Lichtenthal 1826 τ. 2 σ. 269· Quadri 1832 ([2]1835) σ. 58-59· Picchianti 1834 σ. 134-135· De Sanctis [1887] σ. 52· αλλά και στο *Rapporto* του Μάντζαρου, όπου χρησιμοποιούνται πιο συμβατικοί όροι ώστε να είναι το κείμενό του κατανοητό από ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό (βλ. σ. 640-641 παρακάτω).

Θεώρησή τους εκφραζόταν —όπως είναι και το πρέπον στο μαντζαρικό σύστημα— μέσω αριθμών και σημείων αλλοίωσης. Η δεύτερη και σημαντικότερη διαφορά είναι ότι σε αυτόν τον πίνακα δίνεται έμφαση στις *σχετικές* μεταξύ τους τονικότητες και στη Θεώρηση που έχει ο εκάστοτε φθόγγος και στις δύο ταυτόχρονα, ενώ ο πίνακας της προηγούμενης σελίδας έδινε τη Θεώρηση του κάθε φθόγγου στις δύο *ομώνυμες* τονικότητες στις οποίες ανήκει. Ας δούμε τη διαφορά μεταξύ τους μέσα από μερικά παραδείγματα:

- Στον πρώτο από τους δύο πίνακες (67*r*/130) βλέπουμε ότι οι διατονικοί φθόγγοι 4, 1, 5 και 2 είναι κοινοί και στον μείζονα και στον ελάσσονα Τρόπο: πράγματι, αν πάρουμε ως παράδειγμα τη Ντο μείζονα και τη Ντο ελάσσονα, οι φθόγγοι που αντιστοιχούν σε αυτές τις θεωρήσεις είναι οι φα, ντο, σολ και ρε αντίστοιχα. Οι επόμενοι τρεις προς τα δεξιά, δηλαδή οι 6, 3 και 7, εκφράζουν τους φθόγγους λα, μι και σι αντίστοιχα, και ανήκουν στη Ντο μείζονα· ενώ οι επόμενοι τρεις προς τα αριστερά (7♭, 3♭, 6♭) αντιστοιχούν στο σι♭, μι♭ και λα♭, και ανήκουν στην ομώνυμη ελάσσονα. Τα σύμβολα αυτά, όπως έχουμε πει και παραπάνω, παρόλο που έχουν επιλεγεί με βάση το πρότυπο της Ντο μείζονος και ελάσσονος, παραμένουν ίδια για οποιαδήποτε τονικότητα, ασχέτως αν ο οπλισμός της αποτελείται από διέσεις ή υφέσεις: έτσι στη Φα♯ μείζονα, για παράδειγμα, οι Θεωρήσεις 6, 3 και 7 αντιστοιχούν στα ρε♯, λα♯ και μι♯, που είναι φυσικοί φθόγγοι της εν λόγω τονικότητας, ενώ τα 7♭, 3♭ και 6♭ αντιστοιχούν στα μι[♮], λα[♮] και ρε[♮], που είναι φθόγγοι της ομώνυμης Φα♯ ελάσσονος.
- Ο δεύτερος πίνακας (67*v*/131) έχει σαν βάση τα φθογγόσημα τα οποία παρατίθενται κατά κατιούσες τετάρτες, που (ονομαστικά) είναι οι ίδιοι φθόγγοι οι οποίοι θα προέκυπταν αν η παράθεση γινόταν κατ' ανιούσες πέμπτες: συνεπώς πρόκειται και εδώ για ανάβαση στον κύκλο των πεμπτών, ξεκινώντας με τον φθόγγο ντο♭♭. Κάτω από το κάθε φθογγόσημο δίνονται δύο Θεωρήσεις, σύμφωνα με τη θέση που έχει ο εκάστοτε φθόγγος αφενός μεν στη μείζονα τονικότητα της Ντο, αφετέρου δε στην ελάσσονα τονικότητα της Λα. Οι φθόγγοι είναι επίσης διαιρεμένοι σε πέντε κατηγορίες: σε διατονικούς, αυξημένους/ελαττωμένους χρωματικούς, αυξημένους/ελαττωμένους εναρμόνιους. Σε αντίθεση με τον πρώτο πίνακα, εδώ δεν υπάρχει ασυμφωνία ως προς αυτή την κατάταξη των φθόγγων: και οι δύο Τρόποι μοιράζονται τους ίδιους διατονικούς, τους ίδιους αυξημένους χρωματικούς κ.λπ. Αυτό που διαφέρει εδώ είναι η διαφορετική Θεώρηση του κάθε φθόγγου σε κάθε Τρόπο, ακριβώς επειδή εδώ οι δύο Τρόποι είναι σχετικοί μεταξύ τους: ο μείζων έχει βάση το ντο και ο ελάσσων το λα, όπως φαίνεται και από τους φθόγγους που φέρουν τη Θεώρηση 1 στον εκάστοτε Τρόπο, γραμμένη με εμφανώς μεγαλύτερον αριθμό σε σύγκριση με τους υπόλοιπους.

Με τους δύο αυτούς πίνακες υπάρχει πλήρης εποπτεία του φθογγικού υλικού και των Θεωρήσεων που το εκφράζουν, τόσο στις τονικότητες που είναι μεταξύ τους ομώνυμες (με την ίδια Τ αλλά με διαφορά τριών αλλοιώσεων στον οπλισμό) όσο και στις σχετικές (με τον ίδιον οπλισμό αλλά με τονικές που απέχουν μεταξύ τους μια 3μ — ή μάλλον, όπως το ήθελε ο ίδιος ο Μάντζαρος, μια 6Μ).

Αμέσως μετά τον δεύτερο πίνακα (67*v*/131) ο Μάντζαρος αναφέρει τους βαθμούς συγγένειας ανάμεσα στις τονικότητες οι οποίοι, όπως γράφει, καθορίζονται από τη «μεγαλύτερη ή μικρότερη ποσότητα των διατονικών και χρωματικών φθόγγων τους οποίους [οι τονικότητες]

έχουν κοινούς». Οι φθόγγοι αυτοί αντιστοιχούν και στον αριθμό των αλλοιώσεων που φέρει ο οπλισμός της κάθε τονικότητας. Όσον αφορά τους κοινούς φθόγγους μεταξύ τονικοτήτων οι οποίοι είναι «άμεσα απαραίτητοι στην πρακτική των μετατροπιών», αυτοί είναι δεκαεπτά: οι επτά διατονικοί και οι δέκα χρωματικοί.

Κατόπιν (68*r*/132) ο Μάντζαρος ασχολείται με τις συγγένειες ανάμεσα σε φθόγγους δύο τονικοτήτων, τις οποίες χωρίζει σε τρεις τάξεις. Παρ' όλο που τις περιγράφει λεπτομερώς στο κείμενό του, τις παρουσιάζουμε εδώ και σε μορφή πίνακα, για ακόμα καλύτερη επόπτευση:

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.1

Οι τρεις τάξεις των φθογγικών συγγενειών μεταξύ δύο τονικοτήτων

	Τονικότητα Α		**Τονικότητα Β**
1η τάξη *Κοινοί φθόγγοι ίδιου γένους και είδους*	διατονικοί	↔	διατονικοί
	αυξημένοι χρωματικοί	↔	αυξημένοι χρωματικοί
	ελαττωμένοι χρωματικοί	↔	ελαττωμένοι χρωματικοί
	αυξημένοι εναρμόνιοι	↔	αυξημένοι εναρμόνιοι
	ελαττωμένοι εναρμόνιοι	↔	ελαττωμένοι εναρμόνιοι
2η τάξη *Κοινοί φθόγγοι διαφορετικού αλλά γειτονικού γένους*	διατονικοί	↔	αυξημένοι χρωματικοί
	διατονικοί	↔	ελαττωμένοι χρωματικοί
	αυξημένοι χρωματικοί	↔	διατονικοί
	ελαττωμένοι χρωματικοί	↔	διατονικοί
	αυξημένοι εναρμόνιοι	↔	αυξημένοι χρωματικοί
	αυξημένοι χρωματικοί	↔	αυξημένοι εναρμόνιοι
	ελαττωμένοι εναρμόνιοι	↔	ελαττωμένοι χρωματικοί
	ελαττωμένοι χρωματικοί	↔	ελαττωμένοι εναρμόνιοι
3η τάξη *Κοινοί φθόγγοι ίδιου γένους αλλά διαφορετικού είδους, ή μεταξύ διατονικών και κάποιου από τα δύο ακραία γένη*	αυξημένοι χρωματικοί	↔	ελαττωμένοι χρωματικοί
	ελαττωμένοι χρωματικοί	↔	αυξημένοι χρωματικοί
	αυξημένοι εναρμόνιοι	↔	διατονικοί
	ελαττωμένοι εναρμόνιοι	↔	διατονικοί
	διατονικοί	↔	αυξημένοι εναρμόνιοι
	διατονικοί	↔	ελαττωμένοι εναρμόνιοι

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται αυτές οι φθογγικές συγγένειες μεταξύ τονικοτήτων στο *SPA* θα εξεταστεί λεπτομερώς παρακάτω (σ. 294 κ.ε.). Τις δε τάξεις θα τις ξαναβρούμε στους οκτώ πίνακες των φ. 84*v*-88*r* / σ. 165-172 του ίδιου τόμου.

Έπειτα ξεκινά η λεπτομερής παρουσίαση των 12 βαθμών στους οποίους κατατάσσονται οι «άμεσα συγγενείς τονικότητες» («modi correlativi diretti»).[34] Στο ζήτημα αυτό, το οποίο σχετίζεται άμεσα με την πρακτική των μετατροπιών, ο Μάντζαρος αφιερώνει επτά σελίδες: η περιγραφή του είναι αναλυτική και γίνεται πρώτα λεκτικά (68*r*-70*r*/132-136) και κατόπιν μέσω πινάκων και συμβόλων (69*r*/134, 70*v*/[137], 71*r*/138). Αν και η μέθοδος παρουσίασης διακρίνεται από μεγάλη σαφήνεια, ωστόσο θα γίνει και εδώ μια περιγραφή και ανάλυση, ειδικά όσον

[34] Η έννοια της «αμεσότητας» αυτών των συγγενειών θα εξηγηθεί παρακάτω, όταν θα παρουσιαστούν και οι «έμμεσα συγγενείς τονικότητες» («modi correlativi indiretti»).

αφορά την ανάγνωση των πινάκων, ενώ θα δοθούν και δύο εναλλακτικοί, απλούστεροι πίνακες με διάταξη διαφορετική από εκείνη των πινάκων του Μάντζαρου.

Πρώτα περιγράφονται οι βαθμοί συγγένειας με αρχική τονικότητα σε μείζονα Τρόπο. Οι αναφορές τόσο στην αρχική τονικότητα όσο και σε όλες τις άλλες γίνονται και εδώ μέσω της σημειογραφίας των Θεωρήσεων και όχι κατονομάζοντας συγκεκριμένες τονικότητες. Έτσι η μείζων τονικότητα που αποτελεί την εκάστοτε αφετηρία, όποια κι αν είναι αυτή, συμβολίζεται με 1. Μια τονικότητα που απέχει ανιούσα 3Μ από την αρχική συμβολίζεται με 3, μία που απέχει 5Α συμβολίζεται με ♯5, κ.λπ. Συνεπώς οι σχέσεις εκφράζονται με έναν τρόπο που μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε τονικότητα. Επιπλέον, για την εύκολη και άμεση διάκριση των μειζόνων τονικοτήτων από τις ελάσσονες, οι Θεωρήσεις των τελευταίων γράφονται με κόκκινη μελάνη, και όχι με μαύρη, πράγμα που ο Μάντζαρος το επισημαίνει λίγο παρακάτω (73*r*/142). Η χρήσιμη αυτή σύμβαση υπάρχει σε όλα τα χειρόγραφα του Μάντζαρου που ασχολούνται με την αρμονία, δηλαδή στους τέσσερις τόμους του *SPA*, στα δύο συμπληρωματικά του χειρόγραφα, και σε ολόκληρο το *OC/DM*. Εντούτοις, στο κείμενο των φ. 68*r*-70*r* / σ. 132-136, τις ελάσσονες τονικότητες τις σημειώνει, κατ' εξαίρεση, με μαύρο χρώμα, ακριβώς επειδή η περιγραφή εδώ είναι λεκτική και δεν του είναι απαραίτητη η κωδικοποιημένη δήλωση — ούτε και υπάρχει ανάγκη για βραχυλογία (π.χ. λόγω στενότητας χώρου στο χαρτί).

Όπως είπαμε παραπάνω, αρχικά παρουσιάζονται οι βαθμοί συγγένειας των τονικοτήτων με τη βασική να ανήκει στον *μείζονα* Τρόπο (68*r*-69*r*/132-134). Ο 1ος βαθμός αποτελείται από τρεις τονικότητες: την ίδια τη βασική και τις δύο μείζονες που απέχουν ανιούσα και κατιούσα πέμπτη, δηλαδή εκείνες που η Τονική τους βρίσκεται στις βαθμίδες 5 και 4 σύμφωνα με το σύστημα Θεωρήσεων. Ο δε 2ος βαθμός περιλαμβάνει τις *σχετικές* των τονικοτήτων του 1ου βαθμού, συνεπώς τις ελάσσονες που έχουν τον ίδιο οπλισμό με εκείνες αλλά η Τονική τους βρίσκεται μία έκτη μεγάλη ψηλότερα (τρίτη μικρή χαμηλότερα): 6, 3 και 2. Ο 1ος βαθμός συγγένειας είναι και ο μοναδικός που συμπεριλαμβάνει μια τονικότητα που βρίσκεται *χαμηλότερα* στον κύκλο των πεμπτών. Από τον 3ο βαθμό και εξής όλες οι τονικότητες απομακρύνονται από την 1 κατά *ανιούσες* μόνο πέμπτες. Η εξαίρεση αυτή δεν αποκλείεται να οφείλεται στην επιθυμία του Μάντζαρου ώστε οι τονικότητες που ανήκουν στους πρώτους δύο βαθμούς συγγένειας να συμπίπτουν με εκείνες ακριβώς που θεωρούνταν οι πέντε κοντινότερες μιας βασικής τονικότητας. Σήμερα αυτές ονομάζονται *συγγενείς τονικότητες*,[35] ενώ την εποχή του Μάντζαρου οι επικρατέστερες ίσως ονομασίες τους, τουλάχιστον στην ιταλική μουσική ορολογία, ήταν *toni relativi* («σχετικές»)[36] και *modi analoghi* («ανάλογες»).[37]

Στον 3ο βαθμό έχουμε τις μείζονες τονικότητες που είναι *ομώνυμες* με τις ελάσσονες του 2ου, δηλαδή τονικότητες με την ίδια Τ αλλά με διαφορά τριών αλλοιώσεων στον οπλισμό (στη συγκεκριμένη περίπτωση τρεις διέσεις περισσότερες): άρα τις τονικότητες που βασίζονται στις βαθμίδες 2, 6, 3, σύμφωνα με τη σειρά τους εντός του 3ου βαθμού. Ο 4ος βαθμός περιέχει τις σχετικές του 3ου, ο 5ος τις ομώνυμες του 4ου, και το μοντέλο αυτό συνεχίζει μέχρι τον 12ο βαθμό. Έτσι, οι τονικότητες που ανήκουν σε βαθμό με άρτιον αύξοντα αριθμό (2ος, 4ος, 6ος, 8ος, 10ος, 12ος) είναι οι σχετικές των τονικοτήτων που ανήκουν στον αμέσως μικρότερο βαθμό. Ενώ οι τονικότητες που έχουν βαθμό με περιττό αριθμό, του 1ου εξαιρουμένου (3ος, 5ος, 7ος, 9ος, 11ος),

[35] Αδαμ 1997 σ. 102-105.

[36] Gervasoni 1800 σ. 416.

[37] Asioli [1813] σ. 8.

είναι οι ομώνυμες των τονικοτήτων με τον αμέσως μικρότερο βαθμό. Οι δύο μεγαλύτεροι βαθμοί, 11ος και 12ος, είναι οι μοναδικοί που αποτελούνται από μία μόνο τονικότητα έκαστος. Αυτοί οι βαθμοί συγγένειας (βάσει μιας μείζονος τονικότητας) και οι σχέσεις μεταξύ τους παρουσιάζονται εδώ σε έναν πίνακα (4.2) όπου οι τονικότητες είναι ταξινομημένες κατακόρυφα, κατ' ανιούσα σειρά στον κύκλο των πεμπτών (από *πάνω* προς τα κάτω, όμως, στον πίνακα).

Όταν η αρχική τονικότητα ανήκει στον ελάσσονα Τρόπο, ισχύουν και πάλι 12 βαθμοί άμεσης συγγένειας, συγκροτούμενοι από τονικότητες αριθμητικά αντίστοιχες μ' εκείνες του μείζονος. Και εδώ, λοιπόν, τρεις είναι οι τονικότητες που συναποτελούν τον κάθε βαθμό από τον 1ο μέχρι και τον 10ο, ενώ ο 11ος και ο 12ος αποτελούνται μόνον από μία. Οι δε σχέσεις μεταξύ των βαθμών είναι ακριβώς αντίστοιχες με εκείνες που περιγράψαμε στην προηγούμενη παράγραφο. Ωστόσο έχουμε μια πολύ σημαντική διαφορά σε σχέση με τον μείζονα Τρόπο: οι τονικότητες εδώ απομακρύνονται από την Τ κατά *κατιούσες* πέμπτες, με εξαίρεση (όπως και στον μείζονα Τρόπο) μία τονικότητα του 1ου βαθμού, η οποία εδώ βρίσκεται μια πέμπτη *ψηλότερα*. Ο πίνακας 4.3 παρουσιάζει τους βαθμούς συγγένειας των τονικοτήτων βάσει μιας ελάσσονος αρχικής.

Ας παρατηρήσουμε εδώ ότι ο Μάντζαρος, τόσο στο *SPA* όσο και στο *OC/DM*, τις τονικότητες του κάθε βαθμού τις αναφέρει με τη λέξη *μετατροπίες* (*modulazioni*), θέλοντας ίσως να δώσει περισσότερη έμφαση στη διαδικασία μετάβασης παρά στον στόχο: για παράδειγμα, έχοντας σαν βάση μιαν ελάσσονα τονικότητα, η ελάσσων ♭7 είναι η «1η μετατροπία του 3ου βαθμού» ενώ η ♭♭5 είναι η «3η μετατροπία του 9ου βαθμού» («1a modulazione del 3o grado», «3a modulazione del 9o grado»). Την πρακτική αυτή θα την ακολουθήσουμε και εδώ όταν θα αναφερόμαστε στους βαθμούς συγγένειας, και θα χρησιμοποιούμε είτε τη λέξη *τονικότητα* είτε τη λέξη *μετατροπία* ανάλογα με το τι θέλουμε να τονίσουμε περισσότερο.

Ένα χαρακτηριστικό των συγγενειών που ίσως θα προβληματίσει τους αναγνώστες στο παρόν σημείο του κειμένου είναι το εξής: ότι, με αφετηρία μια μείζονα τονικότητα, όλες οι συγγένειες (πλην μίας) αφορούν σε τονικότητες που βρίσκονται ψηλότερα στον κύκλο των πεμπτών ενώ, όταν η αρχική τονικότητα είναι ελάσσων, όλες οι συγγενείς τονικότητες (πλην μίας και πάλι) βρίσκονται χαμηλότερα στον κύκλο. Δεν καλύπτονται, δηλαδή, οι περιπτώσεις μετατροπίας από μείζονα τονικότητα προς ελάσσονα της οποίας η Τ βρίσκεται χαμηλότερα στον κύκλο, και από ελάσσονα προς μείζονα που η Τ της βρίσκεται ψηλότερα στον κύκλο. Αυτές οι περιπτώσεις μετατροπιών ανήκουν, σύμφωνα με τον Μάντζαρο, στις «*έμμεσα* συγγενείς», και θα εξεταστούν λίγο παρακάτω, στην ενότητα 4.1.5. Ας επιστρέψουμε όμως στις άμεσες συγγένειες για να τις εξετάσουμε λεπτομερώς.

Τα ίδια ακριβώς δεδομένα που δίνονται στους παρακάτω πίνακες παρουσιάζονται και στο φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138 του *SPA* 1, πάλι σε μορφή πίνακα, απλώς εκεί βρίσκονται σε οριζόντια διάταξη και συνοδεύονται από περισσότερες πληροφορίες. Προσοχή, όμως, διότι εκεί προηγείται ο πίνακας με τις συγγένειες του ελάσσονος τρόπου και έπεται εκείνος του μείζονος.[38]

[38] Για κάποιον άγνωστο λόγο, ο πίνακας του μείζονος τρόπου είχε εμφανιστεί και λίγο πιο πριν (69*r*/134) αλλά όχι ολοκληρωμένος, αφού οι δύο τελευταίες στήλες του δεν είναι πλήρως συμπληρωμένες. Ο Μάντζαρος τον επαναλαμβάνει, χωρίς ελλείψεις αυτή τη φορά, στο 71*r*/138, ακριβώς μετά τον αντίστοιχο πίνακα των βαθμών συγγένειας του ελάσσονος τρόπου. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, στη μεταγραφή και μετάφραση του μαντζαρικού κειμένου δίνεται μόνον ο *πλήρης* πίνακας των συγγενειών του μείζονος, ακριβώς μετά τον πίνακα για τον ελάσσονα, παρόλο που εδώ τον εξετάζω πρώτο. Η πρόθεση του Μάντζαρου, που είναι να προηγείται ο μείζων

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.2

Οι δώδεκα βαθμοί άμεσης συγγένειας μεταξύ των τονικοτήτων
με αφετηρία μια μείζονα τονικότητα

Τονικότητες			***Βαθμός συγγένειας***
	4 μείζ.	Σχετικές	**1ος**
	1 μείζ.		
	5 μείζ.		
Ομώνυμο	2 ελάσσ.	Σχετικές	**2ος**
Ομώνυμο	6 ελάσσ.		
Ομώνυμο	3 ελάσσ.		
Ομώνυμο	2 μείζ.	Σχετικές	**3ος**
Ομώνυμο	6 μείζ.		
Ομώνυμο	3 μείζ.		
Ομώνυμο	7 ελάσσ.	Σχετικές	**4ος**
Ομώνυμο	♯4 ελάσσ.		
Ομώνυμο	♯1 ελάσσ.		
Ομώνυμο	7 μείζ.	Σχετικές	**5ος**
Ομώνυμο	♯4 μείζ.		
Ομώνυμο	♯1 μείζ.		
Ομώνυμο	♯5 ελάσσ.	Σχετικές	**6ος**
Ομώνυμο	♯2 ελάσσ.		
Ομώνυμο	♯6 ελάσσ.		
Ομώνυμο	♯5 μείζ.	Σχετικές	**7ος**
Ομώνυμο	♯2 μείζ.		
Ομώνυμο	♯6 μείζ.		
Ομώνυμο	♯3 ελάσσ.	Σχετικές	**8ος**
Ομώνυμο	♯7 ελάσσ.		
Ομώνυμο	𝄪4 ελάσσ.		
Ομώνυμο	♯3 μείζ.	Σχετικές	**9ος**
Ομώνυμο	♯7 μείζ.		
Ομώνυμο	𝄪4 μείζ.		
Ομώνυμο	𝄪1 ελάσσ.	Σχετικές	**10ος**
Ομώνυμο	𝄪5 ελάσσ.		
Ομώνυμο	𝄪2 ελάσσ.		
Ομώνυμο	𝄪1 μείζ.	Σχετικές	**11ος**
	𝄪6 ελάσσ.	Σχετικές	**12ος**

τρόπος, φαίνεται όχι μόνον από τη σειρά με την οποία περιγράφει τις συγγένειες στο κείμενό του, αλλά και από την αρίθμηση που φέρουν οι πίνακες στην πρώτη γραμμή τους («Πίνακας (2ος)», «Πίνακας (1ος)»).

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.3

Οι δώδεκα βαθμοί άμεσης συγγένειας μεταξύ των τονικοτήτων
με αφετηρία μια ελάσσονα τονικότητα

Τονικότητες				***Βαθμός συγγένειας***
		5 ελάσσ.	Σχετικές	**1ος**
		1 ελάσσ.		
		4 ελάσσ.		
Ομώνυμες		♭7 μείζ.		**2ος**
		♭3 μείζ.		
		♭6 μείζ.		
		♭7 ελάσσ.	Σχετικές	**3ος**
		♭3 ελάσσ.		
		♭6 ελάσσ.		
Ομώνυμες		♭2 μείζ.		**4ος**
		♭5 μείζ.		
		♭1 μείζ.		
		♭2 ελάσσ.	Σχετικές	**5ος**
		♭5 ελάσσ.		
		♭1 ελάσσ.		
Ομώνυμες		♭4 μείζ.		**6ος**
		♭♭7 μείζ.		
		♭♭3 μείζ.		
		♭4 ελάσσ.	Σχετικές	**7ος**
		♭♭7 ελάσσ.		
		♭♭3 ελάσσ.		
Ομώνυμες		♭♭6 μείζ.		**8ος**
		♭♭2 μείζ.		
		♭♭5 μείζ.		
		♭♭6 ελάσσ.	Σχετικές	**9ος**
		♭♭2 ελάσσ.		
		♭♭5 ελάσσ.		
Ομώνυμες		♭♭1 μείζ.		**10ος**
		♭♭4 μείζ.		
		♭♭♭7 μείζ.		
		♭♭1 ελάσσ.	Σχετικές	**11ος**
		♭♭♭3 μείζ.		**12ος**

Στους πίνακες των φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138 του *SPA* 1 θα δούμε ότι κάθε βαθμός από τον 1ο μέχρι και τον 10ο περιλαμβάνει τρεις τονικότητες οι οποίες, εντός του βαθμού τους, ακολουθούν συγκεκριμένη σειρά αρίθμησης. Αυτή δηλώνεται στην προτελευταία γραμμή του πίνακα, με αύξοντες αριθμούς, καθένας από τους οποίους σχετίζεται με την Θεώρηση (δηλαδή την τονικότητα/μετατροπία) που βρίσκεται ακριβώς από κάτω του, στην τελευταία γραμμή. Η αρίθμηση αυτή χρησιμεύει για ακόμα μεγαλύτερη ακρίβεια στην ταξινόμηση: έτσι, για παράδειγμα, η μετατροπία προς τη μείζονα 6 (ας πούμε προς τη Λα μείζονα ξεκινώντας από τη Ντο μείζονα) δεν είναι αόριστα μια από τις μετατροπίες του 3ου βαθμού αλλά συγκεκριμένα η 2η μετατροπία του, ενώ π.χ. η μετατροπία προς την ελάσσονα ♯5 (τη Σολ♯ ελάσσονα έχοντας την ίδια αφετηρία) είναι η 1η μετατροπία του 6ου βαθμού.

Οι μοναδικοί βαθμοί που παρουσιάζουν κάποιαν ασυμμετρία σε σχέση με τον υπόλοιπο πίνακα είναι ο 1ος και ο 2ος, κι αυτό οφείλεται στην απουσία αύξοντος αριθμού πάνω από τη βασική τονικότητα («Τονική») επειδή ακριβώς δεν αποτελεί μετατροπία.[39] Η σειρά με την οποία είναι *γραμμένες* οι τονικότητες εντός του 1ου βαθμού είναι (δοσμένες σύμφωνα με τις Θεωρήσεις τους): για τον μείζονα 4, 1, 5, και για τον ελάσσονα 5, 1, 4. Προηγείται δηλαδή οπτικά η τονικότητα η οποία αποτελεί εξαίρεση στη σειρά των πεμπτών που τηρείται για τον κάθε Τρόπο (ανοδική για τον μείζονα, καθοδική για τον ελάσσονα), έπειτα ακολουθεί η βασική τονικότητα, και τελικά έπεται η πρώτη τονικότητα που είναι σύμφωνη με τη σειρά των πεμπτών, η οποία τηρείται για τους υπόλοιπους βαθμούς συγγένειας του κάθε Τρόπου. Από την άλλη πλευρά όμως, η σειρά με την οποία είναι *αριθμημένες* οι τονικότητες στο πλαίσιο του 1ου βαθμού είναι: για τον μεν μείζονα 1 (χωρίς αύξοντα αριθμό [α.α.]), 5 (α.α. 1), 4 (α.α. 2), για τον δε ελάσσονα 1 (χωρίς α.α.), 4 (α.α. 1), 5 (α.α. 2). Πράγμα που σημαίνει ότι έτσι έχει προτεραιότητα η τονικότητα που ακολουθεί τη σειρά των πεμπτών του πίνακα, και όχι εκείνη που αποτελεί εξαίρεση, η οποία αριθμείται τελευταία εντός του βαθμού. Στον δε 2ο βαθμό, όπου έχουμε τις σχετικές τονικότητες εκείνων του 1ου, τόσο η οπτική τους τοποθέτηση όσο και η αρίθμησή τους ακολουθεί τον 1ο βαθμό· απλώς, επειδή η βασική τονικότητα δεν έχει αρίθμηση, οι τονικότητες του 2ου βαθμού έχουν διαφορά μιας μονάδας από τις σχετικές τους.[40]

Όσον αφορά την ανάγνωση του υπόλοιπου πίνακα, στις πρώτες επτά γραμμές του βρίσκουμε κυρίως πληροφορίες για τα είδη των φθόγγων οι οποίοι, για κάθε μετατροπία, είναι κοινοί μεταξύ της αρχικής και της τελικής τονικότητας. Πρόκειται, δηλαδή, για τα δεδομένα που ο Μάντζαρος είχε εκθέσει στο κείμενο των σελίδων 69*v*-70*r*/135-136, τα οποία όμως εδώ

---

[39] Πράγμα που καθιστά σαφές και ο ίδιος ο Μάντζαρος παρακάτω (73*r*/142), όπου γράφει «Κάθε βαθμός έχει τρεις μετατροπίες, με εξαίρεση τον 1ο άμεσο που έχει δύο, και τον 11ο και 12ο που έχουν μόνο μία».

[40] Ας σημειωθεί, όμως, ότι αυτή η ιδιαίτερη τοποθέτηση μπορεί να οφείλεται σε λάθος εκ παραδρομής. Η σειρά αρίθμησης των τονικοτήτων εντός του 1ου και του 2ου βαθμού, τόσο στον ένα πίνακα όσο και στον άλλο, δεν συμφωνεί με αυτή που βρίσκουμε λίγο παρακάτω στον ίδιο τόμο του *SPA*, στους πίνακες των φ. 84*v*-88*r* / σ. 165-172. Σε εκείνους βρίσκουμε την εξής αρίθμηση (οι αριθμοί που βρίσκονται στο πάνω μέρος δηλώνουν τις Θεωρήσεις, ενώ εκείνοι που βρίσκονται κάτω δηλώνουν τους αντίστοιχους αύξοντες αριθμούς εντός του βαθμού συγγένειας). Μείζων Τρόπος: 1ος βαθμός $\begin{smallmatrix}5&4\\1&2\end{smallmatrix}$ (ο μοναδικός που συμφωνεί απόλυτα με τον πίνακα του 71*r*/138)· 2ος βαθμός $\begin{smallmatrix}6&2&3\\1&2&3\end{smallmatrix}$ (Πίνακας 1), $\begin{smallmatrix}2&6&3\\1&2&3\end{smallmatrix}$ (Πίνακας 7). Ελάσσων Τρόπος: 1ος βαθμός $\begin{smallmatrix}5&4\\1&2\end{smallmatrix}$· 2ος βαθμός $\begin{smallmatrix}\flat3&\flat6&\flat7\\1&2&3\end{smallmatrix}$ (Πίνακας 2), $\begin{smallmatrix}\flat7&\flat3&\flat6\\1&2&3\end{smallmatrix}$ (Πίνακας 6). Ασυμφωνία των πινάκων των φ. 70*v*-71*r* (σ. 137-138) υπάρχει και με πολλά παραδείγματα μετατροπιών που βρίσκουμε στο ίδιο σύγγραμμα, και αφορά και πάλι την αρίθμηση των μετατροπιών στους δύο πρώτους βαθμούς συγγένειας. Η ασυνέπεια του Μάντζαρου σε αυτό το κομμάτι της αρμονικής του θεωρίας δεν μας επιτρέπει να επιλέξουμε με βεβαιότητα μία συγκεκριμένη σειρά μετατροπιών ως την ορθότερη για τους πρώτους δύο βαθμούς συγγένειας.

παρουσιάζονται κωδικοποιημένα, με τη βοήθεια αριθμών και σημείων αλλοίωσης. Οι αριθμοί εκφράζουν απλώς ποσότητες· οι διέσεις (♯) συμβολίζουν τους αυξημένους χρωματικούς φθόγγους και οι υφέσεις (♭) τους ελαττωμένους, ενώ οι διατονικοί φθόγγοι συμβολίζονται με ένα «d», δηλαδή *diatonici*, που στην ελληνική μετάφραση το έχω μετατρέψει σε «δ». Πιο συγκεκριμένα:

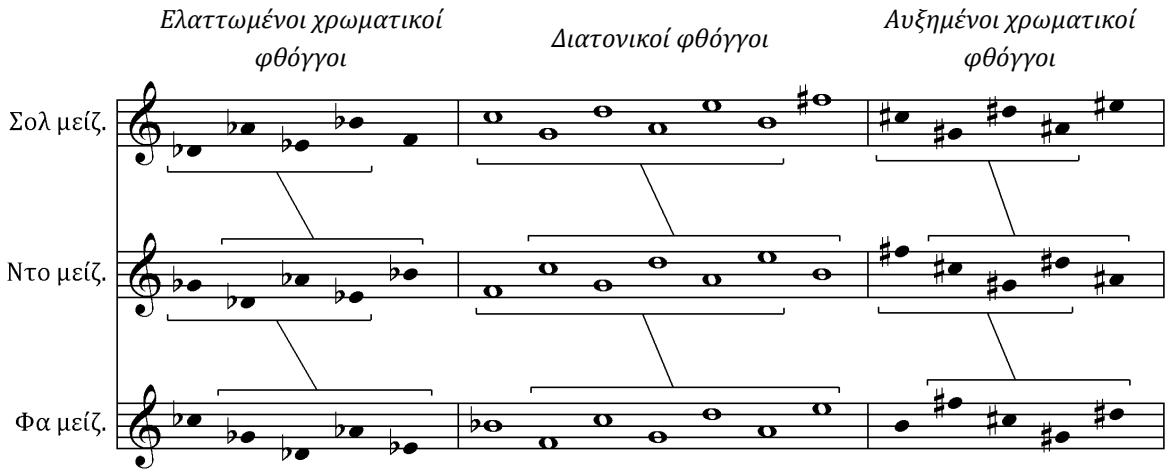
- Στην πρώτη γραμμή δίνεται ο αριθμός των αυξημένων χρωματικών φθόγγων τους οποίους μοιράζεται η αρχική τονικότητα με την κάθε άλλη των 12 βαθμών. Για παράδειγμα, το «4♯» δηλώνει ότι η αρχική τονικότητα (ας πούμε, και πάλι, η Ντο μείζων) έχει τέσσερις αυξημένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με την τονικότητα που βρίσκεται, στην τελευταία γραμμή του πίνακα, στην κατακόρυφο σε σχέση με το σύμβολο «4♯». Όπως θα παρατηρήσουμε, στην πρώτη γραμμή το «4♯» εμφανίζεται τέσσερις φορές. Αν, λοιπόν, ακολουθήσουμε τις νοητές καθέτους που συνδέουν το καθένα από αυτά τα σύμβολα με τις τονικότητες της τελευταίας γραμμής, θα βρούμε τις εξής τονικότητες: τις μείζονες των βαθμίδων 4 και 5 (δηλαδή τη Φα και τη Σολ, ή αλλιώς την $2^{η}$ και την $1^{η}$ μετατροπία του $1^{ου}$ βαθμού αντίστοιχα) και τις ελάσσονες των βαθμίδων 2 και 3 (Ρε και Μι, ή την $3^{η}$ και την $2^{η}$ μετατροπία του $2^{ου}$ βαθμού).
- Οι ακριβώς αντίστοιχες πληροφορίες για τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους δίνονται στην έκτη σειρά του πίνακα. Ας δώσουμε ένα παράδειγμα, αυτή τη φορά ακολουθώντας την αντίστροφη διαδικασία, ξεκινώντας δηλαδή από μια δεδομένη τονικότητα κι όχι από την πληροφορία των κοινών φθόγγων. Θεωρώντας αρχική τονικότητα τη Ντο μείζονα και τελική τη Ντο♯ ελάσσονα (η οποία έχει Θεώρηση ♯1 και είναι η $3^{η}$ μετατροπία του $4^{ου}$ βαθμού), διαπιστώνουμε ότι οι δύο τονικότητες μοιράζονται μόνο έναν ελαττωμένο χρωματικό φθόγγο («1♭»).
- Ο αριθμός των κοινών διατονικών φθόγγων δίνεται στην τέταρτη γραμμή.
- Η δεύτερη, τρίτη, και πέμπτη γραμμή παρέχουν πιο σύνθετες πληροφορίες, διότι κάθε γραμμή από αυτές συνδυάζει φθόγγους διαφορετικού είδους. Ας δούμε, για παράδειγμα, τι πληροφορίες έχουμε για τη σχέση της Ντο μείζονος με την $1^{η}$ μετατροπία του $7^{ου}$ βαθμού, δηλαδή με τη Σολ♯ μείζονα. Ακολουθώντας την κατακόρυφο, στη δεύτερη γραμμή βρίσκουμε «$4^{\sharp}{}_{\delta}$», το οποίο πρέπει να διαβαστεί «τέσσερις αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι της αρχικής τονικότητας αντιστοιχούν σε τέσσερις διατονικούς της δεδομένης τελικής». Στην ίδια κατακόρυφο, η τρίτη γραμμή παρέχει την πληροφορία «$1^{\sharp}{}_{\flat}$», δηλαδή ότι ένας αυξημένος χρωματικός φθόγγος της αρχικής τονικότητας αντιστοιχεί σε έναν ελαττωμένο της συγκεκριμένης τελικής. Και τέλος, στην πέμπτη γραμμή, το «$4^{\delta}{}_{\flat}$» σημαίνει πως τέσσερις διατονικοί φθόγγοι της αρχικής τονικότητας αντιστοιχούν σε ισάριθμους ελαττωμένους της δεδομένης τελικής. Το σύμβολο που βρίσκεται ψηλότερα αναφέρεται πάντοτε σε φθόγγους της αρχικής ή κύριας τονικότητας, ενώ εκείνο που βλέπουμε χαμηλότερα αναφέρεται σε φθόγγους της τελικής («συγγενούς/σχετιζόμενης»), πράγμα που γίνεται σαφές και από την επεξήγηση που διαβάζουμε στο αριστερότερο κελί της κάθε γραμμής.

Για να αποσαφηνιστούν οι φθογγικές συγγένειες μεταξύ δύο τονικοτήτων θα δούμε μερικά παραδείγματα. Αναγκαιότατο βοήθημα για την κατανόηση αυτών των σχέσεων είναι ο πίνακας των 35 φθόγγων της Τονικότητας (67*r*/130), πάνω στις Θεωρήσεις του οποίου μπορεί

κανείς να προβάλει οποιαδήποτε τονικότητα και να βρει όλους τους πραγματικούς της φθόγγους τοποθετημένους στη σειρά σύμφωνα με τον κύκλο των πεμπτών, και ταξινομημένους κατά είδος (διατονικοί, χρωματικοί, εναρμόνιοι). Στο πρώτο παράδειγμα θα φανούν οι κοινοί φθόγγοι μεταξύ της Ντο μείζονος και των δύο κοντινότερων μειζόνων τονικοτήτων, δηλαδή της Σολ και της Φα. Επειδή στις συγκεκριμένες τονικότητες οι κοινοί φθόγγοι είναι μόνο δύο ειδών, διατονικοί και χρωματικοί (τόσο αυξημένοι όσο και ελαττωμένοι), μας αρκεί μόνο το τμήμα του πίνακα που περιέχει τα συγκεκριμένα είδη. Αν το απομονώσουμε, βλέπουμε τα εξής:

Ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι					*Διατονικοί φθόγγοι*							*Αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι*				
♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	1	5	2	6	3	7	♯4	♯1	♯5	♯2	♯6

Αν, τώρα, στη θέση της κάθε Θεώρησης τοποθετήσουμε τον αντίστοιχο φθόγγο της κάθε τονικότητας από αυτές τις τρεις (δηλαδή της Ντο, Σολ και Φα μείζονος), θα βρούμε τους φθόγγους που δίνω εδώ σε μουσική σημειογραφία — ένα πεντάγραμμο για κάθε τονικότητα, με τους φθόγγους της Ντο μείζονος στη μέση, και με τους αντίστοιχους των άλλων δύο γραμμένους από πάνω και από κάτω. Τους διατονικούς φθόγγους τους συμβολίζω με λευκά φθογγόσημα ενώ τους χρωματικούς με μαύρα. Ο μόνος λόγος γι' αυτήν την επιλογή είναι για να δοθεί έμφαση στα διαφορετικά είδη των φθόγγων.



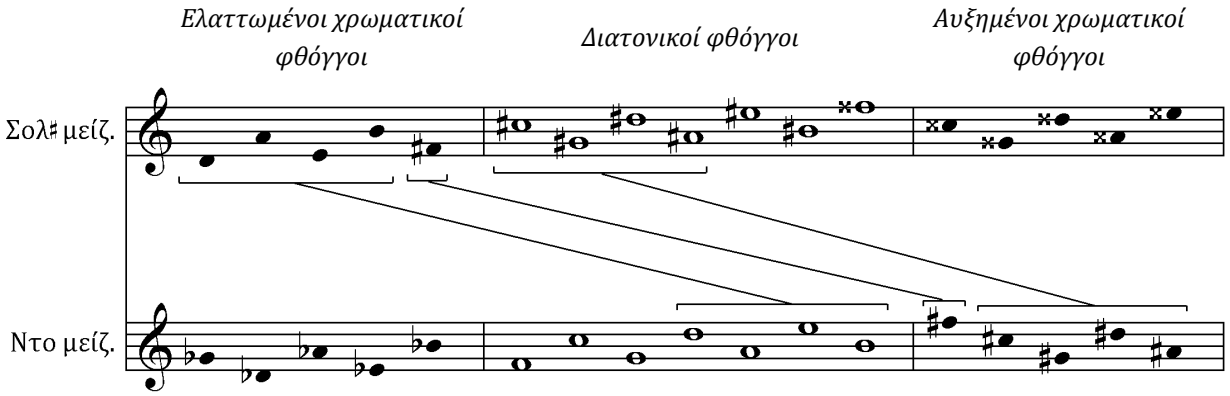
Παράδειγμα 4.2: Αντιστοιχία κοινών φθόγγων (διατονικών, αυξημένων και ελαττωμένων χρωματικών) ανάμεσα στη Ντο μείζονα και στις δύο κοντινότερες μείζονες τονικότητες, Σολ και Φα.

Ας δούμε τώρα αν επαληθεύονται τα στοιχεία που δίνει ο Μάντζαρος, στον πίνακα του φ. 71*r* / σ. 138, για τους κοινούς φθόγγους που έχει η Ντο μείζων με τις άλλες δύο.

- Οι αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι που μοιράζεται η Ντο μείζων με τις Σολ και Φα είναι, σύμφωνα με τον πίνακα, τέσσερις («4♯»). Δηλαδή, με τη σειρά που τους βλέπουμε (κατ' ανιούσες πέμπτες), οι τέσσερις τελευταίοι της Ντο ταυτίζονται με τους τέσσερις πρώτους της Σολ, ενώ οι τέσσερις πρώτοι της Ντο είναι ίδιοι με τους τέσσερις τελευταίους της Φα. Στο Παρ. 4.2 αυτό επισημαίνεται με τη βοήθεια αγκυλών και γραμμών, όπου οι γραμμές ενώνουν τα φθογγικά σύνολα που ταυτίζονται μεταξύ τους.
- Από τους ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους, οι κοινοί ανάμεσα στη Ντο μείζονα και στις Σολ και Φα είναι επίσης τέσσερις («4♭»).
- Τέλος, οι κοινοί διατονικοί φθόγγοι της Ντο μείζονος, τόσο με τη Σολ μείζονα όσο και με τη Φα, είναι έξι.

Συνεπώς τα στοιχεία του πίνακα είναι αληθή. Σύμφωνα δε με τον Πίνακα 4.1, επειδή η Ντο μείζων έχει κοινούς φθόγγους ίδιου γένους και είδους με τη Σολ μείζονα και τη Φα μείζονα, η συγγένεια όλων των κοινών τους φθόγγων είναι της 1ης τάξης.

Σε ένα άλλο παράδειγμα (4.3) έχω επιλέξει μια τελική τονικότητα αρκετά απομακρυσμένη, τη Σολ♯ μείζονα (1η μετατροπία του 7ου βαθμού), ώστε να χρησιμεύσει ως δείγμα τονικοτήτων οι οποίες αποτελούνται από φθόγγους που έχουν συγγένεια 2ης και 3ης τάξης.



Παράδειγμα 4.3: Αντιστοιχία κοινών φθόγγων μεταξύ της Ντο μείζονος και της Σολ♯ μείζονος.

Ελέγχοντας τα στοιχεία που μας δίνει ο πίνακας, βρίσκουμε τα εξής:

- Οι δύο τονικότητες δεν μοιράζονται φθόγγους του ίδιου είδους, εξού και οι παύλες στην πρώτη, τέταρτη και έκτη σειρά.
- Τέσσερις αυξημένοι χρωματικοί της Ντο μείζονος είναι κοινοί με τέσσερις διατονικούς της Σολ♯ μείζονος (ντο♯, σολ♯, ρε♯, λα♯).
- Ένας αυξημένος χρωματικός της Ντο μείζονος συμπίπτει με έναν ελαττωμένο χρωματικό της Σολ♯ μείζονος (φα♯).
- Τέσσερις διατονικοί φθόγγοι της Ντο μείζονος είναι κοινοί με ισάριθμους ελαττωμένους χρωματικούς της Σολ♯ μείζονος (ρε, λα, μι, σι).

Ο Μάντζαρος, έχοντας παραθέσει τους πίνακες των βαθμών άμεσης συγγένειας των τονικοτήτων (και των μετατροπιών) του κάθε Τρόπου, και προτού περάσει στην εξήγηση της έμμεσης συγγένειας, ξεκινά το φ. 72*r* / σ. 140 αναφέροντας κάτι το οποίο προκύπτει από όσα έχουν ειπωθεί μέχρι εκείνο το σημείο: ότι «γενικά, το πρότυπο της Τονικότητας περιλαμβάνει τους δύο Τρόπους μείζονα και ελάσσονα, με όλες τις μετατροπίες των δώδεκα βαθμών άμεσης συγγένειας αυτών των Τρόπων». Φαίνεται να δηλώνει έτσι τη σημασία, την κεντρική θέση που έχει για την αρμονική του θεωρία αυτό το σύστημα, βάσει του οποίου είναι οργανωμένα τα δύο μεγάλα συγγράμματά του για την Αρμονία: το *SPA* και το *OC/DM*.

4.1.5 **Οι δώδεκα βαθμοί έμμεσης συγγένειας**

Όπως είπαμε και προηγουμένως, στους βαθμούς άμεσης συγγένειας μεταξύ μιας βασικής τονικότητας και όλων των υπολοίπων υπάρχει μία εκ πρώτης όψεως σημαντική ατέλεια: ότι ακριβώς δεν περιλαμβάνονται *όλες* οι υπόλοιπες τονικότητες αλλά μόνον εκείνες που βρίσκονται *ψηλότερα* στον κύκλο των πεμπτών αν η βασική είναι μείζων, και μόνον εκείνες που βρίσκονται *χαμηλότερα* στον κύκλο αν η βασική είναι ελάσσων (με τη 2η μετατροπία του 1ου

βαθμού να αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση σε κάθε Τρόπο). Δεν πρόκειται όμως για ατέλεια ή αβλεψία αλλά για μια ιδιαιτερότητα του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος, σύμφωνα με το οποίο, όταν μεταβαίνουμε σε τονικότητα που βρίσκεται στην αντίθετη φορά του κύκλου των πεμπτών, δηλαδή προς κατιούσα αν η βασική είναι μείζων ή προς ανιούσα αν είναι ελάσσων, τότε εκείνη η τονικότητα θεωρείται ότι έχει *έμμεση* συγγένεια με τη βασική. Για τους βαθμούς έμμεσης συγγένειας μεταξύ τονικοτήτων δεν δίνεται ξεχωριστός πίνακας διότι θα ήταν περιττός, εφόσον οι βαθμοί είναι ακριβώς οι ίδιοι. Με άλλα λόγια:

Όταν η βασική τονικότητα είναι μείζων συμβουλευόμαστε τον Πίνακα 1 (ο οποίος, το επισημαίνουμε και πάλι, εμφανίζεται *δεύτερος* στο *SPA* και στη μεταγραφή μας). Αν η τελική τονικότητα περιέχεται εκεί, τότε η συγγένεια είναι άμεση. Αν δεν περιέχεται εκεί, θα την αναζητήσουμε στον Πίνακα 2. Στην περίπτωση αυτή, όταν δηλαδή χρειάζεται να κάνουμε αυτήν την αλλαγή, τότε η συγγένεια είναι έμμεση. Το ακριβώς αντίστροφο ως προς τη χρήση των πινάκων ισχύει όταν η αρχική τονικότητα είναι ελάσσων.

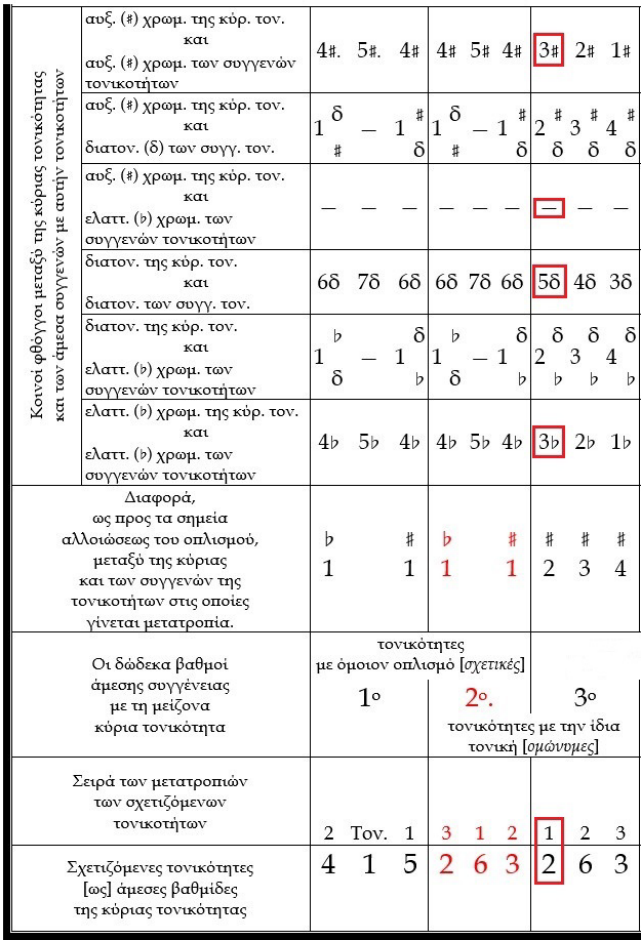
Για παράδειγμα, αν από τη Ρε ελάσσονα θέλουμε να μεταβούμε στη Σι μείζονα, πρέπει να ακολουθήσουμε τα εξής βήματα:

- Βρίσκουμε το διάστημα ανάμεσα στις δύο Τονικές· στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι μεγάλη έκτη, η οποία συμβολίζεται με 6̲.
- Εφόσον η αρχική μας τονικότητα είναι ελάσσων, συμβουλευόμαστε τον Πίνακα 2 (70*v*/137).
- Αναζητούμε στην κατώτερη γραμμή το σύμβολο 6̲, γραμμένο με μαύρο χρώμα εφόσον η τελική τονικότητα είναι μείζων.
- Σύμβολο 6̲ με μαύρο χρώμα δεν υπάρχει εκεί, συνεπώς το αναζητούμε στον Πίνακα 1. Η αλλαγή πίνακα αυτομάτως σημαίνει ότι η συγγένεια δεν είναι άμεση αλλά έμμεση.
- Στον Πίνακα 1 βρίσκουμε ότι το 6̲ είναι η 2η μετατροπία του 3ου έμμεσου βαθμού: αυτός είναι και ο βαθμός συγγένειας μεταξύ Ρε ελάσσονος και Σι μείζονος.

Ο Μάντζαρος, στο φ. 72*r* / σ. 140 εξηγεί ότι κάθε βαθμός έμμεσης συγγένειας «πρέπει να θεωρείται κατά δύο βαθμούς ανώτερος», τόσο ως προς τη διαφορά στα σημεία αλλοίωσης που αποτελούν τους οπλισμούς των δύο εμπλεκόμενων τονικοτήτων όσο και ως προς τους κοινούς μεταξύ τους φθόγγους. Επιπλέον, για την καλύτερη κατανόηση αυτών των συγγενειών δίνει δύο παραδείγματα.

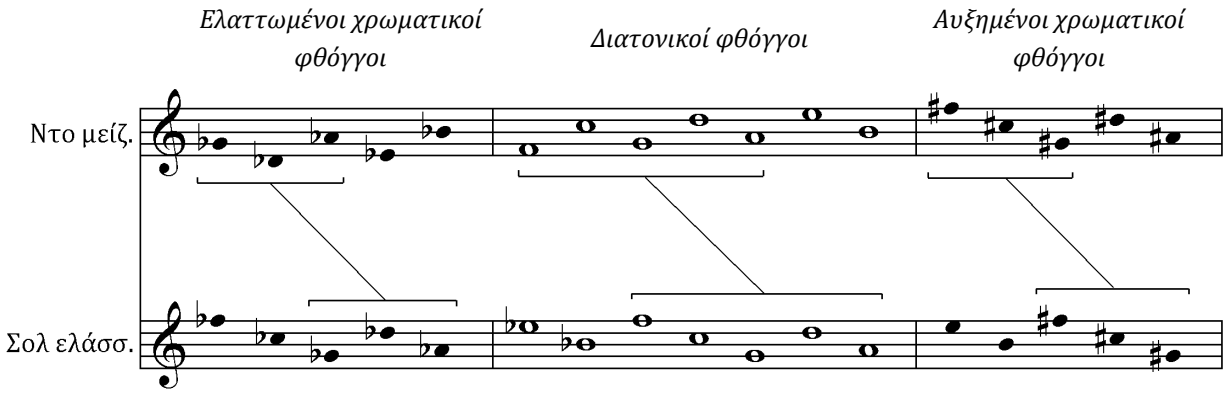
Το πρώτο από αυτά αναφέρει την περίπτωση μετάβασης από τη Ντο μείζονα στη Σολ ελάσσονα, δηλαδή εκείνη που η Θεώρησή της συμβολίζεται με 5̲: πρόκειται για μια τονικότητα που δεν θα τη βρούμε μέσα στον πίνακα των άμεσα συγγενών μιας μείζονος τονικότητας (71*r*/138) αλλά σ' εκείνον που αναφέρεται σε ελάσσονα βασική τονικότητα (70*v*/137). Εκεί η ελάσσων 5̲ είναι η 2η τονικότητα του 1ου βαθμού. Επομένως η Σολ ελάσσων είναι για τη Ντο μείζονα η «2η μετατροπία του 1ου *έμμεσου* βαθμού». Όσον αφορά το ότι ο βαθμός αυτός «πρέπει να θεωρείται κατά δύο βαθμούς ανώτερος», αυτό σημαίνει απλώς και μόνον ότι οι κοινοί φθόγγοι ανάμεσα σε αυτές τις δύο τονικότητες είναι ίδιοι με εκείνους που αναφέρονται για την αντίστοιχη τονικότητα που βρίσκεται δύο βαθμούς παραπάνω στον πίνακα. Σημαντικό ωστόσο είναι να τονίσουμε ότι, σύμφωνα με τον Μάντζαρο, τα στοιχεία αυτά θα πρέπει να αναζητηθούν στον πίνακα *της βασικής* τονικότητας κι όχι της τελικής. Κάτι ακόμα που πρέπει να διευκρινιστεί είναι πως η «αντίστοιχη τονικότητα» του κατά δύο μονάδες ανώτερου βαθμού δεν είναι εκείνη που έχει τον ίδιο αύξοντα αριθμό μέσα στον βαθμό αλλά εκείνη που βρίσκεται στο

αντίστοιχο κελί (πρώτο, δεύτερο ή τρίτο από αριστερά). Συνεπώς, λαμβάνοντας όλα αυτά υπόψιν, η Σολ ελάσσων μοιράζεται με τη Ντο μείζονα τα ίδια είδη φθόγγων που μοιράζεται μαζί της και η 1η τονικότητα του 3ου άμεσου βαθμού, δηλαδή η Ρε μείζων. Πρόκειται για τα στοιχεία που είναι επισημασμένα στην Εικ. 4.6, δηλαδή εκείνα της πρώτης, τρίτης, τέταρτης και έκτης γραμμής του πίνακα άμεσων συγγενειών (για μείζονα βασική τονικότητα).



Εικόνα 4.6: Είδη κοινών φθόγγων μεταξύ Ντο μείζονος και Ρε μείζονος, τα οποία ισχύουν και για τη Σολ ελάσσονα (λεπτομέρεια από τη μεταγραφή του πίνακα του φ. 71*r* / σ. 138 του *SPA* 1).

Αυτά είναι και τα μοναδικά που ισχύουν, όπως φαίνεται και από την επαλήθευση μέσω της παράθεσης των διατονικών και χρωματικών φθόγγων των δύο σχετιζόμενων τονικοτήτων (βλ. Παρ. 4.4): τρεις αυξημένοι χρωματικοί της Ντο μείζονος κοινοί με τρεις ίδιου είδους της Σολ ελάσσονος (φα♯, ντο♯, σολ♯), κανένας αυξημένος χρωματικός της πρώτης κοινός με ελαττωμένους χρωματικούς της δεύτερης, πέντε διατονικοί κοινοί (φα, ντο, σολ, ρε, λα), και τρεις ελαττωμένοι χρωματικοί της βασικής τονικότητας κοινοί με τρεις ομοειδείς της τελικής (σολ♭, ρε♭, λα♭). Τα υπόλοιπα στοιχεία της ίδιας στήλης, δηλαδή εκείνα της δεύτερης και της πέμπτης γραμμής, ισχύουν μονάχα αν αντιστρέψουμε είτε τα είδη των φθόγγων είτε τη σειρά των τονικοτήτων. Δηλαδή, διαβάζοντας τη δεύτερη σειρά, δεν ισχύει μεν ότι «δύο αυξημένοι χρωματικοί της βασικής τονικότητας είναι κοινοί με δύο διατονικούς της τελικής», ισχύει όμως το αντίστροφο, ότι δύο διατονικοί της βασικής είναι κοινοί με δύο αυξημένους χρωματικούς της τελικής, δηλαδή το μι και το σι. Στην πέμπτη γραμμή, παρομοίως, για να ισχύσουν τα στοιχεία πρέπει να αντιστραφούν τα είδη των φθόγγων, και μόνο τότε θα ισχύσει ότι δύο ελαττωμένοι χρωματικοί της αρχικής τονικότητας (μι♭, σι♭) είναι κοινοί με δύο διατονικούς της τελικής.



Παράδειγμα 4.4: Αντιστοιχία κοινών φθόγγων μεταξύ της Ντο μείζονος και της Σολ ελάσσονος.

Η αντιστροφή των στοιχείων ισχύει και για τα σημεία αλλοίωσης του οπλισμού: έτσι, στο αντίστοιχο κελί του πίνακα (στην τέταρτη γραμμή από κάτω) βρίσκουμε το σύμβολο της δίεσης και από κάτω τον αριθμό 2, δηλαδή δύο διέσεις παραπάνω από τη Ντο μείζονα, πράγμα που ισχύει για τη Ρε μείζονα. Για τη Σολ ελάσσονα ισχύει μεν η διαφορά των δύο σημείων αλλοίωσης με τη Ντο μείζονα, αλλά στη δική της περίπτωση πρόκειται για δύο *υφέσεις* — δηλαδή το αντίστροφο των διέσεων.

Για το δεύτερο παράδειγμα έμμεσης συγγένειας ο Μάντζαρος επιλέγει τη μετάβαση στην ομώνυμη ελάσσονα, η οποία βρίσκεται στην ακριβώς διπλανή θέση του πίνακα. Ο χαρακτηρισμός «μέση» που χρησιμοποιείται για την εν λόγω μετατροπία αναφέρεται, κατά πάσα πιθανότητα, στη θέση της μέσα στον πίνακα, όπου εμφανίζεται ως η μεσαία από τις τρεις τονικότητες του 1ου βαθμού. Όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα του Μάντζαρου, έτσι και γι' αυτή τη μετατροπία, η οποία είναι πρώτου έμμεσου βαθμού, οι κοινοί φθόγγοι μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας πρέπει να αναζητηθούν στην αντίστοιχη τονικότητα που βρίσκεται δύο βαθμούς παραπάνω στον πίνακα της αρχικής, δηλαδή στη 2η μετατροπία του 3ου βαθμού, η οποία έχει Θεώρηση 6 (άρα πρόκειται για τη Λα μείζονα). Και σε αυτή την περίπτωση, λοιπόν, οι ομοειδείς κοινοί φθόγγοι μεταξύ Ντο μείζονος και ελάσσονος είναι ισάριθμοι (δύο αυξημένοι και δύο ελαττωμένοι χρωματικοί, τέσσερις διατονικοί), ενώ για τους υπόλοιπους φθόγγους ισχύει το αντίστροφό τους, όπως και για τις τρεις αλλοιώσεις του οπλισμού της τελικής (οι οποίες είναι υφέσεις και όχι διέσεις).

Αμέσως μετά γράφει ότι οι τονικότητες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν κύριες είναι τριάντα, κάτι που έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω (67*r*/130), και μας πληροφορεί ότι, εφόσον ισχύει αυτό, οι πρακτικά αποδεκτές μετατροπίες είναι είκοσι εννέα, και τόσοι αντίστοιχα είναι οι βαθμοί συγγένειας ανάμεσά τους, είτε άμεσης είτε έμμεσης. Γράφει επίσης ότι στους πίνακες των φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138 «φαίνονται οι μεταβάσεις από την κύρια τονικότητα στις είκοσι εννέα μετατροπίες των άμεσων και έμμεσων βαθμών [συγγένειάς] της», καθώς και ότι τα όρια των μετατροπιών «είναι οι δύο ακραίες τονικότητες της *Ντο*♭ μείζονος και της *Λα*♯ ελάσσονος».

Εδώ είναι πολύ πιθανό να προκύψει μια απορία για τον εξής λόγο: αν μετρήσει κανείς όλες τις τονικότητες του κάθε πίνακα, εκφρασμένες μέσω των αριθμών Θεώρησης, δεν βρίσκει τριάντα αλλά τριάντα δύο. Ο Μάντζαρος δεν εννοεί, λοιπόν, ότι οι τονικότητες που είναι πρακτικά αποδεκτές ως κύριες συμπίπτουν με αυτές που περιέχονται στον πίνακα, αλλά ότι οι σχέσεις μεταξύ τους *μπορούν να βρεθούν* με τη βοήθεια του πίνακα. Το κλειδί εδώ είναι οι δύο ακραίες τονικότητες που αναφέρονται, οι οποίες χρησιμεύουν ως ιδανικά παραδείγματα για την κατανόηση και εφαρμογή των πινάκων: εφόσον στον πίνακα της μείζονος βασικής

τονικότητας οι μετατροπίες ανεβαίνουν κατά πέμπτες, η Ντο♭ μείζων μπορεί να αναδείξει τη μετάβαση προς ολόκληρο το φάσμα των τονικοτήτων που βρίσκονται ψηλότερα από αυτήν· και αντίστροφα, η Λα♯ ελάσσων μπορεί να κάνει το ίδιο για τη μετάβαση προς όλες τις τονικότητες που βρίσκονται χαμηλότερα. Αν λοιπόν θεωρήσουμε τη Ντο♭ μείζονα ως 1 στον πίνακα του φ. 71*r* / σ. 138, τότε θα δούμε ότι αυτή μαζί με τις υπόλοιπες τονικότητες της ίδιας γραμμής του πίνακα αντιστοιχούν στις πρακτικά αποδεκτές τονικότητες, εξαιρουμένης της 4 (2η του 1ου βαθμού) και της σχετικής της, 2 (3η του 2ου βαθμού), οι οποίες αντιστοιχούν στη Φα♭ μείζονα και στη Ρε♭ ελάσσονα, τονικότητες των οποίον ο οπλισμός υπερβαίνει τις επτά υφέσεις. Η εξαίρεση αυτών των δύο αφήνει τριάντα τονικότητες, αυτές ακριβώς που περιέχονται και στο πινακάκι του φ. 67*r* / σ. 130. Αντίστοιχα, αν θεωρήσουμε τη Λα♯ ελάσσονα σαν 1 στον πίνακα του φ. 70*v* / σ. 137, και αν εξαιρέσουμε τις τονικότητες που βρίσκονται στα ίδια ακριβώς σημεία του πίνακα με εκείνα των τονικοτήτων που εξαιρέθηκαν στον μείζονα (5 και ♭7, δηλαδή τις Μι♯ ελάσσονα και Σολ♯ μείζονα), μένουμε και πάλι με τις τριάντα τονικότητες «που είναι πρακτικά αποδεκτές ως *κύριες* τονικότητες μίας ολοκληρωμένης σύνθεσης».

Διαπιστώνουμε εδώ ότι οι δύο πίνακες των φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138 παρατάσσουν τις τονικότητες κατά τέτοιο τρόπο ώστε κάθε Θεώρηση του ενός πίνακα να είναι συμπληρωματική, ως προς το διάστημα ογδόης, με τη Θεώρηση που βρίσκεται στο ακριβώς αντίστοιχο κελί του άλλου πίνακα. Έτσι, λοιπόν, θα λέγαμε ότι ο ένας πίνακας αποτελεί την αναστροφή του άλλου. Αυτό το αναφέρει ο Μάντζαρος στο φ. 73*r* / σ. 142 (μεταξύ άλλων πληροφοριών που προτίμησα να τις παρουσιάσω νωρίτερα στην ανά χείρας εργασία, ώστε να είναι ομαλότερη η εξοικείωση των αναγνωστών με αυτό το ιδιόμορφο σύστημα).

Στο φ. 73*v* / σ. 143 επισημαίνεται κάτι ακόμα, το οποίο έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω (σ. 289-290): η σχέση του κάθε βαθμού συγγένειας με τους διπλανούς του, δηλαδή το ότι οι τονικότητες ενός άρτιου βαθμού είναι οι σχετικές του αμέσως ανώτερου, και ότι οι τονικότητες ενός περιττού βαθμού είναι οι ομώνυμες του αμέσως ανώτερου. Στοιχεία τα οποία ούτως ή άλλως δηλώνονται ρητά και στους πίνακες.

Στην τρίτη παράγραφο της ίδιας σελίδας γίνεται λόγος για τη μετατροπία προς τις σχετικές τονικότητες, χωρίς όμως να αναφέρεται ούτε μία φορά κάποιος ειδικός όρος που εκφράζει αυτή τη σχέση. Όπως ήδη ειπώθηκε (σ. 287, υποσημ. 33), ο Μάντζαρος χρησιμοποιούσε παλιότερα τον όρο *correlativo* για να δηλώσει τη σχετική τονικότητα αλλά, στα ωριμότερα γραπτά του που εξειδικεύονται στην αρμονία, τον βρίσκουμε να χρησιμοποιεί την ίδια λέξη με διαφορετική, πολύ γενικότερη σημασία, εκείνη της συγγένειας ανάμεσα σε δύο οποιεσδήποτε τονικότητες. Για παράδειγμα, στο 73*v*/143 βρίσκουμε τον όρο αυτό τρεις φορές και τον έχω αποδώσει ως «σχετιζόμενη [τονικότητα]», αλλά δεν θα ήταν ίσως άστοχη και η απόδοσή του ως «τελική [τονικότητα]», πάντοτε σε σχέση με τη βασική ή αρχική.

Στην υπόλοιπη σελίδα και στο πρώτο μισό της επόμενης (74*r*/144) ο Μάντζαρος αναφέρεται στους κοινούς φθόγγους μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας και στη σταδιακή ελάττωση του αριθμού τους όσο δεξιότερα προχωρούμε στον πίνακα των βαθμών συγγένειας. Και σε αυτές τις περιπτώσεις, με στόχο να αξιοποιήσει ολόκληρο το εύρος του συστήματος συγγενειών, παίρνει σαν παραδείγματα τις δύο ακραίες τονικότητες που είχε χρησιμοποιήσει και προηγουμένως: τη Ντο♭ μείζονα για τις μείζονες και τη Λα♯ ελάσσονα για τις ελάσσονες.

4.1.6 **Είδη μετατροπιών**

Στο δεύτερο μισό του φ. 74*r* / σ. 144 αναφέρονται δύο είδη μετάβασης από μια τονικότητα σε μιαν άλλη, επομένως θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι σε αυτό το σημείο έχουμε έναρξη μιας νέας ενότητας, εφόσον βλέπουμε ότι και λίγο παρακάτω βρίσκουμε άλλη μία υποδιαιρέση των μετατροπιών (με διαφορετικά όμως κριτήρια). Παράλληλα ο Μάντζαρος συνεχίζει να ασχολείται με τις συγγένειες των τονικοτήτων, δίνοντας πλέον έμφαση στις μεταβάσεις από οποιαδήποτε βασική προς οποιαδήποτε άλλη, και κυρίως στις περιπτώσεις που συμπεριλαμβάνουν κάποιαν από τις τονικότητες των δύο άκρων.

Τα δύο αυτά πρώτα είδη μετατροπίας δεν κατονομάζονται με κάποιον συγκεκριμένον όρο αλλά περιγράφονται με λέξεις, χωρίς παραπομπή σε συγκεκριμένα παραδείγματα γραμμένα με μουσική σημειογραφία. Ως πρώτο είδος αναφέρεται η απευθείας μετάβαση σε μια τονικότητα «χωρίς να συναντήσουμε καμιάν άλλη τονικότητα χαμηλότερου βαθμού», δίχως περαιτέρω ανάπτυξη. Στο δεύτερο είδος η μετατροπία πραγματοποιείται περνώντας πρώτα από μια τονικότητα η οποία ανήκει σε κάποιον/κάποιους ενδιάμεσο(υς) βαθμο(υς) χαμηλότερο(υς) από εκείνον της τελικής τονικότητας. Λίγο παρακάτω (74*v*/145) διαβάζουμε ότι, ανεξάρτητα από το ποια είναι η βασική τονικότητα, οι ενδιάμεσες μπορούν να ανήκουν σε διάφορους βαθμούς, μέχρι τον 12ο.

Για να αναδείξει τα όρια των μετατροπιών, φτάνοντας μέχρι και τον 12ο βαθμό, ο Μάντζαρος ασχολείται και σε αυτό το σημείο με τις ακραίες τονικότητες της Ντο♭ μείζονος και της Λα♯ ελάσσονος. Στο παράδειγμά του χρησιμοποιεί ως αρχική τονικότητα τη Ντο μείζονα, ως τελική τη Ντο♭ μείζονα, και ως ενδιάμεση τη Λα♯ ελάσσονα. Πιθανόν η πρόθεσή του εδώ είναι να δείξει ότι δεν υπάρχει περιορισμός ως προς τις συγγένειες που έχει η ενδιάμεση τονικότητα (ή τονικοτήτες) με την αρχική και την τελική. Δηλαδή το ότι η Ντο μείζ. έχει 6ο βαθμό συγγένειας με τη Λα♯ ελάσσ. δεν μας υποχρεώνει να κάνουμε την επόμενη μετατροπία περιοριζόμενοι σε κάποιο συγκεκριμένο φάσμα βαθμών (λ.χ. από τον 1ο μέχρι τον 6ο ώστε να μην υπερβούμε, υποτίθεται, τον αριθμό 12 στο άθροισμά τους). Άλλωστε ο βαθμός συγγένειας ανάμεσα στην ενδιάμεση τονικότητα του παραδείγματος και την τελική είναι ήδη ο μεγαλύτερος δυνατός, δηλαδή ο 12ος. Συνεπώς ο βαθμός συγγένειας ανάμεσα στην αρχική τονικότητα και στην τελική δεν αποτελεί άθροισμα των βαθμών μεταξύ όλων των εμπλεκόμενων τονικοτήτων, αλλά καθορίζεται μόνον από τη σχέση μεταξύ αυτών των δύο.

Πιο αναλυτικά, και με τη βοήθεια των πινάκων, οι συγγένειες σε αυτό το παράδειγμα του Μάντζαρου θα βρεθούν ως εξής:

- Εφόσον η αρχική τονικότητα είναι σε μείζονα Τρόπο, τον βαθμό της πρώτης μετάβασης θα τον βρούμε στον Πίνακα 1 (71*r*/138). Η Τονική της Λα♯ ελάσσονος απέχει διάστημα αυξημένης έκτης από την Τονική της Ντο μείζονος και, εφόσον είναι ελάσσων, είναι σημειωμένη με κόκκινο χρώμα (♯6). Θα τη βρούμε, λοιπόν, στον ίδιο πίνακα, σαν 3η μετατροπία του 6ου άμεσου βαθμού.
- Ο βαθμός που έχει η αρχική τονικότητα με την τελική θα αναζητηθεί στον Πίνακα 2 (70*v*/137) διότι μόνον εκεί περιέχεται η τελική, η οποία συμβολίζεται με τη Θεώρηση ♭1 (δηλαδή ελαττωμένη πρώτη, που είναι το διάστημα μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας). Παρόλο που η 1 του Πίνακα 2 είναι ελάσσων (και όχι μείζων όπως είναι η αρχική

μας) εμείς θα τη θεωρήσουμε εδώ μείζονα ώστε να αναζητήσουμε τη σχέση και να βρούμε ότι η ♭1 είναι η 3η μετατροπία του 4ου *έμμεσου* βαθμού.

- Όσο για τον βαθμό συγγένειας μεταξύ ενδιάμεσης και τελικής τονικότητας (δηλαδή μεταξύ Λα♯ ελάσσ. και Ντο♭ μείζ.), θα βρεθεί ως εξής: το διάστημα ανάμεσα στις δύο Τονικές είναι τρίτη δις ελαττωμένη, που συμβολίζεται ♭♭♭3. Στον Πίνακα 2 (70*v*/137) θα βρούμε αυτό το σύμβολο στο τελευταίο κελί δεξιά, και επομένως οι δύο τονικότητες έχουν άμεση συγγένεια 12ου βαθμού.

Ας σημειωθεί, πάντως, ότι η απουσία παραδειγμάτων δυσχεραίνει την πλήρη κατανόηση αυτών των μεθόδων μετατροπίας.

Στη συνέχεια (75*r*/146) δίνεται ένας πίνακας όπου το επίκεντρο είναι και πάλι οι ακραίες τονικότητες της Ντο♭ μείζονος και της Λα♯ ελάσσονος, οι οποίες και καθορίζουν τα όρια του συστήματος. Ο πίνακας αυτός συνδυάζει επιλεγμένα στοιχεία από τους δύο μεγάλους πίνακες των 12 βαθμών για να εστιάσει στον βαθμό συγγένειας μεταξύ οποιασδήποτε (μείζονος ή ελάσσονος) τονικότητας και των δύο ακραίων τονικοτήτων. Το αριστερό μισό του πίνακα παρουσιάζει όλες τις μείζονες και το δεξιό όλες τις ελάσσονες, οι οποίες είναι παρατεταγμένες κατά ανιούσες πέμπτες οι μεν, κατά κατιούσες οι δε. Για παράδειγμα, στο τρίτο κελί της πρώτης στήλης δίνεται ότι, με αρχική τονικότητα τη Ρε♭ μείζονα, η Ντο♭ μείζων (στο κελί αμέσως δεξιά) έχει Θεώρηση ♭7 και είναι 1η μετατροπία του 2ου (έμμεσου) βαθμού, ενώ η Λα♯ ελάσσων έχει Θεώρηση 𝄪5 και είναι 2η μετατροπία του 10ου (άμεσου) βαθμού. Το αν ο βαθμός είναι έμμεσος ή άμεσος δεν παρέχεται ως πληροφορία στον πίνακα, συνεπώς χρειάζεται κανείς να ανατρέξει στους μεγάλους πίνακες των συγγενειών.

Στο φ. 76*v* / σ. 149 γίνεται λόγος για τη θέση που αποκτά η Τονική της αρχικής τονικότητας στο σύνολο των 32 φθόγγων της τελικής, όπως και για τη διαστηματική σχέση ανάμεσα στις δύο Τονικές. Ως προς το πρώτο ζήτημα ο Μάντζαρος είναι σαφής, αλλά στο δεύτερο η περιγραφή του είναι κάπως περίπλοκη και, καθώς φαίνεται, λανθασμένη διότι μοιάζει να καταλήγει σε ταυτολογία. Ωστόσο το παράδειγμα που δίνει αμέσως μετά δείχνει ότι ήθελε να συνδυάσει τις δύο διαφορετικές πληροφορίες που παρουσιάζει σε αυτή την παράγραφο, απλώς δεν το κάνει με τον σαφέστερο τρόπο. Δίνω κι εδώ, λοιπόν, ένα επεξηγηματικό παράδειγμα, με διαστήματα πιο απλά από εκείνα που αναφέρει ο Μάντζαρος: με αρχική τονικότητα τη Ντο μείζονα και τελική τη Λα μείζονα, η Τονική της Ντο μείζονος, δηλαδή ο φθόγγος με Θεώρηση 1 ανάμεσα στους 32 φθόγγους της, είναι ο ♭3 της Λα μείζονος, δηλαδή η 3μ της (ένας από τους ελαττωμένους χρωματικούς της φθόγγους). Το διάστημα που απαιτείται να προστεθεί στην 3μ για τη συμπλήρωση μιας οκτάβας είναι μια 6Μ (6), και αυτή είναι η απόσταση ανάμεσα στην Τονική της αρχικής τονικότητας και σ’ εκείνη της τελικής, συνεπώς αυτή είναι και η Θεώρηση με την οποία εκφράζεται η σχέση των δύο τονικοτήτων.

Το αμέσως επόμενο θέμα με το οποίο καταπιάνεται ο Μάντζαρος (77*r*/150) είναι και πάλι δύο είδη μετατροπιών, αυτή τη φορά όμως είναι καθορισμένα βάσει διαφορετικού κριτηρίου. Ενώ τα δύο προηγούμενα είδη ορίζονταν με βάση το αν η μετάβαση στην επιθυμητή τονικότητα είναι άμεση ή έμμεση, τα δύο που εξετάζονται εδώ κρίνονται από τον βαθμό σταθεροποίησης της νέας τονικότητας. Οι μεν ονομάζονται *casuali* (όρος που κυριολεκτικά σημαίνει

«τυχαίες»), οι δε *positive* («βέβαιες, συγκεκριμένες»), και τις μεταφράζω αντίστοιχα *παροδικές* και *σταθερές*.[41]

Οι *παροδικές* μπορούν να προκύψουν με δύο τρόπους. Ο ένας είναι με «την τροποποίηση κάποιας συγχορδίας της διατονικής κλίμακας της κύριας τονικότητας», πράγμα που σημαίνει, λογικά, ότι ο αλλοιωμένος φθόγγος (ή φθόγγοι) δημιουργεί είτε μια παρενθετική Δεσπόζουσα είτε μια συγχορδία τύπου Υποδεσπόζουσας αρκετά χαρακτηριστική ώστε να γίνεται σαφής η εντύπωση της παροδικής τονικότητας (όπως για παράδειγμα μία σολ-σι♭-ρε-φα η οποία, στο πλαίσιο της Ντο μείζονος, γίνεται αντιληπτή ως ii^7 της Φα μείζονος). Ο δεύτερος τρόπος είναι μια πτώση, η οποία όμως θα ακολουθείται από άμεση επιστροφή στις χαρακτηριστικές συγχορδίες της αρχικής τονικότητας ώστε να μην ενισχυθεί η αίσθηση της νέας. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις δημιουργείται στιγμιαία μόνο διαφοροποίηση τονικότητας, ή έστω αρκούντως σύντομη ώστε να συνεχίσει να διατηρείται η αίσθηση της αρχικής. Αν αυτή δεν διατηρείται πια, τότε έχουμε *σταθερή* μετατροπία η οποία, σύμφωνα με τον Μάντζαρο, «διαρκεί περισσότερα μέτρα» (φυσικά χωρίς να αναφέρει πόσο περισσότερα, εφόσον πρόκειται για κάτι μη μετρήσιμο που εξαρτάται από την εκάστοτε περίπτωση).

Ο όρος *positive* θα μπορούσε να αποτελεί έναν ακόμα συνδετικό κρίκο μεταξύ Momigny και Μάντζαρου. Ο βέλγος θεωρητικός διακρίνει δύο είδη μετατροπίας, τις «θετικές» (*positives*) και τις «αρνητικές» (*négatives*) και εξηγεί εν συντομία τη διαφορά τους ως εξής:

> Η αρνητική είναι φευγαλέα [ή στιγμιαία] και εξαρτημένη, ως δευτερεύουσα. Η θετική είναι μεγαλύτερης διάρκειας και υποτάσσει τις άλλες κάτω από την ίδια, ως κύρια.[42]

Ο Μάντζαρος δεν χρησιμοποιεί τον όρο *modulazione negativa* αλλά μόνο τον αντίθετό του, *positiva*. Η επιλογή του αυτή εξηγείται, πιθανόν, από την αντίληψή του για τη σημασία του επιθέτου *positivo, -a* ως «βέβαιος, πραγματικός, αναμφίβολος», σημασία που αρμόζει απόλυτα σε μια καλά εδραιωμένη μετατροπία. Η άλλη σημασία του επιθέτου συνδέεται με την κατάφαση και έχει ως αντώνυμο το *negativo, -a*, το οποίο ίσως φάνηκε ανάρμοστο στον Μάνζαρο ως χαρακτηρισμός των λιγότερο βέβαιων μετατροπιών και γι' αυτό προτίμησε τον όρο *casuale*. Αν όντως η χρήση του όρου *modulazione positiva* οφείλεται στον Momigny, τότε φαίνεται πως έχουμε και εδώ άλλο ένα δείγμα του εκλεκτικισμού που διέκρινε τον κερκυραίο δάσκαλο ο οποίος, ερανιζόμενος στοιχεία από τα διάφορα αναγνώσματά του και τις ποικίλες του αρμονικές γνώσεις, τα συνδύαζε ώστε να δημιουργήσει όχι μόνο το δικό του μουσικοθεωρητικό σύστημα αλλά και μια ιδιαίτερη ορολογία.

Συγκρίνοντας την ταξινόμηση των ειδών μετατροπίας του Μάντζαρου με εκείνη του Asioli (του οποίου τα συγγράμματα ήταν «μεταξύ των ευρύτερα γνωστών και σεβαστών στην Ιταλία» τον 19ο αιώνα)[43] θα δούμε ότι δεν υπάρχουν ομοιότητες μεταξύ τους, παρά μόνο σε ένα

---

[41] Η πρώτη από τις ελληνικές αποδόσεις είναι δανεισμένη από την τρέχουσα χρήση (ΑΔΑΜ 1997 σ. 95 και 110). Ωστόσο, επειδή ο Μάντζαρος επεκτείνει τη χρήση των δύο όρων στους φθόγγους και στις Θεωρήσεις (π.χ. *corde casuali, considerazione positiva*), για τον δεύτερο απ' αυτούς προτίμησα τη λέξη *σταθερός* (και όχι *πραγματικός*) θεωρώντας ότι αποδίδει καλύτερα τη σημασία της εδραίωσης.

[42] «La négative est fugitive et subordonnée, comme accessoire. La positive est d'une durée plus longue et subordonne les autres à elle-même, comme principale» (MOMIGNY [1821] σ. 87). Οι λέξεις εντός αγκυλών αποτελούν προσθήκη της ιταλικής μετάφρασης, στην οποία διαβάζουμε «La *negativa* è fuggitiva o momentanea e subordinata, come accessoria. La *positiva* è d' una durata più lunga e subordina le altre a sè medisima, come principale» (MOMIGNY 1823 σ. 67).

[43] BARAGWANATH 2011 σ. 17.

σημείο: ότι και ο Asioli παρουσιάζει δύο διαφορετικές ταξινομήσεις. Η μία από αυτές συναντάται στο *Trattato* του 1813 και κατατάσσει τις μετατροπίες σε τρία είδη, σύμφωνα με τον βαθμό συγγένειας των δύο σχετιζόμενων τονικοτήτων: στο πρώτο είδος, που είναι και «η πλησιέστερη και φυσικότερη» μετατροπία, η διαφορά στον οπλισμό τους είναι κατά μία μόνο αλλοίωση περισσότερη ή λιγότερη· στο δεύτερο είδος η διαφορά είναι κατά δύο ή τρεις αλλοιώσεις, ενώ στο τρίτο είδος κατά τέσσερις, πέντε, έξι ή περισσότερες.[44] Η άλλη ταξινόμηση εμφανίζεται σε μεταγενέστερο σύγγραμμά του (το οποίο ολοκληρώθηκε λίγο πριν από τον θάνατό του το 1832 και εκδόθηκε τέσσερα χρόνια αργότερα) και κατατάσσει τις μετατροπίες επίσης σε τρία είδη, αυτή τη φορά όμως έχοντας σαν κριτήριο τον βαθμό εδραίωσης:

> Οι μετατροπίες είναι σταθερές, δευτερεύουσες και φευγαλέες. Οι σταθερές είναι εκείνες που προσδιορίζουν τις κύριες ενότητες μιας σύνθεσης· οι δευτερεύουσες συμβαίνουν ανάμεσα στις σταθερές· και οι φευγαλέες συναντώνται παντού.[45]

Η δεύτερη αυτή κατάταξη είναι πιο κοντά σε εκείνη του Μάντζαρου, όχι μόνον επειδή έχουν κοινό μεταξύ τους κριτήριο, αλλά και επειδή αυτά τα είδη μετατροπίας συνδέονται με τη μορφολογία των μουσικών συνθέσεων. Για παράδειγμα ο Asioli γράφει ότι, στα μουσικά κομμάτια που αποτελούνται από δύο τμήματα, η πρώτη σταθερή μετατροπία θα είναι στην πέμπτη βαθμίδα αν η τονικότητα είναι μείζων και στην τρίτη αν είναι ελάσσων, ενώ η δεύτερη και τελευταία σταθερή μετατροπία θα είναι προς την αρχική τονικότητα. Για τα τριμερή κομμάτια γράφει ότι γίνονται τρεις μετατροπίες: η πρώτη και η τρίτη είναι οι ίδιες που ισχύουν για τα διμερή, ενώ η δεύτερη μπορεί να είναι «προς οποιαδήποτε τονικότητα, είτε συγγενή [της βασικής] είτε απομακρυσμένη από τη βασική».[46]

Αν προσπαθούσαμε, επιπλέον, να αντιστοιχίσουμε αυτά τα δύο είδη μετατροπίας με εκείνα που βρίσκουμε σε έγκυρα εγχειρίδια αρμονίας της εποχής μας, θα λέγαμε ότι οι *σταθερές* μετατροπίες αντιστοιχούν σε αυτές που σήμερα ονομάζουμε *πραγματικές*, δηλαδή με «αρκετή διάρκεια και εδραίωση με πτώση».[47] Οι δε παροδικές μετατροπίες αντιστοιχούν εν μέρει σε αυτές που και σήμερα ονομάζονται έτσι (επειδή χαρακτηρίζονται από «μικρότερη διάρκεια και έλλειψη πτώσεως»[48]) και εν μέρει στις παρενθετικές Δεσπόζουσες· επειδή όμως οι κατά τον Μάντζαρο παροδικές μετατροπίες μπορούν να πραγματοποιούνται και με τη βοήθεια πτώσεων, τότε η αντιστοιχία με τα σημερινά είδη θα πρέπει να συμπεριλάβει και τις συντομότερες περιπτώσεις πραγματικών μετατροπιών, αφού αυτές οι τελευταίες εδραιώνονται με πτώση.

Οι ορισμοί που δίνει ο Μάντζαρος για το κάθε είδος έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον επειδή και στις δύο περιπτώσεις χρησιμοποιεί τη λέξη *funzioni*, η οποία μπορεί να αποδοθεί ως «ιδιότητες», ή «τάσεις, συμπεριφορές», ή ακόμα και «λειτουργίες».[49] Για την περίπτωση των παροδι-

---

[44] Asioli [1813] σ. 116.

[45] «Le modulazioni sono stabili, secondarie, e di sfuggita. Le stabili sono quelle che fissano le divisioni cardinali della composizione: le secondarie hanno luogo fra le stabili; e quelle di sfuggita lo trovano dappertutto» (Asioli [1832/1836] τ. 1 σ. 22).

[46] «su qualsivoglia Modo, o analogo, o estraneo al principale» (Asioli [1832/1836] τ. 1 σ. 22).

[47] Adam 1997 σ. 110.

[48] Adam 1997 σ. 110. Στο Piston / DeVoto [5]1987 σ. 229 υπάρχουν και οι ονομασίες *intermediate modulation* και *"false modulation"* οι οποίες, στη σ. 326 της ελληνικής μετάφρασης, αποδίδονται ως *ενδιάμεση μετατροπία* και «ψευδής μετατροπία».

[49] Η τελευταία απόδοση, πάντως, δεν θα έπρεπε να μας βάλει στον πειρασμό να θεωρήσουμε ότι ο Μάντζαρος απέδιδε στον όρο *funzioni* τις ίδιες ακριβώς σημασίες που θα είχε ο αντίστοιχος γερμανικός όρος *Funktion* στα κείμενα του Hugo Riemann (1849–1919), τα οποία θα δημοσιεύονταν περίπου μισόν αιώνα αργότερα.

κών μετατροπιών γράφει ότι, παρ' όλο που οι διάφοροι φθόγγοι της κύριας τονικότητας αποκτούν διαφορετική Θεώρηση εξαιτίας των πτώσεων προς άλλες τονικότητες, εντούτοις η αίσθηση της κύριας παραμένει και οι «λειτουργίες» της (δηλαδή οι ιδιότητές της ως προς τους φθόγγους και τις συγχορδίες που τη χαρακτηρίζουν) διατηρούνται ενεργές. Σε αυτό το σημείο γράφει ότι, για να είναι εφικτή η διατήρηση αυτών των λειτουργιών, προϋπόθεση είναι ο κοντινός βαθμός συγγένειας με την Τ, και πιο συγκεκριμένα ότι η παροδική μετατροπία γίνεται σε τονικότητες που «δεν απέχουν πολύ προχωρημένο βαθμό». Πράγμα εύλογο εφόσον, όσο μεγαλύτερη φθογγική συνάφεια υπάρχει μεταξύ κύριας και παροδικής τονικότητας, τόσο ισχυρότερη παραμένει η αίσθηση ότι η κύρια τονικότητα διατηρεί την ισχύ της. Από την άλλη, όσον αφορά τις περιπτώσεις σταθερής μετατροπίας, η νέα τονικότητα αποκτά όλα τα χαρακτηριστικά (*funzioni*) της κύριας και τα διατηρεί μέχρι την εδραίωση μιας άλλης τονικότητας.

Στο τέλος της παραγράφου γράφει ότι η συγγένεια ανάμεσα στη νέα Τονική και σε εκείνη που θα τη διαδεχτεί αργότερα μέσω μιας νέας σταθερής μετατροπίας εκφράζεται μέσω του βαθμού ανάμεσα στις δύο — κάτι που θα έπρεπε ίσως να θεωρείται αυτονόητο, αλλά ίσως ο Μάντζαρος το αναφέρει για να μην υποτεθεί ότι οι συγγένειες εκφράζονται πάντοτε σε σχέση με την αρχική τονικότητα. Εντούτοις αυτή η ερμηνεία μπορεί να είναι εσφαλμένη διότι η διατύπωση στο ιταλικό πρωτότυπο, με τη χρήση αντωνυμιών που δεν καθιστούν σαφές σε ποια τονικότητα γίνεται αναφορά, αφήνει περιθώρια και για διαφορετική ανάγνωση.

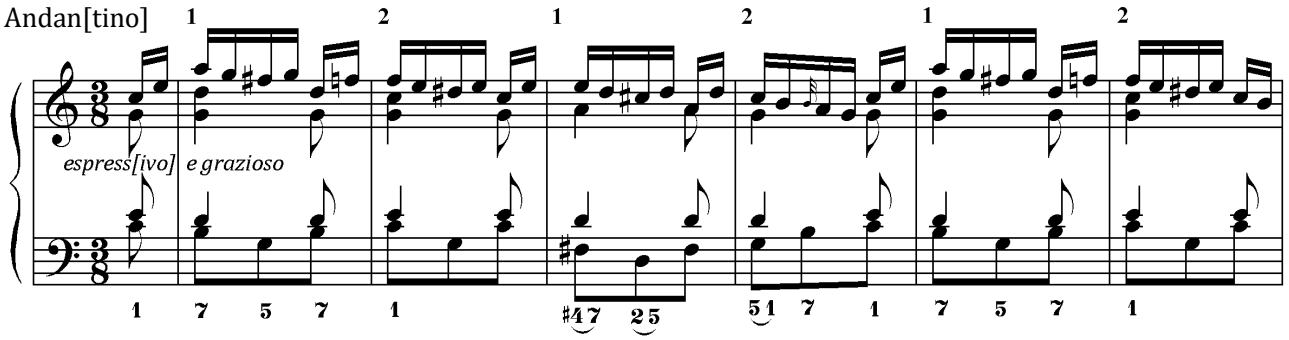
Πληροφορούμαστε επίσης ότι, εκτός από τις μετατροπίες, και οι φθόγγοι μιας τονικότητας μπορούν να χαρακτηριστούν ως *παροδικοί* και *σταθεροί*, όπως επίσης και οι Θεωρήσεις τους, ανάλογα με το είδος μετατροπίας στο οποίο ανήκουν κάθε φορά.[50] Ένα παράδειγμα αυτής της χρήσης δίνεται αμέσως μετά, στην αρχή της επόμενης σελίδας του χειρογράφου (77*v*/151), όπου για πρώτη φορά διαβάζουμε σχετικά με την περίπτωση της διπλής Θεώρησης κάποιων φθόγγων. Στη Ντο μείζονα, λοιπόν, όταν έχουμε παρενθετική Δεσπόζουσα προς την έκτη βαθμίδα και ακολουθεί η φυσιολογική λύση της (V^7/vi – vi), η κίνηση του μπάσου είναι μι–λα, δηλαδή από τον τρίτο φθόγγο της τονικότητας προς τον έκτο. Οι φθόγγοι αυτοί στην αρχική τονικότητα έχουν Θεώρηση 3 6 αλλά, επειδή είναι εναρμονισμένοι έτσι ώστε να λειτουργούν σαν Δ και Τ της τονικότητας της Λα ελάσσονος, έχουν και τη δεύτερη Θεώρηση 5 1. Αυτό εννοεί ο Μάντζαρος γράφοντας χαρακτηριστικά ότι, σε μια τέτοια περίπτωση, πρέπει να λέμε «3 που οδηγεί στον 6, θεωρούμενοι ως 5 που πηγαίνει στον 1». Η πρώτη Θεώρηση μας πληροφορεί ποιοι είναι οι φθόγγοι του μπάσου στην αρχική τονικότητα· η δεύτερη όμως, η οποία αναφέρεται στην παροδική τονικότητα, μας γνωστοποιεί, εκτός από το προφανές (τη θέση των φθόγγων του μπάσου στη νέα τονικότητα), δύο επιπλέον στοιχεία: το *είδος* των συγχορδιών με τις οποίες εναρμονίζονται αυτοί οι φθόγγοι του μπάσου (ιδιαίτερα ο πρώτος) και συνεπώς τη *λειτουργία* που αποκτούν. Άλλωστε ο Μάντζαρος γράφει ότι η πτώση 3 6 «μιμείται εδώ την τέλεια [πτώση] 5 1» με τον 3 να έχει «τη συγχορδία της πέμπτης της τονικότητας».[51] Γνωρίζουμε βέβαια ότι, στο λιτό συμβολικό σύστημα του Μάντζαρου, οι Θεωρήσεις αυτές καθαυτές δεν δηλώνουν με κάποιο ιδιαίτερο, πρόσθετο διακριτικό σημάδι τη λειτουργία της Δεσπόζουσας προς την Τονική, αλλά η σύνδεση 5 1 είναι τόσο θεμελιώδης στην τονική μουσική, ώστε οι

[50] Θα δούμε παρακάτω (ενότητα 4.1.9) ότι ο Μάντζαρος αναφέρει άλλα έξι είδη Θεώρησης, ανεβάζοντας τον συνολικό τους αριθμό σε οκτώ.

[51] Όπως είδαμε και στον σχολιασμό του ΜΠ, η V^7 αποκαλείται εκεί «χαρακτηριστική συγχορδία» (accordo caratteristico, βλ. σ. 153-154 παραπάνω).

δύο αυτοί αριθμοί από μόνοι τους θα ήταν αρκετοί για να καθοδηγήσουν τους μαθητές στην εναρμόνιση των αντίστοιχων φθόγγων του μπάσου με τις σωστές συγχορδίες — ειδικά τους μαθητές ενός δασκάλου που έδινε τόσο μεγάλη σημασία στα πτωτικά σχήματα.

Θα δώσω ένα ακόμα παράδειγμα, αυτή τη φορά σε μουσική σημειογραφία, με μία περίπτωση παροδικής μετατροπίας όπου, πράγματι, οι φθόγγοι που σχετίζονται με αυτή φέρουν διπλή Θεώρηση. Το Παρ. 4.5 περιέχει τα πρώτα έξι μέτρα μιας σχετικά μικρής σύνθεσης (4 σελίδες, 108 μέτρα) από τον τ. 4 του *SPA*, ο οποίος περιέχει διάφορες τέτοιες συνθέσεις που χρησιμεύουν ως μετατροπικά παραδείγματα. Όσον αφορά τους αριθμούς 1 και 2 που είναι γραμμένοι εναλλάξ στην αρχή του κάθε μέτρου, θυμίζουμε ότι δηλώνουν το ισχυρό και το ασθενές σε επίπεδο υπερμέτρων (βλ. ενότητα 2.3.5 παραπάνω).



Παράδειγμα 4.5: Χρήση διπλών Θεωρήσεων σε παροδική μετατροπία (*SPA* 4 φ. 51*ν* / σ. 519, πρώτο σύστημα).

Εδώ, λοιπόν, έχουμε μια διπλή Δεσπόζουσα στο τρίτο μέτρο η οποία, στο αμέσως επόμενο, οδηγεί στη Δ. Η προσωρινή αυτή τονικοποίηση της Δ ανήκει στο είδος των *παροδικών μετατροπιών*, και οι εμπλεκόμενοι φθόγγοι του μπάσου (εκείνοι του τρίτου μέτρου και ο πρώτος του τέταρτου) φέρουν διπλή Θεώρηση. Παραλείπεται ως αυτονόητη η Θεώρηση για τον τελευταίο φθόγγο του μπάσου στο τρίτο μέτρο επειδή αυτός είχε εμφανιστεί και στην αρχή του. Έτσι, λοιπόν, οι φθόγγοι φα♯↘ρε↗φα♯↗σολ στην αρχική τονικότητα της Ντο μείζονος έχουν Θεώρηση <u>♯4 2 ♯4 5</u> ενώ στην παροδική της Σολ μείζονος έχουν <u>7 5 7 1</u>. Συνεπώς, αν εκφράσουμε αυτή την προσωρινά διπλή ιδιότητα των δεδομένων φθόγγων με τον τρόπο του Μάντζαρου, τότε θα πούμε «<u>♯4 2 ♯4 5</u> θεωρούμενοι ως <u>7 5 7 1</u>».[52]

Στις σταθερές μετατροπίες ο Μάντζαρος δεν σημειώνει διπλή Θεώρηση σε όλους τους φθόγγους της νέας τονικότητας επειδή εκείνη έχει αποκτήσει πλέον τις ιδιότητες της κύριας. Από τη στιγμή που εδραιώνεται μια νέα τονικότητα οι Θεωρήσεις υπολογίζονται με βάση τη δική της Τονική. Γράφει ότι οι μόνοι φθόγγοι που φέρουν δύο Θεωρήσεις είναι οι εξής: ο μεταβατικός φθόγγος (δηλαδή αυτός που είναι κοινός στις δύο τονικότητες) και η Τ της νέας τονικότητας. Πράγματι, στα παραδείγματα μετατροπιών, κάτω από τον μεταβατικό φθόγγο σημειώνονται δύο αριθμοί με τον ίδιο τρόπο που φαίνεται και στο Παρ. 4.5, δηλαδή πρώτα η Θεώρηση στη βασική τονικότητα και έπειτα η Θεώρηση στη νέα, με μια καμπύλη να ενώνει τους δύο αριθμούς (αν και, όπως αναφέραμε στο κεφ. 2, ο κανόνας αυτός δεν είναι απαράβατος). Δεν συμβαίνει το ίδιο όμως με τον φθόγγο της νέας Τ ο οποίος, άλλωστε, δεν είναι απαραίτητο να συμπίπτει με τον μεταβατικό φθόγγο: στα μετατροπικά παραδείγματα, αφού εδραιωθεί η νέα

[52] Ένα ακόμα παράδειγμα προσωρινής τονικοποίησης (από τα πάμπολλα που περιέχει το *SPA*) υπάρχει εδώ στο Παρ. 4.8 (σ. 315) μ. 45-46, όπου το πρώτο σύμβολο του κάθε ζεύγους Θεωρήσεων αναφέρεται στη θέση των φθόγγων μέσα στη βασική τονικότητα Ντο♭ μείζονα (<u>♯1</u>, <u>2</u>), ενώ το δεύτερο σύμβολο δηλώνει τη θέση τους μέσα στην παροδική τονικότητα της Ρε♭ ελάσσονος (<u>7</u>, <u>1</u>).

τονικότητα, η Τ της φέρει μονάχα τον αριθμό 1 χωρίς αυτός να συνοδεύεται από τον αριθμό που δηλώνει τη θέση της νέας Τ στο σύνολο των φθόγγων της βασικής τονικότητας. Αυτό που φαίνεται να εννοεί ο Μάντζαρος, λοιπόν, δεν είναι η σημείωση ενός διπλού αριθμού κάτω από την Τ της νέας τονικότητας, αλλά γενικότερα η αναφορά στη νέα τονικότητα με βάση την αρχική, τόσο προφορικά όσο και στη γραπτή περιγραφή της εκάστοτε μετατροπίας.

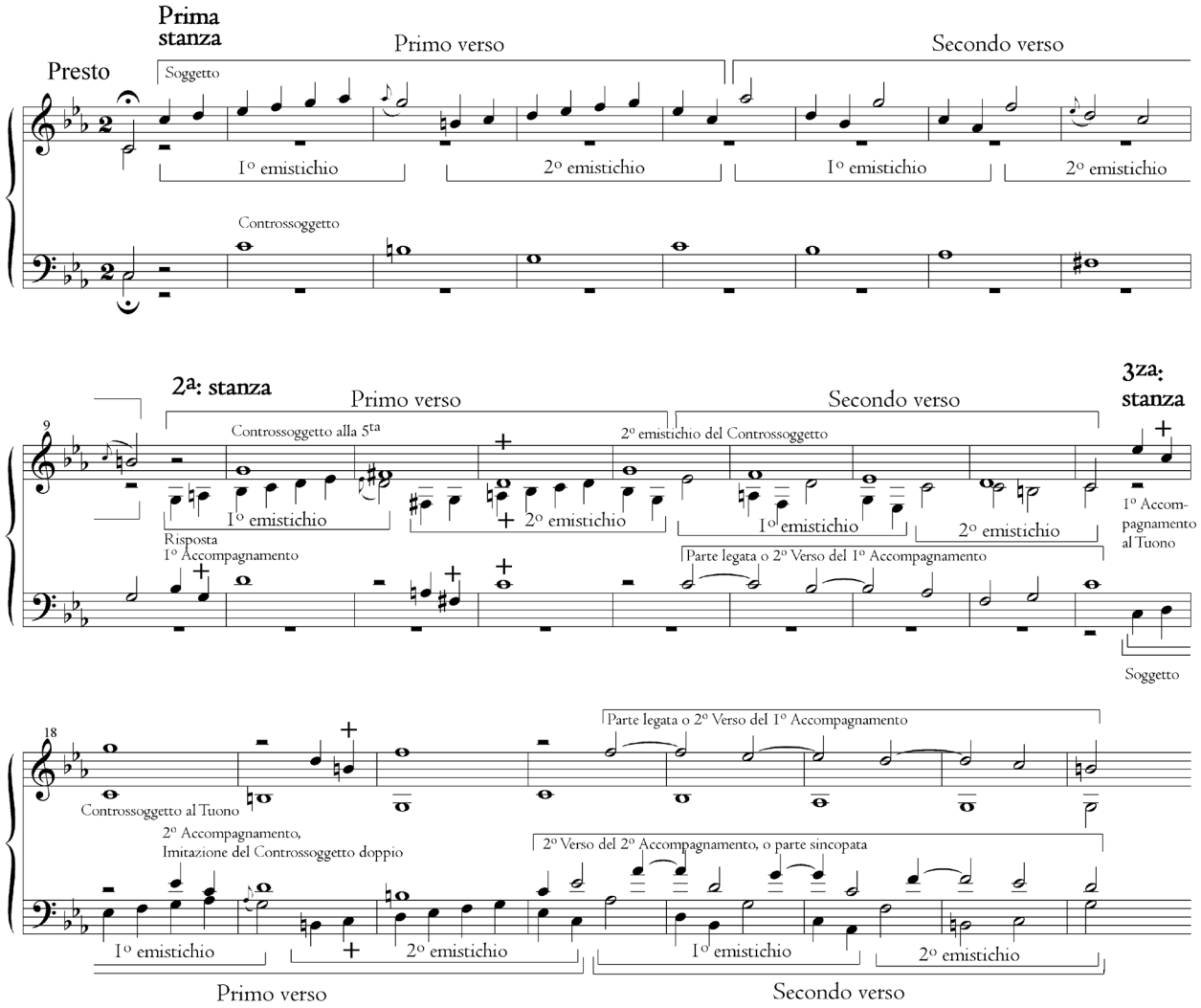
Στο φ. 78*r* / σ. 152 για πρώτη φορά ο Μάντζαρος κάνει λόγο σχετικά με τα τμήματα από τα οποία αποτελείται ένα μουσικό έργο, ώστε να συνδέσει τις μετατροπίες και με την οργάνωση της μορφής. Ξεκινά λοιπόν αναφέροντας τα είδη αυτών των τμημάτων. Στο θεωρητικό του σύστημα ένα μουσικό έργο χωρίζεται σε υποδιαιρέσεις τεσσάρων ειδών και μεγεθών οι οποίες δανείζονται την ονομασία τους από τον χώρο της ποίησης, τουλάχιστον οι τρεις μικρότερες: οι μεγαλύτερες υποδιαιρέσεις αποκαλούνται *μέρη* (*parti*, ενικός *parte*), τα αμέσως μικρότερα *στροφές* (*stanze*, εν. *stanza*), έπονται οι *στίχοι* (*versi*, εν. *verso*), και τέλος τα μικρότερα τμήματα αυτής της τετραμερούς υποδιαίρεσης ονομάζονται *ημιστίχια* (*emistichj*, εν. *emistichio*). Τα *μέρη* είναι οι μακροδομικές ενότητες ενός μουσικού κομματιού ή ενός μέρους κάποιου πολυμερούς έργου.[53] Οι λέξεις *στροφή, στίχος,* και *ημιστίχιο* δεν φαίνεται να αποτελούν απλώς δάνεια από την ποίηση αλλά μαρτυρούν και μια συνολικότερη θεώρηση της μουσικής με ποιητικούς όρους, πράγμα που ενισχύεται και από τη χρήση των μετρικών ποδών του ιάμβου και του τροχαίου για να περιγράψουν τη διαδοχή ισχυρού και ασθενούς σε ένα βαλς (βλ. σ. 115-116 παραπάνω).

Μουσικά παραδείγματα για την κατανόηση αυτών των μορφολογικών υποδιαιρέσεων δεν δίνονται στο κείμενο του Μάντζαρου. Είναι ένα ζήτημα με το οποίο πιθανόν έχει ασχοληθεί εκτενέστερα σε κάποιο άλλο σύγγραμμά του, όπως λ.χ. στην αγνοούμενη σήμερα πραγματεία του περί αρμονίας, ή ίσως δεν συνήθιζε να εμβαθύνει σε αυτό παρά μόνο προφορικά, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων που παρέδιδε, παίζοντας παραδείγματα στο πιάνο και αναλύοντας παρτιτούρες. Η δε σύνδεση της μουσικής μορφής με τις μετατροπίες τον απασχολεί σε λιγοστά μόνο σημεία του *SPA*, τα οποία συναντώνται μόνο στα φ. 78*r*-78*v* / σ. 152-153 και θα σχολιαστούν λίγο παρακάτω. Προς το παρόν θα κάνω μία παρέκβαση με στόχο να γίνουν αντιληπτές —έστω και κατά προσέγγιση— οι έννοιες της *στροφής*, του *στίχου* και του *ημιστιχίου* ως τμήματα της μορφής μιας μουσικής σύνθεσης και για να αναφερθεί μια πιθανή πηγή τους. Αρχικά θα παραθέσω το απόσπασμα μιας παρτιτούρας πάνω στην οποία έχουν επισημανθεί από τον Μάντζαρο όλες οι στροφές, οι στίχοι και τα ημιστίχια που εμφανίζονται σε αυτήν. Η παρτιτούρα αυτή (Παρ. 4.6) αποτελεί αναγωγή, σε δύο πεντάγραμμα, των μ. 1-25 ενός τρίο από την όπερα *Rose et Colas* (1764) του Monsigny.[54] Η πλήρης παρτιτούρα αυτού του έργου είναι μία

[53] Οι μακροδομικές αυτές ενότητες αντιστοιχούν σε εκείνες που ο Momigny ονομάζει *Parties* ή *Reprises* (βλ. το δεύτερο από τα παραθέματα της σ. 311 παρακάτω).

[54] Για εξοικονόμηση χώρου και για μεγαλύτερη ευκρίνεια, στην αναγωγή αυτή έχουν παραλειφθεί οι στίχοι που τραγουδούν οι τρεις χαρακτήρες. Η άνω φωνή του πρώτου πενταγράμμου ταυτίζεται με τη φωνητική γραμμή της σοπράνο Rose, την οποία διπλασιάζουν τα πρώτα βιολιά· στην κάτω φωνή του ίδιου πενταγράμμου σημειώνεται ο τενόρος Pierre Le Roux, του οποίου τη γραμμή διπλασιάζουν τα πρώτα βιολιά μια οκτάβα ψηλότερα· στο δεύτερο πεντάγραμμο η άνω φωνή είναι η βιόλα ενώ η κάτω φωνή είναι ο μπάσος Mathurin και τα μπάσα έγχορδα (*B*[*asse*] *Cont*[*inue*] σύμφωνα με την παρτιτούρα). Η αναγωγή έχει γίνει με βάση τις σ. 64-65 της πλήρους παρτιτούρας της όπερας, από αντίτυπό της που φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη της ΦΕΚ (εκδ. Claude Hérissant). Πρόκειται ακριβώς για το αντίτυπο που είχε μελετήσει ο ίδιος ο Μάντζαρος, αφού έχει σημειώσει πάνω στις σελίδες της εν λόγω φούγκας τις αντιστικτικές τεχνικές και τα τμήματά της. Η έκδοση αυτή είναι και διαδικτυακά προσβάσιμη μέσω του *International Music Score Library Project* (*Petrucci Music Library*), <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP302436-PMLP152954-roseetcolascomed00mons.pdf> (τελευταία ανάκτηση 10.8.2021). Επειδή, όμως, στο διαδίκτυο είναι διαθέσιμο για ανάγνωση και ολόκληρο το

από τις δέκα παρτιτούρες με όπερες του Monsigny και του Grétry τις οποίες έλαβε ως δωρεά η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας το 1849 από τον γάλλο μαικήνα Jules Lardin.[55]



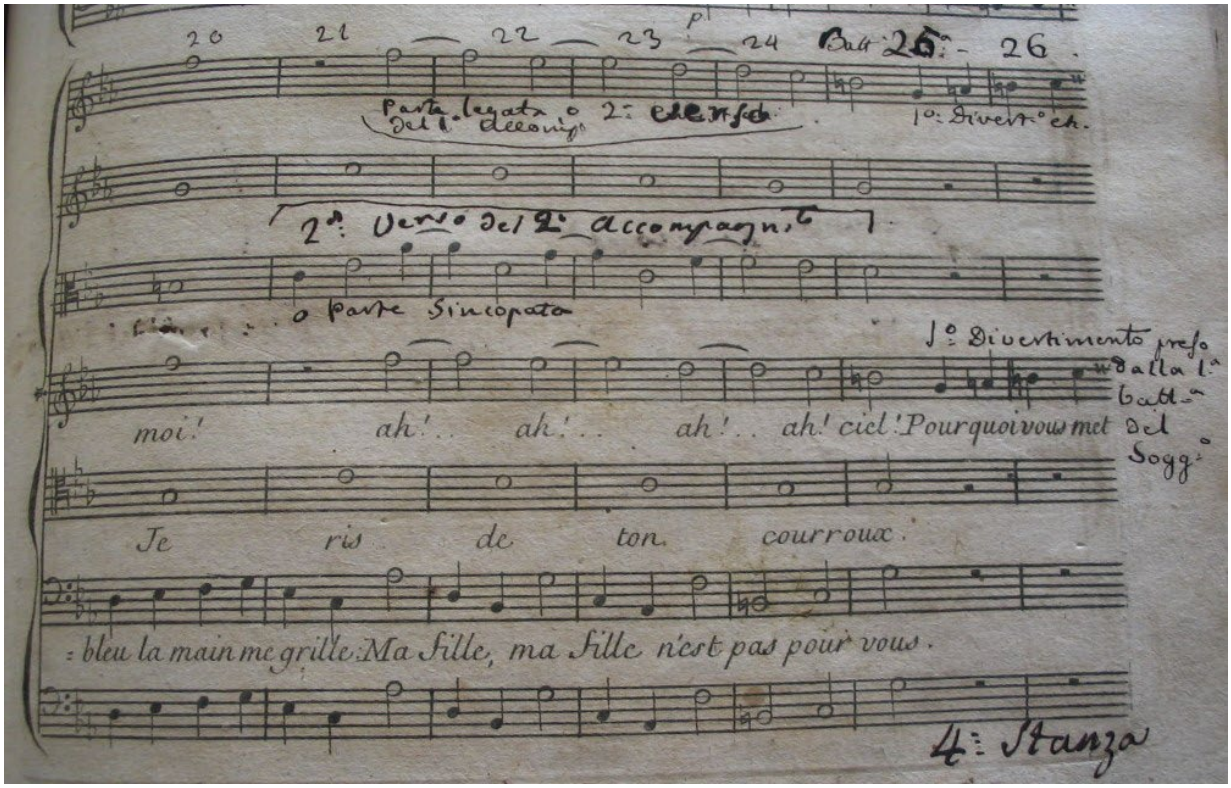
Παράδειγμα 4.6: Τα πρώτα 25 μέτρα του τρίο «Mais ils sont en courroux» από την όπερα *Rose et Colas* του Monsigny (αναγωγή της πλήρους παρτιτούρας σε δύο πεντάγραμμα) όπου έχουν σημειωθεί οι διαιρέσεις σε στροφές (*stanza*), στίχους (*verso*) και ημιστίχια (*emistichio*).

Το εν λόγω τρίο («Mais ils sont en courroux») είναι και το αντικείμενο της ανάλυσης η οποία καταλαμβάνει το δεύτερο μισό του *Rapporto* που συνέγραψε ο Μάντζαρος σαν απάντηση στη δωρεά του Lardin. Η ανάλυση αυτή δίνεται μέσα από 26 πίνακες, καθένας από τους οποίους αντιστοιχεί και σε μία *στροφή* της φούγκας — *στροφή* με τη σημασία της μορφολογικής υποδιαίρεσης που αναφέρει και στο *SPA* 1 (78*r*/152). Κάθε πίνακας αντιστοιχεί σε μία στροφή, και έτσι σε καθέναν από αυτούς αναφέρονται όλες οι αντιστικτικές τεχνικές, οι θεματικές είσοδοι,

Rapporto του Μάντζαρου μέσω της ιστοσελίδας της BnF, είναι εύκολα προσβάσιμη και μια άλλη παρτιτούρα του ίδιου τρίο, η οποία βρίσκεται στο τέλος του εν λόγω φωτογραφημένου αντιτύπου του *Rapporto* ως παράρτημά του: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10075036g/>. Το πολύ χρήσιμο γνώρισμα αυτής της εξαιρετικά φροντισμένης παρτιτούρας είναι ότι έχουν σημειωθεί πάνω της οι *στροφές*, οι *στίχοι*, και τα *ημιστίχια*.

[55] Εκτός από τις παρτιτούρες (επτά με όπερες του Grétry και τρεις με όπερες του Monsigny), το πακέτο που έστειλε ο Lardin στη ΦΕΚ περιείχε επίσης ένα δικό του κείμενο με τίτλο *Zémire et Azor par Grétry. Quelques questions à propos de la nouvelle falsification de cet opéra* (Παρίσι: χ.ό.ε., 1846), και το βιβλίο του Grétry *Mémoires, ou Essai sur la Musique* (Παρίσι: χ.ό.ε., 1789). Περισσότερα για τη φιλότεχνη δράση του Lardin, ιδιαίτερα ως ιμπρεσάριου του βιολοντσελίστα Adrien-François Servais, στο HAINE 2002.

οι μετατροπίες και οι τονικότητες, οργανωμένες πάντοτε σύμφωνα με τους επιμέρους *στίχους* (και ενίοτε τα *ημιστίχια*) της κάθε *στροφής*.[56] Πολλές από αυτές τις πληροφορίες ο Μάντζαρος τις έχει σημειώσει και πάνω στην ίδια την παρτιτούρα της όπερας, όπως δείχνει και ένα φωτογραφικό δείγμα που παραθέτω εδώ (Εικ. 4.7). Η μεταχείριση της πολυτελούς παρτιτούρας κατ' αυτόν τον τρόπο, δηλαδή σημειώνοντας με μελάνι μορφολογικές υποδιαιρέσεις και αντιστικτικές τεχνικές, και μάλιστα χωρίς ιδιαίτερη επιμέλεια, μαρτυρά ότι για τον Μάντζαρο ήταν σημαντικότερη η χρήση αυτού του δωρισμένου αντιτύπου για εκπαιδευτικούς σκοπούς παρά η διατήρησή του σε άψογη κατάσταση.



Εικόνα 4.7: Τα μ. 20-26 του τρίο «Mais ils sont en courroux», από το αντίτυπο της πλήρους παρτιτούρας που φυλάσσεται στη ΦΕΚ (σ. 65 της έκδοσης Hérissant).

Η ανάλυση που περιέχεται στο *Rapporto*, σε συνδυασμό με την αντίστοιχη παρτιτούρα, ή ακριβέστερα με το αντίτυπό της που φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη της ΦΕΚ, είναι στην ουσία τα μοναδικά βοηθήματα που έχουμε διαθέσιμα για να αντιληφθούμε σε τι περίπου αντιστοιχεί ο καθένας από αυτούς τους μορφολογικούς όρους του Μάντζαρου. Αν και υπάρχουν δύο ακόμη αναλύσεις του, πολύ συντομότερες,[57] οι οποίες εντοπίζονται στο *Libro 5:ο De' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli*, εντούτοις σε εκείνες δεν χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη ορολογία (*στροφή*, *στίχος*, *ημιστίχιο*) αλλά περιορίζεται στους χαρακτηριστικούς όρους της φούγκας: *έκθεση* (*attacco*),[58] *αντίθεμα* (*contros*[*s*]*oggetto*), *επεισόδιο* (*divertimento*) κ.λπ.

[56] Ένα δείγμα από την ανάλυση του Μάντζαρου υπάρχει στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2006 σ. 77, όπου παρατίθεται φωτογραφία και ψηφιακή μεταγραφή του πρώτου πίνακα.

[57] Η πρώτη από αυτές παρατίθεται, παράλληλα με μετάφρασή της στα Ελληνικά, στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 σ. 126-129.

[58] Άλλοι θεωρητικοί και δάσκαλοι της εποχής του Μάντζαρου χρησιμοποιούσαν την ίδια λέξη για να δηλώσουν την κοντέτα, όπως λ.χ. ο γάλλος συνθέτης και δάσκαλος Honoré Langlé (1741–1807) στο *Traité de la Fugue* […] (LANGLÉ [1805] σ. 5), ή ο Ιταλός Michele Ruta, για τον οποίο έχει ήδη γίνει λόγος (RUTA 1855).

Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ποια είναι η πηγή του Μάντζαρου για τη χρήση των όρων της ποίησης για τις μορφολογικές υποδιαιρέσεις. Θα μπορούσε να είναι κάποιος Ιταλός με του οποίου τα γραπτά είχε έρθει σε επαφή κατά τη διάρκεια των μελετών του στη βιβλιοθήκη του ωδείου της Νάπολης. Άλλωστε ο παραλληλισμός των ποιητικών στίχων με τις μουσικές φράσεις δεν ήταν κάτι άγνωστο στη θεωρητική σκέψη του 19ου αιώνα εφόσον συναντάται σε διάφορα κείμενα.[59] Πιθανότερη πηγή του, όμως, θεωρώ ότι είναι ο Momigny, από του οποίου τα συγγράμματα ο Μάντζαρος φαίνεται να έχει αντλήσει αρκετές ιδέες και να έχει βασίσει ένα τμήμα, έστω, του δικού του συστήματος, όπως έχω ήδη αναφέρει. Από όλα τα μουσικοθεωρητικά γραπτά των συγχρόνων του Μάντζαρου και των αμέσως προηγούμενων από αυτόν γενεών τα οποία έχω μελετήσει μέχρι σήμερα, τα μοναδικά στα οποία έχω εντοπίσει τους όρους *στροφή*, *στίχος* και *ημιστίχιο* να χρησιμοποιούνται με παραπλήσια σημασία είναι δύο βιβλία του Momigny. Το ένα είναι το πολυσέλιδο βιβλίο του περί αρμονίας και σύνθεσης (*Cours complet d'Harmonie et de Composition*, 1806), και το δεύτερο είναι ένα σύγγραμμα του 1821 με τον όχι ιδιαίτερα μετριόφρονα τίτλο *Η μοναδική αληθινή θεωρία της Μουσικής* (*La seule vraie Théorie de la Musique* […]). Παραθέτω εδώ τα σχετικά αποσπάσματα:

> Η αρμονική *πρόταση* συνίσταται από δύο συγχορδίες· ένα *ημιστίχιο* συνίσταται από δύο, τρεις ή τέσσερις μουσικές προτάσεις [*υποσημ.:* Ο αριθμός τους δεν είναι υποχρεωτικός]· δύο *ημιστίχια* αποτελούν έναν στίχο· δύο στίχοι, ή τρεις ή τέσσερις, και μερικές φορές αρκετά περισσότεροι, αποτελούν μία *περίοδο*. Περισσότερες *περίοδοι* αποτελούν ένα [μουσικό] κομμάτι.[60]
>
> Ένα [μουσικό] κομμάτι διαιρείται σε περισσότερα μεγάλα τμήματα [Parties ou Reprises].
> Τα τμήματα [αυτά] διαιρούνται σε περισσότερες μεγάλες περιόδους που περιέχουν περισσότερες στροφές.
> Οι στροφές ή δίστιχα συνίστανται από περισσότερους στίχους (δύο, τέσσερις, έξι ή οκτώ τον αριθμό).
> Οι στίχοι έχουν δύο μέρη ή ημιστίχια, ίσα ή άνισα.
> Κάθε ημιστίχιο συνίσταται από περισσότερες πτώσεις ή πόδες.
> Οι πτώσεις [*υποσημ.:* οι *διπλές*, ή σε δύο χρόνους] συνίστανται από δύο φθόγγους αν η κατάληξή τους είναι αρσενική, και από τρεις αν αυτή είναι θηλυκή.[61]

Στο πρώτο παράθεμα οι υποδιαιρέσεις παρουσιάζονται από τη μικρότερη προς τη μεγαλύτερη, ενώ στο δεύτερο ακριβώς αντίστροφα. Μολονότι και τα δύο κείμενα ανήκουν στον Momigny, παρατηρούμε μερικές διαφορές όχι μόνο στην ονομασία των όρων αλλά και στον αριθμό τους, καθώς στο μεταγενέστερο σύγγραμμα οι υποδιαιρέσεις είναι περισσότερες, πιθανόν μετά από αναθεωρήσεις που φαίνεται να μαρτυρούν την εξέλιξη της θεωρητικής του σκέψης. Τέσσερις

---

[59] BARAGWANATH 2011 σ. 96.

[60] «La *Proposition* harmonique est composée de deux Accords; un *Hémistiche* est composé de deux, de trois ou de quatre Propositions musicales […]; [*υποσημ.:* Ce nombre n'est pas de rigueur] deux *Hémistiches* composent un Vers; deux Vers, ou trois ou quatre, et quelquefois un plus grand nombre composent une *Période*. Plusieurs *Périodes* composent un Morceau» (MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 145-146).

[61] «Un Morceau se divise en plusieurs grandes Parties ou Reprises.
»Les Reprises se divisent en plusieurs grandes Périodes contenant plusieurs stances.
»Les stances ou couplets se composent de plusieurs vers au nombre de 2, 4, 6 ou 8.
»Les vers ont deux parties ou hémistiches, égaux ou inégaux.
»Chaqu'hémistiche se compose de plusieurs cadences ou pieds.
»Les cadences [*υποσημ.: Binaires* ou à 2 tems] sont composées de deux notes, si leur finale est masculine et de 3, si elle est féminine» (MOMIGNY [1821] σ. 100). Η *αρσενική* και η *θηλυκή πτώση* ονομάζονται σήμερα *πτώση θέσης* και *πτώση άρσης* αντίστοιχα (PISTON / DEVOTO [5]1987 σ. 258-259 της ελληνικής μετάφρασης).

από τις υποδιαιρέσεις είναι κοινές και στα δύο βιβλία (τις σημειώνω στο κέντρο του Πίνακα 4.4), ενώ στο δεύτερο υπάρχουν τρεις όροι που δεν αντιστοιχούν σε κανέναν του πρώτου.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.4

Υποδιαιρέσεις της μορφολογίας των μουσικών συνθέσεων
σύμφωνα με δύο συγγράμματα του Momigny, και σύγκριση μεταξύ τους.

MOMIGNY 1806	MOMIGNY [1821]
morceau	
—	*partie / reprise*
période	
—	*stance / couplet*
vers	
hémistiche	
proposition	*cadence / pied*
—	*note*

Από αυτές τις οκτώ μορφολογικές υποδιαιρέσεις, μόνο τέσσερις είναι κοινές με εκείνες που αναφέρει ο Μάντζαρος στο *SPA*: *partie*, *stance*, *vers,* και *hémistiche*, που αντιστοιχούν στους ομόρριζους ιταλικούς όρους *parte*, *stanza*, *verso* και *emistichio*. Ωστόσο, τη χρήση αυτών των τεσσάρων, έστω, όρων από τον Μάντζαρο δεν τη θεωρώ τυχαία, και αυτό το υποστηρίζω βασιζόμενος και σε άλλα στοιχεία που βρίσκουμε στα γραπτά του Momigny και του Μάντζαρου (βλ. σ. 655-656 παρακάτω). Όσο για τον όρο *période*, απ' όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, αυτός απαντά σε ένα μόνο γραπτό του Κερκυραίου, ίσως το παλαιότερο από τα σωζόμενά του, και φυσικά στην ιταλική του μορφή (*periodo*).[62]

Η ιταλική μετάφραση του MOMIGNY [1821] (απ' όπου προέρχεται το δεύτερο απόσπασμα του παραπάνω παραθέματος)[63] εκδόθηκε στη Μπολόνια δύο χρόνια μετά το πρωτότυπο, και πιθανόν ανήκε στις πρόσφατες προσκτήσεις της βιβλιοθήκης του Ωδείου San Pietro a Majella όταν ο Μάντζαρος βρισκόταν στη Νάπολη (1825–1826). Αν, λοιπόν, δεν είχε πρόσβαση σε αντίτυπο του γαλλικού πρωτοτύπου, τότε ίσως να είχε γνωρίσει αυτό το σύγγραμμα στην ιταλόγλωσση εκδοχή του.[64]

---

[62] Συγκεκριμένα στο φ. 95*v* / σ. 183 του *BNZ*. Εκεί ο Μάντζαρος δικαιολογεί μια επιλογή του σχετικά με την εναρμόνιση του μπάσου του Zingarelli, ζητώντας μάλιστα την επιείκειά του για «την κατάληξη της περιόδου σε ελάσσονα συγχορδία» αντί της μείζονος που θα ήταν η αναμενόμενη (βλ. παράθεμα παρακάτω, σ. 629).

[63] MOMIGNY 1823. Οι αντίστοιχοι ιταλικοί όροι είναι οι ομόρριζοι με τους γαλλικούς· έτσι τα γαλλικά *parties*, *reprises*, *périodes*, *stances*, *vers*, *hémistiches*, *cadences (binaires)*, *pieds* αποδίδονται στα Ιταλικά ως *parti*, *riprese*, *periodi*, *stanze*, *versi*, *emistichi*, *cadenze (binarie)*, *piedi*. Η μόνη εξαίρεση είναι ο όρος *couplets* που μεταφράζεται *strofe* (MOMIGNY 1823 σ. 75). Η «διπλή πτώση» είναι αυτή που αποτελείται από δύο μόνο συγχορδίες, καθεμιά από τις οποίες διαρκεί μία μονάδα του μέτρου· ένα παράδειγμά της υπάρχει στο MOMIGNY [1821] σ. 21. Αντιστοιχεί σε εκείνη που ο Fenaroli ονομάζει *cadenza doppia*, σε αντιδιαστολή με την «απλή» (*semplice*) και τη «σύνθετη» (*composta*) — βλ. SANGUINETTI 2012 σ. 108.

[64] Όσον αφορά τη γαλλομάθεια του Μάντζαρου: η πεποίθησή μου είναι ότι, ακόμη και αν δεν μιλούσε τη Γαλλική ικανοποιητικά, τουλάχιστον πρέπει να καταλάβαινε πλήρως ένα κείμενο γραμμένο σε αυτή χωρίς καμία δυσκολία. Σε μιαν εποχή που τα Γαλλικά ήταν η ισχυρότερη γλώσσα της Ευρώπης θεωρώ εξαιρετικά απίθανο ένας «κάτοχος διαφόρων γλωσσῶν» (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 959[α]) με την κοινωνική θέση, τη μόρφωση και τη φιλομάθεια του Μάντζαρου να μην είχε τουλάχιστον την ικανότητα να κατανοεί απρόσκοπτα ένα κείμενο γραμμένο στη Γαλλική. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της δεύτερης γαλλικής κατοχής των Επτανήσων (1807–1814) ο Μάντζαρος διένυε την εφηβεία του, επομένως βρισκόταν σε μια ηλικία που του επέτρεπε να αξιοποιήσει την ενδεχόμενη παρουσία γάλλων δασκάλων και λογίων στην Κέρκυρα ώστε να έρθει σε αμεσότερη επαφή με τη γαλλική

Στο σημείο αυτό θα ολοκληρώσουμε την παρέκβαση σχετικά με τους ιδιόμορφους αυτούς μορφολογικούς όρους και την πιθανή προέλευσή τους, και θα επιστρέψουμε στον σχολιασμό του θεωρητικού μέρους του *SPA* 1.

Κοντά στην αρχή του 78*r*/152, ακριβώς μετά την αναφορά στις υποδιαιρέσεις της μουσικής μορφής, διαβάζουμε ότι αυτές οφείλονται στην ισοχρονία των μέτρων μεταξύ τους, εφόσον η μετρική αγωγή είναι ίδια για όλα τους, και έτσι έχουν «μια μετρική και ρυθμική μορφή που υποδεικνύει τον ρυθμικό νόμο της μελωδικής σκέψης». Η διατύπωση αυτή, μολονότι ασαφής, ίσως αναφέρεται στην οργάνωση της μουσικής σε ζεύγη ισόχρονων μετρικών μονάδων: όχι όμως στο επίπεδο των υποδιαιρέσεων του μέτρου αλλά στο επίπεδο των ίδιων των μέτρων, δηλαδή σε ομάδες των δύο μέτρων (*υπερμέτρα*) όπου το ένα γίνεται αντιληπτό ως θέση και το άλλο ως άρση, ή το αντίστροφο. Έτσι εξηγείται και η παρουσία των αριθμών 1 και 2 εναλλάξ, στην αρχή του κάθε μέτρου, σε πολλά μουσικά παραδείγματα του *SPA* (βλ. ενότητα 2.3.5).

Στο υπόλοιπο 78*r*/152 αναπτύσσεται λίγο περισσότερο η σύνδεση των μετατροπιών με τη μουσική μορφή. Ως προς τις *σταθερές* μετατροπίες, αυτές σχετίζονται με τις *στροφές*: μπορούν να συμβούν είτε ακριβώς πάνω στη συμπλήρωση μιας στροφής είτε αμέσως μετά. Παραδείγματα και από τις δύο περιπτώσεις θεωρώ πως εντοπίζονται σε μια redowa mazurka σε Ντο♭ μείζονα, από τον τ. 4 του *SPA*: τα μ. 32-39 (Παρ. 4.8) μπορούν με μαντζαρικούς όρους να θεωρηθούν σαν μία στροφή η οποία αποτελείται από δύο στίχους (μ. 32-35 και 36-39), ενώ ο κάθε στίχος διαιρείται σε δύο ημιστίχια (ο πρώτος στα μ. 32-33 και 34-35, και ο δεύτερος στα 36-37 και 38-39). Η επόμενη στροφή ξεκινά στο μ. 40 και βρίσκεται ήδη στη μακρινή τονικότητα της Φα μείζονος. Η διαδικασία της μετάβασης από τη Ντο♭ στη Φα μείζονα ξεκινά στο μ. 38 (2ος στίχος, 2ο ημιστίχιο) με την απροσδόκητη εμφάνιση της Δ της Ντο μείζονος, μετά από αξιοποίηση της προηγούμενης συγχορδίας για εναρμόνια μεταλλαγή (Δ της Ρε♭ ελάσσονος και ταυτόχρονα συγχορδία «γερμανικής έκτης»). Η δε Ντο μείζων στο μ. 39 μετατρέπεται με τη σειρά της σε Δ της Φα. Εδώ, λοιπόν, η μετατροπική διαδικασία συμβαίνει μέσα στα δύο τελευταία μέτρα του οκταμέτρου ή, με άλλα λόγια, κατά τη συμπλήρωση της στροφής.

Η άλλη περίπτωση, όπου η σταθερή μετατροπία συντελείται *μετά* τη συμπλήρωση μιας στροφής, συναντάται κοντά στην αρχή της ίδιας σύνθεσης (Παρ. 4.7). Η στροφή είναι κι εδώ οκτάμετρη, με υποδιαιρέσεις ακριβώς αντίστοιχες με εκείνες της προηγούμενης περίπτωσης: 1ος στίχος στα μ. 1-4 (με δύο ημιστίχια στα μ. 1-2 και 3-4), και 2ος στίχος στα μ. 5-8 (με δύο ημιστίχια στα μ. 5-6 και 7-8). Η μετατροπία εδώ γίνεται μετά το τέλος της στροφής και προτού ξεκινήσει η επόμενη, μέσα στο εμβόλιμο μ. 9, με την άνοδο της συγχορδίας της σολ♭ μείζονος κατά ένα χρωματικό ημιτόνιο[65] και με την προσθήκη εβδόμης στη συγχορδία.[66]

γλώσσα και γραμματεία, και ίσως τότε να είχε την ευκαιρία να αποκτήσει ευχέρεια και στην προφορική της χρήση. Σημαντική ένδειξη για τη γαλλομάθεια του Μάντζαρου αποτελεί η εμβριθής εξέταση του υλικού (κείμενα και παρτιτούρες) το οποίο δώρισε ο Jules Lardin στη ΦΕΚ το 1849, ενώ η πληροφορία περί συνομιλίας του Μάντζαρου με τον βασιλιά Γεώργιο Α΄ στη γαλλική γλώσσα το 1865 πρέπει μάλλον να θεωρηθεί σαν απόδειξη (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 384, σημ. 46).

[65] Ή κατά ένα «έλασσον ημιτόνιο», για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Μάντζαρου.

[66] Αξιοσημείωτη είναι μια ιδιαιτερότητα που παρατηρούμε στο μ. 8 και στην αρχή του 9: πρόσθετες Θεωρήσεις κάτω ακριβώς από το πεντάγραμμο του δεξιού χεριού, οι οποίες μάλιστα δεν συμφωνούν με εκείνες που βρίσκονται κάτω από το αριστερό, αφού στο μ. 8 το σολ♭ του δεξιού χεριού θεωρείται 5 της Ντο♭ μείζονος ενώ, ταυτόχρονα, το σι♭ του αριστερού θεωρείται 3 της Σολ♭ μείζονος. Πιθανόν πρόκειται για σφάλματα αβλεψίας, εκτός αν ο Μάντζαρος ήθελε να δηλώσει έτσι την αμφισημία που χαρακτηρίζει μια παροδική μετατροπία.

Redowa Mazurka — Da Do♭ a Do 3° magg[iore] = ♯1 e ritorno = ♭1
e da Do♭ a Fa 3 magg[iore] = ♯4 e ritorno = ♭5



Παράδειγμα 4.7: *SPA* 4, φ. 42*v* / σ. 501. Τα πρώτα 13 μέτρα της εισαγωγής της redowa mazurka που καταλαμβάνει τα φ. 42*v*-44*r* / σ. 501-504 του τ. 4. Όπως γράφει και στην αρχή της παρτιτούρας, η μαζούρκα αυτή χρησιμεύει ως παράδειγμα για δύο μετατροπίες: (α) από τη Ντο♭ μείζονα στη Ντο μείζονα, δηλαδή προς μια τονικότητα που έχει σχέση αυξημένης πρώτης με την αρχική (♯1), ενώ στην επιστροφή από τη Ντο μείζονα στην αρχική Ντο♭ μείζονα οι δύο τονικότητες απέχουν πρώτη ελαττωμένη («ritorno = ♭1»), και (β) από τη Ντο♭ μείζονα στη Φα μείζονα (διάστημα αυξημένης τετάρτης ή ♯4) και πάλι πίσω («ritorno = ♭5»)



Παράδειγμα 4.8: Τα μ. 32-50 της ίδιας redowa mazurka (*SPA* 4 φ. 43*r* / σ. 502).

Όσον αφορά τις *παροδικές* μετατροπίες, κατά τον Μάντζαρο αυτές «πέφτουν ανάμεσα στα ημιστίχια των στίχων» και οι χρήσεις τους είναι δύο: (α) σε «μιμήσεις του θέματος» όταν αυτό εμφανίζεται σε τονικότητες του 1ου και του 2ου βαθμού, και (β) για τη δημιουργία τονικής διαφοροποίησης κάνοντας πτώσεις στις τονικότητες των δύο πρώτων βαθμών. Έπειτα προσθέτει ότι αυτές οι πτώσεις «αντιγράφουν τις πτώσεις της κύριας τονικότητας» και ότι η επιστροφή στη βασική δημιουργεί αίσθηση ολοκλήρωσης.

Ο περιορισμός των παροδικών μετατροπιών στις τονικότητες του 1ου και του 2ου βαθμού οφείλεται ακριβώς στην ανάγκη να ακούγονται αυτές «ως στοιχεία ενός οργανωμένου και ενοποιημένου όλου στο οποίο είναι ενταγμένα και όχι ως ξένα σώματα»,[67] διατηρώντας έτσι την αίσθηση κυριαρχίας της βασικής τονικότητας. Η εμφάνιση τονικοτήτων που έχουν ως βάση κάποιον αλλοιωμένο φθόγγο θα υπονόμευε αυτή την κυριαρχία ενώ, αντιθέτως, οι σύντομες αποκλίσεις προς τις συγγενείς (με τη σημερινή σημασία) τονικότητες δημιουργούν

[67] ΑΔΑΜ 1997 σ. 102. Ήδη από το 1776 ο αβάς Vogler (Georg Joseph Vogler, 1749–1814), στο *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* (σ. 70-72), υποστηρίζει ότι ο περιορισμός των μετατροπιών μέσα στα όρια των συγγενών τονικοτήτων προσδίδει σε ένα μουσικό έργο τονική ενότητα (BERNSTEIN 2002 σ. 780). Για την άποψη του Μάντζαρου σχετικά με την τονική ενότητα βλ. σ. 412 κ.ε.

απλώς τονική ποικιλία αποτρέποντας τη μονοτονία που θα δημιουργούσε η συνεχής παραμονή στην κύρια τονικότητα. Ως «αντιγραφή των πτώσεων της βασικής τονικότητας» νοείται η εφαρμογή της μείζονος συγχορδίας με μικρή εβδόμη (της «χαρακτηριστικής συγχορδίας», όπως την αποκαλεί ο Μάντζαρος[68]) στις κατάλληλες βαθμίδες της κλίμακας ώστε να λειτουργήσουν σαν παρενθετικές Δεσπόζουσες.



Παράδειγμα 4.9: Τα πρώτα 10 μέτρα της *Aria greca* του Μάντζαρου σε πιανιστική αναγωγή (βασισμένη στην ανέκδοτη, ακόμα, ψηφιακή μεταγραφή της χειρόγραφης παρτιτούρας).

Η δε αναφορά που γίνεται εδώ σε «μιμήσεις του θέματος», όσο κι αν μοιάζει να αφορά μόνο στη φούγκα και σε άλλα αντιστικτικά είδη, πρέπει μάλλον να ερμηνευτεί διαφορετικά. Όπως είναι φανερό στο Παρ. 4.6, αλλά και σε ολόκληρη την ανάλυση αυτού του τρίο σε μορφή φούγκας, κάθε εμφάνιση του θέματος σηματοδοτεί για τον Μάντζαρο την έναρξη μιας νέας στροφής (ακόμα και στις περιπτώσεις όπου εμφανίζεται μόνο το πρώτο μισό του θέματος, όπως στις στροφές 19 και 20[69]): συνεπώς το θέμα μιας φούγκας δεν μπορεί να εμφανίζεται ανάμεσα σε ημιστίχια. Αυτό σημαίνει, ίσως, ότι ο Μάντζαρος εδώ εννοεί άλλου είδους συνθέσεις στις οποίες η έννοια και η μεταχείριση ενός μουσικού θέματος είναι πιο ελεύθερη, όπως π.χ. δημοφιλή πιανιστικά είδη της εποχής (βαλς, redowa mazurka, κομμάτια χαρακτήρα κ.ά.), ή μουσική για φωνή/-ές και ορχήστρα. Άλλωστε στον τ. 4 του *SPA* υπάρχει μια ισχυρή ένδειξη ότι η λέξη

[68] Βλ. σ. 153.

[69] Βλ. CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 45-46, καθώς και τις αντίστοιχες ενότητες πάνω στην παρτιτούρα της όπερας *Rose et Colas* (τα τελευταία τέσσερα μέτρα της σ. 73 και τα πρώτα πέντε της σ. 74· αναφερόμαστε πάντα στην αχρονολόγητη έκδοση Hérissant που υπάρχει στη βιβλιοθήκη της ΦΕΚ).

imitazioni είχε και τη σημασία των επαναλήψεων θεματικού υλικού ακόμα και στην ίδια φωνή, και μάλιστα χωρίς να τηρείται απαραίτητα το ίδιο μελωδικό περίγραμμα παρά μόνον ο ίδιος ρυθμός.[70] Στο Παρ. 4.9 παραθέτω την αρχή της *Ελληνικής άριας* του Μάντζαρου (*Aria greca,* 1827), θεωρώντας ότι θα μπορούσε να χρησιμεύσει εδώ ως ένα τέτοιο παράδειγμα «μίμησης του θέματος», προερχόμενο από τον χώρο της όπερας. Με τους μορφολογικούς όρους του Μάντζαρου το παρατιθέμενο απόσπασμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία στροφή χωρισμένη κατά τον εξής τρόπο:



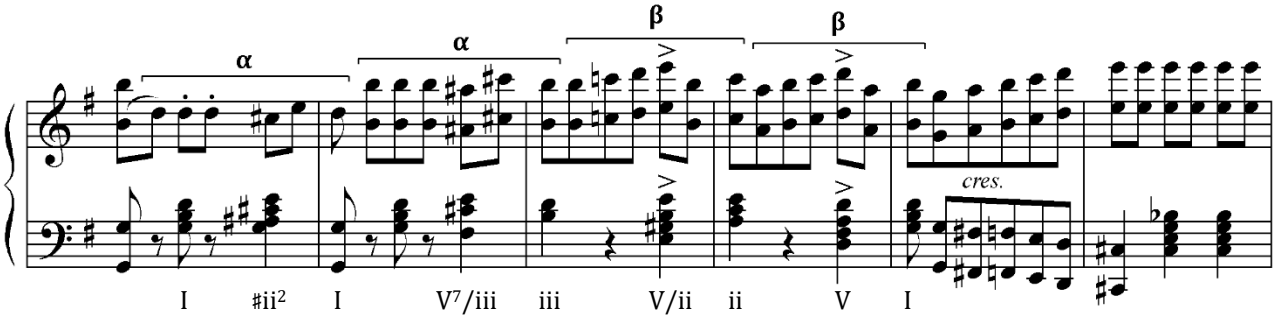
Παράδειγμα 4.10: Αρχή της *Aria greca.* Έχει απομονωθεί εδώ η μελωδία και έχει αφαιρεθεί η εισαγωγική συγχορδία και όλα τα σύμβολα δυναμικής και έκφρασης.

Στον 1ο στίχο το δεύτερο ημιστίχιο αποτελεί, μελωδικά, μια παραλλαγή του πρώτου, με το οποίο είναι ρυθμικά πανομοιότυπο. Αρμονικά το πρώτο ημιστίχιο κινείται στην Τονική (με μία ενδιάμεση Δεσπόζουσα), ενώ στο δεύτερο έχουμε τονικοποίηση της δεύτερης βαθμίδας, της Σολ ελάσσονος, μέσω πτώσης. Η επιστροφή στη βασική τονικότητα γίνεται με την εμφάνιση της Δεσπόζουσάς της στην αρχή του 2ου στίχου. Εδώ, λοιπόν, έχουμε μια περίπτωση που θα μπορούσε να ταιριάζει με αυτά που γράφει ο Μάντζαρος διότι, πράγματι, στο εσωτερικό μιας στροφής (σε ημιστίχιο) υπάρχει παροδική μετατροπία σε τονικότητα των δύο πρώτων βαθμών συγγένειας (συγκεκριμένα η 3η μετατροπία του 2ου βαθμού) και «μίμηση του θέματος». Το «θέμα» εδώ είναι η φράση του πρώτου ημιστιχίου, και η «μίμηση» είναι η παραλλαγμένη μελωδικά εκδοχή της στο δεύτερο ημιστίχιο.

Θα χρησιμοποιήσω ένα ακόμη παράδειγμα, και πάλι από τη redowa mazurka *Ophélie* του Μάντζαρου, στο οποίο εμφανίζονται δύο μοτίβα (Παρ. 4.11). Το κάθε μοτίβο ακούγεται δύο φορές, με την κάθε επανάληψη να κινείται σε διαφορετικό αρμονικό περιβάλλον. Το *α* κινείται πρώτα στην Τ, με μια ποικιλματική ♯ii^{2}, ενώ έπειτα το βλέπουμε σε μια πτώση στη Σι ελάσσονα, την τρίτη βαθμίδα της Σολ μείζονος. Στα επόμενα δύο μέτρα ένα δεύτερο μοτίβο *β* εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας πτωσης στη Λα ελάσσονα και, αμέσως μετά, η σύνδεση αυτή επαναλαμβάνεται αυτούσια (εν είδει αλυσίδας) ως πτώση στη βασική τονικότητα. Δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα βέβαιοι για τον τρόπο με τον οποίον ο Μάντζαρος θα ανέλυε μορφολογικά αυτό το απόσπασμα, αλλά τα χαρακτηριστικά του το καθιστούν ίσως αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα «μιμήσεων του θέματος» και παροδικών μετατροπιών που «πέφτουν ανάμεσα στα ημιστίχια» σε σύγκριση με την αρχή της *Aria greca*. Η επανάληψη κάθε μοτίβου δεν αντιγράφει μόνο τον ρυθμό του αρχικού αλλά και το μελωδικό του περίγραμμα, και έτσι είναι πιο άμεσα αναγνωρίσιμο ως «μίμηση». Αν θεωρήσουμε δε το πρώτο τετράμετρο σαν έναν στίχο, με τα

[70] Βλ. σ. 520 του παρόντος.

πρώτα δύο μέτρα να αποτελούν το πρώτο ημιστίχιο και τα επόμενα δύο το δεύτερο, τότε η πτώση προς την iii (η οποία ανήκει στον 2ο άμεσο βαθμό συγγένειας) πέφτει ανάμεσα στα ημιστίχια ενώ παράλληλα έχουμε «μιμήσεις του θέματος», δηλαδή επαναλήψεις μοτίβου.



Παράδειγμα 4.11: Redowa mazurka *Ophélie*, μ. 8-13 της σ. 4 (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1885).

Συνεχίζοντας με το κείμενο του *SPA* 1, στο 78*v*/153, διαβάζουμε για τις μετατροπίες που είναι αποδεκτές στο αυστηρό ύφος (το οποίο εδώ αποκαλείται *stile rigoroso*[71]). Πρόκειται για τη φωνητική αντίστιξη η οποία τηρεί πιστά τους κανόνες ομαλής κίνησης των φωνών και του χειρισμού των συμφωνιών και διαφωνιών, γράφεται συχνά πάνω σε κάποιο *cantus firmus*, και βασίζεται στα πρότυπα της αναγεννησιακής αντίστιξης, ιδωμένης όμως μέσα από το πρίσμα του 18ου αιώνα και ειδικότερα της σχολής του Durante. Δεν αποκλείεται, πάντως, με το *stile rigoroso* να μην εννοείται εδώ αποκλειστικά η φωνητική μουσική αλλά γενικότερα το αυστηρό, σοβαρό ύφος, ακόμα και καθαρά οργανικό, που είναι κατάλληλο κυρίως για εκκλησιαστική χρήση.[72]

---

[71] Ή αλλιώς *contrappunto rigoroso* και *contrappunto osservato* (βλ.και σ. 85). Το τελευταίο υπάρχει και στο CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 29. Οι δύο αυτοί όροι απαντούν και στο *BNZ* αλλά με ελαφρώς διαφορετικούς λεξικούς τύπους, *Contropppunto rigoroso* (*BNZ* φ. 58*r* και 114*r*) και *Contropppunto osservato* (*BNZ* φ. 6*v*, 29*v*, 34*r*, 58*r*, 68*r*, 78*v*, 79*v*, 80*r*, 200*r*).

[72] Τα συμπεράσματα αυτά βασίζονται στα τρία είδη σύνθεσης όπως τα περιγράφει ο Μάντζαρος σε μια επιστολή προς τον μαθητή του, Ραφαήλ Παριζίνη (βλ. σ. 34). Εκεί αναφέρεται ότι, ως προς την τεχνοτροπία, τα συνθετικά είδη ταξινομούνται ως εξής: «[1.] *Αυστηρό εκκλησιαστικό ύφος* μόνο για φωνές, το λεγόμενο *alla Palestrina*, το οποίο ανήκει αποκλειστικά στο γένος της *φούγκας*, δηλαδή στο πιο αυστηρό [μουσικό] δόγμα. [2.] *Μεικτό εκκλησιαστικό ύφος* για φωνές και ορχήστρα, το οποίο *σήμερα* χρησιμοποιεί μια ρυθμική [που προσιδιάζει] περισσότερο [στην] ελεύθερη [σύνθεση], ακολουθώντας ένα δόγμα καθαρών ρυθμικών και αρμονικών μορφών, με κάποια ποικιλία στα θέματα και στην υφή. [3.] *Ελεύθερο* ή *θεατρικό ύφος*, για φωνές και ορχήστρα, πλήρως ιδεαστικό [=*της ελεύθερης σύνθεσης*], το οποίο ανήκει σε ένα εντελώς αυθόρμητο δόγμα καθαρών μορφών, οι οποίες έχουν για σκοπό την έκφραση των ανθρώπινων παθών. Αυτό έιναι το ύφος της *όπερας*. […] Το αμιγώς οργανικό ύφος, όπως και εκείνο της μουσικής *δωματίου*, μπορεί να ανήκει σε οποιοδήποτε από τα παραπάνω τρία είδη, ανάλογα με τη φύση της [εκάστοτε] σύνθεσης» («[1.] Stile ecclesiastico rigoroso, a sole voci, detto alla Palestrina, \ il quale si attiene strettamente al genere fugato, \ ossia ad un dogma il più severo. [2.] Stile ecclesiastico misto a voci ed orchestra: \ il quale si attiene oggidì ad una ritmica piut-\tosto ideale, seguendo un dogma di prette forme \ ritmiche ed armoniche, con una certa varietà di soggetti e d'intrecci. [3.] Stile libero, ossia teatrale, a voci ed orchestra, \ il quale è tutto ideale, e s'attiene ad un dogma \ tutto spontaneo di prette forme, che hanno \ per il scopo l'espressione delle umane passioni. \ Questo è lo stile del melodrama. […] Lo stile puramente strumentale, come anche \ quello da camera, può attenersi a ciascuna delle \ tre specie suaccennate, secondo la natura del componimento». Παρατίθεται στο ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 125. Φωτογραφική ανατύπωση του τεκμηρίου υπάρχει στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 1995 σ. 34, ενώ μια μετάφραση στα Ελληνικά (με ορισμένες διαφορές από τη δική μου παραπάνω) παρατίθεται στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2008α σ. 147-148. Οι τρεις αυτές τεχνοτροπίες μοιάζουν πολύ με εκείνες που βρίσκουμε να περιγράφονται στο *Gradus ad Parnassum* του Fux: εκεί το εκκλησιαστικό ύφος (Stylus Ecclesiasticus) χωρίζεται σε καθαρά φωνητικό (Stylus à Capella, FUX 1725 σ. 243-273) και σε μεικτό (Stylus mixtus, σ. 273), ενώ το τρίτο είναι το «απαγγελτικό ύφος» (Stylus recitativus, σ. 274-279) το οποίο ήταν κατάλληλο όχι μόνο στην εκκλησία (σε καντάτες και ορατόρια) αλλά και στο θέατρο (σε όπερες). Ωστόσο σε άλλα συγγράμματα η ταξινόμηση είναι λίγο διαφορετική: ο Galeazzi, λ.χ., έχει τρία βασικά είδη, 1. το

Στο αυστηρό ύφος οι μόνες (παροδικές) μετατροπίες ή τονικές αποκλίσεις που επιτρέπεται να πραγματοποιούνται είναι εκείνες του 1ου και 2ου βαθμού άμεσης συγγένειας, οι οποίες συμπίπτουν με αυτές που σήμερα ονομάζουμε συγγενείς τονικότητες: δηλαδή, με άλλα λόγια, εκείνες των οποίων η συγχορδία της Τονικής συμπίπτει με συγχορδία της βασικής τονικότητας.[73] Ο Μάντζαρος αναφέρει εδώ μια εξαίρεση, η οποία ισχύει μόνο όταν η βασική τονικότητα είναι σε μείζονα Τρόπο: ότι επιτρέπεται η μετάβαση στην ομώνυμη ελάσσονα. Αν, μάλιστα, γράφει κανείς σε λιγότερο αυστηρό ύφος, τότε, μετά από μια τέτοια τονική μετατόπιση, επιτρέπονται οι αποκλίσεις προς τονικότητες που ανήκουν στον 1ο και 2ο άμεσο βαθμό της ομώνυμης ελάσσονος,[74] σαν αυτή να ήταν η βασική τονικότητα, και ότι κατόπιν μπορεί να γίνει επιστροφή στον ομώνυμο μείζονα Τρόπο.

Στη συνέχεια αναφέρει επιγραμματικά τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να γίνει παροδική μετατροπία προς τις τονικότητες του 1ου και 2ου άμεσου βαθμού, και αυτοί οι τρόποι είναι είτε η πτώση είτε η απροετοίμαστη μετάβαση. Με αυτή την τελευταία φαίνεται να υπονοείται η χρωματική αλλοίωση ενός από τους φθόγγους της φυσικής κλίμακας του Τρόπου ώστε ο φθόγγος αυτός να αποτελέσει μέλος της Δεσπόζουσας της νέας τονικότητας: αν είναι οξυμμένος θα είναι η τρίτη της παρενθετικής V, δηλαδή ο Προσαγωγέας, ενώ αν είναι βαρυμένος θα είναι η εβδόμη της.[75] Όσον αφορά δε την πτώση, λογικά αυτή θα προϋποθέτει την ύπαρξη μιας κοινής, συνδετικής συγχορδίας η οποία είναι διατονική τόσο στη βασική τονικότητα όσο και σε εκείνη προς την οποία γίνεται η παροδική μετάβαση, ώστε κατόπιν να ακολουθήσει η παρενθετική Δ που αναγκαστικά περιλαμβάνει κάποιον αλλοιωμένο φθόγγο. Σύμφωνα με τον Μάντζαρο η μόνη τονικότητα στην οποία δεν μπορεί να γίνει απροετοίμαστη μετάβαση είναι αυτή που έχει ως βάση τη μικρή εβδόμη της κλίμακας, και εδώ δεν μπορεί παρά να αναφέρεται στη φυσική εβδόμη του ελάσσονος Τρόπου, εφόσον στον μείζονα η τονικότητα αυτή δεν συγκαταλέγεται σε εκείνες του 1ου και 2ου άμεσου βαθμού. Ο ίδιος περιορισμός υπάρχει και για την αντίστροφη διαδικασία, δηλαδή ότι από την τονικότητα της μικρής εβδόμης δεν μπορούμε

καθαρά φωνητικό (vocale puro), 2. το καθαρά οργανικό (istrumentale puro), και 3. το μεικτό (misto). Από αυτά, δύο έχουν περαιτέρω υποδιαιρέσεις. Το πρώτο διαιρείται σε εκείνο που είναι μόνο για φωνές, το οποίο λέγεται επίσης *κατά [τον] Palestrina* (a Voci sole, detto anche a Palestrina) και σε εκείνο στο οποίο υπάρχει συνοδεία Οργάνου ή τσέμπαλου ή άλλου οργάνου που μπορεί να παίξει το μπάσο, ενώ το τρίτο διαιρείται σε εκκλησιαστική μουσική (Musica Ecclesiastica) και σε θεατρική μουσική (Musica Teatrale). Βλ. GALEAZZI 1796 σ. 276-306.

[73] Ο Luigi Picchianti, το 1834, χωρίζει τη μουσική σε τρία είδη σύμφωνα με το ύφος της: «rigoroso», «libero, e galante» και «misto», δηλαδή «αυστηρό», «ελεύθερο και » και «μεικτό». Για το πρώτο γράφει ότι «μπορεί να έχει χαρακτήρα σοβαρό, υψηλό, συγκινητικό … κ.λπ.» («può essere di carattere: serio: sublime: patetico .... ec.»)· PICCHIANTI 1834 σ. 175. Για σύγκριση παραθέτω όσα γράφει ο Picchianti για τις μετατροπίες και τις διαφωνίες σε αυτό το ύφος: «Το αυστηρό ύφος απαιτεί περισσότερο τη χρήση του διατονικού γένους παρά του χρωματικού, και γι' αυτό χρησιμοποιούνται αποκλειστικά όλα τα είδη διατονικών συγχορδιών. Οι διαφωνίες με καθυστέρηση, οι διαβατικοί φθόγγοι και ο ισοκράτης είναι τα μοναδικά είδη ξένων φθόγγων που αρμόζουν σε αυτό το ύφος. Οποιαδήποτε διαφωνία, […] πρέπει πάντα να προετοιμάζεται με ακρίβεια και να λύνεται σύμφωνα με την κοινή διδασκαλία η οποία ονομάζεται, ακριβώς, αυστηρό ύφος, επειδή σε αυτό απαιτείται η αυστηρή τήρηση όλων των κανόνων της αρμονίας και της αντίστιξης. Οι αποκλίσεις προς τις συγγενείς τονικότητες είναι οι μόνες που επιτρέπονται σε αυτό το ύφος, […]» («Lo stile rigoroso richiede più l'uso del genere diatonico, che del genere cromatico, ed è per questo che vi si praticano esclusivamente tutte le specie di accordi diatonici. Le dissonanze per ritardo, le note di passaggio, ed il pedale sono le tre specie di note estranee convenienti a tale stile. Qualunque dissonanza […] deve esservi sempre esattamente preparata, e risoluta secondo il comune insegnamento, dicendosi appunto stile rigoroso, perchè in esso richiedesi la rigorosa osservanza di tutte le regole dell'armonia, e del contrappunto. Le transizioni ordinarie, sono le sole permesse in questo stile, […]»· PICCHIANTI 1834 σ. 176).

[74] Πρβλ. REICHA [περ. 1816–1818] σ. 58.

[75] Περισσότερα γι' αυτό βλ. παραπάνω, στην ενότητα 4.1.3.

να μεταβούμε απροετοίμαστα στη βασική, ενώ από τις υπόλοιπες τονικότητες του 1ου και 2ου βαθμού μπορεί να γίνει επιστροφή στην αρχική τονικότητα με απροετοίμαστη μετάβαση.

Αυτός ο περιορισμός με προβληματίζει διότι σε άλλους θεωρητικούς της εποχής δεν έχω συναντήσει κάτι αντίστοιχο. Ο Reicha, λ.χ., αναφέρει μεν ότι «[υ]πάρχουν μουσικά κομμάτια (κυρίως η φούγκα) όπου δεν επιτρέπεται να βγαίνουμε έξω από τα όρια της βασικής τονικότητας και των πέντε συγγενών»,[76] και συνεχίζει συνιστώντας στους μαθητές να μελετούν τα παραδείγματα μετατροπιών που έχει δώσει στις προηγούμενες σελίδες, αλλά δεν εφιστά την προσοχή σε κάποια ιδιαιτερότητα που να αφορά τη μετάβαση από τη Ντο ελάσσονα στη Σι♭ μείζονα. Η απόσταση δευτέρας ανάμεσα στις δύο Τονικές θα μπορούσε να αποτελεί μια εξήγηση γι' αυτή την απαγόρευση, και πράγματι υπάρχει η περίπτωση του λίγο παλαιότερου Galeazzi, σύμφωνα με τον οποίο οι πέντε συγγενείς τονικότητες μιας βασικής δεν συμπεριλαμβάνουν ούτε εκείνη της δεύτερης βαθμίδας του μείζονος Τρόπου ούτε της έβδομης του ελάσσονος,[77] δηλαδή ακριβώς εκείνες των οποίων η Τονική απέχει διάστημα δευτέρας από την Τονική της βασικής. Στο δικό του σύστημα οι συγγενείς τονικότητες, και στους δύο Τρόπους, είναι εκείνες της τρίτης βαθμίδας, της τέταρτης, της πέμπτης, της έκτης, και της ομώνυμης (μείζονος ή ελάσσονος, αναλόγως). Ο Galeazzi το αιτιολογεί αυτό βάσει της απουσίας κοινών φθόγγων ανάμεσα στην Τονική της βασικής τονικότητας και εκείνη της δεύτερης του μείζονος και της έβδομης του ελάσσονος, απουσίας η οποία κάνει τη μετάβαση «τραχύτατη».[78] Μια τέτοια άποψη, μολονότι μοιάζει υπερβολικά συντηρητική για τα δεδομένα του Μάντζαρου, θα μπορούσε να δικαιολογήσει την απροετοίμαστη μετάβαση στην έβδομη βαθμίδα μιας ελάσσονος τονικότητας. Ωστόσο, το ότι ο Μάντζαρος απαγορεύει και την αντίστροφη πορεία, δηλαδή την επιστροφή από την τονικότητα της εβδόμης του ελάσσονος στην πρώτη, προκαλεί ακόμα μεγαλύτερο προβληματισμό διότι εδώ πρόκειται για την ίδια ακριβώς σχέση που έχουν μεταξύ τους, στον μείζονα Τρόπο, και οι τονικότητες της πρώτης και της δεύτερης βαθμίδας (σχέση ανιούσας δευτέρας, με την πρώτη τονικότητα μείζονα και τη δεύτερη ελάσσονα), στις οποίες η μετάβαση από την πρώτη στη δεύτερη είναι επιτρεπτή. Μέχρι στιγμής δεν έχω βρει κάποια ικανοποιητική εξήγηση γι' αυτά τα αντικρουόμενα μεταξύ τους στοιχεία.

Στην τελευταία παράγραφο του 78ν/153 γίνεται μία ακόμη αναφορά στη σχέση μεταξύ μετατροπίας και μορφής: διαβάζουμε για μια «μουσική ιδέα» («pensiero musicale») η οποία εκτείνεται σε μία ή περισσότερες *στροφές* —με τη μαντζαρική, μουσική σημασία τους— και παραμένει σταθερά στη βασική τονικότητα. Με τις λέξεις «μουσική ιδέα» εννοείται εδώ ένα σύντομο τμήμα της μουσικής σύνθεσης το οποίο, ανάλογα με την περίπτωση, θα μπορούσε να ταυτίζεται άλλοτε με μία *φράση*, άλλοτε με μία *πρόταση* και άλλοτε με μία *περίοδο*· τα βασικά τονικά της χαρακτηριστικά, πάντως, είναι η παραμονή στη βασική τονικότητα και οι σύντομες μόνο αποκλίσεις προς άλλες οι οποίες ανήκουν στις συγγενείς της — ή, για να επιστρέψουμε στην ορολογία του Μάντζαρου, προς τονικότητες που ανήκουν στον 1ο και 2ο βαθμό άμεσης συγγένειας. Οι πτώσεις προς τη βασική τονικότητα ενισχύουν μεν την πρωτοκαθεδρία της, ενώ οι πτώσεις προς τις άλλες πέντε κοντινότερες αποτρέπουν τη μονοτονία που θα δημιουργούσε

[76] «Il est des morceaux (la Fugue surtout) où il n'est pas permis de sortir du Ton primitif et de ses cinq relatifs» (REICHA [περ. 1816–1818] σ. 59).

[77] GALEAZZI 1796 σ. 177 (§250).

[78] GALEAZZI 1796 σ. 263-264. Λίγο παρακάτω στο ίδιο σύγγραμμα, στον πίνακα των σ. 266-267, δίνονται οι συγγενείς τονικότητες για κάθε μείζονα και ελάσσονα βασική τονικότητα, πάντοτε σύμφωνα με το σύστημα του Galeazzi.

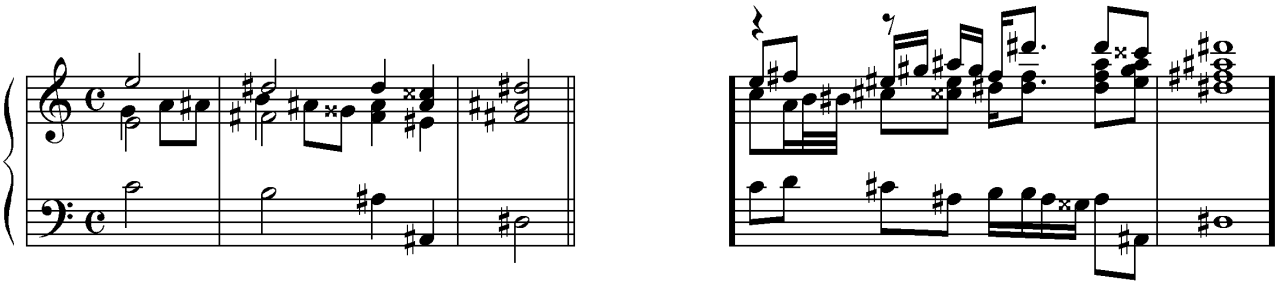
η παραμονή αποκλειστικά στη βασική, ικανοποιώντας μεν την ανάγκη για ποικιλία αλλά όχι εις βάρος της ενότητας, εφόσον οι τονικότητες αυτές αποτελούνται από το ίδιο σχεδόν φθογγικό υλικό από το οποίο συνίσταται και η βασική (με διαφορά ενός μόνο αλλοιωμένου φθόγγου). Κάθε παροδική μετατροπία προς συγγενή τονικότητα γίνεται με τη βοήθεια κάποιου από τους χρωματικούς φθόγγους του κάθε Τρόπου, αυξημένους ή ελαττωμένους, οι οποίοι αποκτούν μια στιγμιαία, παροδική Θεώρηση. Η συνηθέστερη Θεώρηση των χρωματικών φθόγγων είναι αυτή που έχει ήδη αναφέρει ο Μάντζαρος στο 61*v*/119 (βλ. εδώ την ενότητα 4.1.3), δηλαδή ένας ελαττωμένος χρωματικός γίνεται τέταρτη βαθμίδα της νέας τονικότητας ενώ ένας αυξημένος γίνεται έβδομη βαθμίδα.

Οι δύο παράγραφοι του 79*r*/154 ολοκληρώνουν αυτή την ενότητα αναφέροντας τους τρόπους με τους οποίους γίνεται μετατροπία προς τονικότητες με βαθμό συγγένειας μεγαλύτερο του 5ου. Οι τρεις τονικότητες του *άμεσου* 5ου βαθμού διαφέρουν κατά πέντε, έξι και επτά αλλοιώσεις σε σχέση με τη βασική, ενώ εκείνες του *έμμεσου* 5ου βαθμού διαφέρουν κατά οκτώ, εννέα και δέκα αλλοιώσεις. Πρόκειται, δηλαδή, για τονικότητες που χρησιμοποιούν διπλά σημεία αλλοίωσης και είναι αρκετά απομακρυσμένες από τη βασική ώστε να είναι βολική η μετάβαση σε αυτές με εναρμόνια μεταλλαγή ή με εναρμόνια μεταλλαγμένο φθόγγο.[79] Οι δύο αυτές μέθοδοι προσφέρονται για την άμεση μετάβαση στην επιθυμητή απομακρυσμένη τονικότητα, όπως διαβάζουμε στην τελευταία παράγραφο. Ο άλλος τρόπος είναι μέσω ενδιάμεσων τονικοτήτων, ανεβαίνοντας δηλαδή βαθμούς με τη χρήση κοινών φθόγγων και κομβικών συγχορδιών. Σχετικά με αυτό, όμως, ο Μάντζαρος δίνει μιαν αξιοσημείωτη οδηγία: γράφει ότι μπορεί κανείς να στοχεύσει πρώτα σε μιαν από τις τονικότητες («μετατροπίες») οι οποίες βρίσκονται έναν άμεσο βαθμό ψηλότερα από την επιθυμητή τονικότητα (δηλαδή στον δικό της 2ο άμεσο βαθμό), και έπειτα να γίνει επικύρωση της τελευταίας με πτώση. Ο λόγος γι' αυτό υποθέτω ότι είναι ο εξής: ότι οι τονικότητες του 2ου άμεσου βαθμού έχουν ως Τονική μια συγχορδία που, κατά τον Μάντζαρο, μπορεί να χρησιμεύσει ως φυσιολογικότερη ώστε να ακολουθήσει ομαλά η πτώση στην τελική επιθυμητή τονικότητα. Αν ο τελικός στόχος είναι μια μείζων τονικότητα, τότε εκείνες του 2ου άμεσου βαθμού της είναι οι τονικότητες των οποίων η Τονική συμπίπτει με τις ελάσσονες συγχορδίες της ii, vi, και iii, ενώ αν τελικός στόχος είναι μια ελάσσων τονικότητα, τότε ο 2ος άμεσος βαθμός της περιλαμβάνει τις μείζονες VII, III, και VI. Στον μείζονα Τρόπο η ii και η vi είναι εύχρηστες ως Προδεσπόζουσες, το ίδιο και η VI του ελάσσονος, αλλά οι υπόλοιπες δεν θα λέγαμε ότι είναι οι συνηθέστερες για αυτόν τον ρόλο. Η δε VII του ελάσσονος αποτελεί προβληματική περίπτωση εφόσον έχει αναφερθεί παραπάνω, από τον ίδιο τον Μάντζαρο, σαν ακατάλληλη για την άμεση επιστροφή στην Τονική, δηλαδή ότι είναι μια μείζων συγχορδία μετά την οποία δεν μπορεί να ακολουθήσει αμέσως η Δεσπόζουσα της ελάσσονος τονικότητας που βρίσκεται έναν τόνο ψηλότερα. Έτσι, στο 79*r*/154 έχουμε άλλο ένα σημείο που μου έχει δημιουργήσει αναπάντητα ερωτήματα, στα οποία θα προσθέσω και ένα ακόμα: γιατί άραγε αυτή η μέθοδος βαθμιαίας προσέγγισης μιας νέας τονικότητας να μη συμπεριλαμβάνει ως μεταβατική τονικότητα και εκείνη της τέταρτης βαθμίδας της, η οποία ανήκει στον 1ο άμεσο βαθμό της και μπορεί κάλλιστα να χρησιμεύσει ως Προδεσπόζουσα;

Θα δώσω, πάντως, δύο μετατροπικά παραδείγματα του Μάντζαρου που δείχνουν να εφαρμόζουν τη μέθοδο που περιγράφεται στην πρώτη παράγραφο αυτού του φύλλου, δηλαδή τη

[79] Για τη διαφορά μεταξύ των δύο αυτών μεθόδων μετατροπίας στη μαντζαρική θεωρία βλ. παρακάτω, σ. 325-329.

μεσολάβαση κάποιας τονικότητας του 2ου άμεσου βαθμού της τελικής προτού γίνει πτώση σε αυτήν. Και στα δύο αυτά παραδείγματα αρχική τονικότητα είναι η Ντο μείζων και τελική η Ρε♯ ελάσσων, δηλαδή η δεύτερη τονικότητα (ή μετατροπία) του 6ου άμεσου βαθμού. Στο πρώτο η ρυθμική αγωγή είναι μέτρια προς αργή (πιστεύω ότι ♩ = 60 είναι μια καλή ταχύτητα) ενώ στο δεύτερο πολύ αργή (περίπου η διπλάσια, δηλαδή ♪ = 60).



Παράδειγμα 4.12: *SPA* 1 φ. 33*v* / σ. 63, και *OC/DM* 1 σ. 22.
Έχουν παραλειφθεί οι θεωρήσεις, οι σταυροί, οι αστερίσκοι, και οι κορόνες.

Η συγχορδία που ικανοποιεί εδώ τα κριτήρια του Μάντζαρου είναι αυτή της σι μείζονος, η οποία θεμελιώνεται στη διατονική έκτη της Ρε♯ ελάσσονος και συνεπώς η Θεώρησή της ως προς αυτή την τονικότητα είναι ♭6. Πρόκειται, λοιπόν, για τη δεύτερη μετατροπία του 2ου άμεσου βαθμού. Η σι μείζων χρησιμοποιείται με διαφορετικό τρόπο στο κάθε παράδειγμα: στο πρώτο προσεγγίζεται μέσω «ιταλικής έκτης» και δίνει αρχικά την εντύπωση της Δεσπόζουσας της Μι ελάσσονος/μείζονος, μέχρι που η ημιτονιακή κατιούσα κίνηση της άλτο (σι-λα♯-σολ𝄪) μετατρέπει τη συγχορδία σε «γερμανική έκτη» η οποία οδηγεί σε τέλεια πτώση στη Ρε♯ ελάσσονα. Στο δεύτερο παράδειγμα οι αλλεπάλληλες χρωματικές κινήσεις του τενόρου βοηθούν στην ταχεία προσέγγιση απομακρυσμένων τονικοτήτων: το δεύτερο όγδοο ξεκινά σαν Δεσπόζουσα της πέμπτης βαθμίδας αλλά μετατρέπεται σε «ιταλική έκτη» η οποία, στο επόμενο όγδοο, οδηγεί στη Δεσπόζουσα της Φα♯ μείζονος/ελάσσονος. Ωστόσο στο τέταρτο όγδοο κιόλας, όπου συμμετέχει πλέον και η σοπράνο, ακούμε τη Δεσπόζουσα της Ρε♯ ελάσσονος. Ακολουθεί μια απατηλή πτώση στην έκτη βαθμίδα της (σι μείζονα) και μια ημιτονιακή κίνηση όμοια με εκείνη της άλτο του διπλανού παραδείγματος η οποία οδηγεί τελικά στην τέλεια πτώση, αυτή τη φορά με V^7. Η απατηλή πτώση, βεβαίως, θα μπορούσε να λείπει, και συνεπώς στη θέση της σι μείζονος θα μπορούσε να βρισκόταν η ρε♯ ελάσσων και έπειτα να ακολουθήσει μία τελική πτώση για την εδραίωσή της, αλλά το δεδομένο παράδειγμα από το *OC/DM* ανήκει σε μια ομάδα παραδειγμάτων τα οποία καταλήγουν όλα με το ίδιο σχήμα του μπάσου, δηλαδή αυτό που ξεκινά από το δεύτερο δέκατο έκτο του και φτάνει μέχρι το τέλος.

4.1.7 **«Ανακεφαλαίωση αυτών που ειπώθηκαν, και πρακτική των μετατροπιών»**

Μετά από μια κενή σελίδα (79*v*/155), στην επόμενη ξεκινά μια νέα ενότητα έξι σελίδων, της οποίας η έναρξη δηλώνεται ρητά με τον τίτλο που δίνουμε και εδώ. Αρχικά ο Μάντζαρος αναφέρεται πολύ γενικά στο σύστημα σύμφωνα με το οποίο είναι οργανωμένες οι συγγένειες των τονικοτήτων, και στους φθόγγους των τριών γενών οι οποίοι αποτελούν το σημαντικότερο κριτήριο για την οργάνωση αυτών των συγγενειών και για τη διαβάθμιση των μετατροπιών. Σημαντική είναι η αναφορά στο «γενικό πρότυπο της τονικότητας» («Tipo generale del Tono») και κυρίως στο «ενοποιητικό σύστημα» («sistema unitario») που σχηματίζεται από το σύνολο των τονικοτήτων και από τις σχέσεις μεταξύ τους. Η λέξη *τονικότητα* που συνιστά το «γενικό πρότυπο» έχει εδώ την ίδια σημασία που είχε και στην ενότητα 4.1.2, δηλαδή τη «σειρά των φθόγγων που σχηματίζουν συνολικά το διάστημα μιας οκτάβας, και τις αποστάσεις μεταξύ τους». Το δε «ενοποιητικό σύστημα» αποτελεί άλλη μία εμφάνιση του Νόμου της Ενότητας στα μαντζαρικά γραπτά, προβάλλοντας και σε αυτό το σημείο τη σημασία που είχε ο νόμος αυτός στο αισθητικό σύστημα του κερκυραίου δημιουργού και δασκάλου (περισσότερα παρακάτω, ενότητα 4.1.12).

Κατόπιν γίνεται αναφορά στη Θεώρηση των κοινών φθόγγων οι οποίοι χρησιμοποιούνται για την πραγματοποίηση μετατροπιών. Η Θεώρηση αυτή, όπως γράφτηκε στο 77*r*/150, μπορεί να είναι είτε παροδική είτε σταθερή, ανάλογα με τον βαθμό εδραίωσης της νέας τονικότητας.

Στην επόμενη παράγραφο αναφέρεται η διαστηματική σχέση μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας: αυτή εκφράζεται μεν βάσει της απόστασης που έχουν οι φθόγγοι της Τονικής τής καθεμιάς από αυτές τις δύο τονικότητες, αλλά η ίδια διαστηματική σχέση ισχύει και για κάθε ζεύγος αντίστοιχων μεταξύ τους φθόγγων από τους τριάντα δύο που αποτελούν την κάθε τονικότητα. Δηλαδή αν δύο τονικότητες έχουν σχέση τρίτης μεγάλης (3), όπως για παράδειγμα η Ντο μείζων με τη Μι μείζονα, το οποίο σημαίνει πως αυτή είναι η απόσταση ανάμεσα στις Τονικές τους, τότε η ίδια ακριβώς σχέση θα ισχύει λ.χ. και για τον πρώτο προς τα δεξιά διατονικό φθόγγο της καθεμιάς τους, δηλαδή την πέμπτη της κλίμακας (σολ στην πρώτη, σι στη δεύτερη), ή για τον πρώτο προς τα αριστερά χρωματικό φθόγγο τους (σι♭ στην πρώτη, ρε♮ στη δεύτερη) και ούτω καθεξής. Αυτό το δεδομένο, αν και δεν έχει κάποια χρησιμότητα στη μετατροπική διαδικασία, ακολουθείται ωστόσο από μια συμπερασματική πρόταση στην οποία ο Μάντζαρος γράφει ότι «οποιοσδήποτε από τους 32 φθόγγους της κύριας τονικότητας μπορεί, συνεπώς, να χρησιμεύσει για μια τέτοια μετάβαση». Η χρήση της λέξης *dunque* («συνεπώς, επομένως, λοιπόν») υπονοεί πως αυτό που ειπώθηκε πριν —δηλαδή ότι κάθε ζεύγος αντίστοιχων φθόγγων μεταξύ δύο τονικοτήτων έχει την ίδια διαστηματική σχέση που έχουν μεταξύ τους και οι τονικές τους— έχει κάποια χρηστική αξία για τις μετατροπίες, την οποία όμως δεν έχω ανακαλύψει. Άλλωστε, όταν ένας φθόγγος είναι κοινός ανάμεσα σε δύο τονικότητες, ώστε να χρησιμεύσει σαν κομβικό σημείο για τη μετάβαση από τη μία στην άλλη, αυτό που μας απασχολεί είναι η Θεώρηση που έχει στην καθεμιά, και η Θεώρηση αυτή είναι πάντα δύο διαφορετικοί μεταξύ τους συνδυασμοί αριθμών και αλλοιώσεων — εκτός αν γίνεται μετάβαση στην ομώνυμη ελάσσονα ή μείζονα.

Στη σελίδα που ακολουθεί (80*v*/157) πληροφορούμαστε πως, όταν έχουμε φθόγγους κοινούς μεταξύ δύο τονικοτήτων, οι Θεωρήσεις τους θα περιορίζονται στο φάσμα των διατονικών

και χρωματικών φθόγγων (από τους τριάντα δύο που αποτελούν την κάθε τονικότητα). Δεν θα λαμβάνεται υπόψιν η ερμηνεία αυτών των κοινών φθόγγων ως εναρμόνιων σε κάποιαν από τις δύο σχετιζόμενες μεταξύ τους τονικότητες, επειδή αυτού του είδους οι σχέσεις «είναι πολύ περίπλοκες». Η πρόθεση του Μάντζαρου να παραμείνει σε ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο οι σχέσεις των τονικοτήτων δεν υπερβαίνουν τα όρια της ευχρηστίας δείχνει ότι έχει κατά νου τους μαθητές του και ότι έχει μεριμνήσει ώστε το σύστημά του να χαρακτηρίζεται όχι μόνον από οργάνωση αλλά και από πρακτική χρησιμότητα. Η χρήση του α΄ πληθυντικού όταν γράφει «[ε]μείς θα περιοριστούμε στις σχέσεις […] ως προς τις Θεωρήσεις των διατονικών και των χρωματικών […] φθόγγων» ίσως να είναι απλώς ένας τρόπος αποφυγής του α΄ ενικού, αλλά μπορεί και να εννοείται ο περιορισμός μόνο στις μετατροπίες που περιέχονται στο *SPA*· θα μπορούσε όμως να εννοηθεί ότι συμπεριλαμβάνει και την προέκτασή του, το *OC/DM*, ή και το μάθημα της αρμονίας γενικότερα.

Το υπόλοιπο αυτής της ενότητας, αποτελούμενο από σχεδόν τέσσερις σελίδες, ασχολείται με τους τρόπους μετάβασης από μια τονικότητα σε κάποιαν άλλη παρουσιάζοντάς τους αναλυτικά, πρώτα με λεκτική περιγραφή και έπειτα με μουσικά παραδείγματα. Οι τέσσερις αυτές μέθοδοι μετατροπίας είναι:

1. με κοινούς φθόγγους (*per comunione di corde*),
2. με κοινές συγχορδίες (*per comunione d'accordi*),
3. με εναρμόνια μεταλλαγμένους φθόγγους (*per note cangiate*),
4. με «εναρμόνια μετάβαση» (*per transizione enarmonica*).

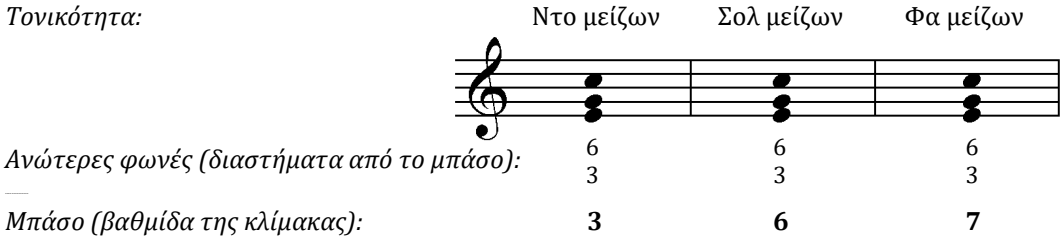
Παρόλο που οι δύο τελευταίες μέθοδοι μοιάζουν να εννούν το ίδιο πράγμα, τουλάχιστον για τον σημερινό σπουδαστή της αρμονίας, θα δούμε εντούτοις ότι υπάρχει μια λεπτή διαφορά μεταξύ τους. Ας τις εξετάσουμε όμως όλες με τη σειρά.

Ο πρώτος τρόπος είναι με τη χρήση ενός κομβικού φθόγγου, κοινού ανάμεσα στις δύο τονικότητες, ο οποίος ερμηνεύεται διαφορετικά στη μία και διαφορετικά στην άλλη, πράγμα που ισχύει και για τη συγχορδία την οποία αυτός ο φθόγγος φέρει ή υπονοεί. Το παράδειγμα που περιγράφεται είναι σαφές: στη Ντο μείζονα, μετά τη συγχορδία της Τονικής εμφανίζεται στο μπάσο ο φθόγγος λα, ο οποίος είναι ταυτόχρονα έκτη βαθμίδα της βασικής τονικότητας και Τονική της νέας, της Λα ελάσσονος. Εκφρασμένο αυτό με διπλή Θεώρηση γράφεται «6 1», και θα το βρούμε στο πρώτο μουσικό παράδειγμα του 82*v*/161, το οποίο ταιριάζει με αυτά που διαβάζουμε σε αυτή την παράγραφο. Από τον επόμενο φθόγγο του μπάσου μέχρι το τέλος του παραδείγματος όλες οι Θεωρήσεις των φθόγγων του είναι βάσει της Λα ελάσσονος.[80]

Για την εύκολη ανεύρεση των διπλών Θεωρήσεων ο Μάντζαρος παραπέμπει σε οκτώ πίνακες τους οποίους έχει καταρτίσει για τους μαθητές του. Στους πίνακες αυτούς, που βρίσκονται στα φ. 84*v*-88*r* (σ. 165-172), μπορεί κανείς να βρει τη Θεώρηση που έχει κάθε φθόγγος σε διαφορετικές τονικότητες. Η παραπομπή, πάντως, δεν είναι ολοκληρωμένη εφόσον λείπει η αρίθμηση τόσο των πινάκων όσο και των σελίδων στις οποίες αυτοί βρίσκονται. Πιθανόν ο Μάντζαρος είχε γράψει αυτό το κείμενο προτού ετοιμάσει τους πίνακες και, μετά την ολοκλήρωσή τους, αμέλησε τελικά να συμπληρώσει τα κενά που είχε αφήσει. Με τους πίνακες αυτούς θα ασχοληθούμε εκτενέστερα παρακάτω, στην ενότητα 4.1.8.

[80] Ας επισημανθεί ότι, εφόσον στην κατιούσα κίνηση του μπάσου η έβδομη και η έκτη βαθμίδα εμφανίζονται οξυμμένες, η Θεώρησή τους είναι 7 και *6* αντίστοιχα, και όχι ♭7 και ♭6.

Ο δεύτερος τρόπος πραγματοποίησης μιας μετατροπίας είναι το θέμα της επόμενης παραγράφου στην αρχή του επόμενου φύλλου (81*r*/158). Πρόκειται για τη μετατροπία μέσω κοινών συγχορδιών, το οποίο σημαίνει ότι στην περίπτωση αυτή το κομβικό στοιχείο δεν είναι απλώς ένας φθόγγος αλλά μια συγχορδία. Ως παράδειγμα χρησιμοποιείται η συγχορδία της Τ της Ντο μείζονος σε α΄ αναστροφή, μι-σολ-ντο.[81] Η ίδια συγχορδία, η οποία στη Ντο μείζονα έχει για χαμηλότερο φθόγγο τη βαθμίδα 3, υπάρχει και στη Σολ μείζονα στην οποία ο χαμηλότερος φθόγγος αντιστοιχεί στη βαθμίδα 6, και επίσης υπάρχει στη Φα μείζονα, όπου ο χαμηλότερος φθόγγος αντιστοιχεί στη βαθμίδα 7 (βλ. απεικόνιση στο Παρ. 4.13). Ας σημειώσουμε ότι τη Σολ και τη Φα μείζονα ο Μάντζαρος δεν τις κατονομάζει αλλά τις περιγράφει αντίστοιχα ως τη «μείζον[α] τονικότητ[α] της 5» και τη «μείζον[α] τονικότητ[α] της 4». Βεβαίως η ίδια συγχορδία ανήκει και σε τέσσερις ακόμη τονικότητες: είναι V^6 στη Φα ελάσσονα, VI^6 στη Μι ελάσσονα, III^6 στη Λα ελάσσονα και VII^6 στη Ρε ελάσσονα. Αυτές ο Μάντζαρος τις παραλείπει, πιθανόν για να αποφύγει τη μακρηγορία και επειδή ίσως προτιμά εδώ να παρουσιάσει τις απλούστερες περιπτώσεις, περιορίζοντάς τες στις άμεσα συγγενείς τονικότητες του 1ου βαθμού.



Παράδειγμα 4.13

Όπως έχει κάνει για τους κοινούς φθόγγους, έτσι και για τις κοινές συγχορδίες ο Μάντζαρος δίνει παρακάτω, σε μορφή πινάκων, διάφορες συγχορδίες και τη Θεώρηση που έχει η καθεμιά τους σε διαφορετικές τονικότητες. Στην πραγματικότητα πρόκειται για έναν μεγάλο πίνακα που αρχίζει στο φ. 89*v* και ολοκληρώνεται στο 92*v* (σ. 175-181). Και αυτός θα εξεταστεί ξεχωριστά σε άλλη ενότητα παρακάτω (4.1.10).

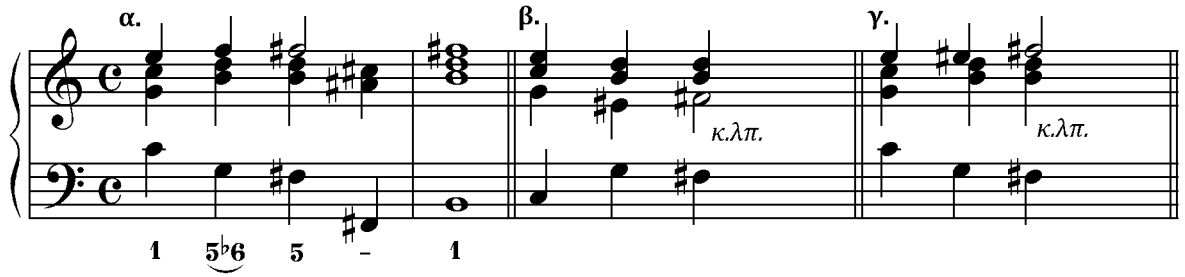
Ακολουθεί η τρίτη μετατροπική μέθοδος, μέσω εναρμόνιας μετατροπίας ή, σύμφωνα με την ορολογία του Μάντζαρου, μέσω «αλλαγμένων φθόγγων» (*note cangiate*), εννοώντας τους εναρμόνια μεταλλαγμένους φθόγγους. Η περιγραφή της είναι και η μακροσκελέστερη από τις τέσσερις εφόσον εκτείνεται από την τελευταία παράγραφο του 81*r*/158 μέχρι την αρχή του 82*r*/160. Αρχικά εκτίθεται αναλυτικά η αξιοποίηση εναρμόνιων συγχορδιών, κατά τον Μάντζαρο *accordi equivalenti*.[82] Ως παράδειγμα (με λεκτική περιγραφή) δίνεται η περίπτωση της μείζονος συγχορδίας με μικρή εβδόμη: η V^7 της Ντο μείζ. σε ευθεία κατάσταση, με αλλαγή του φθόγγου φα στον εναρμόνιό του, μι♯, μετατρέπεται σε «γερμανική έκτη» της Σι ελάσσονος σε πρώτη αναστροφή, δηλαδή με την έκτη της κλίμακας (♭6) στο μπάσο. Συνεπώς, για να γίνει πτώση σε αυτή την τονικότητα, το μπάσο θα κατεβεί βηματικά στη βαθμίδα 5 (φα♯) η οποία θα λειτουργήσει σαν Δ (με διπλή επέρειση $\frac{6}{4}$ που λύνεται σε $\frac{5}{3}$) για να ακολουθήσει η νέα Τ.

[81] Για την ακρίβεια η διατύπωσή του είναι «συγχορδία τρίτης μικρής και έκτης μικρής της 3 της βασικής μείζονος [τονικότητας]», όπου «3» είναι η τρίτη βαθμίδα στον μείζονα Τρόπο, η οποία βρίσκεται στο μπάσο, ενώ τα διαστήματα της 3μ και 6μ εκφράζουν τις αποστάσεις, σε σχέση με το μπάσο, των υπόλοιπων φθόγγων της συγχορδίας στις ανώτερες φωνές.

[82] Βλ. την εμφάνιση του ίδιου όρου και στα ΕΤ-7 και ΕΤ-21 του ΜΠ (σ. 162-165 και 209-210 αντίστοιχα).

Η επόμενη παράγραφος ξεκινά με μια σύντομη αναφορά στο «ευχάριστο ξάφνιασμα» που προκαλεί η χρήση των εναρμόνια μεταλλαγμένων φθόγγων στις μετατροπίες. Αμέσως μετά γίνεται λόγος για τη χρήσιμότητά τους ώστε να αποφεύγονται ορισμένες κάπως δύσκολες αλματικές μελωδικές κινήσεις αλλά και ορισμένες αλλοιώσεις φθόγγων κατά τις οποίες αυτοί μετατρέπονται από διατονικούς της βασικής τονικότητας σε εναρμόνιους της ίδιας. Αυτές οι περιπτώσεις εξηγούνται μέσω παραδειγμάτων στην παράγραφο που ακολουθεί, δηλαδή στην τελευταία του 81ν/159.

Όσον αφορά τα «κάπως δύσκολα» μελωδικά διαστήματα, δίνεται το παράδειγμα της κατιούσας 3ε, βασισμένο σε εκείνο που είχε αναφερθεί λίγο πιο πάνω, δηλαδή στη μετατροπή της Δ της βασικής τονικότητας σε «γερμανική έκτη» της νέας. Ο Μάντζαρος γράφει ότι, σε αυτή την περίπτωση, μετά την αρχική Τ της Ντο μείζονος είναι προτιμότερο να εμφανιστεί η V^7 σολ-σι-ρε-φα (Παρ. 4.14.α) παρά η εναρμόνιά της σολ-σι-ρε-μι♯ (Παρ. 4.14.γ), ώστε να αποφευχθεί η όξυνση του μι και άρα η απευθείας μετατροπή ενός διατονικού φθόγγου της βασικής τονικότητας σε έναν από τους εναρμόνιούς της. Από αυτή τη νουθεσία του Μάντζαρου για την αποφυγή μιας τέτοιας αλλοίωσης διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι αυτός ήταν ένας κανόνας τον οποίο τηρούσε στο σύστημα με το οποίο δίδασκε την αρμονία. Από τα μετατροπικά παραδείγματα των συγγραμμάτων του συνάγεται ότι προτιμούσε να συμβολίζει τις εναρμόνιες μετατροπίες με τον τρόπο του Παρ. 4.14.α, δηλαδή να γράφει την κομβική συγχορδία με την ορθογραφία η οποία εκφράζει τον ρόλο της *στην πρώτη τονικότητα* και όχι στη δεύτερη. Η μετάφραση του φα σε μι♯ δεν δηλώνεται γραπτώς (π.χ. με ανάλυση του φθογγοσήμου σε δύο όγδοα, φα και μι♯ αντίστοιχα, ενωμένα μεταξύ τους με σύζευξη διαρκείας) αλλά υπονοείται από τη δεύτερη Θεώρηση του μπάσου (♭6) και από εκείνη που ακολουθεί (5). Το πέρασμα κατευθείαν από την Τ της Ντο μείζονος στη «γερμανική έκτη» της Σι ελάσσονος, εκτός του ότι περιέχει την αλλοίωση μι→μι♯ που ο Μάντζαρος δεν συνιστά, θα απαιτούσε και διαφορετική Θεώρηση των συγχορδιών, εφόσον η κομβική συγχορδία θα ήταν πλέον εκείνη της Τ της Ντο η οποία θα ισοδυναμούσε με τη «ναπολιτάνικη» της Σι ελάσσονος σε ευθεία κατάσταση και συνεπώς θα έπρεπε να φέρει τα σύμβολα «1 ♭2». Μια τέτοια Θεώρηση, όμως, όχι μόνον οδηγεί σε μια πολύ ασυνήθιστη σύνδεση («ναπολιτάνικη» σε ευθεία κατάσταση → «γερμανική έκτη») αλλά δίνει στην πρώτη κιόλας συγχορδία κομβικό ρόλο, προτού καν εδραιωθεί ως Τ. Τέλος, η εκδοχή που εμφανίζεται στο Παρ. 4.14.β περιλαμβάνει το «κάπως δύσκολο πήδημα» της τρίτης ελαττωμένης στον τενόρο.



Παράδειγμα 4.14: παρουσίαση, με μουσική σημειογραφία και με τις κατάλληλες Θεωρήσεις, ορισμένων παραδειγμάτων που αναφέρονται λεκτικά στο 81ν/159 του *SPA* 1.

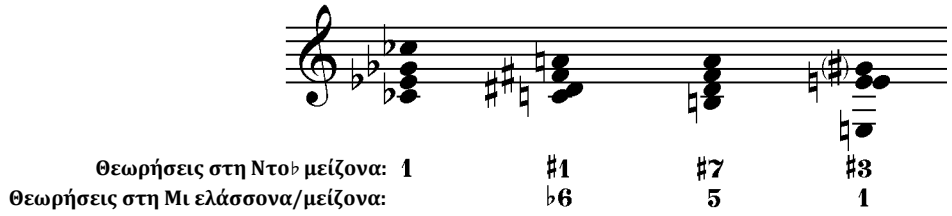
Στην ίδια παράγραφο ακολουθεί μια σημαντική παρατήρηση σχετικά με την *ακουστική* αίσθηση που προκαλεί η σύνδεση των δύο πρώτων συγχορδιών: ότι αυτές τις αντιλαμβανόμαστε ως Τονική που ακολουθείται από τη Δεσπόζουσα, δηλαδή μια μείζονα με μικρή εβδόμη, και όχι από κάποια συγχορδία έκτης αυξημένης. Ο τρίτος αυτός λόγος, μαζί με τους δύο που

αναφέρθηκαν παραπάνω (απευθείας μετάβαση από διατονικό σε εναρμόνιο φθόγγο, πήδημα τρίτης ελαττωμένης) δείχνει να επιδρά καθοριστικά για τον Μάντζαρο ώστε να προκρίνει τη γραφή της δεύτερης συγχορδίας με φα αντί του μι♯.

Προτού ολοκληρωθεί αυτή η παράγραφος γίνεται αναφορά σε μιαν άλλη πιθανή χρήση του φθόγγου ♯3 στο πλαίσιο μιας μείζονος βασικής τονικότητας. Θα μπορούσε, λοιπόν, ο ♯3 να θεωρηθεί τρίτη μιας μείζονος συγχορδίας η οποία θα λειτουργεί σαν Δ της ελάσσονος τονικότητας του ♯4 ή σαν διπλή Δ της ελάσσονος τονικότητας του 7. Για παράδειγμα, με αφετηρία τη Ντο μείζονα, ένα οξυμμένο μι μπορεί να μετατραπεί στην τρίτη της συγχορδίας ντο♯-μι♯-σολ♯ η οποία μπορεί να είναι είτε Δ της Φα♯ ελάσσονος είτε διπλή Δ της Σι ελάσσονος. Στην περίπτωση της πρώτης η Θεώρηση αυτού του μι♯ θα είναι 7̲ (Προσαγωγέας), ενώ στην περίπτωση της δεύτερης το μι♯ θα θεωρηθεί ♯4̲ (Προσαγωγέας της Δ). Ο πιθανότερος λόγος για τον οποίον ο Μάντζαρος αναφέρει μόνο τις *ελάσσονες* τονικότητες που θεμελιώνονται στους δεδομένους φθόγγους (♯4̲, 7̲) είναι επειδή αυτές βρίσκονται πλησιέστερα στη βασική, έχοντας περισσότερους φθόγγους κοινούς με αυτή, ενώ η καθεμιά από τις ομώνυμες μείζονες έχει τρεις οξυμμένους φθόγγους επιπλέον. Δεν είναι ευκρινής, πάντως, η αιτία για την οποία επιλέγεται αυτός ο περιορισμός. Επίσης δεν εξηγείται εύκολα η απουσία του τόσο χαρακτηριστικού φθόγγου της εβδόμης (σι) από τη συγχορδία στην οποία ανήκει το μι♯, εκτός αν πρόκειται για παράλειψη εκ παραδρομής. Η παράγραφος ολοκληρώνεται με την παρατήρηση ότι το μι♯ δεν θα εμφανιστεί αμέσως μετά τη συγχορδία της Τ της βασικής τονικότητας, επομένως έχουμε εδώ μια υπενθύμιση του κανόνα που αναφέρθηκε και παραπάνω, ότι δηλαδή ένας διατονικός φθόγγος δεν μετατρέπεται απευθείας σε εναρμόνιο.

Το ζήτημα των εναρμόνιων μετατροπιών κλείνει με την παραπομπή των αναγνωστών προς έναν πίνακα εναρμόνιων συγχορδιών, χρήσιμο για τέτοιες μετατροπίες. Ο πίνακας αυτός καταλαμβάνει τα φ. 93*r*-95*r* (σ. 182-186) και θα εξεταστεί χωριστά στην ενότητα 4.1.11.

Η τέταρτη και τελευταία μέθοδος μετατροπίας είναι εκείνη της «εναρμόνιας μετάβασης» και περιγράφεται στην τελευταία παράγραφο του 82*r*/160. Η διαφορά με την τρίτη μέθοδο, δηλαδή της εναρμόνιας μετατροπίας/μεταλλαγής, είναι ότι, σε εκείνη την περίπτωση, ο φθόγγος ή η συγχορδία που μεταφράζεται εναρμόνια ανήκει στο διατονικό υλικό της βασικής τονικότητας, ενώ στην «εναρμόνια μετάβαση» υπάρχει κάποια χρωματική αλλοίωση. Αυτό τουλάχιστον συνάγεται από τις περιγραφές του Μάντζαρου και από τα παραδείγματα που δίνει για την κάθε μέθοδο. Για την τελευταία ο Μάντζαρος δίνει δύο παραδείγματα, το πρώτο από τα οποία μπορεί να μεταγραφεί σε μουσική σημειογραφία ως εξής:



Παράδειγμα 4.15: παρουσίαση, με μουσική σημειογραφία και με τις ανάλογες Θεωρήσεις, του παραδείγματος που δίνεται λεκτικά στο 82*r*/160 του *SPA* 1.

Διαβάζουμε, λοιπόν, για τη συγχορδία της ντο♭ μείζονος στην οποία μπορεί να οξυνθεί η βάση και να εναρμονιστεί με 2Α, 4Α και 6Μ. Αυτή η νέα συγχορδία θα θεωρηθεί γ΄ αναστροφή της vii^{o7} της νέας τονικότητας, δηλαδή της Μι ελάσσονος/μείζονος, και συνεπώς ο φθόγγος του

μπάσου θα εκφράζεται σε αυτήν μέσω του συμβόλου ♭6. Η επόμενη συγχορδία δεν θα διαφέρει λειτουργικά, απλώς το μπάσο θα κινηθεί με κατιόν βήμα ώστε να αποτελέσει τη θεμέλιο της Δ (5) και τελικά να κατεβεί αλματικά στην Τ. Εδώ η «εναρμόνια μετάβαση» συμβαίνει στη δεύτερη συγχορδία του παραδείγματος, ταυτόχρονα με τη χρωματική αλλοίωση: την ίδια στιγμή που ο φθόγγος της Τ οξύνεται (ντο♭→ντο♮), το μι♭ και το σολ♭ αλλάζουν ορθογραφία και μετατρέπονται στα εναρμόνιά τους αντίστοιχα, ρε♯ και φα♯.

Το δεύτερο παράδειγμα για την «εναρμόνια μετάβαση» χρησιμοποιεί μόνον αλλαγή της ορθογραφίας, χωρίς πραγματική μελωδική κίνηση: συγκεκριμένα αναφέρεται η περίπτωση της Τονικής της Ντο♭ μείζονος, ντο♭-μι♭-σολ♭-ντο♭, η οποία αλλάζει γραφή και εμφανίζεται πλέον ως Τονική της Σι μείζονος, σι-ρε♯-φα♯-σι. Κι αυτή η περίπτωση, όμως, περιλαμβάνει χρωματική αλλοίωση, εξού και το συμπέρασμα στο οποίο έχω καταλήξει όσον αφορά το κριτήριο που διαφοροποιεί την τρίτη μέθοδο μετατροπίας από την τέταρτη.[83]

Το κείμενο αυτής της ενότητας ολοκληρώνεται στο 82*ν*/161, όπου έχουμε και τέσσερα παραδείγματα με μουσική σημειογραφία. Τα παραδείγματα αυτά δεν αποτελούν μεταγραφή εκείνων που έχουν περιγραφεί λεκτικά στις προηγούμενες σελίδες του χειρογράφου, αλλά δείχνουν μιαν ακόμα δυνατότητα μετατροπίας η οποία αναφέρεται για πρώτη φορά εδώ: όχι μέσω συγχορδιών αλλά μέσω μιας *μη εναρμονισμένης* μελωδίας ή φθόγγου. Διαβάζουμε εδώ ότι αυτό μπορεί να εφαρμοστεί και στους τέσσερις προαναφερθέντες τρόπους μετατροπίας, και ότι, κάτω από τον κομβικό φθόγγο, θα πρέπει να γραφτεί η ανάλογη διπλή Θεώρηση που θα δείχνει τη θέση του και στις δύο τονικότητες — το αυτονόητο δηλαδή, απλώς ο Μάντζαρος επαναλαμβάνει αυτή την πληροφορία για να αποφευχθεί κάθε ενδεχόμενο παρανόησης από τους μαθητές του, από τους οποίους κάποιοι ίσως να είχαν την εντύπωση ότι μια μετατροπία γίνεται μόνο με τη χρήση συγχορδιών. Ακολουθούν τέσσερα μουσικά παραδείγματα με μετρική ένδειξη $\frac{3}{4}$, και στο καθένα τους εμφανίζεται τουλάχιστον μία φορά ο ρυθμός | 𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥 |, ο οποίος είναι χαρακτηριστικός της μαζούρκας και μαρτυρά ότι, εκτός από το βαλς, ο Μάντζαρος αγαπούσε και τον πολωνικό αυτό χορό,[84] ο οποίος άλλωστε σημείωνε αρκετή επιτυχία στην πιανιστική μουσική της εποχής του.

Τα πρώτα δύο παραδείγματα ξεκινούν αμφότερα από τη Ντο μείζονα και μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, απλώς στο πρώτο η μετατροπία γίνεται στη σχετική ελάσσονα (1η μετατροπία του 2ου άμεσου βαθμού), ενώ στο δεύτερο γίνεται στην τονικότητα της Δεσπόζουσας (1η μετατροπία του 1ου άμεσου βαθμού). Και στα δύο η μετατροπία γίνεται πάνω στον πρώτο φθόγγο

[83] Υπέρ του ίδιου συμπεράσματος συνηγορούν και τα δύο τελευταία μουσικά παραδείγματα του 82*ν*/161.

[84] Πρβλ. και τις δύο σωζόμενες μαζούρκες του Μάντζαρου για πιάνο (η μία από αυτές, με τίτλο *Ophélie*, συνδυάζεται με την τσεχικής προέλευσης redowa — βλ. μερικά αποσπάσματά της δείγμα της εδώ, Παρ. 3.109, 3.133, 3.134, και 4.11) αλλά και εκείνες που έγραψε για μπάντα, όπως μαρτυρά το ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/5/19 (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 332). Επιπλέον υπάρχουν μαζούρκες (όπως και μαζούρκες χαρακτηρισμένες ως redowa) στο *SPA* 4, οι οποίες χρησιμεύουν σαν δείγματα μετατροπιών στο πλαίσιο ενός ύφους που αντικατοπτρίζει την πραγματική πιανιστική μουσική της εποχής. Εξετάζοντας, πάντως, τα μουσικά κομμάτια που ο Μάντζαρος χαρακτηρίζει είτε «redowa mazurka» είτε απλώς «redowa / redova», διαπιστώνουμε ότι είναι δυσδιάκριτη η διαφορά τους από τις μαζούρκες. Ας αναφερθούν εν παρόδω και μερικές μαζούρκες γραμμένες από την εγγονή του Μάντζαρου, και μαθήτριά του, Αμαλία Γενατά: μία από αυτές (με τίτλο *Un raggio di speranza*) είναι αφιερωμένη στον ίδιο, με τα λόγια «Στον εμπνευστή μου, Νικόλαο Μάντζαρο» («Al mio inspiratore Nicolò Manzaro»). Μεταγραφή της μαζούρκας αυτής, καθώς και άλλων δύο της Γενατά, υπάρχει στις σ. 131-143 του τεύχους 6 (Άνοιξη 2005) του περιοδικού *Πολυφωνία*.

του δεύτερου μέτρου, ο οποίος μετατρέπεται στην Τονική της νέας τονικότητας, όπως καθιστά σαφές και η διπλή Θεώρηση που είναι γραμμένη κάτω από τον καθένα τους.

Στο τρίτο παράδειγμα, όπου παρουσιάζεται η περίπτωση μιας εναρμόνιας μετατροπίας πάνω σε έναν επαναλαμβανόμενο φθόγγο, έχουμε μια μακρινή μετατροπία: από τη Ντο♭ μείζ. στη Ντο μείζ., ή αλλιώς στον ♯1 (3η μετατροπία του 5ου άμεσου βαθμού). Ο επαναλαμβανόμενος φθόγγος είναι το ντο♭ το οποίο ακούγεται μόνο του έξι φορές αμέσως μετά το άκουσμα της συγχορδίας της Τ. Η τριπλή Θεώρηση που είναι γραμμένη ακριβώς από κάτω χρησιμοποιεί δύο διαφορετικά σύμβολα. Το ένα από αυτά, η καμπύλη που ενώνει τις δύο πρώτες Θεωρήσεις και είναι γραμμένη *από κάτω τους*, εκφράζει τη θέση που έχει ο εν λόγω φθόγγος ταυτόχρονα στην αρχική και στην τελική τονικότητα: 1 στη Ντο♭ μείζ., δηλαδή Τ, και ♭1 στη Ντο μείζ., δηλαδή βαρυμένη Τ. Το δεύτερο σύμβολο, η *διακεκομμένη* καμπύλη που ενώνει τη δεύτερη και την τρίτη Θεώρηση και είναι γραμμένη *από πάνω τους*, δηλώνει την εναρμόνια μεταλλαγή η οποία θα επιτρέψει αυτό το ντο♭ να γίνει αντιληπτό ως σι και να λειτουργήσει σαν Προσαγωγέας (7) στην τονικότητα της Ντο μείζονος. Η Τονική της ακούγεται αμέσως μετά, και μια τέλεια πτώση εδραιώνει τη νέα τονικότητα. Όπως συνηθίζει ο Μάντζαρος στα μετατροπικά παραδείγματα τόσο του *SPA* όσο και του *OC/DM*, έτσι και εδώ το όνομα του φθόγγου στον οποίον οδηγεί η εναρμόνια μεταλλαγή δηλώνεται ολογράφως πάνω από το φθογγόσημο («si»).

Το τέταρτο και τελευταίο παράδειγμα περιέχει και την πιο απομακρυσμένη μετατροπία: από τη Ντο♭ μείζονα στη Σι μείζονα, δηλαδή στον ♯7 ή αλλιώς τη 2η μετατροπία του 9ου άμεσου βαθμού. Εδώ, αμέσως μετά την αρχική Τ εμφανίζεται *αλλοιωμένος* φθόγγος (σι♮), γι' αυτό και η δεδομένη περίπτωση μετατροπίας ανήκει στις «εναρμόνιες μεταβάσεις». Το σι αυτό μετατρέπεται σε νέα Τ η οποία έχει εναρμόνια σχέση με την αρχική. Τα δε σύμβολα των καμπύλων γραμμών χρησιμοποιούνται εδώ με διαφορετική σειρά και μέθοδο: η *διακεκομμένη* καμπύλη εμφανίζεται πρώτη, λόγω της εναρμόνιας μεταλλαγής, και δεν ενώνει μεταξύ τους δύο Θεωρήσεις αλλά τους δύο φθόγγους που είναι μεταξύ τους «[ακουστικά] ισοδύναμοι». Το δε σι φέρει διπλή Θεώρηση, με τους δύο αριθμούς της να ενώνονται με *συνεχή* καμπύλη και να δηλώνουν ο μεν τη θέση του σι♮ στη Ντο♭ μείζονα (♯7), ο δε τη θέση του ίδιου φθόγγου στη Σι μείζονα (1).

Εδώ ολοκληρώνεται η ενότητα του θεωρητικού κειμένου που αναφέρεται στις μετατροπίες. Αμέσως μετά ακολουθούν δύο κενές σελίδες και έπονται οι πίνακες στους οποίους είχε γίνει παραπομπή λίγο παραπάνω.

4.1.8 **Οι πίνακες με τις φθογγικές συγγένειες**

Στις επόμενες οκτώ σελίδες του *SPA* 1 (φ. 84*v*-88*r* / σ. 165-172) βρίσκουμε ισάριθμους πίνακες στους οποίους ο Μάντζαρος είχε παραπέμψει παραπάνω, στο 80*v*/157. Οι πίνακες αυτοί χρησιμεύουν στην αναζήτηση των δύο Θεώρησεων τις οποίες έχει οποιοσδήποτε φθόγγος σε οποιοδήποτε ζεύγος τονικοτήτων, δηλαδή διευκολύνουν ή/και επαληθεύουν την ανεύρεση των δύο συμβόλων που εκφράζουν τη θέση ενός κομβικού φθόγγου στις δύο τονικότητες στις οποίες αυτός ανήκει τη στιγμή της πραγματοποίησης μιας μετατροπίας. Αν, για παράδειγμα, βρισκόμαστε στη Σολ ελάσσονα και θέλουμε να μεταβούμε στη Φα μείζονα χρησιμοποιώντας το μι♮, η χρήση αυτών των πινάκων θα μας βοηθήσει να βρούμε απάντηση στο ερώτημα «ποιες θα είναι οι δύο Θεωρήσεις αυτού του φθόγγου;». Από την άλλη, αν θελήσουμε να χρησιμοποιήσουμε το μι♮ χωρίς να έχουμε αποφασίσει σε ποια τονικότητα θέλουμε να μεταβούμε, τότε,

συμβουλευόμενοι κάποιον από τους ίδιους πίνακες, μπορούμε να ελέγξουμε ποια είναι η Θεώρηση του μι♮ σε άλλες τονικότητες. Τέλος, μπορούμε απλώς να βρούμε με ακρίβεια πόσοι και ποιοι φθόγγοι μιας τονικότητας είναι κοινοί με εκείνους μιας άλλης, απλώς θα περιοριστούμε στους διατονικούς και στους χρωματικούς (θυμίζουμε ότι ο Μάντζαρος παραλείπει τους εναρμόνιους ως υπερβολικά περίπλοκους). Πρώτα, όμως, θα παρουσιάσω τη λογική με την οποία είναι καταρτισμένοι οι πίνακες.

Εδώ, λοιπόν, βλέπουμε ότι έχουμε οκτώ πίνακες και όχι μόνο έναν, ώστε να μπορούν να γίνουν όλοι οι συνδυασμοί αρχικών και τελικών τονικοτήτων, είτε αυτές είναι μείζονες είτε ελάσσονες. Επομένως, αναλυτικά, ο κάθε πίνακας περιέχει τα εξής ζεύγη τονικοτήτων:

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.5

Σύνοψη του περιεχομένου των πινάκων στα φ. 84*v*-88*r* / σ. 165-172 του *SPA* 1

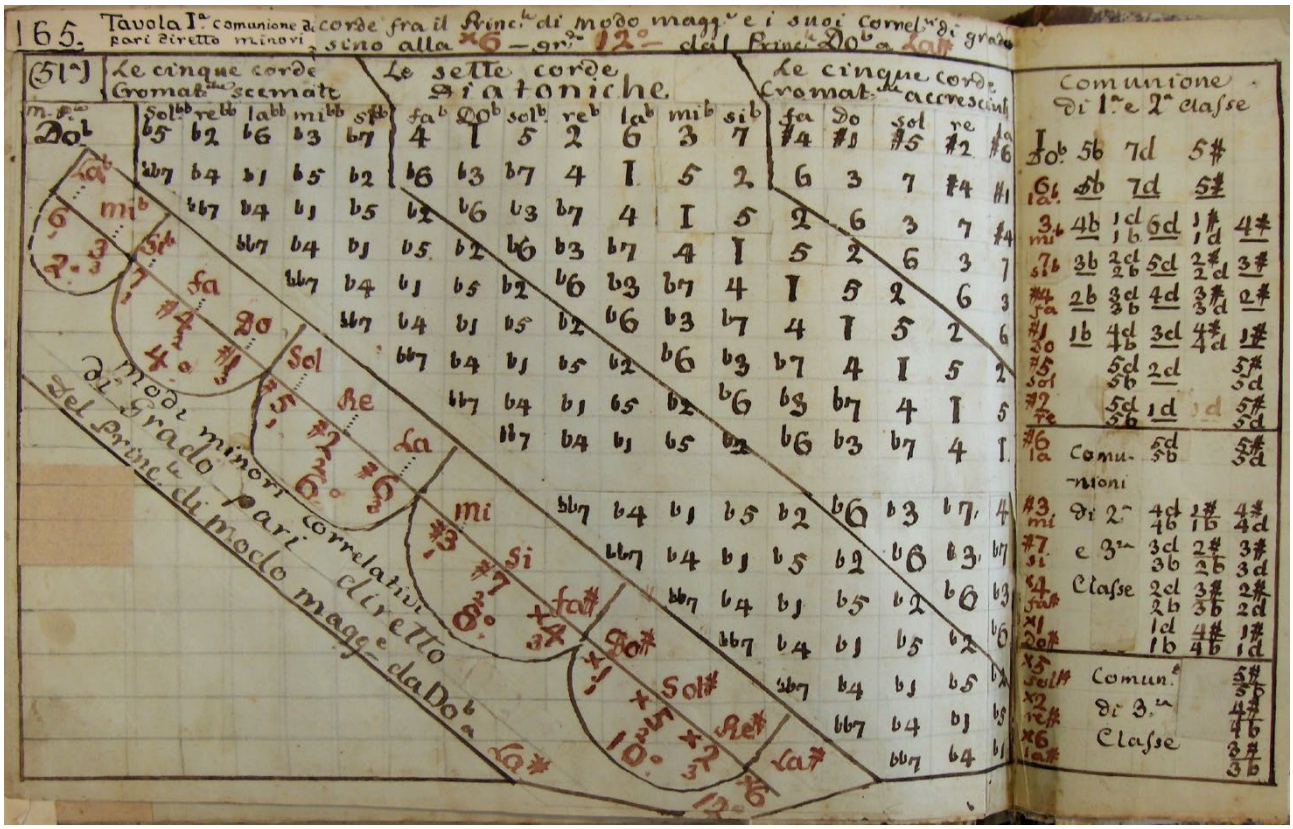
	Τρόπος αρχικής τονικότητας		***Κατεύθυνση στον κύκλο των πεμπτών***	***Τρόπος τελικής τονικότητας***	***Είδος συγγένειας***	***Βαθμοί συγγένειας***
Πίνακας 1	μείζων	(Ντο♭)	↗	ελάσσων	άμεση	άρτιοι
Πίνακας 2	ελάσσων	(Λα♯)	↘	μείζων	άμεση	άρτιοι
Πίνακας 3	ελάσσων	(Λα♭)	↗	μείζων	έμμεση	περιττοί
Πίνακας 4	μείζων	(Ντο♯)	↘	ελάσσων	έμμεση	περιττοί
Πίνακας 5	μείζων	(Ντο♭)	↗	μείζων	άμεση	περιττοί
Πίνακας 6	μείζων	(Ντο♯)	↘	μείζων	έμμεση	άρτιοι
Πίνακας 7	ελάσσων	(Λα♭)	↗	ελάσσων	έμμεση	άρτιοι
Πίνακας 8	ελάσσων	(Λα♯)	↘	ελάσσων	άμεση	περιττοί

Έτσι ο Πίνακας 1 (84*v*/165) αφορά τις μεταβάσεις από μείζονα σε ελάσσονα τονικότητα όταν η συγγένεια μεταξύ τους είναι άμεση, δηλαδή όταν εντοπίζονται και οι δύο στον ίδιο πίνακα συγγενειών (71*r*/138) στον οποίο, θυμίζουμε, οι τελικές τονικότητες βρίσκονται ψηλότερα στον κύκλο των πεμπτών σε σχέση με την αρχική.[85] Επειδή σε αυτόν τον πίνακα συγγενειών οι ελάσσονες τονικότητες ανήκουν στους βαθμούς συγγένειας που έχουν άρτιο αριθμό (2ος, 4ος κ.λπ.), αυτός είναι και ο λόγος που ο Πίνακας 1 αφορά συγκεκριμένα μόνο τις *ελάσσονες* τελικές τονικότητες που έχουν *άρτιο* βαθμό *άμεσης* συγγένειας. Από την άλλη, στον Πίνακα 4, μολονότι αυτός αφορά και πάλι τις μεταβάσεις από μείζονα σε ελάσσονα τονικότητα, όλα τα υπόλοιπα στοιχεία είναι ακριβώς τα αντίστροφα, διότι πρόκειται για ελάσσονες που έχουν *περιττό* βαθμό *έμμεσης* συγγένειας και, φυσικά, ως τέτοιες εντοπίζονται στον άλλο πίνακα συγγενειών (70*v*/137) και βρίσκονται χαμηλότερα στον κύκλο των πεμπτών.[86] Αυτή η λογική διέπει και τους υπόλοιπους έξι από τους οκτώ πίνακες. Επομένως για να επιλέξει κανείς σε ποιον απ' όλους θα αναζητήσει τη φθογγική συγγένεια που τον ενδιαφέρει πρέπει, προηγουμένως, να βεβαιωθεί για το είδος και τον βαθμό συγγένειας μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας, λαμβάνοντας φυσικά υπόψιν και τον Τρόπο στον οποίο ανήκει η καθεμιά τους. Για τους πίνακες στους οποίους οι τελικές τονικότητες βρίσκονται ψηλότερα από την αρχική, ο Μάντζαρος έχει επιλέξει —πολύ λογικά— την αρχική να έχει τον οπλισμό με τις περισσότερες υφέσεις, ώστε

[85] Εξαιρουμένων δύο μόνο τονικοτήτων: της 2ης του 1ου βαθμού, και της σχετικής της, δηλαδή της 3ης του 2ου βαθμού (βλ. σ. 290).

[86] Με την εξαίρεση, και εδώ, των δύο τονικοτήτων που έχουν ακριβώς τον ίδιο βαθμό και αρίθμηση με εκείνες που αναφέρονται στην αμέσως προηγούμενη υποσημείωση.

να μπορούν να καλυφθούν όλοι οι βαθμοί συγγένειας, π.χ. στον Πίνακα 5 η αρχική είναι η Ντο♭ μείζων. Αντίστοιχα, όταν οι τελικές τονικότητες βρίσκονται χαμηλότερα από την αρχική, τότε αυτή έχει τον οπλισμό με τις περισσότερες διέσεις, όπως στον Πίνακα 8 όπου αρχική είναι η Λα♯ ελάσσων.



Εικόνα 4.8: *SPA* 1, φ. 84*v* / σ. 165. Ο πρώτος από τους οκτώ πίνακες των φθογγικών συγγενειών.

Ας εξετάσουμε τώρα λεπτομερέστερα έναν από αυτούς τους πίνακες ώστε να γίνει σαφής η δομή τους και ο τρόπος χρήσης τους. Έστω ότι βρισκόμαστε στη Ντο♭ μείζονα και θέλουμε να μεταβούμε προς μια ελάσσονα τονικότητα που βρίσκεται ψηλότερα, δηλαδή που ο οπλισμός της αποτελείται από λιγότερες υφέσεις ή από διέσεις, π.χ. στη Φα ελάσσονα. Αν κοιτάξουμε εδώ, στον Πίνακα 4.5, θα δούμε ότι ο πίνακας του Μάντζαρου που ταιριάζει στον συγκεκριμένο συνδυασμό τονικοτήτων είναι ο αρ. 1.[87] Η φωτογραφία αυτού του πρώτου πίνακα φθογγικών συγγενειών (Εικ. 4.8) θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε τι ακριβώς περιέχει.

Στην πρώτη σειρά του πίνακα θα βρούμε τα ονόματα των διατονικών και χρωματικών φθόγγων που ανήκουν στην αρχική μας τονικότητα, τη Ντο♭ μείζονα. Όπως ακριβώς και στον «Πίνακα των 35 φθόγγων της Τονικότητας»,[88] οι φθόγγοι είναι παρατεταγμένοι κατά ανιούσες πέμπτες, με τους ελαττωμένους χρωματικούς αριστερά (από το σολ♭♭ μέχρι το σι♭♭), τους διατονικούς στο κέντρο (από φα♭ έως σι♭), και τους αυξημένους χρωματικούς στα δεξιά (από φα♮ έως λα♮). Οι χρωματικοί είναι σαφώς διαχωρισμένοι από τους διατονικούς με τη βοήθεια έντονων γραμμών. Κάτω από την ονομασία του κάθε φθόγγου είναι γραμμένη η Θεώρησή του μέσα στην τονικότητα της Ντο♭ μείζονος. Η κάθε ονομασία μαζί με την αντίστοιχη Θεώρησή

[87] Βλ. τις σ. 68-69 του τ. 3 του παρόντος.

[88] Βλ. στον τ. 3 του παρόντος, σ. 32-33, και στο 67*r*/130 του *SPA* 1.

της είναι γραμμένες στο ίδιο κελί, όπως φαίνεται από τις αχνές γραμμές οι οποίες σχηματίζουν τα κελιά του πίνακα.

Στη δεύτερη σειρά είναι γραμμένες οι Θεωρήσεις της Λα♭ ελάσσονος, η οποία είναι η σχετική της Ντο♭ μείζονος και η πρώτη από τις τελικές τονικότητες που παρουσιάζονται σε αυτόν τον πίνακα (δηλαδή τις ελάσσονες με όλο και λιγότερες υφέσεις). Η παράθεση των Θεωρήσεων της Λα♭ ελάσσονος κάτω από εκείνες που αντιστοιχούν στους ονομαστικά ίδιους φθόγγους της Ντο♭ μείζονος θυμίζει έντονα κάτι που το έχουμε συναντήσει ξανά: τον πίνακα του 67*v*/131, όπου στη θέση των δύο αυτών τονικοτήτων έχουμε τη Λα ελάσσονα και τη Ντο μείζονα.[89] Πιο συγκεκριμένα θυμίζει τις τρεις κεντρικές στήλες από τις συνολικά πέντε εκείνου του πίνακα, οι οποίες περιέχουν τις ίδιες κατηγορίες φθόγγων (διατονικούς και χρωματικούς). Σημειωτέον ότι και εδώ, όπως σχεδόν παντού στο *SPA* και στο *OC/DM*, οι ονομασίες και οι Θεωρήσεις των ελασσόνων τονικοτήτων είναι γραμμένες με κόκκινο χρώμα.

Από την τρίτη σειρά και κάτω ξεκινούν οι Θεωρήσεις σύμφωνα με τις τελικές τονικότητες του δεδομένου πίνακα, οι οποίες είναι οι ελάσσονες που συναντούμε ανεβαίνοντας κατά πέμπτες. Οι τονικότητες αυτές, όπως αναγράφεται στον τίτλο του πίνακα, είναι οι ελάσσονες που έχουν *άμεση* συγγένεια με την αρχική και οι βαθμοί αυτής της συγγένειας είναι αυτοί που φέρουν *άρτιο* αριθμό σύμφωνα με τον πίνακα συγγενειών του 71*r*/138. Όπως βλέπουμε στην Εικ. 4.8, στο τμήμα με τις καμπύλες γραμμές, οι τελικές αυτές τονικότητες είναι ομαδοποιημένες σύμφωνα με τον βαθμό συγγένειάς τους σε σχέση με την αρχική, ενώ σημειώνεται για την καθεμιά τους η Θεώρηση της Τονικής τους (πάντα σε σχέση με την αρχική) και η αρίθμησή τους εντός του εκάστοτε βαθμού συγγένειας. Για παράδειγμα βλέπουμε ότι η Φα♯ ελάσσων έχει Θεώρηση 𝄪4 σε σχέση με την αρχική Ντο♭ μείζονα, ότι έχει 8ο βαθμό συγγένειας με αυτή, και ότι είναι η 3η τονικότητα αυτού του βαθμού. Τα ίδια ακριβώς στοιχεία θα βρούμε και στον πίνακα του 71*r*/138 αρκεί να αναζητήσουμε αυτή την τονικότητα όχι βάσει του ονόματός της αλλά βάσει της Θεώρησής της: πράγματι, στη χαμηλότερη γραμμή εκείνου του πίνακα βρίσκουμε ότι η τονικότητα με Θεώρηση 𝄪4 είναι η 3η του 8ου βαθμού.

Παρατηρώντας τις γραμμές δεξιά από την κάθε τελική τονικότητα που βρίσκεται μια πέμπτη ψηλότερα, οι διατονικοί και χρωματικοί φθόγγοι που αντιστοιχούν ανάμεσα σε αυτή και στην αρχική είναι όλο και λιγότεροι, ενώ οι Θεωρήσεις τους μετατοπίζονται κατά μία θέση δεξιότερα. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι στήλες των χρωματικών και διατονικών φθόγγων δεν είναι κατακόρυφες αλλά διαγώνιες.[90] Έτσι, για παράδειγμα, αν θέλουμε να βρούμε, με βάση την αρχική τονικότητα, τις διάφορες Θεωρήσεις που έχει η Τονική της σε άλλες ελάσσονες που έχουν *άρτιο* βαθμό *άμεσης* συγγένειας, θα ξεκινήσουμε από την ανώτερη γραμμή, θα βρούμε το κελί όπου γράφει «$^{\text{Ντο♭}}_{1}$», και θα αρχίσουμε να κατεβαίνουμε στην ίδια κατακόρυφο (βλ. την Εικ. 4.9 όπου παρατίθεται, σε ψηφιακή μεταγραφή και με πρόσθετες επισημάνσεις, το τμήμα του πίνακα που μας ενδιαφέρει). Θα βρούμε, λοιπόν, ότι ο ίδιος φθόγγος ντο♭, στη Λα♭ ελάσσονα (2η μετατροπία του 2ου βαθμού, όπως γράφει στην ευθεία κάτω από το όνομα της τονικότητας) έχει Θεώρηση ♭3, είναι δηλαδή η διατονική τρίτη της, ενώ στη Μι♭

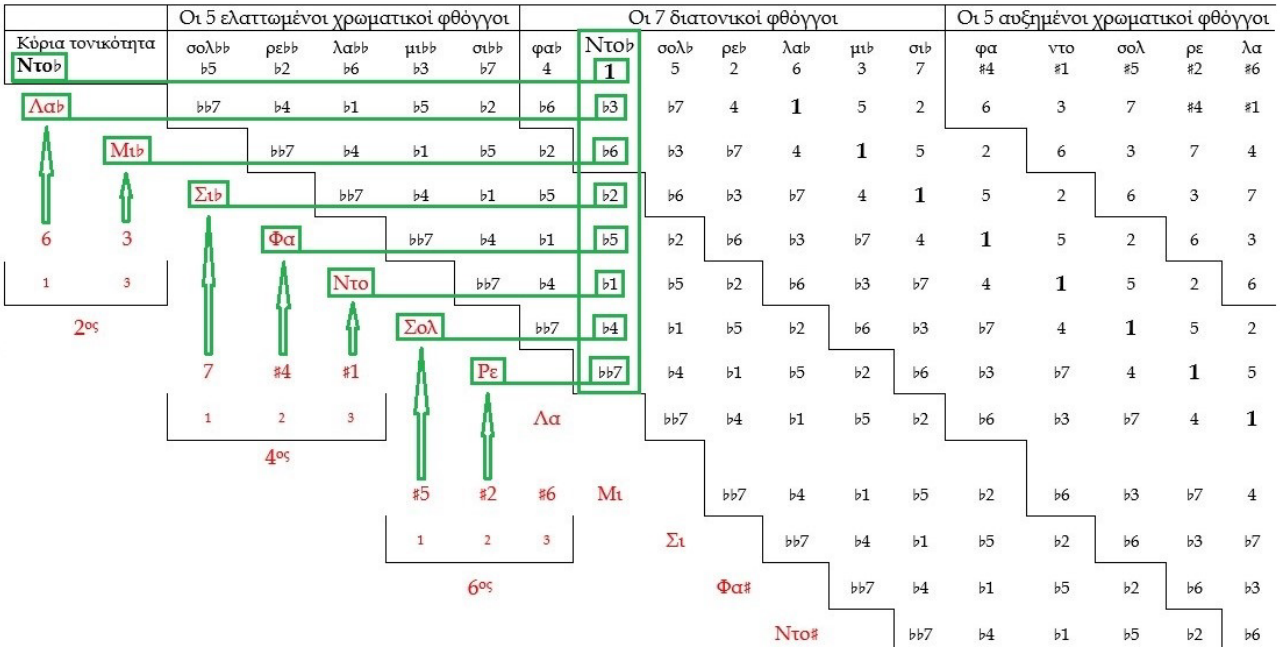
[89] Βλ. στον τ. 3 του παρόντος, σ. 34-35.

[90] Στην ψηφιακή μεταγραφή μας (βλ. στον τ. 3 του παρόντος, σ. 68-83), για τεχνικούς λόγους οι διαγώνιες γραμμές έχουν μετατραπεί σε τεθλασμένες, χωρίς όμως αυτό να μειώνει τη λειτουργικότητα των πινάκων.

ελάσσονα (3η μετατροπία του 2ου βαθμού) έχει ♭6, όντας η διατονική έκτη της.[91] Συνεχίζοντας παρακάτω θα δούμε ότι περνάμε την έντονη γραμμή και εισερχόμαστε στο πεδίο των ελαττωμένων χρωματικών φθόγγων: επομένως το ντο♭ είναι για τη Σι♭ ελάσσονα η ♭2 (η βαρυμένη δεύτερη βαθμίδα της), για τη Φα ελάσσονα η ♭5 (η βαρυμένη πέμπτη της), για τη Ντο ελάσσονα η ♭1, για τη Σολ ελάσσονα η ♭4, και για τη Ρε ελάσσονα η ♭♭7, δηλαδή η βαρυμένη εβδόμη της. Πιο χαμηλά δεν υπάρχουν σημειωμένες Θεωρήσεις διότι μπαίνουμε στο πεδίο των εναρμόνιων φθόγγων, τους οποίους ο Μάντζαρος έχει αποφασίσει να εξαιρέσει από τη μελέτη των φθογγικών συγγενειών. Αν, πάντως, συνεχίζονταν και παρακάτω, τότε θα βρίσκαμε ότι, π.χ. στην επόμενη τονικότητα, τη Λα ελάσσονα, το ντο♭ είναι η δις βαρυμένη τρίτη της (♭♭3), απέχοντας μια τρίτη ελαττωμένη από την Τονική της.

Μένει να δούμε σε τι χρησιμεύει το δεξιό τμήμα του πίνακα: σε αυτό βρίσκουμε ό,τι ακριβώς περιέχουν και οι ανώτερες σειρές του πίνακα του 71r/138, δηλαδή τον αριθμό και το είδος των φθόγγων που είναι κοινοί μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας. Αν, για παράδειγμα, κοιτάξουμε τους φθόγγους που μοιράζεται η Ντο♭ μείζων με τη Φα ελάσσονα, θα βρούμε τα εξής στοιχεία:

- δύο ελαττωμένους χρωματικούς κοινούς («2♭»), δηλαδή το μι♭♭ κα το σι♭♭,
- τρεις διατονικούς της αρχικής που είναι ελαττωμένοι χρωματικοί της τελικής («$^{3\delta}_{3\sharp}$»), δηλαδή τα φα♭, ντο♭ και σολ♭,
- τέσσερις διατονικούς κοινούς («4δ»), τα ρε♭, λα♭, μι♭ και σι♭,
- τρεις αυξημένους χρωματικούς της αρχικής που είναι διατονικοί της τελικής («$^{3\sharp}_{3\delta}$»), τα φα, ντο και σολ, και τέλος
- δύο αυξημένους χρωματικούς κοινούς («2♯»), τα ρε και λα.



Εικόνα 4.9: τμήμα του Πίνακα 1 του 84v/165 του *SPA* 1 (από την ψηφιακή μεταγραφή της — βλ. τ. 3 του παρόντος, σ. 69) με πρόσθετες επισημάνσεις.

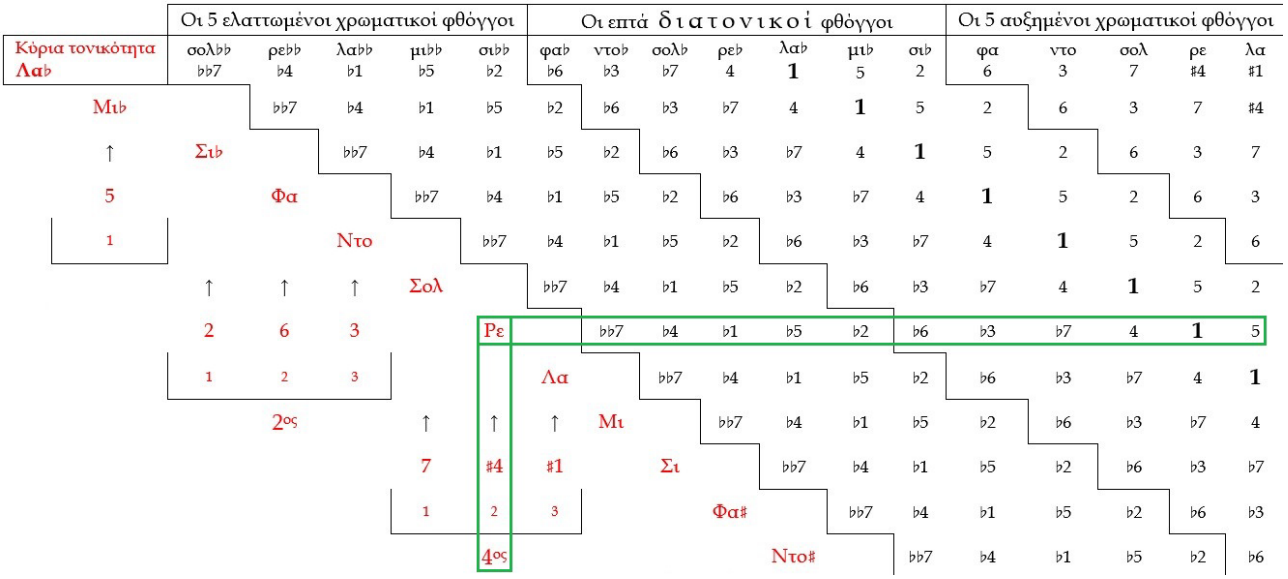
[91] Η αρίθμηση των τονικοτήτων εντός του 2ου βαθμού δεν συμφωνεί με εκείνη που υπάρχει στον πίνακα του 70v/137. Βλ. παραπάνω, σ. 294 υποσημ. 40.

Τα στοιχεία αυτά θα τα βρούμε και στον πίνακα του 71*r*/138, αφού πρώτα βρούμε την τονικότητα με την ίδια Θεώρηση. Η Φα ελάσσων, όπως βλέπουμε στον πίνακα που μόλις παρατηρούσαμε (84*v*/165), έχει Θεώρηση ♯4 σε σχέση με τη Ντο♭ μείζονα και είναι η 2η μετατροπία του 4ου βαθμού. Εντοπίζουμε, λοιπόν, αυτήν ακριβώς τη μετατροπία σε εκείνον τον πίνακα και, αν ανεβούμε στην ίδια στήλη και προσπεράσουμε το κελί με τη διαφορά των αλλοιώσεων στον οπλισμό, θα συναντήσουμε, από κάτω προς τα πάνω, τα στοιχεία που βρήκαμε και στον άλλο πίνακα για την ίδια τονικότητα: «2♭, $\frac{3\delta}{3\sharp}$, 4δ, $\frac{3\sharp}{3\delta}$, 2♯». Η επιπλέον πληροφορία που μας παρέχει ο πίνακας του 71*r*/138 είναι η ομαδοποίηση των συγγενειών σε τάξεις, σύμφωνα με τον αριθμό και το είδος των φθόγγων τους οποίους έχουν κοινούς (βλ. τον Πίνακα 4.1, σ. 289). Ο Μάντζαρος δεν καταγράφει ξεχωριστά για κάθε τελική τονικότητα την τάξη στην οποίαν ανήκει η συγγένειά της με την αρχική, πρώτον για λόγους οικονομίας χώρου, και δεύτερον επειδή οι περισσότερες συγγένειες δεν ανήκουν σε μία μόνο τάξη αλλά σε δύο ταυτόχρονα. Για παράδειγμα η σχέση της αρχικής τονικότητας με την πρώτη τελική (Λα♭ ελάσσονα) είναι μια από τις λίγες περιπτώσεις συγγένειας που ανήκει μονάχα σε μία τάξη, την 1η. Σε μιαν άλλη περίπτωση όμως, όπως π.χ. στη σχέση της Ντο♭ μείζονος με τη Σολ ελάσσονα, από τη μια υπάρχουν δύο διατονικοί φθόγγοι κοινοί μεταξύ των δύο, πράγμα που είναι χαρακτηριστικό της 1ης τάξης, αλλά παράλληλα η αρχική έχει πέντε διατονικούς που είναι ελαττωμένοι χρωματικοί της τελικής, καθώς και πέντε αυξημένους χρωματικούς που είναι διατονικοί της τελικής· τα δύο αυτά σύνολα κοινών φθόγγων είναι χαρακτηριστικά της 2ης τάξης. Γι' αυτό και η συγκεκριμένη τονικότητα βρίσκεται στο τμήμα του πίνακα που τιτλοφορείται «Συγγένεια 1ης και 2ης τάξης».

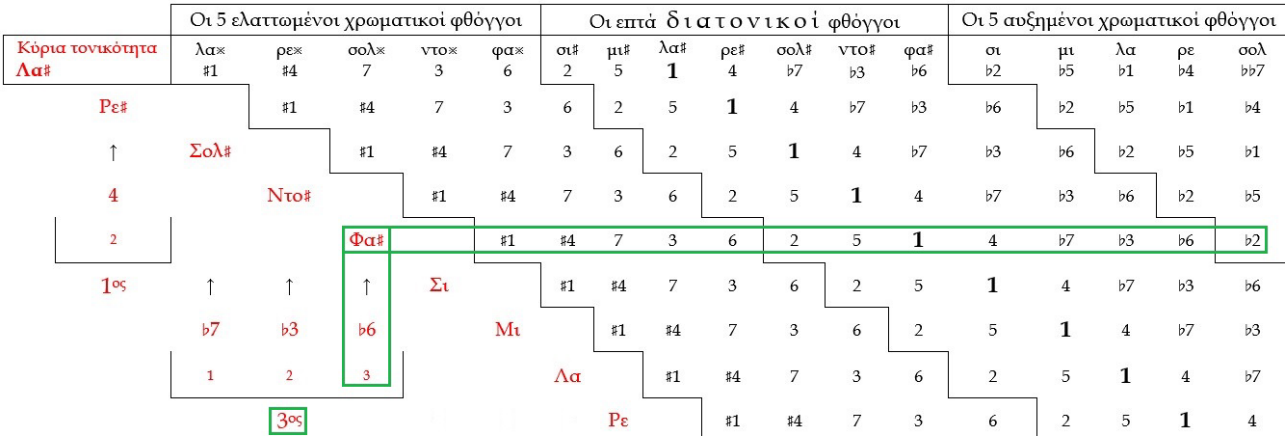
Με την ίδια ακριβώς λογική είναι δομημένοι και οι άλλοι επτά πίνακες, επομένως για τη χρήση τους απαιτούνται τα ανάλογα βήματα. Σημαντικό είναι το πρώτο, δηλαδή η επιλογή του σωστού πίνακα σύμφωνα με τη σχέση μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας. Ακόμα σημαντικότερο είναι να γίνει σαφές ότι οι πίνακες αυτοί μπορούν να χρησιμοποιηθούν έχοντας ως αρχική τονικότητα οποιαδήποτε μείζονα και ελάσσονα, και όχι μόνο τις συγκεκριμένες που βρίσκουμε στην πρώτη γραμμή του κάθε πίνακα. Ας δούμε λοιπόν δύο παραδείγματα.

Έστω ότι, με αφετηρία τη Σι♭ ελάσσονα, θέλουμε να μεταβούμε στη Μι ελάσσονα. Πρώτα εξετάζουμε τι θέση έχουν οι δύο τονικότητες στον κύκλο των πεμπτών: στη δεδομένη περίπτωση έχουμε ανιούσα πορεία, δηλαδή μετάβαση προς τονικότητα με λιγότερες υφέσεις. Το δεύτερο βήμα είναι να εξετάσουμε το ανιόν διάστημα ανάμεσα στις δύο Τονικές, το οποίο είναι η 4Α: στο μαντζαρικό σύστημα Θεωρήσεων αυτή εκφράζεται με το ♯4 και, εφόσον η τελική τονικότητα είναι ελάσσων, θα είναι γραμμένο με κόκκινο χρώμα. Επομένως πάμε στον πίνακα του 70*v*/137 (διότι η αρχική μας τονικότητα είναι ελάσσων) και αναζητούμε, στη χαμηλότερη σειρά, το σύμβολο ♯4. Εφόσον δεν υπάρχει, τότε θα το βρούμε στον άλλο πίνακα (71*r*/138), πράγμα που σημαίνει ότι έχουμε *έμμεση* συγγένεια. Συγκεκριμένα πρόκειται για τη 2η μετατροπία του 4ου βαθμού, δηλαδή βαθμού με άρτιο αύξοντα αριθμό. Άρα έχουμε μετάβαση *από ελάσσονα τονικότητα σε ελάσσονα*, με ανιούσα πορεία στον κύκλο των πεμπτών, και με συγγένεια μεταξύ τους *έμμεση* και βαθμού *άρτιου*. Ο συγκεκριμένος συνδυασμός στοιχείων μας οδηγεί στον Πίνακα 7 (87*v*/171). Θα χρησιμοποιήσουμε αρχικά μόνο τις Θεωρήσεις και την αρίθμηση των βαθμών συγγένειας ώστε να εντοπίσουμε σε ποια γραμμή βρίσκεται η τελική μας τονικότητα. Βρίσκουμε λοιπόν ότι, εφόσον η Μι ελάσσων είναι η 2η μετατροπία του 4ου βαθμού έμμεσης συγγένειας της Σι♭ ελάσσονος, τότε ισχύουν γι' αυτήν όλες οι Θεωρήσεις που ισχύουν στον πίνακα για τη Ρε ελάσσονα (βλ. Εικ. 4.10), η οποία έχει με τη Λα♭ ελάσσονα (την αρχική

τονικότητα του συγκεκριμένου πίνακα) την ίδια ακριβώς διαστηματική σχέση και άρα την ίδια ακριβώς συγγένεια. Αν τοποθετήσουμε και τη Σι♭ ελάσσονα στη θέση της Λα♭ ελάσσονος, τότε μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον πίνακα ώστε να βρούμε οποιαδήποτε αντιστοιχία Θεωρήσεων ανάμεσα στους φθόγγους της Σι♭ και της Μι ελάσσονος. Φυσικά θα πρέπει να αγνοήσουμε τα ονόματα των φθόγγων που αναγράφονται πάνω από τις Θεωρήσεις της βασικής τονικότητας, και να τα αντικαταστήσουμε με εκείνα των φθόγγων της Σι♭ ελάσσονος, οι οποίοι βρίσκονται όλοι έναν τόνο ψηλότερα. Έτσι η ♭7 της Σι♭ ελάσσονος δεν θα είναι το σολ♭ αλλά το λα♭, η 6 της δεν θα είναι το φα αλλά το σολ, και ούτω καθεξής.



Εικόνα 4.10: τμήμα από την ψηφιακή μεταγραφή του Πίνακα 7 από το *SPA* 1, 87*v*/171 (βλ. και τ. 3 του παρόντος, σ. 81) με πρόσθετες επισημάνσεις.



Εικόνα 4.11: τμήμα από την ψηφιακή μεταγραφή του Πίνακα 8 από το *SPA* 1, 88*r*/172 (βλ. και τ. 3 του παρόντος, σ. 83), με πρόσθετες επισημάνσεις.

Ένα παράδειγμα ακόμα. Ας πούμε ότι έχουμε αρχική τονικότητα τη Σολ ελάσσονα και τελική τη Μι♭ ελάσσονα. Στη μετατροπία αυτή έχουμε κατιούσα πορεία εφόσον κινούμαστε προς τονικότητα με περισσότερες υφέσεις. Το ανιόν διάστημα ανάμεσα στις Τονικές τους είναι 6μ, η οποία γράφεται με τη Θεώρηση ♭6 (και πάλι με κόκκινο χρώμα ως Τονική ελάσσονος τονικότητας). Στον πίνακα του 70*v*/137 αναζητούμε αυτή τη Θεώρηση και βρίσκουμε ότι είναι η 3η μετατροπία του 3ου βαθμού άμεσης συγγένειας (άμεσης επειδή βρίσκεται στον ίδιο πίνακα). Ο

βαθμός αυτός έχει περιττό αύξοντα αριθμό. Εδώ, λοιπόν, έχουμε μετάβαση *από ελάσσονα τονικότητα σε ελάσσονα*, με κατιούσα πορεία στη γραμμή των πεμπτών, και με συγγένεια μεταξύ τους *άμεση* και βαθμού *περιττού*. Με βάση αυτά τα στοιχεία θα πάμε στον Πίνακα 8 (88*r*/172). Σε αυτόν τον πίνακα, όπου η αρχική τονικότητα είναι η Λα♯ ελάσσων, η 3η μετατροπία του 3ου βαθμού άμεσης συγγένειας είναι η Φα♯ ελάσσων, και άρα τη δική της θέση θα πάρει η τονικότητα της Μι♭ ελάσσονος που είναι η δική μας τελική, ενώ η αρχική μας, η Σολ ελάσσων, θα πάρει τη θέση της Λα♯ ελάσσονος.

4.1.9 **Είδη Θεωρήσεων**

Προτού παραθέσει τους πίνακες των Θεωρήσεων στους οποίους είχε παραπέμψει παραπάνω (81*r*/158), ο Μάντζαρος αφιερώνει το φ. 88*v* / σ. 173 στην απαρίθμηση των ειδών Θεώρησης και σε μια σύντομη εξήγηση του καθενός τους. Τα είδη των Θεωρήσεων είναι τελικά οκτώ, με τα δύο πρώτα από αυτά να έχουν ήδη αναφερθεί στα 77*r*-77*v* / σ. 150-151 (βλ. παραπάνω, σ. 302 κ.ε.), και είναι τα παρακάτω:

1. σταθερή (*positiva*),
2. παροδική (*casuale*),
3. παρεπόμενη (*conseguente*),
4. διακεκομμένη ή ελλιπτική (*interrotta o ellittica*),
5. τροπική (*modale*),
6. μετατροπική (*modulante*),
7. μέσω αλυσίδας (*per andamento*),
8. από αναλογία, ή ανώμαλη (*per analogia o anomala*).

Τους όρους τους έχω μεταφράσει στα Ελληνικά έχοντας επιλέξει όσο το δυνατόν κοντινές σημασιολογικά λέξεις, λαμβάνοντας υπόψιν και την περιγραφή του Μάντζαρου. Δυστυχώς πέρα από αυτές τις σύντομες λεκτικές εξηγήσεις δεν δίνονται παραδείγματα με μουσική σημειογραφία, ούτε και υπάρχουν σημειωμένοι τέτοιοι χαρακτηρισμοί Θεωρήσεων μέσα στα πάμπολλα μετατροπικά παραδείγματα των τεσσάρων τόμων του *SPA*. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι, όσον αφορά ορισμένα είδη Θεωρήσεων, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι σχετικά με τα ακριβή τους χαρακτηριστικά, ούτε και μπορούμε με βεβαιότητα να τα εντοπίσουμε μέσα στα μετατροπικά παραδείγματα αυτού του συγγράμματος.

Τα πρώτα δύο είδη Θεώρησης, η *σταθερή* και η *παροδική*, είναι τα μόνα για τα οποία έχει ήδη γίνει λόγος παραπάνω και σχετίζονται με τα αντίστοιχα, ομώνυμα είδη μετατροπίας. Στις σταθερές μετατροπίες ο κομβικός φθόγγος (ή συγχορδία) δηλώνεται με μια διπλή Θεώρηση στην οποία το πρώτο σύμβολο εκφράζει τη θέση του φθόγγου στην αρχική τονικότητα και το δεύτερο τη θέση του ίδιου φθόγγου στη νέα, ενώ στη συνέχεια οι Θεωρήσεις που ακολουθούν αναφέρονται μόνο στη νέα τονικότητα. Σύμφωνα με την περιγραφή του Μάντζαρου όλες αυτές οι Θεωρήσεις είναι *σταθερές*, διότι οι μεν αναφέρονται στην αρχική τονικότητα, οι δε αναφέρονται σε μία νέα η οποία εδραιώνεται. Από την άλλη πλευρά, στις κατά Μάντζαρον «παροδικές μετατροπίες» —οι οποίες, στην ουσία, είναι αποκλίσεις ή στιγμιαίες τονικοποιήσεις— οι διπλές Θεωρήσεις σημειώνονται κάτω από περισσότερους φθόγγους, για όσο διαρκεί η

απόκλιση. Αυτές οι δεύτερες Θεωρήσεις, λοιπόν, οι οποίες αφορούν την τονικότητα στην οποία γίνεται η «παροδική μετατροπία», λέγονται επίσης *παροδικές*.

Η *παρεπόμενη* Θεώρηση, την οποία θα μπορούσαμε να είχαμε αποδώσει και ως *επακόλουθη*, είναι κάποια που προκύπτει *ως αποτέλεσμα μιας άλλης που προηγείται*. Σαν παράδειγμα ο Μάντζαρος αναφέρει ότι τέτοιες Θεωρήσεις σχηματίζονται από τις δύο θεμελίους (*termini*) μιας πτώσης, χωρίς όμως περαιτέρω διευκρινίσεις. Αυτό που φαίνεται να εννοεί εδώ είναι ότι, από τις δύο συγχορδίες που αποτελούν μια πτώση, η Θεώρηση της δεύτερης λέγεται *παρεπόμενη*. Η ιεραρχική αυτή σχέση (ή και εξάρτηση) μεταξύ δύο φθόγγων/συγχορδιών, την οποία υπονοεί τόσο το παράδειγμα της πτώσης όσο και η ίδια η λέξη *παρεπόμενη* (*conseguente*), μαρτυρά μια λειτουργική θεωρία η οποία διέπει εν μέρει το αρμονικό σύστημα του Μάντζαρου· η θεωρία αυτή προέρχεται από την ιταλική πρόσληψη των θεωριών του Rameau και συνδυάζεται με στοιχεία των μεθόδων του basso continuo, κάτι που αποτελεί σύνηθες φαινόμενο σε ιταλούς θεωρητικούς και δασκάλους της ίδιας εποχής (βλ. σ. 90-92 παραπάνω). Φυσικά μια τέτοια λειτουργική θεωρία δεν διατυπώνεται με τη συστηματικότητα που θα συναντήσουμε στα γραπτά του Riemann μερικές δεκαετίες αργότερα, αλλά συναντάται μόνον αποσπασματικά στα σωζόμενα γραπτά του Κερκυραίου — γι' αυτό και θα μπορούσαμε ίσως να χαρακτηρίσουμε αυτόν τον τρόπο σκέψης *προ-λειτουργικό* («Präfunktionales Denken»).[92] Το πιθανότερο είναι ότι η χαμένη πραγματεία του περί αρμονίας περιέχει ακόμα περισσότερες μαρτυρίες μιας τέτοιας θεωρίας, αλλά προς το παρόν το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να βασιζόμαστε στα ολίγα στοιχεία που απαντώνται στα συγγράμματά του στα οποία έχουμε πρόσβαση.

Ένα τέτοιο στοιχείο, λοιπόν, είναι και αυτό της *παρεπόμενης Θεώρησης*, η οποία δείχνει ότι, λ.χ. σε μια τέλεια πτώση, η τελική συγχορδία της Τονικής προκύπτει από τη Δεσπόζουσα που προηγείται, διότι η Δεσπόζουσα χαρακτηρίζεται από αστάθεια και από τάση να οδηγήσει σε άλλη, σταθερότερη συγχορδία, κι ακόμα περισσότερο όταν είναι μεθ' εβδόμης, όπου απαιτείται η λύση των δύο διαφωνιών που εμπεριέχει, δηλαδή της 7μ και της 5ε. Τις συγχορδίες (και γενικότερα τις συνηχήσεις) που παρουσιάζουν τάση για λύση, ο Fétis τις χαρακτήριζε με τον όρο *appellatif, -ive*, δανεισμένο από τον Choron.[93] Ο Μάντζαρος, μολονότι ήταν σίγουρα κάτοχος κάποιου συγγράμματος —ίσως και περισσότερων— του Fétis (βλ. σ. 61), δεν χρησιμοποιεί κάποιον ανάλογο ιταλικό όρο, ενώ αντίθετα ο μαθητής του ο Ροδοθεάτος αναφέρεται σε *intervalli appellattivi* και σε *consonanze appellative* που στο ίδιο κείμενο αποδίδονται και ελληνιστί, αντίστοιχα, ως «έφελκυστικὰ διαστήματα» και «έφελκυστικαὶ συμφωνίαι».[94] Είναι πολύ πιθανό

[92] Έτσι χαρακτηρίζει ο Rigaudière —με αφορμή την αρμονική θεωρία του γάλλου συνθέτη και θεωρητικού Auguste Barberau (1799–1879)— τις ενδείξεις λειτουργικής αρμονικής σκέψης που εντοπίζονται σε θεωρητικούς προγενέστερους του Riemann (RIGAUDIÈRE 2021 σ. 238).

[93] FÉTIS [1831–1832] σ.126· CHORON 1808/1809 τ. 1 βιβλίο 1 σ. 47-48, 53, 58. Για περισσότερα σχετικά με τη χρήση του όρου *appellatif, -ve* από τους δύο αυτούς θεωρητικούς βλ. MEIDHOF 2016 σ. 237-238. Η κυριολεκτική σημασία του όρου είναι «κλητικός, -ή» ή «[αυτός/αυτή] που καλεί/ονομάζει», και εδώ έχει τη μεταφορική σημασία μιας συγχορδίας η οποία καλεί εκείνη στην οποία χρειάζεται να λυθεί· βλ. την εξήγηση που δίνει, το 1889, ένας θεωρητικός μεταγενέστερος του Fétis, ο Gustave Lefèvre, στο εγχειρίδιο αρμονίας του: «αυτές οι συγχορδίες λέγονται κλητικές επειδή καλούν επιτακτικά, μετά από αυτές, τη συγχορδία που αποτελεί τη λύση τους» («Ces **accords** sont dits **appellatifs**, parce qu'ils appellent impérieusement, après eux, **l'accord** qui est leur **résolution**»· LEFÈVRE 1889 σ. 43).

[94] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 9 και 12 αντίστοιχα.

ότι η παρουσία αυτών των όρων μαρτυρά την επιρροή του Fétis, αν όχι από το γαλλικό πρωτότυπο της πραγματείας του περί αρμονίας, τότε ίσως μέσω της ιταλικής μετάφρασής της.[95]

Σχετικά με τους δύο λειτουργικούς ρόλους που εκφράζονται ο μεν με το *appellatif/-ive* του Fétis και ο άλλος με το μαντζαρικό *conseguente*, θα κάνω εδώ μια παρενθετική αναφορά στην ενδιαφέρουσα περίπτωση του άλλου μαθητή του Μάντζαρου (από τους δύο που γνωρίζουμε ότι συνέγραψαν μουσικοθεωρητικά βιβλία), του Orlandini, διότι στη *Dottrina musicale* του υπάρχουν όροι και για τους δύο ρόλους. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί είναι αφενός μεν η *inconcludente* ή *chiamata* (για τις συγχορδίες που τείνουν να λυθούν), αφετέρου δε η *concludente* ή *chiamante* (για τις συγχορδίες λύσης). Οι όροι *chiamata* και *chiamante* του Orlandini, όπως έγραψα και στο κεφ. 2 (σ. 98, υποσημ. 152), φαίνονται επηρεασμένοι από εκείνον του Fétis διότι προέρχονται από το ιταλικό ρήμα *chiamare* («καλώ, ονομάζω») που αντιστοιχεί σημασιολογικά στο γαλλικό *appeler*. Από την άλλη οι συνώνυμοί τους *inconcludente* και *concludente* δίνουν έμφαση στη δυνατότητα (ή μη) μιας συγχορδίας να είναι τελική. Συνεπώς οι τέσσερις αυτοί όροι του Ιταλού δεν μαρτυρούν από μόνοι τους την επιρροή του κερκυραίου δασκάλου του. Θα δούμε όμως ότι, σε άλλο σημείο αυτού του συγγράμματός του (βλ. το παράθεμα στην επόμενη σελίδα), ο Orlandini χρησιμοποιεί τη λέξη *conseguente* σαν ένα ακόμα συνώνυμο της *concludente*, πράγμα που πιθανόν σημαίνει ότι τα αποτελέσματα της διδασκαλίας του Μάντζαρου είναι κι εδώ φανερά.

Το τέταρτο είδος Θεώρησης, αυτό της *διακεκομμένης ή ελλειπτικής*, εμφανίζεται σε περιπτώσεις όπου, μετά τη Δεσπόζουσα, ακολουθεί είτε παύση είτε μια συγχορδία διαφορετική της Τονικής. Στη δεύτερη περίπτωση, δηλαδή την *ελλειπτική* που σχεδόν ταυτίζεται με την απατηλή πτώση, είναι σαφές από την περιγραφή του Μάντζαρου ότι αυτό το είδος Θεώρησης αφορά μόνο τη συγχορδία της Δεσπόζουσας και όχι εκείνη που έπεται, ενώ στην πρώτη, τη *διακεκομμένη*, εκ των πραγμάτων αφορά μόνο τη Δεσπόζουσα αφού δεν υπάρχει επόμενη συγχορδία.

Οι όροι *διακεκομμένη* και *ελλειπτική* σχετίζονται άμεσα με τα ανάλογα είδη πτώσης, από τα οποία τους δανείζονται και οι αντίστοιχες Θεωρήσεις. Εντούτοις ο πρώτος πρέπει να αποτελεί μαντζαρική ιδιαιτερότητα διότι ναι μεν εμφανίζεται και σε άλλους θεωρητικούς αλλά όχι με την ίδια σημασία. Σε δύο γαλλικά συγγράμματα των αρχών του 19ου αιώνα ονομάζονται έτσι (*interrompues*) κάποιες συγκεκριμένες περιπτώσεις *απατηλής* πτώσης[96] ή ακόμα και ορισμένα είδη συγχορδιακών συνδέσεων που το πρώτο τους μέλος δεν είναι Δεσπόζουσα.[97] Αλλά και στον Ναπολιτάνο Selvaggi η ανάλογη λέξη (*cadenze interrotte*) βρίσκεται πιο κοντά στη σημασία της απατηλής πτώσης παρά εκείνης στην οποία η Δεσπόζουσα μένει μετέωρη.[98]

Όσον αφορά δε τον όρο *ελλειπτική* με τη σημασία της απατηλής πτώσης, δεν τον έχω συναντήσει σε θεωρητικά έργα των ιταλών συγχρόνων του Μάντζαρου, ενώ τον έχω εντοπίσει σε γερμανόγλωσσα όπως του Daniel Gottlob Türk και του Gottfried Weber.[99] Πάντως στο λεξικό

---

[95] Ενδεχομένως ο Ροδοθεάτος (και πιθανόν ο Μάντζαρος) ήταν κάτοχοι της πρώτης ιταλικής μετάφρασης (FÉTIS [δεκαετία 1850]).

[96] CATEL An X [1801/1802] σ. 36-37· REY 1807, π.χ. σ. 156-157.

[97] REY 1807, π.χ. σ. 157-160.

[98] SELVAGGI 1823 σ. 88· παραθέματα και σχολιασμός στο CAFIERO 2001α σ. 433-434.

[99] TÜRK 1822 §47 σ. 59, όπου αναφέρονται οι «ελλειπτικές (καταχρηστικές) λύσεις» [«elliptische (catachrestische) Auflösungen»] μιας διάφωνης συγχορδίας. Βλ. παράθεση του σχετικού παραδείγματός του εδώ, Παρ. 4.17. Στο ίδιο ακριβώς χωρίο του Türk παραπέμπει ο WEBER (1817–1821 ([2]1824) σ. 261).

του Lichtenthal υπάρχει το ουσιαστικό *έλλειψη* (Ιταλ. *ellissi*), και η σημασία του ταιριάζει με το επίθετο που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος αφού ορίζεται ως «[π]αράλειψη μιας συγχορδίας την οποία αλλού θα την απαιτούσε η συνήθης αρμονία […]»,[100] υπονοώντας ότι έχει αντικατασταθεί από κάποιαν άλλη (όπως φαίνεται και από το μουσικό παράδειγμα στο οποίο παραπέμπει). Ο Orlandini, που είχε μαθητεύσει κοντά στον Μάντζαρο, είναι ο μόνος Ιταλός στον οποίο έχω βρει να χρησιμοποιείται ο όρος *έλλειψη* με τη σημασία της απατηλής πτώσης, και μάλλον δεν πρόκειται για σύμπτωση αλλά για επιρροή από τον δάσκαλό του. Στο *Dottrina musicale* εξηγεί την *έλλειψη* ως εξής:

> […] Η Έλλειψη είναι ένα είδος ρητορικού σχήματος στο οποίο παραλείπεται κάποια λέξη κατά την ομιλία· έτσι, με την ίδια σημασία, τη χρησιμοποιούμε και στη Μουσική Επιστήμη. Έχουμε λοιπόν Έλλειψη όταν περνάμε σε μια συγχορδία διαφορετική από εκείνη την οποία η πρότερη απαιτεί ως παρεπόμενη.[101] Όπως, για παράδειγμα, μια συγχορδία της πέμπτης [βαθμίδας], η οποία είναι μια *πρότερη*, απαιτεί ως *παρεπόμενή* της εκείνη της Τονικής ή κύριας [βαθμίδας]. Και όταν μεταβούμε σε μιαν άλλη συγχορδία, άλλη από αυτήν, αυτό δείχνει ότι έχουμε *Έλλειψη* της συγχορδίας της Τονικής, […] Παρομοίως θα δημιουργηθεί *Έλλειψη* και αν ακουστούν διαδοχικά δύο συγχορδίες εβδόμης, όπως για παράδειγμα μία που έχει θεμέλιο το σι και μία που έχει (για παράδειγμα) το φα♯, επειδή η παραπάνω συγχορδία του σι θα έπρεπε να κάνει πτώση σ' εκείνη της Τονικής, δηλαδή του ντο, και έπειτα, από εκείνη του ντο να μεταβεί στην προαναφερθείσα συγχορδία [που θεμελιώνεται πάνω] στην αυξημένη τέταρτη [βαθμίδα] φα♯. Και έτσι, κάθε φορά που μία *πρότερη* συγχορδία δεν λύνεται στην *παρεπόμενή* της, όταν δηλαδή η *παρεπόμενη* δεν καλείται από την πρότερη, τότε δημιουργείται πάντα Έλλειψη. Σημειωτέον ότι, κάθε φορά που έχουμε *Έλλειψη* μιας συγχορδίας, η Μουσική μας Λογική καταλαβαίνει και διακρίνει τρεις θεμελίους, δηλαδή τρεις διαδοχικές συγχορδίες, μολονότι είναι αισθητές μόνο δύο· και υπάρχει λόγος που αυτές οι συνδέσεις είναι καλό να μη γίνονται υπερβολικά γρήγορα, ώστε η Λογική μας ή η σκέψη μας να μπορεί να διακρίνει τις διαδοχικές θεμελίους και εκείνες που αφαιρούνται· και αυτή είναι η αιτία για την οποία, κάθε φορά που αυτές [οι θεμέλιοι] διαδέχονται γρήγορα η μία την άλλη, προκαλείται απερίγραπτο χάος και σύγχυση.[102]

Κατά τον Ιταλό μαθητή του Μάντζαρου, λοιπόν, στην *έλλειψη* (την οποία, παραδόξως, τη γράφει πάντοτε ανορθόγραφα, *elissi*) παραλείπεται η παρεπόμενη συγχορδία που απαιτείται από

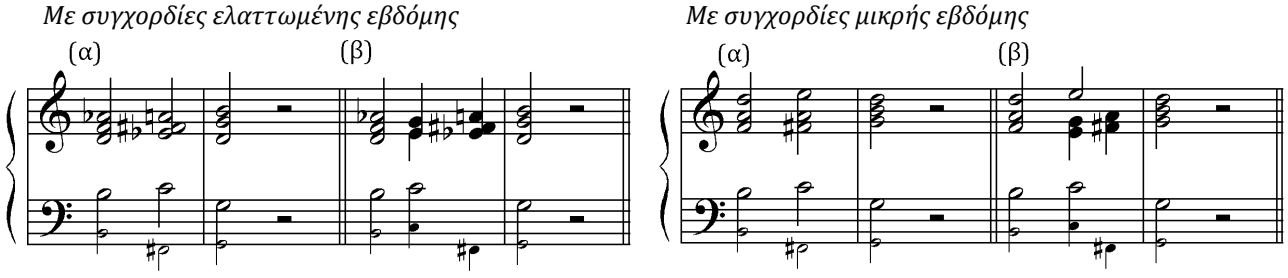
---

[100] «Omissione d' un Accordo che altronde richiederebbe la regolare armonia, […]» (LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 252, λήμμα «ELLISSI».

[101] Εδώ οι λέξεις *πρότερη* (*antecedente*) και *παρεπόμενη* (*conseguente*) προσδιορίζουν συγχορδίες οι οποίες, σε άλλα σημεία του κειμένου του Orlandini, αποκαλούνται αντίστοιχα *inconcludente/-i* και *concludente/-i*, τονίζοντας λίγο διαφορετικές αποχρώσεις των ιδιοτήτων τους (βλ. σ. 99 παραπάνω, υποσημ. 151).

[102] «[…] L' *Elissi* è una specie di figura *Rettorica* con cui si ommette qualche parola nell' Orazione: e così con eguale significato, ce ne serviamo nella Scienza Musica. Si fa dunque una Elissi, allorquando si passa a tutt' altro accordo, fuori che a quello che l' antecedente domanda per suo conseguente; come, per via d' esempio, un accordo di *Quinta*, che è un *antecedente*, domanda per suo *conseguente* quello del suo generatore o suo principale: e riportandolo ad un altro accordo, fuori che a questo, indicherà in tal caso che si è fatta *Elissi* dell' accordo generatore, […]. Nascerà parimenti una *Elissi*, allorquando si fanno succedere due accordi di *Settima*, come sarebbe per esempio uno, dato fondamentalmente sopra a *Si*, ed un altro, dato fondamentalmente, (per esempio) sopra a *Fa*♯; per ragione che l' accordo dato sopra a *Si* dovea cadenzare con quello del suo generatore, cioè di *Do*, e di poi andare dell' accordo di *Do* a quello dato sopra alla *Quarta Maggiore Fa*♯; e così qualunque volta un accordo *antecedente* non è risolto nel suo accordo *conseguente*, cioè che non sia il *conseguente* dall' antecedente chiamato, si farà sempre una Elissi. È da notarsi che allorquando si fa un' *Elissi* di un accordo, la nostra Logica Musicale vede, e distingue tre termini, cioè tre accordi che si succedono, benchè fisicamente non ve ne siano che due; ed è motivo che queste aggregazioni sarà sempre bene a non farle succedere con troppa rapidità, affinchè abbia luogo la nostra Logica, ossia il nostro ragionamento mentale di discernere i termini che si succedono, e quelli onde si fa astrazione; ed è questa la ragione che qualunque volta questi succedansi con velocità, producono un caos di confusione più che altro» (ORLANDINI 1844 σ. 147-148).

την πρότερη, και στη θέση της εμφανίζεται κάποια άλλη. Από το παραπάνω παράθεμα έχω παραλείψει ένα παράδειγμα *έλλειψης* που περιγράφει ο Orlandini στο οποίο, μετά τη Δεσπόζουσα, ακολουθεί η συγχορδία της Επιτονικής. Το παράδειγμα που έχω κρατήσει αναφέρεται σε δύο διαδοχικές συγχορδίες εβδόμης, μία με θεμέλιο φθόγγο το σι και μία με θεμέλιο το φα♯, και το έχω καταγράψει με μουσική σημειογραφία στο Παρ. 4.16, στα τμήματα με τη σήμανση (α). Δεν αποσαφηνίζεται αν οι συγχορδίες αυτές είναι με ελαττωμένη ή με μικρή εβδόμη, γι' αυτό και δίνω δύο εκδοχές, μία για την κάθε περίπτωση. Έχω προσθέσει επίσης το θεμελιώδες μπάσο της κάθε συγχορδίας, το οποίο συμβολίζω με μικρά φθογγόσημα κάτω από το πραγματικό (συνεχές) μπάσο, σύμφωνα με τη μέθοδο που ακολουθεί ο Μάντζαρος σε ορισμένα από τα παραδείγματα του ΜΠ (λ.χ. στα ΜΤ-20 και ΕΤ-16). Τέλος, έχω προσθέσει τη συγχορδία της Δεσπόζουσας ώστε να ολοκληρώνεται το μουσικό νόημα του παραδείγματος. Τα δε τμήματα (β) είναι οι αντίστοιχες εκδοχές των (α) χωρίς *έλλειψη*, δηλαδή με τη συμπερίληψη της Τονικής η οποία, σύμφωνα με τις τάσεις της πρώτης συγχορδίας, θα ήταν φυσιολογικότερο να ακολουθήσει προτού εμφανιστεί η δεύτερη συγχορδία εβδόμης. Για να χρησιμοποιήσουμε όρους σύμφωνους με το σύγγραμμα του Orlandini, η Τονική είναι η *παρεπόμενη* συγχορδία την οποία «καλεί» η *πρότερη*, και είναι αυτή που υποτίθεται ότι η νόησή μας την αντιλαμβάνεται ως ελλείπουσα. Οι εκδοχές (β), λοιπόν, συμπεριλαμβάνουν αυτήν ακριβώς τη συγχορδία.



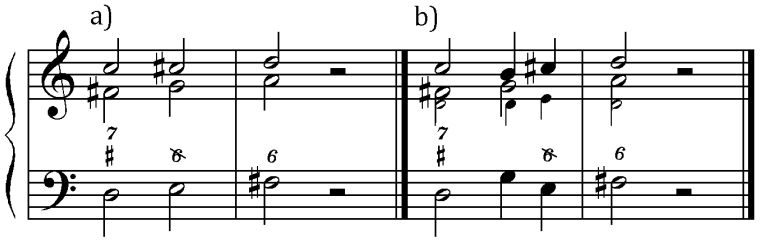
Παράδειγμα 4.16: καταγραφή, με μουσική σημειογραφία, του παραδείγματος που περιγράφεται στο παράθεμα της προηγούμενης σελίδας.

Το παράδειγμα αυτό το έχω κατασκευάσει βασιζόμενος, εν πολλοίς, σε αυτό που δίνει ο Türk για να εξηγήσει την *έλλειψη* (βλ. Παρ. 4.17), το οποίο παράδειγμα μοιάζει με εκείνο που περιγράφει ο Orlandini. Οι συγχορδίες δεν είναι ακριβώς οι ίδιες, είναι όμως οι λειτουργίες τους. Στο τμήμα *α)* εμφανίζεται η ελλειπτική φράση, όπου μετά τη V^7 δεν εμφανίζεται η «καλούμενη από την πρότερη συγχορδία» Τονική αλλά η vii^o της Δεσπόζουσας, και μάλιστα με ανιούσα χρωματική κίνηση του ντο, το οποίο ήταν η εβδόμη της προηγούμενης συγχορδίας και κανονικά θα λυνόταν με κατιόν διατονικό βήμα στο σι. Αυτό, σύμφωνα με τον γερμανό θεωρητικό, είναι μια περίπτωση «επιτρεπόμενης *ελευθερίας*» («erlaubt[e] Freiheit»[103]), με τη λέξη *ελευθερία* να έχει εδώ την ίδια σημασία που έχει για τους Ιταλούς (και για τον Μάντζαρο) η λέξη *licenza*, εκείνη της ποιητικής άδειας, της παρέκκλισης από τους κανόνες για λόγους που εξυπηρετούν την εκφραστικότητα, τη ροή των μελωδικών γραμμών κ.λπ.[104] Στο παράδειγμα του Türk δίνεται και μία δεύτερη εκδοχή στην οποία, μεταξύ των δύο συγχορδιών του πρώτου

[103] Türk 1822 σ. 58.

[104] Στην έκθεση των κριτών του διαγωνισμού σύνθεσης που είχε προκηρύξει η ΦΕΚ το 1885 (βλ. σ. 159 παραπάνω) η λέξη *licenza* αποδίδεται ως «μουσικὴ ἄδεια». Κρίνοντας ένα από τα κατατεθειμένα έργα γράφουν: «Ἠδύνατό τις νὰ παρατηρήσῃ μουσικήν τινα ἄδειαν (licenza) τουτέστιν ὅτι είς διάφορα σημεῖα τὸ μελῳδοῦν βαθύφωνον (basso cantabile) ὑπερπηδᾷ τὰ ἄνω τῆς μελῳδίας μέρη, ἀλλ' ἴσως τοῦτο γίνεται ὅπως προσλάβῃ μεγαλῃτέραν ζωηρότητα ἡ ἔκφρασις» ([Παδοβας / Δοριας Προσαλενδης / Ξυνδας] 1885 σ. 13-14).

μέτρου της εκδοχής *a)*, παρεμβάλλεται η συγχορδία της Τονικής (η οποία υποτίθεται ότι είναι αυτή που *έλειπε* στην πρώτη εκδοχή) και, επιπλέον, δίνεται μια τέταρτη, εσωτερική φωνή, γραμμένη με μικρά φθογγόσημα.



Παράδειγμα 4.17: τμήμα από το μουσικό παράδειγμα της σ. 59 του TÜRK 1822.

Για να επιστρέψουμε στον Orlandini και να κλείσουμε ό,τι αφορά την *έλλειψη*, παραθέτω ένα ακόμη σχετικό απόσπασμα, λίγες σελίδες παρακάτω από το προηγούμενο, όπου προσθέτει:

> Σημειωτέον ότι οι φθόγγοι μιας πρότερης συγχορδίας πρέπει πάντα να οδηγούν βηματικά στους γειτονικούς τους [που ανήκουν] στην παρεπόμενη συγχορδία, και όχι διαφορετικά, διότι μια συγχορδία πρώτης [βαθμίδας] πρέπει να συνδέεται με τη συγχορδία της πέμπτης [βαθμίδας] της, όπως και μια [συγχορδία] της πέμπτης [βαθμίδας] πρέπει να κάνει πτώση πάντα σε εκείνη της πρώτης, δηλαδή σε εκείνη που είναι η Τονική αυτής της πέμπτης. Και έτσι, σύμφωνα με τους Σχολαστικούς, μια συγχορδία μπορεί να λειτουργήσει μόνον είτε ως Τονική ή πρώτη, είτε ως πέμπτη, δηλαδή οι θεμέλιοι φθόγγοι των δύο [αυτών] διαδοχικών συγχορδιών πρέπει να εμφανίζονται είτε ως πρώτη είτε ως πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας που κυριαρχεί στη [δεδομένη] μουσική σύνθεση. Αυτό όμως εγκαταλείπεται στον *ιδανισμό*, ή καλύτερα στο είδος της ελεύθερης ή της θεατρικής σύνθεσης· και όταν συμβαίνει *έλλειψη* μεταξύ δύο συγχορδιών, τα μέλη της μίας μπορούν να κάνουν άλμα οποιουδήποτε διαστήματος προς οποιονδήποτε φθόγγο της συγχορδίας που ακολουθεί, αρκεί από αυτή τη σύνδεση ή διαδοχή να μην προκύπτει διάφωνο διάστημα.[105]

Τα παραθέματα αυτά, όπως και γενικότερα το βιβλίο του Orlandini, τα θεωρώ πολύτιμα διότι είναι πιθανό να διασώζουν στοιχεία της διδασκαλίας του Μάντζαρου τα οποία ίσως περιέχονται στην, χαμένη μέχρι στιγμής, πραγματεία του περί αρμονίας. Ένα σημείο το οποίο, πάντως, πράγματι μαρτυρά σύμπνοια των απόψεων του Orlandini με εκείνες του Μάντζαρου, εφόσον αυτές τις γνωρίζουμε από το *Rapporto* του τελευταίου, είναι η αναφορά στις άκαμπτες απόψεις των σχολαστικών και η παρατήρηση ότι οι αυστηροί αρμονικοί και αντιστικτικοί κανόνες δεν ισχύουν σε κάθε είδος μουσικής, αλλά μπορεί κανείς να παρεκκλίνει από αυτούς όταν συνθέτει σε ελεύθερο ύφος ή όταν γράφει μια όπερα.[106]

Συνεχίζοντας με τα είδη Θεώρησης στο *SPA*, το επόμενο από τα οκτώ που απαριθμούνται στο 88*v*/173 είναι εκείνο της *τροπικής* (*modale*) Θεώρησης. Ο Μάντζαρος την περιγράφει εν συντομία ως τη Θεώρηση που «αναφέρεται στην ίδια κύρια [τονικότητα] χωρίς να γίνει μετατροπία σε άλλη». Ελλείψει σχετικού μουσικού παραδείγματος η περιγραφή αυτή είναι από τις

---

[105] «È da osservare che i suoni d' un accordo antecedente dovrebbero sempre condursi a grado a grado ai loro vicini dell' accordo conseguente; e non altrimenti, perchè un accordo di *Prima* dovrebbe associarsi all' accordo della sua *Quinta*, come uno di *Quinta* dovrebbe cadenzare sempre con quello della *Prima*, cioè con quello il quale è termine generatore di essa quinta; e così, secondo gli Scolastici, un accordo non può funzionare se non come termine primitivo o *Prima*, o come *Quinta*, cioè che i suoni fondamentali dei due accordi che si succedono devono apparire o come primo o quinto termine della scala che domina la musical composizione; ma questo è abbandonato nell' idealismo, o per meglio dire nel genere ideale o teatrale, e allorchè accade un' elissi fra i due accordi, le parti dell' uno potranno saltare d' un intervallo qualunque a qualunque suono dell' accordo ad esso conseguente, purchè non venga per tale unione o successione un intervallo dissonante» (ORLANDINI 1844 σ. 161).

[106] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 9 υποσημ. 1, σ. 29, και σ. 43.

πιο ασαφείς, διότι θεωρητικά θα μπορούσε να αφορά οποιαδήποτε Θεώρηση η οποία αναφέρεται στη βασική τονικότητα, σε όλη την έκταση ενός μουσικού παραδείγματος, ή γενικότερα ενός μουσικού κομματιού. Αν, όμως, αυτή η εξήγηση συνδυαστεί με εκείνη που έπεται, δηλαδή εκείνη της *μετατροπικής* Θεώρησης, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι τους δύο αυτούς χαρακτηρισμούς, *τροπική* και *μετατροπική*, τους χρησιμοποιούσε ο Μάντζαρος μόνο στις περιπτώσεις διπλής Θεώρησης. Βάσει αυτού του σκεπτικού λοιπόν, όταν έχουμε διπλή Θεώρηση μιας συγχορδίας ή ενός φθόγγου, αφενός η πρώτη Θεώρηση (η οποία αναφέρεται στη βασική τονικότητα) θα ονομάζεται *τροπική*, αφετέρου η δεύτερη (που αναφέρεται είτε σε μια απόκλιση ή παροδική μετατροπία, είτε σε μια σταθερή μετατροπία) θα ονομάζεται *μετατροπική*. Λόγου χάρη, σε όλα τα παραδείγματα του ΜΠ όπου έχουμε δύο σειρές Θεωρήσεων (ας πούμε στο MT-14 ή στο ET-26), η άνω σειρά αποτελείται από *τροπικές* Θεωρήσεις και η κάτω σειρά από *μετατροπικές*. Ενώ στο *SPA* και στο *OC/DM*, όπου ο Μάντζαρος ακολουθεί διαφορετικό σύστημα συμβολισμού γράφοντας τη μία Θεώρηση πλάι στην άλλη και ενώνοντάς τες με μια μικρή καμπύλη (βλ., λ.χ., το Παρ. 4.5 στη σ. 307), η πρώτη Θεώρηση κάθε ζεύγους είναι πάντοτε η *τροπική* και η δεύτερη είναι η *μετατροπική*.

Όσον αφορά τον ίδιο τον χαρακτηρισμό *τροπική*, σημασιολογικά δεν πρέπει να σχετίζεται με την ίδια λέξη όπως χρησιμοποιείται στον ΜΠ, όπου χαρακτηρίζει τις τρεις βασικές συγχορδίες μιας τονικότητας. Κι αυτό διότι εκείνη η χρήση του όρου *τροπικός* τονίζει τη διαστηματική δομή αυτών των συγχορδιών ως αντιπροσωπευτική του Τρόπου στον οποίον ανήκουν, ότι δηλαδή οι συγχορδίες αυτές στον μείζονα Τρόπο είναι μείζονες (I, IV, V) ενώ στον (φυσικό) ελάσσονα είναι ελάσσονες (i, iv, v).[107] Από την άλλη, η έννοια της *τροπικής* Θεώρησης δεν έχει να κάνει καθόλου με την ιδέα του Τρόπου, παρά με το αν μια συγχορδία (ή ένας φθόγγος) ανήκει στη βασική τονικότητα, ασχέτως η τονικότητα αυτή είναι μείζων ή ελάσσων. Εδώ, λοιπόν, η λέξη *modale* που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος δείχνει να έχει πολύ μεγαλύτερη νοηματική συνάφεια με τον ίδιο όρο όπως τον βρίσκουμε στον Selvaggi, ο οποίος προτιμά να ονομάζει τη μεν Τονική *modale* και όχι *tonica*, την δε τονικότητα *modo* αντί για *tuono*.[108]

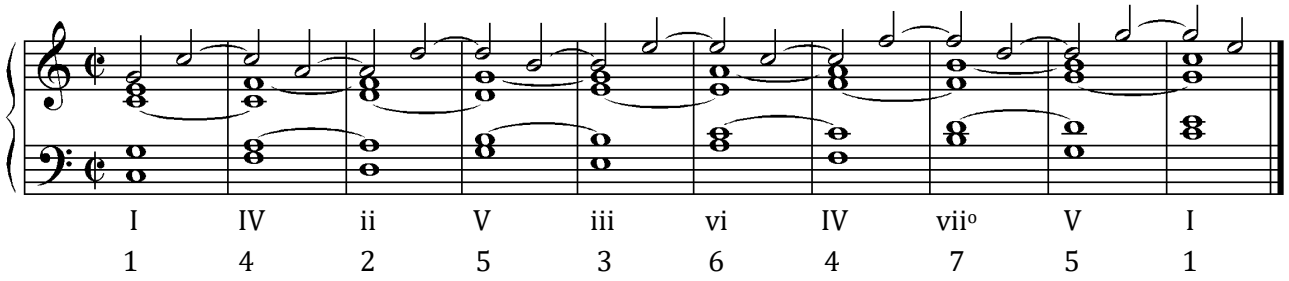
Για τη Θεώρηση *μέσω αλυσίδας* η εικόνα που σχηματίζουμε είναι ευκρινέστατη αν συνδυάσουμε την περιγραφή του Μάντζαρου με ορισμένα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα που υπάρχουν στον ΜΠ. Από το όνομα αυτού του είδους Θεωρήσεων και από την τελευταία πρόταση της περιγραφής γίνεται σαφές ότι τέτοιες Θεωρήσεις εμφανίζονται σε αρμονικές αλυσίδες, όχι όμως σε διατονικές αλλά σε *μετατροπικές*, διότι μόνο σε αυτές αναπαράγεται η ίδια σύνδεση συγχορδιών —άρα και η ίδια διαδοχή Θεωρήσεων— σε διαφορετικές τονικότητες. Αυτό ακριβώς εννοεί ο Μάντζαρος όταν γράφει ότι οι Θεωρήσεις αυτές «επαναλαμβάνονται διαδοχικά κατά τη διάρκεια της αλυσίδας αλλάζοντας φθόγγους»: ότι δηλαδή οι ίδιες Θεωρήσεις εφαρμόζονται κάθε φορά σε διαφορετικούς φθόγγους του μπάσου. Στον ΜΠ υπάρχουν είκοσι ένα παραδείγματα στα οποία βρίσκουμε αλυσίδες, και είναι όλες τους μετατροπικές: δέκα στον μείζονα Τρόπο (αρ. 13-17, 19-21, 22^{α} και 22^{β}) και έντεκα στον ελάσσονα (11-14, 16-20, 26 και 27). Σε κάθε μία από αυτές υπάρχουν ζεύγη Θεωρήσεων (σε δύο μόνο περιπτώσεις έχουμε τριάδες Θεωρήσεων) τα οποία επαναλαμβάνονται σε διαφορετική τονικότητα κάθε φορά. Ας δούμε δύο παραδείγματα. Στο MT-14 έχουμε έξι φορές τη Θεώρηση 7 1, με την 7 να αποτελεί

[107] Βλ. σ. 138-140 του παρόντος.

[108] SELVAGGI 1823 σ. 24-25· το σχετικό απόσπασμα παρατίθεται και σχολιάζεται στο CAFIERO 2001α σ. 422-423.

την τρίτη της V^7, αλλά κάθε φορά πάνω σε διαφορετικούς φθόγγους του μπάσου, και έτσι έχουμε έξι παρενθετικές Δεσπόζουσες (και τις αντίστοιχες Τονικές) στη σειρά: προς τη Ρε ελάσσονα, τη Μι ελάσσονα, τη Φα μείζονα, τη Σολ μείζονα, τη Λα ελάσσονα, και τη Σι ελάσσονα, μέχρι που, στα δύο τελευταία μέτρα, γίνεται 7 1 της αρχικής τονικότητας, στην οποία και καταλήγει. Στο δε ΕΤ-19 έχουμε δέκα φορές τη Θεώρηση ♯4 5 με το ♯4 να είναι η θεμέλιος της $\text{vii}^{\text{o}}{}^{7}_{3\flat}$ της Δ μιας διαφορετικής τονικότητας κάθε φορά. Μόνο μεταξύ των μ. 4 και 5 αναφέρεται η Θεώρηση αυτή στη βασική τονικότητα.

Το τελευταίο είδος Θεώρησης ονομάζεται «από αναλογία» ή «ανώμαλη» και είναι, κατά κάποιον τρόπο, το αντίθετο της αμέσως προηγούμενης. Εμφανίζεται στο πλαίσιο *διατονικών* αλυσίδων, στις οποίες το μεν πρότυπο αποτελείται από τη σύνδεση δύο συγχορδιών με σαφή τονική λειτουργία· οι επαναλήψεις του όμως, επειδή συνιστούν αντίγραφά του σε άλλες βαθμίδες χωρίς τροποποίηση των διαστημάτων, μπορούν να συνίστανται και από συνδέσεις ή/και μελωδικές κινήσεις που, υπό κανονικές συνθήκες, δεν θα εμφανίζονταν σε ένα μουσικό κομμάτι.[109] Θα χρησιμοποιήσω σαν παράδειγμα μια διατονική αλυσίδα από το *Marches d'Harmonie* […] του Luigi Cherubini, ως αντιπροσωπευτικό εγχειρίδιο της εποχής του Μάντζαρου σχετικά με τη μελέτη των αρμονικών αλυσίδων. Έχω προσθέσει στο παράδειγμα σύμβολα βαθμίδων/συγχορδιών και Θεωρήσεων:



Παράδειγμα 4.18: CHERUBINI 1847 σ. 79.

Σε μια τέτοια αλυσίδα, λοιπόν, της οποίας το πρότυπο θεμελιώνεται πάνω σε ένα μπάσο που ανεβαίνει τετάρτη και κατεβαίνει τρίτη, η πρώτη πρόοδος (I–IV, Θεώρηση 1 4) είναι μία ομαλή σύνδεση Τονικής–Υποδεσπόζουσας, δηλαδή δύο μειζόνων συγχορδιών. Οι επόμενες τρεις επαναλήψεις του προτύπου (ii–V, iii–vi, IV–vii^{o}) το «μιμούνται κατά προσέγγιση» (σύμφωνα με τον ορισμό του Μάντζαρου για το τελευταίο είδος Θεωρήσεων) διότι σε καμία από αυτές δεν έχουμε δύο διαδοχικές μείζονες συγχορδίες: στην περίπτωση της ii–V έχουμε ελάσσονα προς μείζονα, στην iii–vi έχουμε δύο ελάσσονες, και στην IV–vii^{o} μείζονα προς ελαττωμένη. Ειδικά η τελευταία σύνδεση δεν αποτελούσε κομμάτι του λειτουργικού συντακτικού της αρμονικής γλώσσας, ενώ παρουσιάζει τρία ακόμα γνωρίσματα που σε κανονικές συνθήκες θα τα απέφευγε ένας σπουδαστής της αρμονίας: το μελωδικό τρίτονο φα↗σι του μπάσου, την ευθεία κατάσταση της vii^{o}, και τον διπλασιασμό του Προσαγωγέα. Μια τέτοια πρόοδος γίνεται δεκτή μόνο στο πλαίσιο μιας διατονικής αλυσίδας διότι οι Θεωρήσεις 4 7 αναπαράγουν ή «μιμούνται κατά προσέγγιση [τις] κανονικές Θεωρήσεις» που αποτελούν το πρότυπο αυτής της αλυσίδας, δηλαδή τις 1 4. Μόνο η τελευταία επανάληψη (V–I, Θεώρηση 5 1) μιμείται επακριβώς το

[109] Βλ. σχετικά ΑΔΑΜ 1997 σ. 91-92, και PISTON/DEVOTO 1987 σ. 324 (466 της ελληνικής μετάφρασης).

πρότυπο και, ταυτόχρονα, χρησιμεύει ως τελική πτώση για την ολοκλήρωση της αλυσίδας και του μουσικού παραδείγματος.

Συνεπώς οι *από αναλογία* Θεωρήσεις ονομάζονται έτσι επειδή επαναλαμβάνουν μεν την αρχική σύνδεση του προτύπου σε άλλες βαθμίδες της κλίμακας αλλά χωρίς να μεταφέρουν τις ίδιες ποιότητες συγχορδιών και μελωδικών διαστημάτων, άρα χωρίς να αναπαράγουν τις αρχικές Θεωρήσεις σε άλλες τονικότητες. Το δε συνώνυμο *ανώμαλες* που χρησιμοποιείται για τις ίδιες Θεωρήσεις προέρχεται, πιθανόν, από περιπτώσεις συνδέσεων όπως η IV–vii^{o} που είδαμε στην αλυσίδα παραπάνω, οι οποίες δικαιολογούνται μόνο λόγω της μεταφοράς του αρχικού μοντέλου στις συγκεκριμένες βαθμίδες.

4.1.10 **Πίνακας Θεωρήσεων των συγχορδιών**

Μετά από αυτή τη μονοσέλιδη παρουσίαση των ειδών Θεώρησης ακολουθεί (ξεκινώντας από το 89*v*/175) ο πίνακας «των διαφόρων Θεωρήσεων των συγχορδιών», ο οποίος παρουσιάζει αφενός ορισμένους συγχορδιακούς τύπους, αφετέρου τους φθόγγους της τονικότητας πάνω στους οποίους θα μπορούσε να εμφανιστεί ο καθένας από αυτούς τους τύπους συγχορδίας ώστε να γίνει μετάβαση σε άλλη τονικότητα. Στον πίνακα αυτόν, εκτός του ότι αναφέρεται η θέση του θεμελίου φθόγγου της εκάστοτε συγχορδίας μέσα στη βασική τονικότητα, δίνεται παράλληλα και η Θεώρηση που έχουν οι ίδιες αυτές συγχορδίες σε άλλες τονικότητες. Είναι φανερό ότι ο Μάντζαρος ήθελε να κρατήσει αυτόν τον πίνακα μέσα στα όρια του εύχρηστου και να μη τον κάνει υπέρ το δέον περίπλοκο.[110] Γι' αυτόν τον λόγο οι τονικότητες μετάβασης έχουν περιοριστεί σε εκείνες που ανήκουν στον 1^{ο} και στον 2^{ο} βαθμό συγγένειας, τόσο άμεσο όσο και έμμεσο. Αυτές μπορούν να βρεθούν εύκολα αν συμβουλευτεί κανείς τους πίνακες των φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138, αλλά για διευκόλυνση τις έχω συγκεντρώσει στον παρακάτω πίνακα:

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.6

	1^{ος} άμεσος Βαθμός	*1^{ος} έμμεσος βαθμός*	*2^{ος} άμεσος βαθμός*	*2^{ος} έμμεσος βαθμός*
Μείζων Τρόπος	5, 4	5, 4	2, 6, 3	♭7, ♭3, ♭6
Ελάσσων Τρόπος	5, 4	5, 4	♭7, ♭3, ♭6	2, 6, 3

Ο οποίος μπορεί να συνοψιστεί κατ' αυτόν τον τρόπο:

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.7

	1^{ος} άμεσος και έμμεσος βαθμός	*2^{ος} άμεσος και έμμεσος βαθμός*
Μείζων και ελάσσων Τρόπος	5, 5, 4, 4	2, 6, 3, ♭7, ♭3, ♭6

Αυτές, λοιπόν, είναι οι 12 τονικότητες (6 μείζονες και 6 ελάσσονες, μαζί με τις βασικές) με τις οποίες ασχολείται ο πίνακας των φ. 89*v*-92*v* (σ. 175-181) του *SPA* 1. Παρατίθενται συμβολισμένες με το σύστημα των Θεωρήσεων ούτως ώστε να μπορεί ο πίνακας να εφαρμοστεί βάσει οποιασδήποτε τονικότητας. Ωστόσο, για να μπορέσουμε εδώ να εξετάσουμε το περιεχόμενο

[110] Άλλωστε είδαμε ότι εκφράζει ρητά μια τέτοια πρόθεση σε ένα άλλο σημείο του *SPA* 1 (80*v*/157) όταν, από τις Θεωρήσεις των κοινών φθόγγων μεταξύ δύο τονικοτήτων, αποκλείει τους εναρμόνιους.

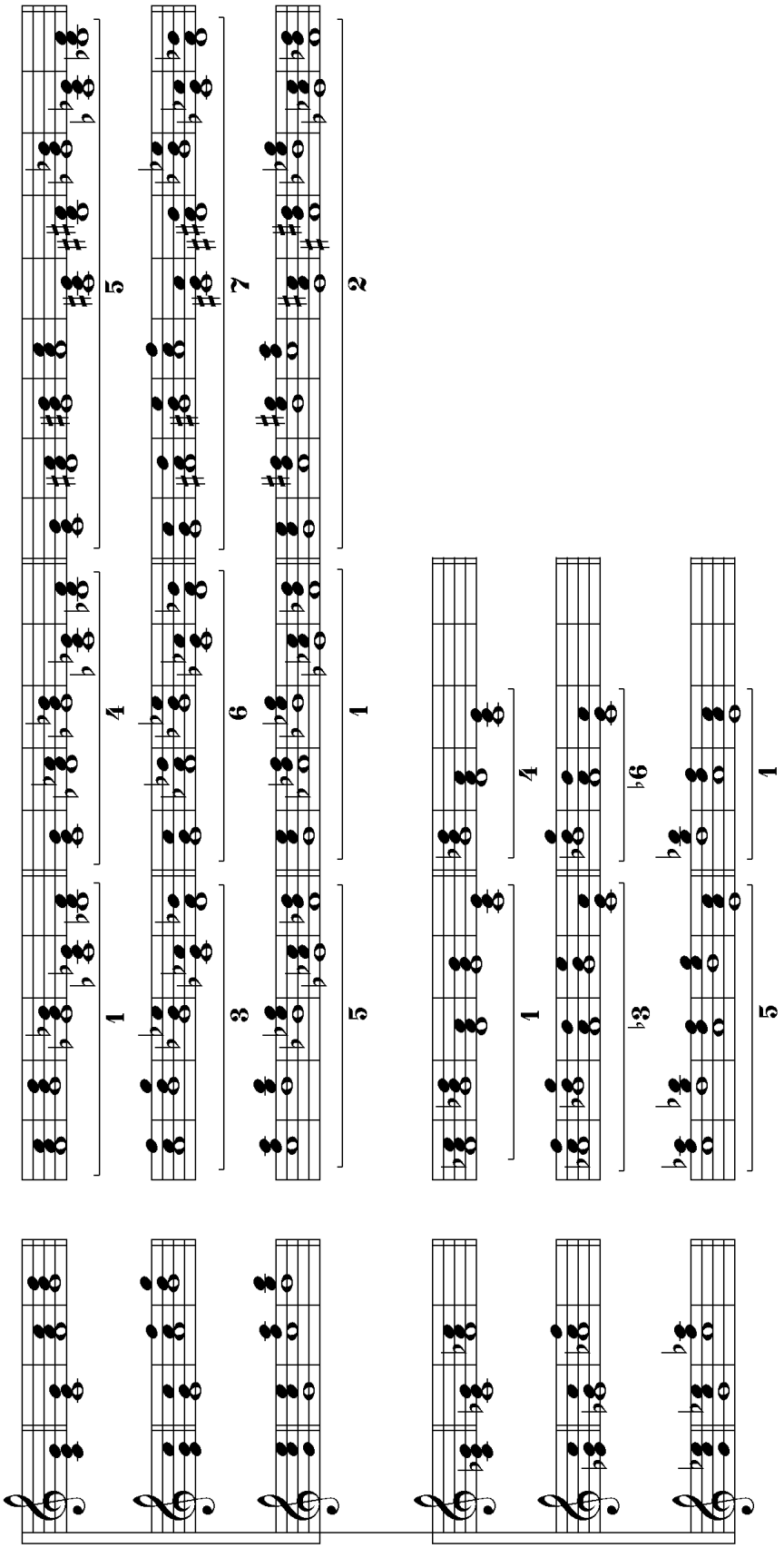
του πίνακα, θα βάλουμε στη θέση της βασικής τονικότητας τη Ντο μείζονα/ελάσσονα, την οποία θα χρησιμοποιήσουμε για τα παραδείγματά μας. Επομένως, έχοντας αυτή σαν βασική, οι υπόλοιπες δέκα θα είναι οι εξής:

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.8

	1ος άμεσος και έμμεσος βαθμός	*2ος άμεσος και έμμεσος βαθμός*
Ντο μείζων Ντο ελάσσων	Σολ μείζων Σολ ελάσσων Φα μείζων Φα ελάσσων	Ρε ελάσσων Λα ελάσσων Μι ελάσσων Σι♭ μείζων Μι♭ μείζων Λα♭ μείζων

Ας εξετάσουμε λεπτομερώς την πρώτη γραμμή του Πίνακα των Θεωρήσεων (89*ν*/175) για να δείξουμε τη λογική βάσει της οποίας είναι οργανωμένος. Η πρώτη συγχορδία που αναφέρεται είναι η τρίφθογγη μείζων. Η δομή της, δηλαδή οι αποστάσεις που έχουν τα μέλη της συγχορδίας σε σχέση με τη θεμέλιο, εκφράζονται αριθμητικά με το σύστημα των Θεωρήσεων. Αυτό ακριβώς δηλώνουν οι αριθμοί *1*, *3* (=3Μ) και *5* (=5Κ) που εκφράζουν την ευθεία κατάσταση της συγχορδίας. Οι αναστροφές της εκτίθενται αμέσως παρακάτω, στην ίδια στήλη, μόνο που οι Θεωρήσεις εκφράζουν ανιόν διάστημα όχι πλέον σε σχέση με τη θεμέλιο αλλά με το μέλος της συγχορδίας που βρίσκεται στο μπάσο: *1*, *♭3* (=3μ), *♭6* (=6μ) για την α΄ αναστροφή, και *1*, *4* (=4Κ), *6* (=6Μ) για τη β΄ αναστροφή. Αυτή ακριβώς η λογική διέπει, μέχρι το τέλος του πίνακα στο 92*ν*/181, τις Θεωρήσεις αυτής της πρώτης στήλης. Για το ακριβές διάστημα που εκφράζει η κάθε Θεώρηση μπορεί κανείς να συμβουλευτεί το σχετικό υπόμνημα στο 59*ν*/115 του *SPA* 1 (βλ. τον τόμο 3 του παρόντος, σ. 3).

Στη δεύτερη στήλη αναγράφονται οι φθόγγοι της βασικής τονικότητας πάνω στους οποίους μπορεί να εφαρμοστεί η συγχορδία που βρίσκεται κάθε φορά στα αριστερά τους. Έτσι, στον μείζονα Τρόπο οι φθόγγοι που μπορούν να αποτελέσουν τη θεμέλιο μείζονος συγχορδίας είναι οι 1, 4 και 5. Παρακάτω στην ίδια στήλη, δίπλα στην α΄ αναστροφή της μείζονος συγχορδίας, δίνονται οι φθόγγοι που μπορούν να είναι η *τρίτη* των ίδιων συγχορδιών, δηλαδή οι 3, 6 και 7, ενώ ακόμα πιο κάτω, δίπλα στη β΄ αναστροφή, έχουμε εκείνους που μπορούν να είναι η *πέμπτη* αυτών των συγχορδιών: 5, 1 και 2. Τα αντίστοιχα ισχύουν για τον ελάσσονα, από τον οποίον όμως απουσιάζει η συγχορδία που θεμελιώνεται πάνω στην πέμπτη βαθμίδα. Αυτό συμβαίνει επειδή λαμβάνεται υπόψιν η όξυνση της εβδόμης βαθμίδας και η μετατροπή της σε Προσαγωγέα, πράγμα που καθιστά τη συγχορδία της πέμπτης βαθμίδας μείζονα. Στο Παρ. 4.19 δίνεται το περιεχόμενο των έξι πρώτων γραμμών του Πίνακα των Θεωρήσεων, μεταγραμμένο σε μουσική σημειογραφία και θεωρώντας ως βασική τονικότητα τη Ντο μείζονα (στα τρία πρώτα πεντάγραμμα) και τη Ντο ελάσσονα (στα τρία τελευταία).



Παράδειγμα 4.19: *SPA* 1, 89*v*/175, μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία, με βασικές τονικότητες τις Ντο μείζονα και Ντο ελάσσονα.

Η συνέχεια των έξι πρώτων γραμμών προς τα δεξιά περιλαμβάνει τρεις ακόμα στήλες: εκεί βρίσκουμε τους φθόγγους άλλων τονικοτήτων οι οποίοι μπορούν να έχουν τις Θεωρήσεις που περιέχονται στη δεύτερη στήλη. Όχι όμως οποιωνδήποτε τονικοτήτων αλλά εκείνων που αναφέρθηκαν λίγο παραπάνω και εκφράζονται αριθμητικά στον Πίνακα 4.7. Ας δούμε πρώτα τα κελιά των τριών πρώτων γραμμών της τρίτης στήλης.

Στην πρώτη γραμμή δίνεται ο φθόγγος της Τονικής (1) αυτών των τονικοτήτων, αλλά μόνον όσων από αυτές είναι μείζονες, διότι η γραμμή αυτή αφορά αποκλειστικά την τρίφθογγη μείζονα συγχορδία σε ευθεία κατάσταση. Έτσι βλέπουμε ότι δίνονται οι φθόγγοι 4, 5, ♭3, ♭6 και ♭7, δηλαδή —βάσει της Ντο μείζονος— οι φθόγγοι φα, σολ, μι, λα♭ και σι♭, οι οποίοι είναι και θεμέλιοι των αντίστοιχων μειζόνων συγχορδιών. Από κάτω, στην ίδια στήλη, δίνονται οι φθόγγοι που αποτελούν την τρίτη (3) των ίδιων συγχορδιών Τονικής νοούμενοι ως χαμηλότεροι, και άρα με τις συγχορδίες αυτές σε α΄ αναστροφή. Και λίγο παρακάτω έχουμε τους φθόγγους που συνιστούν την πέμπτη (5) της καθεμιάς από τις ίδιες συγχορδίες όταν αυτοί βρίσκονται στη χαμηλότερη φωνή, επομένως όταν οι συγχορδίες είναι σε β΄ αναστροφή.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο είναι οργανωμένη και η επόμενη στήλη προς τα δεξιά, μόνο που αυτή περιέχει τους φθόγγους που είναι θεμέλιοι της Υποδεσπόζουσας (4) των ίδιων ακριβώς τονικοτήτων. Ας επισημανθεί, πάντως, ότι η σειρά των τονικοτήτων στις οποίες ανήκουν αυτοί οι φθόγγοι δεν αντιστοιχεί στη σειρά της αμέσως προηγούμενης (από αριστερά) στήλης. Από κάτω δε, βρίσκουμε και πάλι την α΄ και τη β΄ αναστροφή των συγχορδιών Υποδεσπόζουσας.

Η τελευταία στήλη, που είναι και η μεγαλύτερη σε πλάτος, έχει μια σημαντική διαφορά. Περιέχει τους φθόγγους που είναι θεμέλιοι της Δεσπόζουσας (5) *όλων* των υπόλοιπων τελικών τονικοτήτων του 1ου και 2ου βαθμού, μειζόνων και ελασσόνων. Αυτό, βεβαίως, οφείλεται στο ότι η Δεσπόζουσα είναι μια μείζων συγχορδία τόσο στις μείζονες όσο και στις ελάσσονες τονικότητες, σε αντίθεση με την Υποδεσπόζουσα που αντιστοιχεί δομικά στην εκάστοτε Τονική. Αυτό που προβληματίζει όμως είναι η παρουσία, εδώ, του φθόγγου ♭6, δηλαδή του λα♭ το οποίο είναι η θεμέλιος της Δεσπόζουσας της Ρε♭ μείζονος, ή αλλιώς της μείζονος τονικότητας της ♭2, η οποία όμως δεν ανήκει στον 1ο και 2ο βαθμό συγγένειας αλλά στον 4ο. Δεν έχω βρει κάποια ικανοποιητική εξήγηση για αυτή την εξαίρεση που κάνει ο Μάντζαρος στον εν λόγω φθόγγο και στη δεδομένη τονικότητα που σχετίζεται με αυτόν. Δεν αποκλείεται, όμως, να οφείλεται στον ρόλο που έχει η μείζων συγχορδία/τονικότητα της ♭2 σε πτωτικά σχήματα και σε αλυσιδικές προόδους, όπως σε αυτές που εμφανίζονται στον ΜΠ.[111] Σε κάθε περίπτωση, δεν η ένταξη αυτή δεν παύει να είναι ασυνεπής με το περιεχόμενο του εν λόγω πίνακα.

Όσα ισχύουν γενικά για τις τρεις πρώτες γραμμές ισχύουν και για τις τρεις επόμενες, οι οποίες αφορούν την τρίφθογγη ελάσσονα συγχορδία και τις δύο αναστροφές της. Στην τέταρτη γραμμή (πρώτη για την ελάσσονα συγχορδία), τρίτη στήλη (που αφορά την ευθεία κατάστασή της), δίνεται ο φθόγγος της Τονικής (1) των *ελασσόνων* τονικοτήτων του 1ου και 2ου βαθμού, ενώ τα κελιά από κάτω αφορούν τις αντίστοιχες αναστροφές. Η επόμενη προς τα δεξιά στήλη θα έπρεπε να περιέχει τις θεμελίους της Υποδεσπόζουσας (4) των ίδιων ακριβώς ελασσόνων τονικοτήτων, αλλά βλέπουμε εκεί γραμμένες μόνο τις Υποδεσπόζουσες των τονικοτήτων 2, 6 και 3 (Ρε, Λα και Μι ελάσσων). Για άγνωστους λόγους ο Μάντζαρος έχει παραλείψει τις Υποδεσπόζουσες των 4 και 5 (Φα και Σολ ελάσσων). Ευεξήγητη είναι, πάντως, η απουσία Θεωρήσεων

[111] Θερμή ευχαριστία στον Ιωάννη Φούλια γι' αυτή την επισήμανση.

και φθόγγων από την τελευταία στήλη, η οποία θα μπορούσε να περιέχει τους φθόγγους της Δεσπόζουσας άλλων τονικοτήτων· όπως είπαμε και παραπάνω, όμως, η Δ είναι μείζων συγχορδία και δεν έχει θέση σε αυτές τις τρεις γραμμές, οι οποίες σχετίζονται με την τρίφθογγη *ελάσσονα* συγχορδία.

Από την επόμενη σελίδα (90*r*/176), και μέχρι την ολοκλήρωση του πίνακα, τα πράγματα αλλάζουν. Ναι μεν στην πρώτη στήλη παρουσιάζεται κάθε φορά μια διαφορετική συγχορδία, αλλά δεν εξετάζεται σαν μεμονωμένη οντότητα παρά σαν τμήμα μιας πτωτικής αρμονικής προόδου. Κάποιες φορές θα δούμε ότι ένας τύπος συγχορδίας επανεμφανίζεται, αλλά αυτό γίνεται επειδή αφορά κάποια διαφορετική βαθμίδα και άρα μια διαφορετική λειτουργία. Για παράδειγμα η ελάσσων τρίφθογγη συγχορδία, η οποία παρουσιάστηκε στην πρώτη σελίδα ως Τονική της βασικής τονικότητας, επανέρχεται στις μεν 91*v*-92*r* / 179-180 ως δάνεια Υποδεσπόζουσα στο πλαίσιο της τέλειας πτώσης $\mathrm{iv}-\mathrm{V}[^{6}_{4}{}^{-}_{-}]^{5}_{3}-\mathrm{I}$, στη δε 92*v*/181 ως Επιτονική του μείζονος τρόπου στο πλαίσιο της τέλειας πτώσης $\mathrm{ii}-\mathrm{V}^{6}_{4}\,^{-5}_{-3}-\mathrm{I}$. Άλλο παράδειγμα: η μείζων συγχορδία με μικρή εβδόμη πρωτοεμφανίζεται μεν στο 90*r*/176 ως Δεσπόζουσα προς Τονική, αλλά την ξαναβρίσκουμε και παρακάτω: στην ίδια σελίδα εμφανίζεται ως Δεσπόζουσα της Δεσπόζουσας στην πρόοδο $\mathrm{V}^{7}/\mathrm{V}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$, και στο 90*v*/177 ως Δεσπόζουσα προς Επιδεσπόζουσα (απατηλή πτώση). Αυτές οι πρόοδοι, και αρκετές άλλες ακόμα, αφενός εμφανίζονται σε όλες τις πρακτικά αποδεκτές αναστροφές της εκάστοτε εξεταζόμενης συγχορδίας, αφετέρου επαναλαμβάνονται με διαφορετικούς φθόγγους κάθε φορά (στην τρίτη και μεγαλύτερη στήλη του πίνακα) ώστε να αναπαράγουν τις ίδιες ακριβώς Θεωρήσεις —και άρα τις ίδιες αρμονικές προόδους— στις τονικότητες του 1ου και 2ου βαθμού. Παρακάτω θα εξετάσουμε λεπτομερώς ορισμένα παραδείγματα, στα οποία θα περιλαμβάνεται και η μεταγραφή των αριθμών του πίνακα σε μουσική σημειογραφία.

Στον Πίνακα 4.9 συνοψίζεται το βασικό περιεχόμενο του πίνακα Θεωρήσεων των φ. 89*v*-92*v* / σ. 175-181: (α) όλοι οι τύποι συγχορδίας με τις λειτουργίες τους, συμπεριλαμβάνοντας εντός αγκυλών, εισαγωγικών και με πλάγιους χαρακτήρες τη διατύπωση του Μάντζαρου· (β) η αρίθμηση των μελών της κάθε συγχορδίας στην ευθεία της κατάσταση· (γ) η πτωτική αρμονική πρόοδος εντός της οποίας εμφανίζεται η εκάστοτε εξεταζόμενη συγχορδία. Συμπληρωματικά, στην τελευταία στήλη του ίδιου πίνακα, δίνονται για σύγκριση οι αριθμοί των παραδειγμάτων του ΜΠ τα οποία αντιστοιχούν στις αρμονικές προόδους του πίνακα Θεωρήσεων, ακόμα κι αν η αντιστοιχία μεταξύ τους είναι αποσπασματική (εφόσον στον ΜΠ σπανίως εξετάζονται πτωτικά σχήματα που ολοκληρώνονται στην Τονική).

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.9

Σύνοψη του περιεχομένου του πίνακα Θεωρήσεων των συγχορδιών [*SPA* 1 φ. 89*ν*-92*ν* (σ. 175-181)]

Φύλλο / σελίδα του χφ	***Λεκτική περιγραφή συγχορδίας***	***Αρίθμηση των συγχορδιακών μελών σε ευθεία κατάσταση***	***Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου στην αρμονική πρόοδο που περιλαμβάνει τη συγχορδία***	***Αντίστοιχο παράδειγμα στον ΜΠ***
89*ν*/175	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] μείζων	*1 3 5* ντο μι σολ	[1♮] [I]	—
»	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] ελάσσων	*1 ♭3 5* ντο μι♭ σολ	[1♭] [i]	—
90*r*/176	Μείζων με 7μ [*«χαρακτηριστική της πέμπτης βαθμίδας»*], διατονική	*1 3 5 ♭7* σολ σι ρε φα	Τέλεια πτώση 5 1(♮,♭) V^7 – I,i	ΜΤ-8 ΕΤ-5
»	Μείζων με 7μ [*«χαρακτηριστική της πέμπτης βαθμίδας»*], χρωματική (με όξυνση της 5ης)	*1 ♭7 8 3 ♯5* σολ φα σολ σι ρε♯	5 1♮ $V^{\sharp5}_7$ – I	ΜΤ-23
»	Μείζων με 7μ πάνω στη 2η βαθμίδα [*«χρωματική της 2 με 7μ, παρόμοια με τη χαρακτηριστική»*]	*1 3 5 ♭7* ρε φα♯ λα ντο	Χρωματική πτώση 2 5 1(♮,♭) V^7/V – V – I,i	ΜΤ-10
»	Ελάσσων με 7μ πάνω στη 2η βαθμίδα του μείζονος Τρόπου [*«διατονική της 2 με 7μ, που οδηγεί στην 5 του μείζονος»*]	*1 ♭3 5 ♭7* ρε φα λα ντο	Διατονική πτώση 3 2 5 1♮ I^6 – ii^7 – V^7 – I	[ΜΤ-9]
»	Ελαττωμένη με 7μ πάνω στη 2η βαθμίδα του ελάσσονος Τρόπου [*«ατελής ελάσσων της 2 με 7μ, που οδηγεί στην 5 του ελάσσονος»*]	*1 ♭3 ♭5 ♭7* ρε φα λα♭ ντο	Διατονική πτώση 1 2 5 1♭ I – $ii^{ø7}$ – V^7 – i	ΕΤ-6
90*ν*/177	Μείζων με 7μ [*«χαρακτηριστική»*]	*1 3 5 ♭7* σολ σι ρε φα	Απατηλή πτώση (μείζων Τρόπος) 5 6 V^7 – vi	ΜΤ-25
»	Μείζων με 7μ [*«χαρακτηριστική»*]	*1 3 5 ♭7* σολ σι ρε φα	Απατηλή πτώση (ελάσσων Τρόπος) 5 ♭6 V^7 – VI	ΕΤ-22
»	Μείζων με 7μ [*«χαρακτηριστική»*]	*1 3 5 ♭7* σολ σι ρε φα	Χρωματική απατηλή πτώση (μείζων Τρόπος) 5 ♯5 6 V^7 – V^6_5/vi – vi	ΜΤ-26
91*r*/178	Ελαττωμένη με 7μ πάνω στην 7η βαθμίδα του μείζονος Τρόπου [*«ατελής ελάσσων του Προσαγωγέα 7μ, διατονική»*]	*1 ♭3 ♭5 ♭7* σι ρε φα λα	Διατονική πτώση του Προσαγωγέα (μείζ. Τρόπος) 7 1♮ $vii^{ø7}$ – I	ΜΤ-27
»	Ελαττωμένη με 7ε πάνω στην 7η βαθμίδα του μείζονος Τρόπου [*«ατελής ελάσσων με 7ε, διατονική»*]	*1 ♭3 ♭5 ♭♭7* σι ρε φα λα♭	Διατονική πτώση του Προσαγωγέα (ελάσσων Τρόπος) 7 1♭ vii^{o7} – i	ΕΤ-23
»	Συγχορδία με 3Μ, 5ε και 7μ πάνω στην 7η βαθμίδα του μείζονος Τρόπου [*«ατελής μείζων με 7μ, χρωματική, προερχόμενη από την ατελή ελάσσονα της πτώσης του Προσαγωγέα»*]	*1 ♭5 ♭7 3* σι φα λα ρε♯	Χρωματική πτώση του Προσαγωγέα (μείζ. Τρόπος) με προετοιμασία από την 4η βαθμίδα 4 ↘ 7 1♮ IV – $vii^{ø7}_{3-♯3}$ – I	ΜΤ-28

Φύλλο / σελίδα του χφ	***Λεκτική περιγραφή συγχορδίας***	***Αρίθμηση των συγχορδιακών μελών σε ευθεία κατάσταση***	***Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου στην αρμονική πρόοδο που περιλαμβάνει τη συγχορδία***	***Αντίστοιχο παράδειγμα στον ΜΠ***
»	Συγχορδία με 3Μ, 5ε και 7μ πάνω στην 2η βαθμίδα του ελάσσονος Τρόπου [*«ατελής μείζων συγχορδία του Προσαγωγέα με 7μ, χρωματική, προερχόμενη από την ατελή ελάσσονα συγχορδία της πτώσης 2-5 του ελάσσονος Τρόπου»*]	*1 ♭5 ♭7 3* ρε λα♭ ντο φα♯	Χρωματική πτώση 2-5 (ελάσσων Τρόπος) με προετοιμασία από την 6η βαθμίδα ♭6 ↘ 2 5 VI – ii$^{\text{ø}7}_{3-\sharp3}$ – V	ΕΤ-46
»	Συγχορδία με 3Μ, 5ε και 7μ πάνω στην 7η βαθμίδα του μείζονος Τρόπου [*«ατελής μείζων συγχορδία του Προσαγωγέα με 7μ, χρωματική, προερχόμενη από την παραπάνω ατελή ελάσσονα»*]	*1 ♭5 ♭♭7 3* σι φα λα♭ ρε♯	Χρωματική πτώση 7-1 (μείζων Τρόπος) με προετοιμασία από την 4η βαθμίδα 4 ↘ 7 1♮ IV – vii$^{\text{o}7}_{3-\sharp3}$ – I	ΜΤ-30
91*ν*/179	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] μείζων της 4	*1 3 5* φα λα ντο	Διατονική πτώση (μείζων Τρόπος) 4 5 1♮ IV – V – I	ΜΤ-32
»	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] ελάσσων της 4	*1 ♭3 5* φα λα♭ ντο	[Διατονική] πτώση (ελάσσων Τρόπος) 4 5 1♭ iv – V^7 – i	ΕΤ-30
»	Ελαττωμένη με 7μ [*«ατελής ελάσσων με μικρή εβδόμη»*]	*1 ♭3 ♭5 ♭7* φα♯ λα ντο μι	Χρωματική πτώση (μείζων Τρόπος) ♯4 5 1♮ vii$^{\text{ø}7}$/V – V – I	ΜΤ-39
»	Ελαττωμένη με 7ε [*«ατελής ελάσσων με ελαττωμένη εβδόμη»*]	*1 ♭3 ♭5 ♭♭7* φα♯ λα ντο μι♭	Χρωματική πτώση (ελάσσων Τρόπος) ♯4 5 1(♭,♮) vii$^{\text{o}7}$/V – V – i,I	ΜΤ 41 ΕΤ-34
»	Συγχορδία με 3ε, 5ε και 7ε [*«ατελής δις ελαττωμένη του ελάσσονος Τρόπου, προερχόμενη από την ελάττωση της 3μ της ατελούς ελάσσονος συγχορδίας με 7ε»*]	*1 ♭♭3 ♭5 ♭♭7* φα♯ λα♭ ντο μι♭	Χρωματική πτώση (ελάσσων Τρόπος) ♯4 5 1(♭,♮) vii$^{\text{o}7}_{3\flat}$/V – V – i,I	ΜΤ 43 ΜΤ-45 ΕΤ-35
92*r*/180	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] μείζων της 4	*1 3 5* φα λα ντο	Πτώση 4-5-5-1 (μείζων Τρόπος) με Π^6_4 4 5 5 1♮ IV – V$^{6-5}_{4-3}$ – I	ΜΤ-33.3-4
»	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] ελάσσων της 4	*1 ♭3 5* φα λα♭ ντο	Πτώση (ελάσσων Τρόπος) με π^6_4 4 5 5 1♭,♮ iv – V$^{6-5}_{4-3}$ – i,I	ΜΤ-36 ΕΤ-29.2-3
»	Ελαττωμένη με 7μ [*«ατελής ελάσσων»*] της ♯4	*1 ♭3 ♭5 ♭7* φα♯ λα ντο μι	Χρωματική πτώση (μείζων Τρόπος) με Π^6_4 ♯4 5 5 1♮ vii$^{\text{ø}7}$/V – V$^{6-5}_{4-3}$ – I	ΜΤ-40.1
»	Συγχορδία με 3ε, 5ε και 7ε [*«ατελής δις ελαττωμένη, προερχόμενη από την ελάττωση [της εβδόμης και] της τρίτης της ανωτέρω συγχορδίας»*]	*1 ♭♭3 ♭5 ♭♭7* φα♯ λα♭ ντο μι♭	Χρωματική πτώση (ελάσσων/μείζων Τρόπος) με πτ. $^6_4$ ♯4 5 5 1♭/♮ vii$^{\text{o}7}_{3\flat}$/V – V$^{6-5}_{4-3}$ – i,I	ΜΤ-46 ΕΤ-36

Φύλλο / σελίδα του χφ	***Λεκτική περιγραφή συγχορδίας***	***Αρίθμηση των συγχορδιακών μελών σε ευθεία κατάσταση***	***Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου στην αρμονική πρόοδο που περιλαμβάνει τη συγχορδία***	***Αντίστοιχο παράδειγμα στον ΜΠ***
92*ν*/181	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] ελάσσων της 2	*1 ♭3 5* ρε φα λα	Πτώση (μείζων Τρόπος) με Π^6_4 $\underline{2\ \ 5\ \ 5\ \ 1^{\natural}}$ $ii–V^{6-5}_{4-3}–I$	ΜΤ-48.3-4
»	Ελαττωμένη [*«εντελής ελάσσων»*] της 2	*1 ♭3 ♭5* ρε φα λα♭	Πτώση (ελάσσ. Τρόπος) με π^6_4 $\underline{2\ \ 5\ \ 5\ \ 1^{\natural,\flat}}$ $ii^{o}–V^{6-5}_{4-3}–i,I$	ΕΤ-42.3-4
»	Τρίφθογγη [*«εντελής»*] μείζων συγχορδία της ♭2	*1 3 5* ρε♭ φα λα♭	Χρωμ. πτώση (ελ. Τρόπος) με π^6_4 $\underline{\flat2\ \ 4\ \ 5\ \ 5\ \ 1^{\flat}}$ $\flat II^{-6}–V^{6-5}_{4-3}–i$	ΜΤ-60
»	Ελαττωμένη [*«ατελής ελάσσων»*] συγχορδία της ♯2 με 7ε	*1 ♭3 ♭5 ♭♭7* ρε♯ φα♯ λα ντο	Χρωματική πτώση (μείζων Τρόπος) $\underline{\sharp2\ 3\ \sharp4\ 5\ 6\ 5\ 5\ 1}$ $\sharp ii^{o7}–I^6–\sharp ii^6_5–I^6_4–\sharp ii^4_3–V^{6-5}_{4-3}–I$	ΜΤ-57
»	[*«Ατελής ελάσσων»*] συγχορδία της ♯2 με 3μ, 5δε και 7ε	*1 ♭3 ♭5 ♭♭7* ρε♯ φα♯ λα♭ ντο	Τρις χρωματική πτώση (μείζων Τρόπος) $\underline{\sharp2\ 3\ \sharp4\ 5\ \flat6\ 5\ 5\ 1}$ $\sharp ii^{7}_{5\flat}–I^6–\sharp ii^{6\sharp}_{3\flat5}–I^6_4–\sharp ii^{6\sharp}_{3}–V^{6-5}_{4-3}–I$	[ΜΤ-58]

Θα εξετάσουμε τώρα ορισμένα σημεία του πίνακα ώστε να χρησιμεύσουν σαν παραδείγματα για την καλύτερη κατανόησή του.

Η «χαρακτηριστική συγχορδία», την οποία έχουμε συναντήσει επίσης στα ΜΤ-8 και ΕΤ-5 του ΜΠ, είναι η μείζων με μικρή εβδόμη, δηλαδή η κατεξοχήν συγχορδία με λειτουργία Δεσπόζουσας. Στον πίνακα Θεωρήσεων τη βρίσκουμε για πρώτη φορά στο 90*r*/176. Στην ευθεία της κατάσταση οι αποστάσεις των μελών της εκφράζονται με την αρίθμηση *1 3 5 ♭7*, ενώ στα επόμενα κελιά προς τα κάτω στην ίδια στήλη, όπου βρίσκουμε τις αναστροφές της, οι αποστάσεις των μελών από τον φθόγγο που βρίσκεται χαμηλότερα δηλώνονται ως *1 ♭3 ♭5 ♭6* (α΄ αναστροφή), *1 ♭3 4 6* (β΄ αναστροφή) και *1 2 ♯4 6* (γ΄ αναστροφή). Στη διπλανή στήλη δίνεται μια τυπική για τη συγχορδία της Δεσπόζουας αρμονική πρόοδος, η πτώση $V^7–I$, πρώτα με τη Δ σε ευθεία κατάσταση και έπειτα στις αναστροφές της: α΄ ($V^6_5–I$,i), β΄ ($V^4_3–I^6$,i^6 ή $V^4_3–I$,i), και γ΄ ($V^2–I^6$,i^6). Τα τέσσερα κελιά αυτής της στήλης αντιστοιχούν επακριβώς στα τέσσερα υποπαραδείγματα που αποτελούν τόσο το ΜΤ-8 όσο και το ΕΤ-5. Η διαφορά, βεβαίως, είναι ότι τα παραδείγματα του ΜΠ δηλώνουν αυτές τις συγχορδιακές συνδέσεις όχι μόνο μέσω αριθμών (Θεωρήσεις και αρίθμηση ενάριθμου μπάσου) αλλά και με μουσική σημειογραφία, άρα με συγκεκριμένες συγχορδίες συγκεκριμένης τονικότητας· ενώ στον πίνακα Θεωρήσεων του *SPA* όλοι οι φθόγγοι και όλες οι τονικότητες εκφράζονται με αριθμητικά σύμβολα. Στο τρίτο κελί της δεύτερης στήλης ο φθόγγος 2 του μπάσου οδηγεί είτε στον 3 είτε στον 1, ακριβώς όπως και στο τρίτο υποπαράδειγμα των ΜΤ-8 και ΕΤ-5, όπου δίνονται δύο εναλλακτικές Θεωρήσεις και, στο πεντάγραμμο του μπάσου, δύο εναλλακτικοί φθόγγοι. Και στα τέσσερα κελιά αυτής της στήλης η Θεώρηση του τελικού φθόγγου φέρει από πάνω της την ένδειξη «♮ ή ♭», το οποίο σημαίνει «μείζων ή ελάσσων» και αναφέρεται στην τελική συγχορδία, εννοώντας ότι αυτή μπορεί να

είναι είτε μείζων είτε ελάσσων, αφού η Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης είναι μια συγχορδία κοινή και στους δύο Τρόπους.

Στην τρίτη στήλη αναπαράγονται σε άλλες τονικότητες οι ίδιες ακριβώς Θεωρήσεις της αρμονικής προόδου που περιέχονται στη δεύτερη στήλη. Στην πρώτη γραμμή, όπου η Θεώρηση των φθόγγων του μπάσου είναι 5 1 (ευθεία κατάσταση της Δεσπόζουσας), βλέπουμε αυτό το 5 1 να επαναλαμβάνεται άλλες οκτώ φορές στη χαμηλότερη σειρά αριθμών, αλλά οι αριθμοί στην ψηλότερη σειρά (οι οποίοι αναφέρονται στη βασική τονικότητα) είναι κάθε φορά διαφορετικοί, ανάλογα με την εκάστοτε τονικότητα στην οποία αναπαράγεται η ίδια αρμονική πρόοδος. Για παράδειγμα, στην τονικότητα του 5 (μείζονα ή ελάσσονα, σύμφωνα με τους Πίνακες 4.6 και 4.7) η σύνδεση που εκφράζεται με τις Θεωρήσεις 5 1 των φθόγγων του μπάσου σε αυτή την τονικότητα θα χρησιμοποιήσει, αντίστοιχα, τους φθόγγους 2 5 της αρχικής τονικότητας. Ή, για να συγκεκριμενοποιήσουμε το παράδειγμα, αν θελήσουμε να αναπαραγάγουμε στη Σολ μείζονα/ελάσσονα (τονικότητα του 5) την κίνηση σολ↗ντο (5↗1) που εκτελεί ο μπάσος στη σύνδεση Δ–Τ της βασικής τονικότητας, θα χρησιμοποιήσουμε τους φθόγγους ρε↗σολ (2↗5) της βασικής. Ένα ακόμα παράδειγμα, το τελευταίο της ίδιας γραμμής: για να κάνουμε πτώση 5 1 στη μείζονα τονικότητα του ♭6 θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε στο μπάσο τους φθόγγους ♭3 ♭6 της βασικής — και, φυσικά, να εφαρμόσουμε σε αυτούς τις ανάλογες συγχορδίες με εκείνες του 5 1 της βασικής. Σε πραγματικούς φθόγγους αυτό αντιστοιχεί στα μι♭↗λα♭ του μπάσου (πάντα με βασική τονικότητα τη Ντο μείζονα/ελάσσονα).

Στη β' αναστροφή της Δ, όπου έχουμε δύο εναλλακτικές τελικές Θεωρήσεις επειδή η λύση αυτής της συγχορδίας είναι είτε στην α' αναστροφή της Τ (κίνηση του μπάσου 2 (♭)3) είτε στην ευθεία κατάστασή της (κίνηση 2 1), κάθε αναπαραγωγή των Θεωρήσεων της βασικής τονικότητας συνοδεύεται και αυτή από δύο εναλλακτικές λύσεις. Έτσι στην τονικότητα του 4 (μείζονα ή ελάσσονα) οι φθόγγοι του μπάσου που θα αναπαραγάγουν το 2↗(♭)3 / 2↘1 είναι οι 5↗(♭)6 (σολ↗λα[♭]) και 5↘4 (σολ↘φα).

Στο Παρ. 4.20 έχω μεταγράψει σε μουσική σημειογραφία ολόκληρες τις τέσσερις πρώτες γραμμές του πίνακα του 90r/176. Τα μ. 1 της κάθε γραμμής αντιστοιχούν στα κελιά της πρώτης στήλης του πίνακα. Τα μ. 2 αντιστοιχούν στα κελιά της δεύτερης στήλης: σημειώνω και εδώ τις Θεωρήσεις του μπάσου και ταυτόχρονα τους φθόγγους της Ντο μείζ./ελάσσ. στους οποίους αντιστοιχούν, συμπληρωμένους με τις κατάλληλες συγχορδίες. Για τη συμπλήρωση των συγχορδιών αντιγράφω τη θέση και τη διάταξή τους όπως εμφανίζεται στα MT-8 και ET-5, συνεπτυγμένη όμως σε ένα πεντάγραμμο, με τους φθόγγους του μπάσου γραμμένους με λευκά φθογγόσημα. Τα υπόλοιπα μέτρα της κάθε γραμμής αποτελούν αντίγραφα της αρμονικής προόδου του δεύτερου μέτρου σε άλλες τονικότητες: κάτω από κάθε πρόοδο υπονοείται η επανάληψη των Θεωρήσεων του δεύτερου μέτρου, ενώ οι Θεωρήσεις των φθόγγων της βασικής τονικότητας δηλώνονται με τα λευκά φθογγόσημα του μπάσου (έτσι, π.χ. το ♭7 ♭3 της πρώτης γραμμής του πίνακα εκφράζεται με τους φθόγγους σι♭↗μι♭ που βλέπουμε στην πρώτη γραμμή του μουσικού παραδείγματος, τρίτο μέτρο από το τέλος). Τέλος ας επισημάνω ότι, σε αυτή και σε όλες τις επόμενες μεταγραφές σε μουσική σημειογραφία, απέφυγα να επαναλαμβάνω ένα σημείο αλλοίωσης σε κάθε εμφάνιση του φθόγγου για τον οποίον ισχύει, με στόχο τα παραδείγματα να είναι ευανάγνωστα και χωρίς να συγκεντρώνουν υπερβολικά μεγάλον αριθμό συμβόλων· επομένως ισχύει ο γνωστός σημειογραφικός κανόνας σύμφωνα με τον οποίο μια τυχαία αλλοίωση ισχύει για ολόκληρο το μέτρο όπου αυτή εμφανίζεται.



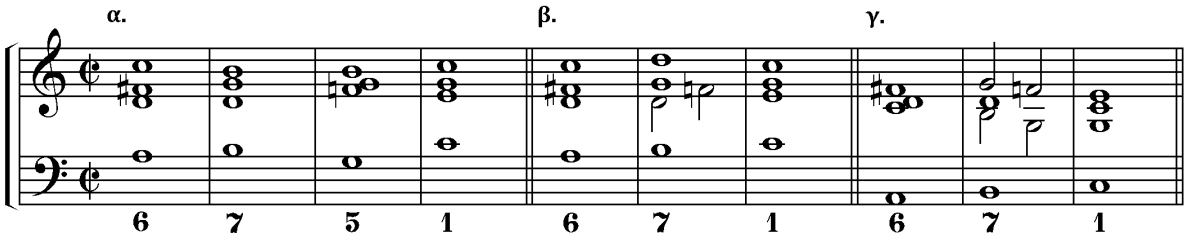
Παράδειγμα 4.20: *SPA* 1 φ. 90*r* / σ. 176· μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, των πρώτων τεσσάρων γραμμών του πίνακα.

Εφόσον έχει γίνει κατανοητό το παραπάνω παράδειγμα ο υπόλοιπος πίνακας μπορεί να διαβαστεί χωρίς προβλήματα διότι είναι οργανωμένος με τον ίδιο τρόπο. Θα χρειαστεί όμως να σχολιάσουμε τις ιδιαιτερότητες ορισμένων σημείων.

Ένα τέτοιο σημείο αφορά τη συγχορδία της Δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης με οξυμμένη πέμπτη (90*r*/176, σειρές 5-7 του πίνακα). Στην ευθεία κατάσταση βλέπουμε από την αρίθμηση της συγχορδίας ότι η διάταξη των μελών της δεν είναι κατά υπερκείμενες τρίτες (*1 3 ♯5 ♭7*) αλλά έτσι ώστε η οξυμμένη πέμπτη της συγχορδίας να μη σχηματίζει με την εβδόμη της διάστημα 3ε αλλά 6Α (*1 ♭7 8 3 ♯5*), κάτι που φαίνεται και στο ΜΤ-23 (σ. 208-209). Το *8*, δηλαδή ο διπλασιασμός της θεμελίου στην υπερκείμενη ογδόη, χρησιμεύει στο να παραμείνει αυτός ο φθόγγος κρατημένος στην Τ ώστε αυτή να μην είναι χωρίς την πέμπτη της αλλά πλήρης (βλ. και πάλι το ΜΤ-23). Επειδή η όξυνση της πέμπτης της Δ προετοιμάζεται από την προηγούμενη εμφάνιση του ίδιου φθόγγου ως φυσικού, αυτή η χρωματική κίνηση σημειώνεται στο κελί της διπλανής στήλης με τον εξής τρόπο: «5⁀♯5». Στο κελί αυτό, όπως και στα επόμενα δύο της ίδιας στήλης που βρίσκονται από κάτω, συνδυάζονται οι Θεωρήσεις των μελών της συγχορδίας με τις Θεωρήσεις των φθόγγων της μελωδίας του μπάσου. Οι αριθμοί που βρίσκονται στη χαμηλότερη σειρά, 5 1, είναι οι Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου, ενώ οι υπόλοιποι αριθμοί πάνω από κάθε Θεώρηση του μπάσου εκφράζουν τις αποστάσεις των υπόλοιπων φθόγγων της συγχορδίας όπως αυτοί εμφανίζονται στις ανώτερες φωνές. Τέτοιοι συνδυασμοί συμβολικών συστημάτων (Θεωρήσεις και συγχορδιακή αρίθμηση) συναντώνται σε περιπτώσεις όπου είναι απαραίτητο να δηλωθεί με ακρίβεια η διάταξη των φθόγγων μιας συγχορδίας ή/και μια χαρακτηριστική μελωδική κίνηση, όπως π.χ. εδώ η ανιούσα χρωματική κίνηση της πέμπτης της Δ. Όσον αφορά τις υπόλοιπες τονικότητες, βλέπουμε ότι παραλείπονται οι ελάσσονες διότι η χρωματική κίνηση 2↗♯2↗3 αυτής της αρμονικής προόδου χαρακτηρίζει τον μείζονα Τρόπο.

Προβληματίζει κάπως η απουσία της β΄ αναστροφής της δεδομένης συγχορδίας, η οποία όμως εμφανίζεται στο ΜΤ-23.3. Θεωρώ πιθανό ότι ο Μάντζαρος την παραλείπει εδώ για να αποφευχθεί η πιθανότητα της κλειστής αρμονικής θέσης, η οποία θα δημιουργούσε το μη επιθυμητό διάστημα της 3ε μεταξύ μπάσου και τενόρου. Μη έχοντας τρόπο να δηλώσει στενογραφικά την τήρηση του διαστήματος δεκάτης μεταξύ των δύο χαμηλότερων φωνών, προτίμησε ίσως να παραλείψει τη β΄ αναστροφή της Δεσπόζουσας, παρόλο που θα μπορούσε να προσθέσει μια σημείωση (όπως κάνει παρακάτω στον ίδιο πίνακα).

Η «χαρακτηριστική συγχορδία» (μείζων με μικρή εβδόμη) όταν εφαρμόζεται πάνω στη δεύτερη βαθμίδα γίνεται Δ της Δ. Αυτή η συγχορδία, η οποία είναι η επόμενη του πίνακα, δίνεται σε όλες τις καταστάσεις της, και η πτωτική αρμονική πρόοδος 2 5 1, στην οποία εμπλέκεται, αναπαράγεται σε όλες τις υπόλοιπες τονικότητες του 1ου και 2ου βαθμού. Η διαφορά που εντοπίζουμε εδώ σε σχέση με το ΜΤ-10 βρίσκεται στη β΄ αναστροφή της συγχορδίας. Στο μεν ΜΤ-10.3 ο μπάσος έχει μόνο την κίνηση 6 5, δηλαδή λύνεται μόνο στην ευθεία κατάσταση της Δ, αλλά στον πίνακα των Θεωρήσεων (όπου περιλαμβάνεται και η τελική Τ) βρίσκουμε *δύο* εναλλακτικές κινήσεις, 6 7 1 και 6 5 1, η πρώτη από τις οποίες οδηγεί στην α΄ αναστροφή της Δ. Ο Μάντζαρος δεν παρέχει πληροφορίες για την κίνηση των υπόλοιπων φωνών και έτσι δεν γνωρίζουμε ποιο ήταν στη θεωρία του το πρότυπο εναρμόνισης αυτής της αρμονικής προόδου υπό τις συγκεκριμένες συνθήκες. Ο διπλασιασμός της τρίτης της V, πάντως, ήταν θεμιτός στην περίπτωση τονικοποίησης αυτής της συγχορδίας, αλλά στην περίπτωση της κίνησης 6 7 1 θα χρειαζόταν και ένας ακόμα φθόγγος του μπάσου που θα παρεμβαλλόταν μεταξύ του 7 και του 1, π.χ. τον 5 (βλ. Παρ. 4.21α), πάνω στον οποίο η συγχορδία της V θα επανακτούσε τη λειτουργία της Δ μέσω της εμφάνισης του φα♮, της εβδόμης της συγχορδίας (έχουμε ήδη δείξει μια τέτοια περίπτωση στο Παρ. 3.89). Εδώ, όμως, η κίνηση του μπάσου είναι με συνεχή ανιόντα βήματα, 6 7 1. Αν εναρμονίσουμε τη διπλή Δεσπόζουσα με την ίδια διάταξη φθόγγων, αφενός η εβδόμη της διπλής Δεσπόζουσας θα αναγκαστεί να κινηθεί ανοδικά, παράλληλα με το μπάσο, ώστε να αποφευχθεί ο διπλασιασμός της τρίτης της V, αφετέρου θα πρέπει να εμφανιστεί η εβδόμη της V η οποία θα τονίσει τον ρόλο Δεσπόζουσας αυτής της συγχορδίας (Παρ. 4.21β). Πιστεύω όμως ότι ο Μάντζαρος δεν θα ανεχόταν τις ανιούσες παράλληλες πέμπτες (ελαττωμένη προς καθαρή) μεταξύ σοπράνο και άλτο.[112] Από την άλλη θεωρώ πολύ πιθανό ότι θα προτιμούσε μια εναρμόνιση όπως αυτή του Παρ. 4.21γ, στου οποίου το δεύτερο μέτρο έχουμε αρχικά τονικοποιημένη V με θεμιτό διπλασιασμό της τρίτης σε απόσταση οκτάβας (και ταυτόχρονα λύση της εβδόμης της διπλής Δ), ενώ στο δεύτερο μισό του μέτρου, ταυτόχρονα με την εμφάνιση της εβδόμης φα♮ στη σοπράνο, ο τενόρος εγκαταλείπει την τρίτη της συγχορδίας — που είναι πλέον Προσαγωγέας— ώστε να την έχει μόνον ο μπάσος.

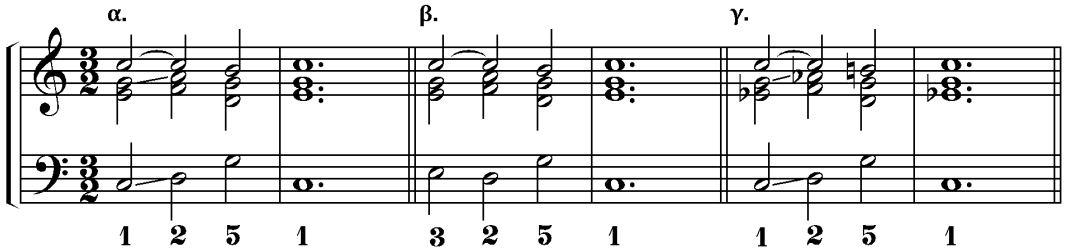


Παράδειγμα 4.21

Οι τελευταίες δύο αρμονικές πρόοδοι του 90*r*/176 εμπλέκουν την Επιτονική μεθ' εβδόμης και τις αναστροφές της — μια συγχορδία η οποία, όταν είναι ελάσσων, στο μαντζαρικό αρμονικό σύστημα χρησιμοποιείται μόνο με προετοιμασμένη εβδόμη. Θα επισημάνω εδώ μόνο τις συνθήκες υπό τις οποίες εμφανίζεται η ευθεία κατάστασή της, οι οποίες διαφέρουν στον κάθε Τρόπο. Βλέπουμε ότι στον μείζονα η ευθεία κατάσταση της ii^{7} ακολουθεί τον 3 του μπάσου, δηλαδή την α΄ αναστροφή της Τ, ενώ στον ελάσσονα η ii^{ø7} μπορεί να εμφανιστεί μετά την ευθεία κατάσταση της Τ (1 του μπάσου). Αυτό οφείλεται στην επιθυμία του Μάντζαρου να είναι

[112] Βλ. το σχόλιο στο ΜΤ-41, σ. 233.

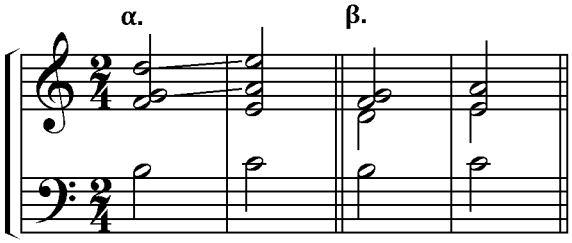
εδώ η Επιτονική μεθ' εβδόμης πλήρης. Στον μείζονα Τρόπο, στη σύνδεση I–ii^{7} (Παρ. 4.22α) η προετοιμασία της εβδόμης δεσμεύει το ντο της σοπράνο να μείνει κρατημένο, και έτσι, για να είναι πλήρης η ii^{7}, η ανιούσα κίνηση της άλτο δημιουργεί παράλληλες καθαρές πέμπτες με το μπάσο. Αυτές αποφεύγονται αν η Τ είναι σε α΄ αναστροφή (Παρ. 4.22β), δηλαδή εφαρμόζοντας αυτό ακριβώς που γράφει ο Μάντζαρος στον πίνακα των Θεωρήσεων. Στον ίδιο πίνακα, λίγο παρακάτω, βλέπουμε ότι στον ελάσσονα Τρόπο δεν υπάρχει αυτός ο περιορισμός διότι οι παράλληλες πέμπτες μεταξύ άλτο και μπάσου είναι καθαρή προς ελαττωμένη (Παρ. 4.22γ). Πάντως στα αντίστοιχα παραδείγματα του ΜΠ, δηλαδή στα ΜΤ-9 και ΕΤ-6, βλέπουμε ότι η κίνηση 1 2 5 1 εφαρμόζεται και στους δύο Τρόπους, η δε Επιτονική μεθ' εβδόμης εμφανίζεται χωρίς την πέμπτη της και τις δύο φορές, παρόλο που στο ΕΤ-6 θα μπορούσε να είναι πλήρης.



Παράδειγμα 4.22

Περίεργο είναι επίσης το γεγονός ότι, στην ii^{7} του μείζονος Τρόπου, η πρόοδος 3 2 5 1 (δηλαδή με *μεγάλη* τρίτη) αναπαράγεται και στις *ελάσσονες* τονικότητες των 6, 3 και 2, ενώ αντίστροφα, στην ii^{ø7} του ελάσσονος Τρόπου, παραλείπονται αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες και περιλαμβάνονται, παραδόξως, οι τονικότητες των ♭3, ♭7 και ♭6 (που είναι μείζονες). Αυτό είναι φανερό από τις Θεωρήσεις που αφορούν τη β΄ αναστροφή, 1 ♭6 5 1, διότι μόνο σε αυτήν εμφανίζεται η χαρακτηριστική για τον ελάσσονα μικρή έκτη, και έτσι έχουμε, αντίστοιχα, για την τονικότητα του ♭3 τις Θεωρήσεις ♭3 ♭1 ♭7 ♭3 (μι♭↘ντο♭↘σι♭↗μι♭), για την τονικότητα του ♭7 τις Θεωρήσεις ♭7 ♭5 4 ♭7 (σι♭↘σολ♭↘φα↗σι♭) κ.λπ. Η μόνη εξήγηση που έχω για την παρουσία των μειζόνων αυτών τονικοτήτων σε μια αρμονική πρόοδο που αφορά τον ελάσσονα Τρόπο είναι ότι η συγχορδία της ii^{ø7} του ελάσσονος εμφανίζεται στο πλαίσιο αυτών των τονικοτήτων ως δάνειο και ότι η τελική Τ είναι μείζων συγχορδία.

Στο 90*ν*/177, όπου έχουμε απατηλές πτώσεις στον μείζονα και ελάσσονα Τρόπο, βρίσκουμε στη δεύτερη στήλη κάτι που το συναντούμε και στα αντίστοιχα παραδείγματα του ΜΠ, στα ΜΤ-25 και ΕΤ-22 (βλ. σ. 209 κ.ε.): διπλή Θεώρηση, η οποία δείχνει τη δυνατότητα να μετατραπεί η έκτη βαθμίδα (όπου οδηγεί η Δ) σε νέα Τ. Η διαφορά του ΕΤ-22 με το αντίστοιχο τμήμα του πίνακα των Θεωρήσεων είναι ότι στο τελευταίο δεν περιλαμβάνεται η αρκετά ασυνήθιστη γ΄ αναστροφή της Δ. Ας επισημάνουμε και την υποσημείωση *(β)*, η οποία αναφέρεται στις καθαρές πέμπτες που πρέπει να αποφευχθούν όταν η α΄ αναστροφή της Δ οδηγεί στην vi^{6} ή VI^{6}. Τέτοιες παράλληλες πέμπτες μπορούν να προκύψουν μόνο σε μια περίπτωση όπως αυτή του Παρ. 4.23α, όταν δηλαδή η πέμπτη και η θεμέλιος της Δ —με την πέμπτη να βρίσκεται ψηλότερα από τη θεμέλιο— εκτελούν ταυτόχρονα ανιόν βήμα ώστε η Επιδεσπόζουσα να μην έχει δύο τρίτες. Αυτό το τελευταίο δεν το διευκρινίζει ο Μάντζαρος, αλλά συνάγεται από τη συμβουλή του, δηλαδή να εφαρμόζεται μια διάταξη όπως αυτή του Παρ. 4.23β, όπου η πέμπτη της Δ βρίσκεται κάτω από τη θεμέλιο. Εντούτοις, στα ΜΤ-25 και ΕΤ-22 τέτοιο πρόβλημα δεν υπάρχει εφόσον εκεί η VI εμφανίζεται με διπλασιασμένη τρίτη.



Παράδειγμα 4.23

Σε αυτό το τμήμα του πίνακα ξεκινούν να χρησιμοποιούνται οι λέξεις *μείζων* και *ελάσσων* για τον χαρακτηρισμό πτώσεων: «μείζων/ελάσσων διατονική απατηλή πτώση», «μείζων χρωματική απατηλή πτώση». Όπως εξηγείται στη δεύτερη υποσημείωση της ίδιας σελίδας, η συγκεκριμένη χρήση αυτών των λέξεων δεν δηλώνει τίποτε άλλο παρά μόνο τον Τρόπο εντός του οποίου πραγματοποιείται η κάθε πτώση. Όσο για τους χαρακτηρισμούς *χρωματική* και *διατονική*, αυτοί εννοούν την παρουσία ή απουσία, αντίστοιχα, κάποιας χρωματικής αλλοίωσης στο πλαίσιο της πτώσης. Η απατηλή πτώση με Θεωρήσεις 5 ♯5 6, η οποία είναι η τελευταία αυτής της σελίδας, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα «χρωματικής πτώσης». Η διαφορά της με το ΜΤ-26 είναι ότι εκεί, την ώρα που ο μπάσος ανεβαίνει χρωματικά, οι υπόλοιπες φωνές μένουν σταθερές δημιουργώντας πάνω από τον οξυμμένο φθόγγο του μπάσου συγχορδία εβδόμης ελαττωμένης, ενώ στον πίνακα των Θεωρήσεων, την ώρα που οξύνεται ο φθόγγος του μπάσου, η εβδόμη της προηγούμενης Δ κατεβαίνει βηματικά και δημιουργείται έτσι V^7 της έκτης βαθμίδας σε α΄ αναστροφή. Οι τρεις αριθμοί πάνω από τη διπλή Θεώρηση $\begin{smallmatrix}\sharp 5\\7\end{smallmatrix}$ της οξυμμένης πέμπτης βαθμίδας το δηλώνουν αυτό με σαφήνεια.

Περνώντας στο 91*r*/178 βρίσκουμε πτώσεις της συγχορδίας της vii^7, με εβδόμη είτε μικρή (στον μείζονα Τρόπο) είτε ελαττωμένη (στον ελάσσονα). Όσον αφορά την πρώτη υπάρχει μια σημείωση («x») σχετικά με τη διάταξη των μελών της συγχορδίας, όπου γράφει ότι είναι υποχρεωτικό το διάστημα εβδόμης και όχι δευτέρας μεταξύ της θεμελίου της συγχορδίας και της εβδόμης της, απαγορεύοντας έτσι τη γ΄ αναστροφή — για την οποία, άλλωστε, δεν υπάρχει ιδιαίτερη γραμμή του πίνακα.[113] Εντούτοις στο ΜΤ-27, όπως είδαμε παραπάνω (σ. 214 κ.ε.), η γ΄ αναστροφή εμφανίζεται μεν αλλά είναι αποδεκτή υπό συγκεκριμένες συνθήκες.

Ως προς τη vii^{o7} του ελάσσονος Τρόπου, στον πίνακα δίνονται δύο εκδοχές της γ΄ αναστροφής. Η πρώτη είναι όμοια με εκείνη του ΕΤ-23.4. Σε αντίθεση με εκείνο το παράδειγμα, όμως, στο οποίο ο Μάντζαρος χαρακτηρίζει την πρώτη συγχορδία (ή τη διαδοχή των δύο πρώτων συγχορδιών) ως κάτι «λίγο/ελάχιστα αρμονικό», εδώ δεν υπάρχει καμία παρατήρηση. Η δεύτερη εκδοχή, η οποία δεν υπάρχει στον ΜΠ, είναι η περίπτωση όπου ο φθόγγος του μπάσου κατεβαίνει βηματικά ενώ οι υπόλοιποι παραμένουν κρατημένοι, και έτσι προκύπτει η πρόοδος vii^{o2}–V^7, δηλαδή σύνδεση δύο συγχορδιών της ίδιας λειτουργίας όπου η πιο ασταθής (λόγω της αναστροφής της) vii^{o2} μετατρέπεται στη σταθερότερη V^7.[114] Οι Θεωρήσεις των μελών της vii^{o2} είναι 1 ♯2 ♯4 6, δηλαδή 2Α, 4Α, και 6Μ. Αυτή η τελευταία σημειώνεται και στο κελί της διπλανής στήλης, πάνω από τη Θεώρηση του πρώτου φθόγγου του μπάσου, ώστε να δεθεί με

[113] Ωστόσο, παρακάτω στον πίνακα, η γ΄ (αλλά και η β΄) αναστροφή της $vii^{ø7}$ παίρνει τη θέση της αντίστοιχης αναστροφής της vii^{o7} ως παρενθετικής Δεσπόζουσας. Βλ. σ. 363-365.

[114] Στη σύνδεση αυτή ο φθόγγος του μπάσου στην πρώτη συγχορδία θα μπορούσε επίσης να θεωρηθεί επέρεση σε εκείνον που θα αποτελέσει τη θεμέλιο της επόμενης συγχορδίας.

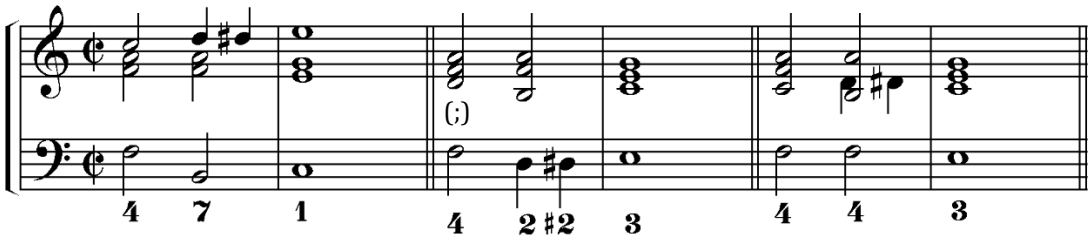
το «7» της επόμενης συγχορδίας (6⁀7) και να υπονοηθεί έτσι ότι οι φθόγγοι της πρώτης μένουν σταθεροί.

Επ' ευκαιρία ας επισημάνουμε εδώ και τη χρήση του όρου *accordo imperfetto* (κυριολεκτικά «ατελής συγχορδία») τον οποίο χρησιμοποιεί και ο Orlandini. Όπως εξηγεί ο τελευταίος,

> η ονομασία *τέλεια* ή *ατελής* αναφέρεται μόνο στην πέμπτη αυτών των συγχορδιών. Έτσι η [ονομασία] *τέλεια* αφορά σε εκείνες τις συγχορδίες οι οποίες, στην ευθεία τους κατάσταση, *έχουν πέμπτη καθαρή·* και η [ονομασία] *ατελής* σε εκείνες τις συγχορδίες οι οποίες, στην ευθεία τους κατάσταση, *έχουν πέμπτη ελαττωμένη·* […].[115]

Σύμφωνα με αυτή την ορολογία, εφόσον ο χαρακτηρισμός *ατελής* αναφέρεται αποκλειστικά στην πέμπτη μιας συγχορδίας μπορούμε να έχουμε δύο είδη ατελών συγχορδιών, τις *μείζονες* και τις *ελάσσονες*, ανάλογα με την τρίτη τους. Έτσι το σι-ρε-φα είναι μια *ελάσσων ατελής* ενώ το σι-ρε♯-φα μια *μείζων ατελής*. Ωστόσο στη μετάφραση του κειμένου του *SPA* προτιμώ να αποδίδω αυτούς τους όρους περιφραστικά, αναφέροντας μεν αναλυτικά το διάστημα του κάθε μέλους της συγχορδίας σε σχέση με τη θεμέλιο, αλλά παραθέτοντας και την κυριολεκτική απόδοση του μαντζαρικού όρου (όπως λ.χ. στον Πίνακα 4.9 παραπάνω, και στις σ. 87 κ.ε. του τ. 3). Σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιώ μόνο την κυριολεκτική απόδοση αλλά εντός εισαγωγικών, ώστε να τονίσω ότι πρόκειται για όρο που σήμερα είναι αδόκιμος (όπως με τη «χαρακτηριστική συγχορδία»).

Παρακάτω στον πίνακα ξαναβρίσκουμε την vii^{ø7} του μείζονος Τρόπου αλλά με χρωματική αλλοίωση της τρίτης της, όπως και στο ΜΤ-28 (βλ. σ. 216-217). Εδώ όμως σημειώνεται και ένα σχόλιο το οποίο λείπει από τον ΜΠ: σε αυτό διαβάζουμε ότι η συγχορδία αυτή προετοιμάζεται καλά όταν ο μπάσος βρίσκεται προηγουμένως στην τέταρτη βαθμίδα. Επομένως στον πίνακα των Θεωρήσεων έχουμε ένα παραπάνω στοιχείο για το αρμονικό συγκείμενο το οποίο εθεωρείτο ιδανικό για τη χρήση αυτής της συγχορδίας. Στο Παρ. 4.24 έχω μεταφράσει σε μουσική σημειογραφία την αρίθμηση των συγχορδιών αυτής της πτώσης όπως τη βρίσκουμε στο 91*r*/178:



Παράδειγμα 4.24

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι και εδώ ο Μάντζαρος δίνει μόνο δύο αναστροφές της vii^{ø7}, όπως έχει κάνει παραπάνω με τη διατονική εκδοχή της, ενώ το αντίστοιχο παράδειγμα του ΜΠ δίνει και τη γ΄ αναστροφή. Στον πίνακα των Θεωρήσεων επίσης, αν δεν πρόκειται για λάθος από αβλεψία, βλέπουμε ότι στην α΄ αναστροφή (με τη χρωματική κίνηση στο μπάσο, μ. 3-4 του Παρ. 4.24) η πρώτη συγχορδία της προόδου δεν είναι η IV αλλά η ii^{6}, η οποία ανήκει στην ίδια λειτουργική οικογένεια της ΥΔ. Επειδή όμως ο Μάντζαρος δεν συνηθίζει τέτοιου είδους παραλλαγές όταν δίνει τις διαφορετικές εκδοχές μιας αρμονικής προόδου για να δείξει τη χρήση των

[115] «[…] il nome di *Prefetto* o *Imperfetto* appartiene alla sola quinta che essi accordi contengono. Così quello di *Perfetto* spetta a quegli accordi che contengono nel loro stato fondamentale la *Quinta Giusta*; e quello d' *Imperfetto* a quegli accordi che nel loro stato fondamentale contengono la *Quinta Minore*; […]» (ORLANDINI 1844 σ. 111).

αναστροφών μιας συγχορδίας της, θεωρώ πιθανότερο ότι το ρε του τενόρου προοριζόταν κανονικά να είναι ντο και ότι η πρώτη συγχορδία της προόδου είναι και εδώ η IV σε ευθεία κατάσταση (μ. 5-6 του Παρ. 4.24). Άλλωστε λίγο παρακάτω στην ίδια σελίδα, στην ακριβώς αντίστοιχη διαστηματικά πρόοδο VI – ii^{ø7} του ελάσσονος Τρόπου, στην α΄ αναστροφή της ii^{ø7}, η συγχορδία που προηγείται και την προετοιμάζει είναι σε ευθεία κατάσταση.

Μερικά ακόμη ενδιαφέροντα σύμβολα που βρίσκουμε στο ίδιο τμήμα του πίνακα είναι: (α) στην ευθεία κατάσταση, μια κατηφορική ευθεία γραμμή που ενώνει τις Θεωρήσεις 4 και 7 του μπάσου, η οποία δηλώνει ότι η κίνηση εδώ πρέπει να είναι κατιούσα, δηλαδή μελωδικό διάστημα 5ε, ώστε να αποφευχθεί η ανιούσα 4Α· (β) στην α΄ αναστροφή, μερικές συζεύξεις διαρκείας οι οποίες επισημαίνουν τους κρατημένους φθόγγους των τριών ανώτερων φωνών όσο ο μπάσος κινείται με ανιόν χρωματικό ημιτόνιο, δηλώνοντας ταυτόχρονα τις αλλαγές των διαστημάτων —σε σχέση με τον μπάσο— που προκύπτουν από τη χρωματική του κίνηση· (γ) στην ευθεία κατάσταση και στην α΄ αναστροφή, στις Θεωρήσεις των συγχορδιών που αφορούν τις άλλες τονικότητες, η χρωματική κίνηση τονίζεται με τις συζεύξεις προσωδίας, οι οποίες χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με το σύμβολο του κρεσέντο. Το τελευταίο επισημαίνει απλώς, με αυτόν τον παραστατικό τρόπο, την ανιούσα ημιτονιακή κίνηση.[116]

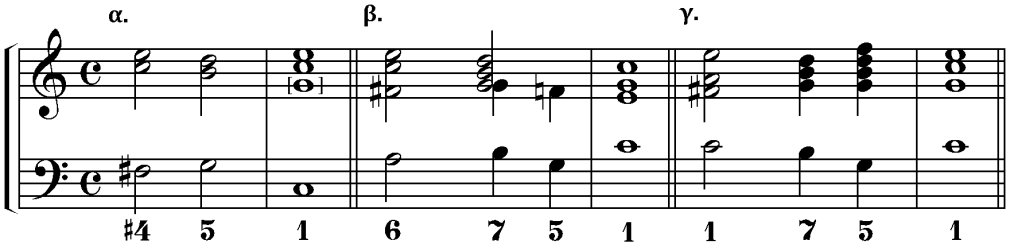
Τα ίδια σύμβολα χρησιμοποιούνται και παρακάτω στην ίδια σελίδα, σε ανάλογες μελωδικές συμπεριφορές που βρίσκουμε στις επόμενες αμονικές προόδους. Άλλωστε, στην πρόοδο VI – ii$^{ø7}_{3-\#3}$ – V του ελάσσονος Τρόπου η σχέση των δύο πρώτων συγχορδιών είναι όμοια με εκείνη των πρώτων δύο της προόδου IV – vii$^{ø7}_{3-\#3}$ – I του μείζονος Τρόπου. Η δε τελευταία πρόοδος της σελίδας αποτελεί παραλλαγή της IV – vii$^{ø7}_{3-\#3}$ – I του μείζονος, μόνο που η δεύτερη συγχορδία είναι η δάνεια από τον ελάσσονα vii^{o7}, και έτσι προκύπτει αυτός ο ιδιαίτερος συνδυασμός δύο στοιχείων που αποτελούν γνωρίσματα διαφορετικών Τρόπων: της 7ε της vii^{o7}, και της 3Μ που έχει προκύψει από όξυνση της 3μ. Η συνήχηση των δύο αυτών φθόγγων επισημαίνεται με μια διακεκομμένη γραμμή στη γ΄ αναστροφή της προόδου, ίσως επειδή πρόκειται για τη σπανιότατη περίπτωση όπου εμφανίζεται το αρμονικό διάστημα της 4δΑ. Η ίδια αυτή πρόοδος ξεκινά με μια πρόσθετη συγχορδία, την IV^{6}, η οποία χρησιμεύει στο να προετοιμάσει ομαλότερα την vii^{2}, ακριβώς όπως και στο ΜΤ-30.4 (σ. 218-219). Σχετικά με τη χρήση των καταστάσεων της vii$^{7\flat}_{3\sharp}$ βρίσκουμε κι εδώ μιαν αντίφαση ανάμεσα στο *SPA* και στον ΜΠ. Στο μεν πρώτο η α΄ αναστροφή της συγχορδίας απουσιάζει, και αυτό αιτιολογείται από τη σημείωση η οποία μας πληροφορεί ότι η συγχορδία αυτή «είναι τραχύτατη και δεν χρησιμοποιείται στην α΄ αναστροφή». Στον ΜΠ όμως η αναστροφή αυτή είναι παρούσα (βλ. ΜΤ-30.2) και μάλιστα χωρίς να συνοδεύεται από κανένα σχόλιο περί τραχύτητας. Τέλος, δυσεξήγητες είναι οι σημειώσεις «Αρ[ιθμός] 2» και «Αρ[ιθμός] 1» που βλέπουμε στις πρώτες δύο εφαρμογές των Θεωρήσεων 4 ⟍ 7 1 σε άλλες τονικότητες.

Στην 91*v*/179 εμφανίζονται οι πτώσεις που περιλαμβάνουν την τέταρτη βαθμίδα, είτε φυσική είτε οξυμμένη (στην τελευταία περίπτωση με τη λειτουργία Προσαγωγέα προς την V). Η πρώτη πτώση της σελίδας είναι IV – V – I στον μείζονα και στον ελάσσονα Τρόπο, με την IV να δίνεται και στην α΄ αναστροφή της, όχι όμως και στη β΄, η οποία εμφανίζεται μόνο στα αντίστοιχα παραδείγματα του ΜΠ, ΜΤ-34 και ΕΤ-30 (σ. 225). Ως προς την ευθεία κατάσταση και

[116] Άλλωστε το ίδιο σύμβολο έμελλε να χρησιμοποιηθεί αργότερα, στη λειτουργική αρμονία, για να δηλώσει την όξυνση ενός φθόγγου.

την α΄ αναστροφή, πάντως, η αντιστοιχία μεταξύ των δύο συγγραμμάτων είναι ακριβής, εφόσον και στα δύο: (α) η V του μείζονος Τρόπου είναι τρίφθογγη, (β) η V του ελάσσονος είναι με εβδόμη, και (γ) η κίνηση του μπάσου στη σύνδεση $iv^6 – V^6{}_5$ του ελάσσονος είναι κατιόν πήδημα 7ε από την ♭6 στον Προσαγωγέα (το οποίο, στον πίνακα των Θεωρήσεων, δηλώνεται με την κατιούσα γραμμή που είδαμε και παραπάνω, ♭6╲7).

Οι υπόλοιπες τρεις πτώσεις της σελίδας ξεκινούν με τον ♯4 ο οποίος οδηγεί στον 5 και έπειτα στον 1, και συνιστούν τρεις διαφορετικές εναρμονίσεις του τεχνητού Προσαγωγέα που δημιουργείται από την όξυνση της τέταρτης βαθμίδας: $vii^{ø7}$, vii^{o7}, και $vii^{7♭}_{3♭}$, όλες τους σε ρόλο διπλής Δεσπόζουσας. Τα αντίστοιχα παραδείγματα του ΜΠ είναι: για την πρώτη πτώση το ΜΤ-39, για τη δεύτερη τα ΜΤ-41 και ΕΤ-34, και για την τρίτη τα ΜΤ-43 και ΕΤ-35. Όσον αφορά την πρώτη από τις τρεις αυτές συγχορδίες, την $vii^{ø7}$/V, υπάρχει η σημείωση ότι στην ευθεία κατάστασή της πρέπει να παραλειφθεί η τρίτη της, και ο προφανέστερος λόγος γι' αυτό (μολονότι δεν αναφέρεται) είναι η αποφυγή των παράλληλων καθαρών πεμπτών.[117] Οι δε αρμονικές πρόοδοι που βρίσκουμε στις δύο αναστροφές αυτής της συγχορδίας εξηγούν τον διπλασιασμό της τρίτης της V τον οποίο συναντάμε σε ορισμένες περιπτώσεις (βλ. ΕΤ-32 και ΕΤ-34), διότι κάνουν σαφές ότι ο διπλασιασμός αυτός συμβαίνει μόνο μετά από παρενθετική Δ της V (άρα κατά την τονικοποίησή της), ενώ αμέσως μετά, όταν η V γίνεται Δ της βασικής τονικότητας, η τρίτη της είναι πλέον Προσαγωγέας και εμφανίζεται μόνο σε μία φωνή. Στο ακόλουθο Παρ. 4.25 έχω μεταγράψει σε μουσική σημειογραφία τις αρμονικές προόδους στους οποίους εμφανίζεται η $vii^{ø7}$/V στην ευθεία της κατάσταση και στις δύο αναστροφές της. Οι ρυθμικές αξίες θα μπορούσαν, ασφαλώς, να είναι διαφορετικές, αλλά οι συγκεκριμένες επιλογές μου βασίζονται στο ΜΤ-39. Όσο για το σολ στην Τ του Παρ. 4.25α, το έχω προσθέσει θεωρώντας πιθανό ότι και ο Μάντζαρος θα το προσέθετε, διότι τα γραπτά του μαρτυρούν πως επιδίωκε σταθερά να ολοκληρώνει τα παραδείγματά του έχοντας τη συγχορδία της Τ πλήρη.

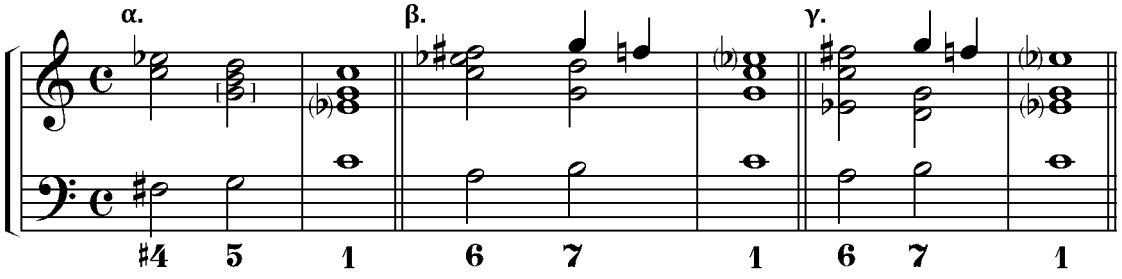


Παράδειγμα 4.25

Η δεύτερη από τις τρεις παρενθετικές Δ του 91ν/179, η vii^{o7}/V, εμφανίζεται επίσης ελλιπής στην ευθεία κατάσταση, με παράλειψη της τρίτης της. Επειδή, όμως, η τελική Τ έχει μελωδική θέση πρώτης (σύμφωνα με την αρίθμηση του Μάντζαρου), θεώρησα απαραίτητο το σολ του τενόρου που έχω προσθέσει στη μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία (Παρ. 4.26α). Και στις τρεις εκδοχές αυτής της προόδου, όπως φαίνονται στο ίδιο παράδειγμα, η Τ μπορεί να είναι είτε μείζων είτε ελάσσων, πράγμα που δείχνει την ευχρηστία της vii^{o7}/V στον μείζονα Τρόπο ως δανείου από τον ελάσσονα. Η δυνατότητα για Τ με 3Μ ή 3μ δηλώνεται και στις δύο πρώτες αναπαραγωγές, σε άλλες τονικότητες, των Θεωρήσεων της βασικής, αλλά οι υπόλοιπες τρεις τονικότητες των ίδιων κελιών είναι μόνον ελάσσονες (2, 6 και 3). Όσον αφορά την α΄ και τη β΄

[117] Σχολιασμός σχετικά με τις ελλιπείς συγχορδίες αυτού του τύπου και τους πιθανούς λόγους για την παράλειψη συγκεκριμένων φθόγγων στις σ. 229-230.

αναστροφή της vii^{o7}/V υπάρχει μια σημείωση όπου ο Μάντζαρος δίνει οδηγίες για μια διάταξη των φθόγγων στις ανώτερες φωνές η οποία δεν θα δημιουργεί παράλληλες πέμπτες, αν και στην περίπτωση της α΄ αναστροφής δεν υπάρχει τέτοιος κίνδυνος, όποια κι αν είναι η διάταξη των φθόγγων, αφού το λα του μπάσου δεν κατεβαίνει αλλά ανεβαίνει· κατά πάσα πιθανότητα, λοιπόν, η αναφορά στην α΄ αναστροφή είναι σφάλμα εκ παραδρομής. Η οδηγία αυτή, όμως, έχει νόημα για τη γ΄ αναστροφή διότι, αν οι φθόγγοι μι♭↘ρε του τενόρου βρίσκονταν ψηλότερα από τους λα↘σολ της άλτο, όντως θα είχαμε παράλληλες πέμπτες (ελαττωμένη προς καθαρή).



Παράδειγμα 4.26

Ας δούμε και τα αντίστοιχα παραδείγματα του ΜΠ. Το MT-41.1 συμφωνεί απόλυτα με το Παρ. 4.26α, αλλά στα υπόλοιπα υποπαραδείγματα, τα οποία λήγουν στην τονικοποιημένη V, εμφανίζουν αυτή την τελευταία με διπλασιασμένη τρίτη. Από την άλλη, στον πίνακα των Θεωρήσεων ο φθόγγος αυτός δεν διπλασιάζεται και, επιπλέον, εμφανίζεται ευθύς αμέσως η εβδόμη και ακολουθεί η Τ. Στο δε ET-34, του οποίου τα υποπαραδείγματα λήγουν επίσης στην τονικοποιημένη V, η vii^{o7}/V έρχεται με χρωματική αλλοίωση και μάλιστα, στην ευθεία της κατάσταση, είναι πλήρης. Το μόνο υποπαράδειγμα στο οποίο διπλασιάζεται η τρίτη της V είναι το ET-34.2, αν και αμέσως μετά ο μπάσος κατεβαίνει στη θεμέλιο.

Ολοκληρώνοντας την 91*ν*/179 φτάνουμε στην vii$^{o\,7\flat}_{3\flat}$/V. Θα τη βρούμε και στον ΜΠ, στα όμοια μεταξύ τους MT-45 και ET-35, όπου εμφανίζεται απροετοίμαστα, αλλά και στο MT-43 όπου είναι προετοιμασμένη και προκύπτει από χρωματική αλλοίωση. Εκεί όμως δεν συνοδεύεται από κάποια σημείωση, ενώ στο *SPA* ο Μάντζαρος κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση: ότι η συγχορδία αυτή (ή μόνον η ευθεία κατάστασή της, αν κρίνουμε από το σημείο στο οποίο βρίσκεται το σύμβολο που παραπέμπει στη σημείωση) είναι «κάπως τραχιά» και ότι χρησιμοποιείται σαν εκφραστικό μέσο στην ελεύθερη σύνθεση (*stile libero ideale*). Και προσθέτει, ως εξαίρεση, τη χρήση αυτής της συγχορδίας από τον Francesco Durante ακόμα και στο εκκλησιαστικό ύφος. Η αναφορά σε έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Ναπολιτάνικης Σχολής αποσκοπεί ίσως στο να δείξει ο Μάντζαρος (α) ότι είναι εξοικειωμένος με το έργο του Durante, του οποίου πιθανόν να αισθανόταν έμμεσος επίγονος, και (β) ότι, ακόμα και δημιουργοί που θεωρούνταν πρότυπα σε ορισμένα αυστηρά είδη σύνθεσης, μπορούσαν ενίοτε να υπερβούν τα όρια —με κάποιο μέτρο όμως— και να δανειστούν στοιχεία από κάποιο άλλο, πιο ελεύθερο είδος.

Ένα έργο του Durante μέσα στο οποίο εντόπισα τη συγχορδία αυτή σε ευθεία κατάσταση (αν και όχι απροετοίμαστη) είναι το *Ρέκβιεμ σε Ντο ελάσσονα* του 1746, και ένας λόγος που το επέλεξα είναι διότι γνωρίζουμε ότι ο Μάντζαρος είχε αντίγραφο της παρτιτούρας του στην

κατοχή του.[118] Στο Παρ. 4.27 δίνονται τρία μέτρα από το «Dies irae» (ο οπλισμός είναι αρχαϊκού τύπου, «Ντο δώριος», με δύο μόνο υφέσεις αντί για τρεις).



Παράδειγμα 4.27: Francesco DURANTE, [αντίγραφο, περ. 1760-1790], *Messa* [*di Requiem*], φ. 22*r*, μ. 11-13 του «Dies irae», αναγωγή σε δύο συστήματα των δύο πενταγράμμων (ένα σύστημα για τις φωνές και ένα για την ορχήστρα).

Στο δεύτερο μέτρο του Παρ. 4.27 ακούγεται πρώτα η ii^{6}_{5} και έπειτα η $\text{vii}^{7♭}_{3♭}$/V, δηλαδή αυτή στην οποία αναφέρεται ο Μάντζαρος στη σημείωσή του. Η συγχορδία αυτή, όμως, ακούγεται πλήρης μόνο στις φωνές, διότι μόνον η άλτο έχει τον φθόγγο λα♭. Η ορχήστρα όχι μόνο παίζει τη συγχορδία ελλιπή, αλλά στην πραγματικότητα παίζει μια *διαφορετική* συγχορδία, την $\text{V}^{6}_{5}_{3♭}$/V, πράγμα που είναι σαφές και από τη συνήχηση ντο-ρε μεταξύ δεύτερων και πρώτων βιολιών. Από την άλλη, οι φωνές, και ειδικά οι τενόροι, με την κίνηση μι♭↘ντο που δεν αφήνει αμφιβολίες για τη συγχορδία μέσα στην οποία κινούνται (φα♯-λα♭-ντο-μι♭), έρχονται σε σύγκρουση με αυτό που παίζουν τα πρώτα βιολιά, δηλαδή δύο φθόγγους της συγχορδίας ρε-φα♯-λα♭-ντο. Αυτή ακριβώς η σύγκρουση είναι ένας ακόμα λόγος για τον οποίο επέλεξα το δεδομένο απόσπασμα: επειδή αυτή η αντίφαση μεταξύ φωνών και ορχήστρας θα μπορούσε να είναι ένα από τα λάθη που αναφέρει ο Μάντζαρος ότι εντόπισε στο συγκεκριμένο ρέκβιεμ.[119] Βεβαίως διατηρώ κάποιες επιφυλάξεις επειδή δεν έχω ελέγξει το ιδιόγραφο του Durante, παρά μόνο τρία μεταγενέστερα αντίγραφα του έργου,[120] τα οποία όμως συμφωνούν μεταξύ τους ως προς την αρμονική σύγκρουση μεταξύ τενόρων και βιολιών που επεσήμανα παραπάνω. Η σημαντικότερη διαφορά που εντόπισα ανάμεσα στα αντίγραφα βρίσκεται στο παλαιότερο από τα τρία

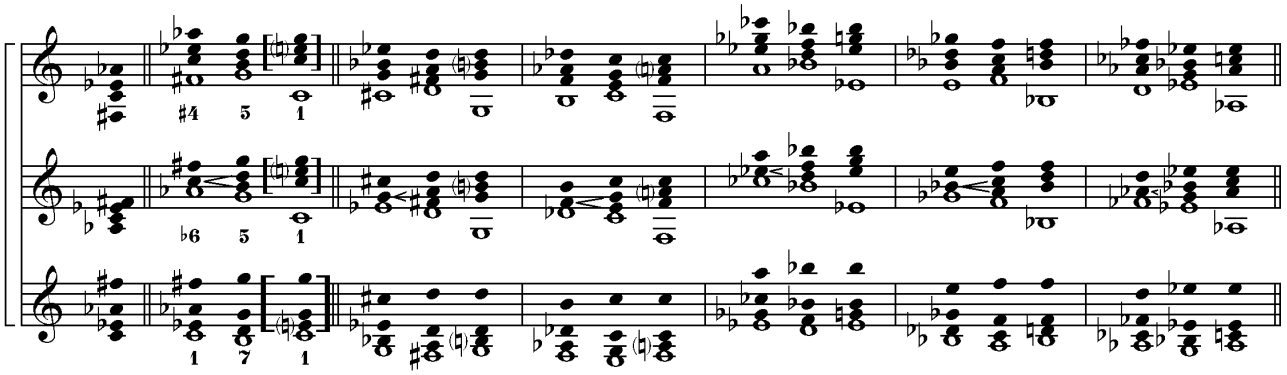
[118] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 20 υποσημ. 1. Βλ. και σ. 23 του παρόντος.

[119] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 20 υποσημ. 1.

[120] (α) [αντίγραφο, πριν από το 1760], *Messa p*[*er*] *i Defonti* […], διαδικτυακή πρόσβαση, μέσω του *Internet Culturale* (<internetculturale.it>), με τον κωδικό IT\\ICCU\\MSM\\0000783_1 (ανάκτηση στις 24.1.2021)· (β) [αντίγραφο, περ. 1760–1790], *Messa* [*di Requiem*], διαδικτυακή πρόσβαση, μέσω του Internet Culturale (<internetculturale.it>), με τον κωδικό IT\ICCU\MSM\0154052 (ανάκτηση στις 23.1.2021)· (γ) [αντίγραφο, χ.χ.], *Missa di Requiem a 8 Voci* […], διαδικτυακή πρόσβαση, μέσω του *International Music Score Library Project* (*IMSLP, Petrucci Music Library*), <https://imslp.org/wiki/Missa_di_requiem_(Durante%2C_Francesco)> (ανάκτηση στις 24.1.2021).

και αφορά το λα♭ της άλτο, το οποίο οξύνεται και γίνεται λα♮ στον δεύτερο χρόνο του μέτρου, επομένως έχουμε εδώ μια συγχορδία που δεν συμπίπτει με εκείνη για την οποία διαβάζουμε στη σημείωση του Μάντζαρου. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, όμως, ποια ήταν η πραγματική πρόθεση του ιταλού συνθέτη, επομένως δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι αν αυτό το λα♮ υπήρχε στο αρχικό ιδιόγραφο ή αν οφείλεται είτε σε συνειδητή παρέμβαση του αντιγραφέα είτε σε σφάλμα εκ παραδρομής.

Επιστρέφοντας στις τρεις τελευταίες γραμμές του 91*ν*/179, δηλαδή στο τμήμα του πίνακα των Θεωρήσεων που αφορά την $\mathrm{vii}^{7\flat}_{3\flat}$/V, θα δούμε ότι η ευθεία κατάσταση αυτής της συγχορδίας έχει τους φθόγγους των άνω φωνών κατανεμημένους έτσι ώστε η τρίτη της συγχορδίας να βρίσκεται ψηλότερα από την εβδόμη, ώστε να αποφευχθούν οι παράλληλες καθαρές πέμπτες κατά τη μετάβαση στην επόμενη συγχορδία (βλ. και τη μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία στο Παρ. 4.28). Στο συγκεκριμένο σημείο δεν υπάρχει κάποια σημείωση γι' αυτό το ζήτημα, υπάρχει όμως στη β΄ αναστροφή, στον πρώτο φθόγγο της πτωτικής προόδου, όπου διαβάζουμε ακριβώς αυτό, απλώς εκφρασμένο με διαφορετικό τρόπο (οι φθόγγοι αναφέρονται σύμφωνα με την απόστασή τους όχι από τη θεμέλιο αλλά από τον φθόγγο του μπάσου). Στην α΄ αναστροφή, όπου οι παράλληλες πέμπτες είναι αναπόφευκτες όταν η συγχορδία είναι πλήρης, ο Μάντζαρος δεν καταφεύγει στο τέχνασμα που βρίσκουμε στις αντίστοιχες περιπτώσεις του ΜΠ (βλ. ΜΤ-43.2, ΜΤ-45.2, ΕΤ-35.2 και ΕΤ-37.2) αλλά προτιμά να έχει τη συγχορδία ελλιπή, παραλείποντας την εβδόμη της ή, όπως διαβάζουμε στη σχετική σημείωση του Μάντζαρου, την «πέμπτη» της (υπολογίζοντας από τον φθόγγο του μπάσου). Έτσι η πέμπτη της συγχορδίας διπλασιάζεται και οι φωνές που τη μοιράζονται ακολουθούν αντίθετη πορεία στην επόμενη συγχορδία, πράγμα που δηλώνεται με δύο γραμμές που ξεκινούν από το *3* της πρώτης συγχορδίας και οδηγούν στο *3* και στο *5* της δεύτερης. Τις γραμμές αυτές τις έχω διατηρήσει και στο Παρ. 4.28, τόσο στην πρόοδο της αρχικής τονικότητας όσο και στη μεταφορά της σε άλλες τονικότητες.



Παράδειγμα 4.28: *SPA* 1 φ. 91*ν* / σ. 179· μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, των τελευταίων τριών γραμμών του πίνακα.

Όσον αφορά τις άλλες τονικότητες στις οποίες αναπαράγεται η αρχική πρόοδος, εδώ παρατηρούμε το αντίθετο από αυτό που έχουμε στην περίπτωση της προηγούμενης συγχορδίας, της $\mathrm{vii}^{\circ 7}$/V: ναι μεν στις πρώτες δύο συγγενείς τονικότητες υπάρχει ξανά η επιλογή να έχει η Τονική μεγάλη ή μικρή τρίτη, αλλά οι υπόλοιπες τρεις τονικότητες των ίδιων κελιών είναι μόνο μείζονες (♭3, ♭7 και ♭6). Ενώ, λοιπόν, έχουμε και πάλι μια συγχορδία που είναι χαρακτηριστική του ελάσσονος Τρόπου, αυτή τη φορά εμφανίζεται κυρίως σε μείζονες τονικότητες ως δάνεια. Ο λόγος για αυτή την μάλλον δυσεξήγητη επιλεκτικότητα ίσως να είναι απλώς η έλλειψη χώρου

στους πίνακες: δηλαδή εφόσον και η vii^{o7}/V αλλά και η vii$^{7♭}_{3♭}$/V συναντώνται τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα Τρόπο, ο Μάντζαρος προτίμησε στην περίπτωση της vii^{o7}/V να δώσει περισσότερη έμφαση στις ελάσσονες τονικότητες, και στην περίπτωση της vii$^{7♭}_{3♭}$/V να τονίσει περισσότερο τις μείζονες. Στην πτωτική πρόοδο της αρχικής τονικότητας η Τονική δεν συνοδεύεται από αρίθμηση (εξού και οι αγκύλες γύρω από τους φθόγγους της στο Παρ. 4.28) αλλά, λόγω της δυνατότητας να χρησιμοποιείται η vii$^{7♭}_{3♭}$/V ως δάνεια στον μείζονα Τρόπο, θεώρησα ως πιθανότερη αρίθμηση εκείνη που εφαρμόζεται στην Τονική της vii^{o7}/V, δηλαδή τη δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε μικρή και μεγάλη τρίτη.

Σε όλες τις υπόλοιπες πτωτικές προόδους του πίνακα η Δ έχει διπλή επέρειση $^{6-5}_{4-3}$ (πτωτικό $^{6}_{4}$). Οι πρόοδοι διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τη συγχορδία (ή συγχορδίες) που προηγείται της Δ, και είναι ταξινομημένες με την ίδια σειρά που βρίσκουμε στον ΜΠ:[121] πρώτα παρουσιάζονται αυτές που εμπλέκουν την 4 (φυσική ή οξυμμένη), και έπειτα εκείνες που εμπλέκουν την 2 (επίσης φυσική ή οξυμμένη).

Η προτελευταία σελίδα του πίνακα (92r/180) ξεκινά με την πρόοδο ΥΔ–Δ$^{6-5}_{4-3}$–Τ στον μείζονα και στον ελάσσονα Τρόπο. Όπως είναι αναμενόμενο, στη μείζονα εκδοχή της η πρόοδος αναπαράγεται στις μείζονες τονικότητες 5, 4, ♭3, ♭7 και ♭6, ενώ στην ελάσσονα εκδοχή της αναπαράγεται στις ελάσσονες 5, 4, 6, 3 και 2. Ωστόσο στην ευθεία κατάσταση της ελάσσονος προόδου δίνεται η δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε μείζονα ή ελάσσονα Τονική, όπως και ανάμεσα σε μείζον ή έλασσον πτωτικό $^{6}_{4}$. Αυτό σημαίνει, βέβαια, ότι η iv μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στον μείζονα Τρόπο ως δάνεια. Στον ΜΠ τα μόνα παραδείγματα του μείζονος Τρόπου στα οποία συναντούμε την iv είναι τα 35, 36 και 38, αλλά σε όλα τους η συγχορδία αυτή προκύπτει με βάρυνση της τρίτης της αφού πρώτα ακουστεί ως φυσική. Η παράλειψη, από εκείνα τα παραδείγματα, της απροετοίμαστης δάνειας iv μπορεί να οφείλεται απλώς σε αβλεψία και δεν σημαίνει απαραίτητα ότι χρησιμοποιείται μόνο με χρωματική αλλοίωση.

Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση της επόμενης προόδου, της vii^{ø7}/V–V$^{6-5}_{4-3}$–I. Το αξιοσημείωτο σε αυτήν είναι ότι η πρώτη συγχορδία της έχει άλλη δομή στην ευθεία κατάσταση και στην α΄ αναστροφή της, και άλλη στις τελευταίες δύο αναστροφές: δηλαδή στις πρώτες δύο καταστάσεις της είναι μια ελαττωμένη συγχορδία με 7μ, ενώ στις δύο τελευταίες είναι ελαττωμένη με 7ε, δηλαδή vii^{o7}/V. Σύμφωνα με τον κανόνα που αναφέρει ο Μάντζαρος στη σημείωση «x» του 91r/178 η εβδόμη της vii^{ø7} πρέπει να βρίσκεται πάντοτε ψηλότερα από τη θεμέλιό της, επομένως η γ΄ αναστροφή της αποκλείεται, εκτός κι αν πληρούνται συγκεκριμένες προϋποθέσεις προετοιμασίας, όπως μας πληροφορούν —μέσω μουσικής σημειογραφίας μόνο— τα παραδείγματα 27-29 του μείζονος Τρόπου στον ΜΠ. Αυτά, όμως, ισχύουν μόνο για την vii^{ø7} που οδηγεί στην Τ, και όχι για τη χρήση της ως διπλής Δ, για την οποία το σχετικό παραδειγμα (ΜΤ-39) σταματά στη β΄ αναστροφή, πράγμα που σημαίνει, κατά πάσα πιθανότητα, ότι οι προϋποθέσεις υπό τις οποίες μπορεί να εμφανιστεί σε γ΄ αναστροφή η vii^{ø7} δεν μπορούν να εφαρμοστούν όταν χρησιμοποιείται ως vii^{ø7}/V. Το ερώτημα που προκύπτει είναι: γιατί ο Μάντζαρος να χρησιμοποιήσει μια διαφορετική συγχορδία για τη γ΄ αναστροφή της vii^{ø7}/V αντί να περιοριστεί απλώς στις πρώτες δύο αναστροφές της; Ακόμα μεγαλύτερη απορία προκαλεί η

[121] Παραδείγματα αρ. 33, 36, 40, 42, 44, 46, 48, 53, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64 του μείζονος Τρόπου, και παραδείγματα αρ. 29, 36, 38, 42, 47, 51 του ελάσσονος.

αντικατάσταση *και* της β΄ αναστροφής όταν γνωρίζουμε (μέσω του ΜΤ-39) ότι αυτή ήταν θεμιτή. Θα προσπαθήσω να απαντήσω σε αυτά τα ερωτήματα λίγο παρακάτω, αφού πρώτα εξετάσουμε εν συντομία το τμήμα του πίνακα των Θεωρήσεων που αφορά την vii^{ø7}/V και την αρμονική πρόοδο, στην αρχή της οποίας εμφανίζεται αυτή η συγχορδία. Το απόσπασμα αυτό του πίνακα δίνεται και σε μουσική σημειογραφία στο Παρ. 4.29.[122]

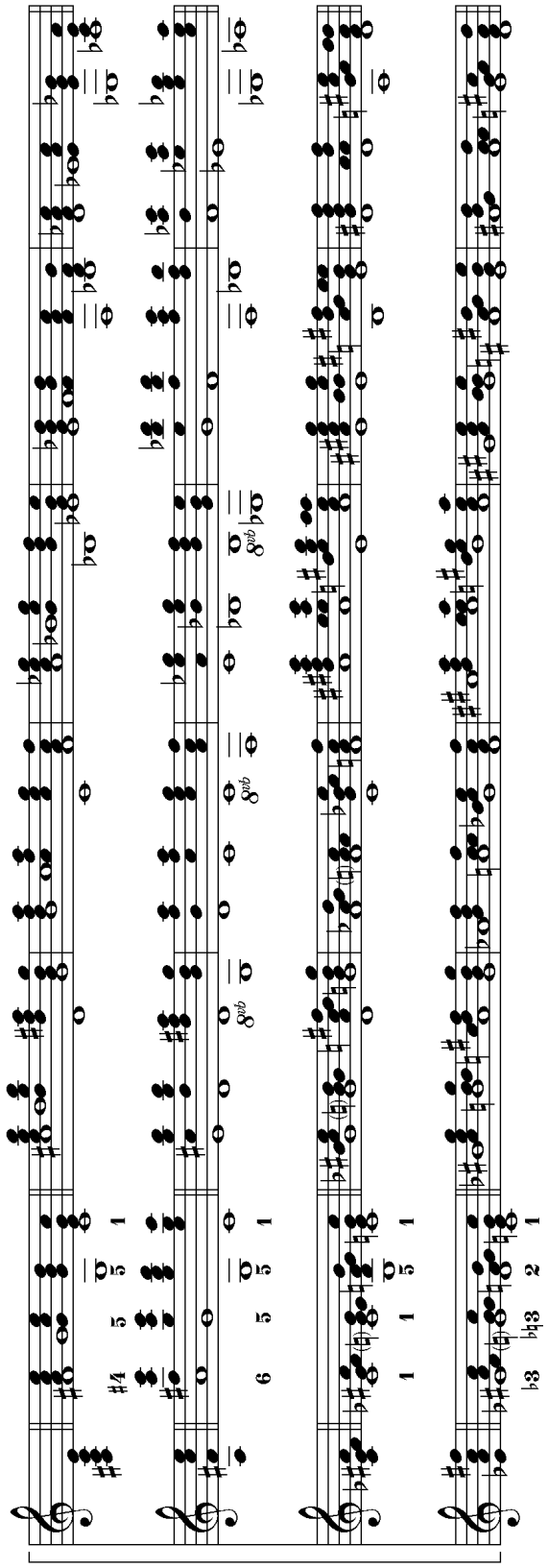
Όπως φαίνεται στο πρώτο μέτρο (που αντιστοιχεί στην πρώτη στήλη του πίνακα), στα τελευταία δύο πεντάγραμμα, τα οποία αντιπροσωπεύουν την β΄ και τη γ΄ αναστροφή, η συγχορδία δεν είναι πλέον η vii^{ø7}/V αλλά η vii^{o7}/V. Ωστόσο οι αντίστοιχες πρόοδοι της διπλανής στήλης (μέτρο 2) δεν καταλήγουν σε ελάσσονα συγχορδία αλλά σε μείζονα, δίνοντας όμως τη δυνατότητα στην Τονική να είναι ελάσσων στην πρώτη εμφάνισή της. Ασυνήθιστη είναι η πρόοδος που αντιστοιχεί στη β΄ αναστροφή, εφόσον ο μπάσος δεν κινείται βηματικά (π.χ. 1 1 7 1), όπως θα ήταν το αναμενόμενο, αλλά προβαίνει στο χαρακτηριστικό πήδημα της τέλειας πτώσης, 1 1 5 1. Οι πέντε τονικότητες στις οποίες μεταφέρονται οι αρχικές πρόοδοι της β΄ και της γ΄ αναστροφής είναι και αυτές ασυνήθιστες: ενώ οι πρώτες δύο είναι οι προσδοκώμενες μείζονες 5 και 4, οι υπόλοιπες είναι οι ελάσσονες 6, 3 και 2. Μάλιστα στη γραμμή της β΄ αναστροφής, πάνω από την πρώτη μεταφορά της προόδου σε ελάσσονα τονικότητα (6), ο Μάντζαρος έχει σημειώσει νέα αρίθμηση των συγχορδιών, άλλη από εκείνη της αρχικής προόδου, λόγω της διαφορετικής διάταξης των φθόγγων στις ανώτερες φωνές.[123]

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι στη θέση της μη εφαρμόσιμης γ΄ αναστροφής της vii^{ø7}/V εμφανίζεται η vii^{o7}/V, για την οποία δεν υπάρχουν περιορισμοί ως προς τις αναστροφές της. Η δομή της τελευταίας, παραπλήσια με εκείνη της vii^{ø7}/V, αλλά και η δυνατότητά της να χρησιμοποιείται ως δάνεια στον μείζονα Τρόπο, της δίνουν τη δυνατότητα να εξισορροπεί το «ελάττωμα» που παρουσιάζει η ελαττωμένη συγχορδία με 7μ στην τελευταία της αναστροφή. Το ερώτημα που έθεσα παραπάνω, δηλαδή γιατί να αντικατασταθεί από την vii^{o7}/V *και* η β΄ αναστροφή της vii^{ø7}/V, θεωρώ ότι δεν είναι εύκολο να απαντηθεί με βεβαιότητα, αλλά υποθέτω ότι η επιλογή αυτή του Μάντζαρου οφείλεται στην αγάπη του για τη συμμετρία: αντί οι τρεις πρώτες καταστάσεις —ευθεία, α΄ και β΄ αναστροφή— να ανήκουν σε μία συγχορδία και μόνο μία —η γ΄ αναστροφή— να ανήκει σε μιαν άλλη, προτίμησε έναν ισορροπημένο δανεισμό, στον οποίο οι δύο πρώτες καταστάσεις ανήκουν στην vii^{ø7}/V και οι δύο τελευταίες στην vii^{o7}/V. Όσο για τις τονικότητες στις οποίες μεταφέρεται η αντίστοιχη πρόοδος της εκάστοτε κατάστασης, πιστεύω ότι και αυτές αντικατοπτρίζουν την επιθυμία του Μάντζαρου να υπάρχει συμμετρία μεταξύ των δύο Τρόπων. Έτσι στις δύο μεν πρώτες καταστάσεις έχουμε αναπαραγωγή της προόδου σε μείζονες τονικότητες επειδή η σχετική συγχορδία αποτελεί γνώρισμα του μείζονος Τρόπου, ενώ στις δύο τελευταίες καταστάσεις η πρόοδος μεταφέρεται (κυρίως) σε ελάσσονες επειδή η αντίστοιχη συγχορδία ανήκει κατεξοχήν στον ελάσσονα Τρόπο.

---

[122] Το κατιόν πήδημα ογδόης στο μπάσο, παρόλο που δεν δηλώνεται μέσω των Θεωρήσεων, αποτελεί σχεδόν κανόνα στα μαντζαρικά μουσικά παραδείγματα στα οποία συναντούμε πτώση με πτωτικό $^{6}_{4}$, γι' αυτό και το εφάρμοσα και εδώ όπως και λίγο παρακάτω, σε μερικές ακόμα μεταγραφές τμημάτων του πίνακα Θεωρήσεων σε μουσική σημειογραφία.

[123] Βλ. τη μεταγραφή του πίνακα στον τ. 3 του παρόντος, σ. 106-107.



Παράδειγμα 4.29: *SPA* 1, 92*r*/180: μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία,
των γραμμών 5-8 του πίνακα («Ελαττωμένη συγχορδία της ♯4 με μικρή εβδόμη»).
Όπου υπάρχει η ένδειξη «8vb» αυτή αναφέρεται μόνο στον φθόγγο του μπάσου.

Το 92*r*/180 ολοκληρώνεται με την $\text{vii}^{o\,7\flat}_{3\flat}$/V. Και στις τέσσερις πτωτικές προόδους που περιέχονται σε αυτό το τμήμα του πίνακα, οι οποίες αντιστοιχούν στις τέσσερις καταστάσεις της συγχορδίας, δηλώνεται ρητά, μέσω της αρίθμησης των μελών των συγχορδιών (♭♮*3* και ♭♮*6*),

ότι πρόκειται για μια συγχορδία που μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα Τρόπο. Εντούτοις, παρόλο που οι πρόοδοι αυτές αναπαράγονται αρχικά σε όλες τις τονικότητες του 1ου βαθμού (δηλαδή τόσο στις μείζονες όσο και στις ελάσσονες 5 και 4), οι υπόλοιπες τρεις τονικότητες της στήλης είναι αποκλειστικά οι ελάσσονες του 2ου βαθμού. Η επιλογή αυτή μπορεί να οφείλεται στην έλλειψη χώρου, η οποία πιθανόν ανάγκασε τον Μάντζαρο να επιλέξει να μεταφέρει την αρχική πρόοδο μόνο στις ελάσσονες επειδή η vii$^{o\,7\flat}_{3\flat}$/V προέρχεται από τον ελάσσονα Τρόπο.

Τα MT-46 και ET-36 είναι τα παραδείγματα του ΜΠ που αντιστοιχούν σε αυτές τις προόδους, όχι όμως στο σύνολό τους αλλά μόνον ως προς τις πρώτες δύο συγχορδίες της κάθε προόδου. Ειδικά τα MT-46.4, ET-36.3 και ET-36.4 έχουν ακριβώς την ίδια διάταξη στις ανώτερες φωνές. Στο Παρ. 4.30 που ακολουθεί δίνω τη μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, αυτού του τμήματος του πίνακα των Θεωρήσεων.



Παράδειγμα 4.30: *SPA* 1, 92*r*/180: μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, των γραμμών 9-12 του πίνακα («Συγχορδία της #4 με ελαττωμένη την τρίτη, πέμπτη και εβδόμη»).

Υπάρχουν εδώ δύο σημειώσεις. Η μία («α») αναφέρεται στις παράλληλες πέμπτες μεταξύ σοπράνο και άλτο που βρίσκουμε στην τέταρτη πρόοδο, οι οποίες είναι ανεκτές επειδή η μία πέμπτη είναι καθαρή και η άλλη ελαττωμένη. Η δεύτερη σημείωση («αβ») έχει να κάνει με τις τρεις ελάσσονες τονικότητες με τις οποίες ολοκληρώνεται το κάθε κελί της δεξιάς στήλης. Αυτό που θέλει να επισημάνει ο Μάντζαρος είναι πως το «πρότυπο Β» (δηλαδή η πρόοδος στο διπλανό κελί, η οποία έχει σημανθεί με το γράμμα «Β») μπορεί να εφαρμοστεί και στις τονικότητες του 2ου άμεσου βαθμού του ελάσσονος Τρόπου, δηλαδή στις μείζονες ♭7, ♭3 και ♭6. Παρόλο που δεν τις συμπεριλαμβάνει σε αυτό το τμήμα του πίνακα (πιθανόν λόγω περιορισμένου χώρου), καθιστά σαφές ότι η πρόοδος ♭3 ♮3 2 1 μπορεί να μεταφερθεί και σε αυτές τις τρεις τονικότητες.

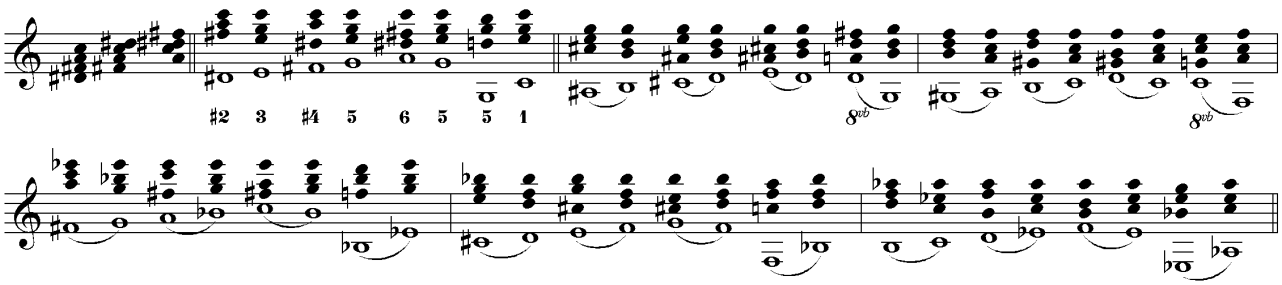
Ο εκτενής αυτός πίνακας Θεωρήσεων ολοκληρώνεται στο 92*v*/181 όπου βρίσκουμε πέντε ακόμα συγχορδίες και ισάριθμες αρμονικές προόδους τις οποίες εισάγουν. Οι πρώτες δύο είναι η ii του μείζονος και η ii^{o} του ελάσσονος, με την τελευταία να έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί και στον μείζονα Τρόπο ως δάνεια. Η δυνατότητα αυτή δηλώνεται, όπως και σε ορισμένες προηγούμενες αρμονικές προόδους του πίνακα, με το διπλό σύμβολο «♭♮» δίπλα στους κατάλληλους αριθμούς που δηλώνουν τις αποστάσεις των ανώτερων φωνών από το μπάσο. Αν υπάρχει κάτι αξιοσημείωτο στο τμήμα του πίνακα που ασχολείται με τις δύο αυτές συγχορδίες είναι ότι, στην περίπτωση της ii του μείζονος, οι τονικότητες στις οποίες αναπαράγονται

οι Θεωρήσεις της προόδου της βασικής τονικότητας περιλαμβάνουν μεν τις αναμενόμενες μείζονες 5 και 4, αλλά οι τρεις που απομένουν είναι οι ελάσσονες 6, 3 και 2. Η επιλογή αυτή είναι πραγματικά δυσεξήγητη και τείνω να την αποδώσω πολύ περισσότερο σε αβλεψία παρά σε κάποιαν άλλη αιτία. Όσο για τα παραδείγματα του ΜΠ που αντιστοιχούν σε αυτές τις δύο συγχορδίες, αυτά είναι τα τελευταία δύο υποπαραδείγματα του ΜΤ-48 και του ΕΤ-42.

Η τρίτη συγχορδία του 92*ν*/181, και η σχετική αρμονική πρόοδος, είναι η μείζων συγχορδία που θεμελιώνεται στη βαρυμένη δεύτερη βαθμίδα του ελάσσονος Τρόπου («ναπολιτάνικη»). Παρόλο που στον ΜΠ (ΕΤ-52) βρίσκουμε και την εντελώς αυτόνομη εκδοχή της «ναπολιτάνικης» στην ευθεία της κατάσταση, εδώ η συγχορδία αυτή χρησιμοποιείται όπως στα ΜΤ-59, ΜΤ-60 και ΕΤ-51, κυρίως στα δύο τελευταία, διότι μόνο σε αυτά ακολουθεί πτωτικό $\frac{6}{4}$ όπως ακριβώς γίνεται και εδώ. Οι τονικότητες που επικρατούν στο δεξιό κελί του πίνακα είναι μεν οι 6, 3 και 2 επειδή η συγχορδία αυτή προέρχεται από τον ελάσσονα Τρόπο, ωστόσο ο Μάντζαρος, μέσω της αρίθμησης των συγχορδιών πάνω από τη βασική αρμονική πρόοδο, έχει φροντίσει να δηλώσει ότι είναι δυνατή η χρήση της «ναπολιτάνικης» και στον μείζονα.

Ακολουθεί η ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη εβδόμη, η οποια έχει θεμέλιο την οξυμμένη δεύτερη βαθμίδα (♯ii^{o7}) και λύνεται στην Τονική, λειτουργώντας ως τριπλή επέρεισή της — σημειωτέον, όμως, ότι η επισήμανση αυτής της λειτουργίας είναι δική μου και δεν εκφράζεται πουθενά στα γραπτά του Μάντζαρου (βλ. σ. 250). Η αρμονική πρόοδος μέσα στην οποία αναδεικνύεται η εν λόγω συγχορδία, όπως και η πρόοδος της επόμενης συγχορδίας (που αποτελεί χρωματική παραλλαγή της), είναι οι μακροσκελέστερες του πίνακα των Θεωρήσεων και αποτελούνται από οκτώ συγχορδίες η καθεμία. Οι έξι πρώτες από αυτές αντιστοιχούν σχεδόν ακριβώς στα πρώτα τρία υποπαραδείγματα του ΜΤ-57, το οποίο είναι το ανάλογο παράδειγμα του ΜΠ. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στο πρώτο ζεύγος συγχορδιών, με τις Θεωρήσεις ♯2 3 του μπάσου, όπου το φα♯ του τενόρου δεν οδηγεί στο σολ (όπως κάνει στο ΜΤ-57.1) αλλά στο μι· αυτό δείχνει ότι ο Μάντζαρος, μολονότι στον ΜΠ αντιμετωπίζει αυστηρότερα την κίνηση των φωνών σε αυτή τη σύνδεση, εδώ τους παραχωρεί μεγαλύτερη ελευθερία.[124]

Αναφέρθηκα σε «ζεύγος συγχορδιών» διότι, όπως είναι φανερό στο δεξιό κελί της ίδιας γραμμής του πίνακα (όπου η αρμονική πρόοδος της βασικής τονικότητας επαναλαμβάνεται μεταφερμένη στις μείζονες του 1ου και 2ου βαθμού), ο Μάντζαρος ομαδοποιεί τις Θεωρήσεις ανά δύο χρησιμοποιώντας καμπύλες γραμμές. Στη μεταγραφή αυτής της σειράς του πίνακα σε μουσική σημειογραφία έχω διατηρήσει αυτές τις καμπύλες υπό τη μορφή συζεύξεων προσωδίας οι οποίες ενώνουν τους φθόγγους του μπάσου ανά δύο.

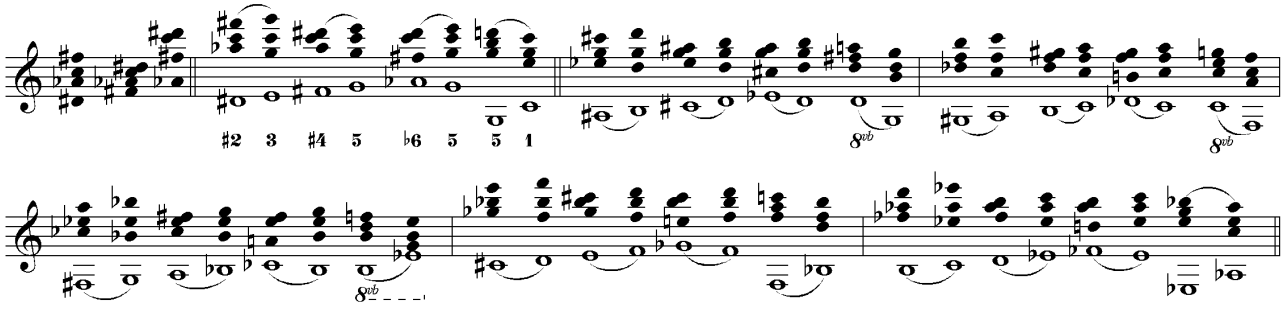


Παράδειγμα 4.31: *SPA* 1, 92*ν*/181: μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, της έκτης γραμμής του πίνακα («Ελαττωμένη συγχορδία της ♯2 με ελαττωμένη εβδόμη»). Η ένδειξη «*8vb*», όπου αυτή υπάρχει, αναφέρεται μόνο στον φθόγγο του μπάσου.

[124] Βλ. σχετικό σχολιασμό και σύγκριση με αντίστοιχο παράδειγμα του Orlandini στη σ. 249.

Η ομαδοποίηση των Θεωρήσεων σε ζεύγη πρέπει να σχετίζεται με την τάση που έχει η πρώτη συγχορδία κάθε ζεύγους να οδηγεί στη δεύτερη. Στα τρία πρώτα ζεύγη η πρώτη συγχορδία είναι η ♯ii^{o7} σε διαφορετικές καταστάσεις της (ευθεία, α΄ αναστροφή και β΄ αναστροφή) και οδηγεί σε διαφορετικές καταστάσεις της Τ: α΄ αναστροφή, διαβατική β΄ αναστροφή, και «πτωτική β΄ αναστροφή», ενώ το τελευταίο ζεύγος αποτελείται από τη Δ (που έρχεται ως λύση του προηγούμενου Π^{6}_{4}) και την Τ. Μια δεύτερη, παράλληλη χρησιμότητα της επισήμανσης των συγχορδιακών ζευγών θα μπορούσε να είναι και η οπτική διευκόλυνση εφόσον αυτή η αρμονική πρόοδος είναι εκτενέστερη από τις προηγούμενες: συνεπώς αντί να τοποθετήσει διαστολές και να χωρίσει την πρόοδο σε τέσσερα μέτρα, ο Μάντζαρος προτιμά να δημιουργήσει ζεύγη Θεωρήσεων. Σε κάθε περίπτωση, η χρήση των καμπύλων γραμμών με τη σημασία που έχει εδώ (όποια κι αν είναι τελικά αυτή) δεν συναντάται σε άλλο σημείο αυτού του πίνακα παρά μόνο στο κελί ακριβώς από κάτω, το οποίο αφορά μια παραπλήσια αρμονική πρόοδο.

Η τελευταία αυτή πρόοδος του πίνακα των Θεωρήσεων βασίζεται σε μια αλλοιωμένη μορφή της αμέσως προηγούμενης συγχορδίας, με ελάττωση της πέμπτης της. Την ίδια συγχορδία τη βρίσκουμε και στο ΜΤ-58, μόνο που εκεί εμφανίζεται πάντα προετοιμασμένη ενώ εδώ είναι κάθε φορά απροετοίμαστη. Στην ευθεία κατάστασή της (η οποία φαίνεται και στην αρχή του Παρ. 4.32 που αποτελεί μεταγραφή αυτής της γραμμής του πίνακα σε μουσική σημειογραφία) τα μέλη της είναι διατεταγμένα έτσι ώστε η τρίτη της συγχορδίας να βρίσκεται ψηλότερα από την πέμπτη της, με σκοπό να σχηματίζεται μεταξύ τους 6Α και όχι 3ε. Το ίδιο και στη β΄ αναστροφή. Ο Μάντζαρος είναι γενικά σταθερός σε αυτή την επιλογή του, ειδικά στον ΜΠ όπου δεν υπάρχει ούτε ένα παράδειγμα αρμονικού διαστήματος 3ε: το διάστημα αυτό είναι πάντα είτε ανεστραμμένο (6Α) είτε σύνθετο (10ε)·[125] εξού και η απορία που προκύπτει εδώ από τη διάταξη των μελών της ♯ii$^{7}_{5\flat}$ στην α΄ αναστροφή της, εκτός αν πρόκειται για άλλη μία περίπτωση λάθους εκ παραδρομής. Πάντως στη μεταγραφή φρόντισα ώστε να υπάρχει απόσταση τουλάχιστον οκτάβας μεταξύ του μπάσου και των υπερκείμενων φωνών. Κάτι επίσης πολύ ασυνήθιστο για τον Μάντζαρο παρατηρείται στο τελευταίο ζεύγος συγχορδιών της προόδου (5 1), και είναι η λύση του Προσαγωγέα σε άλλη φωνή: το σι της άλτο κατεβαίνει στο σολ ώστε η τελική Τονική να είναι πλήρης. Αυτό όμως μοιάζει να είναι περισσότερο μια συνειδητή επιλογή παρά να οφείλεται σε αβλεψία.



Παράδειγμα 4.32: *SPA* 1, 92ν/181: μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, της τελευταίας γραμμής του πίνακα («Ελαττωμένη συγχορδία της ♯2 με πέμπτη και εβδόμη ελαττωμένες»). Η ένδειξη «*8vb*» αφορά μόνο τους φθόγγους του μπάσου.

[125] Τα παραδείγματα του ΜΠ που τεκμηριώνουν αυτή τη σταθερή αποφυγή της ελαττωμένης τρίτης είναι πολλά: από τον μείζονα Τρόπο τα 15-17, 22$^{\alpha}$, 22$^{\beta}$, 23, 24, 28, 30, 31, 38, 43-46, 55, 58· από τον ελάσσονα τα 7, 13, 14, 19-21, 24, 25, 31, 33, 35-39, 45-47.

Τέλος, όσον αφορά τις συζεύξεις προσωδίας στο παραπάνω μουσικό παράδειγμα, αυτές έχουν αντιγραφεί από τον πίνακα κατά τρόπο ώστε να αποδίδεται οπτικά η χρήση τους εκεί: αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο, στην αρμονική πρόοδο της βασικής τονικότητας, είναι γραμμένες πάνω από την υψηλότερη φωνή, ενώ στις προόδους των υπόλοιπων τονικοτήτων συνδέουν φθόγγους του μπάσου. Πιθανότατα, όμως, αυτή η διαφοροποίηση δεν έχει καμία πραγματική σημασία και οφείλεται απλώς αφενός μεν στην παρουσία των μελών των συγχορδιών στην αρχική πρόοδο, αφετέρου δε στην απουσία τους στις υπόλοιπες.

4.1.11 **Οι 11 συγχορδίες και οι ισοδυναμίες μεταξύ τους**

Ο τελευταίος πολυσέλιδος πίνακας του *SPA* 1 αφορά τις εναρμόνιες συγχορδίες, ή αλλιώς «ισοδύναμες», όπως είναι η κυριολεκτική σημασία του όρου *accordi equivalenti* που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος. Ορισμένοι τύποι συγχορδιών —τετράφθογγων μόνο—παρουσιάζονται εδώ σε τουλάχιστον δύο εναρμόνιες εκδοχές τους. Η κάθε εκδοχή συνοδεύεται από τη Θεώρηση του χαμηλότερου φθόγγου της, ανάλογα με την τονικότητα στην οποία ανήκει η συγχορδία γραμμένη με την εκάστοτε διαφορετική ορθογραφία ορισμένων μελών της. Θα εξετάσουμε τον πίνακα κατά τμήματα, τόσο στη μορφή με την οποία είναι γραμμένος από τον Μάντζαρο (με λεκτική και αριθμητική περιγραφή) όσο και στη μεταγραφή του σε μουσική σημειογραφία. Σε αυτόν τον πίνακα οι αριθμοί που δηλώνουν τη δομή της κάθε συγχορδίας (δηλαδή την απόσταση του κάθε μέλους της από το μπάσο) συνοδεύονται και από συγκεκριμένα ονόματα φθόγγων, τα οποία και ακολούθησα πιστά κατά τη μεταγραφή. Η αρχική τονικότητα είναι και σε αυτόν τον πίνακα η Ντο μείζων.

Στο Παρ. 4.33 έχουμε το περιεχόμενο του 93*r*/182, με κάθε πεντάγραμμο να αντιπροσωπεύει μιαν από τις τέσσερις σειρές του πίνακα. Κάθε σειρά ασχολείται με μια συγχορδία σε ευθεία κατάσταση και με τις εναρμόνιες ερμηνείες της. Η πρώτη είναι η «χαρακτηριστική συγχορδία», δηλαδή η μείζων με 7μ (σολ-σι-ρε-φα), κάτω από την οποία είναι σημειωμένη η διπλή Θεώρηση $\underline{5}\ \underline{\flat 6}$: αυτή ερμηνεύεται κανονικά ως «πέμπτη της αρχικής τονικότητας που μετατρέπεται σε φυσική έκτη μιας ελάσσονος τελικής τονικότητας». Λίγο πιο δεξιά υπάρχει η ίδια συγχορδία με εναρμόνια μεταλλαγή του φα, δηλαδή σολ-σι-ρε-μι♯, στην οποία έχουμε αυτήν ακριβώς τη μετατροπία, με τη Θεώρηση που περιγράψαμε παραπάνω. Πρόκειται, λοιπόν, για την α′ αναστροφή της συγχορδίας μι♯-σολ-σι-ρε. Στη σημείωση ακριβώς κάτω από αυτούς τους φθόγγους περιγράφονται οι τυπικές συγχορδίες που έπονται σε μια τέτοια μετατροπία: πτωτικό $\frac{6}{4}$ και V^5_3 της νέας τονικότητας, που μπορεί να είναι η Σι μείζων ή η Σι ελάσσων. Συγκεκριμένα γίνεται αναφορά στο πτωτικό $\frac{6}{4}$, του οποίου το «*6*» μπορεί να είναι είτε μεγάλη είτε μικρή έκτη σε σχέση με το μπάσο (στη μεταγραφή μας αυτή η συγχορδία σημειώνεται με μικρότερα φθογγόσημα και εντός αγκυλών). Επομένως το $\underline{\flat 6}$ της διπλής Θεώρησης που βλέπουμε στην πρώτη συγχορδία μπορεί να ερμηνευτεί και σαν βαρυμένη έκτη μιας μείζονος τονικότητας. Τέλος, ακόμη δεξιότερα δίνεται άλλη μία εναρμόνια εκδοχή της ίδιας αρχικής συγχορδίας: σολ-σι-ντο𝄪-μι♯ (β′ αναστροφή της ντο𝄪-μι♯-σολ-σι[126]) και πάλι με Θεώρηση $\underline{\flat 6}$ στον χαμηλότερο φθόγγο της, ενώ η σημείωση κάτω από τους φθόγγους γράφει ότι, στο πτωτικό $\frac{6}{4}$

[126] Η διαστηματική δομή αυτής της συγχορδίας αντιστοιχεί στην υπ′ αριθμόν 8 από τις 11 συγχορδίες του αρμονικού συστήματος του Μάντζαρου (βλ. Παρ. 4.36, σ. 374).

που θα ακολουθήσει, το «*6*» θα είναι μόνο μεγάλη έκτη (βλ. τη συγχορδία εντός αγκυλών), άρα η τελική τονικότητα θα είναι μόνο μείζων, εφόσον η ύπαρξη του ντο𝄪 σημαίνει τάση προς το ρε♯, το οποίο είναι η τρίτη της Σι μείζονος.



Παράδειγμα 4.33: *SPA* 1, 93*r*/182, μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία.

Η δεύτερη συγχορδία της σελίδας, χαρακτηριστική του μείζονος Τρόπου, είναι η ελαττωμένη με 7μ (σι-ρε-φα-λα) η οποία είναι μεν «συγχορδία του Προσαγωγέα μεθ' εβδόμης» της Τονικής αλλά μπορεί να έχει και τον ίδιο ρόλο οδηγώντας προς την τονικότητα της Δεσπόζουσας μιας άλλης τονικότητας (εδώ της Φα μείζονος), πράγμα που δηλώνεται με τη διπλή Θεώρηση $\underline{7}\ \underline{\sharp 4}$. Στη δε εναρμόνια συγχορδία, σι-ρε-μι♯-σολ𝄪, η οποία ανήκει στη Φα♯ μείζονα, ο χαμηλότερος φθόγγος σι είναι ο $\underline{4}$ αυτής της τονικότητας (και δηλώνεται με τη Θεώρηση που βρίσκουμε γραμμένη από κάτω της) ενώ η ευθεία κατάστασή της είναι μι♯-σολ𝄪-σι-ρε. Πρόκειται, δηλαδή, για μια συγχορδία θεμελιωμένη πάνω στον Προσαγωγέα της Φα♯ μείζονος, με 3Μ, 5ε και 7ε (η οποία προέρχεται από την όξυνση της τρίτης στην ελαττωμένη συγχορδία με 7ε).[127]

Η ελαττωμένη συγχορδία με 7ε, που είναι και η περισσότερο πρόσφορη για εναρμόνιες μεταλλαγές και μετατροπίες, είναι η τρίτη συγχορδία της σελίδας. Δίνεται σε τέσσερις εναρμόνιες εκδοχές, η καθεμιά από τις οποίες φέρει διπλή Θεώρηση. Η πρώτη από τις δύο αυτές Θεωρήσεις δηλώνει τον χαμηλότερο φθόγγο της συγχορδίας όταν αυτή αναφέρεται στην εκάστοτε βασική τονικότητα έχοντας τον ρόλο της «συγχορδίας του Προσαγωγέα με εβδόμη ελαττωμένη»: έτσι η πρώτη εκδοχή σι-ρε-φα-λα♭ θεμελιώνεται πάνω στο σι και λύνεται στην Τ της Ντο μείζονος ή ελάσσονος (αφού η ελαττωμένη συγχορδία με 7ε μπορεί να χρησιμοποιηθεί και στον μείζονα Τρόπο ως δάνεια από τον ελάσσονα), η δεύτερη εκδοχή σι-ρε-φα-σολ♯ θεμελιώνεται πάνω στο σολ♯ και λύνεται στη Λα μείζονα/ελάσσονα, η τρίτη σι-ρε-μι♯-σολ♯ έχει θεμέλιο το μι♯ και λύνεται στη Φα♯ μείζονα/ελάσσονα, και η τέταρτη σι-ντο𝄪-μι♯-σολ♯ έχει θεμέλιο το

[127] Αντιστοιχεί στη συγχορδία υπ' αριθμόν 10 (βλ. Παρ. 4.36, σ. 374).

ντο𝄪 και λύνεται στη Ρε♯ μείζονα/ελάσσονα. Η δεύτερη Θεώρηση της κάθε εκδοχής δηλώνει τον χαμηλότερο φθόγγο της συγχορδίας όταν αυτή αποκτά τον ρόλο της vii^{o7} της Δεσπόζουσας κάποιας άλλης τονικότητας, στην οποία περίπτωση θα λύνεται μόνο σε μείζονα συγχορδία (Ντο, Λα, Φα♯ ή Ρε♯ ως Δεσπόζουσες των τονικοτήτων Φα, Ρε, Σι, Σολ♯ — είτε μειζόνων είτε ελασσόνων). Τους φθόγγους στους οποίους λυνονται οι τέσσερις εναρμόνιες εκδοχές, είτε αυτοί είναι θεμέλιοι συγχορδιών Τονικής είτε Δεσπόζουσας, τους αναφέρει και ο Μάντζαρος ακριβώς μετά από κάθε διπλή Θεώρηση.

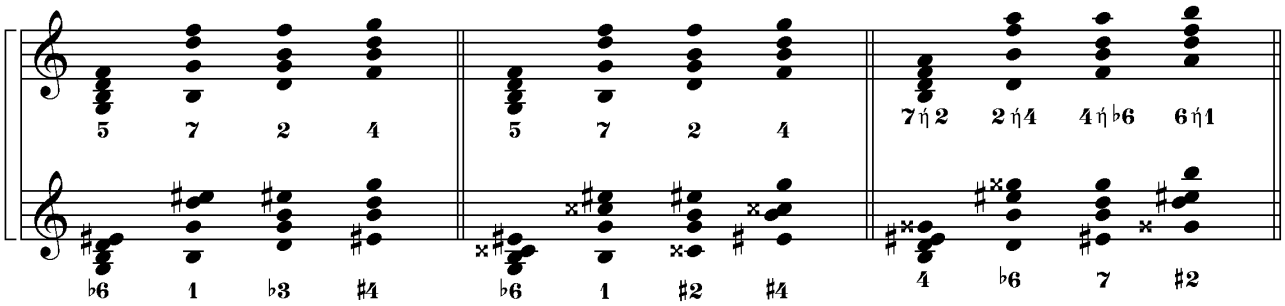
Τελευταία συγχορδία στο 93*r*/182 είναι αυτή με 3Μ, 5ε, και 7μ. Εδώ εμφανίζεται μόνο σε ευθεία κατάσταση και σε α΄ αναστροφή (με τους φθόγγους φα♯ και λα♭ να σχηματίζουν είτε 6Α είτε 10ε, και όχι 3ε), για καθεμιά από τις οποίες δίνεται και μία εναρμόνια εκδοχή. Τη συγχορδία αυτή ο Μάντζαρος τη χρησιμοποιεί χωρίς περιορισμούς στον ρόλο της διπλής Δεσπόζουσας αλλά, τουλάχιστον στον ΜΠ, όταν λειτουργεί ως Δεσπόζουσα της βασικής Τονικής εμφανίζεται μόνο προετοιμασμένη, δηλαδή με την βαρυμένη πέμπτη της συγχορδίας να εμφανίζεται ακριβώς μετά την καθαρή (ΜΤ-24). Στον πίνακα που εξετάζουμε εδώ η συγχορδία αυτή φέρει διπλή Θεώρηση: προηγείται αυτή που αναφέρεται στη λειτουργία της διπλής Δεσπόζουσας (2 5 στην ευθεία κατάσταση, ♯4 5 στην α΄ αναστροφή) και από κάτω σημειώνεται, ως εναλλακτική, η Θεώρηση που αναφέρεται στον ρόλο της ως Δεσπόζουσα της βασικής Τονικής. Έτσι η πρώτη συγχορδία οδηγεί στη σολ μείζονα η οποία μπορεί να είναι είτε Δεσπόζουσα της Ντο μείζονος/ελάσσονος είτε Τονική της Σολ μείζονος, ενώ η εναρμόνια μορφή της οδηγεί στη ντο♯ μείζονα η οποία λειτουργεί είτε σαν Δεσπόζουσα της Φα♯ μείζονος/ελάσσονος είτε σαν Τονική της Ντο♯ μείζονος.

Δεν υπάρχει κάποια σημείωση που να αναφέρεται σε τυχόν προϋποθέσεις που πρέπει να πληρούνται για να είναι θεμιτή η χρήση αυτής της συγχορδίας με αυτόν τον τελευταίο ρόλο, ως Δεσπόζουσα της βασικής τονικότητας. Εφόσον ο πίνακας του 93*r*/182 εξετάζει αυτή τη συγχορδία έξω από το αρμονικό της συγκείμενο δεν μας δίνει την πληροφορία αν είναι απαραίτητη η προετοιμασία της βαρυμένης πέμπτης της ή όχι. Υπάρχει, πάντως, ένα σημαντικό παράδειγμα στο τέλος του *SPA* 1 το οποίο συνηγορεί υπέρ της απροετοίμαστης χρήσης αυτής της συγχορδίας σε ρόλο κύριας Δεσπόζουσας, τουλάχιστον όταν βρίσκεται σε β΄ αναστροφή,[128] πράγμα που μας οδηγεί να διατυπώσουμε δύο υποθέσεις: (α) ότι ο ΜΠ είναι προγενέστερος του *SPA* και επομένως ο Μάντζαρος έχει αναθεωρήσει εδώ τις απόψεις του για αυτή τη συγχορδία, επιτρέποντας πλέον την απροετοίμαστη χρήση της· (β) ότι ο ΜΠ είναι μεταγενέστερος του *SPA* και δείχνει ότι η γνώμη του Μάντζαρου για τη χρήση αυτής της συγχορδίας μεταβλήθηκε προς το αυστηρότερο. Δεδομένης, όμως, της συνεχούς επαφής του Μάντζαρου με τη συνθετική πρακτική της εποχής του, και της διαρκούς ενημέρωσής του για τις πάσης φύσεως μουσικές εξελίξεις, θεωρώ πιθανότερη την υπόθεση (α).

Η επόμενη σελίδα, όπως και η μεθεπόμενη (93*v*/183 και 94*r*/184, αντίστοιχα), ασχολούνται με τις ίδιες αρχικές συγχορδίες και με τις ίδιες εναρμόνιες εκδοχές τους, μόνο που η παρουσίασή τους γίνεται πιο αναλυτικά εφόσον δίνονται σε όλες τις καταστάσεις τους. Στη μεταγραφή των δύο αυτών σελίδων σε μουσική σημειογραφία ακολούθησα λογική αντίθετη από εκείνη του χειρογράφου: ό,τι διαβάζεται κατακόρυφα στο χειρόγραφο έχει αντιγραφεί οριζόντια στο μουσικό παράδειγμα. Δηλαδή, ενώ στο μεν χειρόγραφο οι αναστροφές των συγχορδιών

[128] Στο 98*r*/192. Μεταγραφή του υπάρχει στο Παρ. 4.59, σ. 475.

δίνονται η μία *κάτω* από την άλλη, στα δε Παρ. 4.34 και 4.35 βρίσκονται η μία *πλάι* στην άλλη· όσο για τις εναρμόνιες συγχορδίες, αυτές βρίσκονται εδώ στην ίδια νοητή *κατακόρυφη* γραμμή, ενώ στο χειρόγραφο βρίσκονται στην ίδια νοητή *οριζόντια* γραμμή.



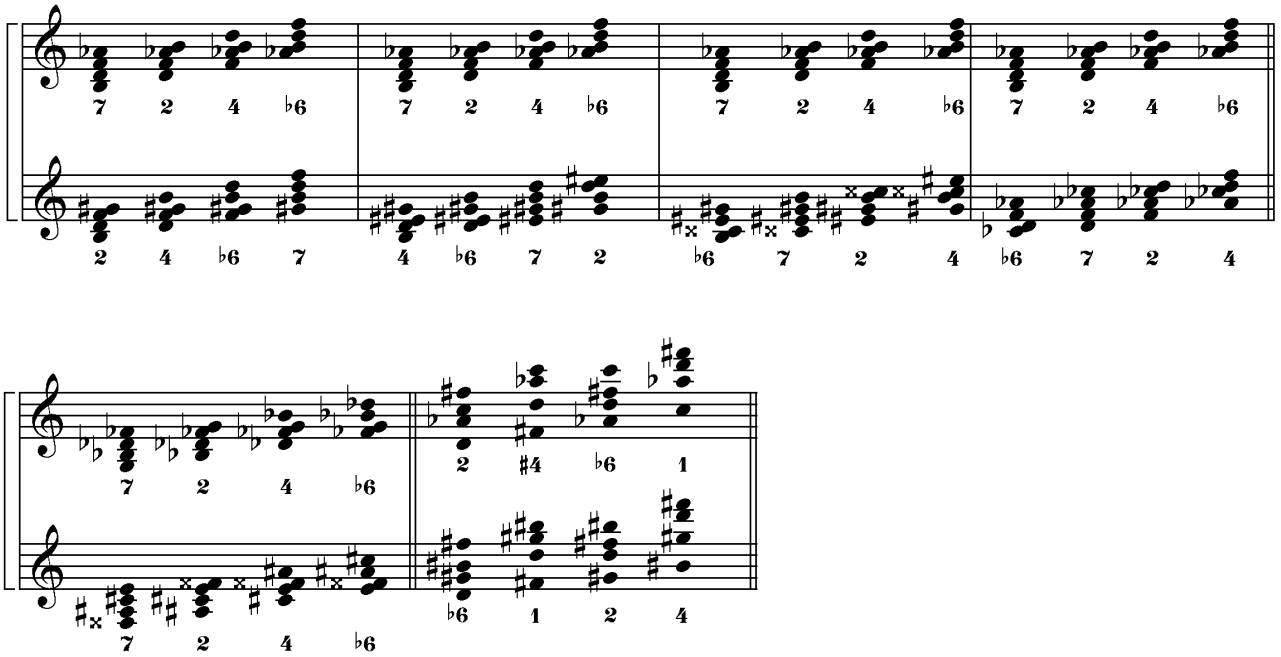
Παράδειγμα 4.34: *SPA* 1, 93*v*/183, μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία.

Βλέπουμε, λοιπόν, στα πρώτα δύο μέτρα του Παρ. 4.34, στο πρώτο πεντάγραμμο του συστήματος, τη μείζονα συγχορδία με 7μ να δίνεται δύο φορές σε όλες τις καταστάσεις της, με τις ανάλογες Θεωρήσεις του χαμηλότερου φθόγγου. Στο δεύτερο πεντάγραμμο, στην ίδια νοητή κατακόρυφη γραμμή με κάθε συγχορδία του πρώτου πενταγράμμου, δίνεται η εναρμόνια της καθεμιάς: στο πρώτο μέτρο βρίσκουμε τη δεύτερη συγχορδία που είχαμε συναντήσει στο πρώτο πεντάγραμμο του Παρ. 4.33, ενώ στο δεύτερο μέτρο βρίσκουμε εκείνη που ακολουθεί αμέσως μετά στο ίδιο εκείνο παράδειγμα.

Σε όλες τις καταστάσεις της πρώτης συγχορδίας (σολ-σι-ρε-φα) η διάταξη των φθόγγων δεν είναι τυχαία: παρατηρεί κανείς ότι οι φθόγγοι σολ και φα δεν σχηματίζουν ποτέ διάστημα δευτέρας αλλά βρίσκονται πάντα σε απόσταση είτε εβδόμης (στις τρεις πρώτες καταστάσεις) είτε ενάτης (στην γ΄ αναστροφή). Η εσκεμμένη αυτή τοποθέτηση των δύο αυτών φθόγγων οφείλεται στο γεγονός ότι το διάστημα της 2Μ είναι εναρμόνιο με εκείνο της 3ε: έτσι, στις εναρμόνιες εκδοχές των αρχικών συγχορδιών, δεν προκύπτουν αρμονικά διαστήματα 3ε παρά μόνο 6Α (βλ. τις τρεις πρώτες καταστάσεις στα δύο πρώτα μέτρα του δεύτερου πενταγράμμου) και 10ε (βλ. την τελευταία αναστροφή στα ίδια μέτρα). Το ίδιο ισχύει και για την επόμενη συγχορδία σι-ρε-φα-λα (τρίτο μέτρο του άνω πενταγράμμου στη μουσική μεταγραφή), όπου οι φθόγγοι σι και λα βρίσκονται πάντα μακριά ο ένας από τον άλλο, έτσι ώστε, κατά τη μετατροπή του λα σε σολ𝄪 (τρίτο μέτρο του κάτω πανταγράμμου) να μη σχηματίζεται ποτέ διάστημα 3ε αλλά είτε το σύνθετό του είτε η αναστροφή του.

Στο 94*r*/184 βρίσκουμε την ελαττωμένη συγχορδία με 7ε, μόνο που, εκτός από τις τρεις εναρμόνιες εκδοχές που συναντήσαμε στο 93*r*/182, έχουμε εδώ και μιαν ακόμη: τη συγχορδία ρε-φα-λα♭-ντο♭ στη γ΄ αναστροφή της. Η αρχική συγχορδία επαναλαμβάνεται σε καθένα από τα πρώτα τέσσερα μέτρα στο άνω πεντάγραμμο της μουσικής μεταγραφής μας (Παρ. 4.35) ενώ οι εναρμόνιες μορφές της βρίσκονται στο δεύτερο πεντάγραμμο των ίδιων μέτρων. Δίνονται μόνον οι Θεωρήσεις που αναφέρονται στον ρόλο της συγχορδίας αυτής ως vii^{o7}. Ας σημειωθεί, για σύγκριση με τις συγχορδίες της προηγούμενης σελίδας του χειρογράφου, ότι οι φθόγγοι της ελαττωμένης συγχορδίας με 7ε βρίσκονται σταθερά σε κλειστή θέση διότι σε αυτή τη συγχορδία δεν υπάρχει διάστημα 3ε. Όσο για το πέμπτο μέτρο, βρίσκουμε εκεί κάτι που δεν υπήρχε στο 93*r*/182: ένα παράδειγμα εναρμόνιας μεταλλαγής όλων των φθόγγων μιας συγχορδίας, όπου βλέπουμε πως κάθε κατάστασή της έχει τις ίδιες Θεωρήσεις και στις δύο

εναρμόνιες εκδοχές, σολ-σι♭-ρε♭-φα♭ και φα𝄪-λα♯-ντο♯-μι, πράγμα αναμενόμενο μεν αλλά πιθανότατα όχι αυτονόητο για τους μαθητές του Μάντζαρου.

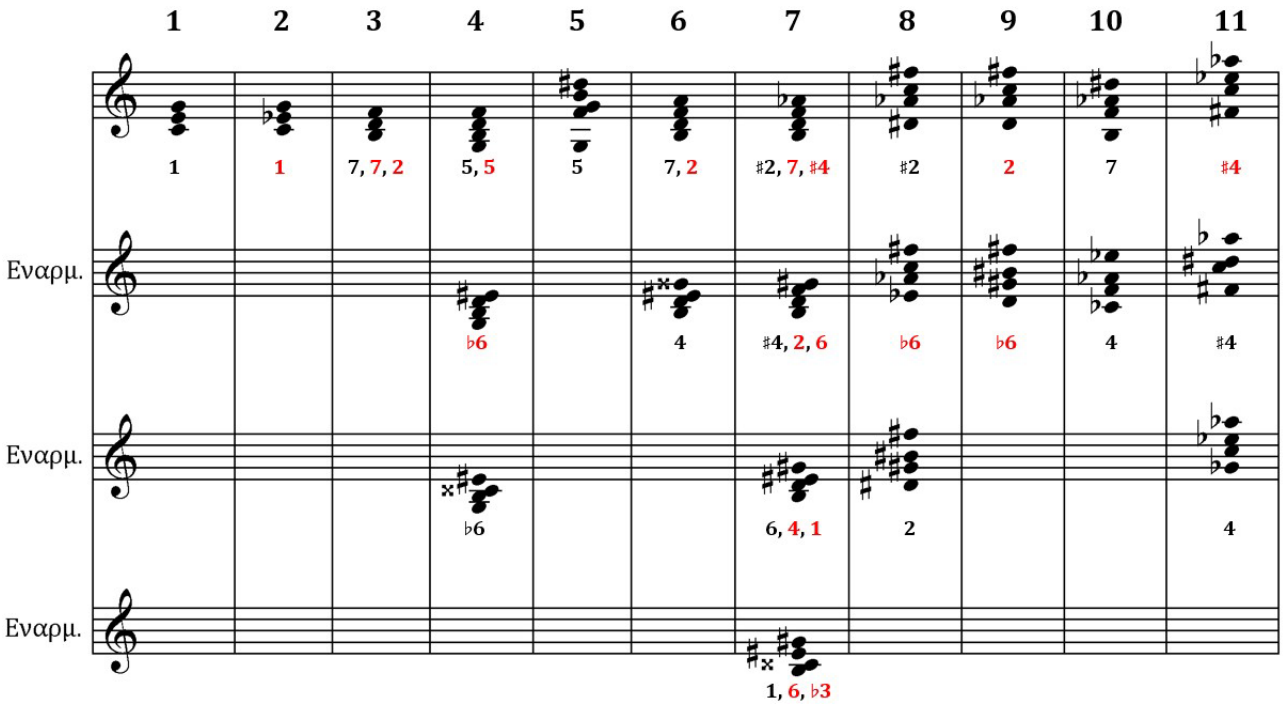


Παράδειγμα 4.35: *SPA* 1, 94*r*/184, μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία.

Το έκτο και τελευταίο μέτρο περιέχει όλες τις καταστάσεις της συγχορδίας που είχαμε βρει στο τέλος του 93*r*/182. Και στη δική της περίπτωση οι φθόγγοι έχουν τοποθετηθεί κατά τέτοιο τρόπο ώστε η τρίτη (φα♯) και η πέμπτη (λα♭) της συγχορδίας να μη βρίσκονται ποτέ σε απόσταση 3ε. Οι δε Θεωρήσεις που δίνονται εδώ είναι μόνο αυτές τις οποίες έχει αυτή η συγχορδία ως $V^{7}_{5♭}/V$.

Στο επόμενο δισέλιδο (94*v*-95*r* / σ. 185-186) έχουμε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα τεκμήρια της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας: έναν συγκεντρωτικό πίνακα των συγχορδιών που στο σύστημά του δείχνουν να λογίζονται ως αυτόνομες συνηχητικές οντότητες. Είναι το μοναδικό σημείο όπου γίνεται αναφορά «στις έντεκα συγχορδίες», με οριστικό άρθρο, και όχι απλώς σε έντεκα συγχορδίες που έτυχε να αποτελέσουν το θέμα των τελευταίων σελίδων. Ο σημαντικότερος σκοπός της κατάρτισης του πίνακα είναι μεν η παράθεση συγχορδιών μαζί με μία ή παραπάνω εναρμόνιες εκδοχές τους, αλλά δεν είναι ο μοναδικός διότι, αν ήταν έτσι, τότε ο Μάντζαρος θα είχε παραλείψει από τον πίνακα συγχορδίες για τις οποίες δεν υπάρχει δεύτερη, εναρμόνια μορφή. Αυτό δείχνει ότι ο πίνακας αυτός λειτουργεί, ταυτόχρονα, ως συγκεντρωτικός όλων των συγχορδιών της αρμονικής του θεωρίας. Τον έχω μεταγράψει και αυτόν σε μουσική σημειογραφία, αλλάζοντας όμως (όπως και στις δύο προηγούμενες σελίδες του χειρογράφου) τη διάταξη του περιεχομένου του: ό,τι παρουσιάζεται εκεί κατά στήλες έχει μεταφερθεί εδώ σε γραμμές, ενώ οι εναρμόνιες ισοδυναμίες, που στο χειρόγραφο είναι διατεταγμένες οριζόντια, εδώ εμφανίζονται κατακόρυφα (βλ. Παρ. 4.36). Έχω προσθέσει επίσης αύξοντες αριθμούς πάνω από τις συγχορδίες ώστε να είναι εύκολη και πρακτική η αναφορά σε αυτές χωρίς να χρειάζεται κάθε φορά να περιγράφεται η διαστηματική τους δομή. Η συντομογραφική αναφορά στις έντεκα αυτές συγχορδίες θα γίνεται με ένα κεφαλαίο σίγμα ακολουθούμενο από τον ανάλογο αύξοντα αριθμό: Σ4 (=μείζων συγχορδία με μικρή εβδόμη), Σ7 (=ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη εβδόμη), και ούτω καθεξής. Το παράδειγμα αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί

σε συνδυασμό με τον Πίνακα 4.10 που ακολουθεί στις σ. 377-380, στον οποίο δίνεται επίσης η περιγραφή/ονομασία της κάθε συγχορδίας όπως εμφανίζεται σε αυτό το δισέλιδο του *SPA*, καθώς και η διαστηματική της δομή εκφρασμένη μέσω Θεωρήσεων. Τα υπόλοιπα περιεχόμενα του Πίνακα 4.10 θα σχολιαστούν παρακάτω, όπως επίσης οι διαφορές των συγχορδιών από εκείνες που βρίσκουμε σε άλλους θεωρητικούς, αλλά και ορισμένες αναπάντεχες επιλογές όπως η παράλειψη της αυξημένης τρίφθογγης συγχορδίας και της ελάσσονος συγχορδίας με μικρή εβδόμη.



Παράδειγμα 4.36: *SPA* 1, φ. 94*v*-95*r* / σ. 185-186, μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία.

Οι συγχορδίες κατατάσσονται σε διατονικές και χρωματικές, ανάλογα με το αν αποτελούνται μόνον από διατονικούς φθόγγους ή αν συμπεριλαμβάνουν και χρωματικούς. Ο Προσαγωγέας, μολονότι στον πίνακα των 32 φθόγγων του ελάσσονος Τρόπου κατατάσσεται στους αυξημένους χρωματικούς του,[129] εδώ δεν λογίζεται ως χρωματική αλλοίωση. Φαίνεται ότι ο σημαντικός λειτουργικός του ρόλος οδήγησε τον Μάντζαρο να τον θεωρήσει εδώ διατονικό φθόγγο, και έτσι, στο πλαίσιο της μελέτης και κατάταξης των συγχορδιών, ο Προσαγωγέας αποτελεί αναπόσπαστο μέλος κάθε συγχορδίας που έχει λειτουργία Δεσπόζουσας. Με αυτό το κριτήριο λοιπόν, οι διατονικές συγχορδίες είναι έξι (οι Σ1, Σ2, Σ3, Σ4, Σ6 και Σ7), ενώ οι χρωματικές πέντε: τρεις από αυτές έχουν μία μόνο αλλοίωση (Σ5, Σ9 και Σ11 — τα λα♭ και μι♭ ανήκουν στους φυσικούς φθόγγους του ελάσσονος Τρόπου), και υπάρχουν επίσης μία με δύο αλλοιώσεις (Σ10) και μία με τρεις (Σ8). Η Σ7 και η Σ11, ίσως και η Σ8, ως δάνειες στον ελάσσονα θα μπορούσαν να θεωρηθούν πως περιέχουν επιπλέον χρωματικούς φθόγγους, αλλά ο Μάντζαρος τις κατατάσσει βασιζόμενος στον Τρόπο στον οποίο βρίσκεται η προέλευσή τους.

Κάτω από κάθε συγχορδία είναι γραμμένες από μία έως τρεις διαφορετικές Θεωρήσεις. Αυτές είναι οι βασικότερες ή οι συχνότερες Θεωρήσεις που μπορεί να έχει ο χαμηλότερος φθόγγος της κάθε συγχορδίας σε μία ή παραπάνω τονικότητες. Όταν αυτές οι τονικότητες είναι

[129] Βλ. τις σ. 6-7 του τόμου 3 του παρόντος. Ο Προσαγωγέας του ελάσσονος Τρόπου συμβολίζεται με 7̲ και είναι ο τρίτος αυξημένος χρωματικός φθόγγος.

ελάσσονες, οι αντίστοιχες Θεωρήσεις είναι κόκκινου χρώματος. Για τις δύο πρώτες τρίφθογγες συγχορδίες, τη μείζονα και την ελάσσονα, δίνεται μόνο μία Θεώρηση, αυτή της Τονικής, παρόλο που θα μπορούσαν να παρατεθούν και περισσότερες: π.χ. η μεν πρώτη θα μπορούσε να έχει και τις Θεωρήσεις 4 (της Σολ μείζονος), 5 (της Φα μείζονος), και 5 (της Φα ελάσσονος), η δε δεύτερη να έχει επίσης 2 (της Σι♭ μείζονος), 6 (της Μι♭ μείζονος), 3 (της Λα♭ μείζονος), και 4 (της Σολ ελάσσονος). Η τρίτη τρίφθογγη συγχορδία, η ελαττωμένη, έχει τρεις Θεωρήσεις: μεγάλη εβδόμη (δηλαδή Προσαγωγέας) του μείζονος και του ελάσσονος Τρόπου, και μεγάλη δευτέρα (Επιτονική) του ελάσσονος.

Έπειτα ξεκινούν οι τετράφθογγες συγχορδίες: η πρώτη από αυτές (Σ4), έχει τις Θεωρήσεις «5, 5» επειδή είναι Δεσπόζουσα τόσο σε μείζονες όσο και σε ελάσσονες τονικότητες. Η πρώτη από τις δύο εναρμόνιές της, ακριβώς από κάτω, ισοδύναμεί με α΄ αναστροφή της συγχορδίας του τύπου Σ11, και αναφέρεται εδώ μόνο στον ελάσσονα Τρόπο (6♭), παρόλο που στο 93*r*/182 ο Μάντζαρος σημειώνει ότι, μετά από αυτή τη συγχορδία, η «β΄ αναστροφή της Τονικής» που ακολουθεί (δηλαδή το πτωτικό $^{6}_{4}$) μπορεί να είναι είτε μείζων είτε ελάσσων συγχορδία. Η παράλειψη αυτής της αναφοράς ίσως να οφείλεται σε πρόθεση, εκ μέρους του Μάντζαρου, να τονιστεί ότι αυτή η εναρμόνια εκδοχή της Σ4 έχει στενότερη σχέση με τον ελάσσονα Τρόπο, αφήνοντας για τον μείζονα την επόμενη εκδοχή (ένα ακόμα πεντάγραμμο χαμηλότερα στο Παρ. 4.36). Η τελευταία αυτή, η οποία αποτελεί β΄ αναστροφή της Σ8, έχει μεν όμοια λειτουργία με τη συγχορδία που βρίσκεται από πάνω της αλλά, λόγω της δομής της και της τάσης που έχει η θεμέλιός της (εδώ το ντο×) εμφανίζεται μόνο στον μείζονα Τρόπο, εξού και η Θεώρηση 6♭.

Η Σ5 είναι η χαρακτηριστική για τον μείζονα Τρόπο Δεσπόζουσα με 7μ και 5Α. Η Σ6, που μπορεί να είναι είτε vii^{ø7} του μείζονος Τρόπου είτε ii^{ø7} του ελάσσονος, έχει μία εναρμόνια εκδοχή η οποία εμφανίζεται μόνο στον μείζονα Τρόπο, έχοντας για θεμέλιο φθόγγο τον Προσαγωγέα (η συγκεκριμένη εκδοχή έχει θεμέλιο το μι♯ και ανήκει στη Φα♯ μείζονα). Εξετάστηκε και αυτή παραπάνω, στο παρ. 4.34, και αποτελεί β΄ αναστροφή της συγχορδίας του τύπου Σ10.

Η Σ7, δηλαδή η ελαττωμένη με 7ε, έχει τρεις Θεωρήσεις (♯2, 7, ♯4) οι οποίες, στο συμβολικό σύστημα των βαθμίδων, αντιστοιχούν στην ♯ii^{o7} του μείζονος Τρόπου, και στις vii^{o7} και vii^{o7}/V του ελάσσονος. Οι δύο τελευταίες θα μπορούσαν να αναφέρονται και στον μείζονα Τρόπο, στον οποίον αυτή η συγχορδία χρησιμοποιείται ως δάνεια, αλλά ο Μάντζαρος έχει επιλέξει να αναφέρεται μόνο στον Τρόπο από τον οποίο αυτή προέρχεται. Η Θεώρηση ♯2 δίνεται πρώτη όχι επειδή είναι συνηθέστερη από την 7 αλλά, όπως είναι φανερό αν παρατηρήσουμε τις Θεωρήσεις όλων των συγχορδιών, επειδή οι Θεωρήσεις του μείζονος Τρόπου αναφέρονται πρώτες. Οι τρεις εναρμόνιες εκδοχές (βλ. Παρ. 4.35 παραπάνω), έχουν κι αυτές από τρεις Θεωρήσεις η καθεμιά, οι οποίες αναλογούν σε εκείνες της αρχικής εκφράζοντας διαφορετικά μέλη των ίδιων συγχορδιών σε διαφορετικές τονικότητες. Ας δούμε ένα παράδειγμα από την κάθε Θεώρηση: στην αρχική συγχορδία η πρώτη Θεώρηση, ♯2, είναι η θεμέλιος της ♯ii^{o7} στη Λα♭ μείζονα, ενώ στην πρώτη εναρμόνια εκδοχή της η Θεώρηση ♯4 αντιστοιχεί στην τρίτη της συγχορδίας ♯ii^{o7} στη Φα μείζονα. Η δεύτερη Θεώρηση 7 της αρχικής συγχορδίας είναι η θεμέλιος της vii^{o7} στη Ντο ελάσσονα, ενώ η δεύτερη Θεώρηση 4 της δεύτερης εναρμόνιας εκδοχής είναι η πέμπτη της vii^{o7} στη Φα♯ ελάσσονα. Και τέλος, η τρίτη Θεώρηση ♯4 της αρχικής συγχορδίας είναι η θεμέλιος της vii^{o7}/V στη Φα ελάσσονα, ενώ στην τρίτη εναρμόνια εκδοχή η τρίτη Θεώρηση ♭3 εκφράζει την εβδόμη της vii^{o7}/V στη Σολ♯ ελάσσονα.

Προχωρώντας στη Σ8, βρίσκουμε δύο εναρμόνιες εκδοχές της. Η πρώτη είναι η γ΄ αναστροφή της vii$^{o\,7\flat}_{3\flat}$/V, η οποία όμως εδώ δεν οδηγεί στη Δεσπόζουσα της Ντο ελάσσονος αλλά στην Τονική της Σολ ελάσσονος, πράγμα που δηλώνεται με το ♭6 της Θεώρησης. Αν η Θεώρηση αυτή δεν είναι σφάλμα εκ παραδρομής, τότε έχουμε εδώ μιαν ασυνήθιστη επιλογή εκ μέρους του Μάντζαρου, αφού προκρίνεται ο πτωτικός ρόλος αυτής της συγχορδίας έναντι του ημιπτωτικού ο οποίος παραλείπεται, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση αφενός με τις χρήσεις αυτής της συγχορδίας στον ΜΠ, αφετέρου με τη Θεώρηση που βλέπουμε σημειωμένη μόλις λίγο παρακάτω, στη Σ11. Η δεύτερη από τις εναρμόνιες εκδοχές είναι η β΄ αναστροφή της V^7 της Ντο♯ μείζονος. Και εδώ, για κάποιον δυσεξήγητο λόγο, έχουμε παράλειψη της αναφοράς στον ελάσσονα Τρόπο (η οποία θα γινόταν με τη Θεώρηση 2), παρόλο που η ίδια αυτή συγχορδία είναι Δεσπόζουσα και της Ντο♯ ελάσσονος.

Η Σ9 έχει μία μόνο εναρμόνια εκδοχή η οποία είναι απλώς μια διαφορετική αναστροφή (συγκεκριμένα η β΄) της ίδιας συγχορδίας σε άλλη τονικότητα (στη Φα♯ ελάσσονα).

Η Σ10, με τη δεδομένη ορθογραφία αποτελεί αλλοιωμένη μορφή της ελαττωμένης συγχορδίας με 7ε (με όξυνση της τρίτης της) και λύνεται στην Τονική της Ντο μείζονος, ενώ στην εναρμόνια εκδοχή της μετατρέπεται στην β΄ αναστροφή της Σ6 στη Σολ♭ μείζονα.

Η Σ11 είναι η vii$^{o\,7\flat}_{3\flat}$/V και έχει εδώ την αναμενόμενη Θεώρηση ♯4 που δηλώνει τον ημιπτωτικό της ρόλο στην τονικότητα της Ντο ελάσσονος. Η πρώτη από τις δύο εναρμόνιες εκδοχές ισοδυναμεί με την α΄ αναστροφή της Σ8, ενώ η δεύτερη εναρμόνια εκδοχή είναι η γ΄ αναστροφή της Σ4 (V^7) στη Ρε♭ μείζονα.

Όσον αφορά τον Πίνακα 4.10 που ακολουθεί, ο κυριότερος λόγος για την κατάρτισή του είναι για να παρουσιάζονται τακτοποιημένες οι ονομασίες που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για τις 11 συγχορδίες του αρμονικού συστήματός του (σύμφωνα με τη σειρά των φ. 94*v*-95*r* / σ. 185-186 του *SPA* 1) και να μπορούν να συγκριθούν με τις ονομασίες των ίδιων συγχορδιών όπως τις βρίσκουμε σε άλλους θεωρητικούς της ίδιας εποχής, κυρίως ιταλόφωνους αλλά και γαλλόφωνους. Αυτές οι ονομασίες/περιγραφές παρατίθενται στην τέταρτη στήλη του πίνακα. Χρησιμοποιήθηκαν συγγράμματα που κυκλοφόρησαν κατά τη διάρκεια της ζωής του Μάντζαρου, με παλαιότερο αυτό του Gervasoni (1800) και με νεότερο εκείνο του Ροδοθεάτου (1885), που είναι και το μοναδικό της συλλογής το οποίο εκδόθηκε μετά τον θάνατο του κερκυραίου δασκάλου του. Τα υπόλοιπα γραπτά στα οποία βασίστηκα ανήκουν, με χρονολογική σειρά, στους Catel, Momigny, Choron, Reicha, Asioli, Selvaggi, Mattei, Quadri, Lichtenthal, Picchianti, Fétis, Orlandini, Balbi, και Rossi. Παρόλο που αυτή η συλλογή δεν είναι σε καμία περίπτωση πλήρης, θεωρώ ότι είναι τουλάχιστον αντιπροσωπευτική αυτής της χρονικής περιόδου και βοηθά να σχηματιστεί μια στοιχειώδης άποψη της ποικιλίας που συναντούμε, μεταξύ διαφόρων θεωρητικών, όχι μόνο στην ονοματολογία των συγχορδιών αλλά και στα συστήματά κατάταξής τους.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.10

Οι 11 συγχορδίες της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου σύμφωνα με τα φ. 94*v*-95*r* (σ. 185-186) του *SPA* 1: γένος, δομή, ονοματολογία, και σύγκριση με τις ονομασίες τους σε άλλους θεωρητικούς

Α.Α.	***Γένος***	***Λεκτική περιγραφή συγχορδίας***			***Αριθμητική περιγραφή συγχορδίας σε ευθεία κατάσταση, ενδεικτικοί φθόγγοι***
		Μάντζαρος (και κυριολεκτική ελληνική απόδοση του όρου)	*Άλλοι θεωρητικοί (και ελληνική απόδοση, όταν ο όρος διαφέρει από τον μαντζαρικό)*	*Δόκιμος/-οι νεοελληνικός/-οί όρος/-οι*	
1	Διατον.	Accordo perfetto maggiore (Εντελής μείζων συγχορδία)	Accordo perfetto maggiore,[130] Accord parfait majeur,[131] Triade maggiore[132] (Μείζων τριάδα), Έντελὴς μείζων συνηχία[133]	Μείζων συγχορδία	*1 3 5* ντο μι σολ
2	Διατον.	Accordo perfetto minore (Εντελής ελάσσων συγχορδία)	Accordo perfetto minore,[134] Accord parfait mineur,[135] Έντελὴς ἐλάσσων συνηχία[136] Triade minore[137] (Ελάσσων τριάδα)	Ελάσσων συγχορδία	*1 ♭3 5* ντο μι♭ σολ
3	Διατον.	Accordo imperfetto minore (Ατελής ελάσσων συγχορδία)	Accordo perfetto sensibile[138] ([Ευ]αίσθητη μείζων συγχορδία), Accord de quinte diminuée,[139] Accordo di quinta falsa[140] (Συγχορδία πέμπτης ελαττωμένης), Accord imparfait diatonique et sensible[141] (Ατελής διατονική και [ευ]αισθητη συγχορδία), Accord parfait diminué avec 3.e min[eure][142] (Εντελής ελαττωμένη συγχορδία με 3μ), Triade anomala[143] (Ανώμαλη τριάδα), Accord diminué[144] (Ελαττωμένη συγχ.), Accordo perfetto sensibile/diminuito[145] (Εντελής [ευ]αισθητη/ελαττωμένη συγχορδία),	Ελαττωμένη συγχορδία	*1 ♭3 ♭5* σι ρε φα

130 GERVASONI 1800 σ. 397· SELVAGGI 1823 σ. 43 (CAFIERO 2001α σ. 431)· QUADRI 1832 (²1835) σ. 39 του θεωρητικού μέρους, σ. 14 των μουσικών παραδειγμάτων· PICCHIANTI 1834 σ. 111· BALBI 1845 σ. 90 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. VII, N.ο 1»).

131 CATEL An X [1801/1802] σ. 6· MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 43· CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16· REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 1 στην ταξινόμηση των συγχορδιών σε δεκατρείς τύπους).

132 ASIOLI [1813] σ. 4· LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 15.

133 ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 20.

134 GERVASONI 1800 σ. 397· SELVAGGI 1823 (CAFIERO 2001α σ. 431)· QUADRI 1832 (²1835) σ. 40 του θεωρητικού μέρους· PICCHIANTI 1834 σ. 111· BALBI 1845 σ. 91 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. VII, N.ο 2»)· ROSSI [1858] σ. 24.

135 CATEL An X [1801/1802] σ. 6· MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 43· CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16· REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 2 στην ταξινόμησή του).

136 ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 20.

137 ASIOLI [1813] σ. 4· LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 15.

138 SELVAGGI 1823 σ. 43 (CAFIERO 2001α σ. 431).

139 CATEL An X [1801/1802] σ. 6.

140 QUADRI 1832 (²1835) σ. 40 του θεωρητικού μέρους (με σχόλιο ότι η ονομασία αυτή είναι ευρύτερα γνωστή από την *accordo perfetto diminuito*), σ. 15-16 των μουσικών παραδειγμάτων· PICCHIANTI 1834 σ. 111.

141 MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 44.

142 CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16.

143 ASIOLI [1813] σ. 5. Όταν αυτή η συγχορδία είναι η viiο του μείζονος Τρόπου, ο Asioli τη χαρακτηρίζει διατονική, ενώ όταν είναι η ίδια συγχορδία του ελάσσονος της χαρακτηρίζει ημιδιατονική λόγω του Προσαγωγέα ο οποίος, στο δικό του σύστημα, δεν θεωρείται διατονικός φθόγγος του ελάσσονος Τρόπου.

144 REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 3 στην ταξινόμησή του).

145 SELVAGGI 1823 (παράθεση στο CAFIERO 2001α σ. 431).

			Accordo perfetto diminuito,[146] Accord parfait diminué[147] (Εντελής ελαττωμένη συγχορδία), Triade diminuita[148] (Ελαττωμένη τριάδα), Accordo imperfetto[149] (Ατελής συγχορδία), Accordo imperfetto minore, o Accordo di settima o di quarta maggiore[150] (Ατελής ελάσσων συγχορδία, ή Συγχορδία εβδόμης ή [Συγχορδία] αυξημένης τετάρτης), Accordo sensibile[151] ([Ευ]αισθητη συγχορδία), Αίσθητὴ συνηχία[152]		
4	Διατον.	Accordo caratteristico (Χαρακτηριστική συγχορδία), Accordo [di settima] della dominante[153] (Συγχορδία [εβδόμης] της Δεσπόζουσας)	Accordo sensibile[154] ([Ευ]αισθητη συγχορδία), Accord de septiéme dominante[155] (Συγχορδία Δεσπόζουσας εβδόμης), Accord de 7e mineure dominante[156] (Συγχορδία Δεσπόζουσας εβδόμης μικρής), Settima producente[157] (Παράγουσα εβδόμη), Accord de septième dominante ou de première espèce[158] (Συγχορδία Δεσπόζουσας εβδόμης ή πρώτου είδους), Settima di dominante[159] (Εβδόμη της Δ), Accordo sensibile della dominante[160] ([Ευ]αισθητη συγχ. της Δεσπόζουσας), Settima dominante[161] (Δεσπόζουσα εβδόμη), Accordo di dominante[162] (Συγχ. Δεσπόζουσας), Accordo perfetto maggiore con settima minore, o Accordo di quinta[163] (Εντελής μείζων συγχορδία με 7μ, ή Συγχορδία πέμπτης), Accordo producente[164] (Παράγουσα συγχορδία), Accordo di dominante con settima minore[165] (Συγχορδία Δεσπόζουσας με 7μ), Πέμπτη ἐπικρατοῦσα (5a dominante)[166]	Μείζων συγχορδία με 7μ, Δεσπόζουσα [μεθ'] εβδόμης	*1 3 5 ♭7* σολ σι ρε φα
5	Χρωμ.	Accordo caratteristico alterato (Αυξημένη χαρακτηριστική συγχορδία)	Accord de septiéme dominante altéré[167] (Αλλοιωμένη συγχορδία Δεσπόζουσας εβδόμης),	Δεσπόζουσα [μεθ'] εβδόμης με οξυμμένη πέμπτη	*1 ♭7 8 3 ♯5* σολ φα σολ σι ρε♯

146 QUADRI 1832 (²1835) σ. 40 του θεωρητικού μέρους· ROSSI [1858] σ. 26.

147 FÉTIS ²1844 σ. 204.

148 LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 15.

149 PICCHIANTI 1834 σ. 111.

150 ORLANDINI 1844 σ. 112. Ο Orlandini γράφει ότι η τελευταία ονομασία («αυξημένης τετάρτης») οφείλεται στο διάστημα που σχηματίζεται στην αναστροφή της συγχορδίας, πιθανότατα της α΄ που είναι και η πιο εύχρηστη.

151 BALBI 1845 σ. 91-92 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. VII, N.ο 3»).

152 ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 28.

153 CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 29, 43.

154 GERVASONI 1800 σ. 398.

155 CATEL An X [1801/1802] σ. 6.

156 CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16.

157 ASIOLI [1813] σ. 52.

158 REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 5 στην ταξινόμησή του).

159 SELVAGGI 1823 σ. 46 (παράθεση στο CAFIERO 2001α σ. 431).

160 MATTEI [περ. 1824–1825] σ. 10.

161 QUADRI 1832 (²1835) σ. 45 του θεωρητικού μέρους, σ. 16 των μουσικών παραδειγμάτων («Fig. 50»).

162 LICHTENTHAL 1826 τ. 1 σ. 17.

163 ORLANDINI 1844 σ. 112.

164 BALBI 1845 σ. 92 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. VII, N.ο 4»).

165 ROSSI [1858] σ. 37.

166 ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 53.

167 CATEL An X [1801/1802] σ. 60· με τον ίδιο τρόπο χαρακτηρίζει και την $V^7_{5\flat}$.

			Accord de Quinte augmentée avec Septième[168] (Συγχορδία αυξημένης πέμπτης με εβδόμη), Accordo di dominante accresciuto[169] (Αυξημένη συγχορδία Δεσπόζουσας), Συνηχία ἐπικρατούσης ἐβδόμης μὲ πέμπτην ὑπερέχουσαν[170]		
6	Διατον.	Accordo imperfetto minore con settima minore (Ατελής ελάσσων συγχορδία με 7μ)	Accord de septiéme sensible[171] (Συγχορδία [ευ]αισθητης εβδόμης), Accord de 7.e mineure substituée[172] (Συγχ. αντικατεστημένης εβδόμης μικρής), [Accord de] Septième de Troisième espèce[173] (Συγχορδία εβδόμης τρίτου είδους), Settima di sensibile[174] (Εβδόμη της [ευ]αισθητης), Accordo imperfetto minore [con settima minore],[175] Accordo sensibile minore[176] (Ελάσσων [ευ]αισθητη συγχορδία), Accordo di settima di sensibile, ossia nona di dominante priva del basso fondamentale[177] (Συγχορδία εβδόμης της [ευ]αισθητης, ή αλλιώς ενάτη της Δεσπόζουσας χωρίς το μπάσο), [Ἑβδόμη ἐλάσσων ἐπὶ τῆς αἰσθητῆς συνηχίας[178]]	Ελαττωμένη συγχορδία με 7μ, Ημιελαττωμένη συγχορδία εβδόμης	*1 ♭3 ♭5 ♭7* σι ρε φα λα
7	Διατον.	Accordo imperfetto minore con settima diminuita (Ατελής ελάσσων συγχορδία με εβδόμη ελαττωμένη)	Accordo di settima diminuita,[179] Accord de septi[è]me diminuée[180] (Συγχ. εβδόμης ελατ.), Settima diminuita[181] (Εβδόμη ελαττωμένη), Accordo imperfetto minore [con settima diminuita],[182] Accordo sensibile diminuito[183] (Ελαττωμένη [ευ]αισθητη συγχορδία), Συνηχία ἐβδόμης ἡλαττωμένης[184]	Συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, Ελαττωμένη συγχορδία με 7ε	*1 ♭3 ♭5 ♭♭7* σι ρε φα λα♭
8	Χρωμ.	Accordo imperfetto minore con quinta diminuita e settima diminuita (Ατελής ελάσσων συγχ. με 5δε και 7ε)	Accordo composto accidentale di tonica semi-sensibile / apparente sensibile[185] (Σύνθετη τυχαία συγχορδία της Τονικής, ημι[ευ]αισθητη / φαινομενικά [ευ]αισθητη)		*1 ♭♭5 ♭♭7 ♭3* ρε♯ λα♭ ντο φα♯

[168] REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 13 στην ταξινόμησή του). Όπως και στον Μάντζαρο, η διάταξη της συγχορδίας στον Reicha τοποθετεί την οξυμμένη πέμπτη της ψηλότερα από την εβδόμη, ώστε να σχηματίζεται αρμονικό διάστημα αυξημένης έκτης και όχι ελαττωμένης τρίτης.

[169] BALBI 1845 σ. 104 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. IX, N.o 1»).

[170] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 59.

[171] CATEL An X [1801/1802] σ. 6.

[172] CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16.

[173] REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 7 στην ταξινόμησή του).

[174] SELVAGGI 1823 (παράθεση στο CAFIERO 2001α σ. 431)· QUADRI 1832 (²1835) σ. 45 του θεωρητικού μέρους, σ. 16 των μουσικών παραδειγμάτων («Fig. 51»).

[175] ORLANDINI 1844 σ. 113.

[176] BALBI 1845 σ. 93 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. VII, N.o 5»).

[177] ROSSI [1858] σ. 58.

[178] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 73.

[179] GERVASONI 1800 σ. 398· PICCHIANTI 1834 σ. 114· ROSSI [1858] σ. 58.

[180] CATEL An X [1801/1802] σ. 6· CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16· FÉTIS ²1844 σ. 205.

[181] SELVAGGI 1823 (παράθεση στο CAFIERO 2001α σ. 431)· QUADRI 1832 (²1835) σ. 45 του θεωρητικού μέρους, σ. 16 των μουσικών παραδειγμάτων («Fig. 52»).

[182] ORLANDINI 1844 σ. 113.

[183] BALBI 1845 σ. 96 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. VII, N.o 10»).

[184] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 60-61.

[185] BALBI 1845 σ. 96 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. VII, N.o 10»).

9	Χρωμ.	Accordo imperfetto maggiore con settima minore (Ατελής μείζων συγχορδία με εβδόμη μικρή)	Accord de septiéme de sensible altéré[186] ([Ευ]αισθητη συγχορδία εβδόμης αλλοιωμένη), Accord diminué de dominante[187] (Ελαττωμένη συγχορδία Δεσπόζουσας), Accord de Quarte et Sixte augmentées[188] (Συγχορδία με την τετάρτη και την έκτη αυξημένες), Settima d'accordo perfetto misto[189] (Εβδόμη της μεικτής εντελούς συγχορδίας), Sesta alterata con quarta[190] (Αυξημένη έκτη με τετάρτη), Accordo imperfetto maggiore [con settima minore],[191] Accordo sensibile maggiore[192] (Μείζων [ευ]αισθητη συγχορδία), [Ἑβδόμη ἐλάσσων ἐπὶ τῆς αἰσθητής συνηχίας μὲ τρίτην μείζονα[193]]	Δεσπόζουσα εβδόμης με βαρυμένη πέμπτη	*1 ♭5 ♭7 3* ρε λα♭ ντο φα♯
10	Χρωμ.	Accordo imperfetto maggiore con settima diminuita (Ατελής μείζων συγχορδία με 7ε)	Accordo sensibile misto[194] (Μεικτή [ευ]αισθητη συγχορδία)	Συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης με οξυμμένη τρίτη, Συγχορδία Δεσπόζουσας με 9μ και οξυμμένη πέμπτη χωρίς θεμέλιο	*1 ♭5 ♭♭7 3* σι φα λα♭ ρε♯
11	Χρωμ.	Accordo imperfetto diminuito con settima diminuita (Ατελής ελαττωμένη συγχορδία με 7ε)	Accord de septiéme diminuée altéré[195] (Αλλοιωμένη συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης), Accord de 7.e diminuée avec 3.e dim[inuée][196] (Συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης με ελαττωμένη τρίτη), Accord de sixte augmentée,[197] Accordo di sesta eccedente[198] (Συγχορδία αυξημένης έκτης), Sesta alterata con quinta[199] (Αυξ. έκτη με πέμπτη), Accordo generico accresciuto[200] (Αυξημένη γενική συγχορδία), Συνηχία ἐβδόμης ἡλαττωμένης μὲ τρίτην ἡλαττωμένην[201]	Δεσπόζουσα ενάτης μικρής χωρίς βάση και με βαρυμένη πέμπτη	*1 ♭5 ♭♭7 ♭♭3* φα♯ ντο μι♭ λα♭

[186] CATEL An X [1801/1802] σ. 60.

[187] CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16.

[188] REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 12 στην ταξινόμησή του). Ως βασική μορφή της συγχορδίας (ευθεία κατάσταση) θεωρεί αυτή που για τον Μάντζαρο είναι η β΄ αναστροφή της.

[189] SELVAGGI 1823 (παράθεση στο CAFIERO 2001α σ. 431).

[190] QUADRI 1832 (²1835) σ. 52 του θεωρητικού μέρους, σ. 19 των μουσικών παραδειγμάτων («Fig. 72C»).

[191] ORLANDINI 1844 σ. 112.

[192] BALBI 1845 σ. 105 του θεωρητικού μέρους, σ. 6 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. IX, N.º 5»).

[193] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 78-79.

[194] BALBI 1845 σ. 106 του θεωρητικού μέρους, σ. 7 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. IX, N.º 7»).

[195] CATEL An X [1801/1802] σ. 61. Στην ίδια σελίδα ο Catel συνιστά να γράφεται αυτή η συγχορδία πάντα με αυτόν τον τρόπο, ακόμα και όταν οδηγεί σε μείζονα πτωτική δεύτερη αναστροφή, ώστε να αποφεύγεται το διάστημα δις αυξημένης τετάρτης που υπάρχει στην εναρμόνια εκδοχή της (τη Σ8 του Μάντζαρου).

[196] CHORON 1808/1809 τ. 1 σ. 16.

[197] REICHA [περ. 1816–1818] σ. 52 (αρ. 11 στην ταξινόμησή του). Ως ευθεία κατάσταση θεωρεί αυτή που για τον Μάντζαρο είναι η α΄ αναστροφή της.

[198] ROSSI [1858] σ. 61.

[199] QUADRI 1825 (²1835) σ. 52 του θεωρητικού μέρους, σ. 19 των μουσικών παραδειγμάτων («Fig. 72B»).

[200] BALBI 1845 σ. 106 του θεωρητικού μέρους, σ. 7 των μουσικών παραδειγμάτων («Tavola IV, Fig. IX, N.º 8»).

[201] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 65-66.

Στο αρμονικό σύστημα του Μάντζαρου τόσο η κατάταξη των συγχορδιών όσο και η ονοματολογία τους είναι αρκετά απλές. Όπως είδαμε και παραπάνω (σ. 374) το μοναδικό κριτήριο κατάταξης είναι το αν περιέχουν αποκλειστικά διατονικούς φθόγγους της Τονικότητας (στους οποίους, κατ' εξαίρεση, συγκαταλέγεται και ο Προσαγωγέας του ελάσσονος Τρόπου) ή αν συμπεριλαμβάνουν και χρωματικούς. Η κατηγοριοποίηση των συγχορδιών σε δύο μόνο τύπους, δηλαδή στους λιγότερους δυνατούς και χωρίς περαιτέρω υποκατηγορίες, είναι ίσως μια ένδειξη σεβασμού προς τη ναπολιτάνικη παράδοση, για την οποία η τυπολογία των συγχορδιών ήταν κάτι ξένο.[202] Ως προς την ονομασία τους, οι χαρακτηρισμοί *μείζων* (*maggiore*) και *ελάσσων* (*minore*) αναφέρονται στην τρίτη τους — αν, δηλαδή, αυτή είναι μεγάλη ή μικρή αντίστοιχα. Οι χαρακτηρισμοί *εντελής* (*perfetto*) και *ατελής* (*imperfetto*), από την άλλη, αναφέρονται στην πέμπτη τους, δηλώνοντας έτσι αν αυτή είναι αντίστοιχα καθαρή ή ελαττωμένη. Αυτό το διαπιστώνουμε αφενός παρατηρώντας τις ίδιες τις συγχορδίες, αφετέρου μέσα από αυτά που ο Orlandini στο *Dottrina musicale* (βλ. το σχετικό παράθεμα στη σ. 357). Οι περισσότερες από τις τετράφθογγες συγχορδίες παίρνουν την ονομασία τους συνδυάζοντας αρχικά τις λέξεις *μείζων*/*ελάσσων* και *εντελής*/*ατελής*, και κατόπιν προσθέτοντας τον χαρακτηρισμό της εβδόμης, αν δηλαδή είναι μικρή ή ελαττωμένη.[203] Οι μοναδικές συγχορδίες εβδόμης που ονομάζονται με διαφορετικό τρόπο είναι η Δεσπόζουσα εβδόμης, που αποκαλείται απλώς *χαρακτηριστική*, και η εκδοχή της με οξυμμένη πέμπτη η οποία ονομάζεται *αυξημένη χαρακτηριστική*. Σημειώνουμε, όμως, και μιαν άλλη ονομασία της V^7 που τη βρίσκουμε στο *Rapporto* του Μάντζαρου, *συγχορδία (εβδόμης) της Δεσπόζουσας*, με τον πολύ πιο αναγνωρίσιμο όρο *dominante* — πράγμα εύλογο διότι το *Rapporto* απευθύνεται σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό και όχι μόνο στον κύκλο των μαθητών του. Τέλος, υπάρχει η περίπτωση της ονομασίας της Σ8, η οποία μοιάζει να αποτελείται από αλληλοαναιρούμενους όρους διότι συνδυάζει τη λέξη *ατελής* (δηλαδή «με ελαττωμένη πέμπτη») με την πληροφορία ότι η πέμπτη αυτής της συγχορδίας είναι δις ελαττωμένη. Είναι προφανές ότι οι δύο αυτές ιδιότητες δεν μπορούν να συνυπάρχουν, επομένως αυτό που φαίνεται να δηλώνει μια τέτοια ονομασία είναι πως πρόκειται για μια συγχορδία που ναι μεν περιέχει δις ελαττωμένη πέμπτη, αλλά αυτή έχει προκύψει από βάρυνση της ελαττωμένης πέμπτης.

Μολονότι ο Μάντζαρος δεν έχει σημειώσει περαιτέρω κατηγοριοποιήσεις των συγχορδιών, θα μπορούσαμε να κάνουμε έναν ακόμη διαχωρισμό μεταξύ τους: οι πρώτες δύο δίνουν την αίσθηση της σταθερότητας και έχουν λειτουργία Τονικής, ενώ οι υπόλοιπες εννέα είναι αστάθεις και έχουν λειτουργία Δεσπόζουσας, με εξαίρεση τη Σ6 ως $ii^{ø7}$. Αν χρησιμοποιούσαμε την ορολογία του Orlandini, η οποία όμως —ας το τονίσουμε αυτό— δεν αντιστοιχεί σε αυτές τις δύο λειτουργίες, τις πρώτες δύο συγχορδίες θα τις ονομάζαμε *καταληκτικές* (*concludenti*) ενώ τις υπόλοιπες *μη καταληκτικές* (*inconcludenti*). Δηλαδή οι πρώτες δύο μπορούν να είναι τελικές συγχορδίες μιας σύνθεσης, ενώ οι υπόλοιπες όχι, λόγω των τάσεων που δημιουργούνται από τα εφελκυστικά διαστήματα (όπως τα αποκαλεί ο Ροδοθεάτος[204]) μεταξύ των μελών τους. Ενώ ο πρώτος όρος του Orlandini μπορεί να ταυτιστεί με τη λειτουργία της Τονικής, ο δεύτερος δεν αντιστοιχεί στη λειτουργία ούτε της Δεσπόζουσας ούτε της Υποδεσπόζουσας, παρά μόνο

[202] SANGUINETTI 2005 σ. 478.

[203] Βλ. και ORLANDINI 1844 σ. 111-112.

[204] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 9.

χαρακτηρίζεται από την αστάθεια η οποία αποτελεί ιδιότητα και των δύο αυτών λειτουργιών (αν και με διαφορετικό τρόπο στην καθεμία).

Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε κάτι ακόμα, το οποίο σχετίζεται με τον λειτουργικό ρόλο των έντεκα συγχορδιών. Κάθε συγχορδία παρατίθεται έχοντας ως θεμέλιό της τον φθόγγο που είναι ο προσφυέστερος εντός του πλαισίου της τονικότητας (εδώ της Ντο μείζονος). Θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει για όλες τις συγχορδίες την ίδια θεμέλιο (όπως κάνουν π.χ. ο Reicha και ο Picchianti στη δική τους παράθεση των συγχορδιών, πράγμα που θα δούμε λίγο παρακάτω[205]): μια τέτοια παρουσίαση ευνοεί τη σύγκριση των συγχορδιών μεταξύ τους και την κατανόηση της διαστηματικής δομής τους. Ωστόσο ο Μάντζαρος (όπως και ο Choron[206]) προτιμά να παραθέσει την κάθε συγχορδία στη χαρακτηριστική θέση που έχει σε μια τονικότητα: οι Σ1 και Σ2 θεμελιώνονται πάνω στον (φθόγγο) 1, οι Σ3, Σ6, Σ7 και Σ10 πάνω στον 7, οι Σ4 και Σ5 πάνω στον 5, η Σ8 πάνω στον ♯2, η Σ9 πάνω στον 2, και η Σ11 πάνω στον ♯4. Όταν αυτές οι συγχορδίες εμφανίζονται πάνω σε άλλες βαθμίδες της κλίμακας θεωρούνται μάλλον αντίγραφα των πρωταρχικών αυτών μορφών τους και λειτουργούν ως παρενθετικές Δεσπόζουσες, με συνηθέστερες περιπτώσεις αυτές της Σ4, Σ6, Σ7 και Σ11, ενώ υπάρχει και η αντίστροφη περίπτωση, αυτή της Σ9, η οποία ναι μεν χρησιμοποιείται κυρίως με ημιπτωτικό ρόλο αλλά μπορεί (έστω και σπανίως) να λειτουργήσει ως αλλοιωμένη Δεσπόζουσα εβδόμης.[207] Τέλος, υπάρχει και η Σ7 η οποία, όταν θεμελιώνεται πάνω στον ♯2, λύνεται στην Τ (σε α΄ αναστροφή). Η παράθεση των συγχορδιών κατ' αυτόν τον τρόπο, όπου κάθε συγχορδία συσχετίζεται με συγκεκριμένη/-ες βαθμίδα/-ες της κλίμακας, είναι κάτι που διέπεται από την ίδια λογική η οποία χαρακτηρίζει και τη regola dell'ottava, και αποσκοπεί τελικά στο να βοηθήσει τους μαθητές να αναπτύξουν την αίσθηση της Τονικότητας και των ιεραρχικών σχέσεων που την καθορίζουν. Η διαφορά του Μάντζαρου με τον Choron ως προς τον συσχετισμό συγχορδιών και βαθμίδων είναι ότι ο τελευταίος, τις συγχορδίες που ανήκουν στον ελάσσονα Τρόπο τις παραθέτει στη σχετική, τη Λα ελάσσονα, και όχι στην ομώνυμη Ντο ελάσσονα (βλ. Εικ. 4.13, σ. 394).

Παρατηρώντας τις συνηχήσεις που στην αρμονική θεωρία του Μάντζαρου είναι αποδεκτές ως συγχορδίες, αυτό που εκπλήσσει είναι ότι παραλείπονται ορισμένες οι οποίες είναι συχνότατες στο αρμονικό λεξιλόγιο της εποχής του, κυρίως η ελάσσων με εβδόμη μικρή και δευτερευόντως η «ιταλική έκτη» και η αυξημένη τρίφθογγη συγχορδία. Η παράλειψη των δύο τελευταίων θα μπορούσε να είχε εξηγηθεί αν οι έντεκα συγχορδίες του Μάντζαρου ήταν αποκλειστικά διατονικές, αλλά βλέπουμε ότι κάποιες από αυτές όχι μόνο είναι αλλοιωμένες αλλά, σε ορισμένες περιπτώσεις, πλησιάζουν το εξεζητημένο, όπως για παράδειγμα η Σ8 και η Σ10. Ταυτόχρονα όμως, ενώ η κατάταξή του συμπεριλαμβάνει διπλά και τριπλά αλλοιωμένες τετράφθογγες συγχορδίες, απουσιάζει η ελάσσων με εβδόμη μικρή, μια τόσο συνήθης συγχορδία της οικογένειας της ΥΔ, χαρακτηριστική κυρίως σαν ii[7] του μείζονος Τρόπου.

---

[205] Βλ. αντίστοιχα τις Εικ. 4.12, σ. 393 και 4.14, σ. 395. Ο Reicha θεμελιώνει όλες του τις συγχορδίες πάνω στον φθόγγο σολ, ακόμα και τις «№ 11» και «№ 12», για τις οποίες όμως δίνει ως βασική μορφή την α΄ και τη β΄ αναστροφή τους αντίστοιχα. Ο δε Picchianti χρησιμοποιεί σαν θεμέλιο φθόγγο πάντα το ντο, ενώ τις τρεις συγχορδίες αυξημένης έκτης («y») τις παραθέτει στη χαρακτηριστικότερη φθογγική τους διάταξη, φροντίζοντας ταυτόχρονα ώστε το ντο να παραμένει ο χαμηλότερος φθόγγος.

[206] Βλ. τον συγκεντρωτικό πίνακα με τις συγχορδίες του γάλλου θεωρητικού στην Εικ. 4.13 (σ. 393).

[207] Βλ. σ. 185-186 και 371.

Όσον αφορά την απουσία της αυξημένης συγχορδίας και της ii[7] από την κατάταξη του Μάντζαρου θα ήταν δύσκολο να καταλήγαμε σε κάποια βέβαιη αιτιολογία αν δεν υπήρχε η *Dottrina musicale* του Orlandini. Ωστόσο προτού παραθέσουμε και σχολιάσουμε μερικά αποσπάσματα αυτού του βιβλίου που ασχολούνται με τις αποδεκτές για τον Ιταλό συγχορδίες, ας δούμε αρχικά τι είναι αυτό που, σύμφωνα με αυτόν, συνιστά γενικότερα μια συγχορδία:

> Οι συγχορδίες, στην αρχική ή θεμελιώδη κατάστασή τους, συντίθενται από τη συνένωση [διαστημάτων] τρίτης, η μία πάνω από την άλλη· και όταν αυτές οι τρίτες είναι όντως φθόγγοι της θεμελίου (ή [αλλιώς] του φθόγγου ο οποίος συνιστά τη βάση τους), μπορούν να έχουν ένα από τα δύο μεγέθη που έδειξα παραπάνω [*δηλ. να είναι μεγάλες ή μικρές*]. Μια συγχορδία γίνεται αντιληπτή μόνο όταν περιέχει τουλάχιστον δύο τρίτες, ενώ όταν υπάρχει μόνο μία αυτό σημαίνει ότι έχει αφαιρεθεί ένας φθόγγος της συγχορδίας. […] Θεωρώ ότι δεν ισχύει η άποψη που έχει ο De Momigny ισχυριζόμενος πως μία μόνο τρίτη σχηματίζει μια πλήρη συγχορδία. Αληθεύει, ασφαλώς, ότι η αρμονία ξεκινά όταν μια δεύτερη φωνή προστίθεται σε μία πρώτη· γι' αυτό, όμως, δεν μπορεί να πει κανείς ότι από μία μόνο τρίτη σχηματίζεται πλήρης συγχορδία. Το ίδιο θα ήταν αν ιχυριζόταν κανείς ότι το τετράχορδο είναι μία πλήρης κλίμακα, πράγμα που φαίνεται ψευδέστατο διότι, στην πραγματικότητα, αυτό είναι μόνο ένα τμήμα της και όχι το σύνολο. Ομοίως, μία μόνο τρίτη σχηματίζει ένα τμήμα της συγχορδίας και όχι το σύνολό της. Και εδώ θα υποστηρίξω σθεναρά ότι οι συγχορδίες αποτελούνται το λιγότερο από δύο τρίτες και το πολύ από τρεις.[208]

Αυτή η τελευταία πρόταση έχει ιδιαίτερη σημασία ως κοινό σημείο της θεωρίας του μαθητή Orlandini με εκείνη του δασκάλου του. Οι τρεις τρίτες ως ανώτατο όριο, δηλαδή οι τέσσερις φθόγγοι ως μέγιστος αριθμός μελών μιας συγχορδίας, είναι κάτι που βλέπουμε και στον Μάντζαρο. Μπορεί να μην εκφράζεται ρητά πουθενά στα θεωρητικά του κείμενα αλλά είναι φανερό από τις έντεκα συγχορδίες των φ. 94*v*-95*r* (σ. 185-186) του *SPA* 1, οι οποίες δεν περιέχουν ποτέ περισσότερους από τέσσερις φθόγγους, πράγμα που ισχύει και για τον ΜΠ.

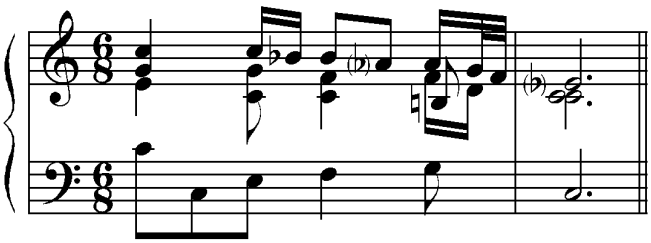
Εδώ, λοιπόν, η αρμονική θεωρία του Μάντζαρου διαφέρει ριζικά από εκείνη ορισμένων άλλων θεωρητικών της εποχής του όπως, λ.χ., του Choron, του Asioli, ή του Balbi, και η διαφορά αυτή εντοπίζεται σε δύο σημεία. Το πρώτο είναι η ίδια η ύπαρξη συγχορδιών με ενάτη, ενδεκάτη και δεκάτη τρίτη στη δική τους θεωρία, δηλαδή συγχορδιών με πέντε, έξι και επτά φθόγγους. Το δεύτερο είναι ότι αυτές οι συγχορδίες έχουν σχηματιστεί προσθέτοντας επάλληλες τρίτες πάνω στη τρίφθογγη, σύμφωνη συγχορδία για να εξηγηθεί η προέλευση των καθυστερήσεων εβδόμης, ενάτης, ενδεκάτης και δεκάτης τρίτης.[209] Αυτή η προσέγγιση του φαινομένου

---

[208] «Gli accordi nel loro stato originale o fondamentale si compongono di una aggregazione di *Terze*, una al di sopra dell' altra; e allorquando esse terze sono veramente suoni del termine, o del suono che loro fa di base, non ponno essere che d' una delle grandezze che ho antecedentemente […] dimostrato. Un accordo, non è compreso se non quando contiene almeno due *Terze*, e trovandone d' una sola *Terza*, indica che si è sospeso un suono nell' accordo; […] Non vedo valida l' opinione di *Di Momigny*, allorchè pretende di ottenere un accordo completo con una sola *Terza*. È bensì vero che l' armonìa comincia coll' aggiungere una seconda parte ad una prima; ma per questo non si può dire di ottenere un completo accordo con una sola *Terza*; e sarebbe lo stesso che il sostenere essere il Tetracordo una completa scala; cosa che già si mostrò falsissima, perchè realmente non è che una parte di essa, e non il complesso; come una sola terza forma una porzione dell' accordo e non il totale. E qui sosterrò fermamente che gli accordi si compongono di due *Terze* al meno, e di tre al più» (ORLANDINI 1844 σ. 105).

[209] Για αυτές τις «πρόσθετες διαφωνίες» (*dissonances ajoutées*) βλ. CHORON/FIOCCHI [1804] σ. XII-XIII, XV-XXIII. Την ίδια λογική ακολουθεί και ο Asioli ο οποίος, την κάθε πρόσθετη, διάφωνη τρίτη την αποκαλεί «προσθήκη» (*addizione*), και έτσι η εβδόμη είναι η «πρώτη προσθήκη» (*prima addizione*), η ενάτη είναι η «δεύτερη προσθήκη» (*seconda addizione*) και ούτω καθεξής (ASIOLI [1813] σ. 69-113, με συγκεντρωτικό πίνακα αρίθμησης των συγχορδιών στις σ. 114-115· επίσης ASIOLI [περ. 1829] σ. 62-88. Βλ. και BARAGWANATH 2011 σ. 154). Για την πραγμάτευση των ίδιων θεμάτων από τον Balbi βλ. BALBI 1825 ([2]1853) σ. 32-38.

έχει τη ρίζα της στον Rameau και στη μέθοδο της υπό-θεσης (*supposition*),[210] αλλά ο Μάντζαρος δεν την υιοθετεί. Στο δικό του θεωρητικό σύστημα η ενάτη, η ενδεκάτη και η δεκάτη τρίτη είναι αποκλειστικά διαφωνίες που προκύπτουν από καθυστερήσεις, με τον τρόπο που δείχνουν τα ΜΤ-18 και ΕΤ-15 του ΜΠ. Δεν βρίσκουμε πουθενά στα μαντζαρικά γραπτά συγχορδίες με περισσότερες από μία τρίτες τοποθετημένες πάνω από την τρίφθογγη συγχορδία, ούτε σαν θεωρητικά κατασκευάσματα που δείχνουν την προέλευση των καθυστερήσεων, ούτε σαν πραγματικά συγχορδιακά συμπλέγματα — και στην τελευταία περίπτωση εννοώ, ασφαλώς, τη συγχορδία με ενάτη, η οποία δεν υπάρχει στο αρμονικό σύστημα του Μάντζαρου. Η ενάτη, όταν εμφανίζεται στη συγχορδία της Δ, εμφανίζεται μόνον ως καθυστέρηση ή επέρειση και λύνεται πάντα στο πλαίσιο της ίδιας συγχορδίας, όπως λ.χ. στο Παρ. 4.37 το οποίο προέρχεται από το *OC/DM*: το τελευταίο όγδοο του πρώτου μέτρου ξεκινά με μία τυπική V^9, αλλά πριν από την έλευση της Τ η ενάτη λύνεται στην ογδόη και, στο τελευταίο τριακοστό δεύτερο, ακολουθεί η εβδόμη της Δ.



Παράδειγμα 4.37: *OC/DM* 1, η αρμονική πρόοδος που αποτελεί το πρότυπο των σ. 25-26.

Η ενάτη απουσιάζει και από τη θεωρία του Orlandini ο οποίος, μάλιστα, γράφει ότι «σκανδαλίστηκ[ε]» μελετώντας το σύγγραμμα περί σύνθεσης του Reicha («Reiche» στο κείμενό του),[211] το βιβλίο περί αρμονίας του Turbri,[212] και το εγχειρίδιο περί μουσικής των Choron («Charon» στο κείμενο) και De La Fage,[213] διότι βρήκε σε αυτά τα γραπτά ότι οι συγγραφείς τους θεωρούν συγχορδίες κάποια φθογγικά σύνολα που γι' αυτόν είναι αδιανόητο να γίνονται δεκτά ως τέτοιες.[214] Και στη συνέχεια αφιερώνει τρεις σελίδες από το βιβλίο του στην παράθεση ορισμένων τέτοιων συγχορδιών οι οποίες τον έκαναν να αγανακτήσει, τόσο ώστε να φτάσει στο σημείο να γράψει πως οι παραπάνω θεωρητικοί χρειάζονται χειρουργική επέμβαση στο ακουστικό τους τύμπανο (πράγμα το οποίο, με τη σειρά του, προκάλεσε την αγανάκτηση του Piero Torrigiani).[215] Παραθέτω εδώ, μεταγραμμένες σε μουσική σημειογραφία, όλες τις

---

[210] Για μια περιληπτική παρουσίαση της μεθόδου αυτής βλ. LESTER 1992 σ. 108-114.

[211] Πρόκειται για το REICHA [περ. 1816–1818].

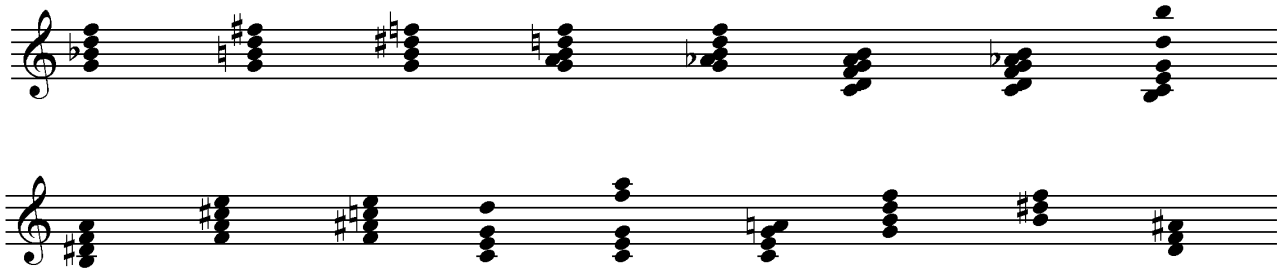
[212] François-Louis-Hébert Turbri (1795–1859), βιολονίστας και συνθέτης. Το σύγγραμμα στο οποίο αναφέρεται ο Orlandini είναι ίσως το *Les Règles de l'harmonie* (3η έκδοση 1841), του οποίου αντίτυπο υπάρχει στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας αλλά δεν είναι προσβάσιμο διαδικτυακά. Στον κατάλογο της ίδιας βιβλιοθήκης εμφανίζεται ένα ακόμη βιβλίο του ιδίου που σχετίζεται με την αρμονία, με τίτλο *L'Art de moduler dans les régions les plus inouies et les plus délicieuses de l'Harmonie* αλλά, κρίνοντας καθαρά από τον τίτλο του, μοιάζει λιγότερο πιθανό να είναι αυτό το οποίο μελέτησε ο Orlandini.

[213] Ο Orlandini δεν εννοεί τα έργα που εξέδωσε ο Choron μέσα στην πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα αλλά το «Πλήρες εγχειρίδιο φωνητικής και οργανικής μουσικής, ή Μουσική εγκυκλοπαίδεια» (*Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*, 2 τόμοι), του οποίου τη συγγραφή διέκοψε ο θάνατός του το 1834. Το σύγγραμμα το ολοκλήρωσε και το εξέδωσε ο συνεργάτης του, Adrien de La Fage (ή Lafage), κατά τα έτη 1836–1838.

[214] ORLANDINI 1844 σ. 105-106.

[215] Βλ. σ. 97 παραπάνω, υποσημ. 149.

συγχορδίες που σκανδάλισαν τον Orlandini, ακριβώς με τη σειρά με την οποία αναφέρονται στις σ. 106-108 του συγγράμματός του:



Παράδειγμα 4.38: μεταγραφή, σε μουσική σημειογραφία, των συγχορδιών που αναφέρονται στις σ. 106-108 του ORLANDINI 1844.

Οι πρώτες πέντε αντιστοιχούν σε εκείνες που ο Reicha, στο δικό του σύστημα, τις αριθμεί «№ 6», «№ 8», «№ 13» (με άλλη διάταξη όμως, παρόμοια με εκείνη της Σ5 του Μάντζαρου), «№ 9» και «№ 10», ενώ η πρώτη συγχορδία του δεύτερου πενταγράμμου αντιστοιχεί διαστηματικά στην «№ 12» (αλλά με διαφορετικούς φθόγγους και σε άλλη διάταξη) — βλ. την Εικ. 4.12 όπου παρατίθενται και οι δεκατρείς συγχορδίες του Reicha.[216] Ωστόσο προκαλεί εντύπωση ότι τις «№ 9» και «№ 10» (δηλ. την τέταρτη και πέμπτη του Παρ. 4.38) ο Orlandini τις παραθέτει με έναν τρόπο που μοιάζει εσκεμμένα προκλητικός διότι, αντί να έχει όλους τους φθόγγους τους παραταγμένους κατά επάλληλες τρίτες, τοποθετεί τον ψηλότερο από αυτούς μια οκτάβα χαμηλότερα (λα και λα♭ αντίστοιχα) σχηματίζοντας έτσι δύο αλλεπάλληλα διαστήματα δευτέρας. Το ίδιο κάνει και στις τρεις τελευταίες συγχορδίες του άνω πενταγράμμου.

Είναι επίσης απορίας άξιον ότι, μεταξύ των συγχορδιών που ο Orlandini θεωρεί απαράδεκτες, βρίσκουμε και τη V^7 (τρίτη από το τέλος στο Παρ. 4.38, και αντίστοιχη της «№ 5» του Reicha), ενώ σε άλλο σημείο του ίδιου κεφαλαίου περιγράφει σαν απόλυτα φυσιολογική μια *ατελή μείζονα συγχορδία* (*Accordo Imperfetto Maggiore*) με 7μ, αρχικά σε ευθεία κατάσταση (Σ9 στον Μάντζαρο) και έπειτα στην α΄ και στη β΄ αναστροφή της (η οποία β΄ αναστροφή συμπίπτει με τη συγχορδία «№ 12» του Reicha).[217] Αυτά όμως δεν είναι τα μοναδικά παράδοξα ή ανακόλουθα στο βιβλίο του Ιταλού. Για παράδειγμα, λίγο παρακάτω, γράφει:

> Μια συγχορδία σε ευθεία κατάσταση μπορεί να περιέχει μέχρι δύο μεγάλες τρίτες, όπως μπορεί να περιέχει μέχρι τρεις μικρές τρίτες. Οι συγχορδίες μπορούν να διακριθούν σε δύο Τάξεις: στην πρώτη ονομάζονται εντελείς και στη δεύτερη ατελείς· […][218]

Το οποίο σημαίνει ότι, αν μια συγχορδία μπορεί να έχει δύο μεγάλες τρίτες, τότε η Σ5 του Μάντζαρου ή η «№ 13» του Reicha θα έπρεπε να είναι αποδεκτή, όπως και η τρίφθογγη αυξημένη συγχορδία. Και όμως, δύο σελίδες παρακάτω διαβάζουμε τα εξής:

---

[216] Αμέσως μετά τον πίνακα ο Reicha κάνει μερικές χρήσιμες επισημάνσεις. Μεταξύ άλλων γράφει ότι μερικές από τις συγχορδίες, αν ακουστούν μόνες τους, χαρακτηρίζονται από «αφόρητη τραχύτητα», αλλά όταν χρησιμοποιηθούν εντός του κατάλληλου αρμονικού συγκειμένου χάνουν την ηχητική τους αιχμηρότητα και μπορούν, μάλιστα, να έχουν το πιο ευχάριστο ακουστικό αποτέλεσμα (REICHA [περ. 1816–1818] σ. 8).

[217] ORLANDINI 1844 σ. 112-113. Στην περιγραφή των διαστημάτων της β΄ αναστροφής υπάρχει σφάλμα: θα έπρεπε να γράφει «έκτη αυξημένη» αντί «έκτη μικρή».

[218] «Un accordo fondamentale può contenere fino a due terze *Maggiori*, come può contenere fino a tre terze *Minori*. Gli accordi si devono distinguere in due Classi, chiamando *Perfetti* quelli della prima, ed *Imperfetti* quelli della seconda; […]» (ORLANDINI 1844 σ. 111).

[…] τα τμήματα που αποτελούν [μια συγχορδία], όταν ηχούν όλα ταυτόχρονα, πρέπει να μεταφέρουν στο ακουστικό όργανο μια αίσθηση πλήρους ικανοποίησης· και αυτά καθαυτά τα τμήματα δεν πρέπει να χρειάζονται προετοιμασία, διότι σε εκείνη την περίπτωση δεν θα μπορούσε κανείς να τα θεωρήσει ως τμήματα αυτής της συγχορδίας αλλά ως ένα σύνολο φθόγγων οι οποίοι έχουν τοποθετηθεί ο ένας πάνω στον άλλο με σχέσεις [μεταξύ τους] αφηρημένες, δηλαδή με σχέσεις που δεν χαρακτηρίζουν αυτόν τον θεμέλιο φθόγγο ή αυτή τη συγχορδία· γι' αυτό, λοιπόν, κάθε φορά που ένα τμήμα [μιας συνήχησης] δεν εξαρτάται αυτό το ίδιο από τη θεμέλιο, δεν μπορεί να δικαιολογηθεί ότι αυτό αποτελεί τμήμα της θεμελίου ή ότι συμβάλλει στον σχηματισμό της συγχορδίας· αλλά [αποτελεί] ένα ξένο τμήμα το οποίο προστίθεται ανάμεσα στα συγκεκριμένα [τμήματα] της συγχορδίας. Γι' αυτό μπορώ να δείξω ότι οι θεωρητικοί πλανώνται όταν ονομάζουν συγχορδία ένα φθογγικό σύνολο όπως εκείνο με τρίτη μεγάλη και πέμπτη αυξημένη, για παράδειγμα $\overset{\text{ντο}}{1}$ - $\overset{\text{μι}}{[3]}$ - $\overset{\text{σολ♯}}{5♯}$ (όπου ο Reicha ήθελε να προσθέσει μια εβδόμη μικρή, δηλαδή το $\overset{\text{σι♭}}{7♭}$), διότι ένα τέτοιο φθογγικό σύνολο δεν μπορεί να ακουστεί χωρίς προετοιμασία (παρά μόνο προκαλώντας τη χειρότερη εντύπωση). Και ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο, σε μια συγχορδία αποτελούμενη στο σύνολό της από δύο μόνο τρίτες, μόνον η μία από αυτές μπορεί να είναι μεγάλη.[219]

Η ανακολουθία βρίσκεται στο εξής: αφενός μεν γράφει ότι μια συγχορδία μπορεί να περιέχει δύο μεγάλες τρίτες, αφετέρου δε η αυξημένη συγχορδία, είτε τρίφθογγη είτε με εβδόμη, δεν είναι αποδεκτή στη θεωρία του παρά μόνο όταν προετοιμάζεται, δηλαδή όταν ακούγεται αμέσως πριν η φυσική (καθαρή) πέμπτη της συγχορδίας. Ειδικά για την τρίφθογγη αυξημένη συγχορδία γράφει τα εξής, κάνοντας μια ευθεία αναφορά στον κερκυραίο δάσκαλό του και στη θεωρία του:

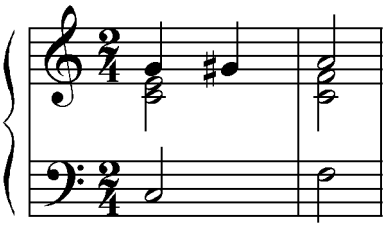
Στη σχολή του Κόμητα Νικόλαου Μάντζαρου από την Κέρκυρα —όπου παρακολούθησα τη στοιχειώδη, πρώτη σειρά μαθημάτων Αρμονίας και επομένως μπορώ να πω ότι μέσα από αυτόν απέκτησα όλες εκείνες τις γνώσεις που αποτέλεσαν εφόδιό μου γύρω από τη μουσική επιστήμη— διακρίνεται ένα φθογγικό σύνολο που ονομάζεται *ατελής αυξημένη συγχορδία* και του οποίου η ευθεία κατάσταση εμφανίζεται πάνω στην πρώτη [βαθμίδα]: για παράδειγμα στο $\overset{\text{Ντο}}{1}$, για να μεταβούμε στην τέταρτη βαθμίδα $\overset{\Phi\alpha}{4}$ ως πρώτη [=*μετατρέποντάς την σε Τονική*]· αυτό το φθογγικό σύμπλεγμα, όμως, στην πραγματικότητα οδηγεί στη συγχορδία της τέταρτης [βαθμίδας]· και επειδή το σολ♯ είναι απλώς ένας χρωματικός φθόγγος της κλίμακας και ανήκει στη συγχορδία της Ντο [μείζονος], δεν λειτουργεί ως μέλος της αλλά προσφέρεται ως συνδετικό μέσο, όντας επακόλουθο ενός μέλους αυτής της συγχορδίας· […][220]

---

[219] «[…] le parti che lo compongono, percuotendole tutte ad un tempo devono portare all' organo uditivo una sensazione totalmente soddisfacente; e le dette parti, non devono aver bisogno (per se stesse) di preparazione, perchè in allora non si potrebbe più riguardarle come parti di esso accordo, ma come un insieme di suoni introdotti l' uno al disopra dell' altro, per una relazione astratta, cioè per una relazione non propria di quel termine o accordo; e per ciò qualunque volta una parte non è per sè stessa subordinata al termine, non si può ragionevolmente dire che essa sia una parte del termine, e ch' ella concorra alla formazione dell' accordo; ma una parte estranea, che s' introduce fra le concrete dell' accordo; motivo per cui potrò dimostrare che i teorici s' ingannano dando il nome d' accordo all' insieme dei suoni, come 1 con 3 *Maggiore* e 5♯ *Maggiore*: per esempio $\overset{\text{Do}}{1}$ -- $\overset{\text{Mi}}{[3]}$ -- $\overset{\text{Sol♯}}{5♯}$ -- (nel qual caso *Reiche* [*sic*] ha voluto aggiungerle una *Settima minore*, cioè il $\overset{\text{Si♭}}{7♭}$), perchè un tal insieme di suoni non si può far sentire (se non che con pessimo effetto) senza preparazione; ed è appunto per questa ragione che un accordo di sole due terze, nella sua totalità, non può contenerne che una sola che sia maggiore» (ORLANDINI 1844 σ. 113-114).

[220] «Nella scuola del Conte Nicola Mànzaro di Corfù, dove ho fatto il mio primo corso Elementare d' Armonia, sicchè posso dire d' aver acquistato mediante il di lui mezzo tutte quelle cognizioni che mi sono procurate intorno alla scienza Musica, distinguesi un tal insieme di suoni col nome d' *accordo imperfetto alterato*, che si da fondamentalmente sopra alla prima: per esempio $\overset{\text{Do}}{1}$, per andare alla quarta $\overset{\text{Fa}}{4}$ come prima; ma questo complesso di suoni

Ο Orlandini αναφέρεται στην αρμονική πρόοδο $I^{5-\sharp5}$ – IV, όπου στην αυξημένη συγχορδία αποδίδεται ο ρόλος της παρενθετικής Δ προς την ΥΔ, παρόλο που η παρενθετική αυτή Δ δεν είναι μεθ' εβδόμης:



Παράδειγμα 4.39: η αυξημένη συγχορδία ως αλλοιωμένη παρενθετική Δεσπόζουσα.

Δεν είναι σαφές αν ο Orlandini εδώ διαφωνεί με τον Μάντζαρο ή όχι, ούτε και αν η τρίφθογγη αυξημένη συγχορδία αναφέρεται σαν αυτόνομη στο σύστημα του τελευταίου. Στις τελευταίες πέντε σειρές του παραθέματος δεν μπορούμε να διακρίνουμε αν ο σχολιασμός αποτελεί αντίρρηση σε μια μαντζαρική θεώρηση της συγχορδίας ή αν ο Orlandini παραθέτει αυτά ακριβώς που θα έλεγε και ο δάσκαλός του για την ίδια συγχορδία. Η ψυχραιμία, όμως, με την οποία ο Ιταλός αναφέρεται σε αυτό το ζήτημα, σε αντίθεση με τα οργισμένα και προσβλητικά λόγια που χρησιμοποιεί για άλλους θεωρητικούς, εκτός του ότι δείχνει σεβασμό σημαίνει πιθανόν ότι ο Μάντζαρος, παρόλο που δίνει συγκεκριμένο όνομα στην αυξημένη συγχορδία, δεν την αποδέχεται ως αυτόνομη αλλά αποκλειστικά ως συνηχητικό αποτέλεσμα μιας χρωματικής κίνησης. Προς επίρρωσιν αυτού η συγχορδία αυτή απουσιάζει από τις έντεκα του φ. 94*v*-95*r* (σ. 185-186) του *SPA* 1.

Ας δούμε τώρα το απόσπασμα του συγγράμματος του Orlandini στο οποίο εξηγείται ο αποκλεισμός της ελάσσονος συγχορδίας μεθ' εβδόμης από τις αποδεκτές γι' αυτόν συγχορδίες, και εμμέσως η απουσία της από τις έντεκα συγχορδίες του Μάντζαρου:

> Μια εντελής ελάσσων συγχορδία δεν μπορεί να περιέχει περισσότερες από δύο τρίτες (μία μικρή χαμηλά και μία μεγάλη ψηλά)· έτσι η ευθεία κατάσταση θα περιέχει τρίτη μικρή και πέμπτη καθαρή· η α΄ αναστροφή της τρίτη μεγάλη και έκτη μεγάλη, και η β΄ αναστροφή τετάρτη καθαρή και έκτη μικρή.
>
> Δεν γίνεται να προσθέσουμε εβδόμη στις τρίφθογγες ελάσσονες συγχορδίες διότι, όταν μία μεγάλη τρίτη τοποθετείται πάνω από μία μικρή τρίτη, [αυτό] κλείνει εντελώς τη συγχορδία και δεν επιτρέπει να προστεθεί κανένας άλλος φθόγγος ως μέλος αυτής της συγχορδίας (με εξαίρεση την ογδόη επειδή αυτή είναι πιστό ομοίωμα της πρώτης ή «ανάλογη θεμέλιος»)· όταν [όμως] πρέπει να προσθέσουμε έναν άλλο φθόγγο χρειάζεται αυτός να είναι προετοιμασμένος ως διαφωνία σε αυτή τη συγχορδία.[221]

porta veramente all' accordo della *Quarta*; e non essendo il *Sol*♯ che un suono cromatico della scala appartenente all' accordo di *Do*, non agisce in questo come membro, ma si presta come mezzo di congiunzione per essere una conseguenza d' un membro del detto accordo: […]» (ORLANDINI 1844 σ. 114).

[221] «Un accordo perfetto minore non può contenere più di due terze; una minore al grave, ed una maggiore all' acuto; così il fondamentale conterrà 3♭ *Minore*, e 5 *Giusta;* il suo primo rivolto, 3 *Maggiore*, e 6 *Maggiore;* ed il secondo rivolto, 4 *Giusta*, 6♭ *Minore*.

»Non si può aggiungere la *Settima* negli accordi perfetti minori, per ragione che allorquando una terza maggiore è collocata sopra ad una terza minore, chiude totalmente l' accordo, e non permette che s' aggiunga nessun altro suono, come membro di esso accordo, (ad eccezione dell' ottava per essere questa immagine assoluta della prima o termine corrispondente), e allorquando si abbia ad aggiungere qualche altro suono, è d' uopo che sia preparato come dissonanza in esso accordo» (ORLANDINI 1844 σ. 113).

Η εξήγηση του Orlandini δεν είναι πειστική διότι παρουσιάζει αυτό το «κλείσιμο» της ελάσσονος συγχορδίας σαν αξίωμα, χωρίς επιχειρήματα που να το υποστηρίζουν. Παρακάτω δε στο *Dottrina musicale*, όπου διαβάζουμε για τη μοναδική περίπτωση στην οποία μπορούμε να έχουμε ελάσσονες συγχορδίες με απροετοίμαστη εβδόμη, βρίσκουμε και πάλι επιχειρηματολογία που χωλαίνει, αυτή τη φορά εξαιτίας της ασάφειάς της:

> Εξαιρούνται […] από αυτόν τον κανόνα εκείνες οι συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση που προκύπτουν μέσω μιας «εναρμόνιας συνδιαλλαγής»,[222] […] διότι η διαφορετική κατασκευή η οποία τις παράγει αποτελεί συνέπεια της σκέψης, η οποία δεν αλλάζει τη φυσική ποιότητα της συγχορδίας αλλά την ιδιότητα η οποία μας οδηγεί προς μία διαφορετική σχέση. Αυτό μας πείθει ότι οι συγχορδίες στη γνήσια, αρχική ή θεμελιώδη κατάστασή τους δεν μπορούν να περιέχουν άλλο διάστημα τρίτης (ως μέλος τους) όταν μία μεγάλη [τρίτη] βρίσκεται πάνω από μία μικρή.[223]

Στο πλαίσιο του αρμονικού λεξιλογίου που χρησιμοποιούσαν τόσο ο Μάντζαρος όσο και ο Orlandini στη δεκαετία του 1840 είναι μάλλον δύσκολο να βρεθεί ευκαιρία για μια εναρμόνια μεταλλαγή από την οποία θα προκύψει ελάσσων συγχορδία εβδόμης σε ευθεία κατάσταση. Η διαστηματική δομή αυτής της συγχορδίας αντιστοιχεί σε εναρμόνιες συγχορδίες εξεζητημένες και, ως εκ τούτου, διόλου εύχρηστες. Δύο τέτοιες δίνω στα δύο τελευταία μέτρα του Παρ. 4.40, μαζί με τις λύσεις τους: η πρώτη ανήκει στην τονικότητα Φα♯ μείζονα και η δεύτερη στη Σι♭ ελάσσονα. Στο δε Παρ. 4.41, με αφετηρία τις ίδιες τονικότητες, χρησιμοποιούνται ακριβώς αυτές οι εξεζητημένες συγχορδίες για να εμφανιστεί, με εναρμόνια μεταλλαγή, η ii^{7} της Ντο μείζονος και να ακολουθήσει πτώση σε αυτή την τονικότητα.



Παράδειγμα 4.40: ελάσσων συγχορδία εβδόμης σε τρεις μελωδικές θέσεις, και δύο πιθανές εναρμόνιες εκδοχές της με τη λύση τους.



Παράδειγμα 4.41: κατάληξη στη Ντο μείζονα μέσω της ii^{7}, προερχόμενης από εναρμόνια μεταλλαγή συγχορδιών της Φα♯ μείζονος (πρώτο μέτρο) και της Σι♭ ελάσσονος (δεύτερο μέτρο).

Τέτοιες λοιπόν φαίνεται να είναι οι συνθήκες υπό τις οποίες, σύμφωνα με τον Orlandini, μπορεί να χρησιμοποιηθεί μια ελάσσων συγχορδία εβδόμης, και συγκεκριμένα στην ευθεία της κατάσταση (εκτός αν έχει κάνει κάποιο λάθος διατύπωσης στο παραπάνω παράθεμα). Στον Μάντζαρο, πάντως, θα βρούμε αυτή τη συγχορδία να χρησιμοποιείται πιο ελεύθερα, τόσο σε ευθεία κατάσταση όσο και σε α΄ αναστροφή, αλλά πάντοτε με την εβδόμη της προσεκτικά προετοιμασμένη από την προηγούμενη συγχορδία, όπως δείχνουν τα Παρ. 4.42, 4.43 (αρχή του τρίτου

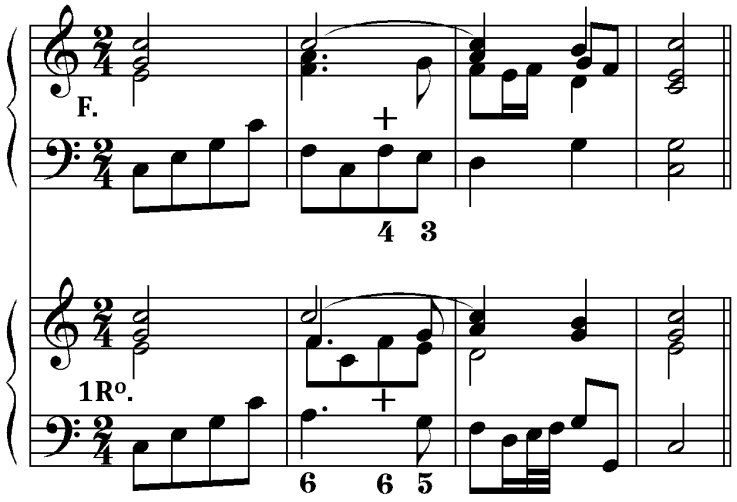
[222] Βλ. σ. 248, υποσημ. 251.

[223] «[…] sono da questa regola esclusi quei fondamentali che si sono ottenuti col mezzo d' una Transazione Enarmonica, […] perchè la diversa costruzione che li produce, è portata per una conseguenza di raziocinio, il quale non cambia la qualità fisica dell' accordo, ma la proprietà, la quale ci conduce ad una diversa relazione; il che ci dà a persuaderci che gli accordi nel loro vero stato originale o fondamentale, non ponno contenere nessuna altra terza (come membro di loro) allorchè una *maggiore* si trova ad una *minore*» (ORLANDINI 1844 σ. 145-146).

μέτρου της κάθε εκδοχής), και 4.44 (προτελευταίο όγδοο)· το πρώτο προέρχεται από μια νεανική άρια του Μάντζαρου και περιέχει δύο φορές την πρόοδο [I] – vi – ii^6_5 – V – I, τυπικότατη για το κλασικιστικό ύφος στο οποίο ανήκει η δεδομένη σύνθεση. Η υποχρεωτική προετοιμασία της εβδόμης στην ελάσσονα συγχορδία δηλώνεται ρητά και σε μια σημείωση στον τόμο 4 του *SPA*, όπου μάλιστα ο Μάντζαρος προσθέτει πως αυτή η συγχορδία «θα πρέπει να εφαρμόζεται πάνω στον 2 του ελάσσονος Τρόπου». Με την τελευταία αυτή επισήμανση τονίζεται, ταυτόχρονα, και η λειτουργία της εν λόγω συγχορδίας.[224] Κάτι που εκπλήσσει στον τόμο 4, όμως, είναι η παρουσία της ελάσσονος συγχορδίας εβδόμης σε μιαν άλλη κατάταξη των συγχορδιών, οι οποίες εκεί δεν είναι έντεκα αλλά εννιά (περισσότερα στη σ. 532 κ.ε.).

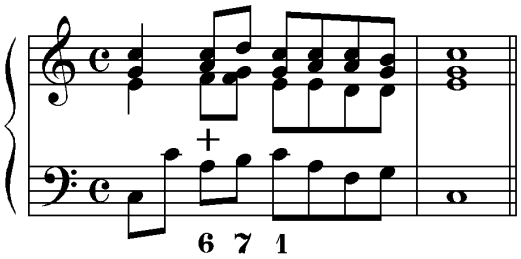


Παράδειγμα 4.42: "Bella speme lusinghiera", άρια κοντσερτάντε με ρετσιτατίβο, για τενόρο και ορχήστρα σε Μι♭ μείζονα, μ. 113-117 [σπαρτίτο βασισμένο στο ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ (επιμ.) 2006 σ. 96-97].



Παράδειγμα 4.43: *OC/DM* 1, η αρμονική πρόοδος που αποτελεί το πρότυπο των σ. 33-34.
Στην εκδοχή του άνω συστήματος η IV είναι σε ευθεία κατάσταση («F.») ενώ σε εκείνη του κάτω συστήματος είναι σε α΄ αναστροφή («1Ro.») — βλ. και τα σημεία που είναι επισημασμένα με σταυρό.

[224] «Si dovrà sempre preparare la ♭7, e applicare l' Acc[ordo] $^{\flat 7}_{\flat}$ alla 2 del Modo magg[iore]» (*SPA* 4, 64ν/545). Με το σύμβολο $^{\flat 7}_{\flat}$ ο Μάντζαρος δηλώνει την ελάσσονα συγχορδία με μικρή εβδόμη· σχετικά με αυτά τα σύμβολα βλ. σ. 532-535 παρακάτω.



Παράδειγμα 4.44: *OC/DM* 1, η αρμονική πρόοδος που χρησιμεύει σαν πρότυπο για τις σ. 35-36.

Η υποχρεωτική προετοιμασία της εβδόμης πρέπει, τελικά, να είναι ο πραγματικός λόγος για τον οποίον ο Μάντζαρος δεν δίνει σε αυτή την τόσο συνηθισμένη συγχορδία μια θέση μαζί με τις άλλες έντεκα οι οποίες, στο σύστημά του, φαίνεται ότι μπορούν να χρησιμοποιηθούν απροετοίμαστα. Η δε διαφορά με τον Orlandini είναι ότι, για την εμφάνιση της ii^{7}, δεν χρειάζεται να πληρούνται τόσο αυστηρές προϋποθέσεις, όπως δείχνει η ευθεία κατάστασή της στο άνω σύστημα του Παρ. 4.43.

Όσο προβληματικός κι αν είναι ο ατεκμηρίωτος κανόνας του Orlandini σύμφωνα με τον οποίο η διαστηματική δομή της ελάσσονος συγχορδίας δεν της επιτρέπει την προσθήκη τρίτου μέλους, είναι σημαντικό ότι τον βρίσκουμε στα γραπτά ενός ανθρώπου που σπούδασε με τον Μάντζαρο, διότι δεν αποκλείεται να συμπεριλαμβάνεται ο κανόνας αυτός σε αυτά που διδάχτηκε στα μαθήματα μαζί του. Ωστόσο, ακόμα και αν ισχύει αυτό, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν, στα δύο τελευταία παραθέματα (σ. 387 και 388 παραπάνω), ο μαθητής μεταφέρει με ακρίβεια τα λόγια του δασκάλου, ούτε αν πρόκειται για μια παραφθορά των λεγομένων του Μάντζαρου, ενώ δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι πρόκειται για μια εξήγηση που προέρχεται από τον ίδιο τον Orlandini. Πρέπει να υπάρχει κάποια σχέση, πάντως, ανάμεσα σε αυτά που διαβάζουμε στην *Dottrina musicale* και στην απουσία της ελάσσονος συγχορδίας μεθ' εβδόμης από τις έντεκα συγχορδίες του Μάντζαρου.

Θα ολοκληρώσω τις αναφορές σε χωρία του συγγράμματος του Orlandini τα οποία σχετίζονται με τις συγχορδίες παραθέτοντας δύο ακόμη αποσπάσματα τα οποία αφορούν τη Σ11 του Μάντζαρου. Παρατηρούμε και εδώ άλλη μία διαφορά ανάμεσα στην αρμονική θεωρία του Ιταλού και εκείνη του έλληνα δασκάλου του, αφού διατυπώνει έναν ακόμη κανόνα που δεν φαίνεται να έχει ισχύ στο μαντζαρικό θεωρητικό σύστημα:

> […] μια ελαττωμένη τρίτη δεν μπορεί να είναι η πρώτη (δηλαδή η χαμηλότερη) τρίτη που περιέχεται σε μια συγχορδία, εκτός αν αυτή [η τρίτη] σχηματίζεται ως τέτοια μέσω μιας «εναρμόνιας συνδιαλλαγής» […][225]

Βλέπουμε λοιπόν ότι, όπως και στην περίπτωση της ελάσσονος συγχορδίας με εβδόμη, η οποία κατά τον Orlandini μπορεί να εμφανιστεί σε ευθεία κατάσταση μόνο μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, έτσι και η συγχορδία φα♯-λα♭-ντο-μι♭ μπορεί να γίνει δεκτή μόνο όταν προκύπτει από την ίδια διαδικασία. Όπως μας δείχνει το παρακάτω παράθεμα, όμως, ο περιορισμός αυτός αφορά και τις αναστροφές αυτής της συγχορδίας:

> Εφαρμόζοντας «εναρμόνια συνδιαλλαγή» στη συγχορδία της πέμπτης [βαθμίδας], δηλαδή αλλάζοντας τη μικρή εβδόμη αυτής της συγχορδίας με έναν ταυτόφωνο φθόγγο, θα βρούμε μια

[225] «[…] una *Terza Diminuita* non può mai essere la prima terza che un accordo fondamentale contenga, cioè la più grave, se non che allorquando questo venga a formarsi per tale, col mezzo d' una *Transazione Enarmonica*, […]» (ORLANDINI 1844 σ. 146). Για την απόδοση της *transazione enarmonica* ως «εναρμόνια συνδιαλλαγή» βλ. εδώ σ. 248, υποσημ. 251.

διαφορετική συγχορδία η οποία, στην ευθεία της κατάσταση, θα περιέχει τρίτη ελαττωμένη 3♭♭, πέμπτη ελαττωμένη 5♭, και εβδόμη ελαττωμένη 7♭♭, εφόσον ο αλλαγμένος φθόγγος εδραιώνεται ως βάση της συγχορδίας: για παράδειγμα, στη συγχορδία της πέμπτης [βαθμίδας] $\overset{\text{σολ}}{1}$, με $\overset{\text{σι}}{3}$, $\overset{\text{ρε}}{5}$, $\overset{\text{φα}}{7♭}$, αν αλλάξουμε το φα με μι♯, θα βρούμε πάνω από αυτό το μι♯ μια τρίτη ελαττωμένη 3♭♭, μια πέμπτη ελαττωμένη 5♭ και μία εβδόμη ελαττωμένη 7♭♭, δηλαδή $\overset{\text{μι♯}}{1}$ με $\overset{\text{σολ}}{3♭♭}$, $\overset{\text{σι}}{5♭}$, $\overset{\text{ρε}}{7♭♭}$: και από αυτό προκύπτει το εξής επακόλουθο, ότι αντί να πάμε στη συγχορδία του ντο (διότι σε αυτή τη συγχορδία θα πάει να ακουμπήσει η συγχορδία της πέμπτης) πηγαίνουμε σε εκείνη του φα♯ με τρίτη μεγάλη 3, πέμπτη καθαρή 5, και εβδόμη μικρή 7♭.[226]

Το παράθεμα αυτό θα μπορούσε να συγκριθεί με όσα γράφει ο Μάντζαρος στο *SPA* για την ίδια ακριβώς εναρμόνια μεταλλαγή, όπου φυσικά δεν υπάρχει καμία αναφορά σε περιορισμούς που αφορούν τις συνθήκες εμφάνισης της συγχορδίας με 3ε, 5ε, και 7ε, ούτε και αφορισμοί σχετικά με το αν η ίδια η διαστηματική δομή αυτής της συγχορδίας είναι δόκιμη ή όχι.[227]

Μετά από αυτή την εκτεταμένη αναφορά στον Orlandini, ας δούμε εν συντομία αν υπάρχουν κοινά σημεία, ως προς τις αποδεκτές συγχορδίες, μεταξύ του Μάντζαρου και του Ροδοθεάτου, του δεύτερου γνωστού μαθητή του που συνέγραψε μουσικοθεωρητικό βιβλίο. Από τις έντεκα συγχορδίες του Μάντζαρου οι εννέα υπάρχουν και στο σύγγραμμα του Ροδοθεάτου: οι μόνες για τις οποίες δεν γίνεται αναφορά είναι οι Σ8 και Σ10. Σε ό,τι αφορά τις συγχορδίες που είναι κοινές στα συστήματα και των δύο θεωρητικών, μία σημαντική διαφορά ως προς τις αντιλήψεις τους γι' αυτές έχει να κάνει με την τρίφθογγη ελαττωμένη συγχορδία: αυτήν ο Ροδοθεάτος τη θεωρεί αλλοιωμένη διότι πιστεύει πως έχει προκύψει από ελάττωση της πέμπτης της ελάσσονος συγχορδίας.[228]

Όσο για την ίδια την ελάσσονα, η άποψή του είναι κι αυτή διαφορετική από εκείνη του Μάντζαρου. Σε αντίθεση με τον δάσκαλό του, δεν θεωρεί ότι η συγχορδία αυτή προκύπτει από επιλεγμένους αρμονικούς που βρίσκονται ψηλά στην αρμονική σειρά[229] αλλά από την αντιμετάθεση των δύο τριτών που συγκροτούν τη μείζονα συγχορδία.[230]

---

[226] «Mediante una *Transazione Enarmonica* in un accordo di *Quinta*, cioè un cambiamento omofonico nella settima minore di esso accordo, noi troveremo così un diverso fondamentale che conterrà 3.ª♭♭ *Diminuita*, 5.ª♭ *Minore*, e 7.ª♭♭ *Diminuita*, per avere stabilito il suono cambiato per base dell' accordo: come per esempio l' accordo di *Quinta* $\overset{Sol}{1}$, con $\overset{Si}{3}$, $\overset{Re}{5}$, $\overset{Fa}{7♭}$, cambiando il *Fa* in *Mi*♯, noi troveremo sopra a questo *Mi*♯ una 3.ª♭♭ *Diminuita*[,] una 5.ª♭ *Minore* ed una 7.ª♭♭ *Diminuita*, come $\overset{Mi♯}{1}$ con $\overset{Sol}{3♭♭}$, $\overset{Si}{5♭}$, $\overset{Re}{7♭♭}$: e ne nasce da ciò la conseguenza, che invece di andare all' accordo di *Do* (perchè quello della quinta *Sol* dovrebbe su questo andare a posarsi) andiamo a quello di *Fa*♯ con 3.ª *maggiore*, 5.ª *giusta*, e 7.ª♭ *minore*.» (ORLANDINI 1844 σ. 145). Ενδιαφέρον έχει το ότι ο Orlandini, σε αντίθεση με τον Μάντζαρο, δεν οδηγεί την «γερμανική έκτη» στην V^5_3 της νέας τονικότητας ή έστω σε $\Pi^6_4 - V^5_3$ (ώστε να αποφύγει ευκολότερα τις παράλληλες πέμπτες) αλλά πηγαίνει απευθείας στην V^7, πράγμα που αναγκάζει το μι♯ να μην οδηγήσει στο φα♯ αλλά να μετατραπεί σε μι♮, δηλαδή στην εβδόμη της V^7.

[227] *SPA* 1 φ. 81*r*-82*r* (σ. 158-160)· βλ. στον τ. 3 του παρόντος, σ. 60-65.

[228] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 28. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο Asioli χρησιμοποιεί δύο διαφορετικές ονομασίες για την τρίφθογγη ελαττωμένη συγχορδία, αναλόγως με το αν θεμελιώνεται πάνω στον Προσαγωγέα του μείζονος ή του ελάσσονος Τρόπου. Αν ανήκει στον μείζονα, τότε η ονομασία της περιέχει τον χαρακτηρισμό «διατονική» (*diatonica*), ενώ αν ανήκει στον ελάσσονα χαρακτηρίζεται ως «ημιδιατονική» (*semidiatonica*), πράγμα που δείχνει ότι, για τον μιλανέζο θεωρητικό — και σε αντίθεση με την άποψη του Μάντζαρου, ο Προσαγωγέας του ελάσσονος Τρόπου είναι χρωματικός φθόγγος (ASIOLI [1813] σ. 5). Την ίδια λέξη, *semidiatonica*, τη βρίσκουμε να χρησιμοποιείται για την ίδια συγχορδία και στο SABBATINI 1799 σ. XVI.

[229] Βλ. τον σχολιασμό του ET-1 (σ. 134-136 του παρόντος).

[230] «[…] Νῦν δὲ ἐὰν αἱ δύο αὗται τρίται τῆς ἐντελοῦς μείζονος συνηχίας τοποθετηθῶσιν οὕτω πως ὥστε ἡ μὲν πρώτη τρίτη να ἦναι ἐλάσσων [=*μικρή*] ἡ δὲ ἑτέρα μείζων [=*μεγάλη*], παράγεται ἡ ἐντελὴς ἐλάσσων συνηχία

Υπάρχουν επίσης τέσσερις συγχορδίες που βρίσκουμε στον Ροδοθεάτο αλλά όχι στον Μάντζαρο: τρεις τρίφθογγες και αλλοιωμένες, και μία τετράφθογγη και διατονική:

(α) η συγχορδία που προκύπτει από την όξυνση της τρίτης της ελαττωμένης τρίφθογγης συγχορδίας (σι-ρε♯-φα), η οποία στο σύγγραμμά του ονομάζεται *αίσθητὴ συνηχία μὲ 3ην μείζονα*·[231]

(β) η συγχορδία που προέρχεται από ελάττωση της τρίτης της ελαττωμένης συγχορδίας (ρε♯-φα-λα, *αίσθητὴ συνηχία μὲ 3ην ἐλαττωμένην*)·[232] ·

(γ) η αυξημένη συγχορδία ή *συνηχία τῆς 5ης ὑπερεχούσης* (ντο-μι-σολ♯)·[233] και

(δ) η *συνηχία ἑβδόμης τοῦ δευτέρου βαθμοῦ* (ρε-φα-λα-ντο).[234]

Έτσι οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί ο Ροδοθεάτος στο δικό του θεωρητικό σύστημα ανέρχονται στον αριθμό των δεκατριών.

Μία διαφορά ακόμα μεταξύ Μάντζαρου και Ροδοθεάτου είναι ότι, στον τελευταίο, οι συγχορδίες εβδόμης χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες, με την πρώτη να είναι η λιγότερο τραχιά και την τέταρτη να είναι η αιχμηρότερη: στην α΄ κατηγορία είναι η μείζων συγχορδία με εβδόμη μικρή (Σ4 στον Μάντζαρο) και η ελαττωμένη με εβδόμη ελαττωμένη (Σ7)· στη β΄ κατηγορία βρίσκουμε την ελάσσονα συγχορδία με εβδόμη μικρή· στη γ΄ έχουμε την ελαττωμένη συγχορδία με εβδόμη μικρή· και τέλος, στη δ΄ είναι η μείζων ή ελάσσων συγχορδία με εβδόμη μεγάλη.[235] Κάτι τέτοιο δεν απαντάται στον Μάντζαρο.

Θα κλείσω την ενότητα αυτή με μια σύντομη αναφορά σε ορισμένους ακόμη θεωρητικούς της ίδιας εποχής και στις κατ' αυτούς αποδεκτές συγχορδίες.[236] Όπως ήδη γράψαμε παραπάνω, ο Μάντζαρος, ίσως για να μην απομακρυνθεί από τη ναπολιτάνικη παράδοση, δεν κατατάσσει τις συγχορδίες σε κατηγορίες, παρά αρκείται σε μια βασική ταξινόμησή τους σε διατονικές και χρωματικές. Σε αυτό διαφέρει πολύ, για παράδειγμα, από τον Choron, στον οποίο βρίσκουμε ένα σχετικά σύνθετο σύστημα κατάταξης των συγχορδιών. Στο *Principes de composition des écoles d'Italie* η πρωταρχική ταξινόμησή τους είναι σε «απλές» (*simples*) ή «φυσικές» (*naturels*), και σε «σύνθετες» (*complexes*) ή «τεχνητές» (*artificiels*): οι πρώτες από αυτές είτε

(accordo perfetto minore) ἤτις καὶ αὐτὴ συντίθεται ἑκ δύο τρίτων συνδέτων, τῆς μὲν πρώτης ἐλάσσονος τῆς δὲ ἑτέρας μείζονος, ἤτοι ἑκ μιᾶς τρίτης ἐλάσσονος καὶ ἑκ μιᾶς πέμπτης μείζονος [=*καθαρής*]» (ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 20).

[231] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 31.

[232] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 33-34.

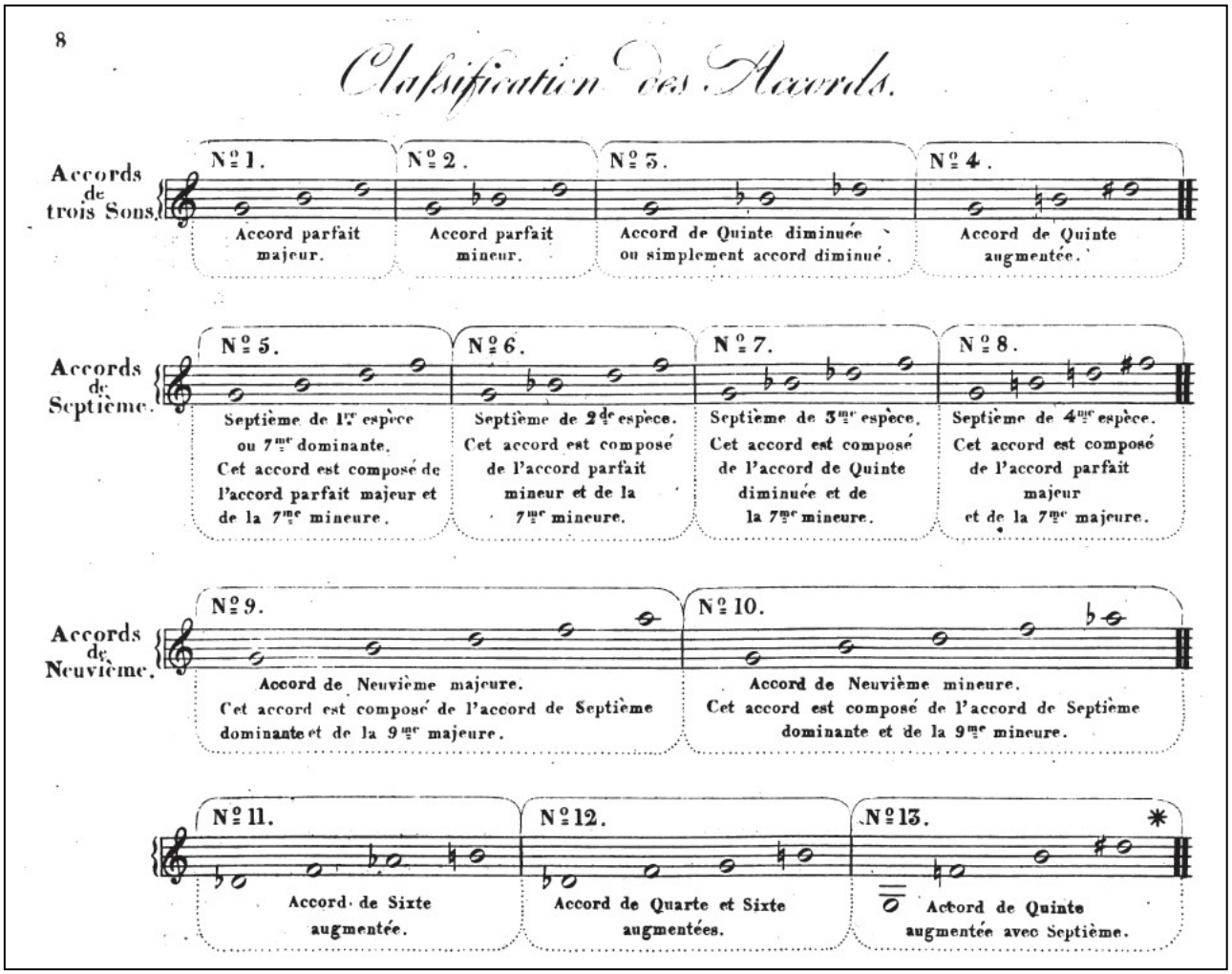
[233] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 35.

[234] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 70. Στο [ΠΑΔΟΒΑΣ, ΔΟΡΙΑΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΔΗΣ, ΞΥΝΔΑΣ] 1885 σ. 5, η ίδια συγχορδία ονομάζεται «ἐντελὴς συνηχία ἐλάσσων μεθ' ἑβδόμης ἐλάσσονος», δηλαδή η ακριβής ελληνική μετάφραση της ιταλικής ονομασίας που θα της έδινε ο Μάντζαρος αν ήταν γι' αυτόν αποδεκτή ως αυτόνομη συγχορδία.

[235] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 51-52. Για σύγκριση παραθέτω τους έξι βαθμούς διαφωνίας στους οποίους κατατάσσει τις συγχορδίες εβδόμης ο De Vecchis (βλ. σ. 84 υποσημ. 81), μαθητής του Zingarelli που εργάστηκε σαν *maestro di cappella* στο μοναστήρι του Montecassino. Το σύγγραμμά του περί αντίστιξης (*Compendio di contrappunto* […]) χρονολογείται μεν το 1850 αλλά αντανακλά τις γνώσεις που είχε αποκτήσει ο ίδιος μερικές δεκαετίες πρωτύτερα, εφόσον οι υποχρεώσεις του στο μοναστήρι τον κρατούσαν αποκομμένο από τις μουσικές εξελίξεις. Σύμφωνα με τον De Vecchis, λοιπόν, οι έξι βαθμοί από τη λιγότερο διάφωνη συγχορδία μέχρι την περισσότερο διάφωνη είναι: (α) μείζων με μικρή εβδόμη· (β) ελάσσων με μικρή εβδόμη· (γ) μείζων με οξυμμένη θεμέλιο και μικρή εβδόμη, για παράδειγμα φα♯-λα-ντο-μι· (δ) μείζων με οξυμμένη θεμέλιο και ελαττωμένη εβδόμη· (ε) μείζων με μεγάλη εβδόμη· (ς) ελάσσων με οξυμμένη θεμέλιο και ελαττωμένη εβδόμη, δηλαδή «γερμανική έκτη» (SANGUINETTI 2005 σ. 482-483).

[236] Παραπάνω αναφέρθηκαν επίσης οι 13 του Reicha (βλ. σ. 385), οι οποίες εκτίθενται στην Εικ. 4.12 (σ. 393).

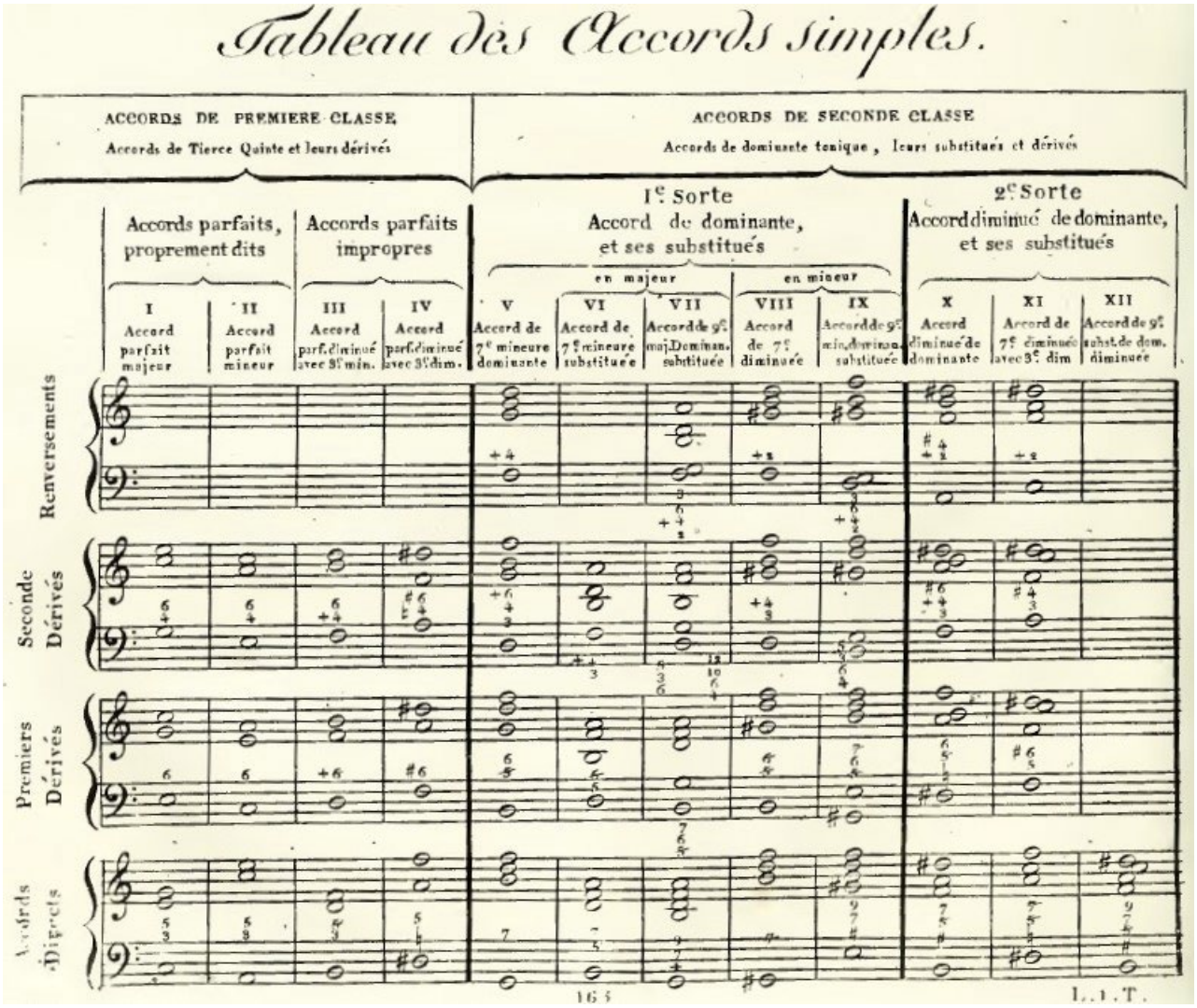
είναι σύμφωνες είτε περιέχουν διαφωνίες που δεν χρειάζονται προετοιμασία, ενώ οι δεύτερες προκύπτουν από καθυστερήσεις και, συνεπώς, πρέπει να είναι προετοιμασμένες.[237] Οι δε «απλές» ή «φυσικές», οι οποίες είναι 12, υποδιαιρούνται σε δύο τάξεις, μία με τρίφθογγες συγχορδίες και μία με τετράφθογγες και πεντάφθογγες, αλλά κι αυτές με τη σειρά τους διαιρούνται σε περισσότερες υποκατηγορίες, βάσει διαφόρων κριτηρίων.[238] Όλες οι *accords simples*, σε όλες τις καταστάσεις τους, δίνονται σε έναν συγκεντρωτικό πίνακα που παρατίθεται στην Εικ. 4.13. Η αντιστοιχία τους με τις 11 συγχορδίες του Μάντζαρου δίνεται στον Πίνακα 4.11 παρακάτω.



Εικόνα 4.12: οι δεκατρείς συγχορδίες του REICHA ([περ. 1816–1818] σ. 8).

[237] MEIDHOF 2016 σ. 86-87.

[238] Για μερικές ακόμη τυπολογίες συγχορδιών στα δύο σημαντικά έργα του Choron της δεκαετίας του 1800 (CHORON/FIOCCHI [1804], CHORON 1808/1809) βλ. MEIDHOF 2016 σ. 116.



Εικόνα 4.13: οι δώδεκα συγχορδίες του CHORON (1808/1809 τ. 1 σ. 16).

Στο σύστημα του Picchianti, από την άλλη, βρίσκουμε 14 συγχορδίες, οι οποίες σχολιάζονται στις παραγράφους CXLV-CXLIX του συγγράμματός του[239] και παρατίθενται σε μουσική σημειογραφία στο μουσικό παράδειγμα F3 (Εικ. 4.14). Εκεί οι συγχορδίες δίνονται σε ευθεία κατάσταση με τον ίδιο θεμέλιο φθόγγο, το ντο· οι μόνες που παρατίθενται σε αναστροφή, λόγω της ιδιαίτερης διαστηματικής τους δομής, είναι οι τρεις τελευταίες («y»), δηλαδή οι συγχορδίες αυξημένης έκτης, στις οποίες όμως και πάλι ο χαμηλότερος φθόγγος είναι το ντο.[240] Στο δικό του σύστημα μια συγχορδία μπορεί να αποτελείται το λιγότερο από τρεις φθόγγους και το πολύ από πέντε.[241] Ο Picchianti, αφού παρουσιάσει όλες τις συγχορδίες, συνιστά στους

[239] PICCHIANTI 1834 σ. 111-115.

[240] Υπήρξε και η απόψη σύμφωνα με την οποία η ευθεία κατάσταση μιας συγχορδίας, με τη σημασία της βασικής μορφής, δεν είναι αυτή όπου όλα τα μέλη της συγχορδίας είναι τοποθετημένα κατά επάλληλες τρίτες, αλλά εκείνη που αποτελεί τη χαρακτηριστικότερη, ή την πρακτικότερη, ή τη συχνότερα εμφανιζόμενη διάταξη των μελών. Αυτή την άποψη είχε ο Giuseppe Staffa και την έχουμε ήδη αναφέρει στη σ. 256 υποσημ. 266 με αφορμή τη «ναπολιτάνικη». Θα προσθέσουμε εδώ και τη χαρακτηριστική για την τέταρτη βαθμίδα συγχορδία με πρόσθετη έκτη, η οποία για τον Staffa είχε ως ευθεία κατάσταση τη διάταξη φα-λα-ντο-ρε, ενώ η διάταξη κατά επάλληλες τρίτες ρε-φα-λα-ντο αποτελούσε την γ΄ αναστροφή. Ακολουθώντας την ίδια ακριβώς λογική, οι συγχορδίες αυξημένης έκτης είχαν ως ευθεία κατάσταση τη διάταξη που βρίσκουμε στις τρεις τελευταίες συγχορδίες του Picchianti και στις № 11 και № 12 του Reicha.

[241] PICCHIANTI 1834 σ. 104.

μαθητές να χρησιμοποιούν το παράδειγμα F^3 σαν άσκηση και να το παίζουν ολόκληρο αντικαθιστώντας το ντο με οποιονδήποτε άλλο φθόγγο: ο στόχος αυτής της άσκησης είναι να αναπτυχθεί «η ικανότητά [τους] να αναγνωρίζουν αμέσως το είδος οποιασδήποτε συγχορδίας», πράγμα που θεωρεί την «πρώτη δεξιότητα που πρέπει να αποκτήσει κανείς μελετώντας την αρμονία».[242]



Εικόνα 4.14: οι δεκατέσσερις συγχορδίες του PICCHIANTI (1834, σ. 15 των μουσικών παραδειγμάτων).

Οι συγχορδίες του Picchianti συμβολίζονται με γράμματα που ακολουθούν μια συγκεκριμένη λογική. Για παράδειγμα η τρίφθογγη μείζων συγχορδία συμβολίζεται με *a*, ενώ όταν προστεθεί σε αυτήν μια μικρή εβδόμη προστίθεται στο *a* και μία απόστροφος· το ίδιο ακριβώς εφαρμόζεται και στις επόμενες δύο τρίφθογγες συγχορδίες, την ελάσσονα και την ελαττωμένη, των οποίων η τετράφθογγη μορφή συμβολίζεται *b'* και *c'* αντίστοιχα. Αυτός ο τρόπος κωδικοποίησης των διάφορων συγχορδιακών τύπων θυμίζει αρκετά ένα συμβολικό σύστημα που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος στις τελευταίες ενότητες του *SPA* 4 (φ. 61*r*-71*r* / σ. 538-560). Με το σύστημα αυτό συμβολίζονται οι συγχορδίες που αποτελούν το αντικείμενο των τελευταίων εκείνων ενοτήτων, μόνο που υπάρχουν εκεί δύο σημαντικές διαφορές σε σχέση με τις έντεκα συγχορδίες του Παρ. 4.36: (α) οι συγχορδίες στο συμβολικό σύστημα του τόμου 4 είναι μόνο εννέα, και (β) ανάμεσα σε αυτές τις εννέα βρίσκεται η ελάσσων με μικρή εβδόμη, η οποία απουσιάζει από τις έντεκα του τόμου 1. Περισσότερα γι' αυτό στις σ. 532 κ.ε. του παρόντος.

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το υποκεφάλαιο με έναν πίνακα στον οποίο αντιστοιχίζονται οι αύξοντες αριθμοί των συγχορδιών του Μάντζαρου (στήλη 1) με τους αύξοντες αριθμούς (ή αλφαβητικά σύμβολα) των συγχορδιών που χρησιμοποιούν οι θεωρητικοί στους οποίους αναφερθήκαμε σε αυτές τις τελευταίες σελίδες. Στην τελευταία στήλη έχω συμπεριλάβει και τα σύμβολα που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος στο *SPA* 4, και τα έχω αντιστοιχίσει με εκείνα των άλλων στηλών. Τοποθέτησα αυτά τα σύμβολα ακριβώς δίπλα σε εκείνα του Picchianti (και όχι λ.χ. στη δεύτερη στήλη) για να είναι άμεσα αντιληπτές οι ομοιότητες μεταξύ των δύο αυτών συστημάτων. Για λόγους πληρότητας, στο τελευταίο κελί της τελευταίας στήλης έχω σημειώσει το σύμβολο που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για την ελάσσονα συγχορδία με μικρή εβδόμη, παρόλο που δεν αντιστοιχεί σε καμιάν από τις έντεκα συγχορδίες της πρώτης στήλης.

[242] PICCHIANTI 1834 σ. 115.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.11

Αντιστοιχία των 11 συγχορδιών του Μάντζαρου με εκείνες των Choron, Reicha, Picchianti, αλλά και με τις 9 που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Μάντζαρος στα φ. 61*r*-71*r* / σ. 538-560 του *SPA* 4 και 14*v*-17*r* του *Supp.* 1.

***SPA* 1**	**CHORON 1808/1809**	**REICHA [περ. 1816–1818]**	**PICCHIANTI 1834**	***SPA* 4, *Supp.* 1**
1	I	№ 1	a	a
2	II	№ 2	b	b
3	III	№ 3	c	c
4	V	№ 5	a’	♭7 a
5	—	№ 13	—	—
6	VI	№ 7	c’	♭7 c
7	VIII	(№ 10 χωρίς θεμέλιο)	a^7	♭♭7 c
8	—	—	—	—
9	X	(№ 12)	y	♭7 e
10	—	—	—	—
11	XI	(№ 11)	y	♭♭7 d
—	—	№ 6	b’	♭7 b

Με τον πίνακα των έντεκα συγχορδιών ολοκληρώνονται όσα είχε να πει ο Μάντζαρος σχετικά με την πρακτική των εναρμόνιων μεταλλαγών και μετατροπιών. Ολοκληρώνεται επίσης το κομμάτι του θεωρητικού αυτού μέρους του χειρογράφου που ασχολείται με την εφαρμοσμένη πλευρά της Αρμονίας. Τα ζητήματα των επόμενων ενοτήτων, οι οποίες αποτελούν τις καταληκτικές του θεωρητικού μέρους και καταλαμβάνουν τις τελευταίες σελίδες του *SPA* 1, ανήκουν στις σφαίρες της Αισθητικής και της Φυσικής.

4.1.12 **Το «Ενοποιητικό τονικό σύστημα» και η παλλόμενη ηχογόνος χορδή**

Στο φ. 96*r* / σ. 188 φτάνουμε σε ένα θέμα κεφαλαιώδους σημασίας για το μαντζαρικό αισθητικό σύστημα, τον λεγόμενο «Νόμο της Ενότητας», όπως αυτός εκφράζεται και πραγματώνεται μέσα από τη δονούμενη ηχογόνο χορδή (στα Ιταλικά *corda sonora*). Για τον Μάντζαρο, όπως και για άλλους θεωρητικούς, η ηχογόνος χορδή (ή, γενικότερα, το ηχογόνο σώμα, ιταλιστί *corpo sonoro*[243]) και οι πολλαπλές ταλαντώσεις της δεν αποτελούσαν μονάχα την επιστημονική απόδειξη της ύπαρξης των αρμονικών, αλλά και ένα σύμβολο, μεταφυσικό θα λέγαμε, της Ενότητας και ταυτόχρονα της Πολλαπλότητας του αρμονικού συστήματος.

Ανάμεσα στους θεωρητικούς οι οποίοι αποδίδουν στο ηχογόνο σώμα τη διπλή αυτή ιδιότητα, εξέχουσα θέση κατέχει ο Rameau: ήδη από τις πρώτες σελίδες του *Traité de l’Harmonie* (Βιβλίο Πρώτο, Κεφάλαιο 2, Άρθρο 1) διαβάζουμε για την «αρχή της Αρμονίας» που βρίσκεται

[243] Ας διευκρινιστεί εδώ ότι ο Μάντζαρος ασχολείται μόνο με τη χορδή. Οι λέξεις *ηχογόνο σώμα* δεν περιλαμβάνουν παλλόμενα συστήματα των οποίων οι ταλαντώσεις έχουν δυσαρμονική σχέση μεταξύ τους ή με τη θεμελιώδη συνιστώσα, αλλά αποτελούν απλώς έναν γενικότερο όρο (σε σύγκριση με τον όρο *ηχογόνος χορδή*) για να δηλώσει οποιοδήποτε σώμα το οποίο, όταν πάλλεται, δημιουργεί αρμονικές δονήσεις.

στον «θεμελιώδη φθόγγο» τον οποίο παράγει μια παλλόμενη, τεντωμένη χορδή.[244] Όταν έγραφε το *Traité* ο Rameau δεν γνώριζε ακόμα το φαινόμενο της αρμονικής στήλης και είχε εξαγάγει τα συμπεράσματά του μόνο με τη βοήθεια των μαθηματικών, αλλά τελικά η φυσική τα επιβεβαίωσε, κάνοντας έτσι ακόμα μεγαλύτερη τη σημασία της ηχογόνου χορδής και του θεμελιώδους φθόγγου τον οποίο αυτή παράγει. Η σπουδαιότητα του *corps sonore* αναδεικνύεται πλήρως στο *Génération harmonique*:[245] γραμμένο μια δεκαπενταετία μετά το *Traité*, το βιβλίο αυτό αποτελεί μια νέα, επιστημονικότερη προσέγγιση του ήχου ως φυσικού φαινομένου και ως πρώτης ύλης για τη δημιουργία της μουσικής, επηρεασμένη έντονα από τη νευτώνεια πειραματική μεθοδολογία.[246]

Αν και ο Rameau δεν μνημονεύεται στα ευρισκόμενα του Μάντζαρου ως θεωρητικός (όπως έχουμε ήδη αναφέρει, βλ. σ. 139 παραπάνω), οι ιδέες του κερκυραίου συνθέτη και στοχαστή απηχούν εκείνες του γάλλου ομοτέχνου του. Το πιθανότερο είναι ότι ο Μάντζαρος γνώρισε τις θεωρίες του Rameau όχι απευθείας από τα γραπτά του τελευταίου αλλά μέσω της ευρείας διάδοσης αυτών των θεωριών, εφόσον αυτές συνιστούσαν κοινή γνώση στη δυτική Ευρώπη. Φυσικά δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι ο Μάντζαρος μελέτησε, κάποια στιγμή στη ζωή του, και κείμενα του Rameau, αλλά θεωρώ πιο πιθανό ότι η πρώτη γνωριμία του με τις ραμωικές θεωρίες έγινε με τον τρόπο που ήταν ο συνηθέστερος για τον μουσικό πολιτισμό μέσα στον οποίο ανδρώθηκε: από τα γραπτά και τη διδασκαλία ιταλών δασκάλων και θεωρητικών που είχαν μεταλαμπαδεύσει τις ιδέες του Rameau στον ιταλικό χώρο.

Όσον αφορά το Όλον και τα μερικά που το απαρτίζουν, θα περιοριστούμε εδώ μόνο σε ό,τι αφορά τη σχέση αυτού του ζητήματος με τη μουσική και ειδικότερα με την αρμονία, και όχι με τη γενικότερη φιλοσοφική του διάσταση, η οποία έχει απασχολήσει στοχαστές από την αρχαιότητα (όπως τον προσωκρατικό Ηράκλειτο) και τον μεσαίωνα (όπως τον νεοπλατωνικό Ficino) μέχρι τους συγχρόνους του Μάντζαρου (όπως τον ιδεαλιστή Hegel). Θα γίνει επίσης μνεία σε κάποια σημεία άλλων μαντζαρικών κειμένων (ορισμένα από τα οποία θα παρατεθούν) όπου εντοπίζονται αναφορές είτε στην Ενότητα είτε στον νόμο της.[247]

Προτού παραθέσουμε, όμως, αποσπάσματα από συγγράμματα ορισμένων θεωρητικών σχετικά με την ηχογόνο χορδή, τα οποία μαρτυρούν τη χρηστική αλλά και τη συμβολική της σημασία, ας δούμε αρχικά τι γράφει ο Μάντζαρος σε αυτή την ιδιαίτερη, από κάθε άποψη, ενότητα του κειμένου του. Ιδιαίτερη όχι μόνο επειδή το περιεχόμενό της ξεφεύγει από τον χώρο της εφαρμοσμένης Αρμονίας και αγγίζει τους τομείς της Φυσικής και της Αισθητικής, αλλά επειδή βρίσκεται στο δεδομένο σημείο του χειρογράφου και όχι, λόγου χάρη, στην αρχή αυτού του πολυσέλιδου θεωρητικού τμήματος του *SPA*. Η δε σημασία που έχει το περιεχόμενο του κειμένου σε αυτό το φύλλο του χειρογράφου εκδηλώνεται και μέσα από τον πολύ προσεγμένο

---

[244] RAMEAU 1722 σ. 5 (σ. 7 της αγγλικής μετάφρασης).

[245] RAMEAU 1737, όπου στην αρχή του πρώτου κιόλας κεφαλαίου ο Rameau γράφει: «Η Αρμονία, η οποία συνίσταται από μια ευχάριστη μείξη διαφόρων διαφορετικών ήχων, είναι ένα φυσικό αποτέλεσμα, του οποίου η αιτία βρίσκεται στον αέρα ο οποίος διαταράσσεται από την κρούση οποιουδήποτε δεδομένου ηχογόνου σώματος» («L'Harmonie qui consiste dans un mélange agréable de plusieurs Sons différens, est un effet naturel, dont la cause réside dans l'Air agité par le choc de chaque Corps sonore en particulier»).

[246] Για την επιρροή του Newton πάνω στο RAMEAU 1737, κυρίως μέσω της *Οπτικής* (*Opticks*, 1704, γαλλική μετάφραση 1720), βλ. CHRISTENSEN 1993 σ. 142-149.

[247] Για μια σταχυολόγηση των σημαντικότερων κειμενικών τεκμηρίων που σχετίζονται με τον Νόμο της Ενότητας στον Μάντζαρο βλ. ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003β, όπου αυτά παρατίθενται στο ιταλικό πρωτότυπο και συνοδεύονται από μετάφραση στα Ελληνικά και από σχολιασμό.

γραφικό χαρακτήρα, ο οποίος μοιάζει να είναι ο ίδιος με εκείνον που βλέπουμε στην πρώτη παράγραφο του φ. 62*r* / σ. 120 (Εικ. 4.4, σ. 282).

Στην πρώτη παράγραφο περιγράφεται το σύνολο των δονήσεων μιας χορδής, οι οποίες παράγουν μεν πολλά τονικά ύψη ταυτόχρονα αλλά μόνο ένα από αυτά γίνεται άμεσα αντιληπτό από την ακοή. Αυτός ο ένας φθόγγος που φτάνει τελικά στο αφτί αποτελεί τη συνισταμένη όλων των υπόλοιπων φθόγγων που δημιουργούνται από τις ταλαντώσεις των επιμέρους τμημάτων της χορδής· με όρους της σύγχρονης Ακουστικής ο φθόγγος αυτός λέγεται θεμελιώδης συνιστώσα ή πρώτος αρμονικός. Μέχρι εδώ οι πληροφορίες του κειμένου ανήκουν στο πεδίο της Φυσικής. Ωστόσο στη δεύτερη παράγραφο εμφανίζεται ο ρόλος της ηχογόνου χορδής ως συμβόλου της Ενότητας στην οποία ενυπάρχει η Πολλαπλότητα· αυτές οι δύο ιδέες αντιπροσωπεύονται, αντίστοιχα, από τον πρώτο αρμονικό και από όλους τους υπόλοιπους. Βλέπουμε, μάλιστα, ότι οι θεμελιώδεις αυτές έννοιες εκφράζονται όχι μόνον από τα τονικά ύψη των αρμονικών αλλά και από τη διάρκειά τους. Η αναφορά της διάρκειας ίσως τονίζει τη σπουδαιότητα των χαμηλότερων αρμονικών οι οποίοι, σε μια ελεύθερα παλλόμενη χορδή, διαρκούν περισσότερο, ενώ οι ψηλότεροι σβήνουν πιο γρήγορα.

Σύμφωνα με τον Μάντζαρο η δονούμενη χορδή αντιπροσωπεύει, εκτός από την Ενότητα και την Πολλαπλότητα σαν γενικές έννοιες, και την Τονικότητα (Tono), η οποία θα πρέπει να γίνει εδώ αντιληπτή με μια ευρύτερη σημασία, όχι όμως ακριβώς την ίδια που συναντούμε και στο φ. 60*r* / σ. 116. Στον σχολιασμό εκείνου του φύλλου του μαντζαρικού χειρογράφου γράφω ότι η λέξη *Tono*, στο συγκείμενο του δεδομένου κειμενικού αποσπάσματος, έχει μάλλον τη σημασία *(γ)* από τις τρεις που αναφέρω στις σ. 273-274, δηλαδή δηλώνει τη «σειρά των φθόγγων που σχηματίζουν συνολικά το διάστημα μιας οκτάβας, και τις αποστάσεις μεταξύ τους». Εδώ, όμως, ο Μάντζαρος αναφέρεται σε ένα πιο σύνθετο φαινόμενο διότι κάνει επίσης λόγο για «ρυθμικές, μελωδικές και αρμονικές μορφές», οι οποίες υπονοούν συγχορδιακές προόδους και παραπέμπουν περισσότερο στις σημασίες *(α)* και *(β)*. Χρησιμοποιεί επίσης, για μία και μοναδική φορά στα σωζόμενα γραπτά του, τον όρο *tonalità*, για την ελληνική απόδοση του οποίου έχω προβληματιστεί αρκετά επειδή δεν είναι σαφές από τα συμφραζόμενα αν πρόκειται για ακριβές συνώνυμο του *tono* (με τις σημασίες *(α)* και *(β)* στις οποίες μόλις παρέπεμψα). Αν έχει κάποια διαφορετική σημασία, πράγμα πολύ πιθανό, τότε πρέπει να δηλώνει την ηχητική ποιότητα ή τον ηχητικό χαρακτήρα της χορδής ως φυσικές ιδιότητες από τις οποίες προκύπτουν οι μουσικές ιδιότητες.[248] Το σημαντικό, πάντως, είναι ότι σε αυτό το χωρίο η χορδή φορτίζεται με έναν ακόμη συμβολισμό, εκείνον της Τονικότητας ως συνόλου από φθόγγους που βρίσκονται τόσο σε χρονική διαδοχή όσο και σε ταυτοχρονία, δηλαδή ως ενός συνόλου αποτελούμενου από μελωδίες και συγχορδίες, στο οποίο εμπεριέχεται εκ των πραγμάτων και ο ρυθμικός παράγοντας. Το Όλον που απαρτίζεται από τα Μερικά αντικατοπτρίζεται, εδώ, στην Τονικότητα η οποία συντίθεται από την ποικιλία των ρυθμικών σχημάτων, των μελωδικών γραμμών, και των αρμονικών προόδων. Σε αυτά τα στοιχεία ο Μάντζαρος θα προσθέσει μερικά ακόμη στην τέταρτη παράγραφο. Πρώτα όμως, στην τρίτη παράγραφο, θα επαναλάβει συνοπτικότερα την αντιστοιχία του ενός αντιληπτού ήχου, ως αποτελέσματος όλων των αντηχήσεων ενός ηχογόνου σώματος, με την Ενότητα η οποία προκύπτει μέσα από την Πολλαπλότητα.

[248] Ευχαριστώ την Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού γι' αυτή την άποψή της σχετικά με την ερμηνεία του όρου *tonalità* στο δεδομένο συγκείμενο.

Η τέταρτη παράγραφος επιστρέφει στην Τονικότητα: αρχικά διαβάζουμε ότι αυτή απεικονίζεται, από φυσική άποψη, μέσα στο σύνολο των επιμέρους αντηχήσεων της χορδής οι οποίες συνθέτουν ένα φθόγγο, δηλαδή στην Ενότητα. Η Τονικότητα, λοιπόν, είναι για τον Μάντζαρο ένα *ενοποιητικό σύστημα*,[249] και εδώ είναι που προσθέτει μερικά ακόμα στοιχεία από τα οποία αυτό αποτελείται. Τα στοιχεία αυτά είναι πιο συγκεκριμένα από εκείνα της δεύτερης παραγράφου εφόσον αναφέρονται τα τρία γένη φθόγγων (διατονικό, χρωματικό, εναρμόνιο) και όλες οι συγχορδίες που αποτελούν γνώρισμα των δύο Τρόπων, μείζονος και ελάσσονος. Ποιες είναι όμως αυτές οι συγχορδίες; Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι πρόκειται για τις «τροπικές» (modali), δηλαδή την Τ, ΥΔ, και Δ, επειδή αυτές συνιστούν τις βασικότερες και χαρακτηριστικότερες του κάθε Τρόπου (βλ. σ. 137-139). Ωστόσο η αναφορά του Μάντζαρου και στα τρία φθογγικά γένη (και όχι μόνο στο διατονικό), όπως και σε «όλες» τις ιδιαίτερες συγχορδίες των δύο Τρόπων, με οδηγούν στο σύνολο των έντεκα μαντζαρικών συγχορδιών, από τις οποίες οι Σ1, Σ5, Σ8 και Σ10 είναι χαρακτηριστικές του μείζονος, οι Σ2, Σ9 και Σ11 του ελάσσονος, ενώ οι Σ3, Σ4, Σ6 και Σ7 είναι εφαρμόσιμες και στους δύο Τρόπους.

Στο τελευταίο κομμάτι της τέταρτης παραγράφου, καθώς και στην πέμπτη (αρχή του 96*v*/189), γίνεται αναφορά και στις μετατροπίες, επομένως και σε όλες τις άλλες τονικότητες οι οποίες, μαζί με τη βασική, συγκροτούν το *ενοποιητικό τονικό σύστημα*. Η απομάκρυνση από τη βασική τονικότητα και η εδραίωση άλλης ή άλλων αντικατοπτρίζει την Πολλαπλότητα και συντελεί στο να διατηρείται το ενδιαφέρον, ικανοποιώντας αισθητικά τον ακροατή. Η δε επιστροφή στη βασική γίνεται αντιληπτή σαν ανανέωση ενώ, ταυτόχρονα, η επανεμφάνιση αυτή ενισχύει την αίσθηση της Ενότητας. Επιπλέον ο Μάντζαρος αναφέρει, παρενθετικά, και το ύφος μιας μουσικής σύνθεσης ως κριτήριο βάσει του οποίου μια μετατροπία θα είναι περισσότερο ή λιγότερο ελεύθερη. Η αναφορά σε αυτό το ζήτημα μπορεί να μοιάζει περιττή μέσα στο συγκεκριμένο συγκείμενο, αλλά δείχνει ότι ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιείται η μετάβαση σε μιαν άλλη τονικότητα έπαιζε για τον Μάντζαρο σημαντικό ρόλο: άλλωστε η εφαρμογή των κατάλληλων μετατροπιών στο ανάλογο μουσικό στυλ συντελεί στη δημιουργία και τη διατήρηση υφολογικής ομοιογένειας, η οποία είναι μία ακόμη έκφανση της Ενότητας.[250]

Αμέσως μετά ακολουθεί μια σύντομη, καταληκτική υποενότητα αυτού του δισέλιδου κειμένου η οποία τιτλοφορείται «Συμπέρασμα». Στη μέση της πέμπτης σειράς ο γραφικός χαρακτήρας αλλάζει, και το υπόλοιπο κείμενο της υποενότητας αυτής (η οποία συνολικά αριθμεί 13 σειρές) είναι γραμμένο με λιγότερο προσεγμένα γράμματα. Το καλλιγραφημένο κομμάτι αποτελεί μια ανακεφαλαίωση των σημείων που αφορούν την ηχογόνο χορδή, τις αντηχήσεις της

[249] Η φράση «ενοποιητικό σύστημα» (*Sistema unitario*), μαζί με μια αναφορά στο ηχογόνο σώμα (*corpo sonoro*) και στο μονόχορδο, εντοπίζεται επίσης σε μια ιδιόγραφη σημείωση του Μάντζαρου, δυστυχώς δυσανάγνωστη σε ορισμένα σημεία της, η οποία φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη. Φωτογραφία αυτής της σημείωσης αναπαράγεται στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003β σ. 201, όπου παρατίθεται καθαρογραμμένο και το μεγαλύτερο τμήμα του κειμένου της. Σύμφωνα με τον Ξανθουδάκη πρόκειται, πιθανόν, για μια πολύ πρόχειρη καταγραφή του σχεδιαγράμματος κάποιας «από τις μουσικοφιλοσοφικές παραδόσεις που έκανε τα βράδια στο σπίτι του» ο Μάντζαρος (ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003β, το ίδιο).

[250] Πρβλ. αυτά που γράφει ο μαθητής του Fenaroli, Emanuele Imbimbo, στον πρόλογο ενός βιβλίου με φούγκες (οργανικές και φωνητικές) τις οποίες συνέθεσε πάνω σε partimenti του δασκάλου του. αναφερόμενος σε ορισμένους σημαντικούς κανόνες που πρέπει να τηρεί ένας συνθέτης, κάνει λόγο και για την Ενότητα: «[…] ώστε σε μία οποιαδήποτε σύνθεση το σύνολο να συσχετίζεται με το Θέμα και να διατηρεί εκείνη την *Ενότητα* και εκείνη την υφολογική ακρίβεια η οποία συνιστά το γνώρισμα της τέχνης και του συνθέτη» («[…] che in un componimento qualunque il tutto insieme sia in rapporto col Soggetto, e conservi quella *Unità* e quella precisione di Stile che forma il distintivo dell'arte e del compositore» (IMBIMBO [περ. 1814] σ. 18[α])).

μέσα στις οποίες περιέχεται η Τονικότητα (με τη γενική σημασία του ιεραρχικού συστήματος φθόγγων και συγχορδιών), τους δύο Τρόπους που σχηματίζονται από την τελευταία, και όλες τις τονικότητες που συνδέονται με τη βασική. Ο Μάντζαρος δεν παραλείπει να κάνει λόγο και για τους βαθμούς συγγένειας μεταξύ της βασικής τονικότητας και των υπόλοιπων, χωρίς όμως καμία αναφορά σε περαιτέρω λεπτομέρειες. Με τις τελευταίες λέξεις του καλλιγραφημένου κειμένου διατυπώνεται άλλη μία αισθητική ιδέα του Μάντζαρου, σύμφωνα με την οποία το ενοποιητικό, θεωρητικο-πρακτικό σύστημα που σχηματίζεται από αυτά τα στοιχεία (δηλαδή από τις αντηχήσεις της χορδής, την Τονικότητα, τους δύο Τρόπους, και το σύνολο των συγγενών μεταξύ τους τονικοτήτων) ταυτίζεται με την ίδια την τέχνη.

Το κομμάτι με τον λιγότερο επιμελημένο γραφικό χαρακτήρα φαίνεται να αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη του Μάντζαρου, ο οποίος πιθανόν θεώρησε προτιμότερο να μνημονεύσει με πιο συγκεκριμένο τρόπο τα βασικά στοιχεία που αποτελούν το ενοποιητικό, θεωρητικο-πρακτικό του σύστημα. Έτσι αναφέρονται οι 18 Τονικές των τονικοτήτων στις οποίες μπορεί να γραφτεί μια μουσική σύνθεση,[251] όπως και οι 30 τονικότητες (15 από κάθε Τρόπο) που καθορίζουν και τα όρια του συστήματος, τα οποία εκπροσωπούνται από τη Ντο♭ μείζονα και τη Λα♯ ελάσσονα. Απ' όσα γράφει εδώ ο Μάντζαρος, το πιο ενδιαφέρον —διότι δεν το έχει εκφράσει σε άλλο σημείο του θεωρητικού του κειμένου— είναι ότι η κάθε τονικότητα αποτελεί ένα ξεχωριστό Ενοποιητικό Σύστημα. Έτσι, οποιαδήποτε από τις τριάντα εύχρηστες τονικότητες μπορεί να λειτουργήσει ως το κέντρο ενός τέτοιου συστήματος, με τις απαραίτητες τονικές αποκλίσεις και μετατροπίες που του προσδίδουν Πολλαπλότητα, αλλά και με την επιστροφή στη βασική τονικότητα η οποία υπογραμμίζει την Ενότητά του.

Πάνω σε αυτό το τμήμα του «Συμπεράσματος» φαίνεται να βασίστηκε ο Giuseppe Regaldi όσον αφορά αυτά που γράφει, στις σημειώσεις του για τον Μάντζαρο, σχετικά με την αρμονική θεωρία του τελευταίου. Παραθέτω το σχετικό χωρίο κυρίως επειδή αναφέρει την ενοποιητική ιδιότητα του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος.

> Αυτός [=*ο Μάντζαρος*] συγκροτεί από την Τονικότητα ένα σύστημα πλήρως ενοποιητικό το οποίο συνδέει εντός του τις σχέσεις όλων των τονικοτήτων που χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη μουσική πρακτική· οι οποίες [τονικότητες] σχετίζονται με την κύρια τονικότητα έχοντας διάφορους βαθμούς συγγένειας[.][252]

Στο τέλος ο Μάντζαρος παραπέμπει σε έναν πίνακα όπου γράφει πως εκεί αναπτύσσεται το Ενοποιητικό Σύστημα της τονικότητας της Ντο θεωρούμενης ως κύριας. Ο πίνακας αυτός, αν και τον αναφέρει αόριστα, χωρίς αρίθμηση,[253] λογικά ταυτίζεται με το περιεχόμενο των φ. 101*v*-102*r* (σ. 197-198), διότι εκείνο είναι το μόνο σημείο του χειρογράφου που ταιριάζει με την περιγραφή που διαβάζουμε εδώ. Ο εν λόγω πίνακας είναι, στην ουσία, τέσσερα πεντάγραμμα όπου είναι σημειωμένοι οι πρώτοι 128 αρμονικοί που παράγονται από μια ηχογόνο χορδή η οποία έχει σαν θεμελιώδη συνιστώσα το ντο2, δηλαδή αυτόν ακριβώς τον φθόγγο που αναφέρει ο Μάντζαρος (σημειώνοντάς τον, μάλιστα, σε ένα μικρό πεντάγραμμο) στο τέλος του

---

[251] Βλ. σ. 287 του παρόντος, και σ. 32-33 του τ. 3.

[252] «Egli †costituisce dalla† tonalità \ un sistema pienamente unitario che \ lega in se le relazioni di tutti i toni \ adoperati †dalla† moderna pratica; [le quali] riferen-\dosi al tono principale con diversi gradi di affinità» (REGALDI [1851–1853 περ.] φ. 7*v*). Για μεγαλύτερη ευκρίνεια έχω παραλείψει τις πολλές μισοσβησμένες λέξεις του χειρογράφου και έχω κρατήσει μόνο αυτές που φαίνεται να ήθελε να κρατήσει ο Regaldi.

[253] Το κενό που ακολουθεί αμέσως μετά τη λέξη *Tavola* («πίνακας») δείχνει ότι ο Μάντζαρος σκόπευε να συμπληρώσει την αρίθμηση αλλά, τελικά, για άγνωστους σε μας λόγους, δεν το έκανε.

κειμένου του 96ν/189. Θα ασχοληθούμε περισσότερο με εκείνο το δισέλιδο παρακάτω (ενότητα 4.1.13). Προς το παρόν θα επισημάνω μόνον ότι ο Μάντζαρος ορθώς δεν διευκρινίζει αν η τονικότητα της Ντο είναι μείζων ή ελάσσων, διότι αναφέρεται εδώ στην αρμονική σειρά, δηλαδή στο φυσικό φαινόμενο από το οποίο προκύπτουν και οι δύο αυτοί Τρόποι, ο μεν μείζων σχηματίζοντας τη μείζονα συγχορδία από τους πρώτους έξι αρμονικούς, ο δε ελάσσων με συγκρότηση της ελάσσονος συγχορδίας από επιλεγμένους αρμονικούς που βρίσκονται σε υψηλότερη περιοχή της μουσικής έκτασης.[254]

Αυτό το φύλλο, λοιπόν, του *SPA* 1 μαρτυρά ότι ο Μάντζαρος εδώ αντιμετωπίζει και αντιλαμβάνεται την Αρμονία κυρίως φυσιοκρατικά. Όπως και οι φιλόσοφοι του Διαφωτισμού, έτσι και αυτός αναζητεί στη φύση —εν προκειμένω στο ηχογόνο σώμα και στην αρμονική στήλη— γενικές και καθολικά ισχύουσες αρχές από τις οποίες προκύπτουν οι νόμοι. Θεωρεί ότι η μουσική συνολικά, ξεκινώντας από τη δόνηση μιας χορδής και φτάνοντας μέχρι την πρακτική των μετατροπιών σε μια ολοκληρωμένη μουσική σύνθεση, διέπεται από τον «Νόμο της Ενότητας», η οποία Ενότητα πηγάζει από έναν μοναδικό ήχο. Ο ήχος αυτός, αποτέλεσμα των πολλαπλών ταλαντώσεων ενός ηχογόνου σώματος, με τη βοήθεια του φαινομένου της Τονικότητας δρα ενοποιητικά λειτουργώντας ως θεμέλιο [ή θεμέλιος (φθόγγος)] ολόκληρου του αρμονικού οικοδομήματος, και τελικά η Αρμονία γίνεται «τόπος εφαρμογής του Νόμου».[255]

Για τον Μάντζαρο η έννοια της Ενότητας, σημαντική ως φιλοσοφικό ζητούμενο του Ρομαντισμού στην τέχνη, βρίσκει τη μουσική της έκφραση όχι μόνο στην Αρμονία αλλά και στη φούγκα, στην οποία συνδυάζονται πολλά ετερόκλητα στοιχεία σε ένα αρμονικό Όλον. Αυτό, βέβαια, χαρακτηρίζει κάθε συνθετική φόρμα ή μουσικό είδος, εφόσον ο συνδυασμός αυτός ήταν ασφαλώς αναπόφευκτος στο πλαίσιο της δυτικής έντεχνης μουσικής κατά την εποχή του Μάντζαρου. Ωστόσο η φούγκα, παρόλο που στα μέσα του 19ου αιώνα είχε πλέον περιοριστεί σε θρησκευτικές συνθέσεις, εντούτοις ως εκπαιδευτικό εργαλείο συνέχιζε να χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης από συνθέτες και δασκάλους αποτελώντας το πρότυπο του Υψηλού.[256] Η Αρμονία, όμως, τόσο ως επιστήμη όσο και ως πρακτική, τελικά γίνεται το πρωτεύον πεδίο εφαρμογής του Νόμου της Ενότητας, το κατεξοχήν ενοποιητικό σύστημα, εφόσον υπάρχει σε κάθε είδος και φόρμα μουσικής σύνθεσης, συμπεριλαμβανομένης και της φούγκας.

Το παλλόμενο ηχογόνο σώμα ως βάση ολόκληρου του αρμονικού συστήματος, αλλά και ως φανέρωση τόσο της Ενότητας όσο και της Πολλαπλότητας στον χώρο του αισθητού, είναι κάτι

---

[254] Βλ., αντίστοιχα, τα ΜΤ-1 (σ. 131-134 παραπάνω) και ΕΤ-1 (σ. 134-136).

[255] ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003β σ. 200.

[256] Ενδεικτικά, η εκπαιδευτική σημασία της φούγκας τονίζεται το 1835 από τον Luigi Cherubini στο σχετικό εγχειρίδιό του (*Cours de contre-point et de fugue*), όπου διαβάζουμε ότι η φούγκα αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ αυστηρής αντίστιξης και ελεύθερης σύνθεσης, καθώς επίσης ότι περιέχει όλα όσα πρέπει να γνωρίζει ένας συνθέτης κι ότι αποτελεί το πρότυπο για κάθε μουσικό κομμάτι (CHERUBINI [1835] σ. 106). Το πόσο πολύτιμη είναι η φούγκα για τη διδασκαλία της σύνθεσης υπογραμμίζεται και από τον Giuseppe Verdi ο οποίος, σε επιστολή του 1871, γράφει ότι θα παρότρυνε τους νέους σπουδαστές της μουσικής ως εξης: «εξασκηθείτε στη φούγκα αδιάκοπα και επίμονα, μέχρι να χορτάσετε και το χέρι σας να απελευθερωθεί και να έχει τη δύναμη να λυγίζει τις νότες κατά τη βούλησή σας. Θα μάθετε έτσι να συνθέτετε με σιγουριά, να χειρίζεστε καλά την υφή, και να κάνετε μετατροπίες χωρίς επιτήδευση» («"Esercitatevi nella *Fuga* costantemente tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti, ed a modulare senz' affettazione"»· παρατίθεται στο MONTEMORRA MARVIN 2012 σ. 4). Όσον αφορά μαρτυρίες προερχόμενες από ανθρώπους που είχαν μαθητεύσει κοντά στον Μάντζαρο, αφενός ο Παδοβάς αποκαλεί τη φούγκα «κολοφώνα και κορωνίδα της μουσικής τέχνης» («il colmo, e l'apice dell'arte»· PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3β), αφετέρου ο Δε Βιάζης, μεταφέροντας τα λόγια του Παδοβά μεταφρασμένα, τη χαρακτηρίζει «άκμὴ τῆς τέχνης» (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 958α).

που θα το βρούμε και σε άλλους στοχαστές της μουσικής πριν από τον Μάντζαρο. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ένας σημαντικός θεωρητικός, ο οποίος διέπρεψε και σαν συνθέτης (όπως ακριβώς και ο Μάντζαρος) είναι ο Rameau. Η συνάφεια της μαντζαρικής αισθητικής θεώρησης με τις ραμωικές ιδέες φαίνεται, για παράδειγμα, στο *Traité de l'Harmonie* όπου διαβάζουμε ότι

> όλες οι ιδιότητες [της] οκτάβας, [και] γενικά των [μουσικών] φθόγγων, διαστημάτων και συγχορδιών, εξαρτώνται απόλυτα από αυτή τη μοναδική και θεμελιώδη αρχή, η οποία μας φανερώνεται μέσω της πλήρους χορδής ή της μονάδας.[257]

Αρχικά ο Rameau ερευνούσε επιστημονικά τις σχέσεις μεταξύ των φθόγγων βασιζόμενος στη μέθοδο της διαίρεσης της χορδής (δηλαδή του μονοχόρδου)[258] ενώ, όπως ήδη είπαμε, από το *Génération harmonique* (1737) και εξής, είχε ως εφόδιο τη νεοαποκτηθείσα γνώση των αρμονικών και ακολούθησε μια εμπειρική προσέγγιση. Χρησιμοποίησε, λοιπόν, το *corps sonore* (ηχογόνο σώμα) ως θεωρητική βάση του αρμονικού του συστήματος, έχοντας διαπιστώσει πλέον ότι «τα βασικά μουσικά διαστήματα δεν *σχετίζονται* απλώς με μια θεμέλιο, αλλά στην πραγματικότητα *παράγονται* από αυτή»[259] και μάλιστα συνηχούν μαζί της.[260]

Η ιδέα πως η πηγή της Αρμονίας βρίσκεται σε έναν μόνο ήχο υπάρχει επίσης στους Catel και Momigny, οι οποίοι συνέγραψαν τα διασημότερα έργα τους μέσα στην πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα. Αυτοί εξάγουν από την ηχογόνο χορδή μια διαφορετική εκδοχή της μείζονος συγχορδίας, η οποία (α) έχει ως βάση το σολ και όχι το ντο, και (β) είναι πεντάφθογγη, δηλαδή συμπεριλαμβάνει τα διαστήματα της εβδόμης (μικρής) και της ενάτης (μεγάλης ή μικρής).[261] Ο Catel, ο οποίος χρησιμοποιεί αυτή τη συγχορδία ως αρμονικό πρότυπο του τονικού συστήματος, γράφει στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου («άρθρου») ότι «[σ]την Αρμονία υπάρχει μόνο μία συγχορδία που περιέχει όλες τις άλλες» και προσθέτει ότι «[α]υτή η συγχορδία σχηματίζεται από τα πρώτα παράγωγα του ηχογόνου σώματος ή από τις πρώτες διαιρέσεις του Μονοχόρδου».[262] Άλλωστε, ήδη από τον πρόλογο μας πληροφορεί ότι ονομάζει συγχορδίες μόνο τις συνηχήσεις που δεν χρειάζονται προετοιμασία, και προσθέτει ότι αυτές «έλκουν την προέλευσή τους από το ηχογόνο σώμα».[263]

Οι ταλαντώσεις της ηχογόνου χορδής απασχολούν και τον Momigny από τις πρώτες κιόλας σελίδες του ογκώδους συγγράμματός του: αυτό που ο Rameau αποκαλούσε *corps sonore* («ηχογόνο σώμα») ο Momigny το ονομάζει πλέον *Type musical* («μουσικό πρότυπο»), και παραλληλίζει την παραγωγή των αρμονικών από έναν τόνο με το φαινόμενο της ανάλυσης μιας

---

[257] «…toutes les proprietez de [l']Octave, des Sons en général, des intervales & des accords dépendent absolument de ce principe unique & fondamental, qui nous est representé par la corde entiere ou par l'unité» (RAMEAU 1722 σ. 9).

[258] Στην εισαγωγή της αγγλικής μετάφρασης του RAMEAU 1722 υπάρχει μια ενότητα (σ. xv-xxi) στην οποία εξηγούνται ορισμένες μαθηματικές μέθοδοι που χρησιμοποιεί ο γάλλος θεωρητικός, όπως η αριθμητική διαίρεση και η αρμονική διαίρεση.

[259] LESTER 1992 σ. 128· η έμφαση δική μου.

[260] Περισσότερα για τον Rameau σε σχέση με το *corps sonore* στο κεφάλαιο 6 του CHRISTENSEN 1993 (σ. 133-168).

[261] Στην περίπτωση του Momigny η συγχορδία αυτή είναι επτάφθογγη, συνεπώς συμπεριλαμβάνει την ενδεκάτη και τη δεκάτη τρίτη, και αποτελεί γι' αυτόν το «ΠΡΟΤΥΠΟ του Μουσικού συστήματος» («TYPE du système musical»· MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 13, τ. 3 σ. 5).

[262] «Il n'existe en harmonie qu'un seul accord qui contient tous les autres. Cet accord est formé des premiers produits du corps sonore, ou des premieres divisions du Monocorde» (CATEL An X [1801/1802] σ. 5).

[263] «[…] tirent leur origine du corps sonore» (CATEL An X [1801/1802] σ. iii).

ακτίνας φωτός σε πολυχρωματική δέσμη όταν αυτή διαθλάται περνώντας μέσα από ένα πρίσμα.[264] Η ενότητα που ασχολείται με τις πολλαπλές δονήσεις της χορδής έχει τίτλο «Πρότυπο του μουσικού συστήματος» («Type du système musical»),[265] παρακάτω δε γράφει:

> ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟ ΟΠΟΙΟ ΒΑΣΙΖΕΤΑΙ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΑΡΜΟΝΙΑ ΕΙΝΑΙ ΕΚΕΙΝΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ· εκείνο από το οποίο μία *γεννήτρια χορδή*[266] μάς προσφέρει το πρότυπο ή υπόδειγμα […]. Το μελωδικό σύστημα είναι μόνο ένα τμήμα του· […][267]

Στο δε μεταγενέστερο *La seule vraie Théorie de la Musique* διαβάζουμε την εξής ερωταπόκριση:

> **Ερ.** Άραγε δεν υπάρχει στη φύση ένα ηχητικό πρότυπο της Αρμονίας και της Μελωδίας;
> **Απ.** Αυτό το πρότυπο, αυτό το φυσικό υπόδειγμα του μουσικού συστήματος βρίσκεται στη μία, και ταυτόχρονα πολλαπλή, αντήχηση κάθε χορδής ενός μουσικού οργάνου.[268]

Και λίγες σελίδες παρακάτω:

> **Ερ.** Εφόσον η Αρμονία, η Μελωδία, οι Ρυθμοί, και το Μέτρο βρίσκονται στον πίνακα της αντήχησης του ηχογόνου σώματος [*βλ. Εικ. 4.15*], άρα βρίσκεται εκεί υπόρρητα και η Μουσική συνολικά;
> **Απ.** Ναι, και γι' αυτό [η αντήχηση] παρουσιάζεται εδώ με αυτόν τον τίτλο, ως *φυσικό πρότυπο* της Μουσικής.[269]



Εικόνα 4.15: MOMIGNY [1821] σ. 26. Πάνω από το πεντάγραμμο (μετάφραση): «Φυσικό πρότυπο της τονικότητας της Ντο μείζονος, ή φθόγγοι που παράγονται από τον *γενετήριο φθόγγο* ΣΟΛ». Κάτω από το πεντάγραμμο: «Δεσπόζουσα ΣΟΛ Γενετήριος φθόγγος».

Όσον αφορά την επιλογή του φθόγγου σολ ως πρώτου αρμονικού που παίζει τον ρόλο της θεμελίου, ο μεν Catel δεν την εξηγεί,[270] αλλά στον Momigny διαβάζουμε τα εξής:

---

[264] MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 10.

[265] MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 11.

[266] Η λέξη *γεννήτρια* εδώ ως το θηλυκό του *γεννήτορας*.

[267] «LE SYSTÈME QUI EST BASÉ SUR L'HARMONIE EST CELUI DE LA NATURE; celui dont une *corde génératrice* nous offre le type ou le modèle, […]. Le systême mélodique n'en est qu'une portion; […]» (MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 19-20).

[268] «**D.** N'existe-t-il pas dans la nature un Type sonore de l'Harmonie et de la Mélodie ?
»**R.** Ce Type, ce modèle naturel du systême musical se trouve dans la résonnance à la fois une et multiple de chacune des cordes d'un instrument de Musique» (MOMIGNY [1821] σ. 26).

[269] «**D.** L'Harmonie, la Mélodie, les Rhythmes et la Mesure se trouvant dans le tableau de la résonnance du corps sonore, la Musique s'y trouve donc implicitement toute entière ?
» **R.** Oui, et c'est à ce titre qu'elle est présentée, ici, comme *type naturel* de la Musique» (MOMIGNY [1821] σ. 39).

[270] Σύμφωνα με το WASON 2002 σ. 61, η πεντάφθογγη συγχορδία που χρησιμοποιεί ο Catel σαν πηγή όλης της Αρμονίας δεν δικαιολογείται με κάποια επιστημονική μέθοδο αλλά αποτελεί απλώς ένα εύρημα με πρακτική χρησιμότητα: διαφορετικά τμήματα αυτής της συγχορδίας ενάτης μπορούν να αποκοπούν και να αποτελέσουν αυτόνομες συγχορδίες (τρίφθογγες ή τετράφθογγες), ενώ ή ίδια η θεμελιώδης συγχορδία μπορεί να χρησιμεύσει και για την εξήγηση της κίνησης των φωνών στις αρμονικές προόδους.

> Έθεσα το σολ ως θεμελιώδη και γενετήριο φθόγγο διότι, σύμφωνα με αυτό που πάντοτε πιστεύαμε και διδάσκαμε, δεν είναι η Τονική αυτή που γεννά όλους τους φθόγγους μιας τονικότητας αλλά η ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ.[271]

Η πρόκριση της Δ αντί της Τ επιτρέπει στον Momigny να μην είναι επιλεκτικός με τους αρμονικούς αλλά να τους ενσωματώνει με τη σειρά που εμφανίζονται στη στήλη, ακόμα και εκείνους που δημιουργούν διαφωνίες με τον θεμελιώδη ή με άλλους αρμονικούς. Έτσι, ο έβδομος αρμονικός, τροποποιημένος μέσω του συγκερασμού ώστε να πλησιάσει το διάστημα της 7μ από τη θεμέλιο, γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της «πρότυπης συγχορδίας» η οποία, αν θεμελιωνόταν πάνω στο ντο, θα γινόταν αντιληπτή σαν Δ της Φα μείζονος/ελάσσονος, ενώ η θεμελίωσή της πάνω στο σολ τής επιτρέπει να είναι Δ της ντο, δικαιολογώντας ταυτόχρονα και τη σπουδαιότητα την οποία αποδίδει στη συγχορδία η ίδια η ονομασία «Δεσπόζουσα».

Ο Momigny, όπως και ο Μάντζαρος, δίνει μεγάλη σημασία στην Ενότητα και στην Πολλαπλότητα (ή Ποικιλία), τις οποίες θεωρεί ως τους «δύο θεμελιώδεις νόμους της Μουσικής και όλων των καλών τεχνών»,[272] και τις επικαλείται σε διάφορα σημεία αυτού του συγγράμματος.[273] Στον πρόλογο του μεταγενέστερου *La seule vraie Théorie de la Musique* […], το οποίο έχει διαλογική μορφή (όπως φάνηκε και από τα δύο παραθέματα της σ. 403 παραπάνω), γράφει ότι η Μουσική είναι «η κοινωνία των ήχων, η οποία κυβερνάται από αμετάβλητους νόμους έχοντας ως βάση την ΕΝΟΤΗΤΑ και την ΠΟΛΛΑΠΛΟΤΗΤΑ ή ποικιλία»,[274] ενώ σε άλλο χωρίο του βιβλίου βρίσκουμε τις δύο αυτές αρχές να είναι η βάση όλης της Αρμονίας, εφόσον «χωρίς την Ενότητα θα υπήρχαν τμήματα χωρίς ολότητα [Όλον], ενώ χωρίς την Πολλαπλότητα θα υπήρχαν ολότητες χωρίς τμήματα».[275] Τα τελευταία αυτά λόγια παρατίθενται και στο *Dottrina musicale* του Orlandini, πράγμα που μαρτυρά ότι και ο ιταλός μαθητής του Μάντζαρου έδινε μεγάλη σημασία στην ισορροπία μεταξύ Ενότητας και Πολλαπλότητας, ειδικά σε ό,τι αφορά τη διαδοχή των συγχορδιών.[276]

Τον 19ο αιώνα δεν ήταν καθολικά αποδεκτή η άποψη ότι η Τονικότητα ανάγεται στην αντήχηση των ηχογόνων σωμάτων. Θεωρητικοί των μέσων του αιώνα όπως οι Ιταλοί Abramo Basevi και Americo Bàrberi, καθώς και ο Γάλλος Henri Reber, δεν έδιναν αξία σε αυτή την ιδιότητα των παλλόμενων χορδών που άλλοι τη θεωρούσαν τόσο σημαντική:[277] ο Reber, για παράδειγμα, δέχεται μεν ότι η μείζων τρίφθογγη συγχορδία μπορεί να θεωρηθεί τελειότερη επειδή πλησιάζει περισσότερο στην αρμονική στήλη αλλά, πέρα από αυτό,

> όλα όσα θέλουμε να αποκαλούμε *φυσική θεωρία* δεν έχουν παραγάγει ποτέ τίποτε άλλο παρά διατριβές χωρίς κάποια αποτελέσματα για την τέχνη. Τα δεδομένα που χρησιμεύουν ως βάση για το σύγχρονο μουσικό σύστημα, είτε είναι φυσικά είτε συμβατικά, πρέπει κανείς να τα δεχτεί

---

[271] «Je n'ai pris *Sol pour corde fondamentale et génératrice*, que parce que, comme on l'a toujours cru et enseigné, ce n'est point la *Tonique*, mais la DOMINANTE qui enfante toutes les notes du Ton» (MOMIGNY 1806 σ. 14).

[272] «[…] de l'UNITÉ et de la VARIÉTÉ, ces deux lois fondamentales de la Musique et de tous les beaux arts» (MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 41).

[273] Ενδεικτικά: MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 94, 95, 249, 303-304· τ. 2 σ. 432, 445-47, 645 κ.ε.

[274] «[…] la société des sons, régie par des lois immuables, ayant pour base l'*UNITÉ* et la *VARIÉTÉ* ou la diversité» (MOMIGNY [1821] σ. I).

[275] «[…] sans l'UNITÉ, il y aurait des parties sans tout, et sans la VARIÉTÉ, des tous sans parties […]» (MOMIGNY [1821] σ. 23).

[276] ORLANDINI 1844 σ. 155.

[277] SANGUINETTI 1997 σ. 203β.

όπως δέχεται μιαν αποκάλυψη. Η αίσθησή μας και οι μουσικές μας συνήθειες είναι το αποτέλεσμά τους· η λογική δεν θα τις αλλάξει.[278]

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις αρνητών της αρμονικής στήλης. Τέτοια είναι αυτή του Orlandini, ο οποίος δεν δέχεται ούτε τις πολλαπλές ταλαντώσεις του ηχογόνου σώματος και τους αρμονικούς που παράγουν, ούτε και την ιδέα ότι εκεί βρίσκεται η πηγή και το πρότυπο της Αρμονίας. Ο ιταλός μαθητής του Μάντζαρου, με το προκλητικό ύφος που χαρακτηρίζει πολλά σημεία του βιβλίου του, διατείνεται ότι οι μεν Φυσικοί, «μη έχοντας αναπτύξει αρκετά το ακουστικό τους όργανο ώστε να μιλούν περί ήχου»,[279] πλανώνται ως προς την ύπαρξη των αρμονικών, ενώ οι Μουσικοί έχουν παρασυρθεί από τις πλάνες των Φυσικών επειδή

> τους είναι πιο εύκολο να συμφωνήσουν με κάτι εσφαλμένο παρά να το διορθώσουν μέσω νηφάλιων συλλογισμών. Και γι' αυτό, τόσο οι μεν όσο και οι δε, ισχυρίζονται ότι η Αρμονία (δηλαδή αυτό που αντιλαμβανόμαστε μουσικά με αυτή τη λέξη) είναι εξ ολοκλήρου έργο της φύσης, και ότι το πρότυπό της [=*της Αρμονίας*] εμφανίζεται όταν ένα ηχογόνο σώμα κρούεται και αφήνεται να ταλαντωθεί ελεύθερα.[280]

Επιπλέον, λίγες σελίδες παρακάτω γράφει ότι

> η Αρμονία προήλθε από την αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπινου πνεύματος, και η πρακτική προμήθευσε τη θεωρία με τα πρώτα σπέρματα· το να ισχυρίζεται δε κανείς ότι έχει βρει το πρότυπο [της Αρμονίας] στη φύση, δηλαδή στην αντήχηση ενός ηχογόνου σώματος, είναι ασύγκριτη ανοησία, διότι αυτό έχει διαψευστεί από όλα τα δεδομένα της Μουσικής, εφόσον μία χορδή ή ένα οποιοδήποτε μουσικό όργανο μπορεί από μόνο του να παραγάγει μόνον εκείνον τον [ένα] φθόγγο που αποτελεί [φυσικό] χαρακτηριστικό του: και έχω βεβαιωθεί γι' αυτό μέσω πειραμάτων. Επειδή δε το ακουστικό μου όργανο είναι εξοικειωμένο με τον ήχο, μπορώ να πω και να υποστηρίξω κατά πρόσωπο την άποψή μου σε οποιονδήποτε θα ήθελε να μου την αντικρούσει.[281]

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ο Orlandini είχε ήδη αυτές τις απόψεις την εποχή που παρακολουθούσε μαθήματα αρμονίας μαζί με τον Μάντζαρο (η οποία, όπως ήδη είπαμε, τοποθετείται το 1837–1838, δηλαδή έξι ή επτά χρόνια πριν από την έκδοση του *Dottrina musicale*) ή αν τις διαμόρφωσε μετά το πέρας της μαθητείας του. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο Orlandini είχε απορριπτική στάση προς μια ιδέα που έπαιζε σημαντικό ρόλο στη θεμελίωση της

---

[278] «[…] tout ce qu'on veut appeler *théorie naturelle* n'a jamais produit que des dissertations sans résultats pour l'art. Que les données qui servent de base au système musical moderne soient naturelles ou conventionnelles, il faut les accepter comme on accepte une révélation; notre sentiment et nos habitudes musicales en sont la conséquence; le raisonnement ne les modifiera pas […].» (REBER 1862 σ. 1-2).

[279] ORLANDINI 1844 σ. 84.

[280] «[…] li fa più facilmente acconsentire agli errori, di quello che emendarli mediante la ponderazione ed il ragionamento. Ed è perciò che gli uni e gli altri, pretendono che l' armonia (cioè quanto noi intendiamo musicalmente con questa parola) sia opera totale della natura, e che si trovi il tipo di essa allorchè un corpo sonoro vien percosso, e lasciata poi libera la sua oscillazione» (ORLANDINI 1844 σ. 84).

[281] «[…] l' armonia è venuta dalle cognizioni intellettuali degli uomini, e la pratica ha somministrato i primi semi alla teorica; ed il pretendere di trovare il tipo nella natura, cioè nella risonanza di un corpo sonoro, è un sproposito senza comparazione, perchè è smentito da tutti i fatti della Musica, perchè una corda, o uno strumento qualunque Musicale, non può per sè stesso produrre che quel suono che gli è proprio: e di questo mi sono assicurato mediante esperimenti; e per avere l' organo uditivo accostumato al suono, posso dire e sostenere la mia opinione in faccia a chiunque si piacesse di ribattermela» (ORLANDINI 1844 σ. 92). Τα πειράματα στα οποία αναφέρεται αφορούν κυρίως τη σύγκριση του ήχου τον οποίο παράγει μια μεγάλη καμπάνα με εκείνον που παράγει ένα καμπανάκι. Θεωρεί λοιπόν ότι, κατά την κρούση της καμπάνας, μπορούν να ακούγονται δύο ήχοι, αυτός που παράγεται από το εργαλείο κρούσης και εκείνος που ανήκει στην ίδια την καμπάνα, ενώ στο καμπανάκι ακούγεται καθαρά ένας και μόνο ήχος, ο χαρακτηριστικός του ίδιου του οργάνου, και καταλήγει στο να αποδώσει τον διπλό ήχο του πρώτου πειράματος στο μεγάλο μέγεθος της καμπάνας. Τα συμπεράσματα αυτά είναι, βεβαίως, αυθαίρετα και δεν συμφωνούν με εκείνα της επιστήμης της Ακουστικής.

αρμονικής θεωρίας του κερκυραίου δασκάλου του. Δεδομένης αυτής ακριβώς της σπουδαιότητας που είχε για τον Μάντζαρο το ηχογόνο σώμα και η αρμονική σειρά, θεωρώ εντελώς απίθανο γι' αυτόν να παρέλειψε να μεταδώσει στον ιταλό μαθητή του τη βαρύτητα ενός τέτοιου συμβόλου. Ίσως, βέβαια, ο Orlandini να είχε αμφισβητήσει ήδη από τότε το φυσικό αυτό φαινόμενο και να είχε εκφράσει στον Μάντζαρο τη δυσπιστία του και τις ενστάσεις του, και μόνον αργότερα —μετά την επιστροφή του στην Ιταλία— να διεξήγαγε την προσωπική του έρευνα και τους δικούς του πειραματισμούς, οι οποίοι τον οδήγησαν στα εσφαλμένα συμπεράσματα που με τόση ζέση υπερασπίζεται στο βιβλίο του. Δεν θα απέκλεια, μάλιστα, ότι ο Orlandini κατέληξε να απορρίπτει την ύπαρξη πολλαπλών συχνοτήτων κατά την ταλάντωση των ηχογόνων σωμάτων εξαιτίας κάποιου ακουστικού ελαττώματός του, κάποιας πιθανής ατέλειας του έσω ωτός (ίσως στον κοχλία) η οποία δεν έδινε τη δυνατότητα στο αφτί του να ακούσει συχνότητες άλλες από τη θεμελιώδη. Ωστόσο, παρά την απόρριψή του, δεν υπάρχει καμία μομφή προς τον Μάντζαρο, ούτε και κάποια προσβλητική αναφορά στο όνομά του, παρά μόνον ο χαρακτηρισμός «ασύγκριτη ανοησία» για το φυσικό φαινόμενο της αρμονικής στήλης, ο οποίος εντούτοις εκφράζεται γενικά κι απρόσωπα. Αυτό ίσως να αποτελεί μία ακόμα ένδειξη για τον σεβασμό που έτρεφε ο Orlandini προς τον Μάντζαρο,[282] του οποίου το όνομα δεν χρησιμοποιεί ποτέ με οργισμένες διαθέσεις ή έχοντας για σκοπό του τον ψόγο, όσο έντονα κι αν φαίνεται να διαφωνούσε μαζί του σε κάποια ζητήματα.

Φυσικά οι πεποιθήσεις αυτές του Orlandini σχολιάστηκαν από τον Torrigiani με τη δέουσα αυστηρότητα που διαπνέει τη βιβλιοκρισία του τελευταίου. Όσον αφορά συγκεκριμένα την απόρριψη, εκ μέρους του Orlandini, της άποψης πως η πολλαπλή ταλάντωση του ηχογόνου σώματος, και η αρμονική στήλη που προκύπτει, αποτελεί το πρότυπο της Αρμονίας στον φυσικό κόσμο, ο Torrigiani απαντά διευκρινίζοντας τον συμβολικό —μεταφυσικό εν τέλει— χαρακτήρα αυτού του προτύπου, το οποίο δεν πρέπει να εκλαμβάνεται κατ' απόλυτη κυριολεξία, αφού η Μουσική αποτελεί πολιτιστικό προϊόν που προκύπτει από την ανθρώπινη διανόηση και όχι από τον φυσικό κόσμο. Η πρώτη ύλη υπάρχει μεν στη φύση, αλλά ο άνθρωπος είναι αυτός που την οργανώνει και τη μετουσιώνει σε τέχνη σύμφωνα με τη βούληση και τα βιώματά του.

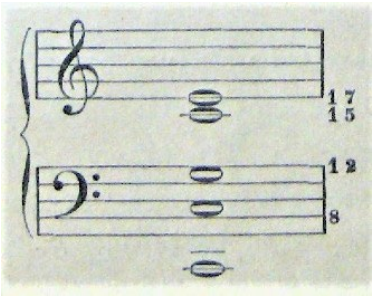
> […] σε αυτούς τους συνυπάρχοντες φθόγγους [=*δηλ. τους αρμονικούς*] πρέπει κανείς να δει και να πιστέψει κάτι που μας έχει προσφέρει η φύση ως βάση για το δικό μας αρμονικό σύστημα, πράγμα που δεν μου φαίνεται ούτε αποδεδειγμένο ούτε αποδείξιμο. Εγώ λέω ότι, μουσικά μιλώντας, η Αρμονία βρίσκεται στη φύση όσο βρίσκονται και οι νόμοι της Αρχιτεκτονικής στο μάτι. Το ωραίο στην Αρμονία, όπως και στην Αρχιτεκτονική, εξαρτάται από την τάξη· ο άνθρωπος έχει πλαστεί έτσι ώστε να βλέπει και να απολαμβάνει το ωραίο εκεί όπου υπάρχει τάξη. Η οποία τάξη είναι κάτι που ταυτίζεται (ας το εκφράσω έτσι) με την κατασκευή και την προδιάθεση των [σωματικών] οργάνων μας. Συνεπώς θα πω ότι στη φύση δεν υπάρχει τυχαία κανένας νόμος που να φανερώνεται ως ένας σαφής οδηγός των αρμονικών προόδων και των αρχιτεκτονικών γραμμών έξω από την τάξη: αυτή είναι ο μοναδικός νομοθέτης του ωραίου, όχι μόνο σε αυτές τις επιστήμες αλλά [και] σε κάθε άλλη που εξαρτάται από την ανθρώπινη διάνοια. […][283]

---

[282] Βλ. επίσης σ. 248 και 386.

[283] «[…] in questi suoni concomitanti si debba vedere e credere averci offerto la natura una base del nostro sistema d' armonia, ciò è quanto non mi par nè provato nè provabile. Io dico essere l'armonia in natura (musicalmente parlando) ciò che sono le leggi d'architettura all' occhio. Il bello in armonia, come in architettura, dipende dall'ordine; l' uomo è organizzato in maniera da vedere e gustare il bello là dove è l' ordine. Il qual ordine è

Σε αντίθεση με τον Orlandini, ο άλλος μαθητής του Μάντζαρου που συνέγραψε θεωρητικό βιβλίο, ο Ροδοθεάτος, όχι μόνον αποδέχεται το φαινόμενο της πολλαπλής ταλάντωσης των ηχογόνων σωμάτων, αλλά συμφωνεί ότι στους πρώτους πέντε αρμονικούς βρίσκεται η φυσική προέλευση της μείζονος συγχορδίας. Αν και η αναφορά αυτή δεν βρίσκεται στην αρχή της περί αρμονίας πραγματείας του, εντούτοις τοποθετείται σχετικά νωρίς μέσα σε αυτή, και συγκεκριμένα στην αρχή του έβδομου κεφαλαίου (από τα συνολικά είκοσι τέσσερα), στο οποίο παρουσιάζονται για πρώτη φορά οι συγχορδίες[284] — εκεί, δηλαδή, που αρμόζει περισσότερο σε μια τέτοια πληροφορία. Γράφει λοιπόν:

> Καλοῦνται ἠχητικὰ σώματα, ἐκεῖνα τὰ σώματα ἄτινα πλὴν τῶν ἰδίων αὐτῶν ἤχων, παράγουσιν καὶ ἑτέρους ἤχους ὀλιγώτερον αἰσθητοὺς οἵτινες καλοῦνται ἁρμονικοὶ ἢ συμπαρεπώμενοι[285] (concomitanti), ἢ ἀντηχήσεις (rissonanze[286]). Τοιαῦτα σώματα εἶναι π.χ. ὁ κώδων, ἡ ἐντεταμένη χορδὴ κ.τ.λ. Παράγουσι δὲ τὰ τοιαῦτα σώματα τοὺς ἑτέρους τούτους ἤχους κατὰ τὸν ἐξῆς τρόπον.
>
> 
>
>
> Διὰ τῆς προσεγγύσεως [*sic*] τῶν ἀντηχήσεων τῶν ἠχητικῶν σωμάτων, ἐξάγεται ἡ ἐντελὴς μείζων συνηχία (accordo perfetto maggiore), ἥτις εἶναι σύνθετος ἐκ δύο τρίτων συνδέτων (terze congiunte) τῆς μὲν πρώτης μείζονος [=*μεγάλης*], τῆς δὲ ἑτέρας ἐλάσσονος [=*μικρής*], ἤτοι ἐκ μιᾶς τρίτης μείζονος καὶ ἐκ μιᾶς πέμπτης μείζονος [=*καθαρής*].[287]

Ο Ροδοθεάτος αναφέρει αφενός μεν το ηχογόνο σώμα σαν πηγή της μείζονος συγχορδίας,[288] αλλά δεν ξεπερνά τα αυστηρώς επιστημονικά όρια αυτού του δεδομένου, και έτσι δεν προχωρά στη δήλωση ότι η Αρμονία (ή η Τονικότητα) ανάγεται στην αρμονική στήλη. Η μεταφυσική διάσταση αυτού του φυσικού φαινομένου απουσιάζει από το σύστημά του, πράγμα που φαίνεται να σημαίνει ότι σε αυτό το ζήτημα διαφωνούσε με τον Μάντζαρο, και συνεπώς ήταν σύμφωνος με την άποψη των Basevi, Bàrberi και Reber που αναφέραμε λίγο παραπάνω (σ. 404-

---

qualche cosa che s' identifica, dirò così, colla fattura e disposizione dei nostri organi. Dico adunque che in natura, non esiste per avventura nessuna legge che si appalesi manifesta governatrice degli andamenti armonici e delle linee architettoniche al di fuori dell' ordine, il quale non pure in queste discipline, ma in ogni altra soggetta all' umano intendimento, è il solo legislatore del bello. […]» (TORRIGIANI 1846–1847 αρ. 44 σ. 348α). Για τα πειράματα στα οποία αναφέρεται βλ. την υποσημ. 281 στη σ. 405 παραπάνω.

[284] Ο δίγλωσσος τίτλος του κεφαλαίου είναι «Περὶ τῶν ηχητικῶν σωμάτων καὶ περὶ τῆς ἐντελοῦς συνηχίας (Dei corpi sonori e dell' accordo perfetto)» (ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 19). Θυμίζουμε ότι, στο βιβλίο του Ροδοθεάτου, μετά από σχεδόν κάθε πρώτη εμφάνιση ενός μουσικού όρου παρατίθεται και ο αντίστοιχος ιταλικός. Αυτό γίνεται ώστε να μην υπάρχει παρανόηση των ελληνικών όρων οι οποίοι ήταν, ως επί το πλείστον, νεολογισμοί που συνήθως απέδιδαν κατά κυριολεξία τους αντίστοιχους ιταλικούς —και προ πολλού καθιερωμένους— όρους.

[285] Δηλαδή «συνοδεύοντες», «συνυπάρχοντες». Ωστόσο η ορθή γραφή είναι με όμικρον, *συμπαρεπόμενοι*.

[286] Μολονότι η ορθή γραφή σήμερα είναι *risonanze*, η αναζήτηση στο Google Books δίνει, στα αποτελέσματά της, ορισμένες λιγοστές εμφανίσεις της λέξης με δύο *s* μέσα σε βιβλία του 18ου και 19ου αιώνα.

[287] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 19-20. Στο μουσικό παράδειγμα, οι αριθμοί δεξιά από το πεντάγραμμο (από κάτω προς τα πάνω: 8, 12, 15, 17) δηλώνουν την απόσταση του κάθε φθόγγου από τη θεμέλιο.

[288] Θυμίζουμε ότι, σύμφωνα με τον Ροδοθεάτο, η ελάσσων συγχορδία προκύπτει από την αντιμετάθεση των δύο τριτών που συγκροτούν τη μείζονα (βλ. σ. 391-392 παραπάνω).

405). Δέχεται μεν ότι η τρίφθογγη μείζων συγχορδία, ως αποτέλεσμα ενός φυσικού φαινομένου, «εἶναι ἡ κατ' ἐξοχὴν ἐντελεστέρα τῶν ἄλλων συνηχιῶν»,[289] αλλά δεν αποδίδει άλλες ιδιότητες σε αυτό το φαινόμενο.

Οι επιστημονικές διερευνήσεις του μονοχόρδου και της αρμονικής σειράς δεν απασχόλησαν μόνο τον Μάντζαρο αλλά και έναν σημαντικό εκπρόσωπο της νεοελληνικής λογοτεχνίας: τον σχεδόν συνομήλικό του Διονύσιο Σολωμό. Οι δύο άνδρες, συνδεδεμένοι με στενή φιλία και συνοδοιπόροι στις φιλοσοφικές και αισθητικές αναζητήσεις τους, εργάστηκαν παράλληλα για τη δημιουργία μιας νέας τέχνης με εθνικό χαρακτήρα. Γνωρίζουμε πλέον ότι ο Μάντζαρος δεν περίμενε την άφιξη του Σολωμού στην Κέρκυρα το 1828 για να γνωρίσει τα αισθητικά ρεύματα της Ευρώπης αλλά ήταν ήδη κοινωνός τους, ιδιαίτερα του ιδεαλισμού προς τον οποίο είχε αρχίσει να στρέφεται τουλάχιστον από το 1826.[290] Ωστόσο σε παλαιότερες μελέτες για τον Σολωμό και το έργο του, η αμοιβαία επιρροή μεταξύ συνθέτη και ποιητή ως προς τις αισθητικές ιδέες άλλοτε είχε απλώς υπονοηθεί και άλλοτε είχε αγνοηθεί, με μερικές εξαιρέσεις όπως τον Δε Βιάζη, ο οποίος μαρτυρά ότι ο Σολωμός παρακολουθούσε ανελλιπώς τις περί μουσικής διαλέξεις του Μάντζαρου και απαντούσε εύστοχα σε ερωτήσεις.[291] Υπήρξαν, όμως, και κείμενα όπου τα γεγονότα παρουσιάζονται διαστρεβλωμένα εξαιτίας της αρνητικά προκατειλημμένης στάσης των συγγραφέων τους απέναντι στον κερκυραίο δημιουργό, τον οποίο παρουσιάζουν να υπερβαίνει εαυτόν «ώστε να σταθεί στο ύψος του Σολωμού».[292]

Σε κάθε περίπτωση, το βέβαιο είναι ότι και οι δύο δημιουργοί μοιράζονταν πολλές ιδέες γύρω από τη φιλοσοφία και την αισθητική. Η Ενότητα και η Πολλαπλότητα είναι έννοιες που συναντούμε και στον Σολωμό: γνωρίζουμε ότι και ο ποιητής μελετούσε κείμενα του Hegel[293] στα οποία είναι παρούσα η «έμμονη φιλοσοφική ιδέα» του τελευταίου, δηλαδή η «διαλεκτική αρχή της ενότητας του Ενός και των Πολλών, του Μερικού και του Γενικού: *Το Ένα είναι τα Πολλά, το Μερικό είναι το Γενικό*».[294] Εκτός από τον Hegel, μία ακόμα πηγή του Σολωμού για την ιδέα της Ενότητας και της Πολλαπλότητας είναι ο Marsilio Ficino (1433–1499), μια σημαντική φράση του οποίου εμφανίζεται στις σημειώσεις του ποιητή, σε ένα σημείο όπου παραινεί τον εαυτό του με τα εξής λόγια, εδώ μεταφρασμένα στα Ελληνικά από το ιταλικό πρωτότυπο:

> Πάρε […] αύτὴ τὴ ρήση τοῦ Φιτσίνο σὰν τὴν πιὸ οὐσιώδη ποὺ μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ στὴ Θεωρία τῆς τέχνης: «Τὰ Σύνθετα ἀναλύονται σὲ Ἁπλά, τὰ Πολλὰ Ἁπλὰ σὲ Ἕνα Ἁπλούστατο».[295]

---

[289] ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ 1885 σ. 19-20.

[290] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 311.

[291] Βλ. σχετικά παραθέματα στη σ. 64 παραπάνω. Περισσότερα για τη φορά των επιρροών στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003α σ. 25-28.

[292] ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003α σ. 25, αναφερόμενος στην άποψη του Σπυρίδωνος Μελισσηνού για τον Μάντζαρο. Παρόμοια γνώμη είχε και ο Γεώργιος Λαμπελέτ (βλ. σ. 62-64).

[293] Τα κείμενα αυτά του τα μετέφραζε, από τα Γερμανικά στα Ιταλικά, κυρίως ο φίλος του Νικόλαος Λούντζης (ΒΕΛΟΥΔΗΣ 1989 σ. 28-35). Για τη σχέση των ιδεών του Μάντζαρου με εκείνες του Hegel βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 243-245.

[294] ΒΕΛΟΥΔΗΣ 1989 σ. 209.

[295] Παρατίθεται στο ΒΛΑΧΟΣ 2007 σ. 96. Η φράση του Ficino, γραμμένη στα Λατινικά στο χειρόγραφο του Σολωμού, προέρχεται από τον σχολιασμό που έχει κάνει ο φλωρεντινός φιλόσοφος πάνω στις *Έννεάδες* του Πλωτίνου, και συγκεκριμένα, στην πέμπτη *Εννεάδα*, πέμπτο βιβλίο, στην αρχή του δέκατου κεφαλαίου. Εκεί ακριβώς ο Ficino γράφει «Composita in simplicia resolvuntur: simplicia multa in unum simplicissimum: […]» (FICINO 1559 φ. 261*v*). Παρενθετικά ας αναφερθεί ότι το ζήτημα της Απλότητας μέσα στην Πολλαπλότητα θίγεται ήδη στον *Φίληβο* του Πλάτωνα (14c-18d).

Για τη συνολική θεώρηση και διδασκαλία του Ficino η αναγνώριση της Ενότητας αποτελούσε το «άπαρασάλευτο κέντρο»· η αναγνώριση αυτή δεν συνιστούσε απλώς μία «θεωρητική, διανοητική ιδέα» αλλά θεωρούσε ότι «[ε]ἶναι, καί πρέπει νά εἶναι, ζωντανή ἐμπειρία στήν ὀντότητα τοῦ ἀνθρώπου».[296] Μια τέτοια σημαντική θέση είχε και για τους δύο επτανήσιους δημιουργούς και στοχαστές που προσπάθησαν να κάνουν πράξη την Ενότητα —η οποία, μάλιστα, στην περίπτωση του Μάντζαρου έφτασε να έχει την ισχύ ενός νόμου— μέσα από το καλλιτεχνικό τους έργο.

Ενίοτε ο Σολωμός μιλά για την ποίηση χρησιμοποιώντας ακόμα και μουσικούς όρους, όπως π.χ. όταν κάνει λόγο για τον «θεμελιώδη τόνο του ποιήματος» («Il tuono fondamentale del Poema»): τη φράση αυτή τη βρίσκουμε δύο φορές στον αρ. 4 από τους «Στοχασμούς» του πάνω στους *Ελεύθερους πολιορκημένους*. Μολονότι, όμως, εκεί ο Σολωμός χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο μεταφορικά, υπάρχουν μαρτυρίες ότι τον ενδιέφερε και η επιστημονική του διάσταση. Σε ένα φύλλο των σημειώσεών του για το ίδιο ποίημα ο Σολωμός έχει καταγράψει πληροφορίες με καθαρά επιστημονικό περιεχόμενο, όπως για τις πολλαπλές ταλαντώσεις μιας χορδής (με αναφορά στον Taylor[297]) και την παραγωγή πολλών τόνων ταυτόχρονα με τον θεμελιώδη.[298]

Το πιθανότερο (αν όχι βέβαιο) είναι ότι το ενδιαφέρον του Σολωμού για τον ήχο ως φυσικό φαινόμενο, όπως και η γνωστική εμβάθυνση σε αυτό, οφείλεται στις συζητήσεις του με τον Μάντζαρο. Το ίδιο ισχύει και σε ό,τι αφορά την ενασχόλησή του με τα γραπτά του Azaïs.[299] Υπάρχει, ωστόσο, ένα ενδιαφέρον απόσπασμα στις σολωμικές σημειώσεις που δείχνει να αντιτίθεται στη θεωρία πως η θεμελιώδης συχνότητα και η στήλη των αρμονικών αποτελεί τη βάση του αρμονικού συστήματος.

> Ἂν κρατήσει κανεὶς ἀπὸ τὸ κέντρο της μία ἀτσάλινη ράβδο καὶ τὴν κρούσει, ἀκούγεται συγχρόνως ἕνα συγκεχυμένο μεῖγμα πολλῶν ἤχων, οἱ ὁποίοι, ἂν μελετηθοῦν ἀπὸ ἕναν ἱκανὸ Μουσικό, θὰ βρεθοῦν […] ὑπερβολικὰ δυσαρμονικοί, ἔτσι ὥστε νὰ σχηματίζεται ἐδῶ ἕνα σύνολο δονήσεων, οἱ ὁποῖες δὲν ἀρχίζουν καὶ δὲν τελειώνουν ποτὲ τὴν ἴδια στιγμή, παρὰ μόνον ἀπὸ μεγάλη τύχη· ἀπὸ αὐτὸ προκύπτει ὅτι ἡ ἁρμονία τῶν ἤχων ποὺ ἀκούγονται στὸ ἴδιο σῶμα ταυτόχρονα δὲν εἶναι ἡ βασικὴ αὐτῆς τῆς μορφῆς, καὶ δὲν πρέπει νὰ χρησιμεύει ὡς ἀρχὴ γιὰ Μουσικὰ συστήματα. […][300]

Η παρουσία αυτής της γνώμης στις σημειώσεις του Σολωμού μπορεί να σημαίνει ότι σκόπευε να συζητήσει σε βάθος τη διάσταση των δύο θέσεων (περί αφετηρίας ή μη των αρμονικών

---

[296] Όμιλος Μελετων 1983 σ. xlii.

[297] Ο Άγγλος μαθηματικός Brook Taylor (1685–1731) μελέτησε τις δονούμενες χορδές και ήταν αυτός που επινόησε τον τύπο $f = \frac{1}{2l}\sqrt{\frac{T}{\mu}}$, σύμφωνα με τον οποίο μπορεί να βρεθεί η θεμελιώδης συχνότητα μιας χορδής (f) εφόσον γνωρίζουμε το μήκος l, την τάση T και τη μάζα μ. Πάνω στα πορίσματά του βασίζεται το άρθρο της *Εγκυκλοπαίδειας* των Diderot και D'Alembert για τη δονούμενη χορδή (Jeans/Gouk, «Taylor, Brook», στο *GMO*). Ας σημειώσουμε πάντως ότι ο Taylor, στη μελέτη του σχετικά με τις χορδές (*Methodus incrementorum directa et inversa*, Λονδίνο 1715) δεν αναφέρεται καθόλου στην ύπαρξη αρμονικών (Christensen 1993 σ. 150 υποσημ. 63).

[298] Οι σημειώσεις αυτές παρατίθενται, σε ελληνική μετάφραση, στο Βλαχος 2007 σ. 79-81.

[299] Pierre Hyacinthe Azaïs (1766–1845), γάλλος φιλόσοφος και οργανίστας του οποίου οι ιδέες συγκλίνουν εν πολλοίς με εκείνες του Μάντζαρου (περισσότερα στο Καρδαμης 2015 σ. 242-243). Μάλιστα ένα αντίτυπο του βιβλίου *Jeunesse, Maturité, Religion, Philosophie* (Παρίσι 1837) υπάρχει στη βιβλιοθήκη της ΦΕΚ (Καρδαμης 2015 σ. 384 σημ. 48).

[300] Βλαχος 2007 σ. 81.

συστημάτων από το ηχογόνο σώμα) μαζί με τον Μάντζαρο, ενώ δεν αποκλείεται να ήθελε απλώς να έχει υπόψιν του και μία αντίθετη άποψη χωρίς απαραιτήτως να την ασπάζεται.

Θα αναφέρουμε εδώ και δύο μαρτυρίες οι οποίες συνδέουν τον Μάντζαρο με τα ηχογόνα σώματα, προερχόμενες από την αλληλογραφία του με τον Ραφαήλ Παριζίνη. Ο Παριζίνης, τον καιρό που διέμενε στην Κέρκυρα και εργαζόταν σαν μέλος της ορχήστρας του θεάτρου, παρακολουθούσε παράλληλα και μαθήματα αρμονίας με τον Μάντζαρο. Μέσα σε εκείνη την περίοδο (1843) τοποθετείται χρονικά η πρώτη επιστολή,[301] σύμφωνα με την οποία ο Μάντζαρος φαίνεται να χρησιμοποιούσε το μονόχορδο και ως εκπαιδευτικό βοήθημα. Προς το τέλος της επιστολής ο Παριζίνης γράφει:

> Με λυπεί σφόδρα που θα στερηθώ τα μαθήματά σας τα οποία μου είναι τόσο πολύτιμα — όμως η πρόβα πρέπει να γίνει αύριο, και δεν μπορώ να κάνω αλλιώς.
> Χθες όλη την ημέρα την πέρασα πλήρως αφοσιωμένος στην εξάσκηση πάνω στην ηχογόνο χορδή, την οποία βρίσκω πραγματικά μια πολύτιμη [*αμφίβολες λέξεις*].[302] Θα σας ξαναδώ το ερχόμενο Σάββατο στις 4:30 […][303]

Ο Παριζίνης φαίνεται να χρησιμοποιεί εδώ τον όρο *ηχογόνος χορδή* με τη σημασία του μονοχόρδου διότι αναφέρεται σε πολύωρη εξάσκηση, πράγμα που πιστεύω ότι δύσκολα θα μπορούσε να σημαίνει πως πέρασε όλη τη μέρα του προσπαθώντας να ακούσει ορισμένους από τους παραγόμενους αρμονικούς μιας ελεύθερα δονούμενης χορδής: περισσότερο μοιάζει να εννοεί ότι χρησιμοποίησε την τεντωμένη χορδή για να παραγάγει συγκεκριμένα αρμονικά διαστήματα κατόπιν μαθηματικού υπολογισμού διαφορετικών μηκών της. Όπως έχουμε δει στον ΜΠ, στα πρώτα κιόλας παραδείγματα του κάθε Τρόπου (ΜΤ-1, ΕΤ-1), τα μέλη της μείζονος και της ελάσσονος συγχορδίας εκφράζονται μέσω τέτοιων λόγων, και είναι λογικό (όπως και παιδαγωγικά αποτελεσματικό) να αξιοποιούσε ο Μάντζαρος το μονόχορδο για την πρακτική επίδειξη της θεωρίας, ενώ η παραπάνω επιστολή αφήνει να φανεί ότι ενθάρρυνε τους μαθητές του να πειραματίζονται και μόνοι τους με αυτό το εργαλείο. Δυστυχώς δεν έχει βρεθεί κάποιο μονόχορδο που τυχόν χρησιμοποιούσε ο συνθέτης στα μαθήματά του, ούτε έχουμε κάποια περιγραφή του, επομένως δεν γνωρίζουμε πάνω σε τι ακριβώς εξασκήθηκε ο Παριζίνης: θα μπορούσε να είχε δανειστεί το μονόχορδο του Μάντζαρου, ή να είχε κατασκευάσει ένα αυτοσχέδιο δικό του, ενώ δεν αποκλείεται να είχε χρησιμοποιήσει τις χορδές του οργάνου στο οποίο

---

[301] Ο Μάντζαρος, ο οποίος διατηρούσε αρχείο της αλληλογραφίας του, έχει σημειώσει πάνω σε αυτό το γράμμα: «Επιστολή του Παριζίνη, τότε μαθητή μου στην Αρμονία, με την οποία [επιστολή] δικαιολογεί την αδυναμία του να έρθει στις 11 εξαιτίας της πρόβας στο θέατρο» («Lettera del Parisini, a[ll]ora mio alunno d' armonia, con cui si scusa di non poter venire alle 11 stante le prove del Teatro»). Η επιστολή φέρει την ημεροχρονολογία 3.2.1843, φυλάσσεται στην Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερεύνης της Ιστορίας του Νεωτέρου Ελληνισμού [ΚΕΙΝΕ], Έγγραφο 1, ΜΑ 2/969, και το περιεχόμενό της παρατίθεται στο Λερχ-Καλαβρυτινου 2015 σ. 60-61.

[302] Οι λέξεις *un assi*, οι οποίες αποτελούν την πιθανότερη ανάγνωση, δεν βγάζουν κανένα νόημα μέσα στο συγκεκριμένο συγκείμενο. Αν, από την άλλη, ο Παριζίνης ήθελε να γράψει *un asso*, τότε η φράση αποκτά το εντελώς αντίθετο νόημα, αφού έτσι σημαίνει ότι η εξάσκηση πάνω στην ηχογόνο χορδή *δεν ήταν καθόλου πολύτιμη* (θερμές ευχαριστίες στη Rosa Cafiero για τα σχόλιά της πάνω σε αυτό το σημασιακά αμφίβολο σημείο της επιστολής). Θεωρώ απίθανο, πάντως, να έγραφε ο Παριζίνης κάτι τέτοιο στον Μάντζαρο, για τον οποίο η ηχογόνος χορδή συνιστούσε έναν από τους θεμέλιους λίθους της αρμονικής του θεωρίας.

[303] «Spiacciami al sommo di rimanere privo delle di Lei lezioni essendomi queste preziose – ma si deve la prova domani, e non posso altrimenti.
»Tutto jeri non deviai l'istante, tenendomi in esercizio su la Corda sonora che in verità ci trovo †un assi† prezioso. Resto col rivederla Sabato p[rossimo] alle ore 4 ½ […]»
(ΚΕΙΝΕ Έγγραφο 1, ΜΑ 2/969· παρατίθεται στο Λερχ-Καλαβρυτινου 2015 σ. 60).

ειδικευόταν, του βιολοντσέλου[304] — ίσως γι' αυτό ακριβώς ο Παριζίνης να μην κάνει λόγο για *monocordo* αλλά για *corda sonora*, αν και, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Μάντζαρος δεν διακρίνει πάντα το ένα εργαλείο από το άλλο (βλ. σ. 132).

Ηχογόνο σώμα είναι και το διαπασών, και σε αυτό αναφέρεται η δεύτερη μαρτυρία από την αλληλογραφία μεταξύ Παριζίνη και Μάντζαρου. Στο χωρίο που μας αφορά, ο Παριζίνης ρωτά τον Μάντζαρο αν μπορεί να συνδέσει δύο μείζονες συγχορδίες που απέχουν μεταξύ τους δευτέρα μικρή και αν οι παράλληλες πέμπτες πρέπει να αποφευχθούν:

> […] Συγχορδία ντο μείζων σε ευθεία κατάσταση, και αμέσως ρε♭ μείζων [επίσης σε ευθεία κατάσταση:] είναι επιτρεπτές όταν έχουμε καθαρές πέμπτες παράλληλες; Μπορούν να επιτραπούν στις φωνές; Θυμάμαι μια συζήτηση που είχα μαζί σας προσωπικά, όπου μου είχατε πει ότι μια τέτοια διαδοχή [συγχορδιών] από τη [βαθμίδα] 1 προς την ♭2 είναι το ίδιο πράγμα με το να υψώσουμε το διαπασών κατά ένα ημιτόνιο, αλλά δεν θυμάμαι αν μου είχε επιτραπεί να μη λάβω υπόψιν τις [παράλληλες] πέμπτες. Πείτε μου γι' αυτό, σας παρακαλώ. […][305]

Οι περιορισμοί που αφορούν τη δεδομένη συγχορδιακή σύνδεση είναι κάτι που ο Παριζίνης θα έπρεπε να το είχε διδαχτεί και να το είχε εμπεδώσει ήδη από τους πρώτους μήνες των μαθημάτων αρμονίας. Ωστόσο στην επιστολή αυτή, η οποία είναι δεκαέξι ολόκληρα χρόνια μεταγενέστερη της προηγούμενης (30.12.1859), θέτει στον Μάντζαρο το ερώτημα της απαγόρευσης των παράλληλων πεμπτών, πράγμα που εκπλήσσει. Αν ο Παριζίνης είχε χάσει μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα κάθε επαφή με τα μουσικά έργα, είτε ως ερμηνευτής είτε ως δάσκαλος, ίσως να μπορούσε να δικαιολογηθεί η απορία του· αντιθέτως, όμως, εμφανίζεται όχι μόνον σαν ενεργός μουσικός αλλά και σαν συνθέτης.[306] Όποιοι και να είναι, όμως, οι λόγοι που προκάλεσαν στον Παριζίνη αμφιβολίες για ένα τόσο στοιχειώδες κομμάτι των περί αρμονίας γνώσεων, το ενδιαφέρον εδώ βρίσκεται σε αυτό που αναφέρει ότι του είπε ο Μάντζαρος, δηλαδή στον παραλληλισμό αυτής της αρμονικής προόδου με την όξυνση του διαπασών κατά ένα ημιτόνιο. Μολονότι οι αρμονικοί που παράγονται από αυτό το μεταλλικό εργαλείο εξασθενούν πολύ γρήγορα, αφήνοντας να ηχεί ένας φθόγγος που πλησιάζει τον ημιτονοειδή τόνο, φαίνεται ότι ο Μάντζαρος αντιλαμβανόταν το διαπασών ως ένα ακόμα ηχογόνο σώμα, ικανό να αποτελέσει τη βάση των συγχορδιών και της Τονικότητας.[307] Θεωρώ ότι μέσα από αυτή την ερμηνεία μπορεί να γίνει αντιληπτή η παρομοίωση του Μάντζαρου, δηλαδή εκλαμβάνοντας το διαπασών ως φυσική πηγή μιας μείζονος συγχορδίας (αν λάβουμε υπόψιν μόνο τους πρώτους έξι αρμονικούς). Έτσι, υψώνοντας κατά ένα ημιτόνιο τη θεμελιώδη συχνότητα, θα υψωθούν το ίδιο και

---

[304] Φαίνεται, πάντως, ότι ο Παριζίνης γνώριζε και βιολί, σύμφωνα με τα τεκμήρια τα οποία τον αναφέρουν ως «direttore d'orchestra», δηλαδή εξάρχοντα των ορχηστρών των οποίων υπήρξε μέλος (ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 25-26), ενώ αργότερα προσέφερε υπηρεσίες και ως «διδάσκαλος τοῦ κυμβάλου» στο Αρσάκειο, πράγμα που σημαίνει ότι γνώριζε επαρκώς και πιάνο (ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 27).

[305] «[…] Do con acc[ordo] perfetto, e subito Re♭ di istesso acc[ordo] sono ammessibili se due 5 giuste per moto retto? Si possono ammettere alle Voci? … Mi sovviene di una conversazione tenuto con Ella personalmente che mi disse tal passaggio da 1a a 2a Min[ore] come la medesima cosa di alzare il Corista di un semituono, ma non mi ricordo se mi dosse [*recte:* fosse] permesso di non riguardare a scanso le [due quinte]: - me ne dia cenno la prego. […].» Παρατίθεται στο ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 91. Η πρωτότυπη επιστολή φυλάσσεται στο Κέντρον Ερεύνης της Ιστορίας του Νεοτέρου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών, Έγγραφο 21.

[306] ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ 2015 σ. 26.

[307] Σύμφωνα με τον Picchianti, στην καθομιλουμένη των μουσικών της εποχής του η λέξη *corista* είχε και τη σημασία της φυσικής [μείζονος] κλίμακας ή τονικότητας, δηλαδή της Ντο (PICCHIANTI 1834 σ. 22, 187, 188). Έτσι, για παράδειγμα, γράφει ότι τα όργανα μεταφοράς δεν είναι κουρδισμένα «στο διαπασών» («al corista», το ίδιο σ. 187), δηλαδή δεν είναι «σε ντο» ή, όπως συνηθίζουν να λένε ιταλιστί πολλοί μουσικοί που παίζουν πνευστά σε ελληνικές μπάντες, δεν είναι «in do».

οι υπόλοιποι αρμονικοί, και θα είναι σαν να έχουμε τη διαδοχή δύο συγχορδιών σε ευθεία κατάσταση, οι οποίες απέχουν μεταξύ τους μία μικρή δευτέρα, με όλες τις παράλληλες πέμπτες και όγδοες που αυτό συνεπάγεται. Αυτό δεν μπορεί παρά να χρησιμεύει ως ένα εντελώς θεωρητικό παράδειγμα διότι, στην πράξη, κάθε μουσικό όργανο παράγει αρμονικούς, και συνεπώς οποιαδήποτε διαδοχή φθόγγων δημιουργεί και μια σειρά από παράλληλες πέμπτες και όγδοες μεταξύ της θεμελίου και συγκεκριμένων αρμονικών, αλλά και μεταξύ ορισμένων αρμονικών μεταξύ τους.[308]

Εκτός από τον ενοποιητικό ρόλο που έχει ο θεμελιώδης αρμονικός του μονοχόρδου σαν βάση ολόκληρου του τονικού συστήματος, είδαμε ότι ο Μάντζαρος ασχολείται με την εφαρμογή του Νόμου της Ενότητας και στο πλαίσιο της τονικής οργάνωσης μιας σύνθεσης, δηλαδή σε ένα πεδίο του μουσικού φαινομένου αμεσότερα προσβάσιμο στον δημιουργό και τον ακροατή. Οι απαραίτητες για την Πολλαπλότητα μετατροπίες ή τονικές αποκλίσεις, και η απαραίτητη για την Ενότητα παρουσία της αρχικής τονικότητας με την τελική επιστροφή σε αυτήν, είναι ζητήματα που κάνουν την εμφάνισή τους σε χωρία και άλλων μουσικών θεωρητικών, τα οποία παραθέτω ευθύς αμέσως. Αρχίζω με ένα απόσπασμα από το *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* του Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), ένα κείμενο που ο Μάντζαρος πιθανόν δεν το γνώριζε, αλλά το παραθέτω απλώς και μόνο επειδή έχει ενδιαφέρον η αναφορά του γερμανού θεωρητικού στον «κανόνα της Ενότητας» και η αναλογία που παρατηρείται ανάμεσα στις ιδέες που εκφράζονται εδώ και στις αντίστοιχες του Μάντζαρου:

> Ο κανόνας της Ενότητας απαιτεί ώστε η βάση κάθε μουσικής σύνθεσης να βρίσκεται σε έναν μόνο φθόγγο και σε μία μόνο τονικότητα· και ότι, για παράδειγμα, κανένα κομμάτι που ξεκινά στη Ντο μείζονα δεν τελειώνει στη Ρε μείζονα ή στη Ντο ελάσσονα. Ο κανόνας της Πολλαπλότητας απαιτεί ώστε ο κύριος φθόγγος και η κύρια τονικότητα, στην οποία είναι γραμμένο ένα μουσικό κομμάτι, να εναλλάσσεται με δευτερεύουσες Τονικές και δευτερεύουσες τονικότητες, και μέσα από αυτόν τον συνδυασμό της Ενότητας με την Πολλαπλότητα να προκύπτει κάτι όμορφο. Ο τρόπος με τον οποίο χειριζόμαστε μια μελωδία όσον αφορά την Ενότητα και την Πολλαπλότητα των τονικοτήτων, ονομάζεται γενικά *μετατροπία*.[309]

Συναφή με αυτά που γράφει ο Marpurg είναι και αυτά που διαβάζουμε στο εγχειρίδιο μουσικής των Choron και Lafage (*Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie*

---

[308] Ο Balbi, σε ένα άρθρο του 1844 στο οποίο εξηγεί γιατί απαγορεύονται οι παράλληλες πέμπτες και όγδοες, γράφει ακριβώς αυτό, ότι δηλαδή οι κινήσεις αυτές δεν απαγορεύονται (και δεν θα μπορούσαν, άλλωστε) όταν γίνονται μεταξύ αρμονικών, πράγμα που το δικαιολογεί επειδή δεν πρόκειται για «γενετήριους φθόγγους», για τους οποίους ισχύει αποκλειστικά ο περιορισμός αυτός (θυμίζουμε ότι ως γενετήριος φθόγγος νοείται ο κάθε θεμελιώδης αρμονικός). Γράφει λοιπόν ο Balbi: «Όμως, όταν παίζουμε στο Όργανο ακόμα και μιαν απλούστατη μελωδία, άραγε δεν υπάρχουν τόσες παράλληλες όγδοες και πέμπτες καθαρές [όσες και οι επαναλήψεις των πρώτων δύο αρμονικών σε ψηλότερες οκτάβες]; Ασφαλώς και ναι. Απαγορεύονται; Όχι. Και γιατί έχουν αυτό το προνόμιο; Επειδή απέχουν τόσο πολύ από το να είναι γενετήριοι φθόγγοι, ώστε ούτε καν ο πιο σχολαστικός τυπολάτρης δεν θα αντιλαμβανόταν την ύπαρξή τους» («[…] Pure, suonando sull' organo anche una semplicissima melodia, forse non esistono tante ottave e quinte perfette tutte per moto retto? Si certamente. Sono queste proibite? no. E perché tale privilegio? Perchè sono tanto lungi dall'essere generatrici, che nemmeno il più scrupoloso rigorista si avvede della loro esistenza. […]»· BALBI 1844 σ. 137γ).

[309] «Die Regel der *Einheit* erfordet, daß bey jedem Tonstücke ein einziger Ton und eine einzige Tonart zum Grunde geleget werde; und daß z[um]E[xempel] kein Stück in C dur anfange, und in D dur oder C mol endige. Die Regel der *Mannigfaltigkeit* erfordert, daß man den Hauptton und die Haupttonart, worinn das Tonstück gesetzet wird, mit Nebentönen und Nebentonarten abwechsele, und durch diese Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit etwas schönes hervorgebracht werde. Die Art der Führung eines Gesanges in Absicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen *Modulation* bezeichnet» [MARPURG 1755 ([2]1762) σ. 24].

Musicale […]), γραμμένο ογδόντα χρόνια αργότερα. Οι δύο συγγραφείς μνημονεύουν και αυτοί την Ενότητα και την Πολλαπλότητα στο πλαίσιο των τονικοτήτων που χρησιμοποιούνται σε ένα μουσικό έργο, και μάλιστα βρίσκονται πιο κοντά στον Μάντζαρο διότι κάνουν λόγο για *νόμο* της Ενότητας:

> Έχουμε ήδη παρατηρήσει ότι μια σύνθεση πρέπει να έχει ενότητα και πολλαπλότητα· αυτές οι δύο προϋποθέσεις είναι εξίσου απαραίτητες όσον αφορά έναν τόνο ή [αλλιώς] τονικότητα. Η ενότητα απαιτεί ώστε σε κάθε σύνθεση, αν αυτή θεωρηθεί ότι σχηματίζει ένα μοναδικό Όλον, να υπάρχει μόνο μία κύρια τονικότητα που θα αποτελεί σημείο αναφοράς για κάθε μετατροπία, και στην οποία [τονικότητα] ξεκινά και τελειώνει η σύνθεση· και [η τονικότητα αυτή] να ακούγεται πάντα [και] μετά από τη μετάβαση σε κάποιον άλλο τόνο ή τονικότητα. Από την άλλη, η πολλαπλότητα απαιτεί ώστε ο κύριος τόνος ή τονικότητα να μην ακούγεται συνεχώς αλλά να εναλλάσσεται με άλλες τονικότητες, έτσι ώστε να διεγείρεται η προσοχή και να διατηρείται η ευαισθησία.
>
> Ας σημειωθεί ότι, αν για χάρη της πολλαπλότητας χρησιμοποιούσαμε αρκετές δευτερεύουσες τονικότητες στη σειρά χωρίς να επιστρέφει η κύρια τονικότητα μετά την καθεμιά τους, θα παραβαίναμε τον νόμο της ενότητας, εφόσον θα αποδυναμωνόταν η αίσθηση αυτής της κύριας τονικότητας. Θα ήταν δύσκολη η επιστροφή της και, στην περίπτωση αυτή, δεν θα εμφανιζόταν πλέον σαν να είναι ο εαυτός της αλλά σαν κάτι ξένο προς τη σύνθεση.[310]

Συνάφεια με τον Μάντζαρο (αν και πιο έμμεση διότι αφορά μια γενικότερη στάση απέναντι στη σύγχρονή του τέχνη) βρίσκουμε και σε ορισμένα χωρία της πραγματείας περί αρμονίας του Selvaggi — η οποία, όπως εξέφρασα και αλλού, θεωρώ ότι μπορεί να συγκαταλεχθεί όχι μόνον ανάμεσα στα πιθανά αναγνώσματα του Κερκυραίου, αλλά και μεταξύ εκείνων που επηρέασαν την αρμονική του κοσμοθεωρία. Στο παρακάτω απόσπασμα ο Selvaggi εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για την κατάχρηση των εντυπωσιακών ή έντονων μετατροπιών στη μουσική της εποχής κατά την οποία κυκλοφόρησε η πραγματεία του, δηλαδή στις αρχές της δεκαετίας του 1820. Θα δούμε λίγο παρακάτω πως ούτε ο Μάντζαρος ενέκρινε τις καταχρήσεις στις οποίες επιδίδονταν πολλοί συνθέτες της εποχής του, μολονότι εκείνος δεν αναφέρεται συγκεκριμένα στις μετατροπίες αλλά εκφράζει μια γενικότερη άποψη, την οποία βρίσκουμε στο *Rapporto* του, τριάντα χρόνια μετά την πραγματεία του Selvaggi.

> Κατά τη νηπιακή ηλικία της μουσικής, οι μετατροπίες εκτείνονταν το πολύ μέχρι το πέρασμα στις τονικότητες της Δεσπόζουσας, της Υποδεσπόζουσας, και του «Υποπροσαγωγέα» [*δηλ. της Υπομέσης ή Επιδεσπόζουσας*]. Με την εξέλιξή της, όμως, αυτή η τέχνη έφτασε τις μετατροπίες στην υπερβολή: τέτοια υπερβολή η οποία κατέστρεψε την *αρμονική ενότητα* (η οποία ενότητα είναι σκοπός όλων των καλών τεχνών) και εξοικείωσε [τους ακροατές] με τις εντυπωσιακές μετατροπίες, οι οποίες κάποτε φυλάσσονταν για κάποια ασυνήθιστη κατάσταση. Η μουσική, όπως χρησιμοποείται σήμερα, μέσω της αρμονίας μεθά την ψυχή αντί να τη συγκινεί· αμβλύνει την ευαισθησία αντί να τη διεγείρει· και τη φθείρει αντί να τη συντηρεί, δίνοντας στην ακοή περισσότερο σπασμούς παρά συναισθήματα.

---

[310] «On a déjà observé qu'une composition doit posséder unité et variété; ces deux conditions sont également nécessaires à l'égard d'un ton ou mode. L'unité exige que dans chaque composition, considérée comme formant un seul tout, il n'y ait qu'un seul mode principal auquel se rapporte toute modulation, et dans lequel la composition commence et se termine, et se fasse toujours entendre après qu'elle aura été conduite dans un autre ton ou mode. D'autre part, la variété exige que le principal ton ou mode ne se fasse pas continuellement entendre, mais qu'il alterne avec d'autres modes, afin de réveiller l'attention et entretenir la sensibilité.

»On remarque que si pour jeter de la variété l'on employait de suite plusieurs modes secondaires sans être après chacun d'eux revenu au mode principal, on blesserait la loi de l'unité, parce que le sentiment de ce mode principal s'altérerait. Il serait difficile d'y revenir, et il ne paraîtrait plus lui-même dans ce cas que comme étranger à la composition»
(CHORON/LAFAGE 1836–1839 τ. 2 σ. 23).

> Αφού ο συνθέτης εδραιώσει την [βασική] τονικότητα, προφανώς δεν πρέπει ποτέ να την αφήσει να χαθεί, ώστε να διατηρήσει την ενότητα μιας κατάστασης η οποία καθορίζεται ακριβώς με την επιλογή και την εδραίωση μιας τονικότητας. Και αυτή [η ενότητα της κατάστασης] εμπεριέχει, βεβαίως, μία τέτοια σειρά από μετατροπίες ώστε να μπορεί να αρκεί στο να προσδώσει μεγάλη ποικιλία στην αρμονία.[311]

Σε άλλο σημείο του συγγράμματός του, ο Selvaggi κάνει λόγο για ένα είδος ασκήσεων που ονομαζόταν *circolazioni armoniche* (κυριολεκτικά «αρμονικές κυκλοφορίες»). Αφού εξηγήσει τι ακριβως είναι αυτές,[312] έχει την ευκαιρία να κάνει κι ένα αισθητικό σχόλιο, όπου φαίνεται ότι το πέρασμα απ' όλες τις τονικότητες είναι μεν χρήσιμο ως άσκηση αλλά δεν είναι ανεκτό στην τέχνη. Γράφει, λοιπόν, ότι οι *circolazioni armoniche* χρησιμεύουν στο

> να εξασκήσουν το χέρι και τον νου του μαθητή στον χειρισμό των συγχορδιών σε όλες τις τονικότητες και με όλους τους δυνατούς τρόπους. Ποιος θα άντεχε [όμως] μία σύνθεση η οποία περνά από όλες τις τονικότητες; Αυτή θα ήταν το τέρας που περιγράφει ο Οράτιος στην αρχή της *Ποιητικής τέχνης* του. Σε αυτό [το τέρας] μοιάζουν οι καλές τέχνες όταν δεν έχουν ενότητα στα προϊόντα τους.[313]

Ο Selvaggi αναφέρεται σε κάποιον ζωγράφο ο οποίος, στους πρώτους στίχους της *Ars poetica* του Οράτιου, παρουσιάζεται να έχει ζωγραφίσει ένα πλάσμα που αποτελείται από μέλη άλλων, διαφορετικών πλασμάτων (κεφάλι ανθρώπου, λαιμό αλόγου, φτερά πουλιών, ουρά ψαριού και άκρα άλλων ζώων), προκαλώντας το γέλιο με την εξωφρενικά παράταιρη μορφή του.[314] Με αυτό παρομοιάζε ο ρωμαίος ποιητής ένα έργο τέχνης από το οποίο λείπουν τόσο η ενότητα όσο και η συνοχή, και με ένα τέτοιο γκροτέσκο θέαμα ο Selvaggi παραλληλίζει τη μουσική που κάνει κατάχρηση της μετατροπίας. Η διαφορά με το αμέσως προηγούμενο παράθεμα είναι ότι εδώ δεν αναφέρεται στην ποιότητα αλλά στην ποσότητα, δηλαδή στην υπέρβαση του μέτρου — όχι στον τρόπο με τον οποίο μεταβαίνει κανείς σε άλλες τονικότητες (χρησιμοποιώντας αφειδώς εντυπωσιακές μετατροπίες) αλλά στον αριθμό των τονικοτήτων από τις οποίες περνά.

---

311 «Nell'infanzia della musica la *modulazione* si stendeva tutt'al più a passare nel *modo* della *dominante,* della *suddominante,* e della *sussensibile.* Ma procedendo innanzi quest'arte ha portato le *modulazioni* sino all'eccesso: eccesso tale che ha distrutta *l'unità armonica,* (la quale unità è oggetto di tutte le belle arti) ed ha rendute familiari le grandi *modulazioni,* ch'erano altra volta colpi di riserva in qualche straordinaria situazione. La musica, come oggi è praticata, ubbriaca a forza di armonia, in vece di movere il cuore; smussa Ia sensibilità, in vece di svegliarIa; e la consuma in luogo di conservarIa, dando all'udito piuttosto delle convulsioni, che delle emozioni.

»Evidentemente dopo aver fissato il *modo,* il compositore non dee giammai farlo perder di vista, per conservare l'unità di situazione che si determina appunto collo scegliere e fissare un *modo.* E certamente questa contiene in se un giro tale di modulazioni, che può bastare ad indurre gran varietà nell' armonia»
[SELVAGGI 1823 σ. 93-94 (παρατίθεται στο CAFIERO 2001α σ. 434-435].

312 «Με την ονομασία *circolazione armonica* εννοούμε το πέρασμα από όλες τις τονικότητες, είτε μείζονες είτε ελάσσονες, χρησιμοποιώντας μια δεδομένη [μουσική] φράση· αυτή αποτελείται από συγχορδίες που πραγματοποιούν μετατροπία, και επαναλαμβάνεται σε κάθε αλλαγή τονικότητας» [«Intendiamo sotto il nome di *circolazione armonica* il giro di tutti i *modi* o maggiori, o minori, fatto con una determinata frase composta di accordi di modulazione, e replicata ad ogni cangiamento di *modo*»· SELVAGGI 1823 σ. 149 (παρατίθεται στο CAFIERO 2001α σ. 439 υποσημ. 128)].

313 «[…] ad esercitare la mano e l'intelligenza dell'allievo al maneggio degli accordi di tutti i *modi,* ed in tutte le maniere possibili. Chi tollererebbe una composizione in cui si circolasse per tutti i *modi*? Questa sarebbe il mostro descritto da Orazio nel principio dell'arte poetica. Le belle arti se non hanno unità nelle loro produzioni, gli rassomigliano» [SELVAGGI 1823 σ. 150 (παρατίθεται στο CAFIERO 2001α σ. 439 υποσημ. 128)].

314 «Humano capiti cervicem pictor equinam \ iungere si velit et varias inducere plumas \ undique collatis membris, ut turpiter atrum \ desinat in piscem mulier formosa superne, \ spectatum admissi, risum teneatis, amici?» Quintus HORATIUS FLACCUS, *Ars poetica* 1-5.

Τα κοινά σημεία του Selvaggi με τον Μάντζαρο εντοπίζονται στο *Rapporto* του τελευταίου, με τη μομφή του προς τις υπερβολές που χαρακτηρίζουν τη μουσική των μέσων του 19ου αιώνα, ειδικά σε σύγκριση με εκείνη του β΄ μισού του 18ου (η οποία, μέσα από ορισμένες όπερες του Monsigny και του Grétry, αποτελεί και την αφορμή για τη σύνταξη του δεδομένου συγγράμματος). Ο Μάντζαρος εκφράζεται αποδοκιμαστικά κυρίως για την υπέρμετρη ανάπτυξη της ορχήστρας της εποχής του και συνεπώς της εκκωφαντικής έντασης που μπορεί να επιτύχει, είναι όμως φανερό ότι η κατάχρηση δεν αφορά μόνο την υπερφορτωμένη ενορχήστρωση αλλά γενικότερα την έλλειψη μέτρου στη μουσική δημιουργία:

> Η αίσθηση την οποία προκαλεί μέσα μας ένα τέτοιο είδος του Ωραίου[315] μάς κάνει να αντιλαμβανόμαστε πόσο πολύ έχει παρεκκλίνει σήμερα η τέχνη που τόσο αγαπάμε από την απλότητα του ύφους εκείνων των δασκάλων· και αυτό οφείλεται στο καταχρηστικό πνεύμα που επικρατεί, το οποίο ορισμένοι από τους κυβερνώντες όχι μόνο δεν το εμποδίζουν αλλά απεναντίας το ευνοούν.[316]

Παρακάτω στο *Rapporto* ο Μάντζαρος γράφει ότι η συνεχής δίψα για καινούργιες όπερες έχει οδηγήσει στη λήθη εκείνες που γράφτηκαν στην περίοδο του Κλασικισμού· αλλά η έλλειψη επαφής με παλαιότερα έργα μόνο επιζήμια μπορεί να αποβεί για τα καινούργια, τα οποία πρέπει να αποτελούν τη συνέχεια εκείνων. Και έτσι,

> [α]πό αυτή την παρέκκλιση προήλθε η κατάχρηση της υπερβολικής πολυπλοκότητας του σημερινού ύφους, το οποίο τείνει προς το φανταστικό [και] θαυμαστό, και κάνει επίδειξη των πολλαπλών μορφών της ποικιλίας του και της ευρωστίας του.[317]

Εδώ ο Μάντζαρος ψέγει την τάση των συνθετών της εποχής του να χρησιμοποιούν τη μεγάλη ποικιλία των διαθέσιμων εκφραστικών μέσων υπερβαίνοντας το μέτρο, με αποτέλεσμα τα έργα τους να μην έχουν ισορροπημένες αναλογίες στην Πολλαπλότητά τους και, συνεπώς, να μη χαρακτηρίζονται από Ενότητα. Μεταξύ των εκφραστικών αυτών μέσων είναι, ασφαλώς, η αρμονία και οι μετατροπίες, παρόλο που ο Μάντζαρος δεν κάνει συγκεκριμένη μνεία σε αυτές. Μπορεί πολλοί από τους ομοτέχνους του να επιδίδονταν ενθουσιωδώς στην έκφραση του μεταφυσικού και του εξωπραγματικού, αλλά αυτό από μόνο του δεν είναι ικανό να αποτελέσει συνθετική αρετή. Ο Μάντζαρος, ορμώμενος από τη μελέτη των οπερών του Monsigny και του Grétry που είχε πρόσφατα αποκτήσει η βιβλιοθήκη της ΦΕΚ, αντιτείνει στα επικρατούντα ρομαντικά ιδεώδη του καιρού του την απλότητα, τη φυσικότητα, τη γνησιότητα της έκφρασης, την πρωτοτυπία, τον πλούτο, και το βάθος που διαπίστωσε στη μουσική των δύο αυτών γάλλων συνθετών του όψιμου 18ου αιώνα. Μάλιστα λίγο παρακάτω στο κείμενό του κάνει δύο σημαντικές αναφορές στην Ενότητα. Στην πρώτη από αυτές η Ενότητα προκύπτει από τη χρήση της φούγκας μέσα σε ένα οπερατικό έργο, πράγμα που ο Mosnigny το κάνει επιτυχώς δύο φορές. Γράφει ο Μάντζαρος, λοιπόν, ότι δείγμα της ιδιοφυΐας του Monsigny αποτελούν

---

[315] Αναφέρεται στις απλές μελωδίες του Monsigny και του Grétry, όπως και το «καθαρό, αριστοτεχνικό και αυθόρμητο ύφος» που χαρακτηρίζει τις όπερές τους («uno stile chiaro, magistrale e spontaneo», CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 7).

[316] «L' impressione che desta in noi tal genere di bello ci fa conoscere quanto l' arte, che tanto amiamo, abbia oggidì deviato dalla semplicità dello stile di que' maestri; e ciò si debbe all' abusivo spirito della moda, non impedito ed anzi secondato da taluni de' Governanti» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 7).

[317] «Da tale deviamento ebbe origine l'abuso di soperchia complicazione dello stile attuale che tende al fantastico maraviglioso, e fa pompa delle moltiplici forme di sua varietà e robustezza» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 8).

οι δύο ωραιότατες φούγκες του, «O Ciel! Quoi tu vas mourir» στο *Le Déserteur* […], και «Mais ils sont en courroux» στο *Rose et Colas*, όπου αυτός πετυχαίνει ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα, το οποίο μόνο μια μεγαλοφυΐα μπορεί να αντλήσει από ένα τέτοιο είδος σύνθεσης, στο οποίο ο νόμος είναι αυστηρός· σ' ένα τέτοιο είδος σύνθεσης η τέχνη παρουσιάζεται σαν ένα περίπλοκο μονόγραμμα, το οποίο πρέπει να χωρέσει μέσα του, με τον απλούστερο τρόπο, όλους τους πολλαπλούς και ποικίλους συνδυασμούς των αυτοτελών μερών, έτσι ώστε να σχηματίσει μία και μοναδική Ενότητα.[318]

Η δεύτερη αναφορά στην Ενότητα βρίσκεται στην ίδια σελίδα του *Rapporto*, όπου η Ενότητα φανερώνεται όχι ειδικά στη φούγκα αλλά γενικότερα στην αρμονία. Ναι μεν ο Μάντζαρος κάνει λόγο για διάφορες αρετές (αντιστικτικές, μελωδικές, αρμονικές, ρυθμικές) που χαρακτηρίζουν τις δύο φούγκες του Monsigny, αλλά τελικά γράφει ότι, μέσα σε αυτά τα επιτεύγματα της τεχνικής του γάλλου συνθέτη, η αρμονία «αντανακλάται έντονα όπως ένας ήλιος, του οποίου οι ακτίνες είναι όλες οι μελωδικές γραμμές συνδυασμένες μεταξύ τους κάτω από τον νόμο της Ενότητας».[319]

Ελαφρώς διαφορετική είναι η άποψη του ιταλού θεωρητικού και συνθέτη Raimondo Boucheron (1800–1876): στη φιλοσοφική και αισθητική μελέτη του περί μουσικής (*Filosofia della musica o estetica applicata a quest' arte*, 1842) ο Boucheron δίνει μεγάλη αξία στην Ενότητα, την οποία θεωρεί αναγκαία για τη μουσική περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη κυρίως εξαιτίας της αφηρημένης φύσης της, και αναφέρει το αρνητικό αποτέλεσμα που προκαλεί η πληθώρα ιδεών και μετατροπιών σε ένα μουσικό κομμάτι (συμφωνώντας, έστω και εν αγνοία του, με τον Selvaggi).

Ο νόμος που επιβάλλει να τελειώνει [ένα μουσικό κομμάτι] στην ίδια τονικότητα με την αρχική βασίζεται στη λογική της Ενότητας η οποία είναι απαραίτητη σε όλες τις καλές τέχνες, αλλά ακόμα περισσότερο στη μουσική με την φευγαλέα και ασαφή γλώσσα της […]. Πράγματι έχει παρατηρηθεί ότι, σε ένα μουσικό κομμάτι στο οποίο παρουσιάζονται συνεχώς καινούργιες ιδέες και νέες τονικότητες, το μόνο που προκύπτει είναι σύγχυση, μια ομιλία χωρίς στόχο, χωρίς θέμα. Και αν αληθεύει ότι, σε μια καλοδομημένη ομιλία, το τέλος οφείλει να είναι συνεπαγόμενο της αρχής, [όπως και] αν αληθεύει ότι οι τονικότητες έχουν [η καθεμιά τον δικό της] χαρακτήρα, θα αληθεύει ομοίως ότι πρέπει να τελειώνουμε στην τονικότητα στην οποία αρχίζουμε, επιτρέποντας μόνο την αλλαγή της φύσης [του Τρόπου] από ελάσσονα σε μείζονα.[320]

Ωστόσο ο Boucheron κρίνει ότι την τονική Ενότητα μπορεί κανείς να την αθετεί όταν η μουσική ανήκει στο θεατρικό είδος, δηλαδή στην όπερα, όπου τον κύριο λόγο τον έχει η Ποίηση και η σκηνική δράση.

---

[318] «[…] le sue due bellissime fughe: —*O Ciel! Quoi tu vas mourir*, nel *Déserteur* […], e —*Mais ils sont en courroux*, nel *Rose et Colas*, dalle quali egli ottiene un grande effetto, quello che il solo genio può ricavare da un tal genere di composizione, in cui la legge è severa; presentando qui l' arte una specie di cifra la più complicata, che deve racchiudere in sè, nel modo il più semplice, tutte le moltiplici e variate combinazioni delle parti integranti il loro insieme, per formare una sola Unità» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 9). Η μετάφραση, από τη λέξη «πετυχαίνει» και εξής, είναι του Χάρη Ξανθουδάκη (ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003β σ. 200).

[319] «[…] risplende, come un sole i cui raggi sono le parti melodiche tutte, combinate, insieme sotto la legge dell' Unità» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 9).

[320] «La legge che prescrive di terminare nello stesso tono del principio è fondata sulla ragione dell' *unità* necessaria a tutte le belle arti, ma tanto più alla musica, quanto più sfuggevole e indeterminato è il suo linguaggio […]. Egli è infatti osservato che un pezzo di musica in cui si passasse a sempre nuove idee, a sempre nuovi toni, null' altro sarebbe che una confusione, un discorso senza scopo, senza argomento. E se è vero che in un discorso ben ordinato il fine debba essere conseguente al principio, se è vero che i toni abbiano un carattere, sarà vero altresì doversi terminare nel tono in cui si è principiato, ammesso tutto al più il cambio di natura dal minore al maggiore» (BOUCHERON 1842 σ. 75).

> Πότε όμως μπορούμε να παραβούμε αυτόν τον νόμο; Μόνο στη θεατρική μουσική, και σε εκείνες τις περιπτώσεις όπου, κατά τη διάρκεια του ίδιου κομματιού, η εξέλιξη της υπόθεσης οδηγεί στην αλλαγή της διάθεσης που αρχικά επικρατούσε. Παύει, λοιπόν, η πλήρης δικαιοδοσία της Ενότητας, και δίνει τη θέση της σε μια ισχυρότερη, εκείνη της θεατρικής αλήθειας, η οποία απαιτεί την πιο τέλεια συμφωνία ανάμεσα στις επικουρικές τέχνες και στην Ποίηση, που είναι η σπουδαιότερη από αυτές.[321]

Πρόκειται για μια άποψη με την οποία ο Μάντζαρος μάλλον δεν θα συμφωνούσε, σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε για τις πεποιθήσεις του σχετικά με την αξιοποίηση της ποιητικής άδειας στη μουσική μιας όπερας, ή έστω θα συμφωνούσε εν μέρει. Παρόλο που, για παράδειγμα, σε ένα τρίο από την όπερα *Le Déserteur* (1769) του Monsigny, δέχεται —για την ακρίβεια *υπερασπίζεται*— μια σειρά από ανορθόδοξες μετατροπίες, τις οποίες δικαιολογεί εξαιτίας της θεατρικής πλοκής διότι έτσι αποδίδεται πειστικά η απόγνωση και ο τρόμος των επί σκηνής προσώπων,[322] θεωρώ απίθανο να αποδεχόταν την τελική πτώση αυτού του κομματιού σε μια τονικότητα διαφορετική από την αρχική.

Συνεχίζοντας με τον εντοπισμό αναφορών στην Ενότητα και στην Πολλαπλότητα μέσα σε κείμενα θεωρητικών της εποχής του Μάντζαρου, βρίσκουμε δύο ενδιαφέρουσες μνημονεύσεις στον Picchianti. Στην αρχή του όγδοου κεφαλαίου του *Principj generali e ragionati* ο Picchianti γράφει για την αρμονία (εδώ με την ευρύτερη, όχι αυστηρά μουσική σημασία της) κάτι που συγγενεύει με μια ιδέα που εκφράζει ο Μάντζαρος στο *SPA* 1 («Συμπέρασμα», 96ν/189), και συγκεκριμένα με την ιδέα ότι ναι μεν το φαινόμενο της Τονικότητας αποτελεί το Όλον, αλλά η κάθε διαφορετική τονικότητα (τόνος) αποτελεί ένα ξεχωριστό Ενοποιητικό Σύστημα.

> […] η αρμονία πηγάζει από εκείνη την ξεχωριστή ιδιότητα η οποία συναντάται μεταξύ των διαφόρων τμημάτων τα οποία συνθέτουν το ίδιο ακριβώς Όλον, εύτακτο και σφιχτοδεμένο, ενώ πέρα από αυτή τη συνένωση, κάθε τμήμα αυτό καθαυτό και ανεξάρτητα [από τα άλλα] σχηματίζει ένα Όλον χωριστό και διακριτό. Η αρμονία λοιπόν είναι το αποτέλεσμα του ευτυχούς συνδυασμού της Ενότητας και της Πολλαπλότητας.[323]

Η άλλη αναφορά του Picchianti στις δύο αυτές θεμελιώδεις έννοιες γίνεται στο πλαίσιο της μουσικής μορφής, σε ένα κεφάλαιο που πραγματεύεται τη μελωδία και τις περιόδους από τις οποίες αποτελείται. Και εδώ η λέξη *αρμονία* χρησιμοποιείται με ευρύτερη σημασία.

> Οι περίοδοι πρέπει να βρίσκονται σε αρμονία μεταξύ τους. Επομένως [πρέπει να υπάρχει] Ενότητα και Πολλαπλότητα μεταξύ των δύο περιόδων.
>
> Ενότητα: κάθε περίοδος πρέπει να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή αναλογία με την προηγούμενή της, δηλαδή να αποπνέει τον ίδιο χαρακτήρα και να έχει τον ίδιο στόχο.
>
> Πολλαπλότητα: κάθε περίοδος πρέπει να εκφράζει μία ή περισσότερες ιδέες διαφορετικές από την προηγούμενή της. Μπορεί να είναι ή να μην είναι διαφορετική σε έκταση, αλλά δεν μπορεί να

---

[321] «Ora, quando sarà trasgredibile tal legge? Nella sola musica drammatica, ed in quei casi in cui, durante un medesimo pezzo, il progresso dell' azione viene a mutare l' affetto che a principio dominava. Cessa allora la ragione assoluta dell' unità, e dà luogo a quella più forte della verità drammatica, la quale esige il più perfetto accordo delle arti ausiliari colla Poesia, che ne è la principale» (BOUCHERON 1842 σ. 75).

[322] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 9 υποσημ. 1· σχολιασμός στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2006 σ. 68-71. Πρόκειται για το πρώτο τμήμα (φούγκα, Prestissimo) του τρίο «O ciel! Quoi tu vas mourir» από τη Β΄ πράξη, σκηνή 11 της όπερας (σ. 122-147 της έκδοσης Hérissant).

[323] «[…] l' armonia deriva da quella particolar proprietà, che si riscontra fra le diverse parti componenti un solo e medesimo tutto bene ordinato e connesso, mentre fuori di questa riunione ciascheduna parte indipendentemente e per se stessa, forma un tutto separato e distinto. L' armonia dunque è il risultato della felice combinazione della *Unità*, e della *Varietà*» (PICCHIANTI 1834 σ. 104).

μη διαφέρει ως προς τη μετατροπία. Η τονικότητα στην οποία κατέληξε η τέλεια πτώση της πρότερης περιόδου πρέπει να εγκαταλείπεται όσο το δυνατόν συντομότερα στην ύστερη περίοδο.[324]

Σε αυτό το συγκείμενο, λοιπόν, η Ενότητα καθορίζεται κυρίως από την ομοιογένεια στο ύφος και τον χαρακτήρα, ενώ η Πολλαπλότητα από την επιστροφή στην αρχική τονικότητα μετά το σύντομο πέρασμα από μιαν άλλη.

Η σημασία, ή μάλλον η ανάγκη της Ενότητας και της Πολλαπλότητας εκφράζεται, δέκα χρόνια μετά το κείμενο του Picchianti, και σε μιαν από τις σημαντικότερες πραγματείες περί αρμονίας του 19ου αιώνα, εκείνη του Fétis:

Η μουσική μας αίσθηση έχει ως πρώτη αρχή την Τονικότητα, η οποία δεν είναι τίποτε άλλο από τη λογική σχέση [μεταξύ] των φθόγγων· η δεύτερη αρχή, η οποία είναι απλώς μια τροποποίηση της πρώτης, είναι η ανάγκη για πολλαπλότητα μέσα στην ενότητα. Αυτή είναι η ανάγκη που έχει οδηγήσει στην τροποποίηση των φυσικών συγχορδιών.[325]

Αν και στα χειρόγραφα του Μάντζαρου δεν εντοπίζουμε σαφείς μαρτυρίες εξοικείωσής του με το έργο του βέλγου μουσικοθεωρητικού, υπάρχει μια αναφορά του Δε Βιάζη ότι ο Μάντζαρος του είχε δωρίσει «ἔργα τοῦ Fétis», χωρίς όμως να παραθέσει τους τίτλους τους ή να κάνει κάποια διευκρίνιση για το περιεχόμενό τους.[326] Σε κάθε περίπτωση, πάντως, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με απόλυτη βεβαιότητα αν ο Μάντζαρος, όταν έγραφε το *SPA*, είχε μελετήσει γραπτά του Fétis, δεδομένου ότι μας είναι άγνωστη η χρονολογία συγγραφής του μαντζαρικού πονήματος. Γνωρίζοντας ωστόσο πόσο φιλομαθής ήταν και πόσο φρόντιζε να ενημερώνεται για τις μουσικές εξελίξεις της εποχής του σε καλλιτεχνικό και παιδαγωγικό επίπεδο,[327] μπορούμε να θεωρήσουμε σχεδόν βέβαιο ότι, ασχέτως της συγγραφής του *SPA*, είχε αποκτήσει και είχε μελετήσει κάποια στιγμή ένα αντίτυπο του *Traité complet* […] *de l'harmonie* του Fétis.

Την ίδια χρονιά με το σύγγραμμα του Fétis εκδίδεται και εκείνο του Orlandini, στο οποίο υπάρχουν δύο χωρία που μαρτυρούν τη σπουδαιότητα του δίπτυχου «Ενότητα–Πολλαπλότητα». Ιδού το πρώτο από αυτά:

[…] η Ενότητα και η Πολλαπλότητα είναι αναγκαίες στον μουσικό λόγο, διότι μέσω αυτών των δύο καθορίζουμε τους νόμους της Αρμονίας· και είναι αναγκαίο να συνδέονται η μία με την άλλη ώστε στην αρμονία να αποφύγουμε να έχουμε τμήματα που δεν επιδέχονται την ένωση μεταξύ τους, ή άλλα ανεπαρκή. Τα τμήματα δεν πρέπει μόνο να αλληλοεξαρτώνται ώστε, με την ένωσή

---

[324] «I periodi devono essere in armonia fra di loro. Dunque *Unità*, e *Varietà* fra i periodi.
»*Unità*[.] Ogni periodo deve avere la più stretta analogia possibile col suo antecedente, cioè egli deve risentire del medesimo carattere, e tendere allo stesso fine.
»*Varietà*. Ogni periodo deve esprimere una, o più idee diverse dall' antecedente. Egli può, o non può esser vario in lunghezza, ma non può non esser vario in modulazione. Il modo determinato dalla cadenza perfetta del periodo antecedente, deve essere abbandonato al più presto possibile nel periodo conseguente»
[PICCHIANTI 1834 σ. 154].

[325] «Notre sentiment musical a pour premier principe la tonalité, qui n'est autre chose que le rapport logique des sons; le second principe, qui n'est qu'une modification du premier, est le besoin de variété dans l'unité. C'est ce besoin qui a conduit aux modifications des accords naturels» (FÉTIS ^{2}1844 σ. 59).

[326] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1905 σ. 135^{α}. Ο Δε Βιάζης υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου για έντεκα μήνες, και συγκεκριμένα από τις 30.4/12.5.1871 (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1905 σ. 133^{β}) μέχρι την ημέρα που ο συνθέτης προσεβλήθη από την αποπληξία η οποία απέβη μοιραία για τη ζωή του, δηλαδή μέχρι τις 29.3/10.4.1872 (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 959^{β}), συνεπώς η δωρεά αυτή τοποθετείται μέσα σε τούτα τα χρονικά όρια.

[327] Για την καλλιτεχνική ενημέρωση του Μάντζαρου, τουλάχιστον στην ύστερη περίοδο της ζωής του, σημαντική μαρτυρία είναι το *Rapporto* και οι αναφορές σε όπερες διαφόρων συνθετών (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 11-12)· ως προς τη γνώση και χρήση πρόσφατων εκπαιδευτικών μεθόδων θυμίζουμε εκείνες του Czerny και του Herz για πιάνο (βλ. σ. 25 παραπάνω).

τους να συμβάλλουν σε ένα μοναδικό και αρμονικό Όλον (δηλαδή μια συγχορδία), αλλά πρέπει και τα διάφορα Όλα να αλληλοεξαρτώνται, με σκοπό να προκύπτουν από τη διαδοχή τους ευχάριστες εντυπώσεις. Και γι' αυτό θα πω ότι στην Αρμονία έχουμε για στόχο την Ενότητα και για οδηγό την Πολλαπλότητα: για στόχο την Ενότητα διότι κάθε Όλον πρέπει να περιέχει μια δεδομένη ποσότητά της (ώστε να είναι τέτοιο [*δηλ. Όλον*])· και για οδηγό την Πολλαπλότητα επειδή, ανάλογα με το πόση από αυτήν [=*την Πολλαπλότητα*] περιέχεται σε μια συγχορδία, αυτή [η συγχορδία] μεταβαίνει μάλλον προς μία παρεπόμενη [συγχορδία] παρά προς μιαν άλλη […][328]

Θα επισημάνω και πάλι πόσο χρήσιμη θεωρώ την παράθεση ορισμένων τμημάτων του βιβλίου του Orlandini όπως το παραπάνω και αυτό που ακολουθεί, επειδή φρονώ ότι μέσα σε αυτά είναι πιθανό να περιέχονται απόψεις που ο Ιταλός είχε διαμορφώσει, ή γνώσεις που είχε αφομοιώσει, από τη διδασκαλία του Μάντζαρου — απόψεις και πληροφορίες που μπορεί και να υπάρχουν μέσα στην αγνοούμενη ακόμα πραγματεία περί αρμονίας του έλληνα δασκάλου του. Στο παραπάνω παράθεμα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η μετατόπιση από τη μακροσκοπική θεώρηση της μουσικής προς μία πιο μικροσκοπική, σύμφωνα με την οποία κάθε συγχορδία θεωρείται ένα διαφορετικό Όλον: έτσι κάθε συγχορδία πρέπει να χαρακτηρίζεται αφενός από Ενότητα για να μπορεί πράγματι να είναι συγχορδία (κι όχι τυχαίος φθογγικός συνδυασμός), αφετέρου από Πολλαπλότητα εφόσον δεν υπάρχει μόνο ένας τρόπος διαστηματικής δόμησης των συγχορδιών ή διάταξης των μελών τους, και αυτό δίνει στην κάθε συγχορδία έναν δεδομένο χαρακτήρα και μία συγκεκριμένη τάση, άρα και έναν ιδιαίτερο τύπο συγχορδίας που αρμόζει να έπεται σε κάθε περίπτωση: μ' άλλα λόγια, μια ιδιαίτερη *παρεπόμενη*.

Ας δούμε ένα ακόμη απόσπασμα από το ίδιο σύγγραμμα, συγκεκριμένα την αρχή της πέμπτης από τις έξι πραγματείες που το αποτελούν:

Η Αρμονία προκύπτει από μια σειρά συγχορδιών που υπόκεινται στους νόμους της Πολλαπλότητας και της Ενότητας, και συνεπώς η Ενότητα και η Πολλαπλότητα συνιστούν εκείνη την αρχή που πρέπει να διέπει τη διαδοχή των συγχορδιών, όπως ας πούμε [και] στις ιδέες οι οποίες αποτελούν μία καλοδομημένη ομιλία. Επίσης αν εξετάσουμε την κάθε συγχορδία ξεχωριστά, τα διάφορα κομμάτια που την αποτελούν συνδέονται μεταξύ τους για να αυξηθεί η Πολλαπλότητα, και πρέπει όλα να αλληλοεξαρτώνται και η εξάρτησή τους να διέπεται από τον νόμο της Ενότητας, ώστε να εδραιώνεται ένα και μοναδικό αρμονικό[329] σύνολο· διότι η υπερβολή στην Πολλαπλότητα βλάπτει ευθέως την Ενότητα, όπως και η υπερβολή στην Ενότητα βλάπτει ευθέως την Πολλαπλότητα. Και όταν σε ένα φθογγικό σύνολο αυτές οι δύο ποιότητες δεν είναι ενωμένες, τότε ένα τέτοιο σύνολο δεν μπορεί να χαρακτηρίζεται συγχορδία εφόσον, όπως λέει ο De Momigny, χωρίς την Ενότητα θα υπήρχαν τμήματα χωρίς ολότητα [Όλον], ενώ χωρίς την Πολλαπλότητα θα υπήρχαν ολότητες χωρίς τμήματα:[330] δηλαδή θα υπήρχαν τμήματα χωρίς ολότητα επειδή τα διάφορα τμήματα δεν θα μπορούσαν να ενωθούν για να τη συνθέσουν, και θα υπήρχαν ολότητες χωρίς τμήματα επειδή κάθε τμήμα θα ήταν μια ολότητα. Και εδώ θα μιλήσω για τη regola

[328] «[…] l' *Unità* e la *Varietà* sono indispensabili al discorso Musicale, perchè è mediante queste due proprietà che stabiliamo le leggi dell' armonia; ed essendo d' uopo che l' una e l' altra sian collegate insieme affine di non avere nell' armonia delle parti non suscettive di unirsi fra loro, ed altre insufficienti; a ragione che le parti non solo devono subordinarsi le une alle altre per concorrere con la loro unione a formare un sol tutto armonioso, cioè un accordo; ma devono anche i diversi tutti essere subordinati gli uni agli altri, affine di ottenere con la loro successione delle grate impressioni: e per ciò vado a dire che nell' armonia, abbiamo l' *Unità* per termine, e la *Varietà* per guida; l' unità per termine, perchè ognuno dei tutti ne deve contenere, (per essere tale), una data quantità; e la *Varietà* per guida, perchè secondo il quantitativo che un accordo ne contiene, esso si porta piuttosto ad uno che ad un altro conseguente; […]» (ORLANDINI 1844 σ. 119-120). Για τη σημασία της *παρεπόμενης* [*συγχορδίας*] βλ. σ. 336-337.

[329] Εδώ με τη γενικότερη σημασία.

[330] Βλ. το σχετικό παράθεμα στη σ. 404 παραπάνω (το πρωτότυπο γαλλικό στην υποσημ. 275).

dell'ottava, η οποία χρησιμεύει ως υπόδειγμα ή πρότυπο για την αλληλεξάρτηση και των δύο αυτών νόμων, […][331]

Ασφαλώς δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ο Orlandini γνώρισε τα γραπτά του Momigny μέσω του Μάντζαρου ή αν τα ανακάλυψε αργότερα, μετά τη μαθητεία του κοντά στον Κερκυραίο. Σε κάθε περίπτωση, θεωρώ ότι η σημασία που δίνει ο Momigny στην Ενότητα (σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία κοινά μεταξύ Μάντζαρου και Momigny[332]) αποτελεί ικανή ένδειξη ότι τα γραπτά του Βέλγου συμπεριλαμβάνονται στα αποφασιστικής επιρροής αναγνώσματα του Μάντζαρου. Επειδή έχω την πεποίθηση ότι ο Μάντζαρος γνώριζε καλά τη Γαλλική και μπορούσε να διαβάσει με άνεση κείμενα σε αυτή τη γλώσσα,[333] πιστεύω ότι είχε μελετήσει έργα του Momigny στο πρωτότυπο. Δεν αποκλείεται, όμως, ειδικά το *La seule vraie Théorie* […] να το είχε διαβάσει στην ιταλική μετάφραση που κυκλοφόρησε στη Μπολόνια το 1823, δύο χρόνια μετά τη γαλλική έκδοση. Πάντως ο Orlandini, που δεν ξέρουμε αν γνώριζε Γαλλικά, παραθέτει τα λόγια του Momigny σχεδόν αυτολεξεί από την ιταλική μετάφραση,[334] απόσπασμα από την οποία παραθέτει και σε άλλο σημείο του *Dottrina musicale* (βλ. σ. 443 παρακάτω).

Συνεχίζουμε με τον Πέτρο Βράιλα Αρμένη, ο οποίος υπήρξε καθηγητής της Φιλοσοφίας στην Ιόνιο Ακαδημία και ένας από τους πλέον καλλιεργημένους άνδρες της Κέρκυρας των μέσων του 19ου αιώνα. Ανήκε στο στενό φιλικό περιβάλλον του Μάντζαρου και είχε την ευκαιρία να συζητά μαζί του για πολλά ζητήματα αισθητικής και φιλοσοφίας σε σχέση με τη μουσική. Η σημαντικότερη μαρτυρία αυτών των αναζητήσεων του Βράιλα είναι η μελέτη «Περὶ μουσικῆς». Στο παρακάτω απόσπασμα αυτού του κειμένου πραγματεύεται την Ενότητα, αλλά και τη Μονάδα, από την οποία απορρέουν όλα τα επιμέρους στοιχεία που εκπροσωπούν την Ποικιλία ή Πολλαπλότητα (υπονοώντας εδώ την ηχογόνο χορδή), ενώ κάνει λόγο και για *νόμο* της Ενότητας, μιας Ενότητας εσωτερικής, κρυφής, που εξαπλώνεται σε όλα τα μέρη του καλλιτεχνικού έργου («ἐνδόμυχός τις ἐνότης δι' ὅλων τῶν μερῶν τοῦ ποιήματος διήκουσα»):

Ὥστε, ὁ μουσικὸς ῥυθμὸς εἶναι ἡ σχέσις τῶν τόνων πρὸς τὸν χρόνον, τὸ μουσικὸν μέτρον εἶναι ἡ πρὸς ἀλλήλους σχετικὴ διάρκεια τῶν τόνων, καὶ ἐὰν μετὰ τῶν δύο τούτων στοιχείων συνενώσωμεν ὅσα εἴπομεν περὶ τῆς φύσεως τοῦ ἤχου καὶ τῆς συνηχίας, βλέπομεν ὅτι, ἐπὶ τέλους, πάντα ταῦτα ἀνάγονται εἴς τινα ἰσοχρονίαν ἀπόλυτον ἢ σχετικὴν, ἥτις εἶναι ἐπανάληψις, διπλασιασμὸς, πολλαπλασιασμὸς καὶ ἀνάπτυξις τῆς αὐτῆς ἐνότητος ἢ μονάδος, δηλ. εἶναι ἐνότης παράγουσα ἐξ ἐαυτῆς καὶ δι' ἐαυτῆς τὴν ἰδίαν ποικιλίαν. Ἐὰν δὲ περὶ τῆς ἐν τόπῳ συμμετρίας τὰ αὐτὰ ἀληθεύουσιν, αφ' οὗ ἡ συμμετρία οὐδὲν ἕτερον εἶναι ἢ ἡ ἐν ὁμοίοις καὶ ἀντιστοίχοις ἰσοτοπία, ὡς ἄλλοτε

[331] «L' armonia risulta da un seguito d' accordi subordinati alle leggi della *Varietà* e dell' *Unità*, e per conseguenza l' *Unità* e la *Varietà*, forman quel principio che deve trovarsi nella successione degli accordi, come per modo di dire nelle idee che costituiscono il ben concerto discorso; e parimenti presi gli accordi isolatamente, le differenti parti che li compongono sono fra loro associate per aumentare la *Varietà*; e tutte devono scambievolmente subordinarsi, e la loro subordinazione è condotta dalla legge dell' *Unità*, per così stabilire un sol insieme armonioso; perchè l' eccesso di *Varietà* nuoce al dritto dell' *Unità*, come l' eccesso d' *Unità* nuoce al dritto della *Varietà*: e allorchè in un insieme di suoni non si trovano unite queste due qualità, non si potrà chiamare un tal complesso con l' epiteto d' accordo; a ragione, come si esprime *De Momigny*, che senza l' *Unità* vi sarebbero delle parti senza tutto; e senza *Varietà* vi sarebbero dei tutti senza parti: cioè vi sarebbero delle parti senza tutto, perchè le diverse parti non potrebbero unirsi fra loro per comporlo, e vi sarebbero dei tutti senza parti, perchè ciascuna parte sarebbe lo stesso tutto. E qui parlerò delle scale d' armonia, le quali ci servono di modello o tipo per essere subordinate ad ambe queste leggi, […]» (ORLANDINI 1844 σ. 155-156).

[332] Ανακεφαλαίωση των κοινών σημείων μεταξύ Μάντζαρου και Momigny στις σ. 655-656 παρακάτω.

[333] Βλ. σ. 312, υποσημ, 64.

[334] «[…] senza l' *Unità* vi sarebbero delle parti senza *tutto*, e senza la *Varietà* vi sarebbero dei *tutti* senza parti» (MOMIGNY 1823 σ. 22).

> ἀπεδείξαμεν, ἔπεται, ὅτι ὁ νόμος καὶ τῶν ἐν χρόνῳ τεχνῶν καὶ τῶν ἐν τόπῳ, εἶναι εἷς καὶ ὁ αὐτὸς, ἐνδόμυχός τις ἐνότης δι' ὅλων τῶν μερῶν τοῦ ποιήματος διήκουσα καὶ πάντα ζωογονοῦσα καὶ ῥυθμίζουσα, unitas per omnes partes perpetuata,[335] ὡς ἡ ὑπόστασις παράγει καὶ ζωογονεῖ τὴν ἰδίαν μορφήν· καὶ νοοῦμεν ἐντεῦθεν καὶ τὸ ἀδιάσπαστον τῶν ἐν τῇ ἐννοίᾳ τοῦ ὄντος στοιχείων, τῆς ὑποστάσεως, τῆς μορφῆς, τῆς σχέσεως, τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου, καὶ τὴν ἀκριβὴ πρὸς τὴν ἔννοιαν τοῦ ὄντος ἀντιστοιχίαν τῆς καθ' ἡμᾶς ἐννοίας τοῦ καλοῦ, ὅπερ ὡς ὑπέροχον ὀντότητα θεωροῦμεν, διότι ἐν αὐτῷ πάντα τὰ στοιχεῖα τοῦ ὄντος εὑρίσκομεν, ἀλλὰ κατά τινα ὑπεροχὴν καὶ τελειοτέραν ἕνωσιν καὶ ἁρμονίαν.[336]

Λίγο παρακάτω αναφέρεται ξανά σε νόμο της Ενότητας, αλλά προσθέτει σε αυτόν άλλους τρεις: της απλότητας, της ευκρίνειας και της αφέλειας (με την τελευταία να σημαίνει εδώ την έλλειψη επιτήδευσης). Η μνημόνευση αυτών των ιδιοτήτων δείχνει τη συνάφεια των ιδεών του Βράιλα με εκείνες του Μάντζαρου,[337] κυρίως εκείνες που αφορούν την Ενότητα και την απλότητα.[338] Η δε αναφορά στην ιδιαίτερη φύση της μουσικής, δηλαδή την ιδιότητά της να εκφράζει το συναίσθημα γενικά και αόριστα, εξαιτίας της οποίας έχει ακόμα μεγαλύτερη ανάγκη από την Ενότητα, είναι κάτι που το συναντήσαμε και στον Boucheron.[339]

> Ἀλλ' ἡ μουσικὴ ἔχει μέσον ὑποκειμενικὸν ἁπλούστατον καθ' ἑαυτὸ καὶ καθολικώτατον, γεννώμενον ἐν ἀκαρεῖ καὶ παρερχόμενον ἕν τινι ἀκατασχέτῳ διαδοχῇ καὶ ταχύτητι, καὶ ἐκφράζει μόνον τὸ αἴσθημα, τὸ ζωηρότατον τῶν πνευματικῶν στοιχείων, καὶ, ὡς εἴπομεν, γενικῶς πως καὶ ἀορίστως. Ἄρα, ἡ μουσικὴ ἔκφρασις ἔχει ἰδίους ὅρους καὶ νόμους καὶ κανόνας, οὓς δὲν δύναται νὰ παραβῇ ἀτιμωρήτως. Ἀνάγονται δὲ, ἐὰν δὲν ἀπατώμεθα, εἰς τὴν ἁπλότητα, τὴν εὐκρίνειαν, τὴν ἀφέλειαν καὶ τὴν ἑνότητα, αἵτινες εἰς πᾶσαν μὲν καλλιτεχνίαν εἶναι ἀναγκαῖαι, ἰδίως δὲ εἰς τὴν μουσικὴν, καὶ ἐκ τῆς ἰδιαιτέρας αὐτῆς φύσεως εὐκόλως δικαιολογοῦνται.[340]

Και ένα τελευταίο απόσπασμα από το ίδιο κείμενο του Βράιλα, όπου γράφει για την επίτευξη της Ενότητας ακόμα και μέσα σε συνθέσεις με ελεύθερη φόρμα, ή και σε όπερες — έργα με ακόμα μεγαλύτερη Πολλαπλότητα, εξαιτίας της μεγάλης διάρκειας και του συνδυασμού της μουσικής με τη θεατρική δράση.

> […] ἡ ἑνότης ἐπιβάλλεται ὑπὸ τοῦ ἀδιαιρέτου τοῦ αἰσθήματος. Διὰ τοῦτο καὶ εἰς τὰς ποικιλωτέρας καὶ μᾶλλον ἰδιοτρόπους συνθέσεις (capriccii, fantasie) καὶ εἰς τὰ μᾶλλον πολύπλοκα καὶ πολύστροφα ᾄσματα εἷς κύριος καὶ θεμελιώδης σκοπὸς ἐπικρατεῖ, καὶ ἐφίσταται, καὶ ἐπανέρχεται, καὶ ἐξ ἑαυτοῦ τρόπον τινὰ παράγει τὴν ἄπειρον ποικιλίαν καὶ τὸν πλοῦτον τῶν λεπτομερῶν αὐτῶν καλλονῶν. Καὶ εἰς αὐτὰ τὰ μελοδράματα, ἐν οἷς ποικίλοι χαρακτῆρες καὶ πάθη διάφορα συγκρούονται κατ' ἀλλήλων, καὶ ἴδιον ἔχει ἕκαστον τύπον καὶ σημασίαν, οὐχ ἧττον, ἡ ἑνότης ἡ ἐκ τοῦ ὅλου προερχομένη διακρίνεται καὶ καταφαίνεται, ὅταν ἦναι ἔργα ἀρίστων διδασκάλων, ὡς ἡ *Ὑπνοβάτις*, ἡ *Σεμίραμις* ἢ ὁ *Κουρεὺς τῆς Σιβιλλίας*. […][341]

---

[335] Δηλ. «η ενότητα διαιωνίζεται μέσα από όλα της τα τμήματα».

[336] Βραΐλας Αρμενης 1866 σ. 142α.

[337] Καρδαμης 2015 σ. 245.

[338] Ενδεικτικά ως προς την απλότητα: Calichiopulo Manzaro 1851 σ. 11 (με αναφορά στην απλότητα της μελωδίας που χαρακτηρίζει τη Ναπολιτάνικη Σχολή) και σ. 12 (όπου κάνει λόγο για την απλότητα, αλλά και την αληθοφάνεια, με την οποία εξέφρασαν τα ανθρώπινα συναισθήματα διάφοροι συνθέτες όπερας από τον Lully μέχρι τον Monsigny).

[339] Βλ. σ. 416, αρχική πρόταση του σχετικού παραθέματος.

[340] Βραΐλας Αρμενης 1866 σ. 142β.

[341] Βραΐλας Αρμενης 1866 σ. 143α. Τα τρία έργα που αναφέρονται στο τέλος είναι, ασφαλώς, οι όπερες *La sonnambula* (1831) του Bellini, και οι *Semiramide* (1823) και *Il barbiere di Siviglia* (1816) του Rossini.

Όλες αυτές οι ιδέες του Βράιλα είναι πολύ πιθανό να έχουν σαν σημείο αφετηρίας τις συζητήσεις του με τον Μάντζαρο, τον οποίο εκτιμούσε και θαύμαζε, ενώ δεν παρέλειπε να παρακολουθεί τις διαλέξεις του συνθέτη πάνω σε μουσικά ζητήματα — όπως και ο Μάντζαρος, με τη σειρά του, τιμούσε ως ακροατής τον Βράιλα.[342]

4.1.13 **Ζητήματα Ακουστικής (ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο, αρμονική στήλη). Η κριτική προς τους μαθηματικούς και τον Tartini.**

Θα ολοκληρώσουμε την παρουσίαση του θεωρητικού τμήματος του *SPA* 1 με τα φ. 97*r*-97*v*, 100*r*, 101*v* και 102*r* (σ. 190-191 και 196-198),[343] που είναι τα τελευταία του τόμου 1 και μαρτυρούν ότι τον Μάντζαρο τον απασχολούσε και η προσέγγιση της μουσικής μέσα από τις θετικές επιστήμες. Αυτό δεν θα έπρεπε να μας εκπλήσσει εφόσον, εκτός από συνθέτης και δάσκαλος μουσικής, ήταν επίσης «κάτοχος πολλῶν φιλολογικῶν[,] ἱστορικῶν, φιλοσοφικῶν καὶ φυσικομαθηματικῶν γνώσεων»·[344] αντιθέτως, θα ήταν μάλλον αφύσικο για έναν πολυμαθή και τόσο φιλομαθή να αδιαφορεί γι' αυτή την πλευρά του αντικειμένου στο οποίο αφιέρωνε τόσο χρόνο και ενέργεια.

Το φ. 97 / σ. 190-191 διαφέρει αρκετά από το αμέσως προηγούμενο φύλλο, όχι μόνον ως προς το περιεχόμενο αλλά και ως προς τον αφρόντιστο γραφικό χαρακτήρα σε σύγκριση με τον επιμελημένο του φ. 96. Θυμίζει περισσότερο τετράδιο σημειώσεων και είναι σχεδόν γεμάτο από μαθηματικούς υπολογισμούς. Εδώ το θέμα με το οποίο ασχολείται ο Μάντζαρος δεν είναι το φυσικό φαινόμενο των αρμονικών που παράγονται από το ηχογόνο σώμα αλλά το διάστημα μεταξύ της 17ης και 18ης διαίρεσης του μονοχόρδου. Παράλληλα ο Μάντζαρος δράττεται της ευκαιρίας να γράψει δύο μικρές παραγράφους όπου εκφράζει την αντίθεσή του προς εκείνους που βασίζουν τον «αρμονικό νόμο» πάνω στην ηχογόνο χορδή, στους λογαρίθμους, και σε άλλους μαθηματικούς υπολογισμούς. Στην ερμηνεία αυτού του τελευταίου χωρίου χρειάζεται προσοχή διότι, με μια βιαστική ανάγνωση, μοιάζει να αναιρεί εκείνα που διατυπώνονται στο φ. 96 για τη σχέση της ηχογόνου χορδής με την Τονικότητα.

Αυτό που απασχολεί τον Μάντζαρο στο φ. 97 (σ. 190-191) είναι ο επιμόριος λόγος[345] που εκφράζει εκείνο το διάστημα το οποίο πλησιάζει, περισσότερο από κάθε άλλο, το ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο. Ο λόγος αυτός είναι ο 18:17 και, ασφαλώς, δεν αποτελεί ανακάλυψη του Μάντζαρου, αφού είχε προταθεί ήδη δυόμισι αιώνες νωρίτερα (το 1581) από έναν ένθερμο

---

[342] «Εἰς τᾶς περὶ καλολογίας παραδόσεις τοῦ Βράϊλα, τακτικῶς ἐφοίτα ὁ Μάντζαρος ὁ μουσουργός του ὕμνου, ὡς ὁ Βράϊλας ἐφοίτα εἰς τᾶς περὶ ἀρμονίας παραδόσεις τοῦ Μαντζάρου» (παρατίθεται σε διαδικτυακή αναδημοσίευση του ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ 2009, <http://www.parathemata.com/2009/11/blog-post_20.html>, σημ. 35, τελευταία ανάκτηση 15.3.2021). Βλ. επίσης την αναφορά του Μοτσενίγου στον Βράιλα σαν έναν από τους θαυμαστές και τακτικούς ακροατές του Μάντζαρου, μαζί με άλλες σημαντικές προσωπικότητες της Κέρκυρας όπως τον Σολωμό, τον Giuseppe Regaldi, τον Γεράσιμο Μαρκορά, τον Ιάκωβο Πολυλά, τον Nicolò Tommaseo και άλλους (ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ 1958 σ. 107· επίσης ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 265-266).

[343] Οι σελίδες 192-195 είτε είναι κενές είτε περιέχουν ορισμένα μουσικά παραδείγματα που δεν έχουν καμία σχέση με τις σελίδες που προηγούνται και που ακολουθούν.

[344] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 959α. Σε παλαιότερο κείμενό του (ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1878, σ. 191α) γράφει ότι ο Μάντζαρος «οὐ μὴν ἦν μουσικός, ἀλλὰ καὶ λόγιος καὶ κάτοχος πάντων τῶν κλάδων τῆς Φυσικῆς καὶ φιλόσοφος οὐ τῶν τυχαίων».

[345] Έτσι λέγεται το κλάσμα της μορφής $\frac{(x+1)}{x}$ όπου $x \in \mathbb{N}$ και $x \neq 0$, δηλαδή το κλάσμα του οποίου ο παρονομαστής και ο αριθμητής είναι, αντίστοιχα, *διαδοχικοί* φυσικοί αριθμοί, και το x είναι διάφορο του μηδενός.

θιασώτη του ισοσυγκερασμένου κουρδίσματος, τον Vincenzo Galilei.[346] Αξιοποιώντας τον τύπο μετατροπής του λόγου δύο συχνοτήτων σε cents, ο οποίος είναι $3986 \cdot \log_{10}\left(\frac{f_2}{f_1}\right)$, θα βρούμε ότι το ημιτόνιο μεταξύ 17ης και 18ης διαίρεσης του μονοχόρδου ισούται με $3986 \cdot \log_{10}\left(\frac{18}{17}\right) \approx 98{,}946¢$ (cents), δηλαδή πρόκειται πράγματι ένα διάστημα ελάχιστα μικρότερο από το ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο (μόλις κατά περίπου 1,053¢).[347]

Οι μαθηματικές πράξεις που γεμίζουν το φ. 97 (Εικ. 4.16 και 4.17) είναι μια σειρά από υπολογισμούς όλων των διαστημάτων ανεβαίνοντας χρωματικά από τη 2μ μέχρι την οκτάβα, κατ' αύξουσα σειρά μεγέθους δηλαδή, έχοντας όμως σαν βάση το ημιτόνιο που εκφράζεται με τον λόγο 18:17. Ο Μάντζαρος, για να βρει το κάθε διάστημα, εφαρμόζει εδώ μια μέθοδο γνωστή από την Ακουστική: υψώνει τον λόγο 18:17 στη δύναμη η οποία κάθε φορά αντιστοιχεί στον αριθμό των ημιτονίων που αποτελούν το εκάστοτε διάστημα. Παραδείγματος χάριν για να βρει τη 2Μ, η οποία σχηματίζεται από δύο ημιτόνια εκφρασμένα με τον λόγο 18:17, υψώνει τον λόγο αυτό στο τετράγωνο, $\left(\frac{18}{17}\right)^2$. Αντίστοιχα, για την 4Κ (πέντε ημιτόνια) θα έχουμε ύψωση στην πέμπτη $\left(\frac{18}{17}\right)^5$, για την 5Κ $\left(\frac{18}{17}\right)^7$, και ούτω καθεξής.[348] Επιπλέον, για κάθε διάστημα που προκύπτει, ο Μάντζαρος υπολογίζει επίσης κατά πόσο αυτό διαφέρει από το αντίστοιχο διάστημα όταν εκείνο εκφράζεται μέσω κάποιου κλάσματος με αρκετά απλούς όρους (μονοψήφιους ή, το πολύ, διψήφιους).[349] Για παράδειγμα, στην περίπτωση της 2Μ, γράφει ότι το διάστημα που σχηματίζεται από δύο διαδοχικά ημιτόνια μεγέθους 18:17 είναι ίσο με τη διαφορά μεταξύ της πυθαγόρειας δευτέρας μεγάλης (9:8) και του *δεκαεπταδικού κόμματος δευτέρας μικρής*[350] (289:288).[351] Και πράγματι, $\left(\frac{18}{17}\right)^2 = \left(\frac{9/8}{289/288}\right) = 1{,}121107266$.

---

[346] RASCH 2002 σ. 207, PISTON/DEVOTO [5]1987 σ. 551 (σ. 778 της ελληνικής έκδοσης).

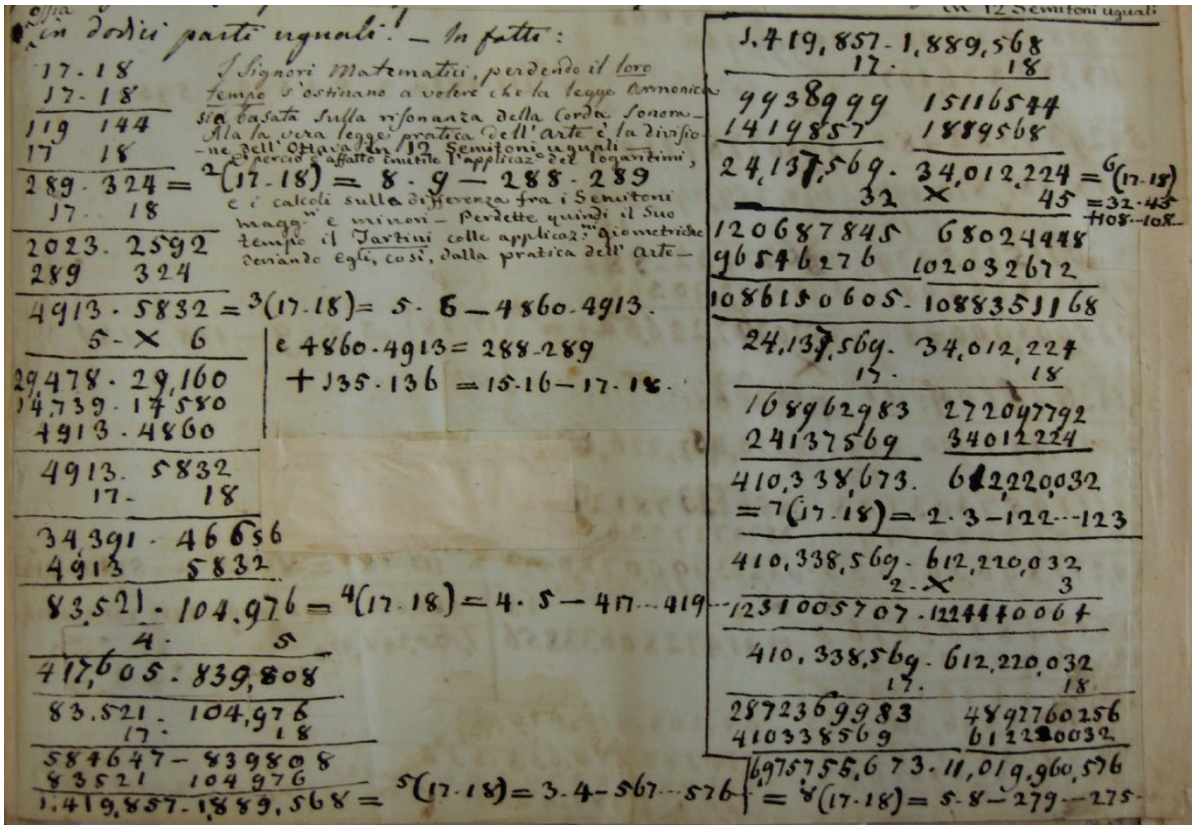
[347] Αν το συγκρίνουμε με τα ημιτόνια που σχηματίζονται από τον αμέσως μεγαλύτερο επιμόριο λόγο (19:18) και από τον αμέσως μικρότερο (17:16), διαπιστώνουμε ότι το μεν ημιτόνιο 19:18 ισοδυναμεί, περίπου, με 93,595¢, και συνεπώς του υπολείπονται περίπου 6,4¢, ενώ, από την άλλη, το ημιτόνιο 17:16 ισούται σχεδόν με 104,947¢, είναι δηλαδή κατά σχεδόν 5¢ μεγαλύτερο του ισοσυγκερασμένου.

[348] Εφόσον ο λόγος 18:17 αντιστοιχεί σε ένα διάστημα κατά τι μικρότερο από το ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο, αν υψωθεί στη δωδεκάτη δεν δίνει αποτέλεσμα 2 αλλά περίπου 1,985, και συνεπώς δεν δίνει καθαρή ογδόη αλλά ένα διάστημα που υπολείπεται της καθαρής ογδόης κατά περίπου 12,638¢. Το κόμμα αυτό είναι μικρότερο από το συντονικό (το οποίο αντιστοιχεί σε σχεδόν 21,504¢).

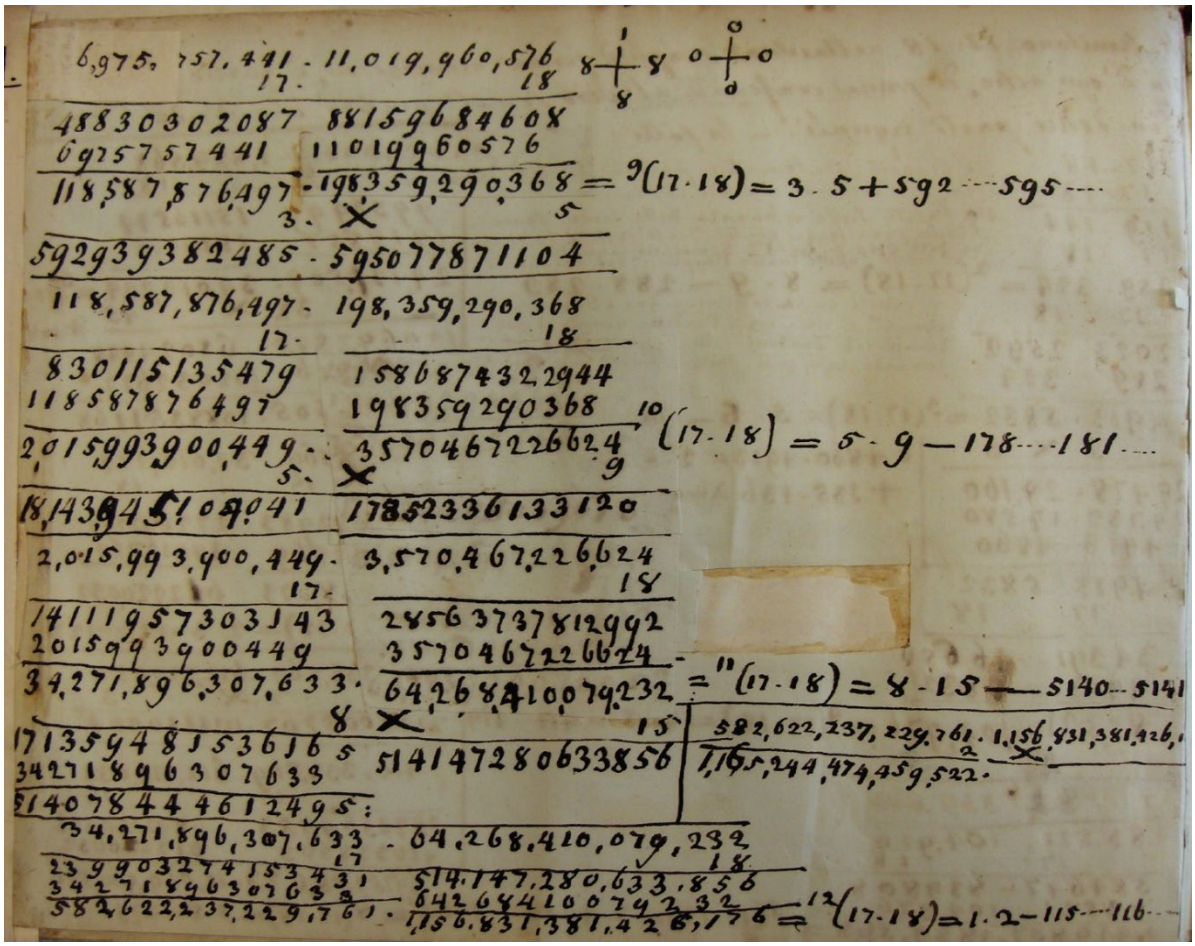
[349] Συγκεκριμένα: 9:8 (2Μ), 6:5 (3μ), 5:4 (3Μ), 4:3 (4Κ), 45:32 (4Α), 3:2 (5Κ), 8:5 (6μ), 5:3 (6Μ), 9:5 (7μ), 15:8 (7Μ), 2:1 (8Κ). Τρία από αυτά τα διαστήματα (45:32, 9:5, και 15:8) ο Μάντζαρος (στον *Πίνακα όλων των διαστημάτων της σύγχρονης μουσικής* [...], βλ. εδώ υποκεφ. 5.4) τα ονομάζει μεν όπως αναφέρονται στις παρενθέσεις, αλλά προσθέτει ότι υπερτερούν κατά ένα κόμμα.

[350] Αυτοσχέδια μετάφραση (εφόσον δεν έχω βρει αν υπάρχει καθιερωμένος ελληνικός όρος) του *septendecimal minor second comma*, το οποίο βρίσκω ότι είναι μία από τρεις αγγλικές ονομασίες του συγκεκριμένου μουσικού διαστήματος. Οι άλλες δύο είναι *septendecimal integer cents comma* και *septendecimal 6-cent comma*. Τις παραθέτω διατηρώντας ορισμένες επιφυλάξεις, εφόσον τις έχω εντοπίσει μόνο σε ένα wiki που ασχολείται με τα μουσικά διαστήματα (*Xenharmonic Wiki*, <https://en.xen.wiki/w/289/288>, τελευταία ανάκτηση 27.3.2021). Το 289:288 είναι η διαφορά μεταξύ των δύο επιμόριων λόγων που βρίσκονται πλησιέστερα στο ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο, δηλαδή ανάμεσα στο 17:16 και στο 18:17.

[351] Βλ. και στην Εικ. 4.16 πάνω αριστερά, ανάμεσα στην έκτη και στην έβδομη σειρά της παραγράφου που έχει γράψει ο Μάντζαρος με μικρά γράμματα. Εκεί μπορούν να φανούν και κάποιες διαφορές ανάμεσα στα μαθηματικά σύμβολα εκείνης της εποχής και στα σημερινά: βλέπουμε π.χ. ότι, αυτό που σήμερα γράφεται «$\left(\frac{17}{18}\right)^2 = \left(\frac{8/9}{288/289}\right)$» (η εξίσωση ισχύει και με αντιμετάθεση των όρων του κάθε κλάσματος), στον Μάντζαρο το βρίσκουμε γραμμένο ως «$^2(17{\cdot}18) = 8{\cdot}9$ — $288{\cdot}289$».



Εικόνα 4.16: *SPA* 1, οι μαθηματικοί υπολογισμοί του φ. 97*r* / σ. 190.



Εικόνα 4.17: *SPA* 1, οι μαθηματικοί υπολογισμοί του φ. 97*v* / σ. 191.

Ο υπολογισμός όλων των διαστημάτων μέχρι την οκτάβα, όπως και ο υπολογισμός της διαφοράς του κάθε διαστήματος από το αντίστοιχό του το οποίο εκφράζεται με απλό κλάσμα, είναι κάτι που ο Μάντζαρος το καταγράφει μόνο με αριθμούς, χωρίς καμία λεκτική περιγραφή, θεωρώντας πολλά στοιχεία ως αυτονόητα. Αυτό το δεδομένο, σε συνδυασμό με την όχι ιδιαίτερα επιμελημένη καταγραφή των υπολογισμών, σημαίνει μάλλον ότι ο Μάντζαρος χρησιμοποιήσε αυτό το φύλλο σαν πρόχειρο, όποιος κι αν ήταν ο σκοπός του — ίσως για να δείξει σε κάποιον μαθητή του ολόκληρη τη διαδικασία υπολογισμού των διαστημάτων, εξηγώντας την και προφορικά, ή ίσως για να παραθέσει τα αποτελέσματα των υπολογισμών σε κάποιο κεφάλαιο/χωρίο της περί αρμονίας πραγματείας του. Σε κάθε περίπτωση, η απουσία επεξηγήσεων δείχνει ότι προοριζόταν είτε για προσωπική χρήση είτε για μία εκ του σύνεγγυς επίδειξη της διαδικασίας, με προφορική περιγραφή και σχόλια.

Είναι σαφές, πάντως, απ' όσα γράφει ο Μάντζαρος στο 97*r*/190, στις εμβόλιμες παραγράφους με τα μικρά γράμματα, πως όχι απλώς ήταν υπέρ του ισοσυγκερασμένου κουρδίσματος, αλλά το θεωρούσε ως «τον πραγματικό, πρακτικό νόμο της τέχνης». Ήδη δύο αιώνες νωρίτερα, ο Mersenne είχε γράψει ότι ο ισοσυγκερασμός θα κάνει τη διαδικασία της σύνθεσης «πιο εύκολη και πιο ευχάριστη, και θα επιτρέπονται χιλιάδες πράγματα που πολλοί τα θεωρούν απαγορευμένα»,[352] αλλά αυτός που φέρνει το ζήτημα στο προσκήνιο των θεωρητικών συζητήσεων είναι ο Rameau.[353] Στο *Génération harmonique* τον βρίσκουμε να υποστηρίζει και αυτός τον ισοσυγκερασμό[354] και μάλιστα προτρέπει τους αναγνώστες του να κάνουν το ίδιο: «εξοικοιωθείτε με τον νέο συγκερασμό· σύντομα δεν θα αντιλαμβάνεστε πια καθόλου αυτά που τώρα μπορεί να σας δυσαρεστούν».[355] Μέσα στον ένα αιώνα μεταξύ της περιόδου ακμής του Rameau και εκείνης του Μάντζαρου συνέχισαν να χρησιμοποιούνται διάφορα είδη μεσοτονικών κουρδισμάτων αλλά, στα συγγράμματα του 19ου αιώνα, δύο ήταν τα κουρδίσματα που έτειναν να επικρατήσουν: αφενός το ισοσυγκερασμένο και αφετέρου το καθαρό ή ακριβές (αγγλ. *just intonation*).[356] Μεταξύ των συγχρόνων του Μάντζαρου που τάχθηκαν υπέρ του ισοσυγκερασμού είναι και ο Picchianti ο οποίος, το 1834, γράφει:

> Ο ισοσυγκερασμός είναι ο καλύτερος απ' όλους [τους συγκερασμούς] διότι, με την ισομερή κατανομή της παραπάνω διαφοράς [*δηλ. του πυθαγόρειου κόμματος*] σε όλα τα διαστήματα πλην της ογδόης, η ανακρίβεια του κάθε διαστήματος είναι υπερβολικά μικρή και δεν μπορεί να έχει δυσάρεστη επίδραση στην ακοή μας. Ο πρώτος που πρότεινε έναν τέτοιο συγκερασμό ήταν ο επιφανής Rameau: επειδή όμως τέτοιες καινοτομίες βρίσκουν μπροστά τους τα συνήθη εμπόδια, τώρα [μόλις] —δηλαδή σχεδόν έναν αιώνα [αργότερα]— έχει γνωρίσει τη γενική υιοθέτηση.[357]

---

[352] «[…] beaucoup plus aysée, & plus agreable, & mille choses seront permises que plusieurs croyent estre deffenduës […]» (MERSENNE 1636, Premiere Partie, *Traité des instrumens a chordes*, «Livre Premier des Instrumens», Corollaire I, σ. 41). Βλ. και REHDING 2005 σ. 150.

[353] NOLAN 2002 σ. 279.

[354] RAMEAU 1737 σ. 96.

[355] «[…] accoutumez-vous au nouveau Tempéramment, bien-tôt vous n'y sentirez plus rien de tout ce qui peut vous y déplaire à présent; […]» RAMEAU 1737 σ. 103. Βλ. και FERRIS 1959 σ. 252.

[356] NOLAN 2002 σ. 279.

[357] «Il temperamento eguale è il migliore di tutti, perchè una eguale repartizione della differenza suddetta su tutti gli intervalli, meno l' ottava, fà sì che la inesattezza di ciascuno intervallo è troppo piccola, per agire in maniera spiacevole sul nostro udito. Il primo a proporre un simil temperamento fù il celebre Rameau: ma per i soliti impedimenti, che incontrano simili innovazioni, è adesso, cioè a dire quasi un secolo, che si è generalmente adottato» (PICCHIANTI 1834 σ. 101-102).

Στη δε επόμενη παράγραφο δείχνει τη γεωμετρική πρόοδο σύμφωνα με την οποία γίνεται ο υπολογισμός κάθε ισοσυγκερασμένου ημιτονίου στην έκταση μιας οκτάβας, παραθέτοντας δύο ισοδύναμους τρόπους (βλ. Πίνακα 4.12): (α) την ύψωση του 2 σε δυνάμεις εκφρασμένες με κλάσμα, στο οποίο ο παρονομαστής είναι σταθερά 12 και ο αριθμητής αυξάνεται κατά έναν ακέραιο κάθε φορά, και (β) τη δωδέκατη ρίζα του 2 (η οποία είναι άρρητος αριθμός) υψωμένη σε δυνάμεις των οποίων οι τιμές είναι διαδοχικοί ακέραιοι από το 1 μέχρι το 12.[358] Όπως μας πληροφορεί ο Picchianti, τα στοιχεία αυτά τα έχει αντλήσει από την πραγματεία περί Ακουστικής του Chladni, χωρίς όμως να παραπέμπει σε συγκεκριμένη έκδοση και σελίδα.[359]

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.12

Υπολογισμός όλων των ισοσυγκερασμένων ημιτονίων εντός της έκτασης μιας οκτάβας

	ντο	ντο#	ρε	ρε#	μι	φα	φα#	σολ	σολ#	λα	σι♭	σι♮	ντο΄
α.	1	$2^{1/12}$	$2^{2/12}$	$2^{3/12}$	$2^{4/12}$	$2^{5/12}$	$2^{6/12}$	$2^{7/12}$	$2^{8/12}$	$2^{9/12}$	$2^{10/12}$	$2^{11/12}$	2
ή													
β.	1	$\sqrt[12]{2}$	$(\sqrt[12]{2})^2$	$(\sqrt[12]{2})^3$	$(\sqrt[12]{2})^4$	$(\sqrt[12]{2})^5$	$(\sqrt[12]{2})^6$	$(\sqrt[12]{2})^7$	$(\sqrt[12]{2})^8$	$(\sqrt[12]{2})^9$	$(\sqrt[12]{2})^{10}$	$(\sqrt[12]{2})^{11}$	$(\sqrt[12]{2})^{12}$

Αν και στα γραπτά του Μάντζαρου δεν βρίσκουμε πουθενά καμιάν αναφορά στον Chladni και στις θεωρίες του, θα πρέπει ωστόσο να θεωρηθεί βέβαιο ότι ήταν εξοικειωμένος με αυτές, ενώ δεν αποκλείεται να ήταν κάτοχος ενός αντιτύπου της πραγματείας του — ίσως της γαλλικής μετάφρασής της, η οποία είχε εκδοθεί επτά χρόνια μετά το πρωτότυπο, γερμανόγλωσσο σύγγραμμα. Αυτό το υποστηρίζω βάσει δύο δεδομένων που έχουμε για τον Μάντζαρο: αφενός την εντυπωσιακή ευρύτητα των γνώσεών του και την αστείρευτη φιλομάθειά του, αφετέρου το επιβεβαιωμένο γεγονός ότι ήταν υποστηρικτής του ισοσυγκερασμού.

Αν και δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα γιατί ο Μάντζαρος θεωρούσε πως ο ισοσυγκερασμός είναι «ο πραγματικός, πρακτικός νόμος της τέχνης», ή γιατί «είναι απολύτως ανώφελη η εφαρμογή των λογαρίθμων, καθώς και οι υπολογισμοί της διαφοράς μεταξύ διατονικών και χρωματικών ημιτονίων», θεωρώ εντούτοις ότι η άποψή του αυτή οφείλεται στα εξής. Πρώτον, σε μια ρεαλιστική αντιμετώπιση της μουσικής της εποχής του, και στην παραδοχή ότι, στην πράξη, και κυρίως στα πληκτροφόρα όργανα, είχαν εξαλειφθεί οι διακρίσεις μεταξύ μείζονος και ελάσσονος ημιτονίου (βλ. λίγο παρακάτω), πράγμα που έδινε τη δυνατότητα στους συνθέτες να χρησιμοποιήσουν με άνεση ολόκληρο το φάσμα των μειζόνων και ελασσόνων τονικοτήτων, μέχρι τα πιο απομακρυσμένα όρια, εφαρμόζοντας εναρμόνιες μετατροπίες με μια ελευθερία που δεν είχε προηγούμενο. Δεύτερον, η άποψη αυτή του Μάντζαρου μπορεί επίσης να οφείλεται στην αγάπη του για τη συμμετρία και την τάξη, η οποία εκφραζόταν και μέσα από τα συστήματα πάνω στα οποία είχε χτίσει την αρμονική του θεωρία, κυρίως τους 35 φθόγγους της Τονικότητας με τα γένη τους, και την κατάταξη των τονικοτήτων/μετατροπιών σε 12

[358] Όπως είδαμε και λίγο παραπάνω (σ. 422-423), αυτή ακριβώς είναι η μέθοδος με την οποία ο Μάντζαρος υπολογίζει το κάθε διάστημα (ξεκινώντας από τη μικρή δευτέρα και φτάνοντας μέχρι την οκτάβα), απλώς στη θέση του $\sqrt[12]{2}$ χρησιμοποιεί τον λόγο 18:17 διότι ο σκοπός των υπολογισμών στο φ. 97 είναι διαφορετικός από αυτόν του Picchianti και του Chladni.

[359] Εντοπίζονται στο CHLADNI 1802 (^{2}1830) σ. 37. Στη γαλλική μετάφραση της πραγματείας (CHLADNI 1809), η οποία θα μπορούσε να είναι η πηγή του Picchianti, τα ίδια δεδομένα βρίσκονται στη σ. 38.

βαθμούς συγγένειας. Τα συστήματα αυτά, τα όρια των οποίων βρίσκονται σε φθόγγους που φέρουν διπλές διέσεις και τριπλές υφέσεις, δεν θα μπορούσαν να λειτουργήσουν χωρίς τον ισοσυγκερασμό. Η επινόησή αυτών των συστημάτων, μάλιστα, θα μπορούσε να οφείλεται ακριβώς στην άτυπη καθιέρωση του ισοσυγκερασμού.

Συνέπεια της αποδοχής του ισοσυγκερασμένου κουρδίσματος είναι, φυσικά, η εξάλειψη της ακουστικής διαφοράς ανάμεσα σε διατονικά και χρωματικά ημιτόνια, ή αλλιώς —σύμφωνα με την ορολογία που εξακολουθούσε να βρίσκεται σε χρήση την εποχή του Μάντζαρου— ανάμεσα σε μείζονα και ελάσσονα.[360] Ο Μάντζαρος, στην εμβόλιμη παράγραφο του φ. 97*r*, αναφέρεται στη ματαιότητα των υπολογισμών με τη βοήθεια των οποίων οι θεωρητικοί υπολόγιζαν τη διαφορά ανάμεσα στο μείζον και στο έλασσον ημιτόνιο, και το θεωρεί αυτό μάταιο επειδή ακριβώς ήταν έντονη η τάση της εποχής να μη διακρίνεται, στη μουσική πράξη, καμία διαφοροποίηση μεταξύ των δύο, κάτι που το αναφέρουν αρκετοί σύγχρονοι του Μάντζαρου. Ο Gervasoni, λ.χ., στο *La scuola della musica* […], γράφει ότι το μεν μείζον ημιτόνιο εκφράζεται με τον λόγο 16:15, ενώ το έλασσον με τον 25:24, αν και, στο τέλος του σχετικού χωρίου, γράφει ότι στην πράξη δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ τους, ειδικά στο Όργανο ή στο τσέμπαλο.[361] Την άποψη αυτή την επαναλαμβάνει και στη *Nuova teoria di musica* […] όπου μάλιστα γράφει ότι τέτοιες διακρίσεις, όπως του μείζονος ημιτονίου από το έλασσον αλλά και του μείζονος τόνου (9:8) από τον ελάσσονα (10:9),

> όσο επωφελείς κι αν είναι για τους σοβαρούς συλλογισμούς που αφορούν τη μουσική θεωρία, άλλο τόσο άχρηστες είναι για τον τρόπο με τον οποίο γίνεται σήμερα η εκμάθηση της πρακτικής της [μουσικής] τέχνης. Στην πραγματικότητα η εκτέλεση της μουσικής δεν αναγνωρίζει ποτέ καμία διαφορά ανάμεσα στα διαστήματα του μείζονος τόνου και του ελάσσονος· έτσι, και ο ένας και ο άλλος θεωρούνται αδιακρίτως ένα μόνο διάστημα, αυτό του ολόκληρου τόνου. Ομοίως και το ημιτόνιο: είτε μείζον είτε έλασσον, στην πράξη θεωρείται απλώς «μισή φωνή»[362] ή μισός τόνος· εντούτοις το έλασσον συμβολίζεται διαφορετικά από το μείζον […][363]

---

[360] Η ορολογία αυτή ήδη μετρούσε περισσότερο από έναν αιώνα. Το 1706 ο ιταλός συνθέτης και θεωρητικός Zaccaria Tevo (1651–1709/1712) δίνει παραδείγματα μειζόνων και ελασσόνων ημιτονίων (λα-σι♭ και σι♭-σι♮ αντίστοιχα) σχολιάζοντας ότι λέγονται έτσι «επειδή τα μείζονα […] βρίσκονται πάντα μεταξύ δύο [διαφορετικών ονομαστικά] φθόγγων και σημείων [του πενταγράμμου], και το έλασσον βρίσκεται στο ίδιο σημείο [του πενταγράμμου] και [στον ίδιο] φθόγγο» («[…] a causa, ché li maggiori […] sempre sono in due corde, e luoghi, & il minore è posto nell'istesso luogo, e corda»· TEVO 1706 σ. 61). Και στον σύγχρονό του θεωρητικό, τον Ναπολιτάνο Domenico Scorpione (ακμ. 1672–1703), βρίσκουμε την ίδια διάκριση: τα διαστήματα σι-ντο και μι-φα τα ονομάζει «μείζονα ημιτόνια» ενώ το σι♭-σι♮ «έλασσον» (SCORPIONE 1701 σ. 109). Στις δε αρχές του 19ου αιώνα ο επίσης Ναπολιτάνος Domenico Vallo γράφει περίπου τα ίδια με τον Tevo (VALLO 1804 σ. 43-44). Παρ' όλο που στο σύγγραμμα του Vallo δεν υπάρχει καμία αναφορά σε τυχόν διαφορά μεγεθών ανάμεσα στα δύο διαστήματα, οι Tevo και Scorpione γράφουν πως το μείζον ημιτόνιο εκφράζεται με τον λόγο 16:15 και το έλασσον με τον λόγο 25:24 («Proportione Sesquidecimaquinta» και «Proportione Sesquiventesimaquarta» αντίστοιχα· SCORPIONE 1701 σ. 109). Τα ίδια διαστήματα, με την ίδια ονοματολογία, εκφράζονται μέσω όμοιων λόγων και στο TARTINI 1754 (σ. 94), αλλά και σε συγγράμματα των Kircher, Saveur και Euler (KIRCHER 1750, SAUVEUR [1701], EULER 1739· συγκριτικός πίνακας αυτών των λόγων στις σ. 578-581).

[361] GERVASONI 1800 σ. 94-95.

[362] Ιταλιστί *mezza voce*, το οποίο σήμαινε απλώς «ημιτόνιο» — βλ. λ.χ. QUADRI 1832 (²1835) σ. 12, ή BALBI 1845 σ. 16· επίσης σε δύο ιταλικά ερμηνευτικά λεξικά του 19ου αιώνα διαβάζουμε π.χ. για «όξυνση […] κατά ημιτόνιο, το οποίο συνήθως αποκαλείται *μισή φωνή*» («Accrescimento […] per un semituono, che si dice ordinariamente mezza voce», TRAMATER & C. (επιμ.). 1829–1840. τ. 2 σ. 651α, λήμμα «DIESIS») σε αντιδιαστολή με το *ολόκληρη φωνή* (*voce intera*) που σήμαινε «τόνος» (TOMMASEO/BELLINI (επιμ.) 1861–1879, λήμμα «Mezzo»).

[363] «[…] quanto sono vantaggiose onde ragionar di proposito intorno alla musica speculativa, altrettanto riescono inutili per l' odierna maniera di apprendere la pratica dell' arte. Nella musicale esecuzione in fatti non si conosce giammai alcuna differenza dall' intervallo del tuono maggiore a quello del tuono minore; e sì l' uno che l' altro si

Δύο χρόνια αργότερα ο Imbimbo (μαθητής, θυμίζουμε, του Fenaroli, και επιμελητής της πρώτης έκδοσης των *Partimenti* του), αν και γράφει ότι το έλασσον ημιτόνιο (για το οποίο δίνει το παράδειγμα ντο-ντο♯) είναι μικρότερο από το μείζον (ντο♯-ρε),[364] εντούτοις αναγνωρίζει, σε μία υποσημείωση λίγες σελίδες παρακάτω, ότι η διαφορά αυτή έχει σχεδόν εκλείψει:

> Σύμφωνα με το μαθηματικό σύστημα των αρχαίων, τα στοιχειώδη διατονικά διαστήματα είναι ο μείζων τόνος, ο ελάσσων τόνος, και το μείζον ημιτόνιο, π.χ. ντο͡ρε, ρε͡μι, μι͡φα. Σύμφωνα με το συγκερασμένο σύστημα των συγχρόνων μας, οι τόνοι και τα ημιτόνια είναι σχεδόν ίσα μεταξύ τους.[365]

Το 1821 ο Momigny εκφράζει μια γνώμη την οποία ο Μάντζαρος φαίνεται να συμμερίζεται σε σημαντικό βαθμό, ειδικότερα στο σημείο της όπου αναφέρεται η απόκλιση των μαθηματικών από τη μουσική πράξη, και η ταύτιση της πράξης με την ουσία της τέχνης. Η σύγκλιση των απόψεων του Βέλγου με τον Κερκυραίο στο δεδομένο ζήτημα, σε συνδυασμό με ένα ακόμα στοιχείο που είναι κοινό στα δύο συγγράμματα,[366] είναι μία ακόμη ένδειξη ότι ο Μάντζαρος οικοδόμησε την αρμονική του θεωρία βασιζόμενος εν πολλοίς στα γραπτά του Momigny.

> Όταν οι Μονοχορδιστές και οι Μαθηματικοί λένε ότι το *εναρμόνιο γένος* προχωρά κατά *τέταρτα του τόνου*, διατυπώνουν ένα λάθος· αρκετά αναγνωρισμένο, πράγματι, αλλά τίποτε παραπάνω [από λάθος]. Διότι είναι αδύνατο να εισέλθει στη Μουσική ένα τέταρτο του τόνου, εφόσον αυτό το διάστημα είναι απολύτως ξένο προς την κλίμακα, αντίθετο με την οργάνωσή μας (ως μουσικό διάστημα). Επειδή θεωρήθηκε —κακώς— ότι οι μαθηματικές υποδιαιρέσεις μιας χορδής είναι όλες μουσικές, έτσι αυτό το λάθος εισήχθη στη [μουσική] θεωρία. Όσο κι αν μοιάζει να είναι καλά εδραιωμένο, το τέταρτο του τόνου —για τους λόγους που μόλις εκθέσαμε— ποτέ και με κανέναν τρόπο δεν μπόρεσε να εισέλθει στην πρακτική, η οποία αυτή καθαυτήν αποτελεί την τέχνη, όχι όμως ακρωτηριασμένη αλλά στο σύνολό της. Μάταια ο Αριστόξενος και οι άλλοι μονοχορδιστές είχαν την αξίωση να καθορίσουν το μέγεθος των διαστημάτων σύμφωνα με τη σειρά των κλασμάτων […]. Το μόνο που κατάφεραν εκείνοι οι νομοθέτες ήταν να περιπλέξουν τη θεωρία χωρίς να διαφωτίζουν την πράξη, η οποία είχε για μοναδικό της οδηγό τη μουσική αντίληψη.[367]

Ο δε Selvaggi, το 1823, ενώ γνωρίζει την εφαρμογή του ισοσυγκερασμού θεωρεί ότι τα διαφορετικά είδη ημιτονίων και τόνων συνεχίζουν να ισχύουν πάνω σε ορισμένα μουσικά

---

riguardano indistintamente per un intervallo di un tuono intero. Anche il semituono, si voglia pur maggiore o minore, nella pratica non si riguarda che per una mezza voce o mezzo tuono, tuttochè il minore venga differentemente segnato dal maggiore, […]» [GERVASONI 1812 σ. 320 υποσημ. (*a*)].

[364] FENAROLI [1814] σ. 2, και FENAROLI [1823–1824] σ. 10.

[365] «Secondo il sistema mattematico degli antichi, gl' intervalli elementari diatonici sono, il tuono maggiore, il tuono minore, ed il semituono magg[iore] p[er] es[empio] *do͡re, re͡mi, mi͡fa*. Secondo il sistema temperato de' moderni i tuoni, e i semituoni son quasi tutti eguali fra loro» (FENAROLI [1814] σ. 6 υποσημ. (g), και FENAROLI [1823–1824] σ. 16 υποσημ. (g)).

[366] Συγκεκριμένα: μια παράθεση των πρώτων 128 αρμονικών τους οποίους παράγει η ηχογόνος χορδή· σχετικά με αυτό βλ. λίγο παρακάτω, σ. 440-442.

[367] «Quand les Monocordistes ou les Mathématiciens disent que le *Genre enharmonique* procède par *quarts de Ton*, ils articulent, une erreur, très accreditée, à la vérité, mais rien de plus; puisqu'il est impossible à un quart de ton d'entrer dans la Musique, cet intervalle étant absolument étranger à son échelle, comme répugnant à notre organisation, en qualité d'intervalle musical. C'est en supposant, mal à propos, que! les divisions *mathématiques* d'une corde sont toutes *musicales* que cette erreur s'est introduite dans la théorie. Quelque bien établie qu'elle semble y être, le quart de ton n'a jamais pu, pour la raison que nous venons d'énoncer, entrer en aucune manière dans la pratique, qui est l'art lui même, non tronqué, mais dans son intégrité. En vain Aristoxène et les autres monocordistes ont eu la prétention de fixer la mesure des intervalles de la Musique d'après la série des aliquotes, la progression triple et la double, ces législateurs n'ont fait qu'embrouiller la théorie sans éclairer la pratique, qui n'a eu de vrai guide que la conscience musicale» (MOMIGNY [1821] σ. 131). Στην ιταλική μετάφραση του συγγράμματος (MOMIGNY 1823) το ίδιο χωρίο βρίσκεται στη σ. 96.

όργανα, δικαιώνοντας έτσι το επιστημονικό πεδίο της μουσικής θεωρίας: ξεκινά, δηλαδή, από την παραδοχή της ισοδυναμίας μεταξύ όλων των ημιτονίων στα πληκτροφόρα όργανα, γράφει όμως ότι, στα τοξωτά έγχορδα χωρίς τάστα, «τα ημιτόνια και οι τόνοι δεν είναι ίσα [μεταξύ τους], όπως ξέρουν όσοι γνωρίζουν τη θεωρία της διαίρεσης της ηχογόνου χορδής».[368] Η αποσπασματική γνώση του συγγράμματος του Selvaggi (αποκλειστικά μέσα από μερικά παραθέματα μέσα σε άρθρα της Cafiero και του Sanguinetti) δεν μου επιτρέπει, δυστυχώς, την εξαγωγή κάποιου ασφαλέστερου συμπεράσματος για την άποψη του Ναπολιτάνου σχετικά με την εφαρμογή του ισοσυγκερασμού σε όλα τα μουσικά όργανα, και έτσι δεν μπορεί να φανεί αν ο Μάντζαρος συμφωνεί με τον Selvaggi ή όχι — εφόσον, βέβαια, είχε πράγματι υπόψιν του το σύγγραμμά του, πράγμα που προς το παρόν αποτελεί μια υπόθεση.

Φαίνεται, πάντως, ότι οι περισσότεροι θεωρητικοί της Ιταλίας που άκμασαν την ίδια περίοδο με τον Μάντζαρο μοιράζονταν με αυτόν τις ίδιες απόψεις. Ο Lichtenthal, π.χ., στο λεξικό που εξέδωσε το 1826, αφενός μεν αναφέρει τους μαθηματικούς λόγους που εκφράζουν τα δύο αυτά είδη ημιτονίων, αφετέρου δε γράφει ότι «όλα τα ημιτόνια χρησιμοποιούνται χωρίς καμία διαφορά [μεταξύ τους]»,[369] προβάλλοντας έτσι τη διάσταση μεταξύ θεωρίας και πράξης. Το ίδιο και ο Quadri ο οποίος, το 1832, γράφει ότι έλασσον ημιτόνιο ονομάζεται απλώς εκείνο που αφορά δύο φθόγγους με το ίδιο όνομα, ασχέτως αν αυτοί είναι αλλοιωμένοι με δίεση, ύφεση, ή διπλή δίεση/ύφεση, ενώ στο μείζον ημιτόνιο οι δύο εμπλεκόμενοι φθόγγοι έχουν διαφορετικό όνομα.[370] Το 1845 ο Balbi συμφωνεί με τους παραπάνω, τόσο ως προς τη χρήση του ισοσυγκερασμού, όσο και ως προς τον διαχωρισμό της επιστημονικής προσέγγισης της μουσικής από την καλλιτεχνική: στο *Grammatica ragionata della musica* […] γράφει, αναφορικά με τη διαφορά μεταξύ μείζονος και ελάσσονος ημιτονίου, ότι «[τ]έτοιες αντιλήψεις ανήκουν στο επιστημονικό-μαθηματικό κομμάτι της μουσικής».[371] Και στον Boucheron, το 1856, διαβάζουμε ότι δεν υπάρχει πλέον καμία διαφορά ανάμεσα σε εναρμόνιους φθόγγους, και συνεπώς ούτε μεταξύ μειζόνων και ελασσόνων ημιτονίων.[372] Ωστόσο το ζήτημα της διαφοράς μεταξύ μείζονος και ελάσσονος ημιτονίου συνέχισε να απασχολεί ορισμένους θεωρητικούς ακόμα και μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα.[373]

Θα εξετάσουμε εδώ και μιαν ακόμα γνώμη σχετικά με το ζήτημα της διαφοράς μεταξύ μείζονος και ελάσσονος ημιτονίου, δίνοντάς της λίγη παραπάνω σημασία επειδή εκφράζεται από τον μαθητή του Μάντζαρου, Cesare Orlandini. Το ακόλουθο απόσπασμα προέρχεται από την ολιγοσέλιδη *Grammatica musicale* του 1840:

---

[368] «[…] i semituoni ed i tuoni non sono eguali, come sanno coloro che conoscono la teoria della divisione della corda sonora» (SELVAGGI 1823 σ. 116· παρατίθεται στο CAFIERO 2001α σ. 436 υποσημ. 116). Εδώ ο όρος *corda sonora* δηλώνει το μονόχορδο, και έτσι έχουμε ένα δείγμα της ανταλλαξιμότητας μεταξύ των δύο όρων σε κείμενα της εποχής.

[369] «[…] si pratichino egualmente tutti i semituoni senza veruna differenza, […]» (LICHTENTHAL 1826 τ. 2 σ. 190, λήμμα «SEMITUONO MAGGIORE»).

[370] QUADRI 1832 (²1835) σ. 13.

[371] «[t]ali considerazioni sono proprie della parte scientifico-matematica della musica […]» BALBI 1845 σ. 16· στη δε σ. 31 αναφέρει την ισοδυναμία μεταξύ φθόγγων όπως ντο♯ και ρε♭, η οποία οφείλεται «στον λεγόμενο *συγκερασμό* ή διόρθωση» («mercè il così detto *temperamento*, o correzione»).

[372] BOUCHERON 1856 σ. 43-45.

[373] Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι, για παράδειγμα, μία μελέτη του 1885 με τίτλο ο οποίος μεταφράζεται «Πραγματεία πάνω στο μείζον και στο έλασσον ημιτόνιο», την οποία δημοσίευσε ο Michele Ruta σε ναπολιτάνικη μουσική εφημερίδα (RUTA 1885).

> Το ημιτόνιο διακρίνεται σε μείζον, όταν ο φθόγγος αλλάζει όνομα, […] και σε έλασσον, όταν ο φθόγγος το διατηρεί […]. Εφόσον όλα τα ημιτόνια είναι απολύτως ίσα μεταξύ τους, δεν χρειάζεται […] να τους δίνουμε χαρακτηρισμούς μεγαλύτερου ή μικρότερου μεγέθους αλλά να τα διακρίνουμε με ονομασίες *γενών*, διότι τα ημιτόνια δεν είναι παρά δικό τους αποτέλεσμα: κι έτσι θα ονομαστούν *διατονικά* εκείνα τα ημιτόνια που συμβάλλουν στον σχηματισμό των κλιμάκων αυτού του γένους, δηλαδή του *Διατονικού*. Θα διακρίνονται ως *χρωματικά ημιτόνια* εκείνα που διαιρούν τους πέντε τόνους τους οποίους φέρει το πρώτο γένος· και θα ονομάζονται *εναρμόνια ημιτόνια* εκείνα που διαιρούν τους φθόγγους της δεύτερης τάξης, ή αλλιώς τους χρωματικούς· […][374]

Άρα ο Orlandini συμφωνεί μεν απολύτως με τον Μάντζαρο σε ό,τι αφορά το μέγεθος των ημιτονίων αλλά, ως προς την ορολογία, προτείνει την κατάργηση των παλαιών χαρακτηρισμών *μείζον* και *έλασσον ημιτόνιο* —τους οποίους ωστόσο ο Μάντζαρος διατηρεί— και την καθιέρωση των όρων *διατονικό* και *χρωματικό ημιτόνιο*, οι οποίοι τελικά επρόκειτο να επικρατήσουν και συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα. Τέσσερα χρόνια αργότερα, στο *Dottrina musicale*, ο Orlandini επαναλαμβάνει λίγο-πολύ όσα γράφει για τα ημιτόνια στο *Grammatica musicale*, αλλά μνημονεύει και μερικούς σύγχρονούς του θεωρητικούς που εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούν τις παλαιές διακριτικές ονομασίες: τον Asioli, τον Reicha (ο οποίος μάλιστα «διατείνεται ότι υπάρχει πραγματική διαφορά μεταξύ ενός ντο♯ και ενός ρε♭»[375]), και τον Quadri. Από τον τελευταίο παραθέτει ένα μικρό απόσπασμα, στο οποίο ο Quadri υποστηρίζει τη διατήρηση των όρων *μείζον* και *έλασσον ημιτόνιο* παρόλο που ακουστικά δεν διαφέρουν μεταξύ τους,[376] πράγμα που ο Orlandini το βρίσκει παράλογο. Παρακάτω δε, προτείνει δύο νεολογισμούς δικής του επινόησης για το ημιτόνιο και τον τόνο, τους ελληνογενείς όρους *molidiastasi* και *microdiastasi*,[377] τους οποίους χρησιμοποιεί σταθερά σε όλο το υπόλοιπο σύγγραμμά του ελπίζοντας, ίσως, στην καθιέρωσή τους (πράγμα που δεν πέτυχε). Από τις απόψεις του Orlandini ας κρατήσουμε ότι θεωρεί δεδομένη την ίση απόσταση μεταξύ όλων των ημιτονίων, διατονικών και χρωματικών, συμφωνώντας απόλυτα σε αυτό με τον Μάντζαρο.

❋

---

[374] «Il *Semituono* si distingue per maggiore, quando la nota cambia di nome, […] e per minore, quando la nota lo conserva […]. Essendo tutti i semituoni perfettamente eguali fra loro, non si deve […] dargli l' epiteto di maggioranza nè di minoranza; ma si deve bensì distinguerli con le nominazioni dei *generi*, perchè i semituoni non sono che un prodotto di loro: e si diranno semituoni *diatonici* quelli che concorrono alla formazione delle scale di questo genere, cioè del *Diatonico*. Si distingueranno per *semituoni cromatici*, quelli che suddividono i cinque tuoni portati dal primo genere: e si chiameranno *semituoni enarmonici* quelli che dividono i suoni del secondo ordine ossia del cromatico; […]» (ORLANDINI 1840 σ. 9). Ας σημειωθεί ότι η αναφορά του Orlandini στη διαίρεση των τόνων, από την οποία προκύπτουν οι χρωματικοί φθόγγοι, πιθανότατα οφείλεται στη διδασκαλία του Μάντζαρου (βλ. εδώ σ. 278-281).

[375] ORLANDINI 1844 σ. 61. Την άποψη του Orlandini για την ίση απόσταση μεταξύ όλων των ημιτονίων την επικρίνει ο Torrigiani, στη βιβλιοκριτική του στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί μερικές φορές. Ο Torrigiani, μολονότι παραδέχεται ότι τα μεν πληκτροφόρα όργανα κουρδίζονται σύμφωνα με το ισοσυγκερασμένο σύστημα, γράφει για τα έγχορδα χωρίς τάστα, παίρνοντας ως παράδειγμα το βιολί, ότι «κάθε βιολονίστας μπορεί να κάνει ακουστή, σε όποιον είναι προικισμένος με αρμονικό αφτί, τη διαφορά ανάμεσα στο ντο♯ και στο ρε♭», ενώ λίγο παρακάτω επικαλείται τις υποδιαιρέσεις του μονοχόρδου για να δικαιολογήσει αυτή τη διαφορά αλλά και τον ίδιο τον συγκερασμό, ο οποίος δεν θα είχε νόημα αν δεν υπήρχαν αυτές οι διαφορές (TORRIGIANI 1846–1847 αρ. 36 σ. 285ᵝ).

[376] QUADRI 1832 (²1835) σ. 14.

[377] ORLANDINI 1844 σ. 62. Τους ετυμολογεί από τις ελληνικές λέξεις *μόλις* και *μικρός*, συνδυασμένες με τη λέξη *διάστασις*, βάσει της λογικής ότι στο ημιτόνιο έχουμε δύο φθόγγους οι οποίοι «μόλις που απέχουν» μεταξύ τους, ενώ στον τόνο έχουμε μια απόσταση λίγο μεγαλύτερη μεν, αλλά πάντως μικρή.

Ας στραφούμε τώρα για λίγο και σε ένα άλλο ζήτημα που θίγεται στο 97*r*/190, στις ίδιες σύντομες παραγράφους με τα μικρότερα γράμματα τις οποίες βρίσκουμε γραμμένες ανάμεσα στους μαθηματικούς υπολογισμούς. Πρόκειται για εκείνους που ο Μάντζαρος αποκαλεί μάλλον ειρωνικά «κυρίους μαθηματικούς» — μία από τις σπάνιες περιπτώσεις όπου ξεφεύγει για λίγο από το επίσημο, αποστασιοποιημένο ύφος, και εκφράζεται κάπως πιο ελεύθερα. Εδώ ο στόχος της κριτικής του Μάντζαρου πρέπει να είναι όσοι προσέγγιζαν τα συστατικά στοιχεία της Μουσικής κυρίως (ή και αποκλειστικά) μέσα από μαθηματικούς υπολογισμούς, αλλά και μέσα από μία καθαρά φυσιοκρατική προσέγγιση, αγνοώντας ή παραβλέποντας την πρακτική εφαρμογή της Μουσικής και τους νόμους που διέπουν την καλλιτεχνική της έκφανση. Συγκεκριμένα αναφέρεται σε όσους *έχασαν τον χρόνο τους* (ο Μάντζαρος το υπογραμμίζει αυτό) επιμένοντας να πιστεύουν πως «ο Αρμονικός νόμος βασίζεται στην αντήχηση της Ηχογόνου Χορδής». Αυτή η φράση, όμως, εύλογα θα μπορούσε να παρανοηθεί ώστε να νομίσει κανείς ότι ο Μάντζαρος αντιφάσκει, αφού μόλις δύο σελίδες προηγουμένως (96*r*/188) γράφει ότι η αρμονική στήλη, εκτός του ότι αντιπροσωπεύει την Ενότητα μέσα στην Πολλαπλότητα, μπορεί να γίνει αντιληπτή σαν πρότυπο της Τονικότητας. Για να έχει νόημα και η μία και η άλλη διατύπωση, θα πρέπει να δεχτούμε ότι ο «Αρμονικός νόμος» («legge Armonica») και το «πρότυπο της Τονικότητας» («Tipo del Tono») είναι δύο διακριτές έννοιες με αρκούντως διαφορετικές σημασίες, διότι δεν γίνεται να μέμφεται ο Μάντζαρος τους μαθηματικούς για κάτι που πίστευε και ο ίδιος, δηλαδή για την άποψη ότι η ηχογόνος χορδή εμπεριέχει τους νόμους που διέπουν την Αρμονία, τόσο στην κατακόρυφη όσο και στην οριζόντια διάστασή της. Δεδομένου, όμως, ότι στα ευρισκόμενα του Μάντζαρου δεν εντοπίζουμε κάποιον ορισμό του «Αρμονικού νόμου», θα πρέπει να στηριχτούμε αποκλειστικά στα συμφραζόμενα του εν λόγω χωρίου και να τα συγκρίνουμε με εκείνα του 96*r*/188.

Αυτό που ο Μάντζαρος αποκαλεί «Αρμονικό νόμο» φαίνεται, λοιπόν, να σχετίζεται με τα αρμονικά διαστήματα διότι, ακριβώς μετά την αναφορά στους μαθηματικούς και στην επίμονη πεποίθησή τους ότι ο νόμος αυτός βασίζεται στην αντήχηση της ηχογόνου χορδής, αναφέρει —εισάγοντας την πρότασή του με ένα εναντιωματικό «ma»— ότι ο «πραγματικός, πρακτικός νόμος της τέχνης είναι η διαίρεση της οκτάβας σε 12 ίσα ημιτόνια». Πράγμα που θα πρέπει να σημαίνει ότι ο νόμος αυτός αφορά τον καθορισμό των φθόγγων οι οποίοι αποτελούν τις κλίμακες, δηλαδή τον ακριβή υπολογισμό των αποστάσεων μεταξύ αυτών των φθόγγων, ενώ είναι πιθανό να αναφέρεται και στις συγχορδίες, αφού ο σχηματισμός τους είναι κάτι το οποίο βασίζεται στην ποιότητα των διαστημάτων ανάμεσα στα μέλη των συγχορδιών. Η επίκρισή του, λοιπόν, μοιάζει να απευθύνεται προς εκείνους που θεωρούν αποδεκτά μόνο τα διαστήματα που προέρχονται είτε από τις υποδιαιρέσεις της χορδής όπως αυτές εκφράζονται από λόγους ακέραιων αριθμών, είτε από τη σειρά των αρμονικών τους οποίους παράγει μια ηχογόνος χορδή, απορρίπτοντας την εφαρμογή του ισοσυγκερασμού τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη — κυρίως στην τελευταία. Μοιάζει επίσης να απευθύνεται στους θεωρητικούς οι οποίοι φαίνεται ότι έδιναν υπερβολική σημασία στην προσέγγιση της Μουσικής, και των στοιχείων που την απαρτίζουν, μέσω της Φυσικής και των Μαθηματικών.[378]

[378] Δεν αποκλείεται, μάλιστα, οι «κύριοι μαθηματικοί» του *SPA* να ταυτίζονται με την «κλάκα του μονοχόρδου» που βρίσκουμε γραμμένη σε μια πρόχειρη, κάπως δυσανάγνωστη, ιδιόγραφη σημείωση του Μάντζαρου, αν βέβαια είναι ορθή η ανάγνωση των συγκεκριμένων λέξεων (ο Ξανθουδάκης διαβάζει «Claque sul Monocordo», ενώ εγώ θα προσέθετα το «del» ως πιθανή ανάγνωση της δεύτερης λέξης). Στην περίπτωση που ο Μάντζαρος

Ένας από αυτούς θα μπορούσε να είναι ο επιφανής ελβετός μαθηματικός Leonhard Euler (1707–1783), ο οποίος μάλιστα χρησιμοποίησε τους λογαρίθμους (με βάση το 2) στους υπολογισμούς του.[379] Η θεωρία του περί συμφωνίας και διαφωνίας κατατάσσει τα αρμονικά διαστήματα σύμφωνα με τον «βαθμό γλυκύτητας» (*gradus suavitatis*) που χαρακτηρίζει το καθένα, δηλαδή ανάλογα με το πόσο απλός ή σύνθετος είναι ο μαθηματικός λόγος που τα εκφράζει[380]—πράγμα που δεν ήταν καινούργιο ή άγνωστο, αλλά ο Euler επέκτεινε την κατάταξη αυτή και στις συνηχήσεις, χρησιμοποιώντας έναν αλγόριθμο δικής του επινόησης.[381] Μία τέτοια προσέγγιση των συνηχήσεων, καθαρά μαθηματική, πιθανόν να φαινόταν στον Μάντζαρο υπερβολικά απομακρυσμένη από τη μουσική πράξη, τόσο της σύνθεσης όσο και της ερμηνείας, δηλαδή ότι «παρέκκλινε από την πρακτική της τέχνης», όπως γράφει στη δεύτερη από τις εμβόλιμες παραγράφους του 97*r*/190.[382] Ο Μάντζαρος όμως δεν αναφέρει ονομαστικά τον Euler, ούτε κάποιον άλλο μαθηματικό, παρά μόνο τον ιταλό συνθέτη και θεωρητικό Giuseppe Tartini. Πρόκειται για τον μοναδικό θεωρητικό του οποίου το όνομα εντοπίζεται μέσα στο *SPA*, και μάλιστα συνοδευόμενο από μομφή προς αυτόν. Στις επόμενες παραγράφους θα ακολουθήσουν μερικές πληροφορίες για τον Tartini, όπως και ορισμένες επικρίσεις που εξέφρασαν και άλλοι, εκτός από τον Μάντζαρο, για τη θεωρία του.

Διάσημος κυρίως για τις τεχνικά απαιτητικές συνθέσεις του για βιολί, όργανο που ο ίδιος έπαιζε δεξιοτεχνικά, ο Tartini δημιούργησε φήμη και στον θεωρητικό τομέα: το σημαντικότερο σύγγραμμά του, στο οποίο έμμεσα αναφέρεται ο Μάντζαρος, είναι το *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia* (Πραγματεία περί Μουσικής σύμφωνα με τη γνήσια επιστήμη της Αρμονίας).[383] Τόσο ο Tartini όσο και ο Rameau ανήκουν στην τάξη εκείνη των θεωρητικών που προσπάθησαν να έξηγήσουν την προέλευση των μουσικών διαστημάτων και

γράφει πράγματι αυτό, το οποίο κατ' ουσίαν σημαίνει «ομάδα χειροκροτητών του μονοχόρδου», θα πρέπει μάλλον να το εκλάβουμε μεταφορικά, με τη σημασία των τυφλωμένων οπαδών κάθε θεωρίας που χρησιμοποιεί το μονόχορδο (και κατ' επέκταση τη Φυσική) για να εξηγήσει όλους τους τομείς της Μουσικής, και πιθανόν σχετίζεται με τους *μονοχορδιστές* του Momigny (βλ. σ. 428 παραπάνω). Φυσικά είναι αρκετά πιθανό να είναι εσφαλμένη η ανάγνωση των λέξεων και ο Μάντζαρος να εννοεί κάτι εντελώς διαφορετικό. Η σημείωση αυτή, η οποία είναι γραμμένη στην άκρη μιας παρτιτούρας, πιθανόν αποτελεί το προσχέδιο κάποιας ομιλίας αισθητικού, επιστημονικού ή φιλοσοφικού περιεχομένου, από εκείνες που συνήθιζε να πραγματοποιεί στο σπίτι του ο συνθέτης. Φωτογραφία της υπάρχει στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ 2003β σ. 201.

[379] Θα ήταν μάλλον απίθανο να γνώριζε ο Μάντζαρος το ανέκδοτο *Traité de la théorie de la musique* (1697) του Joseph Sauveur, ένα από τα παλαιότερα συγγράμματα περί μουσικής όπου χρησιμοποιούνται δεκαδικοί λογάριθμοι (NOLAN 2002 σ. 279).

[380] EULER 1739, λ.χ. σ. 70-71, όπου υπάρχει πίνακας των διαστημάτων σύμφωνα με τον «βαθμό γλυκύτητας» (ο οποίος δηλώνεται με ρωμαϊκούς αριθμούς).

[381] CHRISTENSEN 1994 σ. 1-2. Περισσότερα για τη θεωρία του Euler στο LINDLEY/TURNER-SMITH 1993 σ. 233-239.

[382] Δύο διάσημοι θεωρητικοί που άσκησαν κριτική στον Euler είναι ο Antonio Eximeno και ο Fétis (για τον πρώτο βλ. σ. 435 παρακάτω). Ο Fétis πραγματεύεται τη θεωρία του Euler στις σ. 74-92 του *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* […]. Σε ένα σημείο ο Fétis αναφέρεται στον «βαθμό γλυκύτητας» των διαστημάτων καθαρής τετάρτης και μεγάλης τρίτης με στόχο να δείξει πόσο μακριά βρίσκεται η διαστηματική κατάταξη του Euler από τη μουσική πραγματικότητα, εφόσον ο ελβετός μαθηματικός τοποθετεί την καθαρή τετάρτη (4:3) στον 4ο βαθμό και τη μεγάλη τρίτη (5:4) στον 7ο, δηλαδή σε έναν βαθμό λιγότερο ευχάριστο στην ακοή, ενώ —σύμφωνα με τον Fétis— κάθε μουσικός θεωρεί πως η τρίτη προκαλεί «πολύ πιο ευχάριστη εντύπωση» (FÉTIS 1840 σ. 76-77), πράγμα που «φανερώνει ότι [η θεωρία του Euler] έρχεται σε σύγκρουση με τους κανόνες της τέχνης» («[…] qui rend manifeste son opposition avec les règles de l'art»· το ίδιο, σ. 76). Και λίγες σελίδες παρακάτω γράφει ότι «το γεωμετρικό πνεύμα» του Euler «του έχει απομυζήσει την αγνή αίσθηση της Αρμονίας και έχει δημιουργήσει ασυμφωνία ανάμεσα στη διανόησή του και στο αφτί του» («[…] qui a absorbé chez Euler le sentiment pur de l'harmonie, et a mis son intelligence en désaccord avec son oreille»· το ίδιο, σ. 85).

[383] TARTINI 1754.

συγχορδιών μέσω της Φυσικής και των Μαθηματικών. Σε πλήρη συμφωνία με τον δεσπόζοντα τότε Διαφωτισμό αποπειράθηκαν να ερμηνεύσουν ορισμένα βασικά μουσικά φαινόμενα με καρτεσιανό πνεύμα, προσδίδοντας κύρος στα συμπεράσματά τους μέσα από τη μεθοδολογία των θετικών επιστημών. Μάλιστα ο Tartini διεκδικούσε την επίσημη αναγνώριση, από την παρισινή Βασιλική Ακαδημία Επιστημών (Académie Royale des Sciences), της συνεισφοράς του στη μουσικοθεωρητική γνώση, πράγμα που επεδίωκε και ο Rameau.[384]

Το *Trattato* του Tartini, στο μεγαλύτερο μέρος του, πράγματι αποτελεί μια προσέγγιση ορισμένων βασικών στοιχείων της μουσικής —φθόγγοι, αποστάσεις μεταξύ τους, σχηματισμός των συγχορδιών— μέσα από τη Φυσική (στο πρώτο κεφάλαιο) και τη Γεωμετρία (στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο). Ίσως το πιο ενδιαφέρον νέο στοιχείο που παρουσιάζει εδώ ο Ιταλός είναι η ύπαρξη ενός ακουστικού φαινομένου που ονομάζει «τρίτο τόνο» ή «τρίτο ήχο» (terzo suono),[385] τον οποίο η σύγχρονη Ακουστική ονομάζει *τόνο διαφοράς πρώτης τάξης*. Πρόκειται για μία τρίτη συχνότητα την οποία προσθέτει το αφτί[386] στο ακουστικό ερέθισμα όταν διεγείρεται από δύο συχνότητες f_1 και f_2 (όπου $f_2 > f_1$), και ισούται με $f_2 - f_1$. Έτσι, για παράδειγμα, η συνήχηση ενός ντο$_5$ (528 Hz)[387] κι ενός μι$_5$ (660 Hz) δίνει ως τόνο διαφοράς το ντο$_3$ ($660 - 528 = 132$ Hz), δύο οκτάβες κάτω από τον χαμηλότερο των δύο συνηχούντων φθόγγων, ενώ στην περίπτωση ενός διαστήματος τετάρτης καθαρής, λ.χ. ρε$_5$ (594 Hz) και σολ$_5$ (792 Hz) ο τόνος διαφοράς είναι το σολ$_3$ (198 Hz). Σε ορισμένες περιπτώσεις —όχι σε όλες— ο ταυτόχρονος συνδυασμός αυτών των τριών φθόγγων, δηλαδή του «τρίτου τόνου» και των δύο φθόγγων που τον παράγουν, σχηματίζει είτε μια μείζονα συγχορδία (πλήρη ή χωρίς την πέμπτη) είτε μια συνήχηση πέμπτης και ογδόης, της οποίας τη βάση αποτελεί ο «τρίτος τόνος». Ο Tartini τον θεώρησε τόσο σημαντικό εύρημα ώστε τον χρησιμοποίησε ως θεμέλιο για να οικοδομήσει, πάνω σ' αυτό, το θεωρητικό του σύστημα,[388] το οποίο γνώρισε αρκετή διάδοση στα μέσα του 18ου αιώνα ώστε ν' αποτελεί για ορισμένους μια εναλλακτική ή/και συμπληρωματική εξήγηση της προέλευσης των συγχορδιών παράλληλα με τη θεωρία του Rameau.[389]

---

[384] SANDLER/CHRISTENSEN, «Rameau, Jean-Philippe» (iii) και (v), στο *GMO*· BARBIERI 1994 σ. 321.

[385] TARTINI 1754 σ. 13-19. Στην πραγματικότητα ο Tartini ήταν ο τέταρτος χρονολογικά θεωρητικός που έγραψε για τους τόνους διαφοράς, παρόλο που το δικό του όνομα ήταν αυτό που συνδέθηκε περισσότερο με την ανακάλυψη αυτού του φαινομένου. Είχαν προηγηθεί ωστόσο άλλοι τρεις: ο Jean-Adam Serre (1704–1788), ο Georg Andreas Sorge (1703–1778, στο SORGE 1745–1747), και ο Jean-Baptiste Romieu (1723–1766) ο οποίος τους αναφέρει σε μιαν αναφορά του προς την παρισινή Βασιλική Ακαδημία Επιστημών το 1752 (LESTER 1992 σ. 198) ή το 1751 (LINDLEY, «Romieu, Jean-Baptiste», στο *GMO*). Ο Tartini, πάντως, στο *Trattato* του δηλώνει ότι είχε παρατηρήσει την ύπαρξη του «τρίτου τόνου» ήδη από το 1714, παίζοντας βιολί στην ορχήστρα της όπερας της Ανκόνας (TARTINI 1754 σ. 135).

[386] Σύμφωνα με νεότερες έρευνες έχει διαπιστωθεί ότι ο τόνος διαφοράς δεν είναι μόνον υποκειμενικός: δηλαδή δεν εμφανίζεται αποκλειστικά στο ανθρώπινο σύστημα ακοής αλλά και στο μουσικό όργανο που παράγει τις συχνότητες f_1 και f_2: ο τόνος διαφοράς εντοπίστηκε, με τη βοήθεια του αλγορίθμου Γρήγορου Μετασχηματισμού Φουριέ (Fast Fourier Transform, FFT), σε ηχογραφήσεις βιολιού, βιόλας και βιολοντσέλου. Περισσότερα στο LOHRI/CARRAL/CHATZIIOANNOU 2011.

[387] Στο φυσικό κούρδισμα, έχοντας σαν δεδομένο ότι το λα$_4$ έχει συχνότητα 440 Hz.

[388] Για μια περιληπτική παρουσίαση της θεωρίας του Tartini σχετικά με την προέλευση των συγχορδιών, όπως και για τα προβληματικά σημεία της, βλ. LESTER 1992 σ. 197-200. Περισσότερο λεπτομερής είναι η μελέτη του Alejandro Enrique Planchart (PLANCHART 1960).

[389] LESTER 1992 σ. 198, BARBIERI 1990 σ. 199. Για παράδειγμα ο Asioli, στην αρχή του *Trattato di Armonia* […] αναφέρει ότι η μείζων συγχορδία προέρχεται τόσο από το ηχογόνο σώμα (*Corpo sonoro*) όσο και από τον τρίτο τόνο του «αθάνατου Tartini» (ASIOLI [1813] σ. 1).

Εντούτοις η θεωρία που ανέπτυξε ο Tartini παρουσιάζει πολλές αδυναμίες, ενώ στους μαθηματικούς υπολογισμούς του εντοπίζονται πολλά σφάλματα.[390] Άλλωστε ο ίδιος παραδεχόταν, σε επιστολή του 1751, ότι δεν γνώριζε καθόλου άλγεβρα παρά μόνο «κοινή γεωμετρία» («geometria comune»).[391] Ωστόσο ούτε οι γεωμετρικοί του υπολογισμοί είναι χωρίς λάθη, ενώ η ίδια η χρήση ενός εξωμουσικού και εξωακουστικού παραλληλισμού για την εξήγηση διαφόρων μουσικών φαινομένων, και συγκεκριμένα η προσέγγιση ακουστικών ζητημάτων μέσα από την αναλογία με το γεωμετρικό σχήμα του κύκλου, αποδείχτηκε επισφαλής μέθοδος.[392] Αυτό είναι και ένα στοιχείο που διαφοροποιεί σημαντικά την προσέγγιση του Tartini από εκείνη του Rameau: ο πρώτος ερμήνευε τους αρμονικούς νόμους δίνοντας προτεραιότητα στις μαθηματικές σχέσεις και στις γεωμετρικές αναλογίες ενώ ο δεύτερος λάμβανε πάντοτε υπόψη την καλλιτεχνική διάσταση της μουσικής και τη συμβολή του ανθρώπινου παράγοντα στη διαμόρφωση της Αρμονίας, χωρίς να διστάζει να προσπερνά την οδό των θετικών επιστημών όταν διαπίστωνε ότι η Φυσική και τα Μαθηματικά δεν έδιναν ικανοποιητική εξήγηση σε ορισμένα φαινόμενα.[393]

Ήδη την εποχή που ετοίμαζε το κείμενο του *Trattato* ο Tartini είχε δεχτεί αρνητικά σχόλια για το σύστημά του από τον Ιταλό μαθηματικό Paolo Battista Balbi (1693–1772).[394] Μέσα στα πρώτα δύο χρόνια μετά την έκδοση του βιβλίου η επίκριση συνεχίστηκε από τον Euler, ενώ το 1760 ακολούθησε η δυσμενής κριτική από τον Κόμητα Giordano Riccati (1709–1790), τον διαπρεπέστερο ιταλό επιστήμονα της Ακουστικής εκείνη την εποχή,[395] ο οποίος σχολιάζει τον γεωμετρικό και ακουστικό παραλληλισμό του Tartini ως εξής:

> Ο κος. Tartini, πεπεισμένος για τη χρησιμότητα που έχει η αρμονική αναλογία για τη μουσική, πιστεύει πως έχει ανακαλύψει ότι ο κύκλος είναι αρμονικός και, περνώντας από στοχασμό σε στοχασμό, υποστήριξε ότι ο κύκλος είναι το θεμέλιο της αρμονίας, συνάγοντας απ' αυτόν ολόκληρο το μουσικό σύστημα. […] [Κ]αθίσταται εντελώς ανωφελής και περιττή η αρχή του κύκλου, και έχει τόση σχέση με τη συμφωνία των ήχων όσο και με τη συμφωνία των χρωμάτων, των γεύσεων, και των οσμών.[396]

Ένας ακόμη σύγχρονος του Tartini που άσκησε κριτική στο σύστημά του (αφιερώνοντας μάλιστα για το θέμα αυτό ένα βιβλίο που αριθμεί τόσες σελίδες όσες σχεδόν αποτελούν και το *Trattato* που σχολιάζει) ήταν ο άγγλος φυσιογνώστης και ερασιτέχνης μουσικός Benjamin Stillingfleet (1702–1771) ο οποίος, λίγο μετά τον θάνατο του Tartini, γράφει:

---

[390] LESTER 1992 σ. 198.

[391] Η επιστολή παρατίθεται στο BARBIERI 1987 σ. 174-175.

[392] Εκτός από το BARBIERI 1987 σ. 187-189, δύο ακόμα μελέτες που έχουν καταδείξει την ανεδαφικότητα αυτής της αντιστοιχίας είναι οι: PLANCHART 1960, και WALKER 1978.

[393] Δύο τέτοιες περιπτώσεις είναι εκείνες των διαστημάτων της μικρής τρίτης και της καθαρής τετάρτης, τα οποία δεν σχηματίζονται, σε σχέση με τον θεμέλιο φθόγγο, από καμία υποδιαίρεση της χορδής, ούτε όμως και από κάποιον αρμονικό σε σχέση με τη θεμελιώδη συνιστώσα που παράγεται από το ηχογόνο σώμα. Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των εν λόγω περιπτώσεων και τους τρόπους με τους οποίους τις αντιμετώπισε ο Rameau, βλ. LESTER 1992 σ. 101-105.

[394] Επιστολές μεταξύ του Tartini και του Πατέρα (Padre) Giambattista Martini, ο οποίος είχε τον ρόλο του μεσολαβητή ώστε να έρθουν σε επαφή ο Tartini με τον Balbi, παρατίθενται στο BARBIERI 1987 σ. 173-189.

[395] Αναλυτικότερα για την κριτική των δύο αυτών επιστημόνων πάνω στη θεωρία του Tartini βλ. BARBIERI 1994.

[396] «Persuaso il Sig. Tartini dell'utilità della ragione armonica per la musica, crede d'avere scoperto essere il circolo armónico, e passando da meditazione a meditazione, affermò essere il circolo il fondamento dell'armonia, deducendosi da esso l'intero musicale sistema. […] [S]i rende totalmente inutile, e superfluo il principio del circolo, che ha tanto che fare coll'accordo de' suoni, quanto coll'accordo de' colori, dei sapori, e degli odori». Αποσπάσματα από τις σ. 171 και 195 του Giordano Riccati, 1781, *Esame del Sistema musico del Sig. Giuseppe Tartini. Dissertazione acustico-matematica,* τα οποία παρατίθενται στο BARBIERI 1994 σ. 325.

> [Ο] κύκλος έχει γοητεύσει πολλούς λογικούς άνδρες. Η μεγάλη του απλότητα και ομορφιά, μαζί με την ευκολία στον σχεδιασμό του, είναι φυσικό να δελεάζει τον καθένα ώστε να συναγάγει, βάσει των ιδιοτήτων του, οτιδήποτε μπορεί να συναχθεί, περισσότερο απ' όσο [δελεάζουν] οι ιδιότητες οποιουδήποτε [άλλου] σχήματος· […] Αν όμως ο Tartini ήταν το ίδιο εξοικειωμένος με την [καμπύλη της] υπερβολή[ς] όσο ήταν και με τον κύκλο, και αν η υπερβολή ήταν το ίδιο εύκολο να σχεδιαστεί, δεν αμφιβάλλω πως μάλλον εκεί θα αναζητούσε το σύστημά του· διότι, στην πραγματικότητα, [η υπερβολή] είναι αρμονική από την ίδια της τη φύση· και πραγματικά πιστεύω πως, με την οξύνοιά του και την ακατάβλητη συνέπειά του, θα έβρισκε το ίδιο σύστημα μέσα σ' εκείνο το σχήμα. Πρέπει ωστόσο να παρατηρήσω ότι οι συμπτώσεις είναι συχνά τυχαίες, και συνεπώς δεν αποδεικνύουν ότι έχουμε βρει την αληθινή εξήγηση για κάτι, […][397]

Ας αναφερθεί εδώ ένας ακόμα διανοητής του 18ου αιώνα που αντιμετώπιζε δυσμενώς την προσέγγιση της μουσικής μέσω των μαθηματικών, ο Ισπανός Antonio Eximeno [y Pujades] (1729–1808), ο οποίος πέρασε στην Ιταλία πάνω από τριάντα χρόνια (1767–1798) όπου και εξέδωσε το σημαντικότερο σύγγραμμά του, *Dell' origine e delle regole della musica* […]. Στο βιβλίο αυτό αφιερώνεται ένα κεφάλαιο στον Euler και ένα στον Tartini,[398] όπου ο Eximeno ασκεί κριτική πάνω στο σύστημα που αναπτύσσουν οι δύο αυτοί θεωρητικοί στα σημαντικότερα περί μουσικής βιβλία τους.[399] Είναι χαρακτηριστικό ότι, ήδη από την εισαγωγή του συγγράμματός του, ο ισπανός θεωρητικός αναφέρει ότι «κουράστηκ[ε] υπερβολικά μέχρι να δ[ει] κάποιο φως μέσα στα πυκνά σκοτάδια» της πραγματείας του Tartini, την οποία, λίγο παρακάτω, χαρακτηρίζει «συγκεχυμένη» («il confuso Trattato del Signor Tartini»).[400]

Συμπλέοντας με τους ανωτέρω τρεις συγγραφείς ως προς την άποψη σχετικά με τη σχέση της μουσικής πράξης με τα Μαθηματικά και τη Γεωμετρία, και στο ίδιο περίπου ύφος (αλλά πολύ πιο λακωνικά), ο Μάντζαρος εκφράζει και αυτός τη γνώμη του για τη θεωρία του Tartini στις τρεις μόλις σειρές που του αφιερώνει στο 97*r*/190 του τόμου 1 του *SPA*. Παρόλο που δεν αναφέρεται ρητά σε συγκεκριμένο σύγγραμμα του Ιταλού, εντούτοις από το σύντομο σχόλιό του είναι σαφές ότι υπονοείται το *Trattato di musica* του 1754, διότι αυτό είναι το μόνο από τα δύο θεωρητικά βιβλία του Tartini όπου διαβάζουμε για τις αναλογίες μεταξύ Γεωμετρίας και Μουσικής, και συγκεκριμένα στο δεύτερο κεφάλαιό του, «Περί του κύκλου, της φύσης του και της σημασίας του» (Del Circolo, sua natura, e significazione)[401] που πραγματεύεται ακριβώς

---

[397] «[T]he circle has bewitched many a sober man. Its great simplicity and beauty, joined to the facility of drawing it, naturally tempts every one to deduce from its properties whatever can be deduced, rather than from the properties of any figure; […] I have no doubt but if Tartini had been as well acquainted with the hyperbola as with the circle, and had the hyperbola been as easy to draw, he would have sought for his system rather there; because it is actually in its own nature harmonical; and I verily believe, that, with his sagacity and unwearied diligence, he would have found the same system in that figure. But I must observe, that coincidences are often merely accidental; and therefore are no proof that we have found the true explication of any thing, […]» ([STILLINGFLEET] 1771 σ. 19).

[398] EXIMENO 1774 σ. 75-84 και 84-90 αντίστοιχα. Κριτική ασκείται και πάνω στο σύστημα του Rameau, στον οποίον ο Eximeno αφιερώνει επίσης ένα κεφάλαιο (σ. 91-102), αλλά στην περίπτωση του γάλλου θεωρητικού ο Ισπανός είναι λιγότερο οξύς επειδή του αναγνωρίζει την πρακτική χρησιμότητα όσων περιέχονται στο τρίτο και στο τέταρτο βιβλίο του *Traité de l'harmonie* (RAMEAU 1722), όπως και το ότι «έκανε γνωστό τον γνήσιο και μοναδικό ρυθμιστή της αρμονίας» («per aver dato a conoscere il vero ed unico regolatore dell'armonia», EXIMENO 1774 σ. 91), εννοώντας πιθανόν τη συνειδητοποίηση της θεμελίου των συγχορδιών και της ισοδυναμίας των αναστροφών τους.

[399] Δηλαδή τα EULER 1739 και TARTINI 1754 αντίστοιχα.

[400] EXIMENO 1774 σ. 2 και 5 αντίστοιχα. Σημειωτέον ότι και το ίδιο το βιβλίο του Eximeno επικρίθηκε αυστηρά, μεταξύ άλλων από τον Padre Martini [Carmen RODRÍGUEZ SUSO, «Eximeno (y Pujades), Antonio», στο *GMO*].

[401] TARTINI 1754 σ. 20-48· στο δε τέλος του συγγράμματος δίνονται τα γεωμετρικά σχήματα στα οποία γίνονται παραπομπές.

την προέλευση διαφόρων μουσικών φαινομένων βάσει των ιδιοτήτων του κύκλου.[402] Έτσι ο Μάντζαρος, παρά το ενδιαφέρον που έδειχνε για την επιστημονική πλευρά της μουσικής (κυρίως για τα διάφορα είδη κουρδισμάτων και τον υπολογισμό των μουσικών διαστημάτων) και παρά τις γνώσεις που αναμφισβήτητα είχε πάνω στην Ακουστική και στα Μαθηματικά, μας δείχνει, μέσω αυτών των δύο μικρών παραγράφων του 97r/190, ότι θεωρούσε πως αυτές οι επιστήμες δεν θα έπρεπε να αποτελούν την κύρια οδό για να προσεγγίσει κανείς τη γνώση της Μουσικής ως τέχνης. Ασφαλώς τα Μαθηματικά είναι απαραίτητα για να προσδιορίσει κανείς το τονικό ύψος *και* στο ισοσυγκερασμένο σύστημα, άρα ο Μάντζαρος δεν γινόταν να αποκλείσει τελείως την πολύτιμη βοήθεια των θετικών επιστημών σε ορισμένους τομείς της μουσικής πράξης, αλλά τον βρίσκουμε επικριτικό σε ό,τι αφορά τη θεωρητικολογία γύρω από ζητήματα που στην εποχή του ήταν πλέον λυμένα. Και ίσως αυτή ακριβώς η χρονική απόσταση ενός αιώνα που χωρίζει τον Μάντζαρο από τον Tartini να κάνει μάλλον άδικη τη μομφή που προσάπτει ο Κερκυραίος συνθέτης στον ιταλό ομότεχνό του διότι, το 1754 που γράφτηκε το *Trattato* του Tartini, ο ισοσυγκερασμός ναι μεν είχε προταθεί και αποτελούσε μια γνωστή εναλλακτική πρόταση ανάμεσα στα συστήματα κουρδίσματος, αλλά δεν είχε ακόμη καθιερωθεί άτυπα ώστε να αποτελεί την κατά τον Μάντζαρο «πρακτική της τέχνης».

❋

Το επόμενο ζήτημα Ακουστικής που συναντούμε στο *SPA* 1 (100r/196, μεταγραφή στις σ. 126-129 του τόμου 3 του παρόντος) είναι ένα πείραμα που πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια δύο μουσικών οργάνων: κόρνου και πιάνου. Κόρνο έπαιξε ο Φραγκίσκος Καραβάνας και πιάνο ο Μάντζαρος. Η σύντομη περιγραφή του πειράματος από τον ίδιο τον Μάντζαρο αποτελεί μιαν από τις ελάχιστες μαρτυρίες που έχουμε για τις διαλέξεις ή επιδείξεις οι οποίες γνωρίζουμε ότι πραγματοποιούνταν εντός της οικίας του (θυμίζουμε π.χ. την αναφορά που κάνει ο Αλβάνας σε μια διάλεξη του Μάντζαρου πάνω στην αντήχηση της ηχογόνου χορδής[403]).

Η συγκεκριμένη παρουσίαση αποτελεί, κατ' ουσίαν, μια επίδειξη των ικανοτήτων του Καραβάνα ως κορνίστα. Μαλτέζικης καταγωγής, γεννημένος γύρω στο 1829, μαρτυρείται ότι ο Καραβάνας είχε στενές φιλικές σχέσεις με τον Μάντζαρο και απέδειξε την αφοσίωσή του σε αυτόν όχι μόνο κατά τις τελευταίες, δύσκολες μέρες του αλλά και μετά τον θάνατό του, εφόσον διαδραμάτισε πρωτεύοντα ρόλο στη συγκέντρωση και διαφύλαξη των έργων του εκλιπόντος.[404] Στην περιγραφή του πειράματος ο Μάντζαρος αναφέρει τον Καραβάνα σαν αρχιμουσικό και πρώτο κόρνο της μπάντας της ΦΕΚ, αλλά σε αυτές τις ιδιότητες θα προσθέσουμε ότι ήταν επίσης καθηγητής στην Εταιρεία, μουσικός του θεάτρου Σαν Τζάκομο, και ότι ήξερε να παίζει και βιόλα.[405] Αυτό που έκανε, λοιπόν, ο Καραβάνας στην επίδειξη που πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Μάντζαρου ήταν να αφαιρέσει τις βαλβίδες από το κόρνο του, το οποίο ήταν σε σι♭ μπάσο, ώστε να το χρησιμοποιήσει σαν φυσικό κόρνο και να παίξει όλους τους

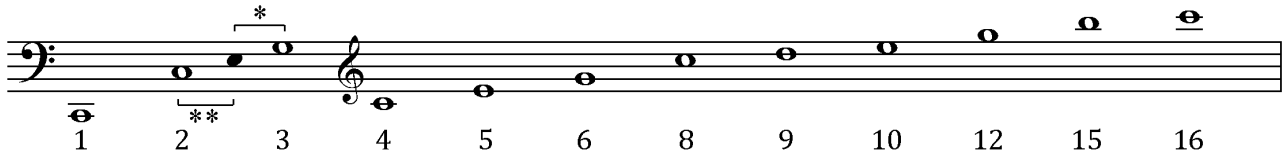
[402] Γνωρίζουμε ότι αντίτυπα του EXIMENO 1774, του EULER 1739, και του TARTINI 1754 ήταν διαθέσιμα στη βιβλιοθήκη του Ωδείου San Pietro a Majella τουλάχιστον από το 1801 (CAFIERO 1999 σ. 438, 440, 441). Δεν αποκλείεται, συνεπώς, ότι ο Μάντζαρος είχε την ευκαιρία να τα μελετήσει εκεί, ειδικά κατά την περίοδο της πολύμηνης διαμονής του στη Νάπολη, η οποία υπολογίζεται ότι διήρκεσε από τα μέσα του φθινοπώρου του 1825 έως τις αρχές του φθινοπώρου του 1826 (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 139 και 143).

[403] Βλ. το πρώτο παράθεμα στη σ. 40.

[404] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 390 σημ. 31.

[405] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 390 σημ. 31.

φθόγγους που μπορούσαν να παραχθούν με τη βοήθεια άλλοτε των χειλιών («μάσκα» / embouchure), άλλοτε του χεριού μέσα στην καμπάνα του οργάνου, και άλλοτε ενός συνδυασμού των δύο. Ο Καραβάνας —πάντα σύμφωνα με την περιγραφή του Μάντζαρου— κατάφερε να παραγάγει όλα τα ημιτόνια από τον δεύτερο αρμονικό μέχρι τον τριακοστό δεύτερο, πράγμα που εντυπωσιάζει διότι κατόρθωσε α) να φτάσει μέχρι έναν τόσο ψηλό φθόγγο, και β) να παίξει όλα τα ημιτόνια που βρίσκονται μεταξύ δεύτερου και τέταρτου αρμονικού, δηλαδή σε μια περιοχή της έκτασης του κόρνου όπου οι φυσικοί αρμονικοί απέχουν μεταξύ τους μεγάλα διαστήματα· συγκεκριμένα ο δεύτερος από τον τρίτο απέχει μια πέμπτη, και ο τρίτος από τον τέταρτο μια τετάρτη. Αν συμβουλευτούμε το διασημότερο και πληρέστερο σύγγραμμα εκείνης της εποχής σχετικά με την οργανογνωσία και την ενορχήστρωση, το οποίο είναι η πραγματεία που εξέδωσε το 1843 ο Hector Berlioz, θα δούμε ότι, ειδικά για το κόρνο σε σι♭ μπάσο, δίνονται ως ψηλότεροι γραπτοί φθόγγοι οι ρε6 και μι6 (πραγματικοί φθόγγοι: ντο5 και ρε5), κι αυτοί με τον χαρακτηρισμό «ασυνήθιστοι, σπάνιοι» («rares»).[406] Ο Καραβάνας, όμως, έφτασε μέχρι το ντο7 (πραγματικός φθόγγος: σι♭5), μια έκτη μικρή ψηλότερα. Όσον αφορά δε τη χαμηλή περιοχή ο Berlioz γράφει, για τους φθόγγους που βρίσκονται λίγο χαμηλότερα από το γραπτό σολ3 (βλ. Παρ. 4.45, στην περιοχή που επισημαίνεται με έναν αστερίσκο) ότι το μεν φα3 δύσκολα κρατιέται σε σωστό τονικό ύψος, ενώ το μι3, το οποίο «κάποιοι κορνίστες μπορούν να το παίξουν», είναι «απεχθές και σχεδόν απλησίαστο» («détestable et presque inabordable»).[407] Στο σημείο δε όπου παρουσιάζει όλους τους χρωματικούς φθόγγους του κόρνου, γράφει ότι οι τρεις φθόγγοι μεταξύ μι3 και ντο3 «λείπουν» (Παρ. 4.45, διπλός αστερίσκος), πράγμα που κάνει ακόμη πιο εντυπωσιακό το επίτευγμα του Καραβάνα.[408] Οι μόνοι φθόγγοι που φέρουν κάποιον αρνητικό χαρακτηρισμό του Μάντζαρου, στις σημειώσεις του σχετικά με το πείραμα, είναι ο πρώτοι δύο αρμονικοί: ο δεύτερος περιγράφεται ως «[corda] strappata», το οποίο υποθέτω ότι θα μπορούσαμε να το αποδώσουμε στα Ελληνικά ως «τονικά ασταθής [φθόγγος]», ενώ η πρώτη ως «controstrappata», που μάλλον έχει τη σημασία «ασταθέστατος» — πράγμα αναμενόμενο διότι κανονικά ο πρώτος αρμονικός δεν αποτελεί τμήμα της έκτασης του κόρνου.



Παράδειγμα 4.45

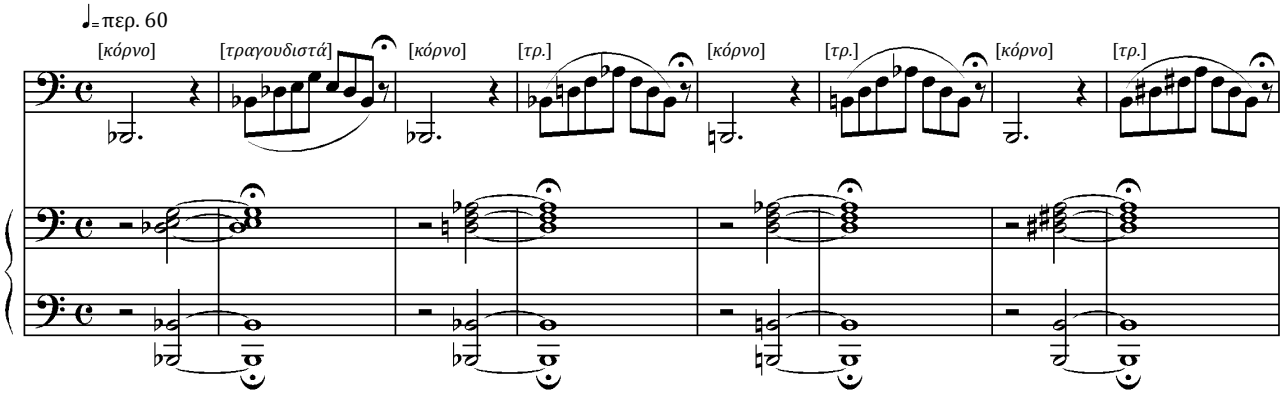
Το πείραμα αυτό πραγματοποιήθηκε, πιθανόν, για να αποδείξει ο Μάντζαρος ότι το κόρνο ήταν ικανό να παραγάγει όλα τα ημιτόνια μεταξύ δεύτερου και τριακοστού δεύτερου αρμονικού, και μάλιστα αυτά τα ημιτόνια να είναι «απολύτως ίσα μεταξύ τους». Η δυσκολία αυτού του εγχειρήματος απαιτούσε εξαιρετικές ικανότητες, τις οποίες ο Καραβάνας φαίνεται ότι είχε. Εκτός από το παραπάνω κατόρθωμα, ο κορνίστας αυτός κλήθηκε να κάνει κάτι ακόμα: να

[406] BERLIOZ 1843 σ. 171.

[407] BERLIOZ 1843 σ. 173.

[408] Από την άλλη ο Oscar Franz, στη μέθοδο κόρνου (φυσικού αλλά και με βαλβίδες) που εξέδωσε περίπου το 1880 (ERICSON <http://www.public.asu.edu/~jqerics/franz.htm>), δεν είναι τόσο απόλυτος: για τους φθόγγους από το ντο♯3 μέχρι και το φα3 γράφει ότι είναι «σχεδόν αδύνατο να παραχθούν» (FRANZ 1906 σ. 35).

τραγουδήσει (προφανώς ως αρπίσματα) με συλλαβές του σολφέζ τις συγχορδίες τις οποίες έπαιζε ο Μάντζαρος στο πιάνο πάνω σε κάθε φθόγγο που έπαιζε το κόρνο. Οι δε συγχορδίες που αναφέρονται είναι δύο: «με μικρή εβδόμη» και «με ελαττωμένη εβδόμη», χωρίς καμία περαιτέρω διευκρίνιση για το πώς ακριβώς παίζονταν και με ποια σειρά. Δεδομένου, όμως, ότι ο Καραβάνας έπαιζε στο κόρνο τους φθόγγους κατ' ανιούσα σειρά, τότε θεωρώ πιθανότερη την εξής διαδοχή μεταξύ φθόγγου του κόρνου, συγχορδίας του πιάνου, και τραγουδισμένου αρπισμού:



Παράδειγμα 4.46: υποθετική αναπαράσταση της διαδικασίας του πειράματος που πραγματοποίησε ο Φρ. Καραβάνας μαζί με τον Μάντζαρο. Εδώ δίνονται οι πρώτοι δύο από τους διαδοχικούς χρωματικούς φθόγγους. Οι φθόγγοι του κόρνου και της φωνής σημειώνονται στην πραγματικά ακουόμενη περιοχή τους.

Υποθέτω, δηλαδή, ότι κάθε φθόγγος του κόρνου χρησίμευε σαν βάση πρώτα της ελαττωμένης συγχορδίας με 7ε, και έπειτα της μείζονος με 7μ, με την ίδια αλληλουχία συγχορδιών να συνεχίζεται υπό μορφή αλυσίδας. Αυτό συμπεραίνω, τουλάχιστον, από την περιγραφή του Μάντζαρου. Η συνεχής μετατόπιση των συγχορδιών κατά ένα ανιόν ημιτόνιο επέτρεψε στον Μάντζαρο να αναδείξει το ισοσυγκερασμένο σύστημα σύμφωνα με το οποίο ήταν κουρδισμένο το πιάνο του. Δεν είναι ιδιαίτερα σαφής, πάντως, ο στόχος των τραγουδισμένων αρπισμών, εκτός αν πρόκειται για μία ακόμα επίδειξη μιας ικανότητας του Καραβάνα, δηλαδή της τονικά ακριβούς αναπαραγωγής ενός αρπίσματος με τη φωνή.

Οι φθόγγοι τους οποίους έπαιξε με το κόρνο του ο Καραβάνας είναι σημειωμένοι, κατ' ανιούσα σειρά, στο $100r/196$, σύμφωνα με τη σημειογραφία του κόρνου (δηλαδή με βάση το ντο). Όπως φαίνεται στη μεταγραφή της σελίδας (σ. 126-129 στον τόμο 3 του παρόντος), η συνολική έκταση των φθόγγων είναι χωρισμένη σε πέντε τμήματα, καθένα από τα οποία έχει έκταση μιας οκτάβας (από ένα ντο προς το αμέσως ψηλότερο). Σε κάθε οκτάβα ο Μάντζαρος σημειώνει πόσοι από τους φθόγγους που ακούστηκαν είναι φυσικοί, και στο πεντάγραμμο τους συμβολίζει με λευκά φθογγόσημα, ενώ με μαύρα συμβολίζει τους τεχνητούς φθόγγους. Η διάκριση αυτή θα πρέπει μάλλον να σημαίνει ότι οι λευκοί φθόγγοι παράχθηκαν χωρίς την εισαγωγή του χεριού μέσα στην καμπάνα, παρά μόνο με ελεγχόμενη πίεση των χειλιών· πρόκειται ακριβώς για τους φυσικούς αρμονικούς οι οποίοι θεωρούνται εκείνοι με την καλύτερη τονική ποιότητα.[409] Στο Παρ. 4.45 όλα τα λευκά φθογγόσημα (όπου εδώ φτάνουν μόνο μέχρι τον δέκατο έκτο αρμονικό) είναι αυτά ακριβώς τα οποία ο Μάντζαρος συμβολίζει με τον ίδιο τρόπο στο $100r/196$. Ανάμεσά τους δεν βρίσκεται ο έβδομος, ο ενδέκατος, ο δέκατος τρίτος και ο

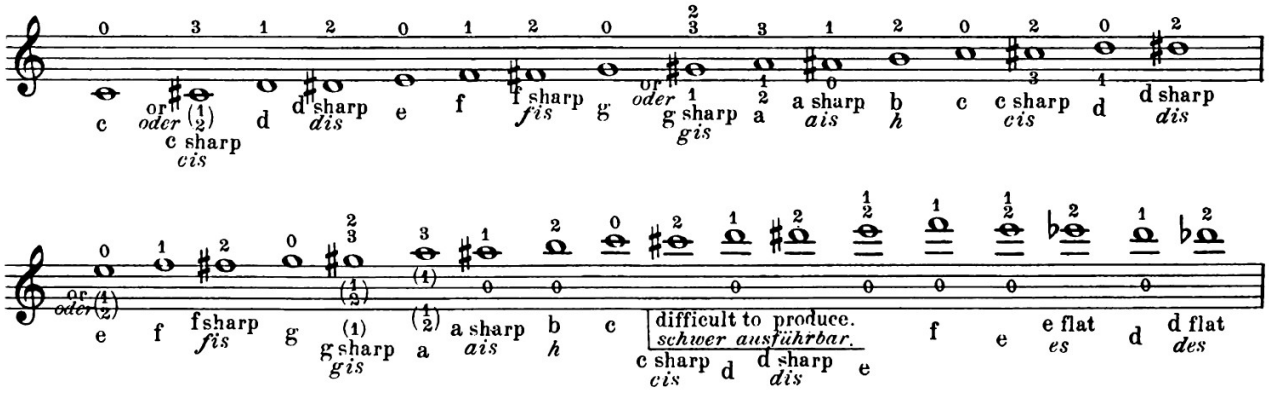
[409] Ενδεικτικά βλ. BATE/TARR, «Valve (i)», στο *GMO*, παράδειγμα 1, και ADLER ²1989 σ. 285.

δέκατος τέταρτος αρμονικός διότι υποθέτω ότι αυτούς τους παρήγαγε ο Καραβάνας χρησιμοποιώντας και το χέρι του, επειδή η συχνότητά τους αποκλίνει τόσο πολύ από εκείνη του αντίστοιχου ισοσυγκερασμένου φθόγγου ώστε να είναι απαραίτητη μια πιο δραστική παρέμβαση. Ας επισημάνουμε ότι, ακριβώς μετά από κάθε φθόγγο που είναι αλλοιωμένος με δίεση, έχει σημειωθεί και ο εναρμόνιός του φθόγγος που φέρει ύφεση, ενώ σε δύο περιπτώσεις (μι♯$_6$-φα$_6$, σι♯$_6$-ντο$_7$) εμπλέκονται και φυσικοί φθόγγοι της κλίμακας: σκοπός αυτής της διπλής δήλωσης των φθόγγων φαίνεται να είναι η έμφαση που θέλει να δώσει ο Μάντζαρος στη χρήση του ισοσυγκερασμένου κουρδίσματος, με την απόλυτη ακουστική ισοδυναμία ανάμεσα στα ζεύγη εναρμόνιων φθόγγων.

Κάτω από το πεντάγραμμο, στο οποίο είναι σημειωμένοι οι φθόγγοι που ακούστηκαν από το κόρνο, υπάρχουν επτά σειρές από διαφορετικά σύμβολα που αντιστοιχούν σε φθογγόσημα του πενταγράμμου. Η πρώτη σειρά αποτελείται από αριθμούς που εκφράζουν το ακριβές ανιόν διάστημα από τον πρώτο αρμονικό: έτσι το ρε$_3$ απέχει μια ενάτη (*9*), το μι♭$_4$ απέχει μια δεκάτη εβδόμη μικρή (♭*17*), και ούτω καθεξής μέχρι τον τελευταίο φθόγγο που απέχει μια τριακοστή έκτη από τον αρχικό. Επειδή, όμως, οι αριθμοί αυτοί δεν είναι βολικοί, ο Μάντζαρος εκφράζει τα ίδια διαστήματα και ως απλά, ξεκινώντας ξανά από το 1 κάθε φορά που υπερβαίνουν το *7*: έτσι, για παράδειγμα, κάτω από το ♯*27* (αυξημένη εικοστή εβδόμη) είναι γραμμένο και το ♯*6* (αυξημένη έκτη) για να είναι το διάστημα άμεσα αναγνωρίσιμο. Στην τρίτη σειρά σημειώνεται απλώς το όνομα του κάθε φθόγγου συνοδευόμενο από το κατάλληλο σημείο αλλοίωσης· κάποιες ονομασίες που είναι σημειωμένες με εντονότερα γράμματα αντιστοιχούν σε φθόγγους που ανήκουν στην αρμονική στήλη, και που είναι σημειωμένοι στο πεντάγραμμο με λευκά φθογγόσημα. Αυτή η πρακτική, όμως, δεν αφορά σε όλους τους φυσικούς αρμονικούς, αλλά σταματά στον δέκατο έκτο. Όσο για τους αύξοντες αριθμούς των αρμονικών, αυτοί σημειώνονται στην έβδομη και τελευταία σειρά.

Ο Μάντζαρος δεν γράφει πουθενά κανένα στοιχείο που να βοηθά τον αναγνώστη να καταλάβει τι δηλώνουν η τέταρτη, πέμπτη και έκτη σειρά συμβόλων. Η ερμηνεία τους γίνεται ξεκάθαρη αν συμβουλευτεί κανείς μια μέθοδο εκμάθησης κόρνου, όπου θα δει ότι στις τρεις αυτές σειρές σημειώνονται οι δακτυλισμοί, ή αλλιώς οι βαλβίδες που πρέπει να πατήσει ο κορνίστας για να παραγάγει τον κάθε φθόγγο. Έτσι, κάτω από το εκάστοτε φθογγόσημο εμφανίζονται, το ένα κάτω από το άλλο, τρία σύμβολα αυτού του είδους, τα οποία μπορεί να είναι κάποιος αριθμός/αριθμοί από τους 0, 1, 2 και 3, όπως και κάποια τελεία. Η καθεμιά από τις τρεις σειρές αντιστοιχεί και σε μία βαλβίδα. Όταν μία από αυτές πρέπει να είναι ενεργοποιημένη, τότε γράφεται ο αριθμός που αντιστοιχεί σε αυτήν, ενώ οι ανενεργές βαλβίδες σημειώνονται με μια τελεία στην αντίστοιχη σειρά. Όταν ο κορνίστας δεν ενεργοποιεί καμία βαλβίδα, και άρα παράγει κάποιον από τους φυσικούς αρμονικούς μόνο με τη βοήθεια των χειλιών, τότε σημειώνεται ο αριθμός 0 στη θέση της βαλβίδας 1, και στις άλλες δύο σημειώνεται τελεία. Σε ορισμένους φθόγγους αντιστοιχούν δύο διαφορετικοί δακτυλισμοί που είναι απλώς εναλλακτικοί για την παραγωγή του ίδιου φθόγγου. Οι δακτυλισμοί της τρίτης και τέταρτης οκτάβας συμπίπτουν σχεδόν με όλους εκείνους που βρίσκουμε σε μια μέθοδο εκμάθησης κόρνου, όπως αυτή του Oscar Franz (ο οποίος σημειώνει τους εναλλακτικούς δακτυλισμούς, όταν αυτοί υπάρχουν, *κάτω* από τον σχετικό φθόγγο). Μια σύγκριση μεταξύ των δακτυλισμών του Μάντζαρου και

του Franz (Εικ. 4.18) αποδεικνύει του λόγου το αληθές.[410] Ο Μάντζαρος δεν γράφει δακτυλισμό για κανέναν από τους φθόγγους της πέμπτης οκτάβας, παρά μόνο τον αριθμό 0, διότι αυτοί παράγονται χωρίς τη βοήθεια των βαλβίδων.



Εικόνα 4.18: FRANZ 1906 σ. 36.

Γιατί άραγε να έχει σημειώσει ο Μάντζαρος τους δακτυλισμούς του κάθε φθόγγου; Μια πιθανή εξήγηση είναι ότι ο Καραβάνας ίσως ήταν ο πρώτος που έφερε στα Επτάνησα ένα κόρνο με βαλβίδες. Ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι η πραγματοποίηση του παραπάνω πειράματος έγινε μέσα στη δεκαετία του 1850, η προσθήκη βαλβίδων στο κόρνο εξακολουθούσε να αποτελεί μια πρόσφατη εξέλιξη,[411] και έτσι ο πάντα φιλομαθής Μάντζαρος δεν έχασε την ευκαιρία να σημειώσει αυτές τις νέες πληροφορίες περί οργανογνωσίας. Ένας παραπάνω λόγος θα μπορούσε να είναι ότι ο Μάντζαρος είχε, πιθανόν, κατά νου να συγγράψει ένα εγχειρίδιο οργανογνωσίας ή/και ενορχήστρωσης και γι' αυτό συμβουλεύτηκε τον Καραβάνα ώστε να τον κατατοπίσει ως προς τις λεπτομέρειες που αφορούσαν τους δακτυλισμούς του κόρνου με βαλβίδες. Ας αναφερθεί, πάντως, ότι σε ένα άλλο σημείο των μαντζαρικών ευρισκομένων (στη δεύτερη, μη αριθμημένη, σελίδα του *Supp.* 2) βρίσκουμε πρόχειρα σημειωμένους δακτυλισμούς για κάποιο χάλκινο πνευστό, πιθανόν κόρνο.

Τέλος, ας αναφέρουμε ότι το περιεχόμενο του 100*r*/196 επαναλαμβάνεται και στο επόμενο φύλλο, μόνο που παρέχονται λιγότερες πληροφορίες στις σειρές κάτω από το πεντάγραμμο. Αυτός είναι και ο λόγος για την παράλειψη του συγκεκριμένου φύλλου από τη μεταγραφή στον τόμο 3 του παρόντος.

❋

[410] Μέθοδοι εκμάθησης του κόρνου με βαλβίδες υπήρχαν ήδη από τη δεκαετία του 1840, όπως εκείνες του J. E. Meifred (Παρίσι 1840) και του Antonio Torosoni (Φλωρεντία περ. 1846) [MEUCCI/ROCCHETTI, «Horn […]», 3 (ii), στο *GMO*], αλλά αυτή του Franz είναι η παλαιότερη στην οποία είχα τη δυνατότητα διαδικτυακής πρόσβασης.

[411] Συγκεκριμένα από τη δεκαετία του 1830, κατά την οποία είχε τελειοποιηθεί και καθιερωθεί ο μηχανισμός ο οποίος, λίγο-πολύ, χρησιμοποιείται και σήμερα (MEUCCI/ROCCHETTI, «Horn […]», 3 (ii), στο *GMO*). Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε, πάντως, αν οι βαλβίδες στο κόρνο του Καραβάνα ήταν περιστρεφόμενου τύπου ή αν είχαν τη μορφή εμβόλου.

Το θεωρητικό τμήμα του *SPA* ολοκληρώνεται (και μαζί με αυτό ο πρώτος τόμος του) με έναν πίνακα ο οποίος καταλαμβάνει δύο αντικριστά φύλλα (φ. 101*v*-102*r* / σ. 197-198) και περιέχει καταγεγραμμένους όλους τους αρμονικούς από τη θεμελιώδη συνιστώσα μέχρι τον 128ο.



Εικόνα 4.19: *SPA* 1 φ. 101*v* / σ. 197: το αριστερό άκρο του πίνακα των 128 αρμονικών.

Οι αρμονικοί καταγράφονται σε τέσσερα πεντάγραμμα. Οι πρώτοι επτά, δηλαδή οι μόνοι αρμονικοί που απέχουν μεταξύ τους διαστήματα μεγαλύτερα της δευτέρας, είναι σημειωμένοι στο άνω αριστερό άκρο του πίνακα, ώστε να μη βρίσκονται στην ίδια νοητή κατακόρυφο με άλλους αρμονικούς (βλ. Εικ. 4.19). Στην ψηφιακή μεταγραφή τούς έχω μεταφέρει σε ένα πρόσθετο πεντάγραμμο, πάνω από τα υπόλοιπα τέσσερα. Οι δε αρμονικοί από τον 8ο μέχρι και τον 128ο, οι οποίοι καταλαμβάνουν συνολική έκταση τέσσερις οκτάβες, είναι σημειωμένοι έτσι ώστε όλοι οι ονομαστικά ίδιοι φθόγγοι να βρίσκονται σε κατακόρυφη ευθυγράμμιση μεταξύ τους, ακόμα κι αν είναι αλλοιωμένοι: έτσι, το ρε που είναι 9ος αρμονικός βρίσκεται στην ίδια στήλη με όλα τα ρε και ρε♯ που βρίσκονται ψηλότερα από αυτόν. Επειδή, λοιπόν, κάθε οκτάβα περιέχει διπλάσιους αρμονικούς από την αμέσως προηγούμενή της, γι' αυτό σε κάθε πεντάγραμμο είναι καταγραμμένοι διπλάσιοι φθόγγοι από εκείνο που βρίσκεται ακριβώς από πάνω του. Ας σημειωθεί, επίσης, ότι υπάρχουν κάποια σφάλματα ως προς τον προσδιορισμό του ακριβούς ύψους του κάθε φθόγγου: για τους αρμονικούς του πρώτου πενταγράμμου ο Μάντζαρος σημειώνει ότι αυτοί ακούγονται μια οκτάβα χαμηλότερα από αυτό που είναι γραμμένο («8va: sotto»), ενώ για εκείνους του δεύτερου πενταγράμμου ότι ακούγονται μια οκτάβα ψηλότερα· τους αρμονικούς του τρίτου πενταγράμμου τους τοποθετεί δύο οκτάβες ψηλότερα (συνεχίζοντας ομαλά εκείνους του δεύτερου), και τέλος οι αρμονικοί του τελευταίου πενταγράμμου ακούγονται τρεις οκτάβες ψηλότερα (συνεχίζοντας εκείνους του τρίτου). Δημιουργείται, έτσι, ένα κενό μιας οκτάβας ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο πεντάγραμμο. Πιστεύω ότι αυτό που ήθελε πραγματικά ο Μάντζαρος για τους αρμονικούς του δεύτερου, τρίτου και τέταρτου πενταγράμμου, ήταν να ακούγονται, αντίστοιχα: εκεί όπου είναι γραμμένοι (δεύτερο

πεντάγραμμο), μια οκτάβα ψηλότερα (τρίτο), και δύο οκτάβες ψηλότερα (τέταρτο). Έτσι, αφενός δεν υπάρχει κανένα κενό, αφετέρου όλοι οι φθόγγοι βρίσκονται μέσα στην έκταση του πιάνου, φτάνοντας από το ντο$_1$ μέχρι το ντο$_8$ (και όχι μέχρι το ντο$_9$).

Είναι προφανές ότι η μουσική σημειογραφία δεν μπορεί να προσδιορίσει από μόνη της το ακριβές τονικό ύψος του κάθε αρμονικού. Ο Μάντζαρος, πάντως, σημειώνει πάνω ή κάτω από κάθε σχεδόν φθογγόσημο ένα «+» ή ένα «−», το οποίο φαίνεται να δηλώνει την απόκλιση της συχνότητας των φυσικών αρμονικών από κάποιο συγκεκριμένο σύστημα κουρδίσματος. Σε ορισμένες περιπτώσεις σημειώνει αυτή την απόκλιση με ακρίβεια, προσθέτοντας ή αφαιρώντας ένα αρμονικό διάστημα το οποίο είναι εκφρασμένο με μαθηματικό λόγο — όπως, για παράδειγμα, τον ένατο αρμονικό ρε, για τον οποίο γράφει ότι είναι κατά $^{81}/_{80}$ ψηλότερος από το ρε του συστήματος με το οποίο τον συγκρίνει. Αν το ρε που αποτελεί το μέτρο σύγκρισης είναι αυτό που απέχει $^{9}/_{8}$ από το αμέσως χαμηλότερο ντο, τότε ο φθόγγος που είναι κατά $^{81}/_{80}$ οξύτερος αυτού του ρε βρίσκεται μεταξύ του μείζονος τόνου ($^{9}/_{8}$) και του επταδικού τόνου [septimal whole tone] ($^{8}/_{7}$).[412] Το ίδιο ισχύει αν το ρε που θα πάρουμε σαν βάση για τη σύγκρισή μας είναι το ισοσυγκερασμένο ($2^{2}/_{12}$ ή $\sqrt[6]{2}$), εφόσον προκύπτει και πάλι ένας φθόγγος μεταξύ του μείζονος και του επταδικού τόνου. Η διαφορά είναι μεν μικρή αλλά όχι αμελητέα (στην πρώτη περίπτωση το πηλίκο του κλάσματος είναι ≈1,13906 ενώ στη δεύτερη είναι ≈1,13649), και το κυριότερο: δεν μας βοηθά να καταλάβουμε ποιο είναι το σύστημα αναφοράς για τις σημειωμένες αποκλίσεις. Ομοίως και με τον ενδέκατο αρμονικό φα, για τον οποίο είναι σημειωμένη μια απόκλιση $+\,^{33}/_{32}$· αν η απόκλιση αυτή είναι με βάση το $^{4}/_{3}$, το οποίο εκφράζει τη φυσική τετάρτη, το αποτέλεσμα είναι $\left(\frac{4}{3}\right)\left(\frac{33}{32}\right) = 1{,}375$, ένας αριθμός σημαντικά μεγαλύτερος από την τιμή 1,3348398… που αντιστοιχεί στο $2^{5}/_{12}$· αν, πάλι, η απόκλιση είναι με βάση την ισοσυγκερασμένη καθαρή τετάρτη, τότε το αποτέλεσμα είναι $2^{5}/_{12}\,\frac{33}{32} = 1{,}3765536$. Για τη διερεύνηση των σημειωμένων αποκλίσεων θα παραδώσω τη σκυτάλη σε ερευνητές με πιο εξειδικευμένες γνώσεις Ακουστικής.

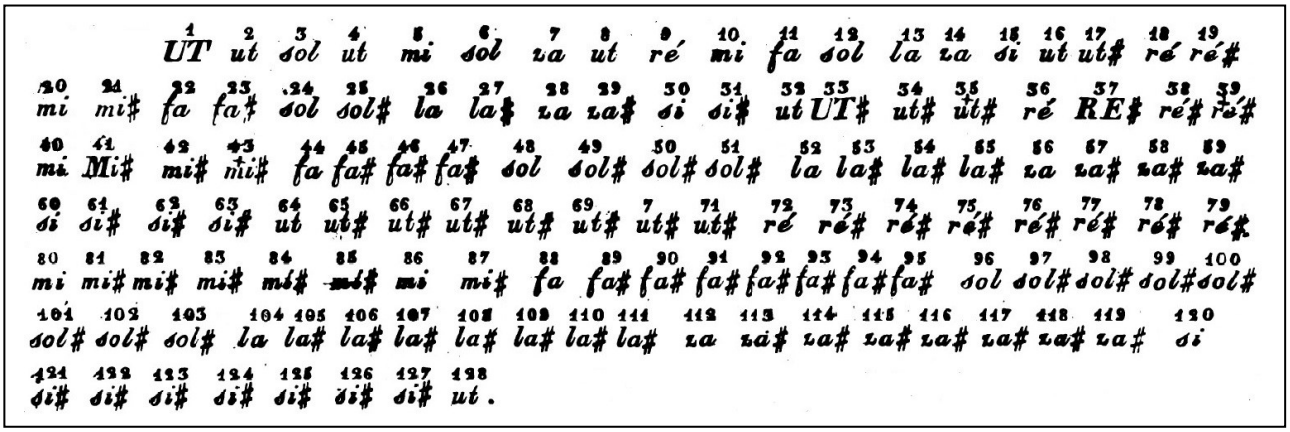
Η καταγραφή των πρώτων 128 αρμονικών είναι κάτι που το συναντούμε και στο *La seule vraie théorie de la musique* του Momigny, απλώς εκεί οι αρμονικοί δεν παρατίθενται με μουσική σημειογραφία αλλά με την ονομασία τους και, φυσικά, με έναν αριθμό από πάνω τους ο οποίος αντιστοιχεί στον αύξοντα αριθμό του εκάστοτε αρμονικού και συνάμα στο πλήθος των ταλαντώσεων που τον παράγουν.[413] Ο πίνακας αυτός αναπαράγεται στην Εικ. 4.20. Οι διαφορές που εντοπίζονται ανάμεσα στην παράθεση του Momigny και σε εκείνη του Μάντζαρου σχετίζονται αφενός μεν με την ονομασία ενός φθόγγου —όχι βέβαια το αναμενόμενο γαλλικό *ut* αντί του ιταλικού *do*, αλλά το *za* στη θέση του *si*♭—,[414] αφετέρου δε με τον φθόγγο που αντιστοιχεί σε ορισμένους από τους αύξοντες αριθμούς των αρμονικών. Για παράδειγμα ο 27ος είναι *la*♯ στον Momigny αλλά *la* στον Μάντζαρο· ο 29ος είναι *za*♯ και *si*♭/*la*♯ αντίστοιχα, οι 53ος–55ος *la*♯ και *la* αντίστοιχα, οι 57ος–58ος *za*♯ και *si*♭ αντίστοιχα, κ.λπ. Σε κάθε περίπτωση η παράθεση αυτή τόσο στο βιβλίο του Momigny όσο και στο *SPA* δεν μοιάζει τυχαία, ειδικά αν συνδυαστεί

[412] Η αγγλική ονομασία του διαστήματος στο HALUŠKA 2004 ([2]2018) σ. xxiii.

[413] MOMIGNY [1821] σ. 131-132 και MOMIGNY 1823 σ. 96-97.

[414] Ο Rousseau γράφει για το *za*: «συλλαβή με την οποία διακρίνεται, στο γρηγοριανό μέλος, το σι ύφεση από το σι φυσικό […]» (ROUSSEAU 1768 σ. 548).

με αυτά που γράφει ο Βέλγος, λίγες μόλις σειρές παραπάνω, για τους μαθηματικούς και τους «μονοχορδιστές».[415] Σημειωτέον ότι οι 128 αρμονικοί εμφανίζονται και στο βιβλίο του Orlandini, με ευθεία αναφορά στον Momigny και με το όνομα *za* στη θέση του σι♭,[416] ενώ παρατίθενται και σχολιάζονται ορισμένα ακόμη αποσπάσματα του ίδιου βιβλίου (από την ιταλική μετάφραση του 1823): ενδεικτικά ο Orlandini συμφωνεί με τον Momigny στην ασυμβατότητα, την οποία επισημαίνει ο τελευταίος, ανάμεσα στην «κλίμακα των αριθμών» (δηλαδή των αρμονικών) και στη «μουσική κλίμακα», αφού η χρήση διαστημάτων μικρότερων από το ημιτόνιο (όπως η εισαγωγή ενός μι♯ ανάμεσα στο μι και στο φα) καταδεικνύει ότι «το σύστημα των μονοχορδιστών είναι λανθασμένο».[417] Σε αυτό το ζήτημα ο Ιταλός δείχνει να συμφωνεί με τον δάσκαλό του, στη μεσολάβηση του οποίου ίσως να οφείλεται και η γνωριμία με τα γραπτά του Momigny.



Εικόνα 4.20: MOMIGNY [1821] σ. 131-132.

Επιστρέφοντας στο *SPA* ολοκληρώνουμε το θεωρητικό του τμήμα με μια σημείωση γραμμένη κάτω από τον πίνακα των 128 αρμονικών, στην οποία (όπως και στο φ. 97*r*) επισημαίνεται το φυσικό διάστημα που πλησιάζει περισσότερο στο αντίστοιχο ισοσυγκερασμένο. Πρόκειται εδώ, για τον 57ο αρμονικό, του οποίου η απόσταση από τον 32ο είναι η πλησιέστερη στην ισοσυγκερασμένη 7μ. Γράφει λοιπόν ο Μάντζαρος ότι ο 58ος έχει τάση προς τον 60ό, διότι ο λόγος των δύο αρμονικών ($\frac{60}{58}$ ή, με απλοποίηση, $\frac{30}{29}$) αντιστοιχεί σε ένα ημιτόνιο «υπερβολικά μικρό», μικρότερο του ισοσυγκερασμένου, εφόσον η τιμή του τελευταίου είναι $\sqrt[12]{2} \approx 1{,}059463$, ενώ ο λόγος $\frac{30}{29}$ δίνει πηλίκο 1,034482759. Όσον αφορά τον λόγο $\frac{57}{32}$ αυτός αντιστοιχεί σε πηλίκο 1,78125, δηλαδή πολύ κοντά στην ισοσυγκερασμένη 7μ ($2^{10/12} = \sqrt[6]{32} \approx 1{,}781797$), ενώ αν αντικαταστήσουμε τον αριθμητή με τον αμέσως μικρότερο και με τον αμέσως μεγαλύτερο ακέραιο αριθμό, το πηλίκο απομακρύνεται από το αποτέλεσμα του $2^{10/12}$: για την ακρίβεια, ο λόγος $\frac{56}{32}$ δίνει πηλίκο 1,75 ενώ ο $\frac{58}{32}$ δίνει 1,8125. Ακόμα και πιο σύνθετα κλάσματα, τα οποία μπορούμε να σχηματίσουμε επιλέγοντας αριθμούς αρμονικών που πλησιάζουν τον διπλάσιο του 57ου (δηλαδή βρίσκονται μία οκτάβα ψηλότερα), δεν δίνουν πηλίκο που να βρίσκεται τόσο

[415] Βλ. το παράθεμα της σ. 428.

[416] ORLANDINI 1844 σ. 86-87.

[417] MOMIGNY [1821] σ. 132, MOMIGNY 1823 σ. 97, ORLANDINI 1844 σ. 87.

κοντά στον άρρητο αριθμό $\sqrt[12]{2}$.[418] Για άλλη μία φορά, λοιπόν, βρίσκουμε τον Μάντζαρο να ασχολείται μεν με τη φυσικομαθηματική βάση της μουσικής θεωρίας, αλλά με στόχο να εντοπίσει τα σημεία της που είναι σύμφωνα με το σύστημα το οποίο είχε καθιερωθεί στη μουσική πράξη της εποχής του, δηλαδή το ισοσυγκερασμένο.

Θα μπορούσε κανείς ν' αναρωτηθεί γιατί, σ' ένα χειρόγραφο που υποτίθεται ότι περιέχει το πρακτικό μέρος της διδασκαλίας της αρμονίας, υπάρχουν τόσες σελίδες θεωρητικού περιεχομένου. Το κείμενο αυτό, αν και επεξηγεί ορισμένα προχωρημένα αρμονικά φαινόμενα, απέχει πολύ απ' το να είναι μια πλήρης εισαγωγή στην αρμονική θεωρία· τον ρόλο αυτό θα τον έχει, λογικά, το κείμενο του χαμένου *Trattato di armonia* — δεν θα απέκλεια, μάλιστα, οι σελίδες κειμένου του *SPA* να αποτελούν τμήμα ενός προσχεδίου του *Trattato*, ή να λειτουργούν ως ένας χώρος όπου ο Μάντζαρος συγκέντρωνε υλικό το οποίο θα περιλαμβανόταν στην πραγματεία. Προς το παρόν θεωρώ ότι ότι το θεωρητικό κομμάτι του *SPA* θα πρέπει να χρησίμευε ως εργαλείο αναφοράς, το οποίο θα συμβουλεύονταν οι μαθητές για να εμπεδώσουν κάποιον όρο ή κάποιο αρμονικό φαινόμενο, για να χρησιμοποιήσουν τους πίνακες συγγένειας των τονικοτήτων και των φθόγγων, και για να εξασκηθούν στις πτωτικές ακολουθίες που περιέχονται στους πίνακες Θεωρήσεων των συγχορδιών. Ακόμα και οι χωρίς πρακτική χρησιμότητα αναφορές στην παλλόμενη χορδή και στον νόμο της Ενότητας, θα μπορούσαν να χρησιμεύουν ως υπενθυμίσεις, προς τους μαθητές, των σημαντικότερων αισθητικών αξιών που καθόριζαν την αρμονική θεωρία του δασκάλου τους.

4.2 *Περιγραφή και επισκόπηση του υπόλοιπου περιεχομένου του* Studio pratico dell' Armonia*, με επιλεγμένα μουσικά παραδείγματα*

4.2.1 **Τόμος 1**

Στην πρώτη γραμμένη σελίδα του χειρογράφου βρίσκουμε κάτι άσχετο με το περιεχόμενό του. Αυτό θα μπορούσε να μας ξαφνιάσει αλλά, κρίνοντας από τα περισσότερα διδακτικά συγγράμματα του Μάντζαρου, πρέπει μάλλον να το θεωρήσουμε αναμενόμενο: τα πονήματα αυτά προορίζονταν για πρακτική χρήση και, αρκετά συχνά, σε διάσπαρτα σημεία τους, βρίσκουμε ποικίλες σημειώσεις, λυμένες ασκήσεις, παραδείγματα, και υπενθυμίσεις. Αυτού του είδους τα εμβόλιμα γραπτά συνήθως δεν έχουν καμία σχέση με το περιεχόμενο της σελίδας (ή και του συγγράμματος) όπου εμφανίζονται. Έτσι συμβαίνει κι εδώ, στην περίπτωση του φ. 1*ν*, της πρώτης γραμμένης σελίδας του τόμου, όπου χωρίς κάποιον εμφανή λόγο βρίσκουμε μια σειρά από παραπομπές προς άλλα χειρόγραφα του Μάντζαρου στα οποία μπορεί κανείς να βρει παραδείγματα για ορισμένα αρμονικά φαινόμενα και πτώσεις. Όλες αυτές οι παραπομπές είναι γραμμένες με εμφανή βιασύνη. Οι πρώτες δύο δεν δίνουν συγκεκριμένο σύγγραμμα, παρά μόνον αριθμούς σελίδων (496, 468 και 469) οι οποίοι από μόνοι τους μας οδηγούν στο *SPA* 4, αφού δεν υπάρχει άλλο μαντζαρικό σύγγραμμα με τόσες αριθμημένες σελίδες. Οι υπόλοιπες —και πολύ περισσότερες— παραπομπές, από την τρίτη και εξής, οδηγούν όλες στο ένα από τα δύο

[418] Πιο συγκεκριμένα: $\frac{113}{64} = 1{,}765625$. ενώ $\frac{115}{64} = 1{,}796875$.

χειρόγραφα που τιτλοφορούνται *Supplemento allo studio d' Armonia* (Συμπλήρωμα στη μελέτη της Αρμονίας), και συγκεκριμένα στο ΙΑΑΜπ-ΝΧΜ 505/7/26.[419]

Στην προμετωπίδα (φ. 2*r*) ο Μάντζαρος παραθέτει κάτω από τον τίτλο, και με μικρότερα γράμματα, το εξής δίστιχο:

E chi la vecchia lascia per la nova
Strada spesso la ritrova perduta

το οποίο μεταφράζεται κατά προσέγγιση «Και όποιος αφήνει τον παλιό δρόμο για τον νέο, συχνά χάνει και τον παλιό». Πρόκειται για παραλλαγή μιας ιταλικής λαϊκής παροιμίας που συναντάται σε πολλές εκδοχές και διαλέκτους.[420] Μια σημαντική διαφορά, η οποία μου κάνει εντύπωση, είναι ότι λείπει η ομοιοκαταληξία μεταξύ των λέξεων *nova* και *ritrova*, την οποία αξιοποιούν όλες οι εκδοχές στις οποίες εμφανίζονται και οι δύο αυτές λέξεις.[421] Σε κάθε περίπτωση, το δίστιχο αυτό φαίνεται να δηλώνει την πίστη του στην παράδοση και παράλληλα τη δυσπιστία απέναντι στους νεωτερισμούς όταν αυτοί υπερβαίνουν τα όρια. Τις πεποιθήσεις του αυτές τις εκφράζει σαφέστερα στο *Rapporto* του, όπως μπορεί να φανεί και από τα δύο αποσπάσματά του που παρατίθενται στη σ. 415.

Αμέσως μετά την προμετωπίδα, και χωρίς να μεσολαβεί πρόλογος ή κάποιου είδους προπαρασκευαστικό κείμενο, αρχίζει μία ενότητα 27 σελίδων που αποτελείται αποκλειστικά από μουσικά παραδείγματα με μετατροπίες. Αυτή η άμεση μετάβαση σε μια σειρά παραδειγμάτων είναι ένα από τα πολλά στοιχεία που δείχνουν την πρακτική χρησιμότητα του συγγράμματος, όπως και το ότι προοριζόταν για χρήση από έναν κλειστό κύκλο διδασκόντων και μαθητών, ο οποίος περιοριζόταν στο σπίτι του Μάντζαρου και στη ΦΕΚ.

Η πρώτη ενότητα με παραδείγματα μετατροπιών, γραμμένα σε μουσική σημειογραφία, αρχίζει από το 2*v*/1 και τελειώνει στο 22*v*/41. Από αυτές τις 41 σελίδες οι 14 είναι κενές (από την 9 έως και την 22) και το πιθανότερο είναι πως ο αριθμός τους δεν είναι τυχαίος αλλά ότι είχε υπολογιστεί ακριβώς ώστε να συμπληρωθούν αργότερα με όσα ακριβώς μουσικά παραδείγματα ήταν απαραίτητα. Κάθε σελίδα περιέχει οκτώ πεντάγραμμα. Τα παραδείγματα είναι

---

[419] Εδώ βρίσκεται ίσως και η πιο χρήσιμη πληροφορία που μας παρέχει αυτή η σελίδα: στην πρώτη από αυτές τις παραπομπές προς το *Supplemento* ο Μάντζαρος γράφει «Ισοκράτες πάνω στην 5η [βαθμίδα] Σολ[:] 2ο Βιβλίο Αρμονίας[,] σ. 7, 8» («Pedali sulla 5ª: Sol Libro 2º: d' Armonia pag[ine] 7, 8»). Πράγμα που μας βοηθά να βάλουμε σε σειρά αυτά τα δύο χειρόγραφά του που έχουν μεν όμοιο τίτλο αλλά δεν φέρουν αρίθμηση, και συνεπώς το άλλο *Supplemento* πρέπει να θεωρηθεί πρώτο, παρόλο που έχει καταχωριστεί με τον αμέσως επόμενο αριθμό εισαγωγής, ΙΑΑΜπ-ΝΧΜ 505/7/27.

[420] Για παράδειγμα, δύο άλλες εκδοχές είναι οι εξής: «Chi lascia la strada vecchia per la nuova, ingannato si trova» και «Chi lascia la strada(/via) vecchia per la nuova, sa quel che lascia ma non sa quel che trova», που αντίστοιχα μεταφράζονται «Όποιος αφήνει τον παλιό δρόμο για τον νέο, βρίσκεται σε πλάνη» και «Όποιος αφήνει τον παλιό δρόμο για τον νέο, ξέρει τί αφήνει αλλά δεν ξέρει τί θα βρει» (SCHWAMENTHAL/STRANIERO 1999, λήμματα αρ. 1256 και 1257). Υπάρχουν και δύο εκδοχές νοηματικά εγγύτερες σε αυτή του Μάντζαρου (τις οποίες θα παραθέσω εδώ με κάθε επιφύλαξη, επειδή τις έχω εντοπίσει σε διαδικτυακή αυτοέκδοση): η μία συναντάται στη λιγουριανή διάλεκτο και περιέχει και τη λέξη *spesso*: «Chi lascia a stradda vëgia e piggia a nêuva spesso gabbôu se trêuva», δηλαδή «Όποιος αφήνει τον παλιό δρόμο για τον νέο, συχνά βρίσκεται εξαπατημένος» (PUPILLO 2014 τ. 3 σ. 120). Η άλλη κοντινή εκδοχή (λόγω της λέξης *(si) ritrova*) είναι η εκδοχή της Ρώμης που λέει «Chi lassa la strada vecchia per la nova, pentito si ritrova», στα Ελληνικά «Όποιος αφήνει τον παλιό δρόμο για τον νέο, βρίσκεται μετανιωμένος» (PUPILLO 2014, το ίδιο).

[421] Αν η λέξη *perduta* από τελευταία του δεύτερου στίχου γίνει τρίτη, ο στίχος αποκτά φυσικότερο τονισμό (στο πλαίσιο του μέτρου του ιαμβικού ενδεκασυλλάβου) και ταυτόχρονα έχουμε την αναμενόμενη ρίμα: «E chi la vecchia lascia per la nova \ Strada spesso perduta la ritrova». Εντούτοις είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί αν στην προμετωπίδα του τ. 2 έχουμε λάθος εκ παραδρομής ή κάποια υπαρκτή εκδοχή που είχε υπόψιν του ο Μάντζαρος.

γραμμένα σε συστήματα των δύο πενταγράμμων (ένα με κλειδί του σολ και ένα με κλειδί του φα) και κάθε σύστημα περιέχει δύο τουλάχιστον παραδείγματα. Συνολικά, οι μετατροπίες που παρουσιάζονται στις σελίδες 1-8 είναι 60, με ξεχωριστή αρίθμηση για την καθεμιά· εκείνες των σελίδων 23-41 είναι μεν 30, αλλά κάθε παράδειγμα αποτελείται από δύο σκέλη που θα μπορούσαν να θεωρηθούν δύο ξεχωριστά παραδείγματα. Λίγο πιο αναλυτικά:

- Τα παραδείγματα μετατροπιών των σελίδων 1-8 χωρίζονται σε δύο σύνολα. Στο πρώτο από αυτά (σ. 1-4, παραδείγματα 1-30) η τονικότητα αφετηρίας κάθε παραδείγματος είναι πάντοτε η Ντο♭ μείζων (δηλαδή η μείζων τονικότητα με τις περισσότερες υφέσεις στον οπλισμό της). Η τελική είναι κάθε φορά διαφορετική: στο πρώτο παράδειγμα είναι η Λα♯ ελάσσων (εκείνη με τις περισσότερες διέσεις στον οπλισμό της),[422] στο δεύτερο παράδειγμα είναι η σχετική της, Ντο♯ μείζων, και τα παραδείγματα συνεχίζονται με τις τελικές τονικότητες να βρίσκονται μία πέμπτη χαμηλότερα.[423] Το δεύτερο σύνολο παραδειγμάτων (σ. 5-8, παραδείγματα 31-60) αποτελεί τον καθρέφτη του πρώτου: η τονικότητα αφετηρίας είναι πάντα η Λα♯ ελάσσων (η ελάσσων τονικότητα με τις περισσότερες διέσεις) και η εκάστοτε τελική τονικότητα βρίσκεται μία πέμπτη ψηλότερα, ξεκινώντας με τη Ντο♭ μείζονα (εκείνη με τις περισσότερες υφέσεις).[424]
- Στις σελίδες 23-41 τα πράγματα είναι διαφορετικά διότι το κάθε παράδειγμα αποτελείται από δύο σκέλη. Ας εξετάσουμε το πρώτο παράδειγμα. Στο πρώτο του σκέλος έχουμε ως αρχική τονικότητα τη Ντο♭ μείζονα και ως τελική τη Λα♯ ελάσσονα, στην οποία καταλήγει με τέλεια πτώση. Στο δεύτερο σκέλος έχουμε το αντίστροφο: αρχική είναι η Λα♯ ελάσσων, τελική η Ντο♭ μείζων. Το ένα σκέλος, λοιπόν, όσον αφορά την αρχική και την τελική τονικότητα, είναι καθρέφτης του άλλου, και συνεπώς οι Θεωρήσεις του ενός και του άλλου σκέλους είναι συμπληρωματικές μεταξύ τους ως προς το διάστημα της ογδόης (άρα η μία είναι αναστροφή της άλλης). Εναλλακτικά, το κάθε παράδειγμα θα μπορούσε να το δει κανείς συνολικά σαν μία μετατροπία προς κάποιαν άλλη τονικότητα με επιστροφή, τελικά, στη βασική (βλ. ένα δείγμα στην Εικ. 4.21, με τα παραδείγματα αρ. 5 και 6, όπου γίνεται μετατροπία προς τη Ντο♯ ελάσσονα και τη Φα♯ μείζονα αντίστοιχα). Όπως προχωρούν τα παραδείγματα, η τονικότητα στην οποία καταλήγει το πρώτο σκέλος, και με την οποία ξεκινά το δεύτερο, βρίσκεται κάθε φορά μία πέμπτη χαμηλότερα.[425] Για κάποιον δυσεξήγητο λόγο, πάντως, στα επτά τελευταία παραδείγματα (24-30, φ. 17*r*-18*r* / σ. 30-32) η αρχική τονικότητα του πρώτου σκέλους (άρα και η τελική του δεύτερου) δεν είναι η Ντο♭ μείζων αλλά η Ντο.

[422] Βλ. φωτογραφία του συγκεκριμένου παραδείγματος στην Εικ. 4.22, σ. 447.

[423] Στην πραγματικότητα δεν είναι τόσο απλό διότι κάθε βαθμός συγγένειας περιλαμβάνει κατά κανόνα *τρεις* τονικότητες του ίδιου Τρόπου, και όχι μόνο μία, επομένως η κάθοδος κατά πέμπτες γίνεται μόνο στο πλαίσιο των τριών τονικοτήτων του κάθε βαθμού συγγένειας. Ας σημειωθεί ότι παραλείπονται δύο μετατροπίες: η 3η του 2ου βαθμού και η 2η του 1ου: αυτό πρέπει να εξηγείται από το γεγονός ότι η τελευταία (2η του 1ου βαθμού) είναι η μοναδική που βρίσκεται μία πέμπτη *κάτω* από τη βασική, και εξαιτίας αυτού παραλείπεται και η σχετική της (3η του 2ου βαθμού).

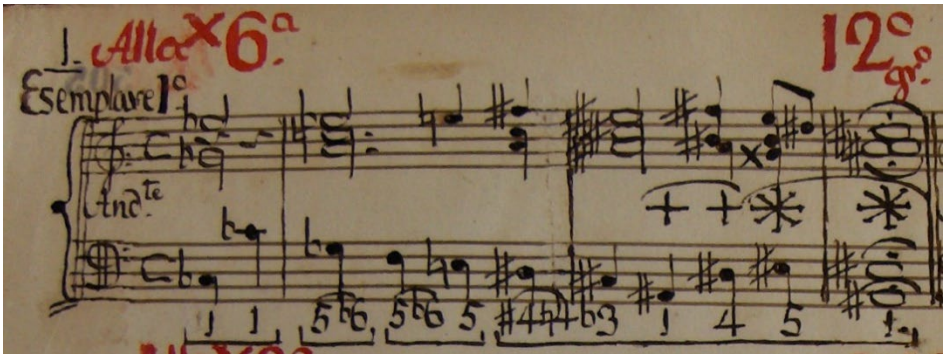
[424] Ισχύει και σε αυτήν την ομάδα παραδειγμάτων η παράλειψη δύο τονικοτήτων: της μοναδικής που έχει τη βάση της μία πέμπτη *πάνω* από την αρχική (2η του 1ου βαθμού) και της σχετικής της (3η του 2ου βαθμού).

[425] Ισχύει κι εδώ ό,τι γράφουμε στην προηγούμενη υποσημείωση.



Εικόνα 4.21: τα μετατροπικά παραδείγματα αρ. 5 και 6 του *SPA* 1 (άνω μισό του φ. 14*r* / σ. 24).

Ας εστιαστούμε σε ένα δείγμα από το πρώτο σύνολο παραδειγμάτων (σ. 1-4), στα οποία η αρχική τονικότητα είναι σταθερά η Ντο♭ μείζων. Πρόκειται για την τονικότητα με τις περισσότερες υφέσεις στον οπλισμό: την Τονική της θα τη βρούμε στο αριστερό άκρο του πίνακα όπου σημειώνονται οι 18 φθόγγοι που αποτελούν τη βάση (την Τονική) των τονικοτήτων που «είναι πρακτικά αποδεκτές σαν *κύριες* τονικότητες μιας ολοκληρωμένης σύνθεσης».[426] Στο πρώτο παράδειγμα αυτής της σειράς, αλλά και του 1ου τόμου γενικότερα («Esemplare 1.o», βλ. Εικ. 4.22) η τελική τονικότητα είναι η Λα♯ ελάσσων η οποία, με επτά διέσεις στον οπλισμό της, αποτελεί την πιο απομακρυσμένη τονικότητα των προαναφερθέντων 18 και εντοπίζεται στο δεξιό άκρο του ίδιου πίνακα. Βλέπουμε λοιπόν ότι, σε αυτές τις δύο ομάδες παραδειγμάτων, ο Μάντζαρος θέλει να αναδείξει τη σχέση/σύνδεση καθεμιάς από τις δύο *ακραίες* τονικότητες (Ντο♭ μείζων, Λα♯ ελάσσων) με όλες τις υπόλοιπες με τις οποίες έχουν *άμεση* συγγένεια.



Εικόνα 4.22: το πρώτο παράδειγμα μετατροπίας στο *SPA* 1 (λεπτομέρεια από το φ. 2*v* / σ. 1).

Εξετάζοντας λεπτομερώς όλες τις πληροφορίες που μας παρέχει εδώ ο Μάντζαρος, ας ξεκινήσουμε από τις ενδείξεις που είναι γραμμένες με μεγάλα στοιχεία κόκκινου χρώματος. «Alla ※6.ª» σημαίνει «προς την ※6»: με άλλα λόγια η συγκεκριμένη μετατροπία έχει σαν στόχο την τονικότητα της οποίας η Τονική έχει Θεώρηση ※6 (6δΑ) σε σχέση με την Τονική της αρχικής. Για τη Ντο♭ μείζονα, της οποίας η φυσική (μεγάλη) έκτη είναι το λα♭, αυτό σημαίνει ότι η 6δΑ αντιστοιχεί στον φθόγγο λα♯, ο οποίος, πράγματι, είναι η βάση της τελικής τονικότητας. Αν

[426] *SPA* 1, 67*r*/130.

συμβουλευτούμε έναν από τους αρχικούς πίνακες,[427] όπου εκτίθενται οι βαθμοί συγγένειας των τονικοτήτων με αρχική τονικότητα σε μείζονα Τρόπο, βρίσκουμε ότι η τονικότητα με Θεώρηση 𝄪6 είναι όντως εκείνη που από μόνη της συγκροτεί τον 12ο βαθμό άμεσης συγγένειας, τον οποίον ο Μάντζαρος σημειώνει πάνω από το τελευταίο μέτρο του παραδείγματος.

Η δε γραφή είναι μεν τετράφωνη αλλά όχι χορωδιακού τύπου: οι θέσεις των συγχορδιών είναι συνεπτυγμένες ώστε να βολεύουν το παίξιμο του παραδείγματος στο πιάνο, με τις τρεις ανώτερες φωνές στο δεξί χέρι και τον μπάσο στο αριστερό.[428] Όσο για το τέμπο, ο Μάντζαρος στα παραδείγματα των μετατροπιών ζητά σχεδόν πάντα μέτρια ή αργή ταχύτητα, και εδώ η σχετική ένδειξη, Andante («And.te»), δεν αποτελεί εξαίρεση. Παραδείγματα με γοργή χρονική αγωγή θα βρούμε στα παραδείγματα των δύο τελευταίων τόμων του *SPA*.

Κάτω από κάθε φθόγγο του μπάσου σημειώνεται η Θεώρησή του στην τονικότητα στην οποία ανήκει την εκάστοτε στιγμή. Η μετατροπία, λοιπόν (και μάλιστα, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η πιο απομακρυσμένη που μπορεί να γίνει από μια μείζονα προς μια ελάσσονα τονικότητα, αφού πρόκειται για τα δύο άκρα), συντελείται μέσα σε μόλις έξι χρόνους, περνώντας από τρεις άλλες τονικότητες — όπως δείχνουν οι διπλές Θεωρήσεις κάτω από τους φθόγγους σολ♭, φα και ρε♯ του μπάσου στο δεύτερο μέτρο. Αναλυτικότερα: Το σολ♭, που είναι (φυσική) 5 της Ντο♭ μείζονος, αποτελεί εδώ τμήμα μιας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης, λα-ντο-μι♭-σολ♭, η οποία εξηγείται ως vii^{o7}, σε γ΄ αναστροφή, της Σι♭ ελάσσονος — και συνεπώς το σολ♭ θα μετατραπεί σε ♭6 αυτής της τονικότητας. Αυτή η διπλή ιδιότητα εκφράζεται με τη διπλή Θεώρηση 5⁀♭6. Θα ακολουθήσει το φα μία μικρή δεύτερη χαμηλότερα, με τις τρεις ανώτερες φωνές να παραμένουν σταθερές: ο φθόγγος αυτός εξηγείται αρχικά ως 5 της Σι♭ ελάσσονος (άρα ως βάση της V^7 της, φα-λα-ντο-μι♭) αλλά μετατρέπεται σε ♭6 μιας νέας τονικότητας, της Λα ελάσσονος, αξιοποιώντας την ιδιότητα που έχει η V^7 να ακούγεται όμοια με τη συγχορδία «γερμανικής έκτης». Ωστόσο ο Μάντζαρος, ίσως για να μη φορτώσει το παράδειγμά του με πολλές πληροφορίες (και ίσως λόγω έλλειψης χώρου), δεν αλλάζει το μι♭ της σοπράνο σε ρε♯. Κατόπιν οδηγούμαστε σε μία διαβατική i^6_4 της Λα ελάσσονος (με Θεώρηση 5 στο μι του μπάσου), και έπειτα σε μία vii^{o7}/V σε ευθεία κατάσταση (με Θεώρηση ♯4 στο ρε♯). Αυτή η συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης ρε♯-φα♯-λα-ντο, όντας πρόσφορη για εναρμόνια μεταλλαγή, θα είναι και η τελευταία του παραδείγματος με διπλή εξήγηση: το ρε♯ του μπάσου από ♯4 της Λα ελάσσονος θα μετατραπεί σε ♮4 της Λα♯ ελάσσονος ενώ η συγχορδία στην οποία ανήκει θα μετατραπεί σε vii$^{o\,4}_{3}$ (σολ𝄪-σι♯-ρε♯-φα♯) της νέας τονικότητας. Και πάλι ο Μάντζαρος δεν αλλάζει την ορθογραφία των φθόγγων λα και ντο των εσωτερικών φωνών σε σολ𝄪 και σι♯ αλλά τους διατηρεί ως έχουν. Στο Παρ. 4.47 δίνω μια εναλλακτική εκδοχή αυτού του παραδείγματος, όπου οι εναρμόνιες μεταλλαγές επισημαίνονται μέσα από την ορθογραφία των φθόγγων.

[427] *SPA* 1, 71r/138 (σ. 44-45 στον τ. 3 του παρόντος).

[428] Αν και τα παραδείγματα είναι κατά κανόνα τετράφωνα, πολύ συχνά η τελική συγχορδία είναι πεντάφωνη. Αυτό συμβαίνει στις περιπτώσεις όπου η πέμπτη της τελικής Τονικής απουσιάζει από τις τρεις ανώτερες φωνές, οπότε εμφανίζεται στο αριστερό χέρι. Βλ. π.χ. Εικ. 4.22.

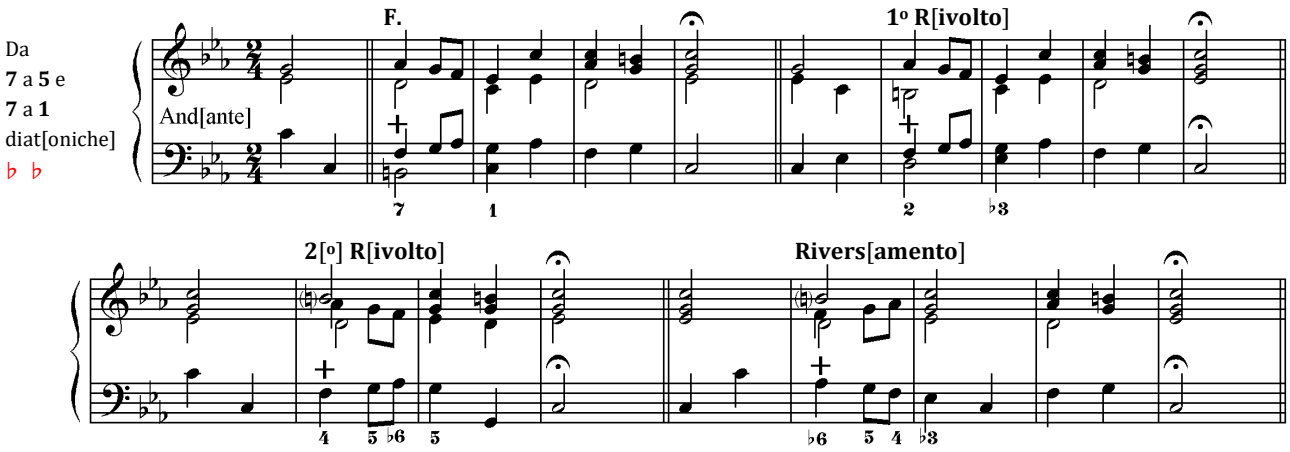


Παράδειγμα 4.47: εναλλακτική εκδοχή του παραδείγματος της Εικ. 4.22, με ανάδειξη των εναρμόνιων μεταλλαγών και με αρμονική ανάλυση σύμφωνα με το σύστημα των βαθμίδων.

Μετά την έλευση της νέας Τ ακολουθεί η επικύρωση της τελικής τονικότητας μέσω πτώσης, με το μπάσο να έχει 1 4 5 1: το 4 του μπάσου είναι η τρίτη της συγχορδίας ii7, που είναι και ο τύπος Προδεσπόζουσας τον οποίο προτιμά ο Μάντζαρος στις τέλειες πτώσεις, ενώ πάνω από τον 5 έρχεται βηματικά και η εβδόμη της συγχορδίας. Πάνω από αυτούς τους τέσσερις τελικούς φθόγγους του μπάσου έχουμε μερικά ακόμα σύμβολα, τους σταυρούς και τους αστερίσκους που γράφονται στις τελικές πτώσεις των παραδειγμάτων (βλ. την ενότητα 2.3.6).

Το περιεχόμενο από το φ. 23*v* έως και το 27*v* (σ. 43-51) είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο των 2*v*-22*v* / σ. 1-41 και μοιάζει πάρα πολύ με αυτό που αποτελεί το κύριο αντικείμενο του *OC/DM* (για το οποίο βλ. την ενότητα 5.6 του παρόντος). Σε αυτές τις αρκετά πυκνογραμμένες εννέα σελίδες βρίσκουμε κυρίως μια σειρά από αυτά που στα μαντζαρικά γραπτά ονομάζονται γενικά «Πτώσεις» (Cadenze). Πρόκειται για σύντομες μουσικές φράσεις, έκτασης συνήθως από δύο μέχρι πέντε μέτρα (ανάλογα και με τη μετρική ένδειξη), που χρησιμεύουν σαν παραδείγματα για κάποια συγκεκριμένη αρμονική πρόοδο στην οποία ο Μάντζαρος εφιστά την προσοχή. Η πρόοδος αυτή είναι πάντα κάποιου είδους πτώση, εξού και ο χαρακτηρισμός αυτών των παραδειγμάτων. Σε κάθε τέτοιο παράδειγμα, μετά την εμφάνιση της υπό εξέταση συγχορδιακής ακολουθίας, ακολουθεί μια τέλεια πτώση που το ολοκληρώνει. Επίσης, κατά κανόνα κάθε παράδειγμα εμφανίζεται και σε διάφορες εκδοχές, οι οποίες αφορούν κυρίως τις αναστροφές της συγχορδίας που αποτελεί το επίκεντρο του παραδείγματος. Αυτές οι εκδοχές, όμως, μπορεί να διαφέρουν από την αρχική και ως προς τον αριθμό των φωνών: τα παραδείγματα είναι συνήθως τετράφωνα αλλά υπάρχουν και εκδοχές για πέντε ή έξι φωνές.

Ας δούμε ένα από αυτά τα παραδείγματα:



Παράδειγμα 4.48: *SPA* 1, 25*v*/47, ολόκληρο το δεύτερο σύστημα, ανεπτυγμένο εδώ σε δύο σειρές.

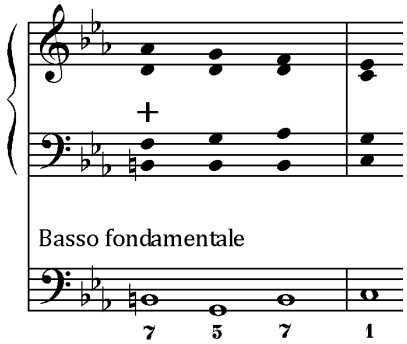
Το αντικείμενο του δεδομένου παραδείγματος είναι, με σύμβολα βαθμιδικής ανάλυσης, η σύνδεση vii^{7} – i μιας ελάσσονος τονικότητας, ή αλλιώς η συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που δομείται πάνω στον Προσαγωγέα και η λύση της στην Τονική. Περισσότερη σημασία δίνεται, όμως, στην πρώτη από τις δύο συγχορδίες (η οποία είναι κάθε φορά επισημασμένη με σταυρό) και στις καταστάσεις στις οποίες μπορεί να εμφανιστεί, δηλαδή σε ευθεία ή σε κάποιαν από τις τρεις αναστροφές της. Γι' αυτόν τον λόγο η σύνδεση αυτή δίνεται σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές. Αναλυτικότερα:

- Η πρώτη εκδοχή, μέχρι την πρώτη κορόνα, εμφανίζει την vii^{o7} σε ευθεία κατάσταση («Fondamentale»). Η δε κίνηση του μπάσου (Προσαγωγέας–Τονική) επισημαίνεται με τις ανάλογες Θεωρήσεις, 7 και 1 αντίστοιχα. Προτού εμφανιστεί η Τονική, όμως, δηλαδή όσο διαρκεί η vii^{o7}, δύο από τις φωνές παραμένουν σταθερές (μπάσος και άλτο) ενώ οι άλλες δύο εκτελούν μελωδικές κινήσεις αντίθετες μεταξύ τους. Με αυτές τις κινήσεις γίνεται ανταλλαγή φθόγγων της ίδιας συγχορδίας ανάμεσα στις δύο φωνές, φυσικά σε διαφορετική οκτάβα: δηλαδή ο τενόρος έχει στην αρχή φα και οδηγείται με ανοδικά βήματα στο λα♭, ενώ η σοπράνο ξεκινά με λα♭ και κατεβαίνει βηματικά στο φα. Την ανταλλαγή των ίδιων μελών της vii^{o7} μεταξύ διαφορετικών φωνών θα τη βρούμε και στις τρεις εκδοχές που ακολουθούν. Η πρώτη αυτή εκδοχή ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση που επικυρώνει την τονικότητα Ντο ελάσσονα.
- Στη δεύτερη εκδοχή βρίσκουμε την vii^{o7} σε α΄ αναστροφή («1° Rivolto»), πάλι με σταυρό στο σημείο εμφάνισής της. Η Τ που ακολουθεί είναι κι αυτή σε α΄ αναστροφή. Η κίνηση του μπάσου, ρε-μι♭, επισημαίνεται με τα 2 και ♭3, ενώ η ανταλλαγή των φα και λα♭, στο πλαίσιο της vii^{o7} και με αντίθετη κίνηση, γίνεται και πάλι μεταξύ τενόρου και σοπράνο.
- Η τρίτη εκδοχή έχει δύο σημαντικές διαφορές από τις πρώτες δύο: (α) εφόσον η vii^{o7} είναι εδώ σε β΄ αναστροφή («2° Rivolto») και ο μπάσος έχει φα, αυτή τη φορά η ανταλλαγή των φα και λα♭ γίνεται μεταξύ μπάσου και άλτο· και (β) ο μπάσος, στο τέλος της vii^{o7}, καταλήγει να έχει λα♭ το οποίο δεν μπορεί να οδηγήσει με φυσικότητα σε σταθερό φθόγγο της Τ (βάση ή τρίτη της συγχορδίας), κι έτσι οδηγείται στο σολ, πάνω στο οποίο δομείται η Δ (με π^{6}_{4}) που με τη σειρά της οδηγεί στην Τ. Λόγω της απουσίας της Τ μετά την vii^{o7}, αυτή η εκδοχή είναι κατά ένα μέτρο συντομότερη από τις υπόλοιπες.
- Τέλος, στην τέταρτη εκδοχή, με την vii^{o7} σε γ΄ αναστροφή («Riversamento»), ο μπάσος στην αρχή της εν λόγω συγχορδίας έχει λα♭ από το οποίο κατεβαίνει βηματικά στο φα (ανταλλάσσοντας αυτούς τους φθόγγους με το λα♭ και το φα της άλτο, αντίστοιχα, η οποία ανεβαίνει).

Εύλογο είναι να προκαλούν την απορία αυτά που διαβάζουμε αριστερά, στο περιθώριο της σελίδας: «Da 7 a 5 e 7 a 1 diatoniche» («Από 7 σε 5 και από 7 σε 1, διατονικές»), και από κάτω δύο υφέσεις με κόκκινο χρώμα. Στις περιπτώσεις αυτές η ύφεση δηλώνει γενικά μια ελάσσονα τονικότητα, ενώ μια αναίρεση δηλώνει μείζονα. Ένας επιπλέον τρόπος για τη διάκριση των δύο Τρόπων είναι και το χρώμα: ο μείζων δηλώνεται πάντα με μαύρο ενώ ο ελάσσων με κόκκινο. Εδώ, λοιπόν, οι δύο υφέσεις σημαίνουν πως το δεδομένο παράδειγμα ξεκινά από ελάσσονα τονικότητα και τελειώνει επίσης σε ελάσσονα. Ενώ, ας πούμε, στην επόμενη σελίδα (48) του χειρογράφου κάθε παραδειγμα φέρει την εξής σήμανση: δύο αναιρέσεις η μία δίπλα στην άλλη, και ακριβώς από κάτω μία ύφεση και μία αναίρεση. Οι δύο αναιρέσεις (δηλαδή «μείζων–

μείζων») σημαίνουν «αρχική και τελική τονικότητα σε μείζονα Τρόπο», ενώ η ύφεση και η αναίρεση («ελάσσων–μείζων») σημαίνει «αρχική τονικότητα ελάσσων, τελική μείζων».[429] Συνεπώς η διπλή αυτή σήμανση δηλώνει ότι όλα αυτά τα παραδείγματα μπορούν να παιχτούν είτε εξ ολοκλήρου στον μείζονα Τρόπο, είτε να ξεκινήσουν σε ελάσσονα και να τελειώσουν σε μείζονα, εφαρμόζοντας τις απαραίτητες αλλοιώσεις στους κατάλληλους φθόγγους.

Η λέξη «διατονικές» στη σημείωση του περιθωρίου εννοεί ότι οι εμπλεκόμενες συγχορδίες δεν περιλαμβάνουν φθόγγους που αλλοιώνουν τη βασική τους σύσταση (όπως, π.χ., θα είχαμε στην περίπτωση μιας Δ με βαρυμένη ή με οξυμμένη την πέμπτη της) αλλά ούτε και χρωματικές κινήσεις. Ο Προσαγωγέας, λόγω της μεγάλης του σημασίας ως μέλους των συγχορδιών με λειτουργία Δεσπόζουσας, εξαιρείται από τους χρωματικούς φθόγγους του ελάσσονος Τρόπου (βλ. σ. 374 παραπάνω). Όσο για τους αριθμούς στη φράση «Da 7 a 5 e 7 a 1 diatoniche», θυμίζουμε ότι δηλώνουν κινήσεις του θεμελιώδους μπάσου. Η επιλογή του Μάντζαρου να το καταγράφει με αυτή την εναλλακτική μέθοδο οφείλεται μάλλον στην επιθυμία του να εξοικονομήσει σελίδες, αφού η χρήση πρόσθετου πενταγράμμου για κάθε παράδειγμα θα τον ανάγκαζε να χρησιμοποιήσει πολύ περισσότερο χαρτί απ' όσο τελικά χρειάστηκε για τη δημιουργία του συγγράμματος.[430] Η μετατροπή των Θεωρήσεων σε φθόγγους της κλίμακας είναι μεν πολύ εύκολη (7 = σι, 5 = σολ, 1 = ντο) αλλά σε ποια χρονικά σημεία του παραδείγματος αναφέρονται αυτοί οι αριθμοί του θεμελιώδους μπάσου; Η απάντηση είναι ότι ο πρώτος αφορά το σημείο που είναι επισημασμένο με σταυρό, και όσοι έπονται αφορούν κάθε επόμενη συνήχηση που σχηματίζει συγχορδία, τρίφθογγη ή τετράφθογγη, συμπεριλαμβανομένων και των συγχορδιών που σχηματίζονται από διαβατικούς φθόγγους, όπως έχουμε στο δεδομένο παράδειγμα. Επομένως, αν γραφτεί αναλυτικότερα η κάθε συνήχηση στο μ. 2 και στην αρχή του μ. 3 του παραδείγματος, παραβλέποντας τις χρονικές αξίες των φθόγγων, προκύπτουν οι εξής τέσσερις συγχορδίες: (α) σι-ρε-φα-λαb (β) σολ-σι-ρε (γ) σι-ρε-φα-λαb (δ) ντο-μιb-σολ. Κάτω από κάθε συγχορδία έχω γράψει, σε πρόσθετο πεντάγραμμο, τον θεμέλιο φθόγγο της και τον αριθμό με τον οποίο αντιπροσωπεύεται στην αρχική σημείωση του Μάντζαρου:

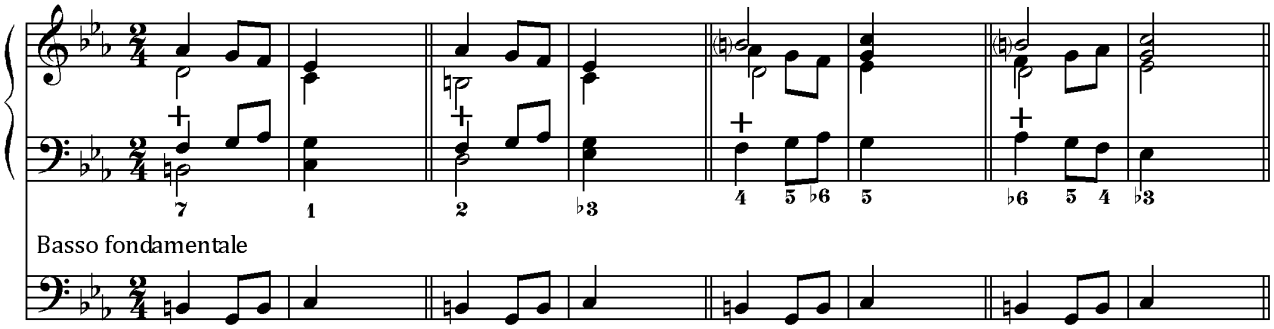


Παράδειγμα 4.49: *SPA* 1, 25*v*/47, δεύτερο σύστημα, αναλυτικά οι συγχορδίες των μ. 2-3, και οι θεμέλιοι φθόγγοι τους δοσμένοι σε πρόσθετο πεντάγραμμο.

[429] Βλ. και τα μετατροπικά παραδείγματα του *SPA* 1, 30*r*/56 (Εικ. 2.5, σ. 119), όπου το καθένα είναι σημασμένο με δύο τέτοια σύμβολα που δηλώνουν την αρχική και την τελική τονικότητα.

[430] Από την άλλη πλευρά, στο *SPC* 1 το θεμελιώδες μπάσο δίνεται με μουσική σημειογραφία σε πρόσθετο πεντάγραμμο. Σ' εκείνο το σύγγραμμα, όμως, η εξοικονόμηση χώρου δεν απασχολεί τόσο πολύ τον Μάντζαρο διότι, στα περισσότερα από τα αντιστικτικά συνθέματα, κάθε σύστημα απαιτεί περισσότερα από δύο πεντάγραμμα, ακόμα και οκτώ, και έτσι τα φύλλα των δέκα ή δεκαπέντε πενταγράμμων που χρησιμοποιεί του επιτρέπει, ειδικά στα τετράφωνα κομμάτια, να έχει συστήματα των πέντε (δηλαδή 4+1) πενταγράμμων. Από την άλλη, στο *SPA* όλα τα παραδείγματα απαιτούν σύστημα δύο πενταγράμμων. Η απώλεια χώρου εξαιτίας ενός πρόσθετου πενταγράμμου για το θεμελιακό μπάσο θα ήταν αρκετά μεγαλύτερη στο *SPA* σε σύγκριση με το *SPC*.

Στα υπόλοιπα τρία υποπαραδείγματα έχουμε αναστροφές της ίδιας ακολουθίας συγχορδιών (με έμφαση στην πρώτη), επομένως το θεμελιώδες μπάσο παραμένει ίδιο σε κάθε περίπτωση. Αν, λοιπόν, ο Μάντζαρος κατέγραφε το θεμελιώδες μπάσο με τον καθιερωμένο τρόπο, δηλαδή με μουσική σημειογραφία, θα το έκανε όπως στο Παρ. 4.50. (Για κάθε υποπαράδειγμα δίνεται μόνο το δεύτερο μέτρο και η αρχή του τρίτου):



Παράδειγμα 4.50: *SPA* 1, 25*v*/47, δεύτερο σύστημα, μ. 2-3 του κάθε υποπαραδείγματος, και το αντίστοιχο θεμελιώδες μπάσο.

Στο τρίτο υποπαράδειγμα, παρόλο που η τελευταία των τεσσάρων συγχορδιών είναι στην ουσία το πρώτο μισό ενός πτωτικού $\frac{6}{4}$ (δηλαδή μια διπλή επέρειση πάνω στη Δεσπόζουσα και όχι μια Τονική σε β′ αναστροφή), ο Μάντζαρος την αντιμετωπίζει αυστηρά ως κατακόρυφα ιδωμένο αρμονικό γεγονός, σύμφωνα με το φθογγικό της υλικό τη δεδομένη στιγμή και χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν η αντιστικτική της διάσταση. Γι' αυτόν τον λόγο θεωρεί ότι η θεμέλιος της εν λόγω συνήχησης είναι το ντο.

Ένα κοινό στοιχείο που συνδέει τα πτωτικά παραδείγματα των σ. 43-51 του τ. 1, είναι ότι σε όλα τους υπάρχει αντίθετη κίνηση μεταξύ ενός (τουλάχιστον) ζεύγους φωνών.[431] Στο Παρ. 4.51 παραθέτω έξι επιλεγμένα δείγματα από αυτές τις σελίδες: δίνονται εδώ μόνον οι αρχικές φράσεις, όπου η εξεταζόμενη συγχορδία εμφανίζεται σε ευθεία κατάσταση.

— Στο 4.51.1 το υπό εξέταση φαινόμενο, που επισημαίνεται με σταυρό, είναι η V^7 και οι αντίθετες κινήσεις που γίνονται, εντός του πλαισίου της, μεταξύ του τενόρου και των δύο ανώτερων φωνών οι οποίες κινούνται με παράλληλες τρίτες. Η γραφή είναι πεντάφωνη. Το δε «F» δηλώνει ότι, σε αυτό το παράδειγμα, η συγχορδία που μας ενδιαφέρει βρίσκεται σε ευθεία κατάσταση (Fondamentale).

— Στο 4.51.2 έχουμε τετράφωνη γραφή — τη συνηθέστερη στα μαντζαρικά παραδείγματα. Εξαιρούνται εδώ οι δύο τελευταίες συγχορδίες όπου εμφανίζεται και μια πέμπτη φωνή. (Η ελεύθερη αύξηση ή μείωση φωνών είναι συνήθης στην πιανιστική γραφή των παραδειγμάτων αρμονίας.) Το εξεταζόμενο ζήτημα εδώ είναι η διάφωνη συνήχηση στην αρχή του μ. 2: φαινομενικά μια IV^7 όπου, όμως, η προετοιμασμένη εβδόμη (μι) αποτελεί καθυστέρηση του ρε, το οποίο είναι η βάση της συγχορδίας της ii^6 που ακούγεται στο τρίτο όγδοο. Η ii^6 ακολουθείται, στο επόμενο όγδοο, από μία vii^{o7}/V, και τέλος από την πτώση

[431] Στην αρχή μιας από αυτές τις σελίδες (47) αυτό εκφράζεται ρητά: «Πτώσεις με συγχορδίες 7ης ελαττωμένης για τέσσερις φωνές, από τις οποίες [φωνές] οι δύο παραμένουν σταθερές και οι άλλες προχωρούν βηματικά με αντίθετη κίνηση» («Cadenze con Accordi di 7.ª dim[inuita] a 4 parti, due delle quali restano ferme, e le altre pro-\cedono di grado per moto contrario»).

V–I που ολοκληρώνει το παράδειγμα. Η αντίθετη κίνηση εδώ, μεταξύ τενόρου και σοπράνο, είναι εμπλουτισμένη με έναν χρωματικό φθόγγο (ντο♯). Η δε ανταλλαγή φθόγγων, εκείνων δηλαδή που αποτελούν τον πρώτο και τον τελευταίο της αντίθετης κίνησης, έχει εδώ την εξής ιδιαιτερότητα: το μι της σοπράνο περνά στον τενόρο ως μι♭ επειδή ανήκει σε διαφορετική συγχορδία. Το «♭♮» στην πρώτη συγχορδία σημαίνει ότι το παράδειγμα αυτό μπορεί να ισχύσει και στον ελάσσονα Τρόπο, φυσικά με τις απαραίτητες τροποποιήσεις.

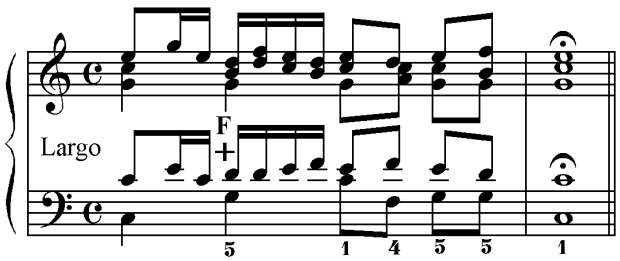
— Το 4.51.3 είναι μια παραλλαγή του 4.51.2, με χαρακτηριστικότερο γνώρισμα την τροπική ανάμειξη: η δάνεια έκτη βαθμίδα του ελάσσονος Τρόπου εμφανίζεται αμέσως μετά τη μείζονα Τονική. Στο τρίτο μέτρο βλέπουμε και πάλι αντίθετη κίνηση μεταξύ σοπράνο και τενόρου, ενώ η άλτο κινείται παράλληλα με τον τενόρο και, με το φα♯ στο τελευταίο όγδοο, έχουμε συγχορδία «γερμανικής έκτης». Η τελική πτώση εδώ περιλαμβάνει και πτωτικό $\frac{6}{4}$. Και αυτό το παράδειγμα μπορεί να παιχτεί στον ελάσσονα Τρόπο, όπως μαρτυρά η ύφεση πάνω από τον πρώτο φθόγγο του μπάσου, ενώ το ζευγάρι αναίρεσης–ύφεσης στο προτελευταίο μέτρο πιθανόν εννοεί ότι, αν επιλεγεί σαν βασικός Τρόπος ο ελάσσων, η πτώση μπορεί να γίνει και σε μείζονα, και το αντίστροφο.

— Άλλη μια παραλλαγή του 4.51.2 αποτελεί το 4.51.4, αυτή τη φορά σε τριμερές μέτρο, και με το μι♭ να εμφανίζεται και στις δύο φωνές που εκτελούν αντίθετη κίνηση.

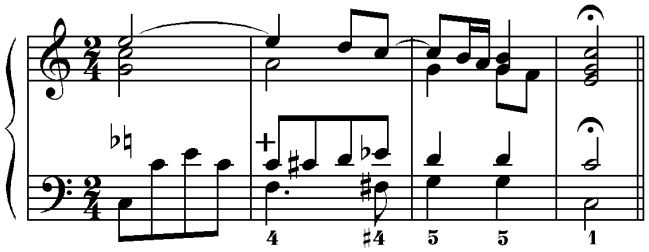
— Διαφορετική είναι η περίπτωση του σταθερά τρίφωνου 4.51.5 (πράγμα που δηλώνεται ρητά στην αρχή του παραδείγματος) το οποίο είναι σε ελάσσονα Τρόπο. Εδώ εξετάζεται η συγχορδία της Επιτονικής, που στον πρώτο χρόνο του μ. 2 εμφανίζεται σε ευθεία κατάσταση (F[ondamentale]) και στο τελευταίο όγδοο σε α΄ αναστροφή (1ο R[ivolto]).

— Το 4.51.6 αποτελεί παραλλαγή του 4.51.5, απλώς εδώ έχουμε μείζονα Τρόπο, τετράφωνη γραφή (με εξαίρεση την πεντάφωνη συγχορδία πάνω στο μι του μπάσου), και δύο τονικοποιήσεις της συγχορδίας της Επιτονικής: μία με την επισημασμένη vii^{o7}/ii και μία με την πεντάφωνη συγχορδία που μόλις αναφέραμε. Τα σύμβολα «♭♮» στην αρχή θεωρώ πως ισχύουν μόνο για την πρώτη συγχορδία, διότι το παράδειγμα αυτό χρησιμοποιεί αρμονίες που αποτελούν ίδιον του μείζονος Τρόπου — εφόσον στον ελάσσονα η Επιτονική, ως ελαττωμένη συγχορδία, δεν μπορεί να τονικοποιηθεί.

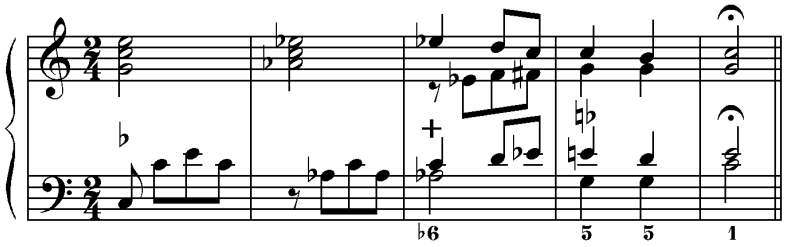
1 [σ. 43, αρχή 1ου συστήματος]



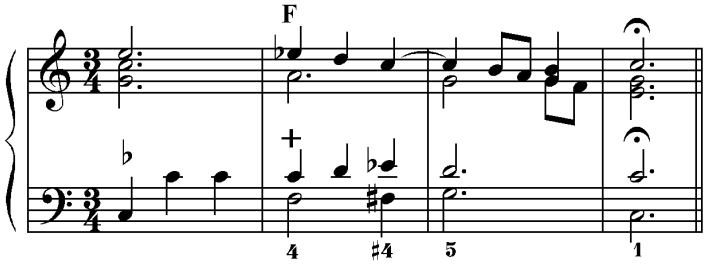
2 [σ. 43, αρχή 3ου συστήματος]



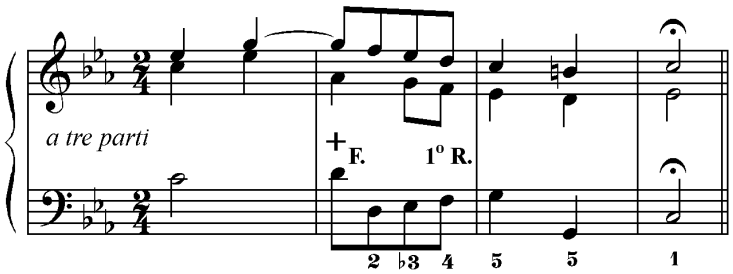
3 [σ. 44, αρχή 1ου συστήματος]



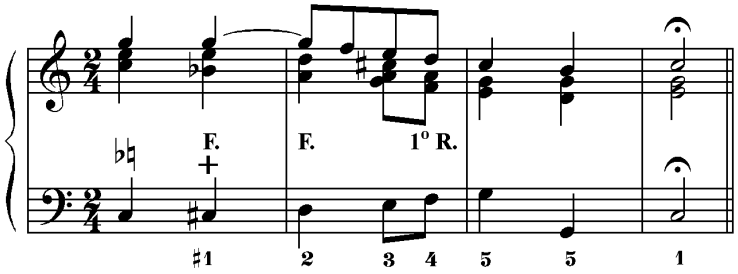
4 [σ. 44, αρχή 4ου συστήματος]



5 [σ. 49, αρχή 1ου συστήματος]



6 [σ. 50, αρχή 2ου συστήματος]



Παράδειγμα 4.51: *SPA* 1, επιλεγμένα πτωτικά παραδείγματα από τις σ. 43-51.

Η αντίθετη κίνηση είναι το κυριότερο αντικείμενο των σ. 45-46, στις οποίες βρίσκουμε κάτι διαφορετικό από τα πτωτικά παραδείγματα των υπόλοιπων σελίδων που αποτελούν αυτή την ενότητα (Παρ. 4.52): ακολουθίες στις οποίες κυριαρχούν οι συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης, όπου δύο φωνές παραμένουν σταθερές ενώ οι άλλες δύο κινούνται αντίθετα ανταλλάσσοντας μεταξύ τους φθόγγους της ίδιας συγχορδίας με τη μεσολάβηση διαβατικών φθόγγων (και συνεπώς διαβατικών συγχορδιών).[432] Τα σχήματα αυτά επαναλαμβάνονται μία μικρή τρίτη ψηλότερα ώστε η ίδια αρχική συγχορδία να ερμηνευτεί σε τέσσερις διαφορετικές τονικότητες, αξιοποιώντας έτσι την ευελιξία της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης στις εναρμόνιες μετατροπίες. Στο Παρ. 4.52.2, λόγου χάρη, έχουμε τέσσερα υποπαραδείγματα (χωρισμένα μεταξύ τους με διπλή διαστολή): στο πρώτο από αυτά, η πρώτη συγχορδία του μ. 1 έχει εναρμόνια σχέση με την πρώτη του μ. 2, αλλά η τονικότητα στην οποίαν ανήκει η καθεμιά τους καθορίζεται από τους φθόγγους που ακολουθούν, σύμφωνα με το ποιος είναι κάθε φορά ο Προσαγωγέας· η δε Θεώρηση του κάθε φθόγγου σημειώνεται σε όλες τις φωνές πλην της άλτο. Έπειτα το ίδιο δίμετρο δίνεται άλλες τρεις φορές, μεταφερμένο τρία ημιτόνια ψηλότερα κάθε φορά.

Σε ορισμένα από αυτά τα παραδείγματα, όπου στο δεξιό χέρι εμφανίζονται αξίες δεκάτων έκτων, φαίνεται να επιδιώκεται η απόδοση, με πιανιστικό τρόπο, μιας γραφής που χαρακτηρίζει τα τοξωτά έγχορδα, δηλαδή των γρήγορα επαναλαμβανόμενων φθόγγων (βλ. Παρ. 4.52.1, ενώ στο 4.53 εμφανίζεται η μορφή που θα είχαν τα δύο πρώτα μέτρα του 4.52.1 αν είχαν γραφτεί για τοξωτά έγχορδα). Αυτό θα μπορούσε να σημαίνει ότι ο στόχος εδώ ήταν η εξοικείωση των μαθητών με την εφαρμογή των αρμονικών προόδων στην ορχηστρική γραφή, τουλάχιστον όπως αυτή αποδίδεται σε ένα πληκτροφόρο. Άλλωστε ο Μάντζαρος, σύμφωνα με μιαν από τις ελάχιστες μαρτυρίες που έχουμε για τον διά ζώσης τρόπο διδασκαλίας του, επέλεγε να δίνει στους μαθητές του και αποσπάσματα από όπερες τα οποία μελετούσαν στο πιάνο.[433] Το πιθανότερο είναι ότι τα αποσπάσματα αυτά δίνονταν σε πιανιστική αναγωγή (σπαρτίτο) και όχι στην πλήρη ορχηστρική παρτιτούρα. Επομένως η μίμηση των επαναλαμβανόμενων φθόγγων —ή και του τρέμολο— στο πληκτροφόρο, η οποία αναγκαστικά γίνεται με την ταχεία *εναλλαγή* φθόγγων της συγχορδίας και όχι με τη γρήγορη επανάληψή τους, είναι κάτι που οι μαθητές θα πρέπει να το συναντούσαν αρκετά συχνά.[434]

Παρακάτω δίνονται δύο ενδεικτικά αποσπάσματα από τις όπερες *Der Freischütz* του Carl Maria von Weber και *Norma* του Vincenzo Bellini, όπου βρίσκουμε στοιχεία συναφή με το περιεχόμενο των σ. 43-51 του *SPA* 1: πιο συγκεκριμένα συγχορδίες όπου εμφανίζεται αντίθετη κίνηση μεταξύ δύο φωνών ενώ οι υπόλοιπες παραμένουν σταθερές. Τα έργα αυτά έχουν επιλεγεί επειδή είναι γνωστό ότι ο Μάντζαρος τα εκτιμούσε,[435] συνεπώς είναι πολύ πιθανό να είχε στην κατοχή του έντυπες παρτιτούρες τους και να τις χρησιμοποιούσε κι αυτές σαν πηγές για

---

[432] Μερικά επιλεγμένα παραδείγματα που δείχνουν διαφορετικές απόψεις θεωρητικών του 18ου και του 19ου αιώνα σχετικά με τις διαβατικές συγχορδίες υπάρχουν στο DAMSCHRODER 2008 σ. 113-123.

[433] Αναφέρομαι στη μαρτυρία του Δε Βιάζη που παρατίθεται στις σ. 55-57 παραπάνω, όπου μνημονεύεται (κοντά στο τέλος του παραθέματος) κάποιο ντουέτο από το *Il Trovatore* του Verdi, χωρίς όμως να προσδιορίζεται ακριβώς για ποιο από τα ντουέτα αυτής της όπερας πρόκειται.

[434] Ο Μάντζαρος το χρησιμοποιεί και σε συνθέσεις του, όπως λ.χ. στις τελευταίες δύο σελίδες του τραγουδιού με συνοδεία πιάνου πάνω στο σονέτο *Levommi il mio pensier* του Πετράρχη (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ 1884α σ. 6-7), και στην «ενδιάμεση μελοποίηση» του *Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν*: μέρος V μ. 4, μέρος VI μ. 35-36, μέρος X μ. 46-58 κ.λπ. [SCHLUMM κ.ά. (επιμ.) 2010 σ. 71, 83, και 106-107 αντίστοιχα]. Θα το βρούμε και σε άλλα μετατροπικά παραδείγματα του *SPA*, όπως σε αυτό που παρατίθεται στο Παρ. 4.65 (σ. 484 παρακάτω).

[435] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 11-12.

υλικό των μαθημάτων του, όπως έκανε με τον *Trovatore*. Παραθέτω εδώ, λοιπόν, μερικά μέτρα από την εισαγωγή του *Freischütz* (Εικ. 4.23), και από το φινάλε της *Norma* (Εικ. 4.24). Και τα δύο παραδείγματα προέρχονται από σπαρτίτα του 19ου αιώνα. Στο παράδειγμα του Weber έχουμε συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης και ενδιάμεσες, διαβατικές ελάσσονες συγχορδίες σε β΄ αναστροφή που προκύπτουν από αντίθετη κίνηση μεταξύ των ακραίων φωνών (δηλαδή μεταξύ πρώτων βιολιών και βιολοντσέλων–κοντραμπάσων). Στο απόσπασμα του Bellini η αντίθετη κίνηση είναι ανάμεσα στην άνω εσωτερική φωνή (στην πραγματικότητα βιόλες) και στα μπάσα, απλώς εδώ η αρχική συγχορδία είναι ελαττωμένης εβδόμης σε ευθεία κατάσταση ενώ η αναστροφή της, λόγω του λα♭ στο μπάσο, μετατρέπεται σε «γερμανική έκτη», με μια διαβατική ελάσσονα ανάμεσά τους και εδώ. Επιπλέον, στο δεύτερο απόσπασμα χρησιμοποιείται το εφέ του τρέμολο, όπως περίπου και στα παραδείγματα των σ. 45-46 του μαντζαρικού χειρογράφου (*SPA* 1), απλώς στον Bellini το τρέμολο είναι ταχύτερο και εμφανίζεται και στο αριστερό χέρι.



Παράδειγμα 4.52: *SPA* 1, 24*v*/45 (από το τέλος του 3ου συστήματος μέχρι το τέλος της σελίδας). Αντίθετες κινήσεις εντός της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης, και εναρμόνιες μεταλλαγές.



Παράδειγμα 4.53: Μεταγραφή, για τοξωτά έγχορδα, των πρώτων δύο μέτρων του Παρ. 4.52.1.



Εικόνα 4.23: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, μ. 53-56 της εισαγωγής.[436]



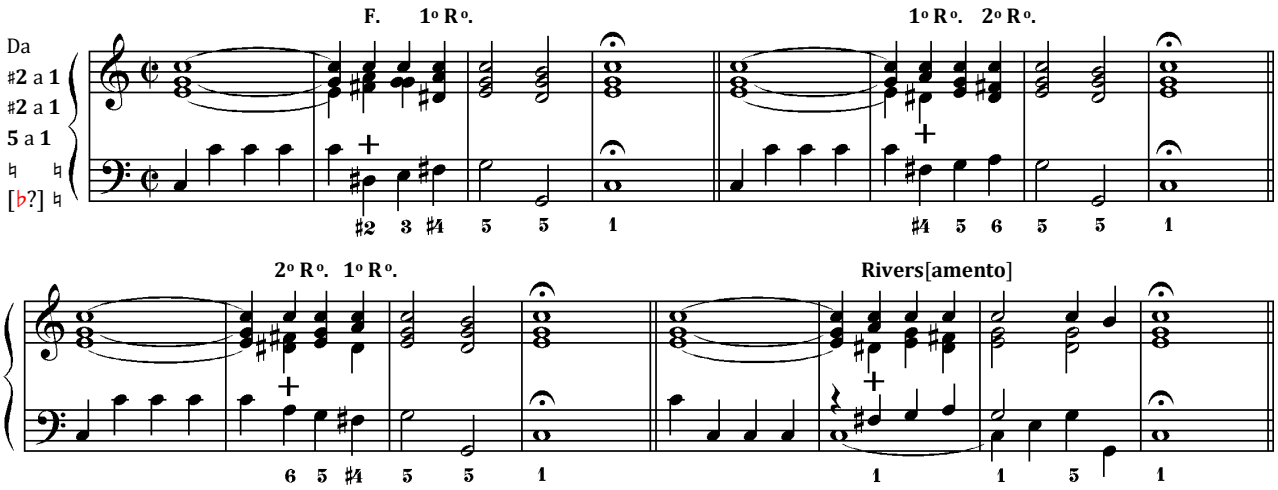
Εικόνα 4.24: Απόσπασμα από την τελική σκηνή της όπερας *Norma* του Vincenzo Bellini.[437]

Τέλος, όσον αφορά τις σελίδες σ. 43-51 του τ. 1, θεωρώ άξια σχολιασμού και την εμφάνιση της —πολύ χαρακτηριστικής για τον 19ο αιώνα— χρήσης της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης όχι με λειτουργία Δεσπόζουσας, αλλά ως ποικιλματικής της Τονικής ή ως αποτζατούρας της,

[436] WEBER χ. χ. [1869] σ. 2.

[437] BELLINI χ. χ. σ. 245.

δηλαδή της ♯ii^{o7}. Την έχουμε ήδη συναντήσει στον ΜΠ, στο ΜΤ-57 (σ. 247 κ.ε.), όπου διαπιστώσαμε ότι ο Μάντζαρος θεωρεί το ♯2 ως θεμέλιό της.



Παράδειγμα 4.54: *SPA* 1, 27*r*/50, ολόκληρο το τελευταίο σύστημα, ανεπτυγμένο εδώ σε δύο σειρές.

Ας εστιαστούμε για λίγο στα τρία πρώτα υποπαραδείγματα, αφήνοντας κατά μέρος το τέταρτο. Σε καθένα από αυτά, οι τέσσερις πρώτοι αριθμημένοι φθόγγοι του μπάσου είναι εναρμονισμένοι ακριβώς όπως στο ΜΤ-57: η τονικότητα, η υφή, οι μελωδικές θέσεις, είναι όλα ίδια. Ισχύουν και εδώ όσα έχουμε ήδη γράψει, στον σχολιασμό του ΜΤ-57, για την ορθογραφία της ♯ii^{o7}, τη εναρμόνια σχέση της με την vii^{o7}/V, και τη λειτουργία της καθεμιάς τους. Θυμίζουμε πως, όταν ακολουθεί πτωτικό $\frac{6}{4}$ που σχηματίζει μείζονα συγχορδία, ο Μάντζαρος γράφει και τις δύο αυτές συγχορδίες με τον ίδιο τρόπο — εκείνον της ♯ii^{o7}. Παρόλο που οι δύο ακολουθίες ♯ii^{o7}–I^{6} και vii^{o7}/V–Π$^{6}_{4}$ έχουν μεταξύ τους εντελώς διαφορετικές λειτουργίες, ωστόσο οι πρώτες συγχορδίες τους είναι πανομοιότυπες μεταξύ τους ως προς το φθογγικό υλικό, όπως και οι δεύτερες. Αυτό ακριβώς το υλικό είναι που φαίνεται τελικά να έχει τη μεγαλύτερη σημασία στο συμβολικό σύστημα του θεμελιώδους μπάσου διότι, και στις δύο προόδους, ο Μάντζαρος σημειώνει τους ίδιους ακριβώς θεμέλιους φθόγγους: ♯2 και 1, τους οποίους βλέπουμε δύο φορές αριστερά του παραδείγματος. Αν έγραφε τους φθόγγους με μουσική σημειογραφία θα το έκανε πιθανότατα έτσι (εδώ για το δεύτερο υποπαράδειγμα):



Παράδειγμα 4.55: *SPA* 1, 27*r*/50, τελευταίο σύστημα, δεύτερο υποπαράδειγμα, και δύο εκδοχές του αντίστοιχου θεμελιώδους μπάσου.

Δίνω δύο εκδοχές για το θεμελιώδες μπάσο για τον εξής λόγο: στην πρώτη μπορεί μεν το μπάσο να κινείται με τα μικρότερα δυνατά διαστήματα, αλλά αυτά συμπεριλαμβάνουν την αυξημένη δευτέρα η οποία εμφανίζεται τέσσερις συνεχόμενες φορές. Γι' αυτό και προσθέτω μια δεύτερη εκδοχή στην οποία το ίδιο διάστημα εμφανίζεται ανεστραμμένο, ώστε να είναι πιο συμβατό με τις ενδεδειγμένες μελωδικές κινήσεις της τονικής αρμονίας εκείνης της περιόδου, θεωρώντας ότι αυτή η εκδοχή θα ήταν προτιμότερη. Στα θεμελιώδη μπάσα του Μάντζαρου που έχω δει καταγεγραμμένα με μουσική σημειογραφία δεν έχω εντοπίσει μελωδικό διάστημα αυξημένης δευτέρας, πόσο μάλλον διαδοχικά. Αυτό εξηγείται επειδή το κυριότερο μαντζαρικό σύγγραμμα όπου το θεμελιώδες μπάσο δίνεται συστηματικά με μουσική σημειογραφία είναι το *SPC* 1, όπου όμως —λόγω του εσκεμμένα αρχαΐζοντος ύφους— το αρμονικό λεξιλόγιο είναι πολύ πιο περιορισμένο και συντηρητικό συγκριτικά με εκείνο του *SPA*, επομένως δεν θα μπορούσε να συμπεριλαμβάνει αρμονικές προόδους όπως την ♯ii^{o7} – I^{6}.[438] Το δεύτερο σημαντικότερο γραπτό του Μάντζαρου στο οποίο χρησιμοποιείται θεμελιώδες μπάσο καταγεγραμμένο με φθογγόσημα σε πεντάγραμμο είναι ο ΜΠ, αλλά η χρήση του περιορίζεται στα παραδείγματα που αφορούν τις εναρμονίσεις είτε της διατονικής είτε της χρωματικής κλίμακας.[439] Στις τελευταίες (ΜΤ-14 και 19) η κίνηση <u>♯2 3</u> του μπάσου δεν εναρμονίζεται ως ♯ii^{o7} – I^{6} αλλά ως V^{6}_{5}/iii – iii, ενώ στα παραδείγματα που έχουν σαν αντικείμενό τους τη σύνδεση ♯ii^{o7} – I^{6} δεν σημειώνεται θεμελιώδες μπάσο.

Η ύπαρξη αυτών των πτωτικών παραδειγμάτων μέσα στο *SPA* θα μπορούσε να αποτελεί ένδειξη ότι η συγγραφή του είναι προγενέστερη από εκείνη του *OC/DM*, διότι το τελευταίο μοιάζει να είναι μια πλήρως οργανωμένη ανάπτυξη, σε έκταση τεσσάρων μεγάλων τόμων, μιας ιδέας που αρχικά είχε εμφανιστεί στις λιγοστές αυτές σελίδες του *SPA*. Επίσης, σκεπτόμενοι αντίστροφα, αν υποθέσουμε ότι το *OC/DM* είχε γραφτεί πρώτο, τότε δεν θα είχε νόημα να υπάρχουν στο *SPA* αυτές οι σελίδες με τα πτωτικά παραδείγματα, αφού θα ήταν ήδη έτοιμο, και στη διάθεση των μαθητών, ένα πλήρες λεξικό πτώσεων.

Μετά από τρεις κενές σελίδες (φ. 28*r*-29*r* / σ. 52-54), στο φ. 29*v* / σ. 55 ξεκινά μία ακόμη σειρά από παραδείγματα μετατροπιών, η οποία καταλαμβάνει 17 σελιδες. Φωτογραφία μίας από αυτές (30*r*/56) υπάρχει στη σ. 119 παραπάνω (Εικ. 2.5). Το περιεχόμενο αυτών των σελίδων έχει οργανωθεί κατά τρόπο πιο σύνθετο σε σύγκριση με το σύστημα με το οποίο έχουν καταρτιστεί οι πρώτες σελίδες. Και επειδή είναι ευκολότερο να παρουσιαστεί με έναν συνδυασμό σχηματικής απεικόνισης και λεκτικής περιγραφής, στον παρακάτω πίνακα (4.13) καταγράφουμε τι περιέχει η κάθε σελίδα.

Κάθε γραμμή του πίνακα αντιστοιχεί σε ένα σύστημα δύο πενταγράμμων, κάθε σελίδα του χειρογράφου περιέχει τέσσερα τέτοια συστήματα, και κάθε σύστημα χωρίζεται σε δύο τμήματα, αριστερό και δεξιό. Σε κάθε σελίδα υπάρχουν οκτώ μετατροπίες, διατεταγμένες σε τέσσερα ζεύγη (ένα ανά σύστημα), με κατοπτρική μεταξύ τους σχέση ως προς τις τονικότητες, δηλαδή η αρχική και η τελική τονικότητα της αριστερής πλευράς εμφανίζονται με την αντίστροφη σειρά στη δεξιά πλευρά (η οποία ξεκινά με αυτή που προηγουμένως ήταν τελική και

[438] Τα διάφωνα (είτε φυσικά είτε αλλοιωμένα) μελωδικά διαστήματα που συναντούμε συχνότερα στα θεμελιώδη μπάσα του *SPC* 1 είναι η 4Α (όπως λ.χ. σ. 109 Παρ. 2.6 μ. 3 και 9), η 5ε, η 1Α και 1ε. Σπάνιότατα εμφανίζονται η 4ε (η τελευταία στο πλαίσιο αρμονικής αλυσίδας, βλ. σ. 110 Παρ. 2.9 μ. 3) και η 3ε (Παρ. 2.10 μ. 5). Η εβδόμη μπορεί να θεωρηθεί βήμα με μεταφορά του δεύτερου φθόγγου μια οκτάβα ψηλότερα ή χαμηλότερα.

[439] Συγκεκριμένα: ΜΤ-6, 11a-c, 14, 19, 20· ΕΤ-3, 4, 9a-c, 16-18.

καταλήγει σε εκείνη που ήταν αρχική). Ταυτόχρονα σε κάθε σελίδα παρουσιάζονται όλοι οι συνδυασμοί των δύο Τρόπων, σε μετατροπίες όπου οι Τονικές της αρχικής και της τελικής τονικότητας απέχουν μεταξύ τους ένα δεδομένο διάστημα. Σε κάθε επόμενη σελίδα δε η σχέση της αρχικής τονικότητας με την τελική γίνεται όλο και πιο απομακρυσμένη, προχωρώντας στη μεν αριστερή πλευρά κατ' ανιούσες πέμπτες (5, 2, 6 κ.λπ.), στη δε δεξιά κατά κατιούσες (4, ♭7, ♭3 κ.λπ.), ανεβάζοντας συνεχώς τον βαθμό συγγένειας μέχρι τον οριακό 12ο (𝄪6 αριστερά, ♭♭♭3 δεξιά). Τα σύμβολα της αναίρεσης και της ύφεσης χρησιμοποιούνται στον πίνακα (στις στήλες που δείχνουν τη σχέση μεταξύ Τρόπων) για να δηλωθεί στενογραφικά ο Τρόπος της αρχικής και τελικής τονικότητας του κάθε παραδείγματος, όπως ακριβώς κάνει και ο Μάντζαρος στο σύνολο σχεδόν των τεσσάρων τόμων του *SPA*.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.13

SPA 1, περιεχόμενο των φ. 29*v*-37*v* / σ. 55-71

	Αριστερή πλευρά σελίδας					***Δεξιά πλευρά σελίδας***				
Φύλλο / σελ.	***Αρχ. τον.***	***Τελ. τον.***	***Θεώρ. τελ. τον.***	***Βαθμός συγγ.***	***Σχέση μεταξύ Τρόπων***	***Αρχ. τον.***	***Τελ. τον.***	***Θεώρ. τελ. τον.***	***Βαθμός συγγ.***	***Σχέση μεταξύ Τρόπων***
φ. 29*v* / σ. 55	Ντο	Σολ	5	1η του 1ου βαθμού	♮♮	Σολ	Ντο	4	2η του 1ου βαθμού	♮♮
	Ντο	Σολ	5	1η του 1ου β.	♮♭	Σολ	Ντο	4	2η του 1ου β.	♭♮
	Ντο	Σολ	5	1η του 1ου β.	♭♭	Σολ	Ντο	4	2η του 1ου β.	♭♭
	Ντο	Σολ	5	1η του 1ου β.	♭♮	Σολ	Ντο	4	2η του 1ου β.	♮♭
φ. 30*r* / σ. 56	Ντο	Ρε	2	3η του 2ου β.	♮♭	Ρε	Ντο	♭7	3η του 2ου β.	♭♮
	Ντο	Ρε	2	3η του 3ου β.	♮♮	Ρε	Ντο	♭7	3η του 2ου β.	♮♮
	Ντο	Ρε	2	3η του 2ου β.	♭♭	Ρε	Ντο	♭7	3η του 3ου β.	♭♭
	Ντο	Ρε	2	3η του 3ου β.	♭♮	Ρε	Ντο	♭7	3η του 3ου β.	♮♭
φ. 30*v* / σ. 57	Ντο	Λα	6	1η του 2ου β.	♮♭	Λα	Ντο	♭3	1η του 2ου β.	♭♮
	Ντο	Λα	6	1η του 3ου β.	♮♮	Λα	Ντο	♭3	1η του 2ου β.	♮♮
	Ντο	Λα	6	1η του 2ου β.	♭♭	Λα	Ντο	[♭]3	1η του 3ου β.	♭♭
	Ντο	Λα	6	1η του 3ου β.	♭♮	Λα	Ντο	[♭]3	1η του 3ου β.	♮♭
φ. 31*r* / σ. 58	Ντο	Μι	3	2η του 2ου β.	♮♭	Μι	Ντο	♭6	2η του 2ου β.	♭♮
	Ντο	Μι	3	2η του 3ου β.	♮♮	Μι	Ντο	♭6	2η του 2ου β.	♮♮
	Ντο	Μι	3	2η του 2ου β.	♭♭	Μι	Ντο	♭6	2η του 3ου β.	♭♭
	Ντο	Μι	3	2η του 3ου β.	♭♮	Μι	Ντο	♭6	2η του 3ου β.	♮♭
φ. 31*v* / σ. 59	Ντο	Σι	7	1η του 4ου β.	♮♭	Σι	Ντο	♭2	1η του 4ου β.	♭♮
	Ντο	Σι	7	1η του 5ου β.	♮♮	Σι	Ντο	♭2	1η του 4ου β.	♮♮
	Ντο	Σι	7	1η του 4ου β.	♭♭	Σι	Ντο	♭2	1η του 5ου β.	♭♭
	Ντο	Σι	7	1η του 5ου β.	♭♮	Σι	Ντο	♭2	1η του 5ου β.	♮♭
φ. 32*r* / σ. 60	Ντο	Φα♯	♯4	2η του 4ου β.	♮♭	Φα♯	Ντο	♭5	2η του 4ου β.	♭♮
	Ντο	Φα♯	♯4	2η του 5ου β.	♮♮	Φα♯	Ντο	♭5	2η του 4ου β.	♮♮
	Ντο	Φα♯	♯4	2η του 4ου β.	♭♭	Φα♯	Ντο	♭5	2η του 5ου β.	♭♭
	Ντο	Φα♯	♯4	2η του 5ου β.	♭♮	Φα♯	Ντο	♭5	2η του 5ου β.	♮♭
φ. 32*v* / σ. 61	Ντο	Ντο♯	♯1	3η του 4ου β.	♮♭	Ντο♯	Ντο	♭1	3η του 4ου β.	♭♮
	Ντο	Ντο♯	♯1	3η του 5ου β.	♮♮	Ντο♯	Ντο	♭1	3η του 4ου β.	♮♮
	Ντο	Ντο♯	♯1	3η του 4ου β.	♭♭	Ντο♯	Ντο	♭1	3η του 5ου β.	♭♭
	Ντο	Ντο♯	♯1	3η του 5ου β.	♭♮	Ντο♯	Ντο	♭1	3η του 5ου β.	♮♭

φ. 33*r* / σ. 62	Ντο	Σολ♯	♯5	1η του 6ου β.	♮♭	Σολ♯	Ντο	♭4	1η του 6ου β.	♭♮
	Ντο♭	Σολ	♯5	1η του 7ου β.	♮♮	Σολ	Ντο♭	♭4	1η του 6ου β.	♮♮
	Ντο	Σολ♯	♯5	1η του 6ου β.	♭♭	Σολ♯	Ντο	♭4	1η του 7ου β.	♭♭
	Λα♭	Μι	♯5	1η του 7ου β.	♭♮	Μι	Λα♭	♭4	1η του 7ου β.	♮♭
φ. 33*v* / σ. 63	Ντο	Ρε♯	♯2	2η του 6ου β.	♮♭	Ρε♯	Ντο	♭♭7	2η του 6ου β.	♭♮
	Ντο♭	Ρε	♯2	2η του 7ου β.	♮♮	Ρε	Ντο♭	♭♭7	2η του 6ου β.	♮♮
	Ντο	Ρε♯	♯2	2η του 6ου β.	♭♭	Ρε♯	Ντο	♭♭7	2η του 7ου β.	♭♭
	Ντο	Ντο♯	♯2	2η του 7ου β.	♭♮	Ντο♯	Ντο	♭♭7	2η του 7ου β.	♮♭
φ. 34*r* / σ. 64	Ντο	Λα♯	♯6	3η του 6ου β.	♮♭	Λα♯	Ντο	♭♭3	3η του 6ου β.	♭♮
	Ντο♭	Λα	♯6	3η του 7ου β.	♮♮	Λα	Ντο♭	♭♭3	3η του 6ου β.	♮♮
	Ντο	Λα♯	♯6	3η του 6ου β.	♭♭	Λα♯	Ντο	♭♭3	3η του 7ου β.	♭♭
	Λα♭	Φα♯	♯6	3η του 7ου β.	♭♮	Φα♯	Λα♭	♭♭3	3η του 7ου β.	♮♭
φ. 34*v* / σ. 65	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 8ου β.	♮♭	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 8ου β.	♭♮
	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 9ου β.	♮♮	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 8ου β.	♮♮
	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 8ου β.	♭♭	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 9ου β.	♭♭
	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 9ου β.	♭♮	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 9ου β.	♮♭
φ. 35*r* / σ. 66	Λα♭	Σολ♯	♯7	2η του 8ου β.	♮♭	Σολ♯	Λα♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♭♮
	Ντο♭	Σι	♯7	2η του 9ου β.	♮♮	Σι	Ντο♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♮♮
	Λα♭	Σολ♯	♯7	2η του 8ου β.	♭♭	Σολ♯	Λα♭	♭♭2	2η του 9ου β.	♭♭
	Ρε♭	Ντο♯	♯7	2η του 9ου β.	♭♮	Ντο♯	Ρε♭	♭♭2	2η του 9ου β.	♮♭
φ. 35*v* / σ. 67	Ντο♭	Φα♯	𝄪4	3η του 8ου β.	♮♭	Φα♯	Ντο♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♭♮
	Ντο♭	Φα♯	𝄪4	3η του 9ου β.	♮♮	Φα♯	Ντο♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♮♮
	Λα♭	Ρε♯	𝄪4	3η του 8ου β.	♭♭	Ρε♯	Λα♭	♭♭5	3η του 9ου β.	♭♭
	[*κενό*]	[*κενό*]	𝄪4	3η του 9ου β.	♭♮	[*κενό*]	[*κενό*]	♭♭5	3η του 9ου β.	♮♭
φ. 36*r* / σ. 68	Ντο♭	Ντο♯	𝄪1	1η του 10ου β.	♮♭	Ντο♯	Ντο♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♭♮
	Ντο♭	Ντο♯	𝄪1	1η του 11ου β.	♮♮	Ντο♯	Ντο♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♮♮
	Λα♭	Λα♯	𝄪1	1η του 10ου β.	♭♭	Λα♯	Λα♭	♭♭1	1η του 11ου β.	♭♭
	[*κενό*]	[*κενό*]	𝄪1	1η του 11ου β.	♭♮	[*κενό*]	[*κενό*]	♭♭1	1η του 11ου β.	♮♭
φ. 36*v* / σ. 69	Ντο♭	Σολ♯	𝄪5	2η του 10ου β.	♮♭	Σολ♯	Ντο♭	♭♭4	2η του 10ου β.	♭♮
	[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]					[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]				
	Ρε♭	Λα♯	𝄪5	2η του 10ου β.	♭♭	Λα♯	Ρε♭	♭♭4	2η του 10ου β.	♭♭
	[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]					[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]				
φ. 37*r* / σ. 70	Ντο♭	Ρε♯	𝄪2	3η του 10ου β.	♮♭	Ρε♯	Ντο♭	♭♭♭7	3η του 10ου β.	♭♮
	[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]					[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]				
	[*κενό*]	[*κενό*]	𝄪2	3η του 10ου β.	♮♭	[*κενό*]	[*κενό*]	♭♭♭7	3η του 10ου β.	♭♮
	[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]					[*κενό ολόκληρο το σύστημα*]				
φ. 37*v* / σ. 71	Ντο♭	Λα♯	𝄪6	1η του 12ου β.	♮♭	Λα♯	Ντο♭	♭♭♭3	1η του 12ου β.	♭♮
	[*τρία συστήματα κενά*]					[*τρία συστήματα κενά*]				

Ας δούμε ένα παράδειγμα: στη δεύτερη σελίδα των συγκεκριμένων παραδειγμάτων (30*r*/56, βλ. φωτογραφία στην Εικ. 2.5 στη σ. 119 παραπάνω), στην αριστερή πλευρά έχουμε τέσσερις μετατροπίες ανάμεσα σε τονικότητες που έχουν σχέση ανιούσας 2Μ (2). Και στις τέσσερις μετατροπίες η αρχική Τονική είναι το Ντο και η τελική το Ρε, και υπάρχουν όλοι οι συνδυασμοί των δύο Τρόπων: (α) μείζων προς ελάσσονα, (β) μείζων προς μείζονα, (γ) ελάσσων προς ελάσσονα, και (δ) ελάσσων προς μείζονα. Στη δε δεξιά πλευρά το διάστημα που συνδέει τις δύο τονικότητες είναι το ανάστροφο εκείνου της αριστερής πλευράς, δηλαδή 7μ (♭7), και σε κάθε σύστημα οι Τρόποι έχουν την αντίθετη φορά. Στις πρώτες επτά από αυτές τις σελίδες η αρχική τονικότητα της αριστερής πλευράς (και άρα η τελική της δεξιάς) είναι σταθερά η Ντο μείζων/ελάσσων.

Παρατηρούμε στην Εικ. 2.5 ότι, σε κάθε παραδειγμα, σημειώνεται το διάστημα μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας (με το κατάλληλο χρώμα, αναλόγως αν η τελική είναι μείζων ή ελάσσων), και ο βαθμός συγγένειάς τους. Ίσως το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στη συγκεκριμένη σελίδα είναι η χρήση κόκκινου χρώματος στις Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου οι οποίες αφορούν ελάσσονες τονικότητες. Παρ' όλο που είναι χρήσιμη ιδέα, φαίνεται ότι ο Μάντζαρος είτε διαπίστωσε πως η τόσο συχνή αλλαγή χρώματος ήταν χρονοβόρα, είτε θεώρησε ότι θα μπορούσε εύκολα να οδηγεί σε σφάλματα απροσεξίας, κι έτσι εγκατέλειψε αυτή τη μέθοδο μετά από μόλις τρεις σελίδες εφαρμογής της. Με εξαίρεση, λοιπόν, τα φ. 29*v*-30*v* / σ. 55-57 του πρώτου τόμου, όλες οι υπόλοιπες Θεωρήσεις που συναντάμε στο *SPA* είναι γραμμένες με μαύρο χρώμα, ασχέτως Τρόπου.

Σε αυτά τα παραδείγματα, λοιπόν, η τονικότητα αναφοράς είναι η Ντο μείζων. Αν δούμε τώρα τις 18 διαθέσιμες Τονικές από διαφορετική οπτική γωνία, δηλαδή όχι ως σημεία ενός κύκλου πεμπτών αλλά μιας *γραμμής* πεμπτών (όπως δηλαδή είναι διατεταγμένες στο 67*r*/130 του *SPA* 1), τότε η Ντο μείζων βρίσκεται περίπου στο μέσο αυτής της γραμμής, και έτσι, στα παραπάνω παραδείγματα, οι μετατροπικές σχέσεις εστιάζονται στη σχέση του μέσου με το υπόλοιπο φάσμα τονικοτήτων, μέχρι τα άκρα, ενώ στα προηγούμενα παραδείγματα του τόμου η τονικότητα αναφοράς βρισκόταν σε κάποιο από τα άκρα της γραμμής (Ντο♭ μείζων στα φ. 2*v*-4*r*, 13*v*-16*v*, 18*v*-22*v*/ σ. 1-4, 23-29, 33-41, Λα♯ ελάσσων στα φ. 4*v*-6*r* / σ. 5-8). Αυτό, όμως, αλλάζει στο 33*r*/62, αφού βλέπουμε από εκεί και πέρα να χρησιμοποιούνται όλο και συχνότερα τονικότητες που βρίσκονται στο αριστερό άκρο της γραμμής: ήδη στη σελίδα αυτή οι τονικότητες αναφοράς έχουν τρεις διαφορετικές Τονικές: ντο, ντο♭, και λα♭, με το πρώτο να εκπροσωπεί το μέσο περίπου της γραμμής, ενώ οι άλλες δύο εκπροσωπούν το άκρο με τις περισσότερες υφέσεις στον οπλισμό. Η επιλογή της Ντο♭ μείζονος ως αρχικής τονικότητας στην αρχή του δεύτερου συστήματος θα μπορούσε να εξηγηθεί ως εξής: αν στη θέση της παρέμενε η Ντο μείζων, τότε η τελική τονικότητα που θα προέκυπτε θα ήταν η Σολ♯ μείζων, η οποία όμως είναι φανταστική, ενώ αντικαθιστώντας την με τη Ντο♭ μείζονα ο Μάντζαρος καταφέρνει και παραμένει μέσα στα όρια των τονικοτήτων «που είναι πρακτικά αποδεκτές ως κύριες».[440] Στην ίδια αιτία φαίνεται να οφείλεται και η επιλογή των υπόλοιπων αρχικών τονικοτήτων, αν και, σε δύο περιπτώσεις (35*r*/66 και 36*v*/69), δεν γινόταν ν' αποφευχθεί η χρήση κάποιας φανταστικής (εδώ της Ρε♭ ελάσσονος), επειδή η σχέση αρχικής και τελικής τονικότητας δεν μπορεί να εκφραστεί μόνο με τονικότητες που έχουν επτά ή λιγότερες αλλοιώσεις στον οπλισμό τους.

Το μόνο στοιχείο των φ. 29*v*-37*v* / σ. 55-71 που μπορεί να προκαλέσει προβληματισμό είναι η ασυμφωνία ορισμένων βαθμών συγγένειας με εκείνους που βρίσκουμε στους δύο πίνακες συγγενειών.[441] Ένα παράδειγμα αυτής της ασυμβατότητας έχουμε στο 29*v*/55, τρίτο σύστημα αριστερά, όπου η μετατροπία από τη Ντο ελάσσονα στη Σολ ελάσσονα χαρακτηρίζεται ως 1η του 1ου βαθμού, ενώ στον πίνακα του 70*v*/137 αναφέρεται ως 2η. Αντίστοιχα, στη δεξιά πλευρά του ίδιου συστήματος, η μετατροπία από τη Σολ ελάσσονα στη Ντο ελάσσονα χαρακτηρίζεται ως 2η ενώ στον πίνακα σημειώνεται ως 1η. Τέτοιες αναντιστοιχίες, οι οποίες αφορούν κυρίως

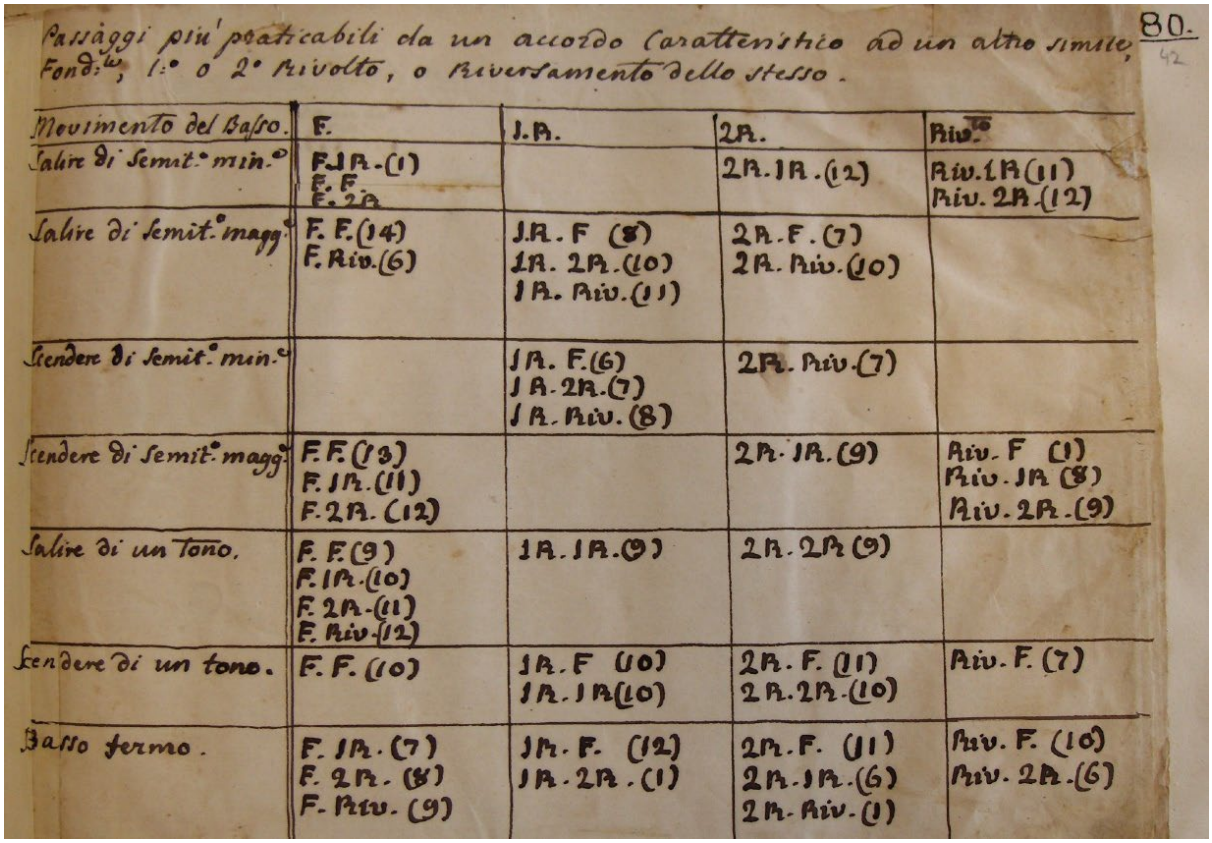
[440] *SPA* 1, 67*r*/130.

[441] *SPA* 1 φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138, βλ. εδώ τ. 3 σ. 42-45.

τις μετατροπίες των δύο πρώτων βαθμών συγγένειας, δεν μας βοηθούν να γνωρίζουμε με βεβαιότητα την ορθή αρίθμηση των μετατροπιών/τονικοτήτων σε αυτούς τους δύο βαθμούς.

Προχωρώντας παρακάτω στο χειρόγραφο, μετά από μερικές κενές σελίδες (φ. 38*r*-41*v* / σ. 72-79), βρίσκουμε έναν πίνακα στον οποίο είναι σημειωμένες ορισμένες δίφθογγες κινήσεις του μπάσου, και οι τρόποι με τους οποίους μπορούν αυτοί οι δύο φθόγγοι να εναρμονιστούν ώστε καθένας τους να είναι μέλος μιας διαφορετικής Δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης. Οι κινήσεις, οι οποίες σημειώνονται στην πρώτη στήλη, είναι: ανιόν και κατιόν ημιτόνιο (χρωματικό και διατονικό), ανιών και κατιών τόνος, παραμονή στον ίδιο φθόγγο. Η καθεμιά από τις τέσσερις υπόλοιπες στήλες αναφέρεται στη θέση που έχει ο πρώτος φθόγγος της κάθε κίνησης μέσα στην αρχική συγχορδία, και έτσι το κάθε κελί περιέχει τις «πιο εύχρηστες μεταβάσεις» προς τη δεύτερη συγχορδία σύμφωνα με τη μελωδική κίνηση η οποία πραγματοποιείται στη δεδομένη γραμμή του πίνακα. Δεν καλύπτονται όλοι οι συνδυασμοί καταστάσεων των δύο συγχορδιών: για την ακρίβεια, σε κανένα κελί δεν δίνονται οι περιπτώσεις μετάβασης και στις τέσσερις καταστάσεις της δεύτερης συγχορδίας. Για παράδειγμα, στο πρώτο κελί της στήλης «Ευθεία κατάσταση» παραλείπεται η περίπτωση «Ευθ[εία] κ[ατάσταση] → Γ′ αν[αστροφή]», ενώ υπάρχουν και κελιά που είναι κενά. Αυτές οι παραλείψεις φαίνεται να είναι εσκεμμένες, και θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ο Μάντζαρος τις έκρινε μη εύχρηστες ή εξεζητημένες. Δεν έχω ανακαλύψει ακόμα σε τι αναφέρονται οι αριθμοί εντός παρενθέσεων τους οποίους βλέπουμε σημειωμένους σε όλα σχεδόν τα κελιά του πίνακα.

Ακολουθεί ολόκληρος αυτός ο πίνακας: πρώτα η φωτογραφία του από το χειρόγραφο, και έπειτα η ψηφιακή μεταγραφή και μετάφρασή του. Τα γράμματα της τελευταίας στήλης και οι αριθμοί της τελευταίας σειράς έχουν προστεθεί στη μεταγραφή για να είναι εύκολη η παραπομπή στο περιεχόμενο του πίνακα χρησιμοποιώντας αυτά τα σύμβολα σαν συντεταγμένες.


Passaggi più praticabili da un accordo caratteristico ad un altro simile, 80.
Fond.le, 1.° o 2.° Rivolto, o Riversamento dello stesso.

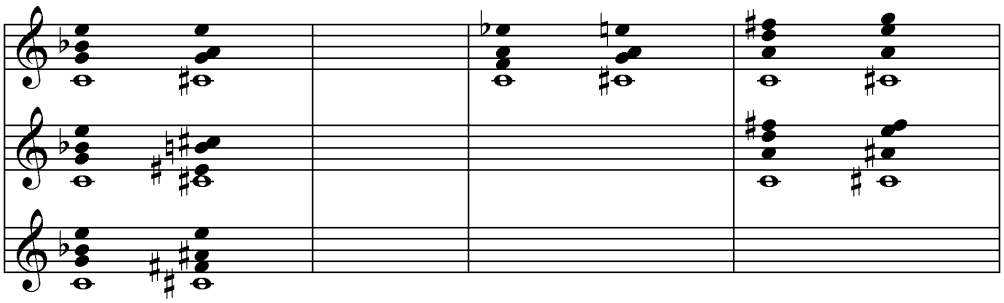
Movimento del Basso.	F.	1.R.	2R.	Riv.to
Salire di Semit.° min.°	F.1R.(1) F.F F.2R		2R.1R.(12)	Riv.1R(11) Riv.2R.(12)
Salire di Semit.° magg.°	F.F.(14) F.Riv.(6)	1R.F (8) 1R.2R.(10) 1R.Riv.(11)	2R.F.(7) 2R.Riv.(10)	
Scendere di Semit.° min.°		1R.F.(6) 1R.2R.(7) 1R.Riv.(8)	2R.Riv.(7)	
Scendere di Semit.° magg.°	F.F.(13) F.1R.(11) F.2R.(12)		2R.1R.(9)	Riv.F (1) Riv.1R (8) Riv.2R.(9)
Salire di un Tono.	F.F.(9) F.1R.(10) F.2R.(11) F.Riv.(12)	1R.1R.(9)	2R.2R(9)	
Scendere di un tono.	F.F.(10)	1R.F (10) 1R.1R(10)	2R.F.(11) 2R.2R.(10)	Riv.F.(7)
Basso fermo.	F.1R.(7) F.2R.(8) F.Riv.(9)	1R.F.(12) 1R.2R.(1)	2R.F.(11) 2R.1R.(6) 2R.Riv.(1)	Riv.F.(10) Riv.2R.(6)

Εικόνα 4.25: *SPA* 1, 42*r*/80.

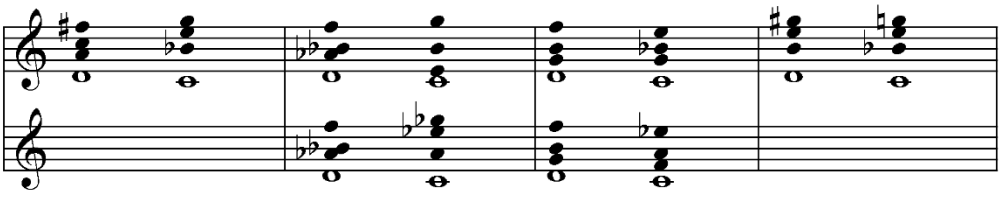
ΠΙΝΑΚΑΣ 4.14

Μεταγραφή και μετάφραση του *SPA* 1, 42*r*/80.

Οι πιο εύχρηστες μεταβάσεις από μια Δεσπόζουσα εβδόμης [*«χαρακτηριστική συγχορδία»*] σε μιαν άλλη όμοια: στην ευθεία της κατάσταση, ή στην α΄, β΄ ή γ΄ αναστροφή της.					
Κίνηση του μπάσου	***Ευθεία κατάσταση***	***Α΄ αναστροφή***	***Β΄ αναστροφή***	***Γ΄ αναστροφή***	
Ανάβαση κατά ένα χρωματικό ημιτόνιο	• Ευθ. κ. → Α΄ αν. (1) • Ευθ. κ. → Ευθ. κατ. • Ευθ. κ. → Β΄ αν.		• Β΄ αν. → Α΄ αν. (12)	• Γ΄ αν. → Α΄ αν. (11) • Γ΄ αν. → Β΄ αν. (12)	Α
Ανάβαση κατά ένα διατονικό ημιτόνιο	• Ευθ. κ. → Ευθ. κ. (14) • Ευθ. κ. → Γ΄ αν. (6)	• Α΄ αν. → Ευθ. κ. (8) • Α΄ αν. → Β΄ αν. (10) • Α΄ αν. → Γ΄ αν. (11)	• Β΄ αν. → Ευθ. κ. (7) • Β΄ αν. → Γ΄ αν. (10)		Β
Κατάβαση κατά ένα χρωματικό ημιτόνιο		• Α΄ αν. → Ευθ. κ. (6) • Α΄ αν. → Β΄ αν. (7) • Α΄ αν. → Γ΄ αν. (8)	• Β΄ αν. → Γ΄ αν. (7)		Γ
Κατάβαση κατά ένα διατονικό ημιτόνιο	• Ευθ. κ. → Ευθ. κ. (13) • Ευθ. κ. → Α΄ αν. (11) • Ευθ. κ. → Β΄ αν. (12)		• Β΄ αν. → Α΄ αν. (9)	• Γ΄ αν. → Ευθ. κ. (1) • Γ΄ αν. → Α΄ αν. (8) • Γ΄ αν. → Β΄ αν. (9)	Δ
Ανάβαση κατά έναν τόνο	• Ευθ. κ. → Ευθ. κ. (9) • Ευθ. κ. → Α΄ αν. (10) • Ευθ. κ. → Β΄ αν. (11) • Ευθ. κ. → Γ΄ αν. (12)	• Α΄ αν. → Α΄ αν. (9)	• Β΄ αν. → Β΄ αν. (9)		Ε
Κατάβαση κατά έναν τόνο	• Ευθ. κ. → Ευθ. κ. (10)	• Α΄ αν. → Ευθ. κ. (10) • Α΄ αν. → Α΄ αν. (10)	• Β΄ αν. → Ευθ. κ. (11) • Β΄ αν. → Β΄ αν. (10)	• Γ΄ αν. → Ευθ. κ. (7)	Ζ
Σταθερό μπάσο	• Ευθ. κ. → Α΄ αν. (7) • Ευθ. κ. → Β΄ αν. (8) • Ευθ. κ. → Γ΄ αν. (9)	• Α΄ αν. → Ευθ. κ. (12) • Α΄ αν. → Β΄ αν. (1)	• Β΄ αν. → Ευθ. κ. (11) • Β΄ αν. → Α΄ αν. (6) • Β΄ αν. → Γ΄ αν. (1)	• Γ΄ αν. → Ευθ. κ. (10) • Γ΄ αν. → Β΄ αν. (6)	Η
	1	2	3	4	



Παράδειγμα 4.56: *SPA* 1, τα περιεχόμενα της πρώτης γραμμής του Πίνακα 4.14 μεταγραμμένα σε μουσική σημειογραφία, έχοντας ως βάση την κίνηση ντο↗ντο♯.



Παράδειγμα 4.57: *SPA* 1, τα περιεχόμενα της προτελευταίας γραμμής του Πίνακα 4.14 μεταγραμμένα σε μουσική σημειογραφία, έχοντας ως βάση την κίνηση ρε↘ντο.

Στα δύο παραπάνω παραδείγματα (4.56 και 4.57) επιχείρησα να μεταγράψω το περιεχόμενο δύο γραμμών αυτού του πίνακα σε μουσική σημειογραφία, επιλέγοντας τυχαία δύο συγκεκριμένα ζεύγη φθόγγων για εναρμόνιση (ντο↗ντο♯ για το 4.56, ρε↘ντο για το 4.57). Για αυθεντικό παράδειγμα του Μάντζαρου όπου εμφανίζονται συναπτές έξι μείζονες συγχορδίες με εβδόμη μικρή σε ευθεία κατάσταση, βλ. Παρ. 5.1 (σ. 547), σύστημα 1.

Ο πίνακας αυτός θα μπορούσε να είναι χρήσιμος για τους μαθητές του Μάντζαρου ώστε να ελέγχουν ποιες είναι οι δόκιμες συνδέσεις δύο διαδοχικών, διαφορετικών Δεσποζουσών εβδόμης όταν η κίνηση του μπάσου αντιστοιχεί σε μιαν από τις επτά του πίνακα. Δεν θα απέκλεια και τη χρήση του ως μέσου εξάσκησης, μετατρέποντας τις πληροφορίες που περιέχει σε πραγματικές συγχορδιακές συνδέσεις, είτε γραπτές (όπως έκανα στα δύο παραπάνω παραδείγματα) είτε πάνω στο πιάνο, χρησιμοποιώντας πολλά διαφορετικά ζεύγη φθόγγων.

Αμέσως μετά τον πίνακα, στήν επόμενη σελίδα (42*v*/81) ξεκινά μια μεγάλη ενότητα αποτελούμενη από 32 σελίδες και 232 μετατροπικά παραδείγματα, χωρισμένα σε δύο ομάδες των 116. Είναι τα πρώτα παραδείγματα του *SPA* που φέρουν αύξοντα αριθμό. Το υπόλοιπο του τόμου 1 περιέχει το θεωρητικό κείμενο που αναλύσαμε εκτενώς στις σ. 271-444.

Ας δούμε τον τρόπο με τον οποίο έχουν οργανωθεί αυτά τα παραδείγματα με τη βοήθεια ενός πίνακα, όπως κάναμε και με το αμέσως προηγούμενο σύνολο παραδειγμάτων.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.15

SPA 1, περιεχόμενο των φ. 42*v*-58*r* / σ. 81-112.

Φύλλο / σελ.	***α. α.***	***Αρχ. τον.***	***Τελ. τον.***	***Θεώρ. τελ. τον.***	***Βαθμός συγγένειας***	***Σχέση μεταξύ Τρόπων***	***α. α.***	***Αρχ. τον.***	***Τελ. τον.***	***Θεώρ. τελ. τον.***	***Βαθμός συγγένειας***	***Σχέση μεταξύ Τρόπων***
φ. 42*v* / σ. 81	1	Ντο♭	Λα♯	×6	12ος β.	♮♭	2	Ντο♭	Ρε♯	×2	3η του 10ου β.	♮♭
	3	Ντο♭	Σολ♯	×5	2η του 10ου β.	♮♭	4	Ντο♭	Ντο♯	×1	1η του 10ου β.	♮♭
	5	Ντο♭	Φα♯	×4	3η του 8ου β.	♮♭	6	Ντο♭	Σι	♯7	2η του 8ου β.	♮♭
	7	Ντο♭	Μι	♯3	1η του 8ου β.	♮♭	8	Ντο♭	Λα	♯6	3η του 6ου β.	♮♭
φ. 43*r* / σ. 82	9	Λα♯	Ντο♭	♭♭♭3	12ος β.	♭♮	10	Ρε♯	Ντο♭	♭♭♭7	3η του 10ου β.	♭♮
	11	Σολ♯	Ντο♭	♭♭4	2η του 10ου β.	♭♮	12	Ντο♯	Ντο♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♭♮
	13	Φα♯	Ντο♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♭♮	14	Σι	Ντο♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♭♮
	15	Μι	Ντο♭	♭♭6	1η του 8ου β.	♭♮	16	Λα	Ντο♭	♭♭3	3η του 6ου β.	♭♮
φ. 43*v* / σ. 83	17	Ντο♭	Ρε	♯2	2η του 6ου β.	♮♭	18	Ντο♭	Σολ	♯5	1η του 6ου β.	♮♭
	19	Ντο♭	Ντο	♯1	3η του 4ου β.	♮♭	20	Ντο♭	Φα	♯4	2η του 4ου β.	♮♭
	21	Ντο♭	Σι♭	7	1η του 4ου β.	♮♭	22	Ντο♭	Μι♭	3	3η του 2ου β.	♮♭
	23	Ντο♭	Λα♭	6	2η του 2ου β.	♮♭	24	Ντο♯	Ρε♯	2	1η του 2ου β.	♮♭
φ. 44*r* / σ. 84	25	Ρε	Ντο♭	♭♭7	2η του 6ου β.	♭♮	26	Σολ	Ντο♭	♭4	1η του 6ου β.	♭♮
	27	Ντο	Ντο♭	♭1	3η του 4ου β.	♭♮	28	Φα	Ντο♭	♭5	2η του 4ου β.	♭♮
	29	Σι♭	Ντο♭	♭2	1η του 4ου β.	♭♮	30	Μι♭	Ντο♭	♭6	3η του 2ου β.	♭♮
	31	Λα♭	Ντο♭	♭3	2η του 2ου β.	♭♮	32	Ρε♯	Ντο♯	♭7	1η του 2ου β.	♭♮
φ. 44*v* / σ. 85	33	Ντο♯	Σολ♯	5	1η του 1ου β.	♮♭	34	Ντο♯	Ντο♯	1		♮♭
	[*το περιεχόμενο των υπόλοιπων συστημάτων ανήκει στην επόμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]											
φ. 45*r* / σ. 86	41	Σολ♯	Ντο♯	4	2η του 1ου β.	♭♮	42	Ντο♯	Ντο♯	1		♭♮
	[*το περιεχόμενο των υπόλοιπων συστημάτων ανήκει στην επόμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]											

φ. 44*v* / σ. 85	[*το περιεχόμενο αυτού του συστήματος ανήκει στην προηγούμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]												
	35	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 9ου β.	♭♮	36	Λα♭	Φα♯	♯6	3η του 7ου β.	♭♮
	37	Λα♭	Σι	♯2	2η του 7ου β.	♭♮	38	Λα♭	Μι	♯5	1η του 7ου β.	♭♮
	39	Λα♭	Λα	♯1	3η του 5ου β.	♭♮	40	Λα♭	Ρε	♯4	2η του 5ου β.	♭♮
φ. 45*r* / σ. 86	[*το περιεχόμενο αυτού του συστήματος ανήκει στην προηγούμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]												
	43	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 9ου β.	♮♭	44	Φα♯	Λα♭	♭♭3	3η του 7ου β.	♮♭
	45	Σι	Λα♭	♭♭7	2η του 7ου β.	♮♭	46	Μι	Λα♭	♭4	1η του 7ου β.	♮♭
	47	Λα	Λα♭	♭1	3η του 5ου β.	♮♭	48	Ρε	Λα♭	♭5	2η του 5ου β.	♮♭
φ. 45*v* / σ. 87	49	Λα♭	Σολ	7	1η του 5ου β.	♭♮	50	Λα♭	Ντο	3	3η του 3ου β.	♭♮
	51	Λα♭	Φα	6	2η του 3ου β.	♭♮	52	Λα♭	Σι♭	2	1η του 3ου β.	♭♮
	53	Λα♭	Μι♭	5	1η του 1ου β.	♭♮	54	Λα♭	Λα♭	1		♭♮
φ. 46*r* / σ. 88	55	Σολ	Λα♭	♭2	1η του 5ου β.	♮♭	56	Ντο	Λα♭	♭6	3η του 3ου β.	♮♭
	57	Φα	Λα♭	♭3	2η του 3ου β.	♮♭	58	Σι♭	Λα♭	♭7	1η του 3ου β.	♮♭
	59	Μι♭	Λα♭	4	2η του 1ου β.	♮♭	60	Λα♭	Λα♭	1		♮♭
	[*εδώ έχει σημειωθεί μια εναλλακτική εκδοχή του αρ. 55*]												
φ. 46*v* / σ. 89	61	Ντο♭	Ντο♯	𝄪1	11ος β.	♮♮	62	Ντο♭	Φα♯	𝄪4	3η του 9ου β.	♮♮
	63	Ντο♭	Σι	♯7	2η του 9ου β.	♮♮	64	Ντο♭	Μι	♯3	1η του 9ου β.	♮♮
	65	Ντο♭	Λα	♯6	3η του 7ου β.	♮♮	66	Ντο♭	Ρε	♯2	2η του 7ου β.	♮♮
	67	Ντο♭	Σολ	♯5	1η του 7ου β.	♮♮	68	Ντο♭	Ντο	♯1	3η του 5ου β.	♮♮
φ. 47*r* / σ. 90	69	Ντο♯	Ντο♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♮♮	70	Φα♯	Ντο♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♮♮
	71	Σι	Ντο♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♮♮	72	Μι	Ντο♭	♭♭6	1η του 8ου β.	♮♮
	73	Λα	Ντο♭	♭♭3	3η του 6ου β.	♮♮	74	Ρε	Ντο♭	♭♭7	2η του 6ου β.	♮♮
	75	Σολ	Ντο♭	♭4	1η του 6ου β.	♮♮	76	Ντο	Ντο♭	♭1	3η του 4ου β.	♮♮
φ. 47*v* / σ. 91	77	Ντο♭	Φα	♯4	2η του 5ου β.	♮♮	78	Ντο♭	Σι♭	7	1η του 5ου β.	♮♮
	79	Ντο♭	Μι♭	3	3η του 3ου β.	♮♮	80	Ντο♭	Λα♭	6	2η του 3ου β.	♮♮
	81	Ντο♭	Ρε♭	2	1η του 3ου β.	♮♮	82	Ντο♭	Σολ♭	5	1η του 1ου β.	♮♮
φ. 48*r* / σ. 92	83	Φα	Ντο♭	♭5	2η του 4ου β.	♮♮	84	Σι♭	Ντο♭	♭2	1η του 4ου β.	♮♮
	85	Μι♭	Ντο♭	♭6	3η του 2ου β.	♮♮	86	Λα♭	Ντο♭	♭3	2η του 2ου β.	♮♮
	87	Ρε	Ντο	♭7	1η του 2ου β.	♮♮	88	Σολ	Ντο	4	2η του 1ου β.	♮♮
							[*εδώ έχει σημειωθεί μια εναλλακτική εκδοχή του αρ. 88*]						
φ. 48*v* / σ. 93	89	Λα♭	Λα♯	𝄪1	1η του 10ου β.	♭♭	90	Λα♭	Ρε♯	𝄪4	3η του 8ου β.	♭♭
	91	Λα♭	Σολ♯	♯7	2η του 8ου β.	♭♭	92	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 8ου β.	♭♭
	93	Λα♭	Φα♯	♯6	3η του 6ου β.	♭♭	94	Λα♭	Σι	♯2	2η του 6ου β.	♭♭
	95	Λα♭	Μι	♯5	1η του 6ου β.	♭♭	96	Λα♭	Λα	♯1	3η του 4ου β.	♭♭
φ. 49*r* / σ. 94	97	Λα♯	Λα♭	♭♭1	1η του 11ου β.	♭♭	98	Ρε♯	Λα♭	♭♭5	3η του 9ου β.	♭♭
	99	Σολ♯	Λα♭	♭♭2	2η του 9ου β.	♭♭	100	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 9ου β.	♭♭
	101	Φα♯	Λα♭	♭♭3	3η του 7ου β.	♭♭	102	Σι	Λα♭	♭♭7	2η του 7ου β.	♭♭
	103	Μι	Λα♭	♭4	1η του 7ου β.	♭♭	104	Λα	Λα♭	♭1	3η του 5ου β.	♭♭
φ. 49*v* / σ. 95	105	Λα♭	Ρε	♯4	2η του 4ου β.	♭♭	106	Λα♭	Σολ	7	1η του 4ου β.	♭♭
	107	Λα♭	Ντο	3	3η του 2ου β.	♭♭	108	Λα♭	Φα	6	2η του 2ου β.	♭♭
	[109]	Λα♭	Σι♭	2	1η του 2ου β.	♭♭	110	Λα♭	Μι♭	5	1η του 1ου β.	♭♭
φ. 50*r* / σ. 96	111	Ρε	Λα♭	♭5	2η του 5ου β.	♭♭	112	Σολ	Λα♭	♭2	1η του 5ου β.	♭♭
	113	Ντο	Λα♭	♭6	3η του 3ου β.	♭♭	114	Φα	Λα♭	♭3	2η του 3ου β.	♭♭
	115	Σι♭	Λα♭	♭7	1η του 3ου β.	♭♭	116	Μι♭	Λα♭	4	2η του 1ου β.	♭♭
φ. 50*v* / σ. 97	117	Ντο♭	Λα♯	𝄪6	12ος β.	♮♭	118	Ντο♭	Ρε♯	𝄪2	3η του 10ου β.	♮♭
	119	Ντο♭	Σολ♯	𝄪5	2η του 10ου β.	♮♭	120	Ντο♭	Ντο♯	𝄪1	1η του 10ου β.	♮♭
	121	Ντο♭	Φα♯	𝄪4	3η του 8ου β.	♮♭	122	Ντο♭	Σι	♯7	2η του 8ου β.	♮♭
	123	Ντο♭	Μι	♯3	1η του 8ου β.	♮♭	124	Ντο♭	Λα	♯6	3η του 6ου β.	♮♭

φ. 51*r* / σ. 98	125	Λα♯	Ντο♭	♭♭♭3	12ος β.	♭♮	126	Ρε♯	Ντο♭	♭♭♭7	3η του 10ου β.	♭♮
	127	Σολ♯	Ντο♭	♭♭4	2η του 10ου β.	♭♮	128	Ντο♯	Ντο♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♭♮
	129	Φα♯	Ντο♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♭♮	130	Σι	Ντο♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♭♮
	131	Μι	Ντο♭	♭♭6	1η του 8ου β.	♭♮	132	Λα	Ντο♭	♭♭3	3η του 6ου β.	♭♮
φ. 51*v* / σ. 99	133	Ντο♭	Ρε	♯2	2η του 6ου β.	♮♭	134	Ντο♭	Σολ	♯5	1η του 6ου β.	♮♭
	135	Ντο♭	Ντο	♯1	3η του 4ου β.	♮♭	136	Ντο♭	Φα	♯4	2η του 4ου β.	♮♭
	137	Ντο♭	Σι♭	7	1η του 4ου β.	♮♭	138	Ντο♭	Μι♭	3	3η του 2ου β.	♮♭
	139	Ντο♭	Λα♭	6	2η του 2ου β.	♮♭	140	Ντο	Ρε	2	1η του 2ου β.	♮♭
φ. 52*r* / σ. 100	141	Ρε	Ντο♭	♭♭7	2η του 6ου β.	♭♮	142	Σολ	Ντο♭	♭4	1η του 6ου β.	♭♮
	143	Ντο	Ντο♭	♭1	3η του 4ου β.	♭♮	144	Φα	Ντο♭	♭5	2η του 4ου β.	♭♮
	145	Σι♭	Ντο♭	♭2	1η του 4ου β.	♭♮	146	Μι♭	Ντο♭	♭6	3η του 2ου β.	♭♮
	147	Λα♭	Ντο♭	♭3	2η του 2ου β.	♭♮	148	Ρε	Ντο	♭7	1η του 2ου β.	♭♮
φ. 52*v* / σ. 101	149	Ντο	Σολ	5	1η του 1ου β.	♮♭	150	Ντο	Ντο	1	[*χωρίς βαθμό*]	♮♭
	[*το περιεχόμενο των υπόλοιπων συστημάτων ανήκει στην επόμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]											
φ. 53*r* / σ. 102	157	Σολ	Ντο	4	2η του 1ου β.	♭♮	158	Ντο	Ντο	1	[*χωρίς βαθμό*]	♭♮
	[*το περιεχόμενο των υπόλοιπων συστημάτων ανήκει στην επόμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]											

φ. 52*v* / σ. 101	[*το περιεχόμενο αυτού του συστήματος ανήκει στην προηγούμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]												
	151	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 9ου β.	♭♮	152	Λα♭	Φα♯	♯6	3η του 7ου β.	♭♮
	153	Λα♭	Σι	♯2	2η του 7ου β.	♭♮	154	Λα♭	Μι	♯5	1η του 7ου β.	♭♮
	155	Λα♭	Λα	♯1	3η του 5ου β.	♭♮	156	Λα♭	Ρε	♯4	2η του 5ου β.	♭♮
φ. 53*r* / σ. 102	[*το περιεχόμενο αυτού του συστήματος ανήκει στην προηγούμενη υποομάδα παραδειγμάτων*]												
	159	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 9ου β.	♮♭	160	Φα♯	Λα♭	♭♭3	3η του 7ου β.	♮♭
	161	Σι	Λα♭	♭♭7	2η του 7ου β.	♮♭	162	Μι	Λα♭	♭4	1η του 7ου β.	♮♭
	163	Λα	Λα♭	♭1	3η του 5ου β.	♮♭	164	Ρε	Λα♭	♭5	2η του 5ου β.	♮♭
φ. 53*v* / σ. 103	165	Λα♭	Σολ	7	1η του 5ου β.	♭♮	166	Λα♭	Ντο	3	3η του 3ου β.	♭♮
	167	Λα♭	Φα	6	2η του 3ου β.	♭♮	168	Λα♭	Σι♭	2	1η του 3ου β.	♭♮
	169	Λα♭	Μι♭	5	1η του 1ου β.	♭♮	170	Λα♭	Λα♭	1		♭♮
φ. 54*r* / σ. 104	171	Σολ	Λα♭	♭2	1η του 5ου β.	♮♭	172	Ντο	Λα♭	♭6	3η του 3ου β.	♮♭
	173	Φα	Λα♭	♭3	2η του 3ου β.	♮♭	174	Σι♭	Λα♭	♭7	1η του 3ου β.	♮♭
	175	Μι♭	Λα♭	4	2η του 1ου β.	♮♭	176	Λα♭	Λα♭	1		♮♭
φ. 54*v* / σ. 105	177	Ντο♭	Ντο♯	𝄪1	11ος β.	♮♮	178	Ντο♭	Φα♯	𝄪4	3η του 9ου β.	♮♮
	179	Ντο♭	Σι	♯7	2η του 9ου β.	♮♮	180	Ντο♭	Μι	♯3	1η του 9ου β.	♮♮
	181	Ντο♭	Λα	♯6	3η του 7ου β.	♮♮	182	Ντο♭	Ρε	♯2	2η του 7ου β.	♮♮
	183	Ντο♭	Σολ	♯5	1η του 7ου β.	♮♮	184	Ντο♭	Ντο	♯1	3η του 5ου β.	♮♮
φ. 55*r* / σ. 106	185	Ντο♯	Ντο♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♮♮	186	Φα♯	Ντο♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♮♮
	187	Σι	Ντο♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♮♮	188	Μι	Ντο♭	♭♭6	1η του 8ου β.	♮♮
	189	Λα	Ντο♭	♭♭3	3η του 6ου β.	♮♮	190	Ρε	Ντο♭	♭♭7	2η του 6ου β.	♮♮
	191	Σολ	Ντο♭	♭4	1η του 6ου β.	♮♮	192	Ντο	Ντο♭	♭1	3η του 4ου β.	♮♮
φ. 55*v* / σ. 107	193	Ντο♭	Φα	♯4	2η του 5ου β.	♮♮	194	Ντο♭	Σι♭	7	1η του 5ου β.	♮♮
	195	Ντο♭	Μι♭	3	3η του 3ου β.	♮♮	196	Ντο♭	Λα♭	6	2η του 3ου β.	♮♮
	197	Ντο♭	Ρε♭	2	1η του 3ου β.	♮♮	198	Ντο♭	Σολ♭	5	1η του 1ου β.	♮♮
φ. 56*r* / σ. 108	199	Φα	Ντο♭	♭5	2η του 4ου β.	♮♮	200	Σι♭	Ντο♭	♭2	1η του 4ου β.	♮♮
	201	Μι♭	Ντο♭	♭6	3η του 2ου β.	♮♮	202	Λα♭	Ντο♭	♭3	2η του 2ου β.	♮♮
	203	Ρε♭	Ντο♭	♭7	1η του 2ου β.	♮♮	204	Σολ♭	Ντο♭	4	2η του 1ου β.	♮♮

φ. 56*v* / σ. 109	205	Λα♭	Λα♯	※1	1η του 10ου β.	♭♭	206	Λα♭	Ρε♯	※4	3η του 8ου β.	♭♭
	207	Λα♭	Σολ♯	♯7	2η του 8ου β.	♭♭	208	Λα♭	Ντο♯	♯3	1η του 8ου β.	♭♭
	209	Λα♭	Φα♯	♯6	3η του 6ου β.	♭♭	210	Λα♭	Σι	♯2	2η του 6ου β.	♭♭
	211	Λα♭	Μι	♯5	1η του 6ου β.	♭♭	212	Λα♭	Λα	♯1	3η του 4ου β.	♭♭
φ. 57*r* / σ. 110	213	Λα♯	Λα♭	♭♭1	1η του 11ου β.	♭♭	214	Ρε♯	Λα♭	♭♭5	3η του 9ου β.	♭♭
	215	Σολ♯	Λα♭	♭♭2	2η του 9ου β.	♭♭	216	Ντο♯	Λα♭	♭♭6	1η του 9ου β.	♭♭
	217	Φα♯	Λα♭	♭♭3	3η του 7ου β.	♭♭	218	Σι	Λα♭	♭♭7	2η του 7ου β.	♭♭
	219	Μι	Λα♭	♭4	1η του 7ου β.	♭♭	220	Λα	Λα♭	♭1	3η του 5ου β.	♭♭
φ. 57*v* / σ. 111	221	Λα♭	Ρε	♯4	2η του 4ου β.	♭♭	222	Λα♭	Σολ	7	1η του 4ου β.	♭♭
	223	Λα♭	Ντο	3	3η του 2ου β.	♭♭	224	Λα♭	Φα	6	2η του 2ου β.	♭♭
	225	Λα♭	Σι♭	2	1η του 2ου β.	♭♭	226	Λα♭	Μι♭	5	1η του 1ου β.	♭♭
φ. 58*r* / σ. 112	227	Ρε	Λα♭	♭5	2η του 5ου β.	♭♭	228	Σολ	Λα♭	♭2	1η του 5ου β.	♭♭
	229	Ντο	Λα♭	♭6	3η του 3ου β.	♭♭	230	Φα	Λα♭	♭3	2η του 3ου β.	♭♭
	231	Σι♭	Λα♭	♭7	1η του 3ου β.	♭♭	232	Μι♭	Λα♭	4	2η του 1ου β.	♭♭

Ο τρόπος με τον οποίο είναι οργανωμένα τα παραδείγματα 1-116 ισχύει και για τα 117-232. Για να τον αντιληφθούμε θα πρέπει να εξετάσουμε τι περιέχει κάθε ζεύγος αντικριστών σελίδων, δηλαδή κάθε αριστερή (verso) μαζί με τη δεξιά της (recto). Η πρώτη αριστερή σελίδα (42*v*/81, παρ. 1-8) περιέχει μετατροπίες από μείζονες προς ελάσσονες τονικότητες (♮♭) κατά φθίνουσα σειρά βαθμού άμεσης συγγένειας, ξεκινώντας δηλαδή από τον 12ο και κατεβαίνοντας. Αυτό φαίνεται και στη σειρά των Θεωρήσεων της κάθε τονικότητας (※6, ※2, ※5, κ.λπ.). Ωστόσο η συγκεκριμένη σχέση Τρόπων (μείζων προς ελάσσονα), σε συνδυασμό με την κατιούσα κατεύθυνση στη γραμμή των πεμπτών, περιορίζουν τα παραδείγματα σε μετατροπίες που ανήκουν αποκλειστικά σε βαθμούς άμεσης συγγένειας με άρτιο αριθμό: έτσι μετά τον 12ο ακολουθεί ο 10ος, έπειτα ο 8ος κ.λπ., και αυτό συνεχίζεται στις επόμενες αριστερές σελίδες (φ. 43*v*, 44*v* / σ. 83, 85). Παράλληλα, η κάθε δεξιά σελίδα (παρ. 9-16) λειτουργεί σαν καθρέφτης της αριστερής διότι περιέχει μεν μετατροπίες με τους ίδιους φθίνοντες βαθμούς συγγένειας, αλλά η φορά των Τρόπων είναι η αντίστροφη: ελάσσων προς μείζονα (♭♮). Στις αριστερές σελίδες η αρχική τονικότητα είναι σταθερά η Ντο♭ μείζων, στο κατώτερο άκρο της γραμμής των πεμπτών, ενώ η ίδια τονικότητα, στις δεξιές σελίδες, είναι σταθερά η *τελική*· εξαίρεση σε αυτό αποτελούν τα τρία τελευταία παραδείγματα, τόσο των αριστερών όσο και των δεξιών σελίδων, με τη Ντο♯ μείζ. να βρίσκεται στη θέση της Ντο♭, χωρίς όμως να διαταράσσεται η φθίνουσα σειρά των βαθμών άμεσης συγγένειας. Η αντικατάσταση αυτή έχει γίνει για να αποφευχθούν οι φανταστικές τονικότητες: για παράδειγμα, στα τρία τελευταία παραδείγματα των αριστερών σελίδων αυτής της υποομάδας, δηλαδή τα 24, 33 και 34,[442] οι τελικές τονικότητες θα ήταν κανονικά οι Ρε♭, Σολ♭, και Ντο♭ ελάσσων, ενώ με την αντικατάσταση της αρχικής τονικότητας από μιαν άλλη η οποία βρίσκεται στην αντίθετη άκρη της γραμμής των πεμπτών, οι τελικές είναι οι Ρε♯, Σολ, και Ντο ελάσσων. Σημειωτέον ότι δεν αναφέρεται βαθμός συγγένειας και αριθμός μετατροπίας στο τελευταίο παράδειγμα της υποομάδας, στο οποίο γίνεται μετάβαση προς την ομώνυμη τονικότητα: άλλωστε, όπως φαίνεται και στους πίνακες συγγενειών (φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138) αυτή είναι η μόνη μετατροπία που δεν φέρει αρίθμηση, πράγμα που

[442] Η αρίθμηση των παραδειγμάτων δεν είναι σύμφωνη με τη λογική της οργάνωσής τους αλλά ακολουθεί απλώς την εμφάνισή τους σε κάθε σελίδα, ασχέτως της υποομάδας στην οποίαν ανήκουν.

πιθανόν σημαίνει ότι ο Μάντζαρος δεν τη θεωρούσε ακριβώς μετατροπία παρά μια αλλαγή Τρόπου πάνω στην ίδια Τονική.[443]

Αυτή η σειρά μετατροπιών ολοκληρώνεται στο πρώτο σύστημα των φ. 44*v* και 45*r* (σ. 85 και 86). Για να είναι ευδιάκριτο τόσο το τέλος αυτής της υποομάδας μετατροπιών όσο και η αρχή της επόμενης, οι δύο αυτές σελίδες εμφανίζονται δύο φορές στον πίνακα, με ένα κενό ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη εμφάνισή τους.

Η δεύτερη υποομάδα ξεκινά στο δεύτερο σύστημα των φ. 44*v* και 45*r* (σ. 85 και 86) και περιλαμβάνει τα παρ. 35-60. Ως προς την φορά των Τρόπων είναι το αντίστροφο της προηγούμενης υποομάδας: στις αριστερές σελίδες έχουμε ♭♮ και στις δεξιές ♮♭. Η τονικότητα αναφοράς αυτή τη φορά είναι η Λα♭ ελάσσων, η σχετική εκείνης που ήταν σταθερή στην προηγούμενη υποομάδα, ενώ η συγγένεια μεταξύ των δύο τονικοτήτων του κάθε παραδείγματος δεν είναι άμεση αλλά έμμεση. Επίσης οι βαθμοί είναι εκείνοι που φέρουν περιττό αριθμό: 9ος, 7ος κ.λπ. Ο 11ος παραλείπεται, όπως και η 2η και 3η μετατροπία του 9ου βαθμού, επειδή απαιτούν μετάβαση προς τις τονικότητες με Θεώρηση ♯7, 𝄪4 και 𝄪1, δηλαδή, με βάση τη Λα♭ ελάσσονα, τις φανταστικές τονικότητες Σολ♯, Ρε♯, και Λα♯ μείζονα (και το αντίστροφο στις δεξιές σελίδες).

Στην τρίτη υποομάδα (παρ. 61-88) έχουμε μόνο μείζονες τονικότητες, με σταθερή την Ντο♭ μείζονα, η οποία στις αριστερές σελίδες είναι αρχική (και οι φθίνοντες βαθμοί άμεσης συγγένειας είναι εκείνοι με περιττό αριθμό) ενώ στις δεξιές είναι τελική (και οι βαθμοί έμμεσης συγγένειας έχουν άρτιο αριθμό). Στις δύο τελευταίες μετατροπίες δεξιάς σελίδας (παρ. 87 και 88) η Ντο♭ μείζων αντικαθίσταται από τη Ντο μείζονα, πράγμα δυσεξήγητο διότι εδώ δεν φαίνεται να συντρέχει κάποιος ιδιαίτερος λόγος, όπως η αποφυγή φανταστικών τονικοτήτων. Θα μπορούσε κάλλιστα ο Μάντζαρος να είχε χρησιμοποιήσει σαν τελική τονικότητα τη Ντο♭ μείζονα και ως αρχική τη Ρε♭ μείζονα στο 87 και τη Σολ♭ μείζονα στο 88, όπως πράγματι κάνει στα ακριβώς αντίστοιχα παραδείγματα της δεύτερης ομάδας, δηλαδή στα 203 και 204.

Η τέταρτη υποομάδα (παρ. 89-116), με την οποία ολοκληρώνεται η πρώτη από τις δύο μεγαλύτερες ομάδες παραδειγμάτων αυτής της ενότητας, περιέχει μετατροπίες μόνο μεταξύ ελασσόνων τονικοτήτων έχοντας ως σταθερή (και χωρίς εξαιρέσεις) τη Λα♭ ελάσσονα. Στις αριστερές σελίδες έχουμε τους βαθμούς έμμεσης συγγένειας με άρτιο αριθμό, ενώ στις δεξιές έχουμε τους βαθμούς άμεσης συγγένειας με περιττό αριθμό.

Η ίδια ακριβώς λογική η οποία διέπει την οργάνωση των τεσσάρων υποομάδων που αποτελούνται από τα παρ. 1-116 ισχύει και τις τέσσερις υποομάδες των παρ. 117-232. Πρώτη υποομάδα (♮♭/♭♮): παρ. 117-150, 157, 158· δεύτερη (♭♮/♮♭): παρ. 151-156, 159-176· τρίτη (♮♮): παρ. 177-204· τέταρτη (♭♭): παρ. 205-232.

Σε τι διαφέρουν, όμως, οι δύο ομάδες παραδειγμάτων αν οι αρχικές και τελικές τονικότητες είναι οι ίδιες; Η πιο φανερή διαφορά είναι η μετρική ένδειξη: τα παρ. 1-116 έχουν τετραμερές μέτρο (εξαιρούνται 11 από αυτά που είναι σε $\frac{2}{2}$), ενώ τα αρ. 117-232 έχουν όλα τριμερές. [444]

---

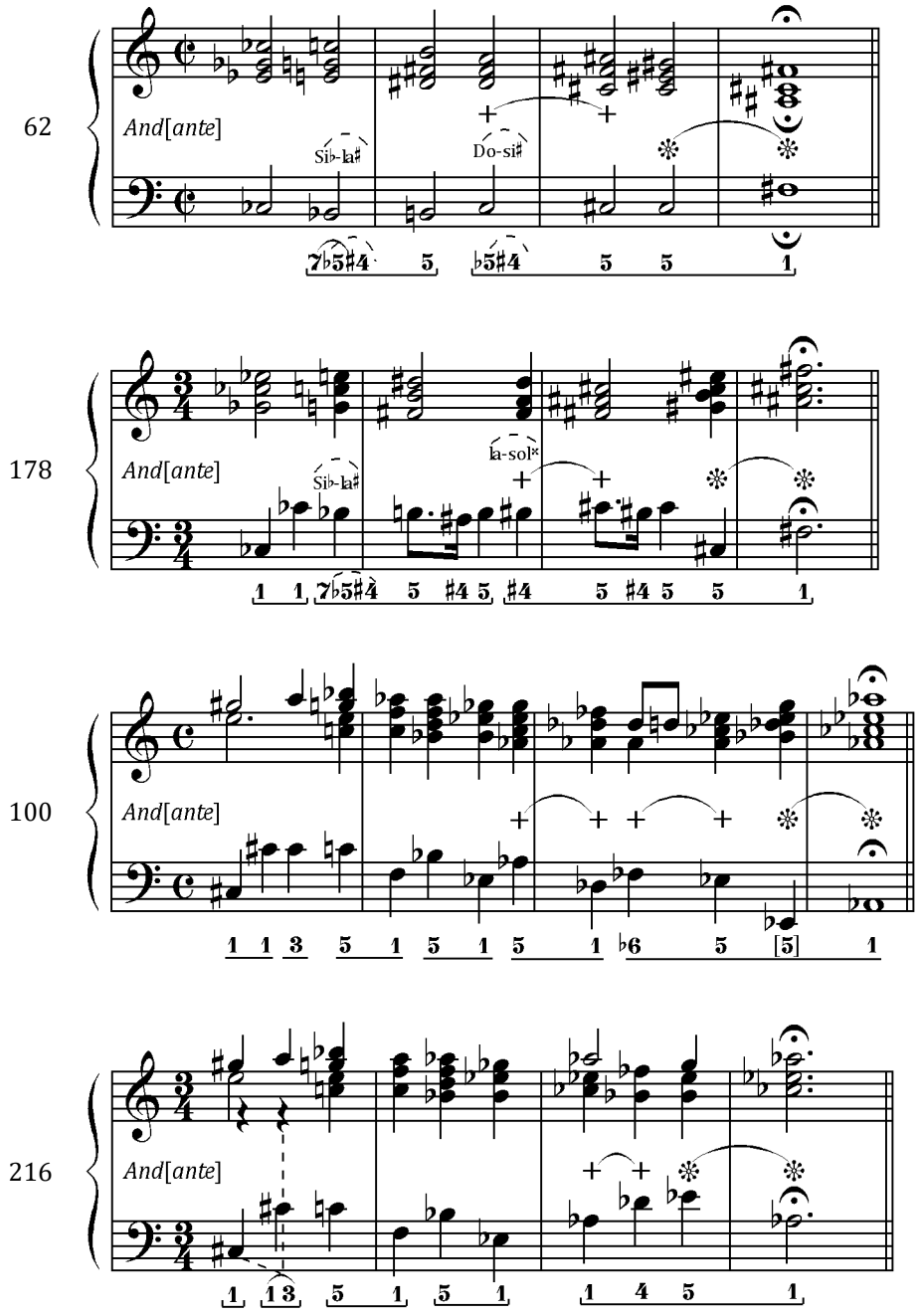
[443] Εντούτοις σε περιπτώσεις όπως αυτές των παρ. 150 και 158 του Πίνακα 4.15, έχει σημειώσει «1η [μετατροπία] του 1ου βαθμού». Το σφάλμα αυτό το έχω διορθώσει γράφοντας «χωρίς βαθμό» (ενν. συγγένειας).

[444] Μάλιστα είναι συχνή στο μπάσο των παραδειγμάτων αρ. 117-232 η εμφάνιση του χαρακτηριστικού ρυθμού της μαζούρκας, | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥 |, ο οποίος φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στον Μάντζαρο. Βλ. και τα αρ. 119 και 178 στο Παρ. 4.58.

Κάθε παράδειγμα της πρώτης ομάδας έχει κοινά στοιχεία με το αντίστοιχό του της δεύτερης (δηλαδή εκείνο που περιέχει την ίδια σχέση τονικοτήτων): ξεκινούν συνήθως με την ίδια συγχορδιακή διαδοχή και, παρόλο που μπορεί έχουν μεγάλες ομοιότητες μεταξύ τους, υπάρχουν και αξιοσημείωτες διαφορές. Ας παραθέσουμε τέσσερα παραδείγματα της μίας ομάδας μαζί με τα αντίστοιχά τους στην άλλη, ώστε να τα συγκρίνουμε μεταξύ τους. Στο Παρ. 4.58 τα ζεύγη αντίστοιχων παραδειγμάτων που έχω επιλέξει είναι: 3 και 119, 45 και 161, 62 και 178, 100 και 216.



Παράδειγμα 4.58: *SPA* 1, επιλεγμένα παραδείγματα
από τα φ. 42*v*-58*r* / σ. 81-112.



Παράδειγμα 4.58 (συνέχεια)

Ας ξεκινήσουμε από το πρώτο ζευγάρι, τα παρ. 3 και 119, τα οποία ξεκινούν από τη Ντο♭ μείζονα και καταλήγουν στη Σολ♯ ελάσσονα. Οι πρώτες τρεις συγχορδίες είναι ίδιες και στα δύο παραδείγματα, παρά τις μετρικές τους διαφορές. Τις ίδιες συγχορδίες θα τις ξαναβρούμε όχι μόνο στην αρχή των αρ. 62 και 178 (παρατίθενται και αυτά στο Παρ. 4.58), αλλά και στην αρχή του 90% των παραδειγμάτων που βρίσκονται στις αριστερές σελίδες αυτής της ενότητας του *SPA* (ενώ, αντίστοιχα, ένα ανάλογο ποσοστό των παραδειγμάτων που βρίσκονται στις δεξιές σελίδες της ίδιας ενότητας ξεκινούν με τις τρεις συγχορδίες που βλέπουμε στην αρχή των αρ. 45, 161, 100, και 216 του Παρ. 4.58). Η εξέλιξη, φυσικά, είναι διαφορετική σε κάθε παράδειγμα διότι διαφέρει η τελική τονικότητα. Ωστόσο, ακόμα και μεταξύ του κάθε ζεύγους αντίστοιχων παραδειγμάτων, όπως τα τέσσερα ζεύγη που παρουσιάζουμε στο 4.58, υπάρχουν από μικρές μέχρι σημαντικές διαφορές.

Στο αρ. 3, για παράδειγμα, οι συγχορδίες αλλάζουν ανά μισό· στο αρ. 119, από την άλλη, ο αρμονικός ρυθμός είναι σαφώς πυκνότερος στη μέση (και αραιότερος στην αρχή και στο τέλος), και από το τέλος του μ. 1 μέχρι την αρχή του μ. 4 έχουμε πέντε συγχορδίες να διαδέχονται η μία την άλλη ανά τέταρτο. Έτσι, στο μεν αρ. 3, μετά τη συγχορδία/τονικότητα της Σι μείζ. ακολουθούν η vi της, που γίνεται Τονική της τελικής Σολ♯ ελάσσονος, και η πτώση σε αυτήν γίνεται με τις συγχορδίες ii^{6}_{5}–V^{7}–i, ενώ στο αρ. 119, μετά τη συγχορδία της σι μείζονος (η οποία εδώ είναι Δ της Μι ελάσσονος/μείζονος) και της σολ♯ ελάσσονος ακολουθεί η «γερμανική έκτη» της τελευταίας η οποία οδηγεί σε $\mathrm{\pi}^{6}_{4}$–V^{7}–i. Θα επισημάνουμε επίσης μια διαφορά ως προς την ερμηνεία της δεύτερης συγχορδίας, όπως αυτή φανερώνεται από τη Θεώρησή της: στο αρ. 119 η πρώτη Θεώρηση του σι♭ στο μπάσο είναι 7, επομένως η συγχορδία αυτή πρέπει να θεωρηθεί ότι είναι η Σ11 ($\mathrm{vii}^{o7\flat}_{3\flat}$/V) ωστόσο —πράγμα ασυνήθιστο για τον Μάντζαρο— εφαρμοσμένη πάνω στον Προσαγωγέα της Τ και όχι πάνω στον τεχνητό Προσαγωγέα της Δ. Άρα η κανονική ορθογραφία της συγχορδίας στη δεδομένη περίπτωση είναι σι♭-ρε♭♭-φα♭-λα♭♭, αλλά εδώ ο Μάντζαρος γράφει εναρμόνια τους τρεις τελευταίους φθόγγους. Η ίδια συγχορδία ερμηνεύεται και με ημιπτωτικό ρόλο, στην τονικότητα της Μι ελάσσονος/μείζονος, με το σι♭ να μετατρέπεται σε λα♯ (πράγμα που σημειώνεται και πάνω από το φθογγόσημο), και άρα εφαρμοσμένη πάνω στο ♯4 αυτής της τονικότητας ώστε να οδηγήσει στη Δεσπόζουσά της. Η δεύτερη από τις τρεις Θεωρήσεις του σι♭, δηλαδή το ♭5, μπορεί να προβληματίζει διότι μοιάζει να είναι μια περιττή εναρμόνια γραφή του ♯4 που ακολουθεί· λογικά, όμως, εξηγείται από αυτά που γράφει ο Μάντζαρος στο 81*v*/159 του *SPA* 1 σχετικά με την αποφυγή της μετάβασης από έναν διατονικό φθόγγο μιας τονικότητας απευθείας σε κάποιον από τους εναρμόνιούς της.[445] Έτσι, η Θεώρηση ♭5 λειτουργεί σαν μεταβατική, εκπροσωπώντας έναν χρωματικό φθόγγο με σκοπό να γίνει ομαλά το πέρασμα από το σι♭ (που είναι διατονική 7Μ της Ντο♭ μείζ.) στο λα♯ (που ανήκει στους εναρμόνιους φθόγγους αυτής της τονικότητας). Θα τη βρούμε και στη δεύτερη συγχορδία των αρ. 62 και 178, που παρατίθενται και αυτά στο 4.58. Παρόμοιος είναι ο ρόλος και της Θεώρησης ♭1, της μεσαίας από τις τρεις που είναι σημειωμένες κάτω από το σι♭ του μπάσου στο αρ. 3.

Περισσότερες ομοιότητες υπάρχουν ανάμεσα στα παραδείγματα του επόμενου ζεύγους (αρ. 45 και 161). Για την ακρίβεια οι συγχορδίες είναι ακριβώς οι ίδιες, απλώς σε μία περίπτωση έχουμε και αλλαγή κατάστασης (στο 45 η λα♭ ελάσσων του μ. 2 ακούγεται πρώτα σε α΄ αναστροφή και έπειτα σε ευθεία κατάσταση, ενώ στο 161 μόνο σε α΄ αναστροφή), ενώ σε μία δεύτερη έχουμε παράτασή της (η τελική Δεσπόζουσα, η οποία στο 161 διαρκεί μόνο ένα τέταρτο, ενώ στο 45 έχει διάρκεια μισού και περιλαμβάνει ένα κατιόν άλμα ογδόης στο μπάσο). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και σε αυτό το ζεύγος η διαφορά ανάμεσα στις Θεωρήσεις δύο πανομοιότυπων μεταξύ τους συγχορδιακών διαδοχών: η δεύτερη συγχορδία του κάθε παραδείγματος, μια σολ μείζων σε α΄ αναστροφή, στο 45 παίρνει τη Θεώρηση 3, δηλαδή ερμηνεύεται ως απευθείας μετάβαση από τη Σι μείζονα στη Σολ μείζονα (χρωματική μετατροπία), όπως ακριβώς και η επόμενη μετάβαση στη Μι♭ μείζονα, με το σι♭ του μπάσου να μετατρέπεται σε Δεσπόζουσά της. Στο 161, όμως, η συγχορδία της σολ μείζονος έχει δύο ερμηνείες, λειτουργεί δηλαδή ως κομβική συγχορδία: η διπλή Θεώρηση $\underset{\frown}{1\,3}$ του φθόγγου σι στο μπάσο σημαίνει πως η σολ μείζων είναι ταυτόχρονα βαρυμένη έκτη βαθμίδα της Σι μείζονος και Τονική της Σολ μείζονος.

[445] Βλ. και εδώ, σ. 326 κ.ε.

Θα αδικήσουμε τον Μάντζαρο, πιστεύω, αν κρίνουμε ότι αυτές οι διαφορές ανάμεσα σε Θεωρήσεις όμοιων μεταξύ τους αρμονικών προόδων αποτελούν σημάδια ασυνέπειας· αντιθέτως θεωρώ πως θα ήταν πιο δίκαιο να αναγνωρίσουμε την παιδαγωγική αξία αυτής της ποικιλίας ερμηνειών που αποδίδονται στην ίδια συγχορδία ή συγχορδιακή ακολουθία, διότι έδειχνε στους μαθητές ότι, σε πολλές περιπτώσεις, η Θεώρηση των συγχορδιών δεν είναι μονοδιάστατη αλλά μπορεί να επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις.

Τα παραδείγματα αρ. 62 και 178 μοιράζονται κι αυτά μεταξύ τους το ίδιο συγχορδιακό υλικό, και διαφέρουν μόνον ως προς τη μελωδική θέση των συγχορδιών, την εμφάνιση χρωματικών ποικιλμάτων στο μπάσο (με το ρυθμικό σχήμα της μαζούρκας), και την εισαγωγή εβδόμης στην τελική Δεσπόζουσα. Επίσης στο 178 οι επερειδόμενοι φθόγγοι που συνιστούν το πτωτικό $\frac{6}{4}$ δεν λύνονται καθοδικά αλλά ανεβαίνουν. Αυτή είναι μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις όπου ο Μάντζαρος δεν τηρεί τους κανόνες ομαλής κίνησης των φωνών, και έτσι εδώ δίνει μεγαλύτερη σημασία στην πληρέστερη αίσθηση ολοκλήρωσης την οποία προκαλεί μια τελική συγχορδία όταν ο φθόγγος της Τονικής ακούγεται στη σοπράνο, παρά στην κατιούσα βηματική κίνηση που κανονικά υπαγορεύεται από τη διπλή επέρειση του Π^6_4. Η κατάληξη αυτή εμφανίζεται στα παραδείγματα του *SPA* όταν στο Π^6_4 η σοπράνο έχει την $\hat{5}$ —βλ. επίσης το 66 του Παρ. 2.13 (σ. 118), αλλά και στο 100 του Παρ. 4.58.

Μεταξύ των παραδειγμάτων αρ. 100 και 216 εντοπίζουμε ίσως τις μεγαλύτερες διαφορές σε σύγκριση με εκείνες οι οποίες υπάρχουν στα τρία προηγούμενα ζεύγη που περιέχονται στο 4.58. Κατ' αρχάς διαπιστώνουμε ότι η αρχική συγχορδιακή ακολουθία, παρόλο που μοιάζει πολύ με εκείνη των 45 και 161, διαφέρει σε ένα σημείο: η αρχική συγχορδία είναι ελάσσων και όχι μείζων. Όσον αφορά, τώρα, τις εσωτερικές διαφορές του ζεύγους: στο μεν 100 υπάρχει μια αρμονική αλυσίδα η οποία έχει πρότυπο την κατιούσα κίνηση πέμπτης στο μπάσο που εναρμονίζεται ως $\Delta^7-\mathrm{T}$ διαφορετικών τονικοτήτων (ή αλλιώς έχει διαδοχικές Θεωρήσεις $\underline{5}\ 1$), και δύο επαναλήψεις που ακολουθούν σε διάστημα κατιούσας 2Μ σε σχέση με το πρότυπο· στο δε 216 η αλυσίδα έχει μόνο μία επανάληψη, και μάλιστα η δεύτερη συγχορδία είναι ελάσσων ενώ του προτύπου είναι μείζων (στο 100 η δεύτερη συγχορδία είναι πάντα ελάσσων). Έτσι στο 216 η αλυσίδα τελειώνει σε Μι♭ ελάσσονα, και η μετάβαση στην τελική τονικότητα της Λα♭ ελάσσονος γίνεται αφού πρώτα ακουστεί μια φορά η Τονική της τελικής (και ταυτόχρονα Υποδεσπόζουσα της αμέσως προηγούμενης) με την ακολουθία $\mathrm{i}-\mathrm{ii}^6_5-\mathrm{V}-\mathrm{i}$. Από την άλλη στο αρ. 100, εφόσον η αλυσίδα ολοκληρώνεται στην Τονική της Ρε♭ ελάσσονος η οποία είναι διατονική συγχορδία της Λα♭ ελάσσονος, δεν είναι απαραίτητη η εμφάνιση της νέας Τονικής πριν την τελική πτώση, και έτσι έπεται η α΄ αναστροφή της ρε♭ ελάσσονος η οποία μετατρέπεται σε «ιταλική έκτη», για να ακολουθήσει αμέσως μετά ένα $\pi^6_4-\mathrm{V}^7-\mathrm{i}$. Ας σημειωθεί και εδώ η διαφορά μεταξύ των δύο παραδειγμάτων ως προς τη Θεώρηση της δεύτερης συγχορδίας: στο μεν 100 είναι μόνο $\underline{3}$, άρα Τονική της Λα μείζονος. ενώ στο 216 είναι $\underline{1}\frown\underline{3}$, άρα αναδεικνύεται ο κομβικός της ρόλος ως έκτης βαθμίδας της Ντο♯ ελάσσονος και πρώτης βαθμίδας της Λα μείζονος. Μάλιστα στο 216 υπάρχουν και δύο διακεκομμένες γραμμές που ενώνουν τη διπλή Θεώρηση $\underline{1}\frown\underline{3}$ με το ντο♯ του μπάσου — η μία γραμμή με το χαμηλότερο και η άλλη με το ψηλότερο: φυσικά το κάθε ντο♯ ανήκει σε διαφορετική συγχορδία και τονικότητα, και αυτό ακριβώς τονίζει η διπλή γραμμή: ότι η πρώτη Θεώρηση αναφέρεται στη Ντο♯ ελάσσονα ενώ η δεύτερη στη Λα μείζονα.

Ένα τελευταίο στοιχείο άξιο παρατήρησης που αφορά ειδικά τα παρ. 119, 161 και 178, τα οποία είναι σε τριμερές μέτρο, είναι η θέση των δύο σταυρών και των δύο αστερίσκων. Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις (όπως και σε πολλές ακόμα που βρίσκουμε στο *SPA*) ο πρώτος σταυρός και αστερίσκος σημειώνονται, αντίστοιχα, στον τρίτο χρόνο του δεύτερου και τρίτου μέτρου, ενώ ο δεύτερος σταυρός και αστερίσκος στον πρώτο χρόνο του τρίτου και τέταρτου μέτρου, αφήνοντας έτσι τον δεύτερο χρόνο του τρίτου μέτρου χωρίς κανένα τέτοιο σύμβολο. Κάτι παρόμοιο συναντήσαμε στη σ. 121, Παρ. 2.17 (με μετρική ένδειξη $\frac{6}{8}$) όπου, στις τελευταίες τριάδες ογδόων, οι σταυροί και οι αστερίσκοι ήταν σημειωμένοι πάνω στο πρώτο και στο τρίτο όγδοο — αν και εκεί οι μετρικές θέσεις των συμβόλων διέφεραν. Η επιλογή της πρώτης και της τρίτης υποδιαίρεσης του μέτρου σε όσα είναι τριμερή, με την αγνόηση της δεύτερης, σχετίζεται πιθανόν με τη σημασία που έχει η τρίτη υποδιαίρεση στην ώθηση της ρυθμικής κίνησης, λόγω της θέσης της στο μέτρο ακριβώς πριν από τον ισχυρό πρώτο χρόνο. Ίσως αυτό ακριβώς να θέλει να τονίσει ο Μάντζαρος επισημαίνοντας τις δεδομένες υποδιαιρέσεις του μέτρου.[446]

Αμέσως μετά από αυτά τα 216 παραδείγματα, οι υπόλοιπες σελίδες του *SPA* 1 περιέχουν το θεωρητικό τμήμα το οποίο σχολιάσαμε στις σ. 271-444 και το παρουσιάζουμε μεταγραμμένο και μεταφρασμένο στον τόμο 3 του παρόντος. Επειδή, όμως, μεταξύ των τελευταίων σελίδων του θεωρητικού τμήματος υπάρχουν και μερικά μουσικά παραδείγματα που δεν έχουν σχέση με το περιεχόμενό του, θα τα παραθέσουμε εδώ με έναν σύντομο σχολιασμό.

Το πρώτο από αυτά τα παραδείγματα (4.59) βρίσκεται στο 98*r*/192. Η γραφή του είναι πιανιστική, με τρεις φωνές στο δεξιό χέρι και μία στο αριστερό, όπως ακριβώς και σε όλα σχεδόν τα μουσικά παραδείγματα του *SPA*. Πρόκειται για μια εναρμόνιση αλυσιδικών κινήσεων του μπάσου οι οποίες αποτελούν επεκτεταμένες μορφές της ανιούσας και κατιούσας χρωματικής κλίμακας του μείζονος Τρόπου. Συγκεκριμένα, στην ανιούσα μορφή (η οποία μπορεί να θεωρηθεί εμπλουτισμένη εκδοχή του ΜΤ-14 του ΜΠ), πρωτού εμφανιστεί ο Προσαγωγέας της εκάστοτε νέας Τονικής —συνήθως ένας αυξημένος χρωματικός φθόγγος— ακούγεται πρώτα η εναρμόνια εκδοχή του η οποία λύνεται καθοδικά. Έτσι, για παράδειγμα, στο πρώτο μέτρο και αμέσως μετά την Τονική, έρχεται στο μπάσο ένα ρε♭ το οποίο εναρμονίζεται με Δεσπόζουσα με βαρυμένη πέμπτη, η οποία οδηγεί στην Τονική. Αμέσως μετά, όμως, ο ακουστικά ίδιος αλλοιωμένος φθόγγος του μπάσου εμφανίζεται ως ντο♯ και, λειτουργώντας πλέον σαν Προσαγωγέας της ρε μείζονος, οδηγεί σε αυτή. Το πρότυπο αυτό (↗2μ↘2μ↗1α↗2μ) επαναλαμβάνεται άλλες πέντε φορές, κάθε φορά μια δευτέρα ψηλότερα, τονικοποιόντας διαδοχικά και τις υπόλοιπες βαθμίδες της κλίμακας. Οι μόνες επαναλήψεις που τροποποιούν το πρότυπο είναι εκείνες των μ. 5-7 (↗2μ↘2μ→1κ↗2μ) και 13-15 (↗2μ↘2μ↘3Μ↗4κ). Η πρώτη εξαιτίας της απόστασης ημιτονίου που χωρίζει τις βαθμίδες III και IV, και η δεύτερη επειδή επιστρέφει στην Τονική και ο Μάντζαρος επιθυμεί να ολοκληρώσει την αλυσίδα με πτώση 5 1 και όχι 7 1.

[446] Δύο παραδείγματα του επαναλαμβανόμενου ρυθμικού σχήματος ||: ♩ ♪ ♩ ♪ :|| σε διάσημες μουσικές συνθέσεις είναι: (α) στον ισοκράτη του basso continuo με τον οποίο ξεκινά το πρώτο χορωδιακό. «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen», στα *Κατά Ματθαίον Πάθη* BWV 244 (1727) του J. S. Bach, και (β) στον ισοκράτη του μπάσου που διατρέχει ολόκληρο το τέταρτο μέρος, «Το παλιό κάστρο» («Il vecchio castello»), από τις *Εικόνες από μια έκθεση* (*Картинки с выставки*, 1874) του Μοντέστ Μούσορκσκι (Модест Мусоргский).



Παράδειγμα 4.59: *SPA* 1, 98*r*/192.

Στο δεύτερο μισό του παραδείγματος, δηλαδή στην κατιούσα αλυσίδα, η οποία δεν φαίνεται να συνιστά παραλλαγή κάποιας από τις αλυσίδες του ΜΠ (ως πλησιέστερη θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί εκείνη του ΜΤ-20, αλλά και πάλι οι διαφορές είναι σημαντικές), το πρότυπο είναι κατοπτρικό εκείνου της ανιούσας αλυσίδας. Τα βασικά μελωδικά διαστήματά του (με κατά περίπτωση τροποποιήσεις) είναι ↘2μ↗2μ↘1ε↘2μ και, από τους τέσσερις φθόγγους που το αποτελούν, ο πρώτος και ο τρίτος είναι εναρμόνιοι (λα♯ και σι♭, σολ♯ και λα♭, κ.λπ.). Τα ανιόντα ημιτόνια του μπάσου εναρμονίζονται ως Προσαγωγέας που οδηγεί σε Τονική (τονικοποιώντας διαδοχικά όλες τις βαθμίδες της μείζονος κλίμακας), αλλά στα κατιόντα ημιτόνια οι συγχορδιακές συνδέσεις είναι χρωματικές, με τους ελαττωμένους χρωματικούς να δημιουργούν Δεσπόζουσες σε γ΄ αναστροφή που δεν λύνονται στις αναμενόμενες Τονικές (όπως π.χ. στο πρότυπο, όπου το σι♭ του μπάσου ανήκει σε μια V^2 της Φα μείζονος αλλά ακολουθεί η συγχορδία της Λα μείζονος). Όπως και στην ανιούσα αλυσίδα του ίδιου παραδείγματος, έτσι και στην κατιούσα το πρότυπο δεν επαναλαμβάνεται κάθε φορά απαράλλαχτο αλλά τροποποιείται στα μ. 16-18 και 22-24 (στην ουσία το πρότυπο δεν εμφανίζεται πρώτο αλλά δεύτερο, στα μ. 18-20). Για τα μ. 22-24 ο Μάντζαρος δίνει και μια εναλλακτική εκδοχή, η οποία διατηρεί μεν ίδια τα μελωδικά διαστήματα του προτύπου αλλά το διάστημα μεταξύ αυτής της επανάληψης και της αμέσως προηγούμενης μετατρέπεται σε 3ε (φα↘ρε♯ στο μ. 22) αντί της 2μ που βλέπουμε στην αρχική εκδοχή (φα-μι).

Ο σημαντικότερος λόγος για τον οποίο συμπεριέλαβα εδώ το δεδομένο παράδειγμα είναι η αποδεκτή χρήση της Δεσπόζουσας με βαρυμένη πέμπτη ως *κύριας* και όχι ως παρενθετικής, και μάλιστα απροετοίμαστα και κατ' επανάληψη. Παρόλο που ο συγκεκριμένος ρόλος της εν λόγω συγχορδίας είναι κάτι σπανιότατο στα ευρισκόμενα του Μάντζαρου, εντούτοις η

παρουσία του εδώ, σε συνδυασμό με την εναλλακτική θεώρηση 5 που σημειώνεται γι' αυτή τη συγχορδία στο τέλος του 93*r*/182 (βλ. σ. 371), δεν αφήνουν αμφιβολίες για τη διευρυμένη αυτή χρήση της η οποία, άλλωστε, όλο και γενικευόταν κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα.

Το δεύτερο μουσικό παράδειγμα που βρίσκουμε εμβόλιμο στις τελευταίες σελίδες του *SPA* 1 είναι αυτό που βλέπουμε στο 4.60. Η γραφή είναι κι εδώ πιανιστική. Πρόκειται για μια αρμονική πρόοδο που ακούγεται δύο φορές και αξιοποιεί δύο μελωδικά μοτίβα: ένα συγκοπτόμενο το οποίο εμφανίζεται επανειλημμένως στη σοπράνο, και ένα που κινείται με κατιόντα βήματα, άλλοτε διατονικά και άλλοτε χρωματικά, κι εμφανίζεται σε εσωτερική φωνή.



Παράδειγμα 4.60: *SPA* 1, 98*v*/193 (εκδοχή α΄).

Στην ίδια σελίδα βρίσκουμε και μια δεύτερη εκδοχή του ίδιου παραδείγματος. Η διαφορά της με την πρώτη βρίσκεται στη δεύτερη φράση (μ. 5-8): ενώ διατηρούνται οι συγχορδίες της πρώτης εκδοχής, η κίνηση των φωνών είναι ρυθμικά πυκνότερη, εφόσον εισάγονται και αξίες ογδόων, ενώ έχουν αυξηθεί οι ξένοι φθόγγοι κάθε είδους (επερείσεις, ποικίλματα, διαβατικοί φθόγγοι), καθώς και οι χρωματικοί φθόγγοι.

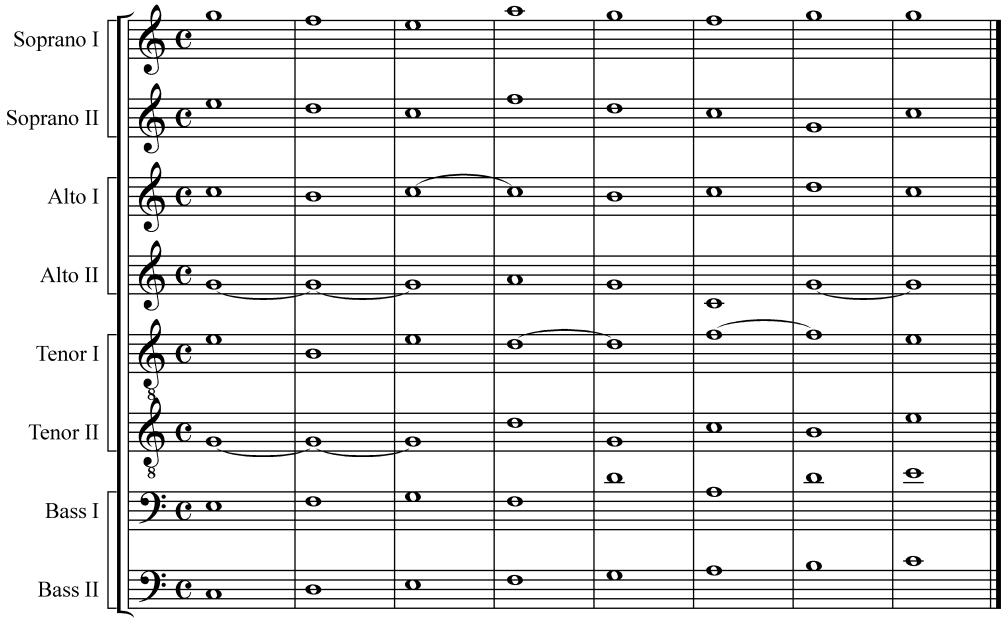


Παράδειγμα 4.61: *SPA* 1, 98*v*/193 (εκδοχή β΄).

Δύο σελίδες παρακάτω υπάρχει ένα τελευταίο μουσικό παράδειγμα που δεν έχει σχέση με ό,τι προηγείται και έπεται. Είναι μια εναρμόνιση της ανιούσας κλίμακας στον μείζονα Τρόπο, γραμμένη ως *disposizione*, δηλαδή με κάθε φωνή σε ξεχωριστό πεντάγραμμο. Η διαφορά με τις τυπικές *disposizioni* είναι ότι εδώ οι φωνές είναι οκτώ και κάθε ζεύγος ομοειδών φωνών καταγράφεται στο ίδιο πεντάγραμμο (δηλ. οι δύο σοπράνο μαζί, οι δύο άλτο μαζί κ.λπ.), επομένως έχουμε μόνο τέσσερα πεντάγραμμα και όχι οκτώ. Ο τίτλος αυτού του μουσικού παραδείγματος μεταφράζεται «Ανιούσα διατονική κλίμακα για οκτώ φωνές» (Παρ. 4.62). Στο Παρ. 4.63 δίνω και μια μεταγραφή αυτής της *disposizione* με ένα πεντάγραμμο ανά φωνή, χρησιμοποιώντας πιο εύχρηστα κλειδιά.



Παράδειγμα 4.62: *SPA* 1, 99*v*/195.



Παράδειγμα 4.63: μεταγραφή του Παρ. 4.62 με κάθε φωνή γραμμένη σε ξεχωριστό πεντάγραμμο, και χρησιμοποιώντας τα κλειδιά που είναι σήμερα συνηθέστερα.

Λαμβάνοντας υπόψιν όλα τα σωζόμενα γραπτά του Μάντζαρου, η καταλληλότερη θέση για ένα τέτοιο παράδειγμα θα ήταν στο πέμπτο βιβλίο της σειράς εγχειριδίων αντίστιξης (*SPC* 5), διότι είναι το μοναδικό στο οποίο βρίσκουμε διάφορες *disposizioni* της κλίμακας—με τη διαφορά ότι

εκείνες οι επεξεργασίες είναι τετράφωνες.[447] Για την καταγραφή των οκτώ φωνών σε τέσσερα πεντάγραμμα δεν δείχνει να συντρέχει κάποιος εμφανής λόγος, όπως λ.χ. η έλλειψη διαθέσιμων πενταγράμμων, διότι η *disposizione* αυτή είναι γραμμένη σε φύλλο των δέκα πενταγράμμων, και τα έξι που περισσεύουν είναι κενά. Η συνεπτυγμένη γραφή πιθανόν να αποσκοπεί στην ευκολότερη ανάγνωση, από τους μαθητές, όλων των φωνών ταυτόχρονα, ώστε να μπορούν να παίζουν την επεξεργασία αυτή στο πιάνο τραγουδώντας ταυτόχρονα μιαν από τις φωνές.

Ενώ οι περισσότερες φωνές διαγράφουν σχετικά ομαλές και ενδιαφέρουσες πορείες, ο μεγάλος αριθμός τους και η συνεχής παρουσία τους αναγκάζει ορισμένες από αυτές να κινηθούν κάπως ανορθόδοξα ώστε να αποφευχθούν παράλληλες πέμπτες και όγδοες: χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι τρεις πρώτοι φθόγγοι του πρώτου τενόρου (Μέση–Προσαγωγέας–Μέση) και οι αλματικές κινήσεις του πρώτου μπάσου στα μ. 4-7.

Αξιοσημείωτη σε αυτή την οκτάφωνη επεξεργασία είναι και η ανοδική πορεία της εβδόμης της V στη σύνδεση $\mathrm{I}–\mathrm{V}^4_3–\mathrm{I}^6$, στον πρώτο μπάσο, από το δεύτερο στο τρίτο μέτρο. Πρόκειται για μια χαρακτηριστική περίπτωση, καταγεγραμμένη και σε νεότερα εγχειρίδια αρμονίας,[448] όπου η παράλληλη κίνηση κατά τρίτες, μεταξύ του μπάσου και της φωνής που φέρει την εβδόμη της V, υπερισχύει του κανόνα ο οποίος θέλει αυτή την εβδόμη να κινείται καθοδικά (όπως θα έπρεπε κανονικά να έκανε). Τέτοια μεταχείριση της εβδόμης της V δεν θα τη βρούμε εύκολα στα γραπτά του Μάντζαρου διότι η υφή που υπερισχύει στα μουσικά παραδείγματά του είναι τετράφωνη, και η εβδόμη της Δεσπόζουσας στην παραπάνω σύνδεση λύνεται κατά κανόνα καθοδικά, οδηγώντας σε διπλασιασμό της τρίτης της Τονικής.[449] Υπάρχει, πάντως, μια τετράφωνη disposizione στο *BNZ* (φ. 6*v* / σ. 11), στην αρχή της οποίας ο μπάσος και ο τενόρος κινούνται ακριβώς όπως οι δύο μπάσοι στα μ. 1-3 του 4.62 (αλλά με αξίες μισών), ταυτόχρονα με ένα κρατημένο σολ της άλτο, και με τη σοπράνο να έχει τις βαθμίδες $\hat{1}–\hat{7}–\hat{1}$. Ο Μάντζαρος σχολιάζει τη θεμιτή αυτή εξαίρεση σε μια σημείωση στο περιθώριο της απέναντι σελίδας.[450] Ας αναφέρουμε και μια ιδιάζουσα περίπτωση που εντοπίζουμε στο *SPC* 5, το οποίο περιέχει τετράφωνες *disposizioni* της ανιούσας κλίμακας (βλ. Παρ. 5.26, σ. 609): εκεί, στην πρώτη επεξεργασία, στο μ. 2-3 αντί ο τενόρος να οδηγήσει το φα καθοδικά στο μι, ή ακόμα και ανοδικά στο σολ, κατεβαίνει με άλμα στο ντο — μια ασυνήθιστη επιλογή, η οποία, όμως, ανήκει πιθανότατα σε κάποιον από τους μαθητές του Μάντζαρου, διότι το χειρόγραφο αυτό περιέχει πολλές διορθώσεις και σχόλια που δείχνουν να ανήκουν στον ίδιο. Επομένως δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι αν πρόκειται για μια θεμιτή κίνηση ή για μια εσφαλμένη που έτυχε να διαφύγει την προσοχή του Μάντζαρου.[451]

---

[447] Πιο συγκεκριμένα οι *disposizioni* της ανιούσας μείζονος κλίμακας βρίσκονται στα φ. 1*v*-3*v* εκείνου του χειρογράφου (για το οποίο βλ. περισσότερα παρακάτω, σ. 606-611).

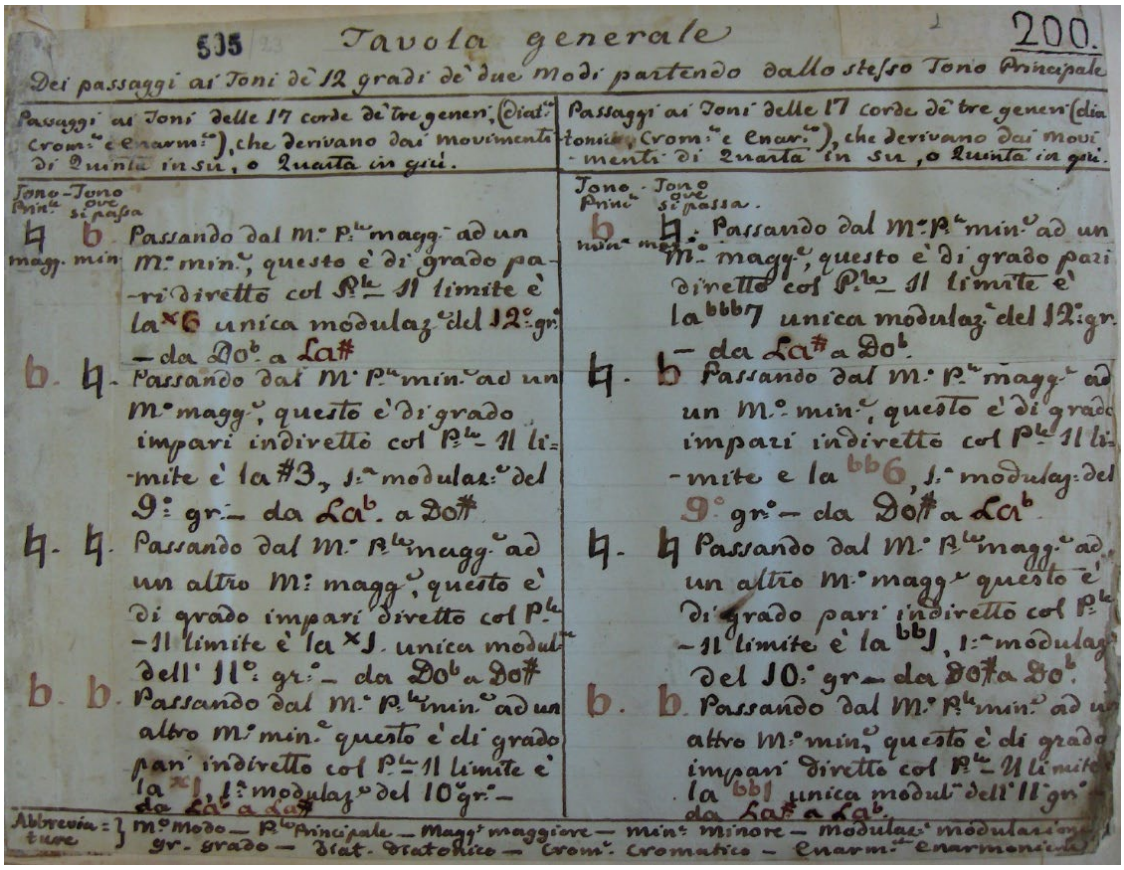
[448] Дубовский κ.ά. [4]1965 σ. 93 (σ. 105 της ελληνικής μετάφρασης)· Piston/DeVoto [5]1987 σ. 251 (σ. 359 της ελληνικής έκδοσης).

[449] Για παράδειγμα βλ. στον ΜΠ παραπάνω, τα MT-8 (σ. 150) και MT-11a-c (σ. 169).

[450] «2x[:] Η τρίτη πάνω από τη δεύτερη της τονικότητας [*δηλαδή ο φθόγγος που σχηματίζει διάστημα ανιούσας τρίτης από τη δεύτερη βαθμίδα*] μπορεί να ανεβεί βηματικά μαζί με τον μπάσο χωρίς να διακοπεί η κίνηση κατά [παράλληλες] τρίτες, παρόλο που είναι κρατημένη η τετάρτη [*δηλ. ο φθόγγος που σχηματίζει διάστημα ανιούσας τετάρτης από τη δεύτερη βαθμίδα*]» («2x la 3^{za}: \ sopra la 2:^{da} \ del tuono \ può salire \ di grado \ col Basso \ senza inter- \rompere l' an-\damento in \ terza, benchè \ leghi la \ quarta» *BNZ* φ. 7*r* / σ. 12).

[451] Ο τενόρος θα μπορούσε, στο μ. 3, να έχει σολ αντί του ντο, και οι υπόλοιπες κινήσεις να παραμείνουν ως έχουν (ή να αλλάξει και το φα του μ. 4 σε ρε, το οποίο θα κρατηθεί στο μ. 5). Εναλλακτικά θα μπορούσε στο μ. 3 να

4.2.2 **Τόμος 2**



Εικόνα 4.26: *SPA* 2, 1*r*/200.

Η πρώτη σελίδα του τόμου περιέχει έναν πίνακα δύο στηλών ο οποίος παρουσιάζει όλους τους συνδυασμούς Τρόπων που μπορούμε να έχουμε σε μια μετατροπία, δηλαδή όλα τα πιθανά ζεύγη Τρόπων μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας: μείζων → ελάσσων (συντομογραφικά ♮♭), ελάσσων → μείζων (♭♮), μείζων → μείζων (♮♮), και ελάσσων → ελάσσων (♭♭). Αν λάβουμε υπόψιν μόνο τον παράγοντα του Τρόπου τότε οι περιπτώσεις είναι τέσσερις· αν, όμως, συνυπολογίσουμε και το είδος συγγένειας, δηλαδή αν είναι άμεση ή έμμεση, τότε έχουμε οκτώ περιπτώσεις. Όπως έχουμε δει, το είδος συγγένειας βρίσκεται εύκολα αν συμβουλευτεί κανείς τους δύο πίνακες των φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138 του *SPA* 1:[452] όταν και η αρχική και η τελική τονικότητα μπορούν να βρεθούν στον ίδιο πίνακα τότε η συγγένεια είναι άμεση, ενώ όταν η μία βρίσκεται στον ένα και η άλλη στον άλλο, τότε είναι έμμεση. Οι δύο στήλες του Πίνακα 4.16 οργανώνουν τους συνδυασμούς Τρόπων όχι σύμφωνα με το είδος συγγένειας αλλά σύμφωνα με τη διαστηματική σχέση μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας: αν η τελική έχει σχέση ανιούσας πέμπτης (ή κατιούσας τετάρτης) τότε ο συνδυασμός θα βρεθεί στην αριστερή στήλη· αν ισχύει το αντίθετο, δηλαδή η σχέση να είναι ανιούσας τετάρτης (ή κατιούσας πέμπτης) τότε ο συνδυασμός βρίσκεται στη δεξιά στήλη. Σε κάθε συνδυασμό σημειώνονται και δύο

κατεβεί βηματικά στο μι και αμέσως μετά, στο μ. 4, στο ρε. Αν, πάντως, ολόκληρη αυτή η επεξεργασία είχε την έγκριση του Μάντζαρου, τότε εκπλήσσει ο διπλασιασμός του Προσαγωγέα μεταξύ τενόρου και μπάσου στο έβδομο μέτρο, διότι στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει τονικοποίηση της Δεσπόζουσας που θα μπορούσε να τον δικαιολογήσει (βλ. τον σχολιασμό του ET-32, σ. 227-228). Η λύση της εβδόμης της V απευθείας στον φθόγγο της Τονικής δικαιολογείται από τον Μάντζαρο σε ένα εντελώς διαφορετικό συγκείμενο και κυρίως ύφος (εκείνο της όπερας)· ο σχετικός σχολιασμός του παρατίθεται στις σ. 642-643 παρακάτω.

[452] Βλ. μεταγραφή τους στον τ. 3 του παρόντος, σ. 42-45, και σχολιασμό εδώ, σ. 288-296.

πληροφορίες: αφενός μεν το είδος συγγένειας των δύο τονικοτήτων, αφετέρου δε η οριακή διαστηματική σχέση που μπορεί να έχουν μεταξύ τους, εκφρασμένη τόσο με έναν αριθμό Θεώρησης όσο και με την ονομαστική αναφορά των τονικοτήτων που αποτελούν τα δύο άκρα. Ο πίνακας αυτός, όπως εμφανίζεται στην αρχή του *SPA* 2, μπορεί να φανεί στην Εικ. 4.26. Στην ψηφιακή μεταγραφή και μετάφρασή του (Πίνακας 4.16) έχω παραλείψει το υπόμνημα των συντομογραφιών (το οποίο μόλις που διακρίνεται χαμηλά στον φωτογραφημένο πίνακα).

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.16

Γενικός πίνακας
των μεταβάσεων προς τις τονικότητες των 12 βαθμών των δύο Τρόπων
ξεκινώντας από την ίδια κύρια τονικότητα

Μεταβάσεις προς τις τονικότητες [που έχουν ως βάση] τους 17 φθόγγους των τριών γενών· (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο), οι οποίοι προέρχονται από κινήσεις ανιούσας πέμπτης ή κατιούσας τετάρτης.			Μεταβάσεις προς τις τονικότητες [που έχουν ως βάση] τους 17 φθόγγους των τριών γενών· (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο), οι οποίοι προέρχονται από κινήσεις ανιούσας τετάρτης ή κατιούσας πέμπτης.		
Κύρια Τονικότητα	– Τονικότητα όπου γίνεται μετατόπιση		Κύρια Τονικότητα	– Τονικότητα όπου γίνεται μετατόπιση	
♮ μείζ.	♭ ελάσσ.	Στη μετατόπιση από τη μείζονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη ελάσσονα, αυτή έχει άρτιου βαθμού άμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η 𝄪6, μοναδική μετατροπία του 12ου βαθμού: από τη Ντο♭ στη Λα♯.	♭ ελάσσ.	♮ μείζ.	Στη μετατόπιση από την ελάσσονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη μείζονα, αυτή έχει άρτιου βαθμού άμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η ♭♭♭[3], μοναδική μετατροπία του 12ου βαθμού — από τη Λα♯ στη Ντο♭.
♭	♮	Στη μετατόπιση από την ελάσσονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη μείζονα, αυτή έχει περιττού βαθμού έμμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η ♯3, πρώτη μετατροπία του 9ου βαθμού: από τη Λα♭ στη Ντο♯.	♮	♭	Στη μετατόπιση από τη μείζονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη ελάσσονα, αυτή έχει περιττού βαθμού έμμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η ♭♭6, πρώτη μετατροπία του 9ου βαθμού: από τη Ντο♯ στη Λα♭.
♮	♮	Στη μετατόπιση από τη μείζονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη μείζονα, αυτή έχει περιττού βαθμού άμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η 𝄪1, μοναδική μετατροπία του 11ου βαθμού: από τη Ντο♭ στη Ντο♯.	♮	♮	Στη μετατόπιση από τη μείζονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη μείζονα, αυτή έχει άρτιου βαθμού έμμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η ♭♭1, πρώτη μετατροπία του 10ου βαθμού: από τη Ντο♯ στη Ντο♭.
♭	♭	Στη μετατόπιση από την ελάσσονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη ελάσσονα, αυτή έχει άρτιου βαθμού έμμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η 𝄪1, πρώτη μετατροπία του 10ου βαθμού: από τη Λα♭ στη Λα♯.	♭	♭	Στη μετατόπιση από την ελάσσονα Κύρια Τονικότητα προς μιαν άλλη ελάσσονα, αυτή έχει περιττού βαθμού άμεση [συγγένεια] με την Κύρια. — Το όριο είναι η ♭♭1, μοναδική μετατροπία του 11ου βαθμού: από τη Λα♯ στη Λα♭.

Μετά από δύο κενές σελίδες (201 και 202) ξεκινά μια σειρά από παραδείγματα μετατροπιών, τα οποία όμως είναι οργανωμένα κατά τρόπο που διαφέρει από εκείνους που βρίσκουμε στον τόμο 1. Δεν θα βρούμε πλέον ούτε ζεύγη παραδειγμάτων στα οποία οι εμπλεκόμενες τονικότητες έχουν κατοπτρική μεταξύ τους σχέση (βλ. σ. 459-460), ούτε και σειρές μεμονωμένων παραδειγμάτων (ένα για κάθε συνδυασμό τονικοτήτων) οργανωμένα κατά τη φθίνουσα σειρά των βαθμών συγγένειας (βλ. Πίνακες 4.13 και 4.15). Εδώ βρίσκουμε κάτι που, αν και έχει σχέση με αυτόν τον τελευταίο τρόπο οργάνωσης, τον αξιοποιεί διαφορετικά: τα παραδείγματα που ξεκινούν στο φ. 1*v* / σ. 203 είναι μεν ταξινομημένα κατά φθίνοντες βαθμούς συγγένειας αλλά δεν είναι πλέον μεμονωμένα, αφού για κάθε μετατροπία δίνονται περισσότερα παραδείγματα, με τον αριθμό τους να είναι κατά κανόνα διψήφιος και να κυμαίνεται μεταξύ δέκα και είκοσι.

Στον Πίνακα 4.17 σημειώνονται όλες οι μετατροπίες του *SPA* 2. Επίσης, στην τελευταία στήλη, σημειώνεται το πλήθος των παραδειγμάτων που δίνονται για καθεμία από αυτές, καθώς και η αρίθμηση των παραδειγμάτων, ενώ στην πρώτη στήλη δίνονται οι σελίδες του χειρογράφου τις οποίες καταλαμβάνει το κάθε σύνολο παραδειγμάτων. Η σειρά των μετατροπιών είναι σύμφωνη με τη φθίνουσα σειρά των βαθμών συγγένειας και, εφόσον δεν ολοκληρώνεται σε αυτόν τον τόμο, συνεχίζεται στον επόμενο. Ορισμένες φαινομενικές ελλείψεις εξηγούνται από τον Πίνακα 4.16: για παράδειγμα, μετατροπίες 12ου βαθμού δίνονται μόνο για τις περιπτώσεις ♮♭ και ♭♮ διότι, όπως διαβάζουμε στις τρεις τελευταίες σειρές του παραπάνω πίνακα, οι υπόλοιποι συνδυασμοί Τρόπων και συγγενειών δεν φτάνουν μέχρι τον 12ο βαθμό.

Αμέσως μετά τον πίνακα θα ακολουθήσουν μερικά επιλεγμένα παραδείγματα μετατροπιών από τα συνολικά 530 που βρίσκουμε στον τόμο 2, μέσα από τα οποία θεωρώ ότι μπορεί να γίνει φανερή η ποικιλομορφία που χαρακτηρίζει το περιεχόμενο του τόμου. Αυτή θα αναδειχθεί ακόμα καλύτερα αν παρουσιάσουμε ορισμένα παραδείγματα της ίδιας ομάδας, δηλαδή από την ίδια μετατροπία· και επειδή η μετατροπία με τα περισσότερα παραδείγματα είναι, με διαφορά, η πρώτη του τόμου (από τη Ντο♭ μείζονα στη Λα♯ ελάσσονα), επέλεξα να παραθέσω δέκα παραδείγματα από αυτή. Συγκεκριμένα παρατίθενται φωτογραφημένα τα παραδείγματα αρ. 4 έως 7, και σε ψηφιακή μεταγραφή τα αρ. 8, 11, 21, 37, 47, αλλά και το 36a που έχει ήδη εμφανιστεί στο Παρ. 2.16 (σ. 121).

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.17

SPA 2, συνοπτική παρουσίαση των περιεχομένων.

Φύλλο / σελίδα	*Θεώρηση τελικής τονικότητας*	*Συνδυασμός Τρόπων*	*Βαθμός συγγένειας*	*Αρχική τον.*	*Τελική τον.*	*Πλήθος παραδειγμάτων και αρίθμησή τους*
1*v*-6*r* / 203-212	𝄪6 (6δΑ)	♮♭	12ος	Ντο♭	Λα♯	43 (αρ. 1-37, 42-47)
5*r*-5*v*, 6*v*-8*r* / 210-211, 213-216	♭♭♭3 (3δε)	♭♮	12ος	Λα♯	Ντο♭	21 (αρ. 38-41, 48-64)
8*v*-10*r* / 217-220	𝄪2 (2δΑ)	♮♭	3η του 10ου β.	Ντο♭	Ρε♯	22 (αρ. 65-86)
10*v*-11*v* / 221-223	♭♭♭7 (7δε)	♭♮	3η του 10ου β.	Ρε♯	Ντο♭	19 (αρ. 87-105)
12*r*-13*v* / 224-227	𝄪5 (5δΑ)	♮♭	2η του 10ου β.	Ντο♭	Σολ♯	22 (αρ. 106-127)
14*r*-15*r* / 228-230	♭♭4 (4δε)	♭♮	2η του 10ου β.	Σολ♯	Ντο♭	17 (αρ. 128-144)
15*v*-16*r* / 231-232	𝄪1 (1δΑ)	♮♮	11ος	Ντο♭	Ντο♯	14 (αρ. 145-158)
16*v*-17*r* / 233-234	♭♭1 (1δε)	♮♮	1η του 10ου β.	Ντο♯	Ντο♭	13 (αρ. 159-171)
17*v*-18*r* / 235-236	𝄪1 (1δΑ)	♮♭	1η του 10ου β.	Ντο♭	Ντο♯	18 (αρ. 172-189)
18*v*-19*r* / 237-238	♭♭1 (1δε)	♭♮	1η του 10ου β.	Ντο♯	Ντο♭	18 (αρ. 190-207)
19*v*-20*r* / 239-240	𝄪1 (1δΑ)	♭♭	1η του 10ου β.	Λα♭	Λα♯	15 (αρ. 208-222)
20*v*-21*v* / 241-243	♭♭1 (1δε)	♭♭	11ος	Λα♯	Λα♭	19 (αρ. 223-241)

22*r*-22*v* / 244-245	𝄪4 (4δA)	𝄫♭	3η του 8ου β.	Ντο♭	Φα♯	15 (αρ. 242-256)
23*r*-23*v* / 246-247	𝄫5 (5δε)	♭𝄫	3η του 8ου β.	Ντο♯	Ντο♭	15 (αρ. 257-271)
24*r*-25*r* / 248-250	𝄪4 (4δA)	𝄫𝄫	3η του 9ου β.	Ντο♭	Φα♯	15 (αρ. 272-286)
25*r*-27*r* / 250-254	𝄫5 (5δε)	𝄫𝄫	3η του 8ου β.	Φα♯	Ντο♭	28 (αρ. 287-314)
27*v*-28*r* / 255-256	𝄪4 (4δA)	♭♭	3η του 8ου β.	Λα♭	Ρε♯	16 (αρ. 315-330)
28*v*-29*r* / 257-258	𝄫5 (5δε)	♭♭	3η του 9ου β.	Ρε♯	Λα♭	13 (αρ. 331-343)
29*v*-30*v* / 259-261	♯7 (7A)	𝄫𝄫	2η του 9ου β.	Ντο♭	Σι	14 (αρ. 344-357)
31*r*-31*v* / 262-263	𝄫2 (2ε)	𝄫𝄫	3η του 8ου β.	Σι	Ντο♭	14 (αρ. 358-371)
32*r*-33*v* / 264-267	♯7 (7A)	𝄫♭	2η του 8ου β.	Ντο♭	Σι	18 (αρ. 372-389)
34*r*-34*v* / 268-269	𝄫2 (2ε)	♭𝄫	2η του 8ου β.	Σολ♯ Σι	Λα♭ Ντο♭	6 (αρ. 390-395) 8 (αρ. 396-403)
35*r*-35*v* / 270-271	♯7 (7A)	♭♭	2η του 8ου β.	Λα♭	Σολ♯	16 (αρ. 404-419)
36*r*-37*r* / 272-274	𝄫2 (2ε)	♭♭	2η του 9ου β.	Σολ♯	Λα♭	19 (αρ. 223-241)
37*v*-39*r* / 275-278	♯3 (3A)	𝄫♭	1η του 8ου β.	Ντο♭ Λα♭	Μι Ντο♯	14 (αρ. 436-439, 441-450) 1 (αρ. 440)
39*v*-42*r* / 279-284	𝄫6 (6ε)	♭𝄫	1η του 8ου β.	Μι Ντο♯	Ντο♭ Λα♭	14 (αρ. 451-464) 13 (αρ. 465-477)
42*v*-43*v* / 285-287	♯3 (3A)	𝄫𝄫	1η του 9ου β.	Ντο♭	Μι	14 (αρ. 478-491)
44*r*-45*r* / 288-290	𝄫6 (6ε)	𝄫𝄫	1η του 8ου β.	Μι	Ντο♭	13 (αρ. 492-504)
45*v*-46*r* / 291-292	♯3 (3A)	♭♭	1η του 8ου β.	Λα♭	Ντο♯	14 (αρ. 505-518)
46*v*-47*v* / 293-295	𝄫6 (6ε)	♭♭	1η του 8ου β.	Ντο♯	Λα♭	19 (αρ. 519-530)

Τα πρώτα επτά παραδείγματα του *SPA* 2 είναι γραμμένα με έναν τρόπο πολύ λεπτομερή που δεν τον ξαναβρίσκουμε μέσα στους τέσσερις τόμους του συγγράμματος. Η σελίδα που φαίνεται στην Εικ. 4.27 είναι η δεύτερη του δισέλιδου το οποίο περιέχει αυτά ακριβώς τα παραδείγματα. Εδώ, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες σελίδες του *SPA*, τα δύο πεντάγραμμα του κάθε συστήματος δεν βρίσκονται κοντά το ένα με το άλλο, αλλά υπάρχει ανάμεσά τους επαρκής απόσταση που επιτρέπει να σημειωθούν οι αποστάσεις των τριών ανώτερων φωνών σε σχέση με τον μπάσο. Ο δε μπάσος, όπως πάντα, έχει σημειωμένες κάτω από τους φθόγγους του τις Θεωρήσεις τους, οι οποίες, όταν αναφέρονται στην ίδια τονικότητα, ομαδοποιούνται με τη βοήθεια αγκυλών. Βλέπουμε επίσης τους σταυρούς και τους αστερίσκους που είναι παρόντες στο τέλος του κάθε παραδείγματος (βλ. ενότητα 2.3.6)· στη δε αρχή του κάθε μέτρου, ακριβώς πάνω από το πρώτο πεντάγραμμο, είναι σημειωμένοι εναλλάξ οι αριθμοί 1 και 2, οι οποίοι δηλώνουν αν το εκάστοτε μέτρο λειτουργεί μετρικά ως ισχυρό ή ως ασθενές (βλ. ενότητα 2.3.5). Τέλος, στο κάτω μέρος της σελίδας σημειώνεται το πλήθος των μουσικών παραδειγμάτων που έχουν γραφτεί μέχρι εκείνο το σημείο: αντίστοιχες σημειώσεις θα βρούμε σε όλα σχεδόν τα φύλλα του *SPA* που περιέχουν μετατροπικά παραδείγματα, κυρίως στο κάτω μέρος των recto, διότι φαίνεται ότι ο Μάντζαρος προσέθετε τα παραδείγματα του κάθε δισέλιδου στα ήδη καταγεγραμμένα, πιθανόν για να μη χάνει το μέτρημα ή ακόμα και για να προβάλλεται έτσι έμμεσα ο κόπος του. Στη συγκεκριμένη σελίδα της Εικ. 4.27 βλέπουμε ότι προσθέτει τα 7 παραδείγματα του δεδομένου δισέλιδου στα 232 που περιέχονται στο *SPA* 1, γι' αυτό και παραπέμπει στη σ. 106 εκείνου του τόμου, διότι υποτίθεται ότι εκεί θα βρει κανείς το αρ. 232 (στην πραγματικότητα βρίσκεται στη σ. 112 του τόμου 1 ή αλλιώς στο φ. 58*r*).



Εικόνα 4.27: *SPA* 2, 2*r*/204. Τα μετατροπικά παραδείγματα αρ. 4-7.

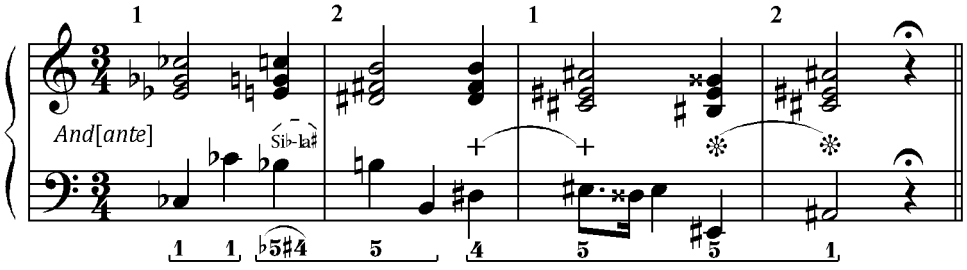
Ίσως ο Μάντζαρος να είχε ξεκινήσει την κατάρτιση του τόμου 2 φιλοδοξώντας να καταγράψει την αρίθμηση των τριών ανώτερων φωνών σε όλα τα παραδείγματα που θα ακολουθούσαν αλλά, αφού διαπίστωσε πόσο χρονοβόρο ήταν αυτό και πόσο λιγότερα παραδείγματα θα του επέτρεπε να συμπεριλάβει στον τόμο, εγκατέλειψε την ιδέα. Από την άλλη πλευρά ίσως δεν υπήρξε κανένας τέτοιος στόχος, και ο Μάντζαρος απλώς εκμεταλλεύτηκε με αυτόν τον τρόπο δύο φύλλα με αραιοτυπωμένα πεντάγραμμα που έτυχε να βρεθούν στην κατοχή του. Πάντως η λεπτομερής καταγραφή των ανώτερων φωνών μέσω αρίθμησης (χρησιμοποιώντας τα σύμβολα των Θεωρήσεων) είναι κάτι που ήδη το είδαμε στο *SPA* 1 (σε ορισμένα κελιά της δεύτερης στήλης του πίνακα που εκτείνεται στα φ. 89*v*-92*v* / σ. 175-181) και το βρίσκουμε να αξιοποιείται πλήρως στο *OC/DM* (βλ. υποκεφάλαιο 5.6).

Και τα τέσσερα παραδείγματα της Εικ. 4.27 έχουν αργή χρονική αγωγή (Largo). Το πρώτο από αυτά (αρ. 4) χρησιμοποιεί το κατιόν ημιτόνιο του μπάσου για να δημιουργήσει μια αρμονική αλυσίδα αποτελούμενη από μια «γερμανική έκτη» η οποία οδηγεί σε πτωτικό $^{6}_{4}$ και V^{5}_{3} διαφορετικής κάθε φορά τονικότητας. Στα πρώτα δύο πτωτικά $^{6}_{4}$ (μ. 2 και 3) δίνονται δύο εκδοχές του φθόγγου που απέχει διάστημα έκτης από το μπάσο: ο Μάντζαρος γράφει ότι αυτή η έκτη μπορεί να είναι είτε μικρή είτε μεγάλη («min[ore] o mag[giore]»), πράγμα που δηλώνεται και με δύο αριθμούς στην κάθε περίπτωση («♭6 ο ♮6», «6 ο ♯6»). Με τη σημείωση αυτής της δυνατότητας ο Μάντζαρος ήθελε ίσως να επισημάνει ότι η «γερμανική έκτη» μπορεί να

χρησιμοποιείται και στον μείζονα Τρόπο. Το αρ. 5 μοιάζει με το αρ. 4, μόνο που η πρώτη συγχορδία των μ. 2-3 είναι η V^5_3 της εκάστοτε νέας τονικότητας, χωρίς να προηγείται πτωτικό $^6_4$, και δεν προσεγγίζεται με «γερμανική έκτη» αλλά με φρύγια πτώση. Πτωτικό $^6_4$ έχουμε μόνο στην τελική πτώση και, όπως είναι αναμενόμενο, κάτω από αυτό είναι σημειωμένος και ο δεύτερος σταυρός (από τα γνωστά μας, πλέον, πτωτικά σύμβολα). Και στα δύο αυτά παραδείγματα, σε κάθε κατιούσα ημιτονιακή κίνηση του μπάσου η Θεώρηση των φθόγγων είναι διπλή: οι δεύτερες Θεωρήσεις κάθε φθογγικού ζεύγους είναι πάντα ♭6 5, και αντιπροσωπεύουν τη χαρακτηριστική κίνηση του μπάσου που είναι κοινή και στις δύο αυτές περιπτώσεις ημίπτωσης (αφενός στη σύνδεση «γερμανικής έκτης» και Δεσπόζουσας, αφετέρου στη φρύγια πτώση).

Τα αρ. 6 και 7 πραγματοποιούν τη μετατροπία από τη Ντο♭ μείζονα στη Λα♯ ελάσσονα με διαφορετικούς τρόπους. Στο αρ. 6, μετά την αρχική Τ ακολουθεί η V⁶/vi η οποία όμως δεν λύνεται στην vi αλλά στην ♭VI⁶/vi, δηλαδή στη συγχορδία της Φα♭ μείζονος γραμμένη εναρμόνια ως Μι μείζων. Αυτή με τη σειρά της είναι II_N^6 της Ρε♯ ελάσσονος, η οποία ακολουθεί μετά από την εμφάνιση του Προσαγωγέα της (ντο𝄪) στη σοπράνο. Τέλος, η Ρε♯ ελάσσων μετατρέπεται στην iv της τελικής τονικότητας στην οποία γίνεται η τελική, τέλεια πτώση. Στο δε αρ. 7, μετά την Τ έχουμε και πάλι Δ της vi, αυτή τη φορά όμως σε ευθεία κατάσταση και μεθ' εβδόμης, και αξιοποιείται σαν «γερμανική έκτη» στη Σολ μείζονα, της οποίας το $Π^6_4$ έπεται. Η συνέχεια όμως οδηγεί στην vii²/vi της Σολ μείζονος, συγχορδία η οποία, με εναρμόνια μεταλλαγή, μετατρέπεται στην vii^6_5 της Λα♯ ελάσσονος που αποτελεί και τον τελικό στόχο, επομένως ακολουθεί η i⁶ αυτής της τονικότητας και η τελική πτώση που την εδραιώνει.

Το παράδειγμα αρ. 8 (εδώ στο Παρ. 4.64) ξεκινά όπως ακριβώς και τα αρ. 3, 119, 62, και 178 που παραθέσαμε στο Παρ. 4.58 (σ. 469-470). Για την ακρίβεια μοιάζει πολύ με το αρ. 119, ακόμα και ως προς το ρυθμικό σχήμα του μπάσου στην τελική πτώση, με τη διαφορά ότι εκείνο το παράδειγμα καταλήγει στη Σολ♯ ελάσσονα ενώ αυτό στη Λα♯ ελάσσονα, επομένως διαφέρει και ο τρόπος μετάβασης στην τελική τονικότητα. Εδώ η Σι μείζων του μ. 2 αξιοποιείται ως «ναπολιτάνικη» της Λα♯ ελάσσονος, και ακούγεται πρώτα σε ευθεία κατάσταση και έπειτα σε α΄ αναστροφή (ακριβώς όπως στο ΕΤ-51, σ. 258), για να ακολουθήσει αμέσως μετά η τέλεια πτώση.



Παράδειγμα 4.64: *SPA* 2, 2ν/205, παράδειγμα 8. Έχει απλοποιηθεί η γραφή των στελεχών στα φθογγόσημα του δεξιού χεριού, εφόσον η υφή είναι ομοφωνική.

Τα πέντε παραδείγματα που παρέθεσα μέχρι στιγμής είναι σύντομα, με έκταση μόνο τεσσάρων ή πέντε μέτρων. Το αρ. 11, όμως, είναι μια αρκετά διαφορετική περίπτωση (Παρ. 4.65). Ενώ θα μπορούσε ο Μάντζαρος να το ολοκληρώσει στο έβδομο μέτρο, παρατείνει την τελική Δ για άλλα έξι μέτρα δίνοντας στο μπάσο έναν ισοκράτη σε μορφή τρέμολο. Αξιοσημείωτη είναι η παραμονή στην αρχική τονικότητα για δύο ολόκληρα μέτρα, πράγμα σπάνιο στα μετατροπικά

παραδείγματα του *SPA*, ειδικά όταν η τελική τονικότητα έχει τόσο μακρινή συγγένεια. Ενδιαφέρουσα και η διπλή Θεώρηση της VI στο μ. 1 ως 6⌒1, παρόλο που η συγχορδία αυτή δεν χρησιμοποιείται ως κομβική για μετατροπία. Η άμεση αυτή χρήση της συγχορδίας της vi ως νέας Τονικής θυμίζει το MT-25 (σ. 209 κ.ε.) όπου, στην απατηλή πτώση, η συγχορδία αυτή παίρνει την ίδια ακριβώς Θεώρηση χωρίς τη μεσολάβηση παρενθετικής Δεσπόζουσας που να την τονικοποιεί.

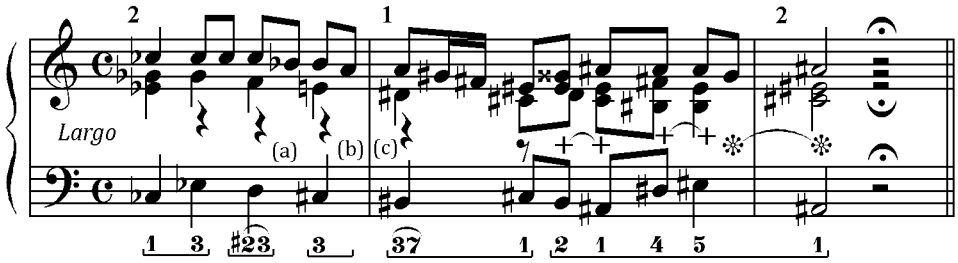


Παράδειγμα 4.65: *SPA* 2, 2ν/205, παράδειγμα 11.
Έχουν απλοποιηθεί τα σύμβολα επανάληψης των ρυθμικών σχημάτων.

Βλέπουμε επίσης ότι ο Μάντζαρος σημειώνει τη Θεώρηση *όλων* των φθόγγων του μπάσου, ακόμα και σε περιπτώσεις όπως του παραπάνω ισοκρατήματος, όπου έχουμε τον ίδιο φθόγγο να επαναλαμβάνεται πολλές φορές — έστω και σε εναλλαγή με τον ομώνυμο φθόγγο που βρίσκεται μια οκτάβα ψηλότερα. Θα μπορούσε να είχε δηλώσει την παράταση ή επανάληψη μιας Θεώρησης τραβώντας μια οριζόντια γραμμή, όπως κάνει λ.χ. στα MT-26, 27 και 28 (σ. 212, 213 και 217 αντίστοιχα), αλλά υποθέτω ότι επιλέγει να μην το κάνει αυτό για να μην υπάρξει σύγχυση με τις οριζόντιες αγκύλες που γράφονται κάτω από τις Θεωρήσεις, διότι θα είχε έτσι δύο παράλληλες γραμμές να εκτείνονται κάτω από το δεύτερο πεντάγραμμο.

Το παράδειγμα αρ. 21 (εδώ στο Παρ. 4.66) χρησιμοποιεί μια κατιούσα κίνηση διατονικών ημιτονίων του μπάσου κατά τρόπο διαφορετικό από εκείνο των παρ. 4 και 5 (Εικ. 4.27). Εδώ οι φθόγγοι αυτοί δεν είναι οι θεμέλιοι κάποιων συγχορδιών αλλά οι τρίτες τους, ενώ ο αρμονικός ρυθμός είναι πυκνότερος: ανά τέταρτο και όχι ανά μισό. Στο μ. 1 η I^6 μετατρέπεται σε VI^6

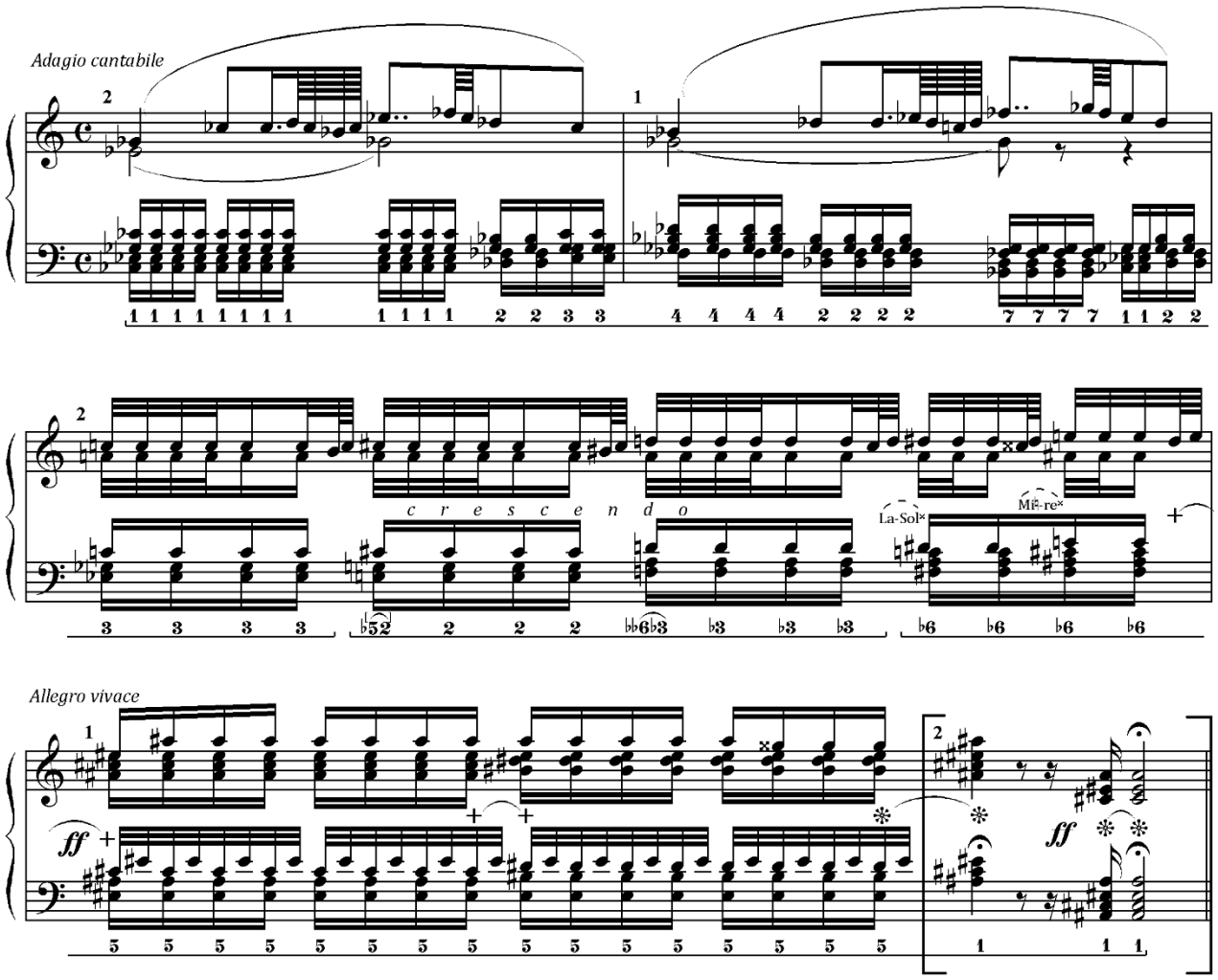
της Μι♭ ελάσσονος, με τη Δεσπόζουσά της σε α΄ αναστροφή να ακολουθεί αμέσως μετά, πάνω στο ρε του μπάσου. Η ίδια ακριβώς ερμηνεία ισχύει και για αυτή τη συγχορδία σε συνδυασμό με την επόμενή της, πάνω στους φθόγγους ρε και ντο♯ του μπάσου (VI^6 της Ρε ελάσσσονος και έπειτα η V^6 της), και τέλος στις συγχορδίες που ακούγονται πάνω από το ντο♯ και το σι♯ του μπάσου (VI^6 της Ντο♯ ελάσσ. και κατόπιν η V^6 της). Η αλυσίδα αυτή διακόπτεται με την έλευση της συγχορδίας της ντο♯ μείζονος (αντί της ελάσσονος την οποία θα περιμέναμε λόγω της αλυσίδας) και ακολουθεί μια πτώση V_3^4–i στη Λα♯ ελάσσονα, τονικότητα που θα επικυρωθεί με την τέλεια πτώση που ολοκληρώνει το παράδειγμα. Δυστυχώς τα σημάδια παραπομπής (a), (b) και (c), τα οποία έχουν σημειωθεί στις τρεις συγχορδίες που αποτελούν την αλυσίδα, δεν οδηγούν σε καμία σημείωση, στερώντας μας έτσι κάποιο ενδιαφέρον, ίσως, σχόλιο του Μάντζαρου. Τέλος ας επισημανθεί πως, όσο διαρκούν οι τέσσερις διαδοχικές συγχορδίες σε α΄ αναστροφή, ο Μάντζαρος εφαρμόζει τη θεμιτή, και πολύ βολική, τρίφωνη υφή (πρβλ. και τα ΜΤ-20 και ΕΤ-17 στις σ. 201-202).



Παράδειγμα 4.66: *SPA* 2, 3*v*/207, παράδειγμα 21.
Τα σύμβολα (a), (b) και (c) δεν παραπέμπουν σε καμία σημείωση.

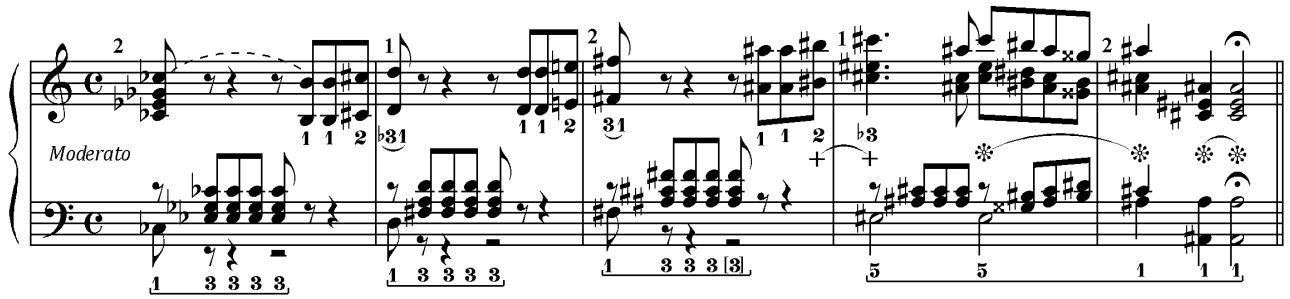
Άλλο ένα παράδειγμα το οποίο ξεφεύγει από τα τυπικότερα τετράμετρα ή πεντάμετρα παραδείγματα και έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα (όπως και το αρ. 11) είναι το αρ. 37 (Παρ. 4.67). Η υφή του δεν είναι η τυπικά «σχολική» τετράφωνη αλλά μια πολύ πιο ελεύθερη γραφή για πιάνο. Ξεκινά σε ύφος αργού, λυρικού μέρους πιανιστικής σονάτας, αλλά γρήγορα ο ρυθμός του πυκνώνει και η ένταση αυξάνεται, μέχρι που κλιμακώνεται σε ένα *ff* που μιμείται ορχηστρικό tutti. Θα μπορούσε να αποτελεί απόσπασμα οπερατικής εισαγωγής, και συγκεκριμένα τη μετάβαση από το αρχικό, αργό τμήμα στο γρήγορο. Για να είναι αποτελεσματική η αλλαγή χρονικής αγωγής μεταξύ των μ. 3 και 4, από Adagio cantabile σε Allegro vivace, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι το τριακοστό δεύτερο του αργού τέμπο που προηγείται ισούται χρονικά με το δέκατο έκτο του γοργού που ακολουθεί (ή, όπως τυπικά θα σημειωνόταν στην παρτιτούρα, «𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅰»), ειδάλλως το μ. 4 θα ακουστεί άνευρο. Το παράδειγμα αυτό δεν ολοκληρώνεται στην τελική Τονική αλλά μένει μετέωρο στη Δεσπόζουσα, ενώ έχει σημειωθεί ο πρώτος από τους δύο τελικούς αστερίσκους και η σύζευξη που τον ενώνει με τον δεύτερο, μολονότι απουσιάζει η τελική συγχορδία (για άγνωστους λόγους). Το τελικό μέτρο το έχω συμπληρώσει σύμφωνα με το 18*r*/326 του *SPA* 3, όπου υπάρχει μια σχεδόν πανομοιότυπη εκδοχή αυτού του παραδείγματος η οποία καταλήγει στη Λα ελάσσονα. Βλέπουμε κι εδώ ότι ο Μάντζαρος σημειώνει την ίδια Θεώρηση ενός φθόγγου όσες φορές αυτός επαναλαμβάνεται. Όσο για τη μετάβαση από την αρχική στην τελική τονικότητα, η οποία γίνεται στο τρίτο μέτρο, αυτή τη φορά επιτυγχάνεται με *ανιούσες* κινήσεις ημιτονίου στο μπάσο (μι♭↗μι♮↗φα↗φα♯). Οι διπλές Θεωρήσεις του μπάσου στο μ. 3, στο πρώτο δέκατο έκτο του δεύτερου και του τρίτου χρόνου, αναφέρονται η μεν πρώτη στην

τελική τονικότητα Λα♯ ελάσσονα, η δε δεύτερη στη ενδιάμεση Ρε ελάσσονα. Στον τέταρτο χρόνο η απλή Θεώρηση ♭6 ανήκει μόνο στην τελική τονικότητα.



Παράδειγμα 4.67: *SPA* 2, 5*r*/210, παράδειγμα 37. Το τελευταίο μέτρο έχει συμπληρωθεί σύμφωνα με το σχεδόν πανομοιότυπο παράδειγμα αρ. 605 του *SPA* 3 (18*r*/326).

Ιδιαίτερο χαρακτήρα έχει και το τελευταίο παράδειγμα που θα παραθέσω, το αρ. 47. Στην αρχή το αριστερό χέρι εναλλάσσεται με το δεξιό παίζοντας το ίδιο ρυθμικό σχήμα (𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯), το μεν αριστερό με επαναλαμβανόμενες συγχορδίες, το δε δεξιό με ένα μελωδικό μοτίβο σε οκτάβες το οποίο οδηγεί μια τρίτη ψηλότερα: αυτό συμβαίνει συνολικά τρεις φορές, δημιουργώντας μιαν αλυσίδα της οποίας οι επαναλήψεις έχουν σχέση ανιούσας τρίτης με το πρότυπο: Ντο♭ (=Σι) μείζων ↗ Ρε μείζων ↗ Φα♯ μείζων, με την τελευταία να χρησιμεύει σαν VI της τελικής τονικότητας. Η τρίτη εμφάνιση του μελωδικού μοτίβου σπάει την αλυσίδα διότι ξεκινά από λα♯ και όχι από το αναμενόμενο φα♯, και αμέσως μετά ακολουθεί η τέλεια πτώση στην τελική Λα♯ ελάσσονα. Η εναλλαγή των δύο χεριών είναι ο λόγος για τον οποίο βρίσκουμε Θεωρήσεις να έχουν σημειωθεί και κάτω από φθόγγους του δεξιού χεριού, διότι σε εκείνα τα σημεία το αριστερό χέρι έχει παύσεις και συνεπώς οι χαμηλότεροι φθόγγοι είναι εκείνοι που ακούγονται στο δεξιό χέρι. Κι αν στην αρχή των μ. 2, 3 και 4 βλέπουμε Θεωρήσεις και στα δύο χέρια, αυτό οφείλεται πιθανότατα στην επιθυμία του Μάντζαρου να έχει ολοκληρωμένη τη Θεώρηση των μοτίβων του δεξιού χεριού, και όχι να την παραλείπει στον τελευταίο τους φθόγγο.



Παράδειγμα 4.68: *SPA* 2, 6*r*/212, παράδειγμα 47.

Οι δύο αρχικές μετατροπίες του παραδείγματος αυτού δεν πραγματοποιούνται με πτώση: η μετάβαση από τη Ντο♭ μείζονα στη Ρε μείζονα, και κατόπιν από την τελευταία στη Φα♯ μείζονα, γίνεται με μονοφωνική υφή, με το δεξιό χέρι να προχωρά βηματικά από την Τονική της μιας τονικότητας στην Τονική της επόμενης.

Το μεγάλο πλήθος μετατροπικών παραδειγμάτων μόνο του *SPA* 2 θα απαιτούσε εκατοντάδες σελίδες παράθεσης και σχολιασμού τους. Ελπίζω ότι η δειγματοληπτική αυτή παρουσίαση ορισμένων από αυτά δίνει μια επαρκή εικόνα της ποικιλίας που παρουσιάζουν ως προς την έκταση, την υφή, αλλά και το ύφος.

Στο φ. 48*r* / σ. 296, προτελευταία σελίδα του τόμου, ο Μάντζαρος περιγράφει ορισμένα μετατροπικά παραδείγματα με τα οποία ξεκινά ο τόμος 3. Γι' αυτό τον λόγο, το κείμενο αυτό θα παρατεθεί στην επόμενη σελίδα. Όσο για το 48*v*/297, αυτό περιέχει έναν πίνακα των μετατροπιών που βρίσκουμε στα φ. 1*v*-4*v* / σ. 299 [*recte* 293] – 300 του τ. 3, καθώς και δέκα συντομότατα (μόλις ενός μέτρου) παραδείγματα μετατροπιών με εναρμόνια μεταλλαγή, τα οποία ξεκινούν όλα από τη Λα♯ ελάσσονα και καταλήγουν, με τη σειρά, σε τονικότητες που απέχουν η μία από την άλλη ανιούσα πέμπτη καθαρή (με πρώτη τη Ντο♭ μείζονα και τελευταία τη Ρε μείζονα ή ελάσσονα).

4.2.3 **Τόμος 3**

Ο τρίτος τόμος, όπως και ο δεύτερος, αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από μετατροπικά παραδείγματα—κατά κανόνα ολίγων μόνο μέτρων (λιγότερων από δέκα), και σπανιότερα μεγαλύτερης έκτασης. Η σελιδαρίθμηση του τόμου φαίνεται αρχικά να συνεχίζεται ακριβώς από εκεί που σταματά ο προηγούμενος τόμος· προχωρώντας μερικές σελίδες, όμως, διαπιστώνουμε ότι οι δύο αρχικές, οι οποίες φέρουν την αρίθμηση 299 και 300, θεωρούνται στην πραγματικότητα ως οι 293 και 294 αντίστοιχα (πράγμα που επιβεβαιώνεται και από το επόμενο παράθεμα). Ο Μάντζαρος είτε αμέλησε είτε δεν επιθύμησε να διορθώσει τους αριθμούς.

Θα βρούμε και σε αυτόν τον τόμο παραδείγματα οργανωμένα σε ομάδες (με κάθε μία να έχει ως αντικείμενο την ίδια μετατροπία) ταξινομημένες όπως ακριβώς στον τ. 2, δηλαδή κατά φθίνοντα βαθμό συγγένειας (βλ. Πίνακα 4.17, σ. 481-482), αποτελώντας έτσι τη συνέχειά του. Αυτές οι ομάδες παραδειγμάτων, όμως, δεν ξεκινούν από την αρχή του τ. 3 αλλά από το φ. 13*v* / σ. 317. Οι πρώτες 24 σελίδες περιέχουν αυτά που περιγράφει ο Μάντζαρος στην προτελευταία σελίδα του τόμου 2· τα παραθέτουμε ευθύς αμέσως, συμπληρώνοντας εντός αγκυλών μια πληροφορία την οποία έχει παραλείψει στη δεύτερη παράγραφο:

Quaranta [*recte* Trenta] Esemplari di Modulazioni, partendo dal Modo Minore di $\overset{7\sharp}{\text{LA}\sharp}$ e passando dall' Accordo di questa Tonica ai Modi intermedii, modulando nelle ultime Cadenze a tutti i Modi Maggiori da Quinta in Quinta ne' 15 Esemplari a sinistra, (Pag[ine] 293, 295, 297, 299) e modulando a tutti i modi minori nei 15 Esemplari a destra_ (Pagine 294, 296, 298, 300.)

Ai 40 [*recte* 30] Esemplari, che partono dal Modo minore di $\overset{7\sharp}{\text{LA}\sharp}$ succedono altrettanti, che partono dal Modo maggiore di $\overset{7\flat}{\text{DO}\flat}$, modulando da Quinta in Quinta a tutti i Modi minori ne' 15 Esemplari a destra. (Pagine 302, 304, 306, 308.)

A questi ultimi Esemplari succedono altri 40 [*recte* 30], colla Transizione enarmonica, seguendo lo stesso ordine nelle Modulazioni. (Pagine 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315 e 316.)

Σαράντα [*recte* Τριάντα] παραδείγματα μετατροπιών: ξεκινούν από την ελάσσονα τονικότητα της $\overset{7\sharp}{\text{ΛΑ}\sharp}$, περνούν από τη συγχορδία της Τονικής της σε ενδιάμεσες τονικότητες, και στις τελικές πτώσεις γίνεται μετατροπία [αφενός μεν] προς όλες τις μείζονες τονικότητες προχωρώντας κατά ανιούσες πέμπτες στα 15 παραδείγματα της αριστερής πλευράς (σ. 293, 295, 297, 299), [αφετέρου δε] προς όλες τις ελάσσονες στα 15 παραδείγματα της δεξιάς πλευράς (σ. 294, 296, 298, 300.)

Μετά τα 40 [*recte* 30] παραδείγματα που ξεκινούν από την ελάσσονα τονικότητα της $\overset{7\sharp}{\text{ΛΑ}\sharp}$ ακολουθούν άλλα τόσα τα οποία ξεκινούν από τη μείζονα τονικότητα του $\overset{7\flat}{\text{ΝΤΟ}\flat}$, κάνοντας μετατροπία προς όλες τις ελάσσονες τονικότητες προχωρώντας κατά ανιούσες πέμπτες στα 15 παραδείγματα της αριστερής πλευράς (σ. 302, 304, 306, 308) [*recte* 301, 303, 304, 308], [και προς όλες τις μείζονες στα 15 παραδείγματα της δεξιάς πλευράς (σ. 302, 304, 306, 308).]

Μετά από αυτά τα τελευταία παραδείγματα ακολουθούν άλλα 40 [*recte* 30], με εναρμόνια μετάβαση, σύμφωνα με την ίδια σειρά μετατροπιών (σ. 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315 και 316.)

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.18

SPA 3, περιεχόμενο των φ. 1*v*-13*r* / σ. 299 [293] – 316.

Φύλλο / σελ.	***α. α.***	***Αρχ. τον.***	***Τελ. τον.***	***Θεώρ. τελ. τον.***	***Βαθμός συγγένειας***	***Σχέση μεταξύ Τρόπων***	***Φύλλο / σελ.***	***α. α.***	***Αρχ. τον.***	***Τελ. τον.***	***Θεώρ. τελ. τον.***	***Βαθμός συγγένειας***	***Σχέση μεταξύ Τρόπων***
φ. 1*v* / σ. 299 [293]	531	Λα♯	Ντο♭	♭♭♭3	12ος β.	♭♮	φ. 2*r* / σ. 300 [294]	535	Λα♯	Λα♭	♭♭1	11ος	♭♭
	532	Λα♯	Σολ♭	♭♭♭7	3η του 10ου β.	♭♮		536	Λα♯	Μι♭	♭♭5	3η του 9ου β.	♭♭
	533	Λα♯	Ρε♭	♭♭4	2η του 10ου β.	♭♮		537	Λα♯	Σι♭	♭♭2	2η του 9ου β.	♭♭
	534	Λα♯	Λα♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♭♮		538	Λα♯	Φα	♭♭6	1η του 9ου β.	♭♭
φ. 2*v* / σ. 295	539	Λα♯	Μι♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♭♮	φ. 3*r* / σ. 296	543	Λα♯	Ντο	♭♭3	3η του 7ου β.	♭♭
	540	Λα♯	Σι♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♭♮		544	Λα♯	Σολ	♭♭7	2η του 7ου β.	♭♭
	541	Λα♯	Φα	♭♭6	1η του 8ου β.	♭♮		545	Λα♯	Ρε	♭4	1η του 7ου β.	♭♭
	542	Λα♯	Ντο	♭♭3	3η του 6ου β.	♭♮		546	Λα♯	Λα	♭1	3η του 5ου β.	♭♭
φ. 3*v* / σ. χωρίς αρίθμ. [297]	547	Λα♯	Σολ	♭♭7	2η του 6ου β.	♭♮	φ. 4*r* / σ. χωρίς αρίθμ. [298]	551	Λα♯	Μι	♭5	2η του 5ου β.	♭♭
	548	Λα♯	Ρε	♭4	1η του 6ου β.	♭♮		552	Λα♯	Σι	♭2	1η του 5ου β.	♭♭
	549	Λα♯	Λα	♭1	3η του 4ου β.	♭♮		553	Λα♯	Φα♯	♭6	3η του 3ου β.	♭♭
	550	Λα♯	Μι	♭5	2η του 4ου β.	♭♮		554	Λα♯	Ντο♯	♭3	2η του 3ου β.	♭♭

φ. 4*v* / σ. 299	555	Λα♯	Σι	♭2	1η του 4ου β.	♭♮	φ. 5*r* / σ. 300	558	Λα♯	Σολ♯	♭7	1η του 3ου β.	♭♭
	556	Λα♯	Φα♯	♭6	2η του 2ου β.	♭♮		559	Λα♯	Ρε♯	4	2η του 1ου β.	♭♭
	557	Λα♯	Ντο♯	♭3	1η του 2ου β.	♭♮		560	Λα♯	Λα♯	1	1ος β.	♭♭
φ. 5*v* / σ. 301	531(a)	Ντο♭	Λα♯	𝄪6	12ος	♮♭	φ. 6*r* / σ. 302	535(a)	Ντο♭	Ντο♯	𝄪1	11ος	♮♮
	532(a)	Ντο♭	Ρε♯	𝄪2	3η του 10ου β.	♮♭		536(a)	Ντο♭	Φα♯	𝄪4	3η του 9ου β.	♮♮
	533(a)	Ντο♭	Σολ♯	𝄪5	2η του 10ου β.	♮♭		537(a)	Ντο♭	Σι	♯7	2η του 9ου β.	♮♮
	534(a)	Ντο♭	Ντο♯	𝄪1	1η του 10ου β.	♮♭		538(a)	Ντο♭	Μι	♯3	1η του 9ου β.	♮♮
φ. 6*v* / σ. 303	539(a)	Ντο♭	Φα♯	𝄪4	3η του 8ου β.	♮♭	φ. 7*r* / σ. 304	543(a)	Ντο♭	Λα	♯6	3η του 7ου β.	♮♮
	540(a)	Ντο♭	Σι	♯7	2η του 8ου β.	♮♭		544(a)	Ντο♭	Ρε	♯2	2η του 7ου β.	♮♮
	541(a)	Ντο♭	Μι	♯3	1η του 8ου β.	♮♭		545(a)	Ντο♭	Σολ	♯5	1η του 7ου β.	♮♮
	542(a)	Ντο♭	Λα	♯6	3η του 6ου β.	♮♭		546(a)	Ντο♭	Ντο	♯1	3η του 5ου β.	♮♮
φ. 7*v* / σ. 305	547(a)	Ντο♭	Ρε	♯2	2η του 6ου β.	♮♭	φ. 8*r* / σ. 306	551(a)	Ντο♭	Φα	♯4	2η του 5ου β.	♮♮
	548(a)	Ντο♭	Σολ	♯5	1η του 6ου β.	♮♭		552(a)	Ντο♭	Σι♭	7	1η του 5ου β.	♮♮
	549(a)	Ντο♭	Ντο	♯1	3η του 4ου β.	♮♭		553(a)	Ντο♭	Μι♭	3	3η του 3ου β.	♮♮
	550(a)	Ντο♭	Φα	♯4	2η του 4ου β.	♮♭		554(a)	Ντο♭	Λα♭	6	2η του 3ου β.	♮♮
φ. 8*v* / σ. 307	555(a)	Ντο♭	Σι♭	7	1η του 4ου β.	♮♭	φ. 9*r* / σ. 308	558(a)	Ντο♭	Ρε♭	2	1η του 3ου β.	♮♮
	556(a)	Ντο♭	Μι♭	3	2η του 2ου β.	♮♭		559(a)	Ντο♭	Σολ♭	5	1η του 1ου β.	♮♮
	557(a)	Ντο♭	Λα♭	6	1η του [2]ου β.	♮♭		560(a)	Ντο♭	Ντο♭	1	1ος β.	♮♮
φ. 9*v* / σ. 309	531(b)	Λα♯	Ντο♭	♭♭♭3	12ος β.	♭♮	φ. 10*r* / σ. 310	535(b)	Λα♯	Λα♭	♭♭1	11ος	♭♭
	532(b)	Λα♯	Σολ♭	♭♭♭7	3η του 10ου β.	♭♮		536(b)	Λα♯	Μι♭	♭♭5	3η του 9ου β.	♭♭
	533(b)	Λα♯	Ρε♭	♭♭4	2η του 10ου β.	♭♮		537(b)	Λα♯	Σι♭	♭♭2	2η του 9ου β.	♭♭
	534(b)	Λα♯	Λα♭	♭♭1	1η του 10ου β.	♭♮		538(b)	Λα♯	Φα	♭♭6	1η του 9ου β.	♭♭
φ. 10*v* / σ. 311	539(b)	Λα♯	Μι♭	♭♭5	3η του 8ου β.	♭♮	φ. 11*r* / σ. 312	543(b)	Λα♯	Ντο	♭♭3	3η του 7ου β.	♭♭
	540(b)	Λα♯	Σι♭	♭♭2	2η του 8ου β.	♭♮		544(b)	Λα♯	Σολ	♭♭7	2η του 7ου β.	♭♭
	541(b)	Λα♯	Φα	♭♭6	1η του 8ου β.	♭♮		545(b)	Λα♯	Ρε	♭4	1η του 7ου β.	♭♭
	542(b)	Λα♯	Ντο	♭♭3	3η του 6ου β.	♭♮		546(b)	Λα♯	Λα	♭1	3η του 5ου β.	♭♭
φ. 11*v* / σ. 313	547(b)	Λα♯	Σολ	♭♭7	2η του 6ου β.	♭♮	φ. 12*r* / σ. 314	551(b)	Λα♯	Μι	♭5	2η του 5ου β.	♭♭
	548(b)	Λα♯	Ρε	♭4	1η του 6ου β.	♭♮		552(b)	Λα♯	Σι	♭2	1η του 5ου β.	♭♭
	549(b)	Λα♯	Λα	♭1	3η του 4ου β.	♭♮		553(b)	Λα♯	Φα♯	♭6	3η του 3ου β.	♭♭
	550(b)	Λα♯	Μι	♭5	2η του 4ου β.	♭♮		554(b)	Λα♯	Ντο♯	♭3	2η του 3ου β.	♭♭
φ. 12*v* / σ. 315	555(b)	Λα♯	Σι	♭2	1η του 4ου β.	♭♮	φ. 13*r* / σ. 316	558(b)	Λα♯	Σολ♯	♭7	1η του 3ου β.	♭♭
	556(b)	Λα♯	Φα♯	♭6	2η του 2ου β.	♭♮		559(b)	Λα♯	Ρε♯	4	2η του 1ου β.	♭♭
	557(b)	Λα♯	Ντο♯	♭3	1η του 2ου β.	♭♮		560(b)	Λα♯	Λα♯	1	1ος β.	♭♭

Ο Πίνακας 4.18 περιέχει, για κάθε παράδειγμα που βρίσκουμε στα φ. 1*v*-13*r* / σ. 299-316 του τ. 3, την αρίθμησή του, την αρχική και τελική τονικότητα, τη διαστηματική σχέση μεταξύ τους, τον βαθμό συγγένειάς τους, και τη σχέση των Τρόπων τους. Κάθε γραμμή του πίνακα αντιστοιχεί σε ένα σύστημα δύο πενταγράμμων· κάθε τετράδα γραμμών αντιστοιχεί σε μια σελίδα του πίνακα και, ανάλογα με την πλευρά του πίνακα στην οποία βρίσκεται (δεξιά ή αριστερή), αντιστοιχεί σε μια αριστερή (verso) ή δεξιά (recto) σελίδα του χειρογράφου. Κενές γραμμές

σημαίνουν κενά συστήματα (κενά ζεύγη πενταγράμμων). Σαν δείγμα αυτών των παραδειγμάτων δίνουμε στην Εικ. 4.28 ένα δισέλιδο αυτού του τμήματος του χειρογράφου (φ. 8*v*-9*r* / σ. 307-308), το οποίο μπορεί κανείς να αντιπαραβάλει με το αντίστοιχο τμήμα του Πίνακα 4.18.

Στα παραδείγματα αυτά, μολονότι βρίσκουμε όλους τους συνδυασμούς Τρόπων (♮♭, ♭♮, ♮♮, ♭♭), οι μετατροπίες γίνονται μόνο προς τις τονικότητες άμεσης συγγένειας, δηλαδή εκείνες που βρίσκονται στον ίδιο πίνακα συγγενειών με την αρχική.[453] Καθένα από όλα αυτά τα παραδείγματα έχει έκταση μόλις δύο μέτρα, με το δεύτερο από αυτά να περιέχει μόνο την τελική Τονική: επομένως η χρονική αγωγή είναι αργή και ο αρμονικός ρυθμός πυκνός, ώστε μέσα στο πρώτο μέτρο να μπορεί να χωρέσει τόσο η μετατροπική διαδικασία όσο και η τέλεια πτώση (βλ. και την Εικ. 4.28). Όπως σε όλα σχεδόν τα μετατροπικά παραδείγματα του *SPA*, στην αρχή του κάθε παραδείγματος σημειώνονται με τη σειρά οι εξής πληροφορίες: (α) η διαστηματική σχέση μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας, (β) ο βαθμός συγγένειας, (γ) ο Τρόπος της αρχικής και της τελικής τονικότητας, (δ) ο αριθμός του παραδείγματος, (ε) το όνομα της αρχικής τονικότητας με το είδος και το πλήθος αλλοιώσεων που έχει στον οπλισμό της, και, στο τέλος του παραδείγματος, (ς) το όνομα της τελικής τονικότητας μαζί με το είδος και το πλήθος αλλοιώσεων στον οπλισμό της. Ειδικά σε αυτές τις ομάδες παραδειγμάτων, οι πρώτες τρεις πληροφορίες δίνονται με ασυνήθιστα μεγάλους χαρακτήρες. Όπως σε όλα σχεδόν τα δισέλιδα του *SPA*, έτσι και εδώ βλέπουμε να σημειώνεται στο πάνω μέρος της δεξιάς σελίδας το άθροισμα των παραδειγμάτων μέχρι το δεδομένο σημείο του χειρογράφου (808 μέχρι το αμέσως προηγούμενο δισέλιδο, στα οποία προστίθενται τα έξι που φαίνονται εδώ).



Εικόνα 4.28: *SPA* 3, φ. 8*v*-9*r* / σ. 307-308.

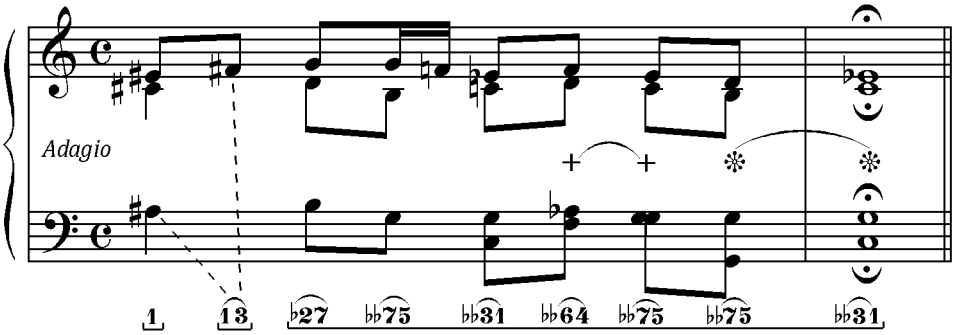
Άγνωστοι είναι οι λόγοι για τους οποίους ο Μάντζαρος αφενός παραλείπει τις τονικότητες έμμεσης συγγένειας, αφετέρου επιλέγει να δώσει παραλλαγμένα παραδείγματα (με εναρμόνια μεταλλαγή) μόνο για τις δύο από τις τέσσερις ομάδες παραδειγμάτων, δηλαδή για τις μετατροπίες ♭♮ και ♭♭. Δυσεξήγητο είναι, επίσης, ότι στα παραδείγματα με τις μετατροπίες ♮♭ και ♮♮, επαναλαμβάνεται η αρίθμηση των παραδειγμάτων με τις μετατροπίες ♭♮ και ♭♭ με την προσθήκη του γράμματος *(α)* παρόλο που αυτά τα τριάντα παραδείγματα δεν αποτελούν παραλλαγές των προηγούμενων τριάντα. Από την άλλη, η επανάληψη της ίδιας αρίθμησης και στα τελευταία τριάντα, με την προσθήκη του γράμματος *(b)*, δικαιολογείται επειδή αυτά πράγματι

[453] *SPA* 1 φ. 70*v*-71*r* / σ. 137-138· μεταγραφή των πινάκων στον τ. 3 του παρόντος, σ. 42-45.

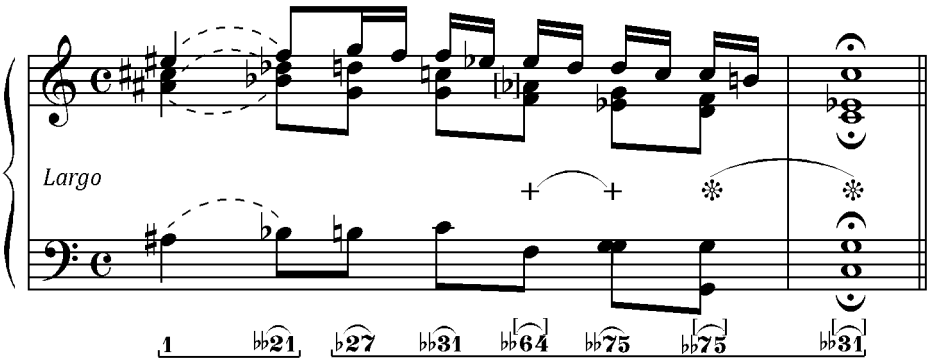
είναι εναλλακτικές εκδοχές των πρώτων τριάντα, με χρήση εναρμόνιας μεταλλαγής στην πρώτη συγχορδία. Ένα τέτοιο δείγμα μπορούμε να δούμε στα Παρ. 4.69 και 4.70, όπου έχουμε μετατροπία από τη Λα♯ ελάσσονα στη Ντο ελάσσονα. Σημειωτέον ότι, στην μεταγραφή αυτών των παραδειγμάτων, όπως και όλων των υπόλοιπων αυτού του κεφαλαίου, θα παραλείπονται οι πληροφορίες που αφορούν τη διαστηματική σχέση μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας, τους Τρόπους τους, και τους οπλισμούς τους.

Δύο ασυνήθιστα πράγματα παρατηρούμε σε αυτές τις ομάδες παραδειγμάτων: το ένα είναι η απουσία των αριθμών 1 και 2 εναλλάξ στην αρχή του κάθε μέτρου (δηλαδή των ενδείξεων ισχυρού και ασθενούς σε επίπεδο μέτρων — βλ. ενότητα 2.3.5). Το δεύτερο είναι ότι, από τη στιγμή που γίνεται μετατροπία, κάθε φθόγγος του μπάσου παίρνει διπλή Θεώρηση, με τον πρώτο αριθμό να αναφέρεται στην αρχική τονικότητα και τον δεύτερο στην τελική· στα συγκεκριμένα παραδείγματα εξαιρείται η πρώτη από τις διπλές Θεωρήσεις, στην οποία ο δεύτερος αριθμός αναφέρεται σε μια ενδιάμεση τονικότητα που εγκαταλείπεται αμέσως (Φα♯ μείζων στο αρ. 543, Σι♭ ελάσσων στο 543(b)). Οι διακεκομμένες γραμμές που ενώνουν τη διπλή Θεώρηση του μπάσου με τους φθόγγους λα♯ και φα♯ πρέπει να έχουν στόχο να επισημάνουν τα μέλη της συγχορδίας, τα φθογγόσημα των οποίων τυχαίνει να μην είναι γραμμένα στην ίδια κατακόρυφο λόγω της διάρκειάς τους. Επίσης, επειδή από το δεύτερο στο τρίτο όγδοο του μέτρου έχουμε δύο διαδοχικές συγχορδίες σε α΄ αναστροφή, βλέπουμε για άλλη μια φορά ότι ο Μάντζαρος αξιοποιεί την τρίφωνη υφή ώστε να αποφύγει αδέξιες κινήσεις οι οποίες εύκολα προκύπτουν σε αυτή την περίπτωση όταν χρησιμοποιείται τετραφωνία.

Όσο για το 543(b), αυτό ξεκινά με μια εναρμόνια μεταλλαγή ολόκληρης της αρχικής συγχορδίας από λα♯ ελάσσονα σε σι♭ ελάσσονα, η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στην τελική τονικότητα, μόλις δύο κατιούσες πέμπτες. Επειδή στην τελική πτώση ο Μάντζαρος θέλει τη Δεσπόζουσα εβδόμης να είναι πλήρης, κατά το συνήθειό του προσθέτει μια πέμπτη φωνή στο αριστερό χέρι ώστε η Τονική που ακολουθεί να είναι και εκείνη πλήρης.



Παράδειγμα 4.69: *SPA* 3, 3*r*/296, παράδειγμα 543.



Παράδειγμα 4.70: *SPA* 3, 11*r*/312, παράδειγμα 543(b).

Μετά από αυτά τα εξήντα, συνολικά, παραδείγματα μετατροπιών, στο φ. 13*v* / σ. 317 συνεχίζονται εκείνα που είχαν διακοπεί στο τέλος του τόμου 2. Αρχίζουν ξανά, δηλαδή, να εμφανίζονται μετατροπίες ταξινομημένες με φθίνουσα σειρά των βαθμών συγγένειας μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας, με την κάθε μετατροπία να εκπροσωπείται από διάφορα παραδείγματα ποικίλου ύφους, συνήθως περισσότερα από δέκα. Αυτό είναι και το περιεχόμενο των υπόλοιπων σελίδων στον τόμο 3: μετατροπικά παραδείγματα στα οποία ο βαθμός συγγένειας μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας όλο και μικραίνει όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του τόμου. Το περιεχόμενο αυτό παρουσιάζεται στον πίνακα που ακολουθεί (4.19), ο οποίος είναι οργανωμένος όπως ακριβώς και ο Πίνακας 4.18 των σ. 489-490.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.19

SPA 3, συνοπτική παρουσίαση των περιεχομένων από το φ. 13*v* / σ. 317 κ.ε.

Φύλλο / σελίδα	*Θεώρηση τελικής τονικότητας*	*Συνδυασμός Τρόπων*	*Βαθμός συγγένειας*	*Αρχική τον.*	*Τελική τον.*	*Πλήθος παραδειγμάτων και αρίθμησή τους*
13*v*-15*r* / 317-320	♯3 (3A)	♭♮	1η του 9ου β.	Λα♭	Ντο♯	22 (αρ. 561-582)
15*v*-16*v* / 321-323	♭♭6 (6ε)	♮♭	1η του 9ου β.	Ντο♯	Λα♭	12 (αρ. 583-594)
17*r*-19*r* / 324-328	♯6 (6A)	♮♭	3η του 6ου β.	Ντο♭	Λα	14 (αρ. 595-608)
19*v*-21*r* / 329-332	♭♭3 (3ε)	♭♮	3η του 6ου β.	Λα	Ντο♭	19 (αρ. 609-627)
21*v*-22*v* / 333-335	♯6 (6A)	♮♮	3η του 6ου β.	Ντο♭	Λα	18 (αρ. 628-645)
23*r*-25*r* / 336-340	♭♭3 (3ε)	♮♮	3η του 6ου β.	Λα	Ντο♭	26 (αρ. 646-671)
25*v* / 341 26*r* / 342	♯6 (6A)	♭♭	3η του 6ου β.	Λα♭ Ντο	Φα♯ Λα♯	7 (αρ. 672-678) 2 (αρ. 679-682)
26*v* / 343	♯6 (6A)	♮♭	3η του 6ου β.	Ντο	Λα♯	4 (αρ. 683-686)
27*r* / 344 27*v* / 345	♭♭3 (3ε)	♭♭	3η του 7ου β.	Φα♯ Λα♯	Λα♭ Ντο	7 (αρ. 687-693) 8 (αρ. 694-701)
28*r*-28*v* / 346-347	♯6 (6A)	♭♮	3η του 7ου β.	Λα♭	Φα♯	13 (αρ. 702-714)
29*r*-29*v* / 348-349	♭♭3 (3ε)	♮♭	3η του 7ου β.	Φα♯	Λα♭	13 (αρ. 715-725a)
30*r*-31*v* / 350-353	♯2 (2A)	♮♭	2η του 6ου β.	Ντο♭	Ρε	17 (αρ. 726-733, 733(2), 734-741)
32*r*-33*v*, 34*r* / 354-357, 358	♭♭7 (7ε)	♭♮	2η του 6ου β.	Ρε	Ντο♭	17 (αρ. 742-757, 759)
33*v*-34*r* / 357-358	♯2 (2A)	♮♭	2η του 6ου β.	Ντο♭	Ρε	1 (αρ. 758)
34*r*-36*r* / 358-362	♯2 (2A)	♮♮	2η του 7ου β.	Ντο♭	Ρε	22 (αρ. 760-781)
36*v*-37*v* / 363-365	♭♭7 (7ε)	♮♮	2η του 6ου β.	Ρε	Ντο♭	15 (αρ. 782-796)
38*r*-38*v* / 366-367	♭♭7 (7ε)	♭♭	2η του 7ου β.	Σι	Λα♭	14 (αρ. 797-807, 808a, 808-809)
39*r*-40*r* / 368-370	♯2 (2A)	♭♭	2η του [6]ου β.	Λα♭	Σι	19 (αρ. 810-828)
40*v*-41*r* / 371-372	♯2 (2A)	♭♮	2η του 7ου β.	Λα♭	Σι	14 (αρ. 829-838a, 838-840, 840a)
41*v*-43*r* / 373-376	[♭♭7] (7ε)	♮♭	[2η του 7ου β.]	Σι	Λα♭	13 (αρ. 841-853)
43*v*-45*r* / 377-380	♯5 (5A)	♮♭	1η του 6ου β.	Ντο♭	Σολ	28 (αρ. 854-881)
45*v*-47*r* / 281-284 [*recte* 381-384]	♭4 (4ε)	♭♮	1η του 6ου β.	Σολ Μι Σολ	Ντο♭ Λα♭ Ντο♭	12 (αρ. 882-893) 1 (αρ. 894) 7 (αρ. 895-901)
47*v*, 48*r*-49*r* / 285, 286-288 [*recte* 385, 386-388],	♯5 (5A)	♮♮	1η του 7ου β.	Ντο♭	Σολ	13 (αρ. 902-909, 911-915)
48*r*, 49*v*-51*r* / 286, 289-292 [*recte* 386, 389-392]	♭4 (4ε)	♮♮	1η του 6ου β.	Σολ Ντο♯	Ντο♭ Φα	21 (αρ. 915-935)
51*v*-52*v* / 293-295 [*recte* 393-395]	♯5 (5A)	♭♭	1η του 6ου β.	Λα♭	Μι	18 (αρ. 936-953)
53*r*-54*r* / 296-298 [*recte* 396-398]	♭4 (4ε)	♭♭	1η του 7ου β.	Μι	Λα♭	15 (αρ. 954-968)
54*v*-55*v* / 299-301 [*recte* 399-401]	♯5 (5A)	♭♮	1η του 7ου β.	Λα♭	Μι	18 (αρ. 969-986)
56*r*-58*r* / 302-306 [*recte* 402-406]	♭4 (4ε)	♮♭	1η του 7ου β.	Μι	Λα♭	21 (αρ. 987-1.000, 1-7)
58*v*-60*r*, 61*v*-62*r* / 307-310, 313-314 [*recte* 407-410, 413-414]	♯1 (1A)	♮♭	[3η] του 4ου β.	Ντο	Ντο♯	44 (αρ. 8-35, 50-65)

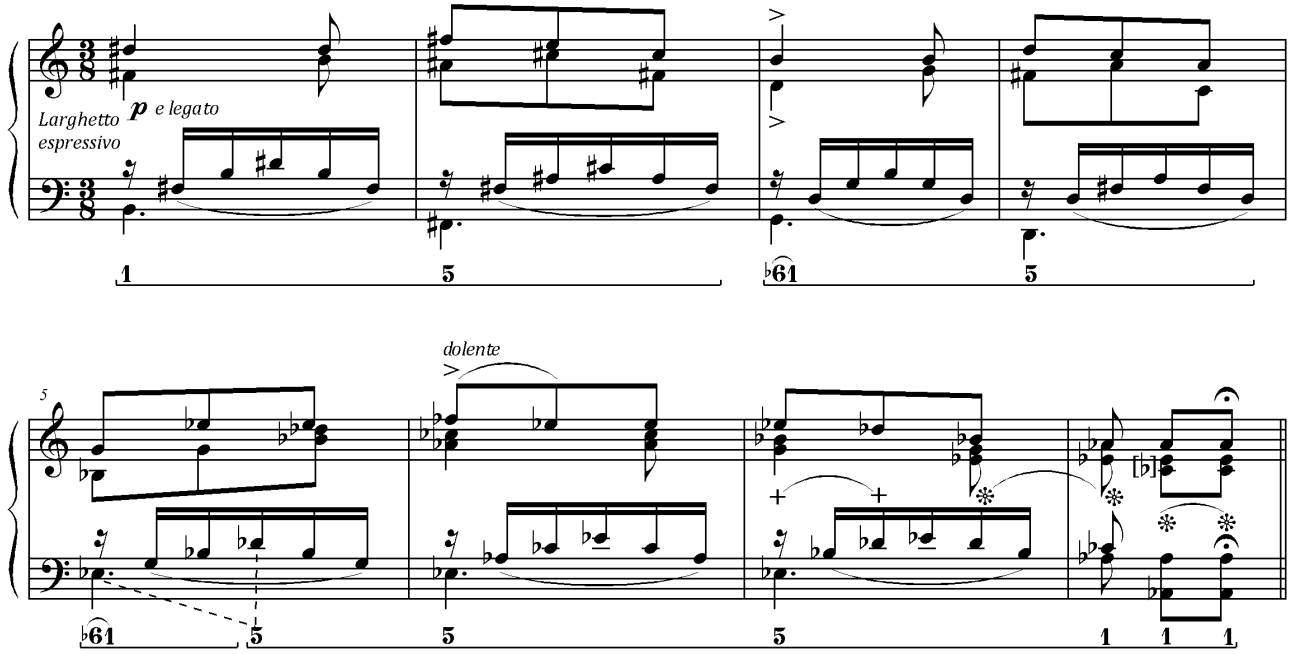
60*v*-61*r* / 311-312 [*recte* 411-412]	♭1 (1ε)	♭♮	3η του 4ου β.	Ντο♯	Ντο	14 (αρ. 36-49)
62*v* / 315 [*recte* 415]	♯1 (1Α)	♮♮	3η του 5ου β.	Ντο	Ντο♯	3 (αρ. 66-68)
63*r*-64*r* / 316-318 [*recte* 416-418]	♭1 (1ε)	♮♮	3η του 4ου β.	Ντο♯	Ντο	15 (αρ. 69-83)
64*v*-65*v* / 319-321 [*recte* 419-421]	♯1 (1Α)	♭♭	3η του 4ου β.	Ντο	Ντο♯	13 (αρ. 84-96)
66*r*-67*r* / 322-324 [*recte* 422-424]	♭1 (1ε)	♭♭	3η του 5ου β.	Ντο♯	Ντο	11 (αρ. 97-107)
67*v*-70*v* / 325-331 [*recte* 425-431]	♯1 (1Α)	♭♮	3η του 5ου β.	Ντο	Ντο♯	13 (αρ. 108-120)
71*r*-74*r* / 332-338 [*recte* 432-438]	♭1 (1ε)	♮♭	3η του 5ου β.	Ντο♯	Ντο	14 (αρ. 121-134)
74*v*-76*v* / 339-343 [*recte* 439-443]	♯4 (4Α)	♮♭	2η του 4ου β.	Ντο	Φα♯	24 (αρ. 135-138a, 138b-157)
77*v*-81*v* / 345-353 [*recte* 445-453]	♭5 (5ε)	♭♮	2η του 4ου β.	Φα♯	Ντο	28 (αρ. 158-185)
82*v*-83*v* / 355-357 [*recte* 455-457]	♯4 (4Α)	♮♮	2η του 5ου β.	Ντο	Φα♯	10 (αρ. 186-195)
84*v*-86*r* / 359-362 [*recte* 459-462]	♭5 (5ε)	♮♮	2η του 4ου β.	Φα♯	Ντο	18 (αρ. 196-213)
87*r*-88*r* / 364-366 [*recte* 464-466]	♯4 (4Α)	♭♭	2η του 4ου β.	Ντο	Φα♯	12 (αρ. 214-225)
89*r*-90*r* / 368-370 [*recte* 468-470]	♭5 (5ε)	♭♭	2η του 5ου β.	Φα♯	Ντο	14 (αρ. 226-239)
90*v*-92*r* / 371-374 [*recte* 471-474]	♯4 (4Α)	♭♮	2η του 5ου β.	Ντο	Φα♯	13 (αρ. 240-252)
92*v*-94*r* / 375-378 [*recte* 475-478]	♭5 (5ε)	♮♭	2η του 5ου β.	Φα♯	Ντο	17 (αρ. 253-262, 663 [*recte* 263], 264a, 264b, 265-268)
95*r*, 95*v*-97*r* / 380 [*recte* 480], 381-384	7 (7Μ)	♮♭	1η του 4ου β.	Ντο	Σι	31 (αρ. 269-299)
97*v*-99*r* / 385-388	♭2 (2μ)	♭♮	1η του 4ου β.	Σι	Ντο	24 (αρ. 300-323)
100*r*-102*r* / 390-394	7 (7Μ)	♮♮	1η του 5ου β.	Ντο	Σι	24 (αρ. 324-347)
103*r*-106*r* / 396-402	♭2 (2μ)	♮♮	1η του 4ου β.	Σι	Ντο	25 (αρ. 348-372)
107*r*-109*r* / 404-408	7 (7Μ)	♭♭	1η του 4ου β.	Ντο	Σι	18 (αρ. 373-378a, 378b, 379-389)
110*r*-110*v* / 410-411	♭2 (2μ)	♭♭	1η του 5ου β.	Σι	Ντο	12 (αρ. 390-400a, 400b)
111*r*-112*r* / 412-414	7 (7Μ)	♭♮	1η του 5ου β.	Ντο	Σι	18 (αρ. 401-418)
112*v*-113*r* / 415-416	♭2 (2μ)	♮♭	1η του 5ου β.	Σι	Ντο	12 (αρ. 419-430)

Όπως φαίνεται από την πρώτη στήλη του πίνακα, ο Μάντζαρος έχει κάνει ένα σφάλμα στην αρίθμηση των σελίδων: έχει αριθμήσει τη σ. 381 ως 281. Από εκείνο το σημείο και στο εξής οι αριθμοί των σελίδων είναι κατά εκατό μονάδες μικρότεροι, και αυτό συνεχίζεται όχι μόνο μέχρι το τέλος του τ. 3 αλλά και σε ολόκληρο τον τ. 4. Έτσι, εξαιτίας αυτού του λάθους, στο *SPA* οι αριθμοί σελίδων από το 281 μέχρι το 380 χρησιμοποιούνται δύο φορές. Για να μπορούμε, λοιπόν, να ξεχωρίζουμε μεταξύ δύο σελίδων που φέρουν τον ίδιο αριθμό και να παραπέμπουμε σε αυτές χωρίς να προκαλείται σύγχυση, στο παρόν σύγγραμμα θα εφαρμόσουμε το εξής: κάθε σελίδα από τις 281-380 οι οποίες κανονικά θα έπρεπε να είναι αριθμημένες ως 381-480 θα αναφέρεται με δύο αριθμήσεις: αυτή που έχει σημειώσει ο Μάντζαρος και κατόπιν, εντός αγκυλών και με τον λατινικό χαρακτηρισμό *recte* («ορθώς»), αυτή που θα έπρεπε να φέρει αν δεν είχε γίνει το σφάλμα. Οι σελίδες από την 381 και εξής, παρόλο που η αρίθμησή τους είναι εσφαλμένη, θα αναφέρονται όπως έχουν αριθμηθεί από τον Μάντζαρο εφόσον δεν υπάρχει κίνδυνος να γίνει κάποιο λάθος στην παραπομπή.

Ας σημειωθεί επίσης ότι οι φθίνοντες βαθμοί συγγένειας δεν ολοκληρώνονται σε αυτόν τον τόμο, αλλά στον επόμενο. Όπως φαίνεται από τον παραπάνω πίνακα, ο μικρότερος βαθμός συγγένειας που εμφανίζεται στον τόμο 3 είναι ο 4ος.

Βάσει των δύο τελευταίων πινάκων διαπιστώνουμε ότι ο τ. 3 περιέχει τα περισσότερα παραδείγματα, συγκεκριμένα 919 (60 στον Πίνακα 4.18 και 859 στον Πίνακα 4.19). Από το παρ. 1.001 και εξής η αρίθμηση αρχίζει πάλι από το 1, προφανώς για να αποφευχθεί η χρήση τετραψήφιων αριθμών, διευκολύνοντας τον Μάντζαρο ώστε να καταγράφει ευκολότερα τον αριθμό του κάθε παραδείγματος, συνήθως εντός περιορισμένου χώρου.

Ήταν δύσκολη η επιλογή κάποιου ολιγάριθμου και ταυτόχρονα αντιπροσωπευτικού δείγματος παραδειγμάτων από τα 919 που περιέχονται στον τ. 3· πιστεύω, όμως, ότι τα έξι που ακολουθούν (αρ. 845, 866, [1.]114, [1.]155, [1.]156 και [1.]347), όπως και τα δύο που προηγήθηκαν (αρ. 543 και 543b), δίνουν μια εικόνα της ποικιλίας που χαρακτηρίζει και αυτόν τον τόμο του *SPA*. Ας επισημανθεί, παρεμπιπτόντως, ότι στις ψηφιακές μεταγραφές των επόμενων παραδειγμάτων παραλείπονται οι πληροφορίες οι οποίες αφορούν τη διαστηματική σχέση μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας, τους Τρόπους τους, και τους οπλισμούς τους, πληροφορίες που ο Μάντζαρος τις καταγράφει μέσω διαφόρων συμβόλων στην αρχή και στο τέλος των παραδειγμάτων του (βλέπε, λόγου χάρη, τις Εικ. 4.27 και 4.28).



Παράδειγμα 4.71: *SPA* 3, 42*r*/374, παράδειγμα 845.

Το Παρ. 4.71 προέρχεται από την ομάδα παραδειγμάτων που καταλαμβάνει τα φ. 41*v*-43*r* / σ. 373-376 του τ. 3. Σε αυτά η αρχική τονικότητα είναι η Σι μείζων και τελική η Λα♭ ελάσσων. Το δεδομένο παράδειγμα, με γραφή πιανιστική και όχι φωνητική, μπορούμε να πούμε ότι έχει χαρακτήρα νυχτερινού ή καντσονέτας.[454] Με τη βοήθεια μιας σύντομης αλυσίδας που περιλαμβάνει δύο απατηλές πτώσεις προς τη βαρυμένη έκτη (♭6) του μείζονος Τρόπου, και περνώντας πρώτα από τη Σολ μείζονα, βρισκόμαστε γρήγορα στη Μι♭ μείζονα, της οποίας η Τ είναι και Δ της τελικής τονικότητας Λα♭ ελάσσονος. Στο μ. 5 βρίσκεται το πιο ενδιαφέρον, ίσως, χαρακτηριστικό αυτού του παραδείγματος: στη μεν αρχή του μέτρου έχουμε τη Θεώρηση ♭6⌢1 που δηλώνει ότι η βαρυμένη έκτη της προηγούμενης τονικότητας μετατρέπεται σε Τ της νέας, αλλά η εμφάνιση της 7μ, δηλαδή του φθόγγου ρε♭ στο τέταρτο 16ο, είναι το στοιχείο που μετατρέπει αυτή τη συγχορδία από Τ μιας τονικότητας σε Δ μιας άλλης. Η πληροφορία αυτή επισημαίνεται με τη Θεώρηση 5 ακριβώς κάτω από αυτό το ρε♭, ενώ οι δύο διακεκομμένες γραμμές που συνδέουν αυτή τη Θεώρηση με τη βάση και την εβδόμη της συγχορδίας τονίζουν ίσως τη συνήχηση

[454] Εδώ με μια σημασία που ενίοτε συναντούμε σε συνθέσεις του 19ου αιώνα, δηλαδή εκείνη ενός ανεπιτήδευτου οργανικού κομματιού με λυρικό χαρακτήρα (Ruth I. DeFord, «Canzonetta», στο *GMO*).

των δύο φθόγγων, πράγμα όχι άμεσα φανερό διότι τα φθογγόσημά τους (λόγω της διάρκειας και της μετρικής τους θέσης) δεν βρίσκονται στην ίδια κατακόρυφο.

Πολύ διαφορετικού χαρακτήρα είναι το Παρ. 4.72. Ενώ έχει κι αυτό οργανική γραφή, είναι φανερό ότι εδώ ο Μάντζαρος δεν γράφει αμιγώς πιανιστικά αλλά μεταφέρει στο πιάνο το ορχηστρικό ιδίωμα, δημιουργώντας έτσι το σπαρτίτο ενός αποσπάσματος κάποιας υποθετικής σύνθεσης για ορχήστρα. Οι διαφορετικές ομάδες οργάνων, οι οποίες εναλλάσσονται στα πρώτα τέσσερα μέτρα, δεν υπονοούνται μόνο από τις αντιθέσεις στην υφή και στη δυναμική[455] αλλά δηλώνονται και από τις καταγεγραμμένες παύσεις. Αν αυτό το ιδιαίτερα δυναμικό και ταραγμένο παράδειγμα αποτελούσε απόσπασμα υπαρκτής σύνθεσης, τότε θα μπορούσε να προέρχεται από από το πρώτο μέρος μιας συμφωνίας, και πιο συγκεκριμένα από το τμήμα της επεξεργασίας (ανάπτυξης), λόγω της απομακρυσμένης μετατροπίας αλλά και της εμφάνισης του τετράφθογγου μοτίβου εναλλάξ στη μεσαία και χαμηλή περιοχή, στα μ. 7-10.



Παράδειγμα 4.72: *SPA* 3, 44*r*/378, παράδειγμα 866.

Η χρήση των σταυρών και των αστερίσκων παρουσιάζει εδώ κάτι το ασυνήθιστο: αν και οι σταυροί εμφανίζονται σε ένα σημείο αναμενόμενο, δηλαδή στη συγχορδία που προηγείται του $\pi^6_4 - V^5_3$ της τελικής τονικότητας, και ενώ σημειώνονται στο πρώτο και στο τελευταίο όγδοο του κάθε μέτρου, οι μεν δύο τελικοί σταυροί είναι σημειωμένοι στο πρώτο και στο τρίτο όγδοο του προτελευταίου μέτρου, οι δε δύο τελικοί αστερίσκοι βρίσκονται στο τελευταίο όγδοο του ίδιου μέτρου και στο πρώτο του επόμενου, απέχοντας μεταξύ τους μόλις ένα όγδοο. Έτσι βλέπουμε ότι η περιοδικότητα της εμφάνισης αυτών των συμβόλων αλλάζει στο προτελευταίο μέτρο, πράγμα που θα πρέπει να οφείλεται σε έναν συνδυασμό παραγόντων σχετιζόμενων με τον

[455] Λογικά ο Μάντζαρος θα ήθελε τα πρώτα πέντε όγδοα να παίζονται με δυναμική *p*, όπως και τα τέσσερα όγδοα που φέρουν τις Θεωρήσεις 1 7 6 5 στα μ. 3-4. Όσο για τα όργανα στα σιγανά σημεία του τετραμέτρου, θα μπορούσαν να είναι: όμποε (μι♭-ρε♭-ντο♭-σι♭), κλαρινέτο ή κόρνο (κρατημένο σολ♭), και φαγκότο (ντο♭-σι♭-λα♭-σολ♭)· στα δε σημεία με *ff* παίζει όλη η ορχήστρα.

αρμονικό ρυθμό και συνάμα με τη ρυθμικομελωδική συμπεριφορά των φθόγγων.[456] Παρόμοια διατάραξη της περιοδικότητας θα δούμε και στο επόμενο παράδειγμα που παραθέτω. Όπως έγραψα και αλλού, όμως, ο ακριβής τρόπος χρήσης των σταυρών και των αστερίσκων είναι κάτι που πρέπει να αποτελέσει το βασικό αντικείμενο κάποιας μελλοντικής μελέτης.

Και στα τέσσερα παραδείγματα του τ. 3 που παρέθεσα μέχρι εδώ απουσιάζουν οι αριθμοί μετρικής λειτουργίας· αυτοί επανεμφανίζονται στο παράδειγμα αρ. 928 (φ. 50*v* / σ. 291). Στα υπόλοιπα παραδείγματα του τόμου που θα παραθέσω, οι αριθμοί αυτοί είναι παρόντες.

Άλλο ένα παράδειγμα που απομακρύνεται πολύ από τον καθιερωμένο «σχολικό» τύπο της τετραφωνίας και της συντηρητικότερης κίνησης των φωνών είναι αυτό του Παρ. 4.73, το οποίο χαρακτηρίζεται από οργανική γραφή. Σπάνιες για τα παραδείγματα του Μάντζαρου είναι οι λέξεις «agitato e smanioso» («ταραγμένο και μανιασμένο») που συμπληρώνουν την ένδειξη χρονικής αγωγής *Allegro*. Σπάνια και η ένδειξη «solo» στο δεξιό χέρι, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους. Μία πιθανή ερμηνεία είναι ότι το παράδειγμα αυτό συνιστά απόσπασμα από το φινάλε κάποιου κοντσέρτου για ένα μονοφωνικό όργανο και ορχήστρα, όπου το μεν δεξιό χέρι παίζει ό,τι θα έπαιζε το σολιστικό όργανο (λ.χ. κλαρινέτο ή βιολί), το δε αριστερό παίζει το μέρος της ορχήστρας. Άλλη ερμηνεία, ίσως λιγότερη πειστική και πιθανή, είναι ότι ναι μεν πρόκειται πάλι για υποθετικό απόσπασμα κοντσέρτου, αυτή τη φορά όμως το σολιστικό όργανο είναι το πιάνο, και έτσι το περιεχόμενο του εν λόγω παραδείγματος είναι ό,τι ακριβώς παίζει το πιάνο σε ένα σημείο όπου δεν υπάρχει συνοδεία ορχήστρας.

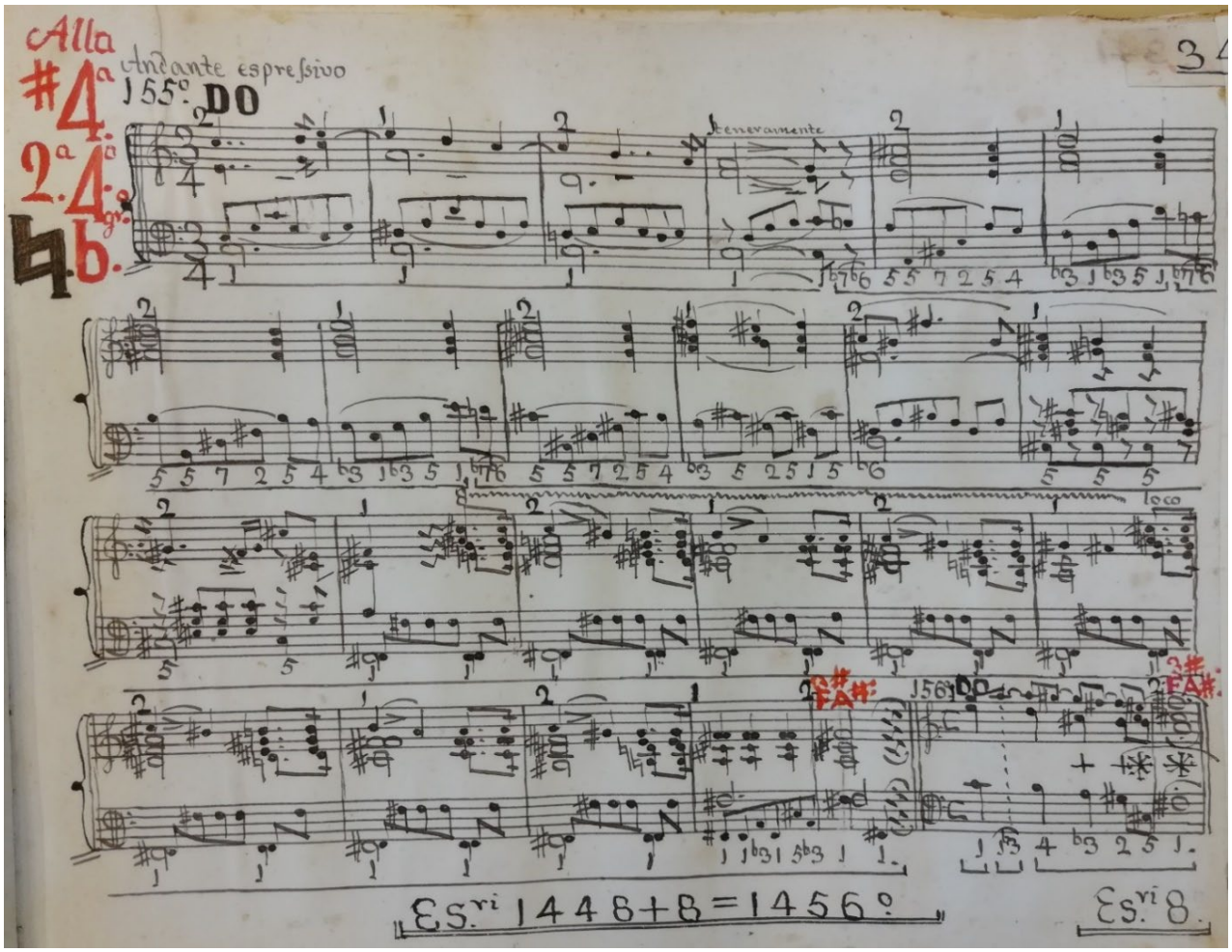


Παράδειγμα 4.73: *SPA* 3, φ. 69*v* / σ. 329 [*recte* 429], παράδειγμα 114.

Τα επόμενα δύο παραδείγματα (αρ. 155 και 156 του φ. 76*r* / σ. 342 [*recte* 442]) ξεκινούν από τη Ντο μείζονα και καταλήγουν στη Φα♯ ελάσσονα. Προτίμησα να τα παραθέσω φωτογραφημένα απευθείας από το χειρόγραφο, εφόσον είναι αρκετά ευανάγνωστα (Εικ. 4.29). Η δεδομένη σελίδα αποτελεί μια μικρογραφία της μεγάλης ποικιλίας των μετατροπικών παραδειγμάτων

[456] Γι' αυτό και έχω την εντύπωση ότι η θέση του δεύτερου σταυρού στο μ. 11 είναι εσφαλμένη, και ότι θα έπρεπε να βρίσκεται στην αρχή του δεύτερου χρόνου επειδή εκεί υπάρχει αλλαγή συγχορδίας ταυτόχρονα με το ανιόν βήμα του μπάσου.

του *SPA*, τόσο ως προς το ύφος και την υφή, όσο και ως προς την έκταση: το μεν 155 είναι από τα πιο εκτεταμένα (23 μέτρα) και είναι γραμμένο ιδιωματικά για πιάνο, σε ύφος νυχτερινού, ενώ το 156 είναι εξαιρετικά σύντομο (μόνο 2 μέτρα) και οι φωνές του κινούνται πολύ πιο συγκρατημένα, σύμφωνα με τη φωνητική γραφή. Στο 155, μετά από μια τετράμετρη φράση πάνω σε έναν ισοκράτη της Τονικής της Ντο μείζονος, ξεκινά μια μετατροπική αλυσίδα που καταλήγει στην τελική Φα♯ ελάσσονα ανεβαίνοντας βήματα τόνου, περνώντας από τη Ρε ελάσσονα και τη Μι ελάσσονα. Το παράδειγμα θα μπορούσε να είχε ολοκληρωθεί στο δεύτερο μέτρο του τρίτου συστήματος, αλλά ένας ισοκράτης στην τελική Τονική το παρατείνει για εννέα ακόμη μέτρα δίνοντας την ευκαιρία στον Μάντζαρο να γράψει ένα γοητευτικό τετράμετρο το οποίο αξιοποιεί εκφραστικά τις ελαττωμένες συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης, και ακούγεται δύο φορές — πρώτα στην υψηλή περιοχή και αμέσως μετά στη μεσαία. Το δε 156, μέσα από μια ταχεία διαδικασία, αποτελούμενη από την κατιούσα βηματική ακολουθία τεσσάρων συγχορδιών σε α΄ αναστροφή και με διαδοχικές καθυστερήσεις *7-6*, καταλήγει στη Φα♯ ελάσσονα με μια τέλεια πτώση ii^{7} – V^{7} – I (<u>2 5 1</u>) πυκνού αρμονικού ρυθμού.



Εικόνα 4.29: *SPA* 3, 76*r*/342 [*recte* 442], παραδείγματα αρ. 155 και 156.

Ακολουθεί ένα τελευταίο παράδειγμα από το *SPA* 3, το οποίο έχει ορισμένα κοινά με το 155, κυρίως την πιανιστική γραφή και τους δύο ισοκράτες (έναν στην αρχική τονικότητα και έναν στην τελική ο οποίος προεκτείνει την καταληκτική πτώση).



Παράδειγμα 4.74: *SPA* 3, 102*r*/394 [*recte* 494], παράδειγμα 347.

4.2.4 **Τόμος 4**

Μολονότι και αυτός ο τόμος περιέχει μετατροπικά παραδείγματα οργανωμένα σύμφωνα με τους φθίνοντες βαθμούς συγγένειας που είχαν ξεκινήσει στον τόμο 2, αυτά όχι μόνο καταλαμβάνουν μόλις 21 σελίδες από τις συνολικά 180 που τον αποτελούν, αλλά είναι και πολύ σύντομα διότι ανήκουν στο είδος παραδειγμάτων που ο Μάντζαρος αποτελεί «πτώσεις» (cadenze, βλ. σ. 449-459 παραπάνω). Όπως και ο τόμος 1, έτσι και ο τόμος 4 αποτελείται από περιεχόμενο μεγάλης ποικιλίας. Αυτό θα πρέπει να οφείλεται στον εκπαιδευτικό σκοπό του συγγράμματος και στην εξελισσόμενη φύση του: το *SPA* δεν προοριζόταν να τυπωθεί αλλά να χρησιμοποιείται για τη διδασκαλία ενός περιορισμένου κύκλου μαθητών, ενώ το περιεχόμενό του φαίνεται ότι δεν παρέμενε αμετάβλητο αλλά εμπλουτιζόταν συνεχώς. Ειδικά αυτός ο τόμος είχε ακόμη περιθώρια εμπλουτισμού εφόσον βρίσκουμε πολλές κενές σελίδες (συνολικά 47), τις οποίες ο Μάντζαρος σκόπευε, πιθανόν, να συμπληρώσει με νέα παραδείγματα, σχόλια, και σημειώσεις.

Το χαρακτηριστικότερο στοιχείο πολλών από τα μουσικά παραδείγματα του τόμου 4 είναι η μεγάλη τους έκταση. Ήδη ο τόμος 3 περιείχε αρκετά παραδείγματα τα οποία καταλάμβαναν μισή σελίδα ή και παραπάνω (ένα από τα μεγαλύτερα είναι το αρ. 155 που παρατέθηκε στην Εικ. 4.29), και μπορούσαν να θεωρηθούν αυτοτελείς —αν και σύντομες— συνθέσεις, αλλά στον τόμο 4 θα βρούμε παραδείγματα που αποτελούν ολοκληρωμένα πιανιστικά κομμάτια (πιθανότατα γραμμένα από τον ίδιο τον Μάντζαρο, εφόσον δεν δίνεται κανένα όνομα άλλου συνθέτη). Αυτά χρησιμεύουν ως παραδείγματα σταθερών μετατροπιών, αφού τέτοιες δεν είναι

δυνατό να εφαρμοστούν στα γενικώς σύντομα (έως και συντομότατα) παραδείγματα που περιέχονται στους τρεις πρώτους τόμους του *SPA*, παρόλο που κάποια από εκείνα έχουν κάπως μεγαλύτερη έκταση. Η δεύτερη χρησιμότητα αυτών των αυτοτελών συνθέσεων είναι ότι φέρνουν τους μαθητές σε άμεση επαφή με την *composizione ideale*, δηλαδή την ελεύθερη σύνθεση, ενώ τα παραδείγματα των τόμων 1-3 μοιάζουν περισσότερο με τεμάχια λίγων μονο μέτρων αποσπασμένα από μεγαλύτερα μουσικά έργα.

Ο τόμος ξεκινά στο φ. 1*ν* / σ. 419 με δύο σύντομα κομμάτια, ένα σε Ντο μείζονα κι ένα σε Σι μείζονα, γραμμένα σε συστήματα των δύο πενταγράμμων. Το πρώτο έχει περισσότερο φωνητική γραφή, και για καθεμιάν από τις ανώτερες φωνές είναι σημειωμένο το διάστημα του κάθε φθόγγου της σε σχέση με το μπάσο (πράγμα σπάνιο για τα μαντζαρικά παραδείγματα), ενώ για τους φθόγγους του ίδιου του μπάσου δίνεται η αναμενόμενη Θεώρηση. Στο δεύτερο η γραφή είναι πιανιστική, με τη μελωδία σε εσωτερική φωνή. Λίγες σελίδες παρακάτω θα συναντήσουμε μια διασκευή του ως θρησκευτικού ύμνου (βλ. Εικ. 4.31 και 4.32). Σε πλήρη αντίθεση με το πρώτο, δεν βρίσκουμε σημειωμένες εδώ ούτε τις Θεωρήσεις του μπάσου ούτε τις αποστάσεις των τριών ψηλότερων φωνών από αυτό. Τα μόνα αριθμητικά σύμβολα, τα οποία υπάρχουν και στο πρώτο μουσικό κομμάτι της σελίδας, είναι το 1 και το 2 που σημειώνονται εναλλάξ σε κάθε μέτρο για να δηλώσουν τη μετρική τους λειτουργία. Όσο για τις τονικές αποκλίσεις, αυτές είναι ελάχιστες, πολύ σύντομες, και αγγίζουν μόνο συγγενείς τονικότητες.

Μετά από μερικές κενές σελίδες, στα φ. 4*ν*-6*ν* / σ. 425-429 βρίσκουμε τρία *Νυχτερινά* για πιάνο, τα οποία μάλιστα είναι αριθμημένα («Notturno Nº: 1» κ.λπ.). Θα μπορούσαν να χρησιμεύουν τόσο ως παραδείγματα αρμονικής ανάλυσης όσο και ως υλικό για το μάθημα του πιάνου, ως μουσικά κομμάτια με λιγοστές μόνο τεχνικές απαιτήσεις, εφόσον είναι πολύ απλούστερα ως προς την πιανιστική γραφή σε σύγκριση με τις τις διάσημες συνθέσεις αυτού του είδους όπως τις γνωρίζουμε από τους συγχρόνους του Μάντζαρου Fryderyk Chopin και John Field. Όσο για τα αρ. 1 και 3, αυτά πλησιάζουν υφολογικά περισσότερο σε *notturni* του 18ου αιώνα, όπως κάποια του W. A. Mozart.[457] Το αρ. 1 (σε Σολ♭ μείζ., με μετρική ένδειξη $\frac{4}{4}$ και χρονική/εκφραστική ένδειξη «Largh[etto] sost[enuto] espress[ivo]») αποτελείται από 28 μέτρα. Το αρ. 2 (σε Μι μείζ., $\frac{6}{8}$, «Andant[ino] affettuoso») αποτελείται από 22 μέτρα, και το αρ. 3 (σε Φα μείζ., $\frac{4}{4}$, «Largo appassionato») από 28 μέτρα. Από πλευράς αρμονικού πλάνου τα νυχτερινά αυτά κινούνται σε κοντινές τονικότητες, όχι πιο μακριά από την τονικότητα του $\underline{7}$ (1η του 4ου βαθμού άμεσης συγγένειας). Στα αρ. 1 και 3 βρίσκουμε σημειωμένες τόσο τις Θεωρήσεις του μπάσου όσο και τις αποστάσεις των υπόλοιπων φωνών από αυτό (στο αρ. 3 οι αποστάσεις αυτές σημειώνονται μόνο μέχρι το ενδέκατο μέτρο), ενώ και στα τρία είναι επιμελώς σημειωμένο το ισχυρό και το ασθενές των υπερμέτρων. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι φανερά στην Εικ. 4.30, όπου βλέπουμε τα τελευταία 11 μέτρα του πρώτου από αυτά τα νυχτερινά.

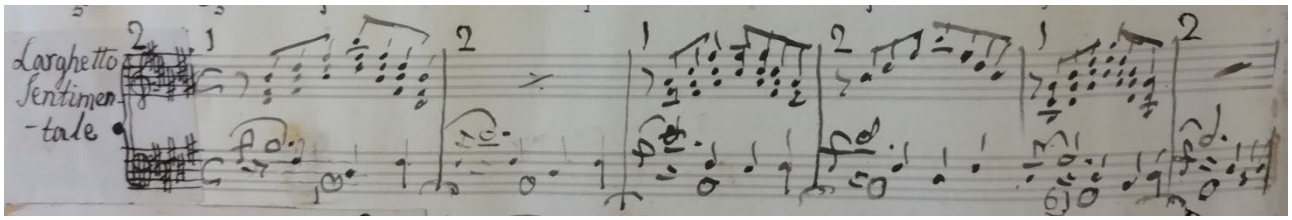
[457] Αναφέρομαι κυρίως στα έξι *Notturni* K 346 (439a), 436, 437, 438, 439, και 549, γραμμένα μεταξύ 1786 και 1788, τα οποία όμως προορίζονταν για τρεις φωνές (δύο σοπράνο και μπάσο) με συνοδεία είτε τριών corno di bassetto, είτε δύο κλαρινέτων και ενός corno di bassetto.



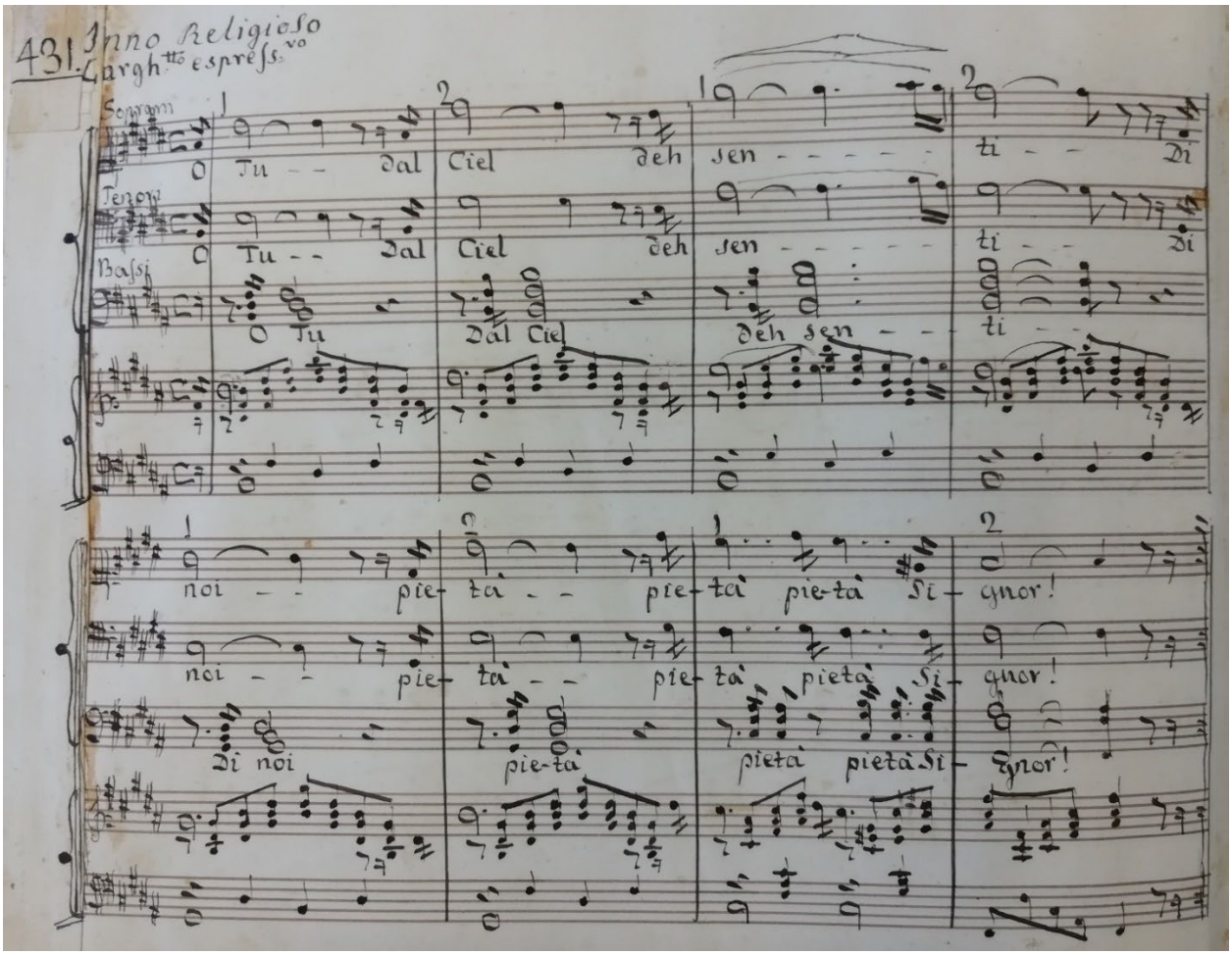
Εικόνα 4.30: *SPA* 4, 5*r*/426, τα τελευταία 13 μέτρα του *Νυχτερινού* (*Notturno*) αρ. 1.

Το πολύ ασυνήθιστο εδώ είναι ότι ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί στις Θεωρήσεις του μπάσου μια σύμβαση δανεισμένη από την αρίθμηση του basso continuo, δηλαδή τη χρήση μιας οριζόντιας γραμμής κάτω από όλους τους φθόγγους που ανήκουν στην ίδια συγχορδία. Αυτό μπορεί να φανεί στα πρώτα τέσσερα μέτρα του αποσπάσματος της Εικ. 4.30: στα ανιόντα αρπίσματα του μπάσου σημειώνεται Θεώρηση μόνο κάτω από τον πρώτο φθόγγο, και η ισχύς της παρατείνεται μέχρι την ολοκλήρωση του κάθε αρπίσματος, ενώ το αναμενόμενο θα ήταν να έχει ο κάθε φθόγγος τη δική του Θεώρηση. Η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση εφαρμογής αυτής της σύμβασης βρίσκεται στο τέταρτο μέτρο όπου ο πρώτος φθόγγος του αρπίσματος, ο οποίος φέρει τη Θεώρηση 5, σύμφωνα με τη μαντζαρική αντίληψη δεν είναι η βάση της συγχορδίας αλλά η κορυφή της, εφόσον πρόκειται για Π^{6}_{4}. Το ίδιο και στο δεύτερο και τέταρτο μέτρο του δεύτερου συστήματος, αν και στο δεύτερο παραλείπεται η οριζόντια γραμμή. Παράλειψή της έχουμε και στα δύο καταληκτικά μέτρα του κομματιού, όπου όμως υπονοείται η παράταση της Θεώρησης 1 στα δύο αρπίσματα της Τονικής.

Τα πέντε αυτά κομμάτια έχουν και μιαν άλλη ιδιαιτερότητα: όλα ξεκινούν και τελειώνουν στην ίδια τονικότητα, και έτσι δεν χρησιμεύουν ως μετατροπικά παραδείγματα αλλά ίσως μόνον ως υλικό για μελέτης των αρμονικών συνδέσεων και της κίνησης των φωνών, όπως και για εξάσκηση στη χρήση των αναλυτικών συμβόλων (αυτοτελή πιανιστικά κομμάτια με αντικείμενο τις μετατροπίες, και μάλιστα προς απομακρυσμένες τονικότητες, θα βρούμε παρακάτω στον ίδιο τόμο, από το φ. 25*r* / σ. 466).



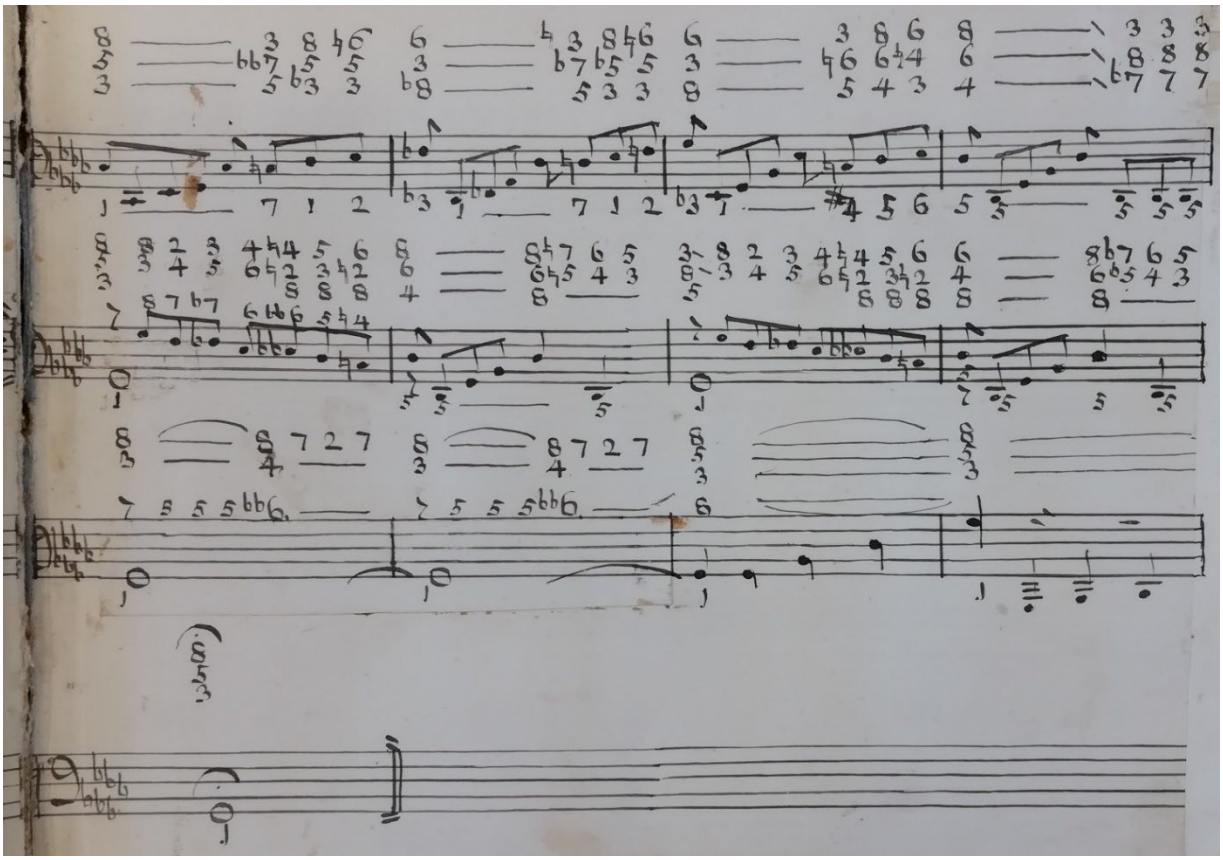
Εικόνα 4.31: *SPA* 4, 1*v*/419.



Εικόνα 4.32: *SPA* 4, 7*v*/431.

Η περίπτωση του «Θρησκευτικού Ύμνου» των φ. 7*v*-8*r* / σ. 431-432 (Εικ. 4.32) είναι κι αυτή σπάνια, όχι μόνο λόγω του ύφους και του περιεχομένου (τα μαντζαρικά παραδείγματα είναι σχεδόν όλα γραμμένα μόνο για πιάνο), αλλά και επειδή τη βρίσκουμε και σε πιανιστική εκδοχή στο δεύτερο από τα δύο παραδείγματα του 1*v*/419 που αναφέραμε παραπάνω (Εικ. 4.31). Πρόκειται για μια σύντομη δέηση στα Ιταλικά (16 μέτρα, χρονική/εκφραστική ένδειξη «Largh[etto] espress[ivo]»), μελοποιημένη για χορωδία αποτελούμενη από σοπράνο, τενόρους, και μπάσους, με συνοδεία πιάνου. Τα πρώτα οκτώ μέτρα της φαίνονται στην Εικ. 4.32. Η κύρια μελωδία, η οποία ακούγεται από τις σοπράνο, διπλασιάζεται από το πιάνο, ενώ στο πρώτο μισό του ύμνου διπλασιάζεται και από τους τενόρους μια οκτάβα χαμηλότερα. Η συνοδεία του πιάνου σχεδόν ταυτίζεται με το δεύτερο από τα δύο παραδείγματα που βρίσκουμε στο 1*v*/419 (βλ. τα πρώτα 6 μέτρα του στην Εικ. 4.31), με την κυριότερη διαφορά ότι εκεί η μελωδία παίζεται στην έκταση του τενόρου και όχι της σοπράνο (και φυσικά ότι εκείνο το παράδειγμα είναι γραμμένο μόνο για πιάνο). Όπως είναι φανερό και από τις φωτογραφίες, οι αριθμοί 1 και 2 στο πάνω μέρος των μέτρων είναι και στα δύο παραδείγματα παρόντες.

Στα φ. 10*v*-11*r* / σ. 437-438 βρίσκουμε κάτι που δεν θα συναντήσουμε πουθενά αλλού στα εκπαιδευτικά συγγράμματα του Μάντζαρου: ένα πιανιστικό κομμάτι όπου μόνο το αριστερό χέρι είναι καταγραμμένο με μουσική σημειογραφία, ενώ το δεξιό πρέπει να συμπληρωθεί βάσει των αριθμών που είναι σημειωμένοι πάνω από το πεντάγραμμο κατά μήκος ολόκληρου του κομματιού. Στην Εικ. 4.33 παρατίθενται τα τελευταία 13 μέτρα του. Το μουσικό κομμάτι είναι το πρώτο από τα τρία νυχτερινά που βρίσκουμε μερικά φύλλα πριν (φ. 4*v*-5*r* / σ. 425-426).



Εικόνα 4.33: *SPA* 4, 11*r*/438.

Εδώ φαίνεται ότι δεν πρόκειται απλώς για παράδειγμα αλλά για πρακτική άσκηση, όπου ο μαθητής καλείται να ανασυνθέσει το μελωδικό και αρμονικό υλικό του δεξιού χεριού βάσει των σημειωμένων αριθμών. Η πρακτική της συγκεκριμένης άσκησης διαφέρει ελαφρώς από εκείνες του basso continuo και του partimento, στις οποίες η αρίθμηση δεν ταυτίζεται με το σύστημα των μαντζαρικών Θεωρήσεων που βρίσκουμε εδώ, ενώ συνήθως δεν είναι τόσο αναλυτική, ούτε και συνυπάρχει με τη Θεώρηση των φθόγγων του μπάσου. Στην άσκηση αυτή όλοι οι φθόγγοι των φωνών του δεξιού χεριού αντιπροσωπεύονται από αριθμούς που δηλώνουν το ακριβές ανιόν διάστημά τους από τους ταυτόχρονα ακουόμενους φθόγγους του μπάσου· οι αριθμοί είναι τοποθετημένοι σε στήλες σύμφωνα με το τονικό ύψος των φθόγγων στους οποίους αντιστοιχούν (και έτσι αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα, από πάνω προς τα κάτω, τη σοπράνο, την άλτο, και τον τενόρο). Διακρίνουμε, επίσης, κατιούσες και ανιούσες διαγώνιες γραμμές που δηλώνουν την αντίστοιχη κατεύθυνση της κάθε φωνής: στο τέταρτο μέτρο της Εικ. 4.33, αμέσως μετά τα κρατημένα 8, 6, και 4, ακολουθούν κατιούσες γραμμές που δείχνουν τη θέση των επόμενων φθόγγων σε σχέση με τους προηγούμενους, ενώ μεταξύ του δέκατου και του ενδέκατου μέτρου της σελίδας βλέπουμε μιαν ανιούσα γραμμή ανάμεσα στο 𝄫6 και στο 8. Για τη μετάφραση των αριθμών αυτών σε μουσικούς φθόγγους μπορεί κανείς να συγκρίνει την Εικ. 4.33 με την 4.30: και οι δυο περιέχουν τα ίδια ακριβώς μέτρα αυτού του νυχτερινού.

Μια τέτοια άσκηση θα είχε στόχο, λογικά, να συμβάλει στην ανάπτυξη της ικανότητας των μαθητών να μετατρέπουν τους αριθμούς σε φθόγγους, τις στήλες των αριθμών σε συγχορδίες, και τις σειρές αριθμών σε μελωδίες. Αν και δεν υπάρχει καμία οδηγία σχετικά με τον τρόπο πραγματοποίησης, αν δηλαδή έπρεπε να γίνει γραπτώς ή στο πιάνο, ωστόσο η ομοφωνική υφή, η αργή χρονική αγωγή, και η έλλειψη τεχνικών δυσκολιών καθιστούν τον δεύτερο τρόπο

εφικτό. Επίσης οι μαθητές θα μπορούσαν ίσως να μελετούν αυτό το κομμάτι για το μάθημα του πιάνου απευθείας από αυτή την εκδοχή της παρτιτούρας, εξασκώντας έτσι παράλληλα και τις δεξιότητές τους στο αντικείμενο της αρμονίας. Με τη «λύση της άσκησης» διαθέσιμη μόλις μερικές σελίδες πιο πριν στο χειρόγραφο, οι μαθητές μπορούσαν ανά πάσα στιγμή να ελέγξουν την ορθότητα της πραγματοποίησής τους, είτε αυτή γινόταν στο χαρτί είτε πάνω στα πλήκτρα.

Μετά από δύο κενές σελίδες, στο 12*v*/441 ξεκινά μια σειρά από παραδείγματα που συνεχίζουν εκείνα με τα οποία είχε ολοκληρωθεί ο τόμος 3. Ωστόσο το μοναδικό στοιχείο που συνδέει αυτή τη σειρά παραδειγμάτων με εκείνη είναι η λογική που διέπει την οργάνωση τους, δηλαδή η φθίνουσα σειρά των βαθμών συγγένειας μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας. Κατά τα άλλα, ο τύπος των παραδειγμάτων είναι πολύ διαφορετικός. Ο Μάντζαρος δεν δίνει πλέον δέκα ή είκοσι παραδείγματα για κάθε μετατροπία με ποικιλία στο ύφος και στη μετατροπική διαδικασία: τα παραδείγματά του εδώ είναι ακριβώς όπως και εκείνα που βρίσκουμε στο *SPA* 1, στα φ. 23*v*-27*v* / σ. 43-51. Τα χαρακτηριστικά τους θα γίνουν ακόμη πιο κατανοητά στις σελίδες 509-514, όπου θα παραθέσουμε όλα τα παραδείγματα τα οποία αφορούν τη μετατροπία προς την ελάσσονα τονικότητα που απέχει έκτη μεγάλη από την αρχική—ή, συντομογραφικά, την 6. Θα δούμε επίσης τη σχέση τους με τον ΜΠ και με το *OC/DM*.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.20

SPA 4, συνοπτική παρουσίαση του περιεχομένου των φ. 12*v*-22*r* / σ. 441-460.

Φύλλο / σελίδα	*Θεώρηση τελ. τον.*	*Συνδυασμός Τρόπων*	*Βαθμός συγγένειας*	*Αρχική τον.*	*Τελική τον.*
12*v*-14*v* / 441-445	3 (3M) ♭3 (3μ)	♮♭ ♭♭	2η του 2ου β. άμεσης συγγ. 2η του 3ου β. έμμεσης συγγ.	Ντο Ντο	Μι Μι♭
15*v*-17*r* / 446-450	3 (3M) ♭3 (3μ)	♮♮ ♭♮	[3η] του 3ου β. άμεσης συγγ. 1η του 2ου β. έμμεσης συγγ.	Ντο Ντο	Μι Μι♭
17*v*-19*r* / 451-454	6 (6M) ♭6 (6μ)	♮♭ ♭♭	1η του 2ου β. άμεσης συγγ. 3η του 3ου β. έμμεσης συγγ.	Ντο Ντο	Λα Λα♭
19*r*-21*v* / 454-459	6 (6M) ♭6 (6μ)	♮♮ ♭♮	[2η] του 3ου β. άμεσης συγγ. 2η του 2ου β. έμμεσης συγγ.	Ντο Ντο	Λα Λα♭
22*r* / 460	2 (2M)	♮♭ ♭♭	3η του 2ου β. άμεσης συγγ. 3η του 2ου β. έμμεσης συγγ.	Ντο Ντο	Ρε Ρε

Στον παραπάνω πίνακα συνοψίζονται τα στοιχεία των παραδειγμάτων του *SPA* 4 τα οποία ανήκουν στη μεγαλύτερη ομάδα μετατροπικών παραδειγμάτων του συγγράμματος. Η ομάδα αυτή ξεκινά στην αρχή του τ. 2, τον οποίο διατρέχει ολόκληρο, συνεχίζεται στον τ. 3 (από το φ. 13*v* / σ. 317 και εξής), και ολοκληρώνεται στα έντεκα αυτά φύλλα του τ. 4 (Πίνακας 4.20), κλείνοντας έτσι την εντυπωσιακή αυτή συλλογή μετατροπικών παραδειγμάτων (τα οποία αριθμούν περισσότερα από 1.430). Ωστόσο, αν και σε αυτά τα παραδείγματα ακολουθείται η ίδια φθίνουσα σειρά συγγένειας συνεχίζοντας από εκεί που η σειρά αυτή σταματά στο τέλος του τ. 3, δεν θα βρούμε εδώ όλους τους βαθμούς συγγένειας, αφού λείπουν παραδείγματα για ορισμένες από τις μετατροπίες των τριών πρώτων βαθμών. Δεν είναι φανεροί οι λόγοι για την παράλειψή τους, ούτε και ακολουθεί ικανός αριθμός κενών σελίδων που θα μπορούσε να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο Μάντζαρος σκόπευε να γράψει παραδείγματα και για τους υπόλοιπους βαθμούς συγγένειας.

Προτού εξετάσουμε αναλυτικότερα μια υποομάδα από αυτά τα τελευταία παραδείγματα των φ. 12v-22r / σ. 441-460 του τ. 4, ας δούμε μια ιδιαιτερότητα που παρατηρείται σε αυτά.

Για κάθε μιαν από τις πέντε τελικές τονικότητες υπάρχει μετατροπικό παράδειγμα όχι μόνο προς τον βαθμό άμεσης συγγένειας αλλά και προς εκείνον της έμμεσης: για καθένα από αυτά τα είδη συγγένειας, όμως, δεν υπάρχουν δύο διαφορετικά παραδείγματα αλλά μόνο ένα, το οποίο πρέπει να τροποποιείται έτσι ώστε να γίνεται σωστά η μετάβαση από την εκάστοτε αρχική τονικότητα προς την τελική. Αυτή τη δυνατότητα ο Μάντζαρος τη δηλώνει με το διπλό σύμβολο «♭♮» πάνω από τον πρώτο φθόγγο του μπάσου, το οποίο σημαίνει ότι η αρχική τονικότητα μπορεί να είναι είτε ελάσσων (♭) είτε μείζων (♮). Έτσι, λόγου χάρη, με την τελική τονικότητα να είναι η ελάσσων που απέχει 3Μ από την αρχική (αυτή είναι η διαστηματική σχέση των τονικοτήτων στην πρώτη από αυτές τις υποομάδες παραδειγμάτων — βλ. την πρώτη γραμμή του Πίνακα 4.20), τότε: αν η αρχική τονικότητα είναι μείζων, η συγγένεια με την τελική (2η μετατροπία του 2ου βαθμού) είναι άμεση, ενώ αν είναι ελάσσων τότε η συγγένεια είναι έμμεση. Ο Μάντζαρος το σημειώνει αυτό αμέσως μετά τις πληροφορίες της διαστηματικής σχέσης των δύο τονικοτήτων και του βαθμού συγγένειάς τους. Λόγου χάρη, στην αρχή της συγκεκριμένης υποομάδας παραδειγμάτων γράφει, σε τέσσερις σειρές, «Alla 3. \ 2.a 2o gr. \ ♮♭ d.o \ ♭♭ indo.»: η πρώτη σειρά μεταφράζεται «προς την ελάσσονα τονικότητα που απέχει 3Μ από την αρχική»· η δεύτερη (μετά την πρώτη πλαγιοκάθετο δηλαδή) δηλώνει πως πρόκειται για τη 2η μετατροπία του 2ου βαθμού· η τρίτη μάς πληροφορεί ότι, σε δύο τονικότητες με τη δεδομένη διαστηματική σχέση, αν η αρχική είναι μείζων και η τελική ελάσσων τότε η συγγένεια μεταξύ τους είναι άμεση, ενώ στην τέταρτη σειρά διαβάζουμε πως, αν είναι και οι δύο ελάσσονες, τότε η συγγένεια είναι έμμεση. Την πρώτη φορά που εμφανίζονται αυτές οι πληροφορίες στον τόμο 4 συνοδεύονται και από επεξηγηματικές σημειώσεις (όπου ο Μάντζαρος καθιστά σαφές πως «d.o» σημαίνει «diretto», δηλαδή «άμεση», και «indo.» σημαίνει «indiretto» — «έμμεση»).

Στο τμήμα *α* του Παρ. 4.75 που ακολουθεί, δηλαδή στα τρία πρώτα μέτρα, παραθέτω το πρώτο παράδειγμα αυτής της υποομάδας όπως το έχει γράψει ο Μάντζαρος. Αυτό ξεκινά από τη Ντο μείζονα και καταλήγει στη Μι ελάσσονα, δηλαδή αντιστοιχεί στον συνδυασμό Τρόπων που βλέπουμε στην τρίτη σειρά των αρχικών πληροφοριών («♮♭», δηλαδή από μείζονα προς ελάσσονα). Αν τροποποιούσαμε το παράδειγμα έτσι ώστε να αντιστοιχεί στα σύμβολα της τέταρτης σειράς («♭♭», δηλαδή από ελάσσονα προς ελάσσονα), διατηρώντας την ίδια διαστηματική σχέση τονικοτήτων και τον ίδιο βαθμό συγγένειας, αυτό θα γινόταν όπως στο *β*.



Παράδειγμα 4.75

Ωστόσο φαίνεται ότι ο Μάντζαρος σκεφτόταν διαφορετικά αυτή την τροποποίηση: στην ίδια σελίδα, κάτω αριστερά, υπάρχει σημείωσή του όπου εξηγεί τη σημασία του συμβόλου «♭♮», το οποίο βρίσκουμε πάνω από τον πρώτο φθόγγο του μπάσου σε πολλά παραδείγματα:

> Στο διπλό σύμβολο ♭♮ πάνω από το φθογγόσημο, το ♭ δηλώνει τη [δυνατότητα για] μετατροπία με αρχική τονικότητα τη Ντο ελάσσονα, και κατόπιν τη μετάβαση στη μικρή τρίτη μι♭ με τις συγχορδίες που αντιστοιχούν στην τονικότητα όπου γίνεται μετατροπία.[458]

Σύμφωνα με αυτή τη σημείωση, αν η αρχική τονικότητα είναι η Ντο ελάσσων, τότε το παράδειγμα δεν θα έχει τη μορφή του *β* αλλά του *δ*, δηλαδή η μετατροπία δεν θα γίνει προς κάποια τονικότητα που βρίσκεται μια μεγάλη τρίτη ψηλότερα, αλλά μια *μικρή* τρίτη, και η τελική πτώση θα βασίζεται μεν στο *α* αλλά οι συγχορδίες θα είναι έτσι τροποποιημένες ώστε να ταιριάζουν στην τονικότητα της Μι♭ ελάσσονος. Με αυτή την τροποποίηση αλλοιώνεται μεν η διαστηματική σχέση μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας, αλλά είναι σωστοί οι βαθμοί συγγένειας που αντιστοιχούν στους συμβολισμούς «♮♭» και «♭♭» (σύμφωνα με την περιγραφή του Μάντζαρου που διαβάζουμε σε άλλες δύο σημειώσεις της ίδιας σελίδας). Έτσι ο πρώτος συνδυασμός Τρόπων αφορά τη μετατροπία από τη Ντο μείζονα στη Μι ελάσσονα, η οποία είναι 2ου άμεσου βαθμού συγγένειας, ενώ ο δεύτερος συνδυασμός Τρόπων αφορά τη μετάβαση από τη Ντο ελάσσονα στη Μι♭ ελάσσονα, η οποία είναι 3ου έμμεσου βαθμού. Η τροποποίηση του παραδείγματος *α* στη μορφή *γ*, δηλαδή η μετατροπία στη Μι♭ μείζονα, παρ' όλη την ομαλότητά της —λόγω της στενής συγγένειας μεταξύ αρχικης και τελικής τονικότητας— θα πρέπει να αποκλειστεί διότι δεν συμφωνεί με τον συμβολισμό «♭♭» («ελάσσων προς ελάσσονα»).

Στα τροποποιήσιμα αυτά παραδείγματα, λοιπόν, φαίνεται ότι ο Μάντζαρος, ξεκινώντας από τη Ντο ελάσσονα προτιμά τη μετάβαση προς τη Μι♭ ελάσσονα στη θέση της Μι ελάσσονος, και ίσως προς τη Λα♭ ελάσσονα αντί της Λα ελάσσονος. Υποθέτω ότι η επιλογή του αυτή εξηγείται επειδή η Τονική τους είναι φθόγγος που συμπεριλαμβάνεται στους διατονικούς της Ντο ελάσσονος και η μετάβαση είναι πιο ομαλή. Με αυτό το σκεπτικό συμπλήρωσα τη δεύτερη, εναλλακτική μετατροπία της τρίτης και της τέταρτης γραμμής στον Πίνακα 4.20. Στην τελευταία γραμμή όμως, όπου η τελική τονικότητα είναι η Ρε ελάσσων, δεν έχω προσθέσει δεύτερη εκδοχή επειδή η Τονική της Ρε ελάσσονος ανήκει στους διατονικούς φθόγγους της Ντο ελάσσονος, και ίσως γι' αυτό ο Μάντζαρος να τη διατηρούσε ως τελική τονικότητα ακόμα κι όταν η αρχική τονικότητα της εναλλακτικής εκδοχής είναι η Ντο ελάσσων.

Ακολουθεί τώρα, σε ψηφιακή μεταγραφή, ολόκληρη η υποομάδα παραδειγμάτων που αφορά τη μετατροπία από μείζονα σε ελάσσονα τονικότητα οι οποίες απέχουν μεταξύ τους μια 6Μ, συγκεκριμένα η μετάβαση από τη Ντο μείζονα στη Λα ελάσσονα. Η εκτενής αυτή παράθεση έχει στόχο να αναδείξει τη σχέση που έχουν τα συγκεκριμένα παραδείγματα του *SPA* με το περιεχόμενο δύο άλλων γραπτών του Μάντζαρου: του ΜΠ και του *OC/DM*.

Θα δούμε ότι τα παραδείγματα αυτά χωρίζονται σε 7 ενότητες, ανάλογα με τη Θεώρηση που αποκτά στην τελική τονικότητα ο φθόγγος του μπάσου που χρησιμοποιείται ως κομβικός. Από αυτή τη Θεώρηση παίρνουν το όνομά τους και τα παραδείγματα της εκάστοτε ενότητας — παραδείγματα τα οποία εδώ ανήκουν στο σύντομο είδος που ο Μάντζαρος αποκαλεί απλώς «πτώσεις» («cadenze»). Έτσι, όταν μια ενότητα παραδειγμάτων αποκαλείται «Πτώσεις της 4»

---

[458] «Il doppio segno ♭♮ sopra la nota indica col ♭ la Modulaz[ione] presa nel Modo minore di DO, e quindi il passaggio alla 3. Min[ore] Mi♭; cogli accordi corrispondenti al Modo ove si modula» (*SPA* 4, 12*v*/441).

(«Cadenze della 4ª») αυτό σημαίνει ότι η μετατροπία γίνεται με τη βοήθεια της συγχορδίας που δομείται πάνω στον φθόγγο 2 της αρχικής τονικότητας Ντο μείζονος που μετατρέπεται σε 4 της τελικής Λα ελάσσονος. Αντίστοιχα, στις «Πτώσεις της 7» η συγχορδία που δομείται πάνω στον φθόγγο ♯5 της Ντο μείζονος γίνεται συγχορδία πάνω στον 7 της Λα ελάσσονος, και ούτω καθεξής. Κατά κανόνα η κομβική συγχορδία είναι είτε τύπου Δεσπόζουσας ($V^{(7)}$ ή vii^{7}) είτε κάποια Προδεσπόζουσα της τελικής τονικότητας· εξαίρεση αποτελεί η πρώτη ενότητα παραδειγμάτων η οποία, όχι τυχαία, δεν φέρει τον τίτλο «Πτώσεις της […]» διότι η μετάβαση στην τελική τονικότητα γίνεται εδώ «απροετοίμαστα» («di botto»), δηλαδή η κομβική συγχορδία δεν είναι κομμάτι κάποιας πτώσης αλλά η 6 της αρχικής που εμφανίζεται απλώς μετά την 1 της και γίνεται, με τη σειρά της, 1 της τελικής. Σε κάθε ενότητα η κομβική συγχορδία δίνεται και σε τουλάχιστον μία ακόμη αναστροφή της εκτός από την αρχική ευθεία κατάσταση, η οποία αποτελεί και τη βασική (εξού και το όνομα της κάθε πτώσης). Αυτά ακριβώς τα στοιχεία συνδέουν τις «Πτώσεις» του δεδομένου τμήματος του *SPA* (δηλαδή αυτού που περιέχεται στον Πίνακα 4.20) με τον ΜΠ: αφενός μεν η ομαδοποίηση των παραδειγμάτων σύμφωνα με τη Θεώρηση του μπάσου σε μια δεδομένη συγχορδιακή σύνδεση, αφετέρου δε η επανάληψη της ίδιας σύνδεσης με την πρώτη συγχορδία σε διαφορετικές καταστάσεις.

Στον παρακάτω πίνακα δίνονται οι τίτλοι των ενοτήτων που αποτελούν τα παραδείγματα της υποομάδας με τις μετατροπίες προς την 6. Οι τίτλοι δίνονται μεταφρασμένοι στα Ελληνικά. Επειδή η ψηφιακή μεταγραφή των παραδειγμάτων αυτών εκτείνεται σε έξι σελίδες του παρόντος, στη δεύτερη στήλη σημειώνω τη σελίδα όπου μπορεί κανείς να βρει το περιεχόμενο του κάθε μαντζαρικού παραδείγματος, ενώ στην τρίτη στήλη δίνω και τον αριθμό του συστήματος για να είναι ακόμη ευκολότερος ο εντοπισμός.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.21

Παρουσιάζονται εδώ συνοπτικά οι ενότητες των παραδειγμάτων
των φ. 17*v*-19*r* / σ. 451-454 του *SPA* 4, με παραπομπές προς την ψηφιακή τους μεταγραφή
στις επόμενες έξι σελίδες (σ. 509-514) του παρόντος. Δίνονται επίσης
αντιστοιχίσεις με παραδείγματα του ΜΠ στα οποία βρίσκουμε τις ίδιες αρμονικές συνδέσεις.

Τίτλος	***Αριθμός σελίδας***	***Σύστημα / συστήματα***	***Αντιστοιχία με παραδείγματα του ΜΠ***
Απροετοίμαστα στη συγχορδία της Τονικής της σχετιζόμενης [τελικής] τονικότητας, σε ευθεία κατάσταση	509	1ο	
Πτώσεις της 5:			
Από την 5 στην 1, διατονική [πτώση]	509	2ο-3ο	ET-5
Από την 5 στην ♭6, διατονική απατηλή [πτώση] με ημιτονιακή κίνηση	509	4ο	ET-22
Πτώσεις της 4:			
Από την 4 στην 5, διατονική [πτώση]	509	5ο	ET-15, ET-28
Από την 4 στην 1 [i^6 και i^6_4], διατονική [πτώση]	509	6ο	ET-29.3
Πτώσεις της ♯4:			
Από την ♯4 στην 5, διατονική [πτώση]	510	1ο	ET-33, ET-35
Από την ♯4 στην 1 [π^6_4], διατονική [πτώση]	510	2ο	ET-36
Από την ♯4 στην 5, δις χρωματική [πτώση], αυξημένη	510	3ο	ET-34
Από την ♯4 στην 1 [π^6_4], ομοίως	510	4ο	
Από την ♯4 στην 1 [i^6_4 και π^6_4], χρωματική [πτώση], αυξημένη	510	5ο	
Από την ♯4 στην 1 [i^6_4 και π^6_4], δις χρωματική [πτώση], αυξημένη	510	6ο	ET-36
Πτώσεις της 2:			
Από την 2 στην 5, διατονική [πτώση]	511	1ο-2ο	ET-6
Από την 2 στην 1 [π^6_4], διατονική [πτώση]	511	3ο	
Από την 2 στην 5, χρωματική [πτώση], αυξημένη	511	4ο-5ο	ET-7, ET-46
Από την 2 στην 1 [π^6_4], χρωματική [πτώση], αυξημένη	511	4ο-5ο	ET-47
Από την 2 στην 5, δις χρωματική [πτώση], αυξημένη	512	1ο-2ο	[MT-10]
Από την 2 στην 1 [π^6_4], δις χρωματική [πτώση], αυξημένη	512	3ο-4ο	
Από την 2 στην 5, εναρμόνια [πτώση], αυξημένη	512	5ο	
Ομοίως, με εβδόμη πάνω στην 2	512	6ο	
	513	1ο	
Πτώσεις της ♭2:			
από την ♭2 στην 5, χρωματική [πτώση], ελαττωμένη	513	2ο	ET-52
από την ♭2 στην 1 [π^6_4], ομοίως	513	3ο	ET-51
Πτώσεις της 7:			
Από την 7 στην 1, διατονική [πτώση] του Προσαγωγέα	513	4ο-5ο	ET-23
Διατονική πτώση του Προσαγωγέα από την 7 στην 1, με αντίθετη κίνηση, όπου συναντάται η συγχορδία της 5	514		



Παράδειγμα 4.76 (αρχή): *SPA* 4, 17*v*/451, συστήματα 1-4.



Παράδειγμα 4.76 (συνέχεια): *SPA* 4, 17*v*/451, σύστημα 5, έως 18*r*/452, σύστημα 2.



Παράδειγμα 4.76 (συνέχεια): *SPA* 4, 18*r*/452, από το τρίτο σύστημα μέχρι το τέλος της σελίδας.



Παράδειγμα 4.76 (συνέχεια): *SPA* 4, 18*v*/453, από το πρώτο σύστημα μέχρι τα ⅔ του τέταρτου.



Παράδειγμα 4.76 (συνέχεια): *SPA* 4, 18*v*/453, από το τελευταίο τρίτο του τέταρτου συστήματος έως το τέλος της σελίδας.



Παράδειγμα 4.76 (συνέχεια και τέλος): *SPA* 4, 19*r*/454, σύστημα 1.

Μερικές παρατηρήσεις πάνω σε ορισμένα σημεία του Παρ. 4.76:

- Σ. 509, συστήματα 2-3: η πτώση V–I στη Λα ελάσσονα δίνεται σε τέσσερις εκδοχές της V^7 (ευθεία κατάσταση και τρεις αναστροφές), αλλά η κατάσταση της συγχορδίας δεν είναι το μόνο στοιχείο που αλλάζει κάθε φορά. Ο Μάντζαρος φροντίζει ώστε, από την πρώτη εμφάνιση της νέας Τονικής μέχρι την τελική πτώση, η συγχορδιακή ακολουθία να είναι κάθε φορά ελαφρώς διαφορετική. Έτσι, στο πρώτο από τα τέσσερα υποπαραδείγματα, οι συγχορδίες είναι $i–ii^6_5–V_{4-3}^{-7}–i$, στο δεύτερο είναι $i^{-6}–ii^6_5–ii^{o7}–V–i$, στο τρίτο $i–VI–ii^6_5–ii^7–V–i$, και στο τέταρτο $i^6–i^5_3–VI–ii^6_5–\pi^6_4–V^{-7}–i$. Αυτή η ποικιλία φαίνεται ότι είχε ως στόχο να μάθουν οι μαθητές να αποφεύγουν την προσκόλληση σε έναν περιορισμένο αριθμό αρμονικών προόδων και πτωτικών σχημάτων, και να έχουν ευρύτητα επιλογών.
- Σ. 509, τέλος συστήματος 3: άλλη μία περίπτωση της πολύ συνηθισμένης τακτικής του Μάντζαρου να εισάγει πρόσθετη, πέμπτη φωνή, ειδικά για την τελική πτώση, ώστε η Τονική να είναι πλήρης (βλ. σ. 208-209). Το ίδιο κάνει και στο τέλος του επόμενου συστήματος, αλλά και σε αρκετές ακόμα περιπτώσεις μέσα στο Παρ. 4.76.
- Σ. 509, σύστ. 5: στα δύο αυτά υποπαραδείγματα ο Μάντζαρος βρίσκει την ευκαιρία για να εφαρμόσει και τις τρεις καθυστερήσεις της ναπολιτάνικης σχολής: 7–6, 9–8, 4–3 (βλ. ΕΤ-15, σ. 188 κ.ε.). Στο πρώτο από τα δύο, μάλιστα, τις αξιοποιεί με μίμηση της σοπράνο από την άλτο.
- Σ. 509, σύστ. 6: εφαρμογή αντίθετων κινήσεων μεταξύ μπάσου και κάποιας από τις εσωτερικές φωνές (βλ. σ. 449-459).
- Σ. 510, σύστ. 1: στο πρώτο υποπαράδειγμα, όπου η $vii^{o7\flat}_{3\flat}/V$ είναι σε ευθεία κατάσταση, αυτή είναι πλήρης, ενώ στο δεύτερο υποπαράδειγμα, όπου είναι σε α΄ αναστροφή, είναι χωρίς εβδόμη —έχει, δηλαδή, τη μορφή της «ιταλικής έκτης»— για να αποφευχθούν οι παράλληλες πέμπτες (φα↘μι στο μπάσο, ντο↘σι σε κάποιαν από τις ψηλότερες φωνές).

Ακριβώς το ίδιο είδαμε και στο ΕΤ-33.2 (σ. 228). Στο επόμενο σύστημα, όμως, όπου ακολουθεί π^{6}_{4}, η «γερμανική έκτη» είναι πλήρης.

— Σ. 510, σύστ. 3: και εδώ έχουμε ελλιπή συγχορδία (χωρίς εβδόμη) στην α΄ αναστροφή της vii$^{7\flat}$/V για να αποφευχθεί παράλληλη κίνηση ανάμεσα στο φα♯↘μι του μπάσου και στο ντο↘σι κάποιας ανώτερης φωνής· στο αντίστοιχο παράδειγμα του ΜΠ, δηλαδή στο ΕΤ-34.2, η κίνηση του μπάσου είναι διαφορετική διότι εκεί ανεβαίνει στην τρίτη της V, γι' αυτό και η vii$^{7\flat}$/V είναι πλήρης.
— Σ. 510, σύστ. 4: και πάλι το αγαπημένο ρυθμικομελωδικό σχήμα του Μάντζαρου που παραπέμπει στη μαζούρκα, το οποίο χρησιμοποιεί στο μπάσο ακριβώς πριν το κατιόν πήδημα οκτάβας στην τέλεια πτώση. Θα το βρούμε ακόμα συχνότερα στις σ. 512-514.
— Σ. 510, σύστ. 5: άλλη μία περίπτωση αντίθετων κινήσεων, οι οποίες αυτή τη φορά αναφέρονται στον τίτλο του παραδείγματος. Σημειώνονται επίσης οι αλλαγές κατάστασης (από ευθεία σε α΄ αναστροφή στο πρώτο υποπαράδειγμα, και το αντίστροφο στο δεύτερο) οι οποίες προκύπτουν ακριβώς από αυτές τις αντίθετες κινήσεις. Το ίδιο και στο επόμενο σύστημα, όπου η εξεταζόμενη συγχορδία είναι πλέον «δις χρωματική, αυξημένη» (με ρε♯ και φα♯).
— Σ. 511, συστ. 1-2: η ii^{o7} παρουσιάζεται και στις τέσσερις καταστάσεις της. Ας επισημάνουμε κι εδώ τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους γίνεται η τελική πτώση. Στην ευθεία κατάσταση η ii^{o7} είναι πλήρης διότι προηγείται η α΄ αναστροφή της, ενώ στο αντίστοιχο παράδειγμα του ΜΠ, στο ΕΤ-6.1, η ίδια συγχορδία είναι ελλιπής (με δύο τρίτες) επειδή εμφανίζεται αμέσως μετά την Τ, και ο Μάντζαρος θέλει να αποφύγει τις παράλληλες πέμπτες μεταξύ μπάσου (ντο-ρε) και της άλτο (σολ-λα♭).
— Σ. 511, συστ. 4-5: εδώ το σύστημα αποτελείται από τρία πεντάγραμμα αλλά δεν παίζονται όλα ταυτόχρονα. Τα δύο πρώτα είναι απλώς δύο διαφορετικές εκδοχές του δεξιού χεριού· στην πρώτη εκδοχή, μετά την αλλοιωμένη διπλή Δ, ακολουθεί η Δ, ενώ στη δεύτερη μεσολαβεί και π^{6}_{4}. Στο τέταρτο υποπαράδειγμα δεν υπάρχει δεύτερη εκδοχή επειδή ο μπάσος, έχοντας την εβδόμη της συγχορδίας (λα), δεσμεύεται να τη λύσει στο σολ♯ και έτσι δεν μπορεί να ακολουθήσει π^{6}_{4}.
— Σ. 512, συστ. 1-2: εδώ έχουμε μια «πτώση από την 2 στην 5 που μιμείται επακριβώς την τέλεια», δηλαδή μια διπλή Δ εβδόμης. Ο λόγος για τον οποίο, στην τελευταία στήλη του Πίνακα 4.21, σημειώνω το ΜΤ-10 εντός αγκυλών, είναι ότι στον ΜΠ η συγκεκριμένη συγχορδιακή σύνδεση δεν υπάρχει σε κάποιο παράδειγμα για τον μείζονα Τρόπο.
— Σ. 512, σύστ. 5: η διπλή Δεσπόζουσα εμφανίζεται εδώ χωρίς εβδόμη και με οξυμμένη την πέμπτη της (προετοιμασμένη όμως). Εξαιτίας αυτού του φα𝄪, ενός φθόγγου που ανήκει στους εναρμόνιους της αρχικής Ντο μείζονος, η πτώση αυτή ονομάζεται «εναρμόνια [και] οξυμμένη».
— Σ. 512, σύστ. 6, και σ. 513, σύστ. 1: η ίδια πτώση και εδώ, με τη διπλή Δεσπόζουσα να είναι αυτή τη φορά μεθ' εβδόμης. Η οξυμμένη πέμπτη της οδηγεί αναγκαστικά σε V με διπλασιασμένη τρίτη, η οποία έχουμε ήδη διαπιστώσει ότι επιτρέπεται όταν η συγχορδία αυτή τονικοποιείται (βλ. σ. 227). Και στα τρία υποπαραδείγματα, στον τρίτο χρόνο του προτελευταίου μέτρου, προστίθεται στην V η εβδόμη της η οποία της προσδίδει τη λειτουργία της Δ, επομένως σε εκείνα τα σημεία ο Μάντζαρος έχει φροντίσει ώστε η τρίτη της (που λειτουργεί ως Προσαγωγέας πλέον) να ακούγεται μόνο στη σοπράνο.

— Σ. 513, σύστ. 2, δεύτερο υποπαράδειγμα: άλλη μία ευκαιρία για καθυστερήσεις και, παράλληλα, για μίμηση.
— Σ. 513, συστ. 4-5: η vii^{o7} της Λα ελάσσονος δίνεται και στις τέσσερις καταστάσεις της. Ωστόσο, επειδή στο τέταρτο υποπαράδειγμα η γ΄ αναστροφή δεν μπορεί να οδηγήσει στην Τ, ο μπάσος κινείται βηματικά στο ρε (β΄ αναστροφή) με ταυτόχρονη αντίθετη κίνηση της άλτο ανταλλάσσοντας μαζί της φθόγγους, και τελικά η Τ είναι πάλι σε α΄ αναστροφή όπως και στο τρίτο υποπαράδειγμα. Εξαιτίας αυτής της ανταλλαγής το τελευταίο υποπαράδειγμα έχει ένα μέτρο περισσότερο από τα υπόλοιπα τρία.
— Σ. 514: η ίδια σύνδεση, απλώς εδώ αξιοποιείται η αντίθετη κίνηση που είχαμε βρει στο τελευταίο υποπαράδειγμα της σ. 512. Η ανταλλαγή φθόγγων γίνεται είτε μεταξύ τενόρου και σοπράνο, είτε μεταξύ τενόρου και μπάσου, ενώ ο ενδιάμεσος, διαβατικός φθόγγος μι, είναι η βάση της Δ της Λα ελάσσονος, εξού και η «συνάντηση της συγχορδίας της 5» που αναφέρεται στον τίτλο. Στο τρίτο υποπαράδειγμα, επειδή μετά τη γ΄ αναστροφή της vii^{o7} της Λα ελάσσονος ακολουθεί η Δεσπόζουσα (και όχι η Τονική όπως στα άλλα τρία), το εν λόγω υποπαράδειγμα έχει ένα μέτρο λιγότερο από τα άλλα.

Η σχέση αυτών των παραδειγμάτων με το *OC/DM* θα φανεί εξετάζοντας τα ολίγα αποσπάσματα εκείνου του συγγράμματος τα οποία θα παραθέσω στο σχετικό υποκεφάλαιο (5.6). Εν ολίγοις, πάντως, το κοινό στοιχείο είναι η παρουσίαση μιας σύντομης μουσικής φράσης σε τρεις ή τέσσερις εκδοχές, όσες είναι και οι δυνατές διαφορετικές καταστάσεις στις οποίες μπορεί να χρησιμοποιηθεί μια συγκεκριμένη συγχορδία. Απλώς στο *OC/DM* η ίδια μουσική φράση χρησιμοποιείται ως βάση για μια πληθώρα *μετατροπικών* παραδειγμάτων, με το καθένα να καταλήγει σε διαφορετική τονικότητα, χρησιμοποιώντας την εκάστοτε εξεταζόμενη συγχορδία στην τελική τονικότητα.

❋

Στο φ. 23*r* / σ. 462 του *SPA* 4 επιστρέφουμε στο είδος παραδειγμάτων που είχαμε συναντήσει στις πρώτες σελίδες του τόμου, δηλαδή στα αυτοτελή κομμάτια για πιάνο τα οποία αρχίζουν και τελειώνουν στην ίδια τονικότητα. Η επιστροφή αυτή γίνεται με μια ιδιόρρυθμη περίπτωση: μια διπλή φούγκα σε ύφος redowa («redova» στο χειρόγραφο, παρατίθεται ολόκληρη στο Παρ. 4.77).[459] Ακριβέστερο, ίσως, θα ήταν να λέγαμε πως πρόκειται για μία redowa που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως δίφωνη φούγκα (σοπράνο και μπάσο) με συνεχή συνοδεία δύο ακόμη ενδιάμεσων φωνών, αν και ο Μάντζαρος δεν είναι συνεπής ως προς τον αριθμό των τελευταίων — πράγμα θεμιτό εφόσον μιλάμε για ένα πιανιστικό κομμάτι.

[459] Στην ουσία είναι μια μαζούρκα όπου, μάλιστα, το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα ♫ ♩ ♩ το βρίσκουμε σχεδόν σε κάθε μέτρο της σύνθεσης (δεν εμφανίζεται σε μόλις τέσσερα από, συνολικά, 55 μέτρα).

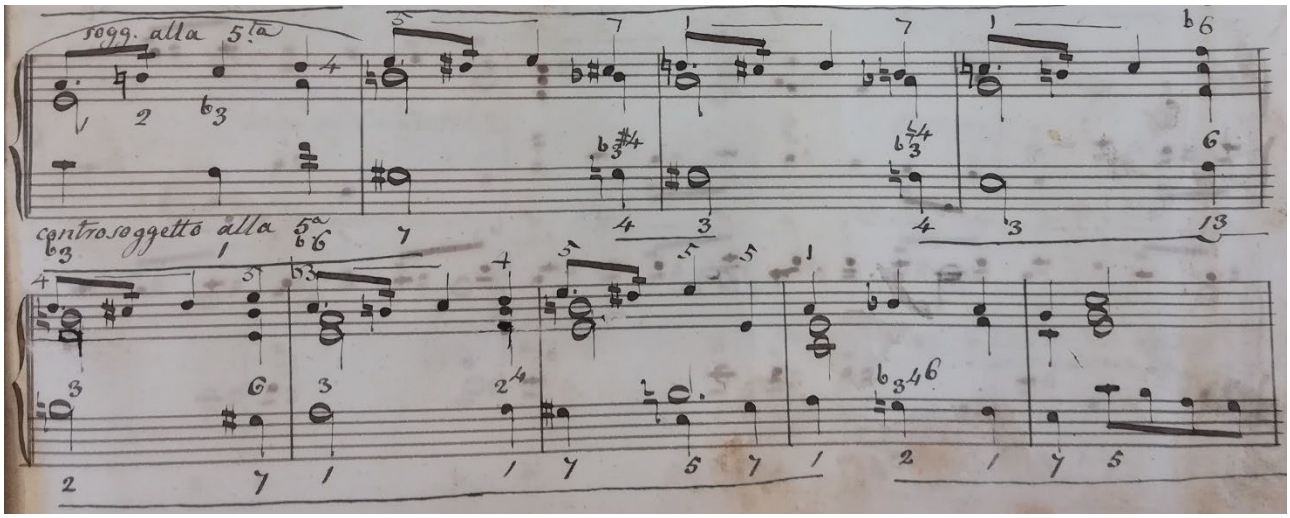
REDOVA (DOPPIA FUGA REALE, A SOGGETTO, E Contro-Soggetto)



Παράδειγμα 4.77: *SPA* 4, φ. 23*r*-25*r* / σ. 462-464 (παραλείπονται οι Θεωρήσεις των δύο αντιστικτικών φωνών και η ενδιάμεση αρίθμηση του basso continuo).

Στο θέμα και αντίθεμα αυτής της ιδιότυπης φούγκας υπάρχει μια σύντομη αλυσίδα που χαρακτηρίζεται από την κατιούσα χρωματική κίνηση του αντιθέματος. Η κίνηση αυτή αξιοποιείται σε παρενθετικές Δεσπόζουσες προς την τέταρτη και την τρίτη βαθμίδα (μ. 2-4), παίρνοντας κάθε φορά τις Θεωρήσεις 4 3 (ντο–σι, σι♭–λα), ενώ την ίδια στιγμή το θέμα έχει τις Θεωρήσεις 7 1 (φα♯–σολ. μι–φα). Οι κινήσεις αυτές, θεμελιώδους σημασίας για την εδραίωση μιας τονικότητας (ειδικά όταν συνηχούν), θυμίζουμε ότι αποτελούν το αντικείμενο του φ. 61*ν* / σ. 119 του *SPA* 1 (βλ. ενότητα 4.1.3).

Σε αυτή τη redowa βρίσκουμε αναλυτικά σύμβολα σε τρία επίπεδα: (α) Θεωρήσεις στους φθόγγους του μπάσου, που είναι και το συνηθέστερο· (β) αρίθμηση τύπου basso continuo ανάμεσα στο δεξιό και στο αριστερό χέρι, και (γ) Θεωρήσεις των φθόγγων της ψηλότερης φωνής. Οι τελευταίες είναι το σπανιότερο στοιχείο αυτού του κομματιού, αφού δεν δηλώνουν απόσταση από το μπάσο, όπως είναι το σύνηθες για τις ψηλότερες φωνές, αλλά τη θέση του κάθε φθόγγου μέσα στην εκάστοτε τονικότητα. Ως δείγμα αυτής της συνύπαρξης των αναλυτικών συμβόλων δίνονται, φωτογραφημένα, εννέα μέτρα από την πρώτη σελίδα της χειρόγραφης redowa — όπου φαίνεται, ταυτόχρονα, και ο κάπως πιο προσεγμένος γραφικός χαρακτήρας που τη διακρίνει από τα περισσότερα μουσικά παραδείγματα και κομμάτια του *SPA*, και που πρέπει να οφείλεται στη χρήση λεπτότερης πένας.



Εικόνα 4.34: *SPA* 4, 23*r*/462, μ. 9-17 της «Redova» σε μορφή φούγκας.

Η παρουσία Θεωρήσεων και στη σοπράνο εξηγείται πιθανόν από την πρόθεση του Μάντζαρου να τονίσει εδώ την αναστρεφόμενη αντίστιξη, τεχνική σημαντικότατη στη διπλή φούγκα. Η αριθμητική αναπαράσταση των συνηχήσεων μεταξύ μπάσου και σοπράνο φαίνεται ότι λειτουργούσε επικουρικά στη μουσική σημειογραφία, ενώ μπορούσε, παράλληλα, να συμβάλει στην περαιτέρω εξοικείωση των μαθητών με τα αριθμητικά συμβολικά συστήματα. Ας πάρουμε ως παράδειγμα τις Θεωρήσεις των δύο ακραίων φωνών όπως τις βλέπουμε στην Εικ. 4.34, όπου βρισκόμαστε στην ελάσσονα τονικότητα της πέμπτης βαθμίδας, τη Λα ελάσσ.: αν απομονώσουμε τις Θεωρήσεις τους, και αν τις γράψουμε έτσι ώστε αυτές που συνηχούν να βρίσκονται στην ίδια κατακόρυφο, προκύπτει το παρακάτω διάγραμμα όπου το θέμα βρίσκεται στην πάνω φωνή και το αντίθεμα στην κάτω.[460] Ο συνηχητικός συνδυασμός ακούγεται

[460] Αν και το διάγραμμα αυτό μοιάζει με εκείνα που βρίσκουμε στα κεφάλαια περί διπλής αντίστιξης του Fux 1725, πρέπει να γίνει σαφές ότι εδώ πρόκειται για αναπαράσταση δύο μελωδιών με σύμβολα Θεωρήσεων, ενώ ο Fux

σωστά και με αναστροφή των μελωδιών. Σημειωτέον ότι όλες οι Θεωρήσεις του διαγράμματος αφορούν τη Λα ελάσσ., με εξαίρεση αυτές που είναι επισημασμένες με αγκύλη και που αποτελούν τη μετατροπική αλυσίδα. Στη δε διπλή Θεώρηση 6 1, την οποία έχω γράψει στη θέση της εσφαλμένης 1 3 του Μάντζαρου, το μεν 6 αναφέρεται στη Ντο μείζονα, το δε 1 στη Λα ελάσσονα. Ας τονίσουμε, επίσης, ότι το διάγραμμα αυτό δεν υπάρχει στο *SPA* αλλά είναι απλώς μια δική μου, συνδυαστική απεικόνιση των Θεωρήσεων της σοπράνο και του μπάσου.

Ρε μείζ. Ντο μείζ.

1	2	♭3	4	5	7	1	7	1	♭6	4	5	♭3	4	5	5	5	1
♭3		1	♭6	7	4	3	4	3	6 1	2	7	1	1	7	5	7	1

Θεωρώ πως η πιθανότητα να τονίζουν οι Θεωρήσεις των φθόγγων της σοπράνο τη δυνατότητα της μελωδικής αναστροφής θέματος και αντιθέματος ενισχύεται από το γεγονός ότι, μετά την ολοκλήρωση του θέματος σε αυτή τη φωνή (δηλαδή μετά την πρώτη παρουσίαση του θέματος και του αντιθέματος σε αντιστικτική αναστροφή), οι Θεωρήσεις αυτές παύουν να καταγράφονται — βλ. τα δύο τελευταία μέτρα της Εικ. 4.34.

Ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό αυτής της «Redova» ως προς τη χρήση των Θεωρήσεων βρίσκεται στην αντιμετώπιση ορισμένων ξένων φθόγγων, και συγκεκριμένα των (κυρίως οξυμμένων) ποικιλματικών φθόγγων που υπάρχουν σε όλα τα μέτρα του θέματος, ακριβώς μετά το παρεστιγμένο όγδοο, με εξαίρεση το πρώτο μέτρο. Γενικά στα διδακτικά του συγγράμματα, όταν ο Μάντζαρος σημειώνει Θεωρήσεις κάτω από το μπάσο, τις σημειώνει σε κάθε φθόγγο, είτε είναι συγχορδιακός είτε ξένος· εδώ, όμως, παρόλο που στο δεύτερο μέτρο σημειώνει κάτω από το λα-σολ♯-λα τις Θεωρήσεις 5 ♯4 5, από το τρίτο μέτρο και εφεξής σημειώνει τη Θεώρηση μόνο του πρώτου φθόγγου αυτού του μελωδικού σχήματος, όπου αυτό εμφανίζεται, και παρατείνει την ισχύ της μέσω μιας οριζόντιας γραμμής η οποία φτάνει μέχρι και τον τρίτο φθόγγο, που είναι ο ίδιος με τον πρώτο. Αυτό μπορεί να φανεί στην Εικ. 4.34, στις Θεωρήσεις των πρώτων τριών φθόγγων της σοπράνο σε κάθε μέτρο από το δεύτερο μέχρι και το έβδομο (αν και στο τελευταίο παραλείπεται η οριζόντια γραμμή): οι Θεωρήσεις αυτές είναι, με τη σειρά, 5, 1, 1, 4, ♭3, και 5. Η επιλογή αυτή θα μπορούσε να αποτελεί μια εναλλακτική ή/και βελτιωμένη εκδοχή του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιούσε ο Μάντζαρος τις Θεωρήσεις, σημειώνοντας μόνο τους σημαντικότερους αρμονικά φθόγγους.

Στο Παρ. 4.77 έχουν παραλειφθεί όλα τα αριθμητικά σύμβολα ώστε να αναδειχτούν οι σημειώσεις του Μάντζαρου πάνω στην παρτιτούρα, οι οποίες πληροφορούν τους μαθητές για τις βαθμίδες όπου εμφανίζεται το θέμα και το αντίθεμα, αλλά και για τυχόν τροποποιήσεις του θέματος και του αντιθέματος. Η συχνότερη τροποίηση είναι η συντόμευσή τους («stretta» σύμφωνα με τον Μάντζαρο[461]), όπου παραλείπεται το δεύτερο μισό τους: αυτή είναι η μορφή στην

στα δικά του διαγράμματα σημειώνει αναστροφές διατημάτων (FUX 1725 σ. 175, 184, και 193· βλ. επίσης την αγγλική μετάφραση των ίδιων κεφαλαίων στο MANN 1958 (1987), σ. 107-138, όπου τα ίδια διαγράμματα υπάρχουν στις σ. 108, 115, και 123 αντίστοιχα).

[461] Η μαντζαρική *stretta* είναι αυτό που αποκαλούμε στη φούγκα *ψευδές στρέτο*, δηλαδή διαδοχικές είσοδοι του θέματος προτού αυτό ολοκληρωθεί στην προηγούμενη φωνή, και συνεπώς χωρίς να συνδυάζεται αντιστικτικά με τον εαυτό του, διότι με την έναρξη κάθε νέας εισόδου το θέμα διακόπτεται στη φωνή που το είχε προηγουμένως. Ωστόσο, όπως δείχνει και η χρήση του θέματος και του αντιθέματος στη «Redova» του *SPA* 4, ο όρος αυτός σημαίνει περισσότερο «συντομευμένο θέμα/αντίθεμα». Το στρέτο, ως μέσο αύξησης της έντασης κοντά

οποία εμφανίζονται τις περισσότερες φορές, και λογικά αυτό εξηγείται λόγω του μεγάλου μήκους τους. Το θέμα και το αντίθεμα ακούγονται ολόκληρα μόνο στα μ. 1-8, 9-16, και 48-55.

Οι σημειώσεις αυτές του Μάντζαρου είναι χρήσιμες διότι μας βοηθούν να αντιληφθούμε το νόημα της ορολογίας που χρησιμοποιούσε σχετικά με τη μουσική μορφή, έστω και μόνο της φούγκας. Η χρησιμότερη λέξη εδώ θεωρώ ότι είναι η *imitazione*, η οποία δεν έχει τη συνήθη σημασία της μίμησης, δηλαδή την εμφάνιση ενός θεματικού στοιχείου διαδοχικά σε δύο διαφορετικές φωνές, σε μικρή χρονική απόσταση. Εδώ είναι φανερό ότι *imitazione* σημαίνει επανάληψη χαρακτηριστικού θεματικού στοιχείου *στην ίδια φωνή*, κι αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε από τις σημειώσεις που αφορούν το δεξιό χέρι των μ. 33-37 και το αριστερό των μ. 46-47. Στην πρώτη ο Μάντζαρος γράφει «2.ª stretta del sog[getto] alla 4.ta prolungato da un andamento d' imitazioni», δηλαδή «δεύτερη συντομευμένη μορφή του θέματος, στην τονικότητα της τέταρτης βαθμίδας, το οποίο θέμα έχει επιμηκυνθεί μέσα από μια αλυσίδα "μιμήσεων"». Εδώ όμως δεν υπάρχει καμία μίμηση, παρά μόνο τρεις επαναλήψεις του θεματικού στοιχείου που βλέπουμε στην ανώτερη φωνή στο μ. 34. Στη δεύτερη σημείωση που περιέχει τη λέξη *imitazione* (μ. 46-47) διαβάζουμε «diverti[mento] di imitaz[ioni] tratte dalla codetta», που μεταφράζεται «επεισόδιο αποτελούμενο από "μιμήσεις" που προέρχονται από την κατάληξη».[462] Πράγματι, σε αυτά τα δύο μέτρα δεν έχουμε είσοδο του θέματος και αντιθέματος, παρά μόνο υλικό από τα δύο τελευταία του μέτρα, και το ακόμα πιο σημαντικό εδώ είναι ότι η λέξη *imitazione* δηλώνει όχι την επανάληψη ενός ρυθμικού και μελωδικού σχήματος, αλλά μόνο ρυθμικού (𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥). Πιστεύω πως αυτό σημαίνει ότι ο όρος αυτός μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και σε μη αντιστικτικές μορφές.[463]

Ένα τελευταίο ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτές τις σημειώσεις είναι η ασυνέπεια με την οποία εμφανίζονται γραμμένοι κάποιοι όροι, εφόσον βρίσκουμε τον Μάντζαρο να γράφει την ιταλική λέξη για το αντίθεμα είτε ως *contr<u>o</u>soggetto* (μ. 1, 9, 25) είτε ως *contr<u>a</u>soggetto* (μ. 22, 27). Παρομοίως, τον όρο που δηλώνει τη βαθμίδα της Τονικής ή τη βασική τονικότητα, αλλού τον βρίσκουμε γραμμένο *tono* (μ. 22 και 31 στη σοπράνο) και αλλού *tuono* (ίδια μέτρα, στο μπάσο, δύο φορές στο μ. 38, και τέλος στο μ. 48). Ωστόσο, δεδομένου ότι και οι τέσσερις αυτοί τύποι συναντώνται γενικότερα σε μουσικοθεωρητικά κείμενα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα,[464] θα

στο τέλος μιας φούγκας, ο Μάντζαρος το αποκαλεί επίσης *canone* (βλ. σ. 191 υποσημ. 190), και εμφανίζεται σχεδόν πάντα ως *ψευδές* στρέτο και όχι γνήσιο, τόσο στις φούγκες των συγγραμμάτων του Μάντζαρου για την Αντίστιξη όσο και σε εκείνες του βιβλίου V των *Partimenti* του Fenaroli. Και στους δύο αυτούς δασκάλους, όταν το ψευδές στρέτο εμφανίζεται κοντά στο τέλος της φούγκας, αυτό γίνεται σχεδόν πάντα μετά από μια κρατημένη (με κορόνα) Δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας. Βλ. λ.χ. τα Παρ. 3.39 και 3.40 στις σ. 192 και 193, τα οποία αποτελούν διαφορετικές εκδοχές (ψευδούς) στρέτο του ίδιου θέματος, το οποίο μπορεί κανείς να δει ολόκληρο στα πρώτα μέτρα μιας άλλης, δίφωνης φούγκας, βασισμένης στο ίδιο θέμα. Την τελευταία αυτή φούγκα την παραθέτουμε στη σ. 111, Παρ. 2.11· κοντά στο τέλος της, ακριβώς μετά την κορόνα στη Δεσπόζουσα, έχουμε επίσης ψευδές στρέτο (μ. 42-46).

[462] Η σημασία της ιταλικής λέξης *codetta* δεν ταυτίζεται εδώ με τη σημασία του καθιερωμένου σήμερα όρου *κοντέτα* στις φούγκες.

[463] Ως παράδειγμα αυτού του είδους «μίμησης» σε ομοφωνικό είδος βλ. το απόσπασμα της *Aria greca* που παρατίθεται στη σ. 316-317 παραπάνω.

[464] Ενδεικτικά, τον τύπο *contrasoggetto* ή *contrassoggetto* τον βρίσκουμε στα SABBATINI 1802 σ. 113, GERVASONI 1812 σ. 402, [ΑΝΩΝΥΜΟΣ] 1823 σ. 150-151, LICHTENTHAL 1826 σ. 201, και PICCHIANTI 1834 σ. 168-169. Ο τύπος *controsoggetto* ή *controssoggetto* απαντά στα COLLA ²1830 σ. 53, και GIANELLI 1801 (²1820) τ. 4 σ. 84. Στα FENAROLI [1814] σ. 3, SELVAGGI 1823 σ. 116, MATTEI [περ. 1824–1825] σ. 13, BALBI 1825 (²1853) σ. 7, LICHTENTHAL 1826 τ. 2 σ. 262-269, ORLANDINI 1844 σ. 60, καθώς και στο *BNZ* του Μάντζαρου (φ. 8*r* / σ. 14) προτιμάται ο

ήταν ίσως θα ήταν ορθότερο να μιλάμε απλώς για ελεύθερη χρήση διπλών τύπων —τους οποίους ο Μάντζαρος πιθανό να θεωρούσε εξίσου ορθούς— παρά για ασυνέπεια.[465]

Τα υπόλοιπα μουσικά παραδείγματα του τόμου 4, τα οποία είναι γραμμένα σε φύλλα των οκτώ πενταγράμων, θυμίζουν μεν στην πλειονότητά τους εκείνα του τόμου 3 αλλά παρουσιάζουν μερικές διαφορές:

- Δεν βρίσκουμε παραδείγματα με έκταση μικρότερη από ένα σύστημα δύο πενταγράμμων· τα περισσότερα καταλαμβάνουν από δύο συστήματα μέχρι μία ολόκληρη σελίδα, ενώ υπάρχουν και μερικά που είναι αρκετά εκτενέστερα.
- Παρόλο που υπάρχουν ομάδες παραδειγμάτων που ασχολούνται με μια συγκεκριμένη σχέση τονικοτήτων, οι ίδιες οι τονικότητες στις οποίες γίνεται μετατροπία δεν ακολουθούν κάποια δεδομένη σειρά όπως λ.χ. τους φθίνοντες βαθμούς συγγένειας· οι μετατροπίες αυτών των σελίδων ανήκουν γενικά στους βαθμούς από τον 4ο μέχρι και τον 7ο, δηλαδή κινούνται προς τονικότητες οι οποίες, είτε λίγο είτε πολύ, είναι απομακρυσμένες.
- Στην περιγραφή των μετατροπιών δεν χρησιμοποιείται καθόλου το κόκκινο χρώμα για να δηλώσει τις ελάσσονες τονικότητες· εντούτοις, στον συνοπτικό πίνακα των παραδειγμάτων που περιέχονται σε αυτά τα φύλλα, έχω χρησιμοποιήσει κόκκινο χρώμα για λόγους ομοιομορφίας (ώστε ο συμβολισμός να είναι και εδώ ίδιος με τους αντίστοιχους προηγούμενους πίνακες) αλλά και για οπτική διευκόλυνση.
- Στην ίδια περιγραφή ο Μάντζαρος δεν αναφέρει τους βαθμούς συγγένειας παρά μόνο τη Θεώρηση της τελικής τονικότητας· όταν δε υπάρχει και επιστροφή στην αρχική τονικότητα, τότε δίνονται δύο Θεωρήσεις, μία που εκφράζει τη σχέση της αρχικής με τη διαφορετική, και μία που εκφράζει το αντίστροφο.

Ακολουθεί ένας ακόμη πίνακας παραδειγμάτων, ο τελευταίος για το *SPA*, με αναφορά στις Θεωρήσεις των μετατροπιών, στις ενδιάμεσες και τελικές τονικότητες, στον αριθμό παραδειγμάτων που βρίσκουνται σε κάθε σελίδα ή ομάδα σελίδων, και σε τυχόν χαρακτηρισμό τους.

τύπος *tuono*, ενώ στα GERVASONI 1800 σ. 118-119, QUADRI 1832 ([2]1835) σ. 44, PICCHIANTI 1834 σ. 22, BOUCHERON 1842 σ. 75, και CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 27, 29, 32 κ.λπ. προτιμάται ο τύπος *tono*.

[465] Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του Picchianti, ο οποίος προτιμά μια πιο καθαρολογική προσέγγιση. Στο *Principj generali e ragionati* […] προκρίνει τους όρους *tono* και *semitono* έναντι των *tuono* και *semituono* (PICCHIANTI 1834 σ. 22, υποσημ.) επηρεασμένος από ένα δοκίμιο περί συνωνύμων του Giuseppe Grassi όπου ο τελευταίος, επικαλούμενος μάλιστα την ακριβολογία ως «φιλοσοφική» ιδιότητα μιας γλώσσας, θεωρεί ανάρμοστη τη χρήση της λέξης *tuono* για να εκφράσει μουσικές έννοιες (GRASSI [11]1832 σ. 196-200). Σημειωτέον ότι η λέξη *tuono* είχε παράλληλα και τη σημασία της βροντής, αλλά τελικά έφτασε να έχει μόνον αυτή τη σημασία στα σημερινά Ιταλικά, στα οποία ο *τόνος* (με όλες τις μουσικές του σημασίες) είναι πλέον *tono*, πράγμα που ίσως είναι αποτέλεσμα της επιρροής κάποιων λογίων που είχαν τις ίδιες απόψεις με εκείνες του Grassi.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.22

SPA 4, συνοπτική παρουσίαση των περιεχομένων των φ. 25*r*–38*v* και 40*v*–60*v* (σ. 466–493 και 497–537).

Φύλλο / σελίδα	***Θεώρηση ενδιάμεσης (αν υπάρχει) και τελ. τον.***	***Συνδυασμός Τρόπων***	***Αρχική τον.***	***Ενδιάμεση τον.***	***Τελική τον.***	***Πλήθος παραδειγμάτων και αρίθμησή τους (αν υπάρχει)***	***Χαρακτηρισμός δεδομένων παραδειγμάτων***
25*r* / 466	♯2 (2A) ♭♭7 (7ε) ♯2 (2A) ♭♭7 (7ε)	♮♮ ♮♮ ♮♮ ♮♮	Ντο♭ Ρε Ντο♭ Ρε		Ρε Ντο♭ Ρε Ντο♭	1 1 1 1	
25*v* / 467	♯2 (2A) ♭♭7 (7ε) ♯2 (2A), ♭♭7 (7ε)	♮♮ ♮♮ ♮♮♮	Ντο♭ Ρε Ντο♭	 Ρε	Ρε Ντο♭ Ντο♭	1 1 1	
26*r* / 468	♯2 (2A) ♭♭7 (7ε) ♯2 (2A), ♭♭7 (7ε)	♮♭ ♭♮ ♮♭♮	Ντο♭ Ρε Ντο♭	 Ρε	Ρε Ντο♭ Ντο♭	1 1 1	
26*v*-27*r* / 469-470	♯2 (2A) ♭♭7 (7ε)	♮♭ ♭♮	Ντο♭ Ρε		Ρε Ντο♭	1 1 (αρ. 3)	
27*r* / 470	♭♭7 (7ε) ♯2 (2A)	♭♮ ♮♭	Ρε Ντο♭		Ντο♭ Ρε	1 (αρ. 4) 1 (αρ. 5)	
27*v* / 471	♭♭7 (7ε), ♯2 (2A),	♭♮♭	Ρε	Ντο♭	Ρε	1	
28*r* / 472	♯2 (2A), ♭♭7 (7ε)	♮♭♮	Ντο♭	Ρε	Ντο♭	1	
28*r*-33*r* / 472-482	♯2 (2A), ♭♭7 (7ε) ♯2 (2A), ♭♭7 (7ε) ♯5 (5A), ♭4 (4ε) ♯1 (1A), ♭1 (1ε) ♯4 (4A), ♭5 (5ε) 7 (7M), ♭2 (2μ) [χωρίς μετατροπ.]	♮♭♮ ♮♭♮ ♮♮♮ ♮♮♮ ♮♮♮ ♮♮♮	Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭	Ρε Ρε Σολ Ντο Φα Σι♭	Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭ Ντο♭	1 1 1 1 1 1 1	Introduz[ione] [Valzer] No. 1 [Valzer] No. 2 [Valzer] No. 3 [Valzer] No. 4 [Valzer No. 5] [Coda / Finale]
33*v*-35*v* / 483-487	♯5 (5A), ♭4 (4ε)	♮♮♮	Ντο♭	Σολ	Ντο♭	6 (αρ. 1-6)	
36*r* -38*v*/ 488-493	♯5 (5A), ♭4 (4ε)	♮♭♮	Ντο♭	Σολ	Ντο♭	6 (αρ. 1-6)	
40*v*-42*r* / 497-500	♯1 (1A), ♭1 (1ε)	♮♮♮	Ντο♭	Ντο	Ντο♭	3 (μόνο το 2ο και το 3ο είναι αριθμημένα) + μια εναλλακτική εκδοχή (*Variante*) για το πρώτο	
42*v*-44*r* / 501-504	♯1 (1A), ♭1 (1ε) ♯4 (4A), ♭5 (5ε)	♮♮♮ ♮♮♮	Ντο♭ Ντο♭	Ντο Φα	Ντο♭ Ντο♭	1 (αρ. 4)	Introduzione και Redowa Mazurka
44*v*-46*r* / 505-508	♯1 (1A), ♭1 (1ε)	♮♮♮	Ντο♭	Ντο	Ντο♭	2 (αρ. 5 και 6)	
46*v*-47*r* / 509-510	♯1 (1A), ♭1 (1ε)	♮♭♮	Ντο	Ντο♯	Ντο	2 (αρ. 1 και 2)	
47*v*-50*r* / 511-516	♯1 (1A), ♭1 (1ε) ♯1 (1A), ♭1 (1ε)	♮♭♮ ♮♭♮	Ντο Σολ	Ντο♯ Σολ♯	Ντο Σολ	5 τα οποία αποτελούν μια μαζούρκα με εισαγωγή. Η αρίθμηση («3, 4, 5, 6 και 7») σημειώνεται στην αρχή της εισαγωγής	Introduzione (παρ. 3) και Mazurka (παρ. 4-7)
50*v*-51*r* / 517-518		♮♭♭♭♮	Ντο	Φα♯, Ντο♯ Σολ♯	Ντο	1	Τρεις ενδιάμεσες μετατροπίες χωρίς εμβόλιμες επιστροφές στην κύρια. Οι μετατροπίες αυτές αναφέρονται εσφαλμένα ως «οι τρεις του 4ου βαθμού», ενώ μόνον οι δύο πρώτες ανήκουν σε αυτόν. Η τρίτη ανήκει στον 6ο.
51*v*-53*r* / 519-522	♯4 (4A), ♭5 (5ε)	♮♭♮	Ντο	Φα♯	Ντο	1	
53*v*-55*r* / 523-526	♯4 (4A), ♭5 (5ε)	♮♮♮	Ντο	Φα♯	Ντο	1	

55*v*-56*r* / 527-528						1	Στη Ντο μείζονα, με μιμήσεις και με αποκλίσεις προς κοντινές τονικότητες. Πολύ διαφορετικό απ' όλα τα υπόλοιπα αυτών των σελίδων.
56*v*-58*r* / 529-532	♯4/♯4 (4A), ♭5 (5ε)	♮ ♮/♭ ♮	Ντο	Φα♯/Φα♯	Ντο	1	
58*v*-60*v* / 533-537	7/7 (7M), ♭2 (2μ)	♮ ♮/♭ ♮	Μι♭	Ρε/Ρε	Μι♭	1	

Τα πιο ενδιαφέροντα μουσικά παραδείγματα του τόμου 4 θεωρώ ότι είναι αυτά τα ολίγα που έχουν και τη μεγαλύτερη έκταση, αντιπροσωπεύοντας ταυτόχρονα ένα τμήμα της πιανιστικής μουσικής της εποχής και, συνεπώς, λειτουργώντας ως δείγματα του λεγόμενου *ideale*, δηλαδή της ελεύθερης σύνθεσης. Πρόκειται αποκλειστικά για χορούς όπως μαζούρκα, redowa, redowa mazurka, και βαλς. Στο Παρ. 4.78 παραθέτω ένα τμήμα από την τελευταία περίπτωση, δηλαδή από το μοναδικό βαλς που υπάρχει στο *SPA* και, ταυτόχρονα, το μεγαλύτερο σε έκταση παράδειγμα ολόκληρου του έργου, εφόσον καταλαμβάνει λίγο παραπάνω από δέκα σελίδες του χειρογράφου. Το βαλς αυτό, τόσο υφολογικά όσο και μορφολογικά, έχει ως πρότυπο πολύ περισσότερο τον βιεννέζικο τύπο που καλλιέργησαν στο α΄ μισό του 19ου αιώνα ο Joseph Lanner (1801–1843) και ο Johann Strauss πατέρας (1804–1849), παρά τον χρονολογικά σύγχρονο τύπο του Chopin. Τα βαλς του Lanner και του Strauss πατέρα συνήθως έχουν την εξής μορφή: αρχικά μια εισαγωγή, μετά την οποία ακολουθούν πέντε ή έξι σαφώς διακριτές ενότητες που φέρουν αύξοντες αριθμούς και αποκαλούνται κι αυτές «βαλς», και τέλος μια καταληκτική ενότητα που άλλοτε χαρακτηρίζεται «finale» και άλλοτε «coda».[466] Το βαλς του Μάντζαρου, παρομοίως, αποτελείται από μια δεκαεξάμετρη εισαγωγή (με μετρική ένδειξη $\frac{3}{8}$ και χρονική αγωγή «Largh[etto] con espress[ione]»), πέντε βαλς (από τα οποία μόνο τα πρώτα τέσσερα είναι αριθμημένα), και μια καταληκτική ενότητα που όμως δεν φέρει καμία λεκτική ένδειξη.

Σε κάθε ενότητα αυτής της σύνθεσης γίνεται μετατροπία και σε μία διαφορετική τονικότητα, και έπειτα επιστρέφουμε στην αρχική. Εξαίρεση σε αυτό αποτελούν η εισαγωγή και το βαλς αρ. 1, που έχουν το ίδιο ακριβώς τονικό πλάνο (Ντο♭ μείζων → Ρε ελάσσων → Ντο♭ μείζων). Όπως φαίνεται και στον πίνακα 4.22, στη σειρά που αφορά τα φ. 28*r*-33*r* / σ. 472-482, οι τονικότητες των μετατροπιών είναι όλες αρκετά απομακρυσμένες από την αρχική: η ♯1, ♯4, και 1 (των βαλς αρ. 3, 4, και 5 αντίστοιχα) ανήκουν όλες στον 5ο βαθμό του μείζονος Τρόπου, η ♯2 (της εισαγωγής και του βαλς αρ. 1) είναι η 2η μετατροπία του 6ου βαθμού, και η ♯5 (του βαλς αρ. 2) είναι η 1η του 7ου βαθμού. Πρόκειται για μετατροπίες πολύ προχωρημένες σε σύγκριση με εκείνες που βρίσκουμε στα τυπικά βαλς της ίδιας περιόδου, αλλά εδώ δεν έχουμε ένα τυπικό βαλς παρά ένα μετατροπικό μουσικό παράδειγμα γραμμένο με εκπαιδευτικό στόχο. Μπορεί, δηλαδή, μορφολογικά και υφολογικά το παράδειγμα να είναι σχεδόν όμοιο με ένα βιεννέζικο βαλς της ίδιας εποχής, αλλά από πλευράς μετατροπιών προχωρά πολύ πιο μακριά.

Στην Εικ. 4.35 έχουμε φωτογραφία της εισαγωγής, με την ένδειξη «Segue Valzer» («Ακολουθεί [το] βαλς») στο τέλος. Η μετατροπία στη Ρε ελάσσονα συμβαίνει στο τέλος του πρώτου συστήματος και στην αρχή του δεύτερου, και κατόπιν ξεκινά η διαδικασία επιστροφής στην

[466] Από τις αρκετές δεκάδες βαλς που έγραψαν οι δύο αυτοί συνθέτες σημειώνουμε εντελώς ενδεικτικά, ως αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτής της μορφολογικής υποδιαίρεσης, τα εξής. Lanner: *Die Abenteurer* op. 91 (1834, με έξι ενότητες βαλς), *Die Werber* op. 103 (1835, με πέντε βαλς)· Strauss πατέρας: *Wiener Damen-Toilette-Walzer* op. 40 (1830, έξι βαλς), *Gabrielen-Walzer* op. 68 (1834, πέντε βαλς), *Krönungs-Walzer* (1837, πέντε βαλς).

αρχική Ντο♭ μείζονα, χωρίς όμως να ακουστεί ακόμα η Τονική, η οποία θα έρθει στην αρχή του βαλς αρ. 1 στην επόμενη σελίδα. Στα δύο τελευταία μέτρα της εισαγωγής η Δ της Ντο♭ μείζονος μένει μετέωρη και ακολουθείται από παύση ενός μέτρου — μια μουσική χειρονομία την οποία θα βρούμε και στον Verdi.[467]



Εικόνα 4.35: *SPA* 4, 28*r*/472, η εισαγωγή του μεγάλου βαλς των φ. 28*r*-33*r* / σ. 472-482.

Το σημαντικότερο στοιχείο στην Εικ. 4.35 είναι οι αριθμοί 1 και 2, τους οποίους βλέπουμε σημειωμένους στα πρώτα δύο μέτρα της εισαγωγής, ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα. Και είναι σημαντικό διότι εδώ ο κάθε αριθμός φέρει ένα διακριτικό σημάδι: $\breve{1}$ και $\bar{2}$. Πρόκειται, αντίστοιχα, για τα σημάδια του βραχέος και του μακρού, τα οποία αποδεικνύουν τον μετρικό ρόλο που αποδίδει ο Μάντζαρος στον καθέναν από αυτούς τους δύο αριθμούς: ατόνιστο ή ασθενές στον 1, τονισμένο ή ισχυρό στον 2 (βλ. παραπάνω, σ. 115-116). Η αρχή αυτής της εισαγωγής, καθώς και η αρχή του βαλς αρ. 1 στην ακριβώς επόμενη σελίδα, είναι τα μόνα σημεία του *SPA* όπου εντοπίζουμε αυτούς τους δύο αριθμούς να συνοδεύονται από τα πολύτιμα αυτά επεξηγηματικά σύμβολα.

Στο Παρ. 4.78, το οποίο εκτείνεται σε δύο σελίδες, παρατίθεται, ψηφιακή μεταγραφή ολόκληρου του βαλς αρ. 2 και των πρώτων δεκαέξι μέτρων του αρ. 3 από την ίδια σύνθεση. Στην αρχή του κάθε βαλς ο Μάντζαρος δίνει πληροφορίες για τη μετατροπία που συμβαίνει κατά τη διάρκειά του, για την επιστροφή στην αρχική τονικότητα, και για τη διαστηματική σχέση τόσο της πρώτης τονικότητας με τη δεύτερη, όσο και της δεύτερης με την πρώτη. Η σχέση αυτή εκφράζεται, όπως πάντα, μέσω Θεωρήσεων. Μεταφράζω δύο από αυτές τις σημειώσεις, συγκεκριμένα αυτές που εμφανίζονται στο Παρ. 4.78: στην αρχή του βαλς αρ. 2 γράφει «Από τη Ντο♭ [μείζονα] προς τη Σολ μείζονα = ♯5, και από τη Σολ μείζονα προς τη Ντο♭ [μείζονα] = ♭4», και στην αρχή του αρ. 3 γράφει «Από τη Ντο♭ [μείζονα] προς τη Ντο♮ μείζονα = ♯1, και από τη Ντο♮ μείζονα προς τη Ντο♭ μείζονα = ♭1». Το βαλς αρ. 2 μέχρι την αλλαγή οπλισμού κινείται στη Ντο♭ μείζονα, με έναν ισοκράτη της Δεσπόζουσας από τη διπλή διαστολή και έπειτα. Η μετάβαση στη Σολ μείζονα γίνεται «μέσω εναρμόνια μεταλλαγμένων φθόγγων», δηλαδή εφαρμόζοντας την τρίτη από τις τέσσερις μεθόδους που περιγράφονται στα φ. 80*r*-82*v* / σ. 156-161

[467] Δύο διάσημες περιπτώσεις έχουμε στις όπερες *Rigoletto* (1851), Γ΄ πράξη, «La donna è mobile» (άρια του Δούκα της Μάντοβας), και *La traviata* (1853), Α΄ πράξη, «Libiamo ne' lieti calici» (ντουέτο Βιολέτας Βαλερύ και Αλφρέντο Ζερμόν, με τη συμμετοχή χορωδίας). Και στα δύο αυτά κομμάτια η μετέωρη Δεσπόζουσα, ακολουθούμενη από γενική παύση, ακούγεται από την ορχήστρα λίγο πριν από την πρώτη είσοδο της φωνής.

του *SPA* 1. Στο αντίστοιχο παράδειγμα που δίνεται για τη μετατροπία αυτού του τύπου, δηλαδή στο τρίτο του 82*ν*/161, ο φθόγγος της Τονικής της Ντο♭ μείζονος ακούγεται μόνος του έξι φορές και μετατρέπεται από Τονική σε Προσαγωγέα της Ντο μείζονος, της οποίας η Τονική ακούγεται αμέσως μετά. Η διαδικασία αυτή μοιάζει πολύ με αυτή που εφαρμόζεται και εδώ, στο βαλς αρ. 2, στη μετατροπία από τη Ντο♭ μείζονα στη Σολ μείζονα, απλώς ο φθόγγος που επαναλαμβάνεται μη εναρμονισμένος είναι η *Δεσπόζουσα* της αρχικής τονικότητας, το σολ♭. Ακριβώς πριν την αλλαγή οπλισμού και τονικότητας, κάτω από τα τρία τελευταία σολ♭ του δεξιού χεριού, σημειώνεται «sol[♭] per fa♯», δηλαδή «σολ♭ ως φα♯», κατά το συνήθειο του Μάντζαρου να σημειώνει λεκτικά τις εναρμόνιες μεταλλαγές.

Θα αναφερθώ σε ένα ακόμη αξιοσημείωτο στοιχείο αυτού του βαλς, που είναι μερικές σημειώσεις στις οποίες αναφέρονται ορισμένα πνευστά μουσικά όργανα: στην αρχή του βαλς αρ. 2 (Παρ. 4.78) βλέπουμε να γράφει «κορνέτο σε λα♭ και κουαρτίνο».[468] Στο δε τελευταίο βαλς, όπου επανέρχεται παραλλαγμένη η ίδια μελωδία, βρίσκουμε σημειωμένο «πρώτο τρομπόνι, κόρνο και φαγκότο», ενώ λίγα μέτρα παρακάτω βλέπουμε και πάλι «κορνέτο και κουαρτίνο» (Εικ. 4.36). Βάσει αυτών των σημειώσεων υποθέτω πως το συγκεκριμένο βαλς προοριζόταν είτε να ενορχηστρωθεί, είτε να παιχτεί κυρίως με πιάνο, και μόνο στα συγκεκριμένα σημεία να δίνεται η μελωδία και στα συγκεκριμένα πνευστά, διπλασιάζοντας το δεξιό χέρι του πιάνου. Επειδή και στα τρία σημεία όπου βρίσκουμε αυτές τις σημειώσεις η μελωδία παίζεται σε παράλληλες όγδοες, η κάθε οκτάβα θα δοθεί λογικά στο όργανο με την καταλληλότερη έκταση: έτσι, το κουαρτίνο θα πάρει τους ψηλότερους φθόγγους και η κορνέτα τους χαμηλότερους, ενώ στην περίπτωση της δεύτερης σημείωσης οι ψηλότεροι φθόγγοι θα δοθούν στο κόρνο και οι χαμηλότεροι στο τρομπόνι και στο φαγκότο.[469] Όσον αφορά την περίσταση στην οποία είχε παιχτεί αυτό το βαλς με τη συμμετοχή των πνευστών, αυτή θα μπορούσε να είναι είτε κάποια συναυλία της ΦΕΚ είτε το μάθημα της αρμονίας. Σε κάθε περίπτωση, η συμμετοχή μαθητών στην εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού, το οποίο είχε παράλληλα εκπαιδευτικό στόχο, μόνο ωφέλιμη θα μπορούσε να είναι: αφενός το μάθημα γινόταν ακόμα πιο δημιουργικό και ενδιαφέρον, αφετέρου δινόταν η ευκαιρία στους μαθητές να δείξουν τις ικανότητές τους και στον χειρισμό μουσικών οργάνων.

[468] Κουαρτίνο ονομάζεται και σήμερα, στην καθομιλουμένη της μπάντας, το μικρό κλαρινέτο σε μι♭ (πίκολο κλαρινέτο).

[469] Όπως φαίνεται ξεκάθαρα στην Εικ. 4.36, η μελωδία του δεξιού χεριού ήταν αρχικά γραμμένη μία οκτάβα ψηλότερα, αλλά φαίνεται ότι ο Μάντζαρος την αντέγραψε χαμηλότερα θέλοντας, ενδεχομένως, να δώσει έτσι μια ευκαιρία για να προβληθούν και άλλοι μαθητές του, οι οποίοι έπαιζαν μουσικά όργανα με χαμηλότερη έκταση.



Παράδειγμα 4.78 (αρχή): *SPA* 4, φ. 29*r* / σ. 474,
τα πρώτα 43 μέτρα από το δεύτερο τμήμα του βαλς των φ. 28*r*-33*r* / σ. 472-482.



Παράδειγμα 4.78 (συνέχεια): το υπόλοιπο του δεύτερου τμήματος του βαλς,
και τα πρώτα 16 μέτρα του τρίτου τμήματος.



Εικόνα 4.36: *SPA* 4, 32*r*/480, αρχή των πρώτων δύο συστημάτων, με τις σημειώσεις για τα μουσικά όργανα
που παίζουν κάθε φορά τη μελωδία.

Τα μετατροπικά παραδείγματα αυτού του τύπου, δηλαδή με ιδιωματικά πιανιστική γραφή και σε ελεύθερο συνθετικό ύφος (*ideale*), συνεχίζονται από τη σ. 483 (φ. 33*v*, αμέσως μετά το παραπάνω βαλς) μέχρι και τη σ. 537 (φ. 60*v*). Μέσα σε αυτές τις σελίδες, όμως, υπάρχουν τρεις με πολύ διαφορετικό περιεχόμενο, το οποίο μάλιστα θα μπορούσε να αποτελεί κομμάτι της χαμένης πραγματείας περί αρμονίας του Μάντζαρου.

Στις τρεις αυτές σελίδες (φ. 39*r*-40*r* / 494-496) έχουμε κάτι εξαιρετικά σπάνιο για τα σωζόμενα μαντζαρικά συγγράμματα που αφορούν την αρμονία: την πραγμάτευση ενός τεχνικού ζητήματος τόσο λεκτικά όσο και μέσα από μουσικά παραδείγματα. Το κύριο θέμα αυτών των σελίδων είναι μια συγκεκριμένη μελωδική κίνηση του μπάσου που μπορεί να φανεί χρήσιμη σε ορισμένες μετατροπίες προς πολύ απομακρυσμένες τονικότητες, από τον 8ο βαθμό μέχρι τον 12ο. Η κίνηση αυτή αποτελείται από πέντε φθόγγους με καθοδική πορεία, και έχει δύο εκδοχές που διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τα δύο τελευταία διαστήματα: η πρώτη οδηγεί σε ελάσσονες τονικότητες (↘2μ↘2μ↘2Μ↘3μ) και η δεύτερη σε μείζονες (↘2μ↘2μ↘2μ↘3Μ). Η τελευταία κίνηση (δηλαδή ο πέμπτος φθόγγος), η οποία οδηγεί στον φθόγγο της Τονικής της τελικής τονικότητας, δεν περιγράφεται μεν στο κείμενο του Μάντζαρου αλλά εμφανίζεται σε όλα τα σχετικά παραδείγματα ώστε η τελική συγχορδία να είναι σε ευθεία κατάσταση. Στο Παρ. 4.79 (σε όλα τα συστήματα πλην του τρίτου και του έβδομου) μπορεί κανείς να δει αυτή την κίνηση να εφαρμόζεται ξεκινώντας κάθε φορά από διαφορετικό φθόγγο της Ντο♭ μείζονος, και συνεπώς καταλήγοντας σε διαφορετική τονικότητα στην κάθε περίπτωση. Το πρώτο παράδειγμα του πρώτου συστήματος είναι το μοναδικό στο οποίο ο Μάντζαρος σημειώνει διπλή Θεώρηση για τον κάθε φθόγγο της εν λόγω κίνησης·[470] στα υπόλοιπα παραδείγματα (και πάλι όχι σε όλα) δίνεται μόνο η διπλή Θεώρηση του τελικού φθόγγου, με την πρώτη από τις δύο Θεωρήσεις να εκφράζει ταυτόχρονα και τη σχέση της τελικής τονικότητας με την αρχική.

Στις σημειώσεις αυτών των σελίδων περιγράφονται αναλυτικά οι Θεωρήσεις τις οποίες αποκτούν αυτές οι κινήσεις του μπάσου κατά τη μετατροπική διαδικασία. Παραθέτω εδώ τις σημειώσεις της πρώτης από τις τρεις σελίδες. Ο τρόπος με τον οποίον εκφράζεται ο Μάντζαρος είναι πολύ συμπυκνωμένος και έτσι προτίμησα να αποδώσω το κείμενό του με αρκετά αναλυτικές διατυπώσεις, έχοντας ως προτεραιότητα να γίνει εύκολα κατανοητό το περιεχόμενο, ενώ επέλεξα να μη φορτώσω τη μετάφραση με πολλές αγκύλες (οι οποίες θα επισήμαιναν τις δικές μου επεξηγηματικές λέξεις που δεν υπάρχουν στο ιταλικό πρωτότυπο).

1. Considerate per ♭6 che scendono a 5: con 4 e 6:ª min[ore] o magg[iore] le corde diat[oniche] \ del Modo magg[iore] 1, 5, e 2:ª, e fatte scendere di due semitoni magg[iori] e poscia d' una \ 2ª: magg[iore] come ♭6 con 3:ª 5:ª e 6 alterata o 7:ª min[ore] (questa in vece di ♯6) che \ vanno a 5.ª con 4 e 6:ª min[ore], e poi a 4: alt[erata] con 3ª min[ore], 5ª \ dim[inuita] e 7: dim[inuita], e indi a 3ª min[ore] con 3: e 6: magg[iore] (†––––† \ che la 7 dim[inuita] e la 5 dimin[uita] sono note cambiate stando in luogo di 6 mag[giore] e 4

1. Οι διατονικοί φθόγγοι του μείζονος Τρόπου 1, 5 και 2 μπορούν να θεωρηθούν ♭6 που κατεβαίνει στον 5, και αυτός ο τελευταίος να εναρμονίζεται με $\frac{6}{4}$ (με το *6* να δηλώνει είτε μικρή είτε μεγάλη έκτη). Με αφετηρία τον καθέναν από αυτούς τους διατονικούς φθόγγους μπορούμε να κατεβούμε δύο διατονικά ημιτόνια και έπειτα μία δευτέρα μεγάλη. Αυτή η σειρά φθόγγων θα εναρμονίζεται ως εξής: αυτός που θεωρείται ♭6 έχει 3Μ, 5Κ, και 6Α ή 7μ (η τελευταία στη θέση της

[470] Κανονικά η δεύτερη θεώρηση του λα στο μπάσο, δηλαδή το ♯4, θα έπρεπε να συνδυάζεται και με τη Θεώρηση 4 («♯4_4»), αφού ο ίδιος φθόγγος είναι ταυτόχρονα ♯4 στη Μι♭ ελάσσονα και 4 στη Μι ελάσσονα, πράγμα που ο Μάντζαρος καθιστά σαφές στη σημείωση αρ. 1.

alt[erata] nelle 4te: che scendono a 3), \ si va ai correlativi dell' 8:o o 9. grado; †cioè† alla ♯3, ♯7 e 𝄪4.

2: e se si prendono le corde 6, 3 e 7 colle stesse considera-\zioni, (partendo però dai tuoni i piú bmollati come Do♭ \ ecc.) si va ai Correlativi del 10 e 11: grado —

3 Si andrà finalmente al 12 grado, (partendo da Do♭ \ Soltanto) prendendo la 4a alterata come 6:a min[ore] [*sic*] e †––ndo† le stesse consideraz[ioni] e movimenti; e così si andrà da Do♭ \ †ai† La♯ 3 passaggio †polare† —

4 Si badi nel partire dal tono principale di evitare le 5: che in più di ta‹li› casi s' incontrano, coll' usare degli artifizj necessari.[471]

6A)· ο 5 παίρνει 4Κ και 6μ, έπειτα ο ♯4 παίρνει 3μ, 5ε και 7ε. Αυτός θεωρείται ταυτόχρονα 4 της τελικής τονικότητας, και έτσι τα διαστήματα 7ε και 5ε με τα οποία εναρμονίζεται γίνονται εναρμόνια μεταλλαγμένοι φθόγγοι, στη θέση εκείνων που απέχουν 6Μ και 4Α αντίστοιχα. Τέλος ακολουθεί ο ♭3 ο οποίος εναρμονίζεται με 3Μ και 6Μ. Έτσι μεταβαίνουμε στις τονικότητες 8ου και 9ου βαθμού συγγένειας, δηλαδή σε εκείνες του ♯3, του ♯7 και του 𝄪4.

2. Αν οι ίδιες Θεωρήσεις εφαρμοστούν και στους φθόγγους 6, 3 και 7 (με αφετηρία, όμως, τις τονικότητες με τις πιο πολλές υφέσεις, όπως την Ντο♭ μείζονα κ.λπ.) μεταβαίνουμε στις τονικότητες με συγγένεια 10ου και 11ου βαθμού.

3. Τέλος, μεταβαίνουμε στον 12ο βαθμό (ξεκινώντας μόνον από τη Ντο♭ μείζονα) θεωρώντας τον ♯4 της αρχικής ως ♭♭6 και εφαρμόζοντας στη συνέχεια τις ίδιες Θεωρήσεις και κινήσεις· και έτσι πηγαίνουμε από τη Ντο♭ μείζονα στη Λα♯ ελάσσονα — μια μετάβαση από τον ένα πόλο του τονικού φάσματος στον άλλο.

4. Κατά την απομάκρυνση από την κύρια τονικότητα χρειάζεται προσοχή ώστε να αποφευχθούν οι παράλληλες πέμπτες (οι οποίες εμφανίζονται σε πολλές από αυτές τις περιπτώσεις) χρησιμοποιώντας τα απαραίτητα τεχνάσματα.

Από τις τέσσερις αυτές αριθμημένες σημειώσεις η αρ. 1 αναφέρεται στο πρώτο σύστημα του Παρ. 4.79, στο οποίο γίνονται μετατροπίες προς τις τρεις τονικότητες του 8ου βαθμού άμεσης συγγένειας. Οι τονικότητες του 9ου βαθμού, οι οποίες αναφέρονται στην ίδια σημείωση (χωρίς όμως να επισημανθεί η διαφορετικη εκδοχή της κίνησης του μπάσου που οδηγεί σε αυτές), ακολουθούν στο δεύτερο σύστημα. Η σημείωση αρ. 2 σχετίζεται με το τέταρτο σύστημα όσον αφορά τον 10ο βαθμό, ενώ σχετίζεται με το πέμπτο όσον αφορά τον 11ο. Η σημείωση αρ. 3 αφορά το έκτο σύστημα, ενώ ο φθόγγος ♯4 της αρχικής που γίνεται ♭♭6 της τελικής είναι, βεβαίως, ο δεύτερος φθόγγος του μπάσου (φα).[472] Ενδιαφέρουσα η τελευταία λέξη «polare» στο ιταλικό πρωτότυπο αυτής της σημείωσης, αν βέβαια τη διαβάζω σωστά, η οποία φανερώνει την αντίληψη που είχε ο Μάντζαρος για τις τονικότητες της Ντο♭ μείζονος και της Λα♯ ελάσσονος ως δύο αντίθετους πόλους.

[471] *SPA* 4, 39*r*/494.

[472] Το παράδειγμα του έκτου συστήματος μοιάζει πάρα πολύ με αυτό που παραθέτουμε στην Εικ. 4.22 (σ. 447), τουλάχιστον μέχρι τον πρώτο σταυρό, με τη μόνη ουσιαστική διαφορά μεταξύ τους να βρίσκεται στο σολ♭ του μπάσου, το οποίο εδώ δεν υπάρχει.

Οι σημειώσεις αυτές επαναλαμβάνονται και στις δύο επόμενες σελίδες (φ. 39*v*-40*r* / σ. 495-496) με ελαφρώς διαφορετική διατύπωση· για τον λόγο αυτό δεν θα παρατεθούν, εφόσον το περιεχόμενό τους καλύπτεται από τις τέσσερις πρώτες σημειώσεις.



Παράδειγμα 4.79: *SPA* 4, τα μουσικά παραδείγματα των φ. 39*r*-40*r* / σ. 494-496.
Ορισμένα παραδείγματα τα οποία, στο χειρόγραφο, εμφανίζονται σε δύο παραπλήσιες εκδοχές, έχουν συγχωνευτεί εδώ σε μια ενιαία μορφή που συνδυάζει στοιχεία και των δύο εκδοχών.

Όσο για τα τρία παραδείγματα στο τρίτο και στο έβδομο σύστημα, αυτά δεν σχολιάζονται στις σημειώσεις του Μάντζαρου. Η μετατροπία του πρώτου από αυτά ανήκει στον 10ο βαθμό, ενώ οι άλλες δύο στον 12ο. Το δε τελευταίο είναι το μοναδικό του Παρ. 4.79 που ξεκινά από ακραία τονικότητα με διέσεις (Λα♯ ελάσσων) και καταλήγει σε ακραία τονικότητα με υφέσεις (Ντο♭ μείζων). Το κοινό σημείο ανάμεσα σε αυτά τα τρία παραδείγματα είναι ότι, ενώ το κατιόν ημιτόνιο μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου τους φθόγγου δίνει την εντύπωση ότι η μετατροπία θα εφαρμοστεί με το μελωδικό σχήμα των υπόλοιπων παραδειγμάτων, εντούτοις η εξέλιξη είναι διαφορετική και όλα τελειώνουν με τέλεια πτώση στην οποία οι φθόγγοι του μπάσου έχουν Θεωρήσεις ♯4 5 1,[473] με τον 5 να εναρμονίζεται με $\frac{6-5}{4-3}$.

❋

Προχωράμε τώρα στην πρώτη από τις δύο τελευταίες ενότητες του *SPA* (η πρώτη αποτελείται από δεκατέσσερις σελίδες, 539-552, και η δεύτερη από έξι, 555-560). Στην πραγματικότητα το περιεχόμενο και των δύο αυτών ενοτήτων είναι του ίδιου ακριβώς τύπου, με τη μία να αποτελεί συνέχεια της άλλης. Εντούτοις σε καθεμιάν από αυτές δίνεται διαφορετικός τίτλος, και είναι αξιοσημείωτο ότι ο καθένας από αυτούς καταλαμβάνει από μια ολόκληρη σελίδα. Μάλιστα στην πρώτη περίπτωση (61*r*/538) ο Μάντζαρος παραθέτει, ως συμπλήρωμα του τίτλου, και ένα ποιητικό παράθεμα:

Tavole Pratiche
Delle Combinazioni degli Accordi
Che servono al Trattato d' Armonia
Del Sig[nor] N: C: M

De Celo ad Terram
De Terra ad Sidera Mundi!!!
Lucrez[io]

Ο τίτλος σημαίνει «Πρακτικοί πίνακες \ των συνδυασμών των συγχορδιών \ οι οποίοι [πίνακες] χρησιμεύουν για την *Πραγματεία περί Αρμονίας* \ του κυρίου Ν. Χ. Μ.». Τον τίτλο τον συμπληρώνει ένας στίχος από το *Για τη φύση των πραγμάτων* του ρωμαίου φιλοσόφου και ποιητή Λουκρήτιου (99 περ. – 55 περ. π.Χ.), ο οποίος στίχος μεταφράζεται «Από τον ουρανό στη γη και από τη γη στ' αστέρια».[474] Η δε δεύτερη από αυτές τις δύο ενότητες φέρει στο

[473] Στο τελευταίο παράδειγμα, όπου οι πτωτικοί φθόγγοι του μπάσου έχουν διπλή Θεώρηση, το ♭♭6 4 κάτω από το φα♮ θα έπρεπε κανονικά να είναι ♭♭6 ♯4.

[474] Titus Lucretius Carus, *De rerum natura*, βιβλίο α΄, στ. 788 (η μετάφραση από το ΛΟΥΚΡΗΤΙΟΣ, *Για την φύση των Πραγμάτων* | *De Rerum Natura*, μτφρ. Θεόδωρος ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ – Ρένα ΧΑΜΕΤΗ, Αθήνα: Θύραθεν, 2005, σ. 105, το ίδιο και για το παράθεμα μερικές σειρές παρακάτω). Η ορθή πρώτη λέξη του στίχου είναι *a* και όχι *de*: «a caelo ad terram, de terra ad sidera mundi». Ίσως ο Μάντζαρος παρέθεσε τον στίχο από μνήμης, εξού και το σφάλμα. Τα τρία θαυμαστικά έχουν προστεθεί προφανώς από τον Μάντζαρο και θα μπορούσαν να μαρτυρούν τον ενθουσιασμό του είτε για την κατάρτιση των πινάκων που ακολουθούν είτε για τον τρόπο με τον οποίον ο στίχος εκφράζει κάποια δική του άποψη. Όσον αφορά το τελευταίο, στο σημείο του ποιήματος όπου υπάρχει ο στίχος αυτός, ο Λουκρήτιος (ή ο Επίκουρος, αφού το έργο του Ρωμαίου αποτελεί στην ουσία ποιητική διασκευή του *Περὶ φύσεως* του έλληνα φιλοσόφου) παραθέτει μιαν άποψη ότι η αφετηρία των φυσικών στοιχείων βρίσκεται «στον ουρανό και τις φωτιές του», και ότι είναι συνεχής η εναλλαγή της πορείας τους από τον ουρανό στη γη και το αντίστροφο. Η άποψη αυτή, όμως, στον επόμενο κιόλας στίχο, χαρακτηρίζεται αναληθής, και ακολουθεί η σχετική επιχειρηματολογία. Επομένως θεωρώ απίθανο ο Μάντζαρος να έχει παραθέσει τον στίχο επειδή ασπάζεται αυτό που εκφράζουν οι λέξεις του εντός του συγκειμένου του ποιήματος. Ενδεχομένως η επιλογή του

68*r*/554 τον τίτλο «Esemplari \ Delle combinazioni degli Accordi di 7.ª», δηλαδή «Παραδείγματα \ των συνδυασμών των συγχορδιών εβδόμης».[475]

Η επισημότητα αυτή είναι κάτι πρωτόγνωρο για το *SPA* διότι, μέχρι αυτό το σημείο, πουθενά αλλού μέσα στο σύγγραμμα δεν είχε αφιερώσει ο Μάντζαρος μια ολόκληρη σελίδα μόνο για τον τίτλο μιας ενότητας, ενώ παρατιθέμενους στίχους δεν είχαμε συναντήσει παρά στην αρχική σελίδα του έργου (βλ. σ 444-445).

Οπωσδήποτε είναι πολύτιμη η αναφορά του Μάντζαρου στην αγνοούμενη για μας πραγματεία του περί αρμονίας και πολύ σημαντικό το γεγονός ότι σώζεται κάποιο υλικό που σχετίζεται άμεσα με εκείνο το σύγγραμμα. Η αρνητική πλευρά του πράγματος, όμως, είναι ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε λεπτομέρειες για τη σχέση αυτή. Η έλλειψη επεξηγηματικού κειμένου σε αυτούς τους «πίνακες συνδυασμών των συγχορδιών» (με εξαίρεση ορισμένες σύντομες σημειώσεις) δεν μας βοηθά να συμπληρώσουμε τα γνωστικά μας κενά για το αρμονικό σύστημα του Μάντζαρου. Ωστόσο θα παραθέσω μερικά παραδείγματα από αυτούς τους πίνακες και θα αναφέρω ορισμένα συμπεράσματα που μπορούν να συναχθούν από αυτούς. Ξεκινώ με μια ολόκληρη σελίδα για μια πρώτη οπτική επαφή με το περιεχόμενο αυτών των πινάκων, το οποίο θα αποπειραθώ να εξηγήσω λίγο παρακάτω.

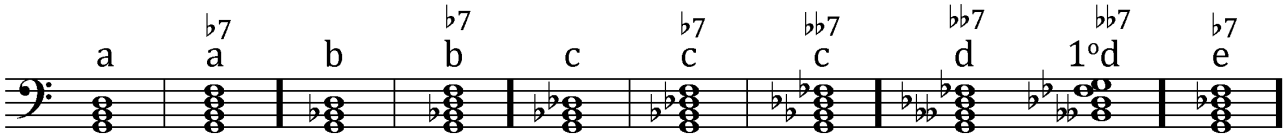
Η βασική ιδέα αυτών των πινάκων είναι η σύνδεση δύο οποιωνδήποτε συγχορδιακών τύπων (από συνολικά εννέα), είτε διαφορετικών μεταξύ τους είτε ίδιων, σε πέντε διαφορετικές περιπτώσεις, δηλαδή όταν ο φθόγγος του μπάσου (α) παραμένει σταθερός, (β) ανεβαίνει ημιτόνιο, (γ) κατεβαίνει ημιτόνιο, (δ) ανεβαίνει τόνο, και (ε) κατεβαίνει τόνο. Παρόμοιες ήταν και οι κινήσεις οι οποίες καθορίζουν το περιεχόμενο του πίνακα που βρίσκουμε στο *SPA* 1, 42*r*/80 (βλ. εδώ σ. 463-465). Εκείνος ο πίνακας, όμως, διαφέρει σε δύο σημεία: πρώτον, διακρίνει μεταξύ διατονικών και χρωματικών ημιτονίων, και δεύτερον ασχολείται μόνο με συνδέσεις ανάμεσα σε μείζονες συγχορδίες με εβδόμη μικρή («accordo caratteristico»). Οι πίνακες του τόμου 4 δεν κάνουν διάκριση μεταξύ ειδών ημιτονίου, και κυρίως ασχολούνται με περισσότερους τύπους συγχορδιών παρουσιάζοντας τα ζεύγη που μπορούν να προκύψουν από όλους τους συνδυασμούς αυτών των εννέα τύπων. Και εδώ ερχόμαστε σε ένα σημείο το οποίο ναι μεν παρουσιάζει ενδιαφέρον αλλά προκαλεί και προβληματισμούς, και αυτό είναι ακριβώς οι τύποι των συγχορδιών που αποτελούν το υλικό αυτών των συνδυασμών.

Είχαμε δει στο *SPA* 1, φ. 94*v*-95*r* / σ. 185-186 (βλ. εδώ σ. 373 κ.ε.), ότι οι συγχορδιακοί τύποι είναι έντεκα, και ότι τους είχα αριθμήσει σύμφωνα με τη σειρά με την οποία εμφανίζονται στον πίνακα εκείνων των σελίδων. Από την άλλη, οι πίνακες συνδυασμών του τόμου 4 ασχολούνται μόνο με εννιά συγχορδίες —τρεις τρίφθογγες και έξι τετράφθογγες— οι οποίες μάλιστα παρίστανται με σύμβολα τα οποία αποτελούνται από τα πρώτα πέντε γράμματα του λατινικού αλφαβήτου, τον αριθμό 7, και το σημείο της ύφεσης. Τις συγχορδίες αυτές τις παρουσιάζω στο Παρ. 4.80 κατ' αλφαβητική σειρά των συμβόλων τους. Ο λόγος για τον οποίο τις γράφω στο κλειδί του φα και με βάση τον φθόγγο σολ$_2$ είναι επειδή έτσι ακριβώς εμφανίζονται στους

οφείλεται στο κύρος του ποιητή και της λατινικής γλώσσας, και θα μπορούσε να έχει βρει σε αυτό τον στίχο μιαν απεικόνιση της ποικιλίας των συγχορδιακών ειδών και κυρίως της πλειάδας των δυνατών συγχορδιακών συνδυασμών. Εκτός αν έβλεπε τον στίχο αποκομμένο από τα συμφραζόμενα του ποιήματος, δίνοντάς του κάποια ερμηνεία όπως αυτή: ότι το πρωτογενές υλικό της μουσικής κατεβαίνει από τα αστέρια, το διαμορφώνει ο άνθρωπος στη γη δημιουργώντας κάτι θεϊκό (τη μουσική τέχνη), και αυτό επιστρέφει στον ουρανό.

[475] Ο τίτλος δεν είναι ακριβής διότι η ενότητα αυτή περιέχει και συνδυασμούς μεταξύ δύο τρίφθογγων συγχορδιακών τύπων.

περισσότερους από τους πίνακες συνδυασμών (σε ένα μικρότερο ποσοστό οι συγχορδίες εμφανίζονται με βάση το ντο3).



Παράδειγμα 4.80: ο συμβολισμός των διάφορων συγχορδιακών τύπων σύμφωνα με τις σ. 539-552 και 555-560 του *SPA* 4.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η τρίφθογγη μείζων συγχορδία συμβολίζεται με το γράμμα *a*, η ελάσσων με *b*, και η ελαττωμένη με *c*. Όταν σε αυτές τις συγχορδίες προστεθεί μικρή εβδόμη, τότε πάνω από το αλφαβητικό σύμβολο γράφεται η αντίστοιχη αρίθμηση, ♭7. Η συγχορδία c έχει και μία ακόμη εκδοχή, με εβδόμη ελαττωμένη, η οποία δηλώνεται, βεβαίως, με την ανάλογη αρίθμηση, ♭♭7. Οι συγχορδίες d και e δεν έχουν τρίφθογγη μορφή αλλά μόνο με εβδόμη, η οποία στη μεν d είναι μόνο ελαττωμένη, ενώ στην e είναι μόνο μικρή. Ειδικά η συγχορδία $^{\flat\flat 7}_{\text{d}}$ (vii$^{\text{o}7\flat}_{3\flat}$/V), επειδή έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστική και συχνά χρησιμοποιούμενη α΄ αναστροφή («γερμανική έκτη»), αυτή εμφανίζεται στους πίνακες με τον συμβολισμό $^{\flat\flat 7}_{1\text{°d}}$, όπου το «1ο» σημαίνει «1ο Rivolto», δηλαδή «α΄ αναστροφή».

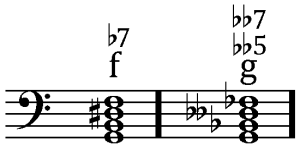


Εικόνα 4.37: *SPA* 4, ολόκληρο το 63*r*/542.

Τα σύμβολα των συγχορδιών δεν εκτίθενται σε κάποιο υπόμνημα του τ. 4, αλλά μπορεί κανείς εύκολα να αντιστοιχίσει το κάθε σύμβολο με τον ανάλογο τύπο συγχορδίας παρατηρώντας τις

συνδέσεις σε αυτές τις σελίδες, όπως σε αυτή που παραθέτω στην Εικ. 4.37. Βλέπουμε δύο συστήματα των πέντε πενταγράμμων (όλα με κλειδί του φα, το οποίο δεν είναι ορατό στη φωτογραφία), και πάνω από το καθένα είναι γραμμένα ορισμένα από τα παραπάνω συγχορδιακά σύμβολα. Στο άνω αριστερό άκρο, λ.χ., βλέπουμε το σύμβολο $^{\flat 7}_{a}$ και, ακριβώς δεξιά του, το $^{\flat 7}_{b}$: στα πέντε πεντάγραμμα κάτω από το πρώτο σύμβολο, στην ίδια κατακόρυφο, βλέπουμε κάθε φορά τη συγχορδία της σολ μείζονος με 7μ, ενώ κάτω από το δεύτερο βλέπουμε πέντε φορές μια ελάσσονα συγχορδία με 7μ — αλλά πάνω σε διαφορετική θεμέλιο κάθε φορά.

Στην πραγματικότητα, όμως, οι συγχορδίες για τις οποίες υπάρχει ειδικό σύμβολο δεν είναι μόνο εννιά αλλά έντεκα. Τις δύο συγχορδίες που λείπουν από το *SPA* 4 θα τις βρούμε στον πρώτο από δύο συμπληρωματικούς τόμους με τίτλο *Supplemento allo Studio d' Armonia* (εφεξής *Supp.*, βλ. υποκεφ. 5.1 παρακάτω), όπου εντοπίζουμε μερικούς ακόμα πίνακες συγχορδιακών συνδυασμών σαν αυτούς των σ. 539-552 και 555-560 του *SPA* 4. Οι πίνακες εκείνοι είναι μεν αρκετά λιγότεροι και δεν περιέχουν όλους τους συνδυασμούς, αλλά έχουν πολύ αναλυτικότερα καταγραμμένες τις συγχορδιακές συνδέσεις (ώστε να μπορούν να παιχτούν με δύο χέρια στο πιάνο) και επίσης παρέχουν περισσότερες πληροφορίες μέσω αριθμητικών συμβόλων. Επιπλέον περιέχουν δύο ακόμη συγχορδίες που λείπουν από το *SPA* 4: (α) την αυξημένη συγχορδία με 7μ —ή, για να την περιγράψουμε με έναν τρόπο πιο συμβατό με το μαντζαρικό σύστημα, τη μείζονα με 7μ, της οποίας η πέμπτη οξύνεται αφού πρώτα ακουστεί ως καθαρή— και (β) τη συγχορδία που αποτελείται από 3μ, 5δε, και 7ε, και που είναι πιο εύχρηστη όταν ο χαμηλότερος φθόγγος είναι η πέμπτη της και οδηγεί σε Π^{6}_{4} μείζονος τονικότητας. Οι δύο αυτές συγχορδίες αντιστοιχούν στις Σ5 και Σ8 των έντεκα συγχορδιών του *SPA* 1 (Παρ. 4.36, σ. 374). Τις δίνουμε εδώ μαζί με τα σύμβολα με τα οποία τις βρίσκουμε στο *Supp.* 1.



Παράδειγμα 4.81: οι δύο συγχορδιακοί τύποι που εντοπίζονται μόνο στο *Supp.* 1 και τα αντίστοιχα σύμβολά τους (φ. 15*r*, προτελευταίο πεντάγραμμο).

Αν συγκρίνουμε τις συνολικά έντεκα συγχορδίες του *SPA* 4 και του *Supp.* 1 με τις έντεκα του *SPA* 1, θα δούμε ότι τα δύο αυτά σύνολα συγχορδιακών τύπων διαφέρουν σε μία μόνο συγχορδία. Για ευκολότερη επισκόπηση και σύγκρισή τους τα παρουσιάζω μαζί στον Πίνακα 4.23. Όπως βλέπουμε, η μάλλον εξεζητημένη Σ10 απουσιάζει από το *SPA* 4 και το *Supp.* 1. Όσο για την απουσία των Σ5 και Σ8 από το *SPA* 4 και την παρουσία τους μόνο στο *Supp.* 1, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για το τι μπορεί να σημαίνει αυτό: μια εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι οι συγχορδίες αυτές διδάσκονταν σε πιο προχωρημένο στάδιο της μελέτης της αρμονίας, και αυτό πρέπει πράγματι να ισχύει για την Σ8 (η οποία εμφανίζεται προς το τέλος του ΜΠ, στο ΜΤ-58), αλλά όχι για την Σ5 (που τη βρίσκουμε στο ΜΤ-23). Το πλέον αξιοσημείωτο, πάντως, θεωρώ πως είναι η απουσία της συνηθέστατης ελάσσονος με 7μ από τις 11 συγχορδίες του *SPA* 1, η οποία παραδόξως είναι παρούσα στις συγχορδίες των *SPA* 4 και *Supp.* 1. Για την ασυνέπεια αυτή δεν έχω βρει κάποια ικανοποιητική εξήγηση προς το παρόν. Ο Μάντζαρος, πάντως, σε μιαν από τις σημειώσεις που βρίσκουμε στις δύο τελευταίες ενότητες του *SPA* 4, τονίζει ότι η συγχορδία αυτή εφαρμόζεται στη δεύτερη βαθμίδα του μείζονος Τρόπου κι ότι η εβδόμη της πρέπει πάντα να είναι προετοιμασμένη (βλ. παράθεμα στη σ. 389). Ίσως θεωρούσε ότι, παρά

τη συγκεκριμένη προϋπόθεση, η συχνότητα με την οποία εμφανίζεται η ii^{7} στην τονική μουσική δικαιολογεί τον συντομογραφικό συμβολισμό της ώστε να μπορεί και αυτή να χρησιμοποιηθεί στους συνδυαστικούς πίνακες των συγχορδιών.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4.23

Αντιστοιχία των συγχορδιών που ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί στα *SPA* 4 και *Supp.* 1 με εκείνες που βρίσκουμε στο *SPA* 1.

***SPA* 4, *Supp.* 1**	***SPA* 1**	**Λεκτική περιγραφή συγχορδίας**
a	1	Μείζων
♭7 **a**	4	Δεσπόζουσα εβδόμης
b	2	Ελάσσων
♭7 **b**	—	Ελάσσων με 7μ
c	3	Ελαττωμένη
♭7 **c**	6	Ελαττωμένη με 7μ
♭♭7 **c**	7	Συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης
♭♭7 **d**	11	Δεσπόζουσα ενάτης μικρής χωρίς βάση και με βαρυμένη πέμπτη
♭7 **e**	9	Δεσπόζουσα εβδόμης με βαρυμένη πέμπτη
♭7 **f** (μόνο στο *Supp.* 1)	5	Αυξημένη με 7μ
♭♭7 ♭♭5 **g** (μόνο στο *Supp.* 1)	8	Συγχορδία με 3μ, 5δε, και 7ε
—	10	Συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης με οξυμμένη τρίτη

Οι «πίνακες συνδυασμών των συγχορδιών» του *SPA* 4 και του *Supp.* 1 είναι τα μόνα αποσπάσματα των σωζόμενων θεωρητικών έργων του Μάντζαρου όπου εντοπίζουμε ένα συγκεκριμένο σύνολο συγχορδιών να συμβολίζεται με ιδιαίτερα σημεία. Αυτό το συμβολικό σύστημα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, μοιάζει αρκετά με εκείνο που χρησιμοποιεί ο Picchianti (βλ. εδώ σ. 394-396), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μπορούμε να επιβεβαιώσουμε ούτε κάποια επίδραση του ενός θεωρητικού στον άλλο, ούτε την κατεύθυνση αυτής της επίδρασης.[476]

Ας δούμε λεπτομερέστερα από τι ακριβώς αποτελούνται οι δύο ενότητες των σ. 539-552 και 555-560 του *SPA* 4. Στο Παρ. 4.82 παραθέτω μια συγκεκριμένη σύνδεση συγχορδιακών τύπων: της ελάσσονος με 7μ η οποία ακολουθείται από μείζονα με 7μ, ή αλλιώς, με τα συγχορδιακά σύμβολα του Μάντζαρου, μια $^{\flat 7}_{\text{b}}$ που ακολουθείται από μία $^{\flat 7}_{\text{a}}$. Ας επισημάνουμε αρχικά τα εξής, αγνοώντας προς το παρόν το πρώτο μέτρο και λαμβάνοντας υπόψιν μόνο εκείνα μετά τη διπλή διαστολή: στο πρώτο πεντάγραμμο, σε κάθε ζεύγος συγχορδιών το μπάσο μένει σταθερό· στο

[476] Αν υπάρχει, πάντως, το ενδεχόμενο να έχει επηρεάσει ο ένας τον άλλο, τότε θεωρώ πιθανότερη την επιρροή από τον Picchianti προς τον Μάντζαρο, δεδομένου ότι το σύγγραμμα του Ιταλού ήταν έντυπο και συνεπώς διαθέσιμο προς αγορά από το 1834, ενώ το μαντζαρικό πόνημα ήταν χειρόγραφο και προσβάσιμο μόνο στον κύκλο μαθητών και συναδέλφων του Κερκυραίου. Ωστόσο δεν μπορεί να αποκλειστεί και η αντίθετη φορά, ειδικά αν είχε υπάρξει εκ του σύνεγγυς γνωριμία μεταξύ Picchianti και Μάντζαρου.

δεύτερο πεντάγραμμο το μπάσο μεταβαίνει στη δεύτερη συγχορδία κατεβαίνοντας ένα ημιτόνιο· στο τρίτο το μπάσο ανεβαίνει ημιτόνιο, στο τέταρτο ανεβαίνει τόνο, και στο πέμπτο κατεβαίνει τόνο.[477] Σε κάθε ζεύγος συγχορδιών, υπενθυμίζουμε, η πρώτη είναι τύπου $^{\flat 7}_{\text{b}}$ και η δεύτερη τύπου $^{\flat 7}_{\text{a}}$. Ας δούμε τώρα τι γίνεται με τις αναστροφές. Όπως βλέπουμε, σε όλες τις συνδέσεις του παραδείγματος η $^{\flat 7}_{\text{b}}$ είναι πάντα σε ευθεία κατάσταση, και αυτή που αλλάζει καταστάσεις είναι πάντα η $^{\flat 7}_{\text{a}}$. Στο πρώτο πεντάγραμμο, αυτό με το σταθερό μπάσο, έχουμε στο μ. 2 τη διαδοχή των δύο συγχορδιακών τύπων όταν και οι δύο είναι σε ευθεία κατάσταση (F)· στο δε μ. 3 η δεύτερη συγχορδία είναι σε α΄ αναστροφή (1R), ενώ στο μ. 4 είναι σε β΄ αναστροφή (2R) και στο μ. 5 σε γ΄ (Rivers[amento]). Ως αποτέλεσμα αυτού, σε κάθε αναστροφή η δεύτερη συγχορδία ανήκει σε διαφορετική τονικότητα. Ενώ η πρώτη συγχορδία είναι πάντοτε η ii^7 της Φα μείζονος, η δεύτερη αλλάζει ως εξής: στο μ. 2 είναι V^7 της Ντο μείζονος/ελάσσονος, στο μ. 3 της Λα♭, στο μ. 4 της Φα, και στο μ. 5 της Ρε. Οι διαφορετικές καταστάσεις της δεύτερης συγχορδίας ισχύουν σε κάθε πεντάγραμμο, δηλαδή και στις περιπτώσεις στις οποίες ο μπάσος κατεβαίνει ημιτόνιο (δεύτερο πεντάγραμμο), ανεβαίνει ημιτόνιο (τρίτο πεντ.), ανεβαίνει τόνο (τέταρτο πεντ.), και κατεβαίνει τόνο (πέμπτο πεντ.).



Παράδειγμα 4.82: *SPA* 4, λεπτομέρεια από το φ. 64*v* / σ. 545. Το «(a)» πάνω από την πρώτη συγχορδία παραπέμπει στη σημείωση που παραθέτω στη σ. 389 του παρόντος. Η σημείωση «tra» πάνω από το μι♯ στο μ. 4 του τρίτου πενταγράμμου επισημαίνει την εναρμόνια μεταλλαγή («transizione enarmonica») από το προηγούμενο φα, ενώ η ίδια σημείωση πάνω από το φα♯ στο τελευταίο μέτρο του δεύτερου πενταγράμμου πρέπει να έχει γραφτεί κατά λάθος.

Όσο για τους φθόγγους στο μ. 1, πριν τη διπλή διαστολή, αυτοί δηλώνουν τα εξής. Το αρχικό σολ (διπλασιασμένο στην ογδόη) αντιστοιχεί στη θεμέλιο της αρχικής συγχορδίας του κάθε ζεύγους αυτού του πενταγράμμου, ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις φθόγγοι δηλώνουν τη θεμέλιο των τελικών συγχορδιών της κάθε διαδοχής: έτσι το δεύτερο σολ δηλώνει τη θεμέλιο της

[477] Ας αναφέρουμε, παρεμπιπτόντως, ότι στη θέση του κατιόντος τόνου εμφανίζεται ενίοτε και το εναρμόνιο με αυτόν διάστημα της 3ε. Υπάρχουν, δηλαδή, παραδείγματα στα οποία ο μπάσος κατεβαίνει από το σολ στο μι♯ και όχι στο φα (όπως όταν ακολουθεί η συγχορδία μι♯-σολ-σι-ρε).

δεύτερης συγχορδίας στο μ. 2, το μι♭ αντιστοιχεί στη δεύτερη συγχορδία στο μ. 3, το ντο στη δεύτερη συγχορδία του μ. 4, και το λα στη δεύτερη συγχορδία του μ. 5. Το ίδιο ισχύει και για τα υπόλοιπα τέσσερα πεντάγραμμα του παραδείγματος. Σχετικά με τον συμβολισμό των θεμελίων άλλοτε με λευκά φθογγόσημα και άλλοτε με μαύρα, αυτό εξηγείται ως εξής: με τα λευκά σημειώνονται οι θεμέλιοι που εμφανίζονται για πρώτη φορά στο παράδειγμα, ενώ η κάθε επανάληψή τους (ακόμα κι αν είναι εναρμόνια ισοδύναμες) συμβολίζεται με μαύρα φθογγόσημα. Οι δε αριθμοί και η παύλα που σημειώνονται πάνω από αυτές τις θεμελίους δηλώνουν τον αριθμό των κοινών φθόγγων μεταξύ του εκάστοτε ζεύγους συνδεόμενων συγχορδιών.[478] Παρά την έλλειψη περαιτέρω στοιχείων σχετικά με την ακριβή χρήση των συνδυαστικών πινάκων, θεωρώ πολύ πιθανό ότι αυτοί έχουν μεγάλη σχέση με αυτό που γράφει ο Παδοβάς σχετικά με την ανακάλυψη, από τον Μάντζαρο, των ορίων των αρμονικών συνδυασμών[479] (βλ. και σ. 673-674 παρακάτω). Το πρόβλημα, βέβαια, είναι ότι αυτοί οι πίνακες δεν εξαντλούν κάθε δυνατό συνδυασμό, αφού περιορίζουν τις κινήσεις των θεμελίων του κάθε ζεύγους αποκλειστικά σε πέντε· δεν αποκλείεται, όμως, οι πίνακες με τους υπόλοιπους συνδυασμούς να βρίσκονταν σε κάποιο άλλο σύγγραμμα που είναι και αυτό χαμένο.[480]

Την ίδια ακριβώς λογική ακολουθούν και οι υπόλοιποι πίνακες αυτών των σελίδων του τόμου 4, όπου θα βρούμε συνδυασμένους μεταξύ τους, σε διαδοχή, και τους εννέα τύπους συγχορδιών αυτού του τόμου. Και επειδή η «γερμανική έκτη» αντιμετωπίζεται σχεδόν σαν αυτόνομη συγχορδία (θυμίζουμε τον ιδιαίτερο συμβολισμό της ως $^{♭♭7}_{1°d}$), χρησιμοποιείται κι αυτή σαν αρχική συγχορδία σε μια σειρά πινάκων που τη συνδέουν με όλες τις υπόλοιπες, αλλά και με τον εαυτό της σε ευθεία κατάσταση (φ. 63*v*-64*r* / σ. 543-544). Στην Εικ. 4.37, όπου παρατίθεται φωτογραφημένη μία ολόκληρη σελίδα από αυτές τις τελευταίες ενότητες του *SPA*, φαίνονται πέντε πίνακες που αποτελούν τμήμα του δισέλιδου το οποίο πραγματεύεται τη σύνδεση της συγχορδίας $^{♭7}_{a}$ με όλες τις υπόλοιπες: στο α΄ μισό του άνω συστήματος συνδέεται με την $^{♭7}_{b}$, στο β΄ μισό συνδέεται με την $^{♭7}_{e}$, και στο κάτω σύστημα συνδέεται πρώτα με την a, έπειτα με την b, και τέλος με την c.

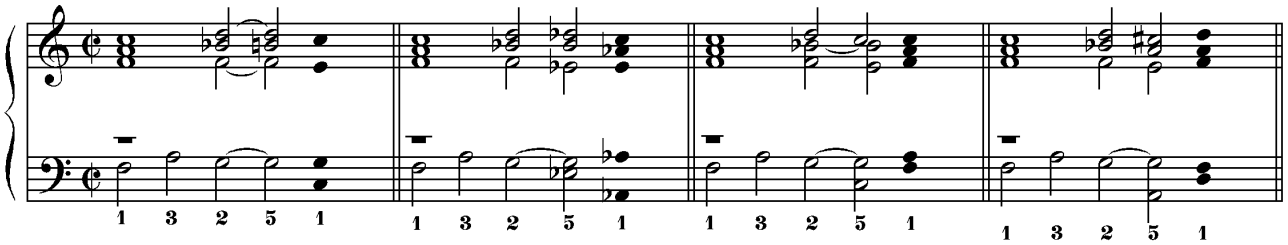
Ως προς την πρακτική εφαρμογή των συγχορδιακών συνδέσεων, η μόνη ένδειξη που έχουμε εδώ από τον ίδιο τον Μάντζαρο είναι μια σειρά τεσσάρων τετράφωνων παραδειγμάτων, τα οποία είναι γραμμένα στο μέσο του 64*v*/545, δηλαδή ακριβώς κάτω από τις συνδέσεις που παραθέτω στο Παρ. 4.82 (βλ. μεταγραφή στο Παρ. 4.83). Καθένα από αυτά τα παραδείγματα αντιστοιχεί σε μιαν από τις συνδέσεις του πρώτου πενταγράμμου του Παρ. 4.82. Όλα ξεκινούν με την πρόοδο I – I^{6} – ii^{7} στη Φα μείζονα, με την α΄ αναστροφή της Τ να είναι απαραίτητη για την αποφυγή παράλληλων πεμπτών μεταξύ μπάσου και σοπράνο, ενώ ταυτόχρονα η εβδόμη της ii^{7} είναι προετοιμασμένη όπως πρέπει. Αυτή η ii^{7} οδηγεί κάθε φορά σε διαφορετική συγχορδία

[478] Θερμές ευχαριστίες στον Ιωάννη Φούλια, τόσο γι' αυτή τη διαπίστωση όσο και για την αμέσως προηγούμενη που αφορά τα λευκά και μαύρα φθογγόσημα.

[479] PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3^{β} (βλ. το σχετικό παράθεμα στη σ. 46 παραπάνω).

[480] Μια υπόθεση σχετικά με την απουσία, εδώ, διαστημάτων μεγαλύτερων της δευτέρας στις κινήσεις του μπάσου, την οποία χρωστάω και πάλι στον Ιωάννη Φούλια, είναι η εξής: με εξαίρεση την ταυτοφωνία, όλα τα υπόλοιπα διαστήματα είναι βηματικά, πράγμα που μπορεί να σχετίζεται με τη σημασία που αποδεδειγμένα είχε η RdO για τον Μάντζαρο ως προς τη σύνδεση μεταξύ δύο συγχορδιών, δεδομένου ότι στη RdO το μπάσο κινείται μόνο με βήματα.

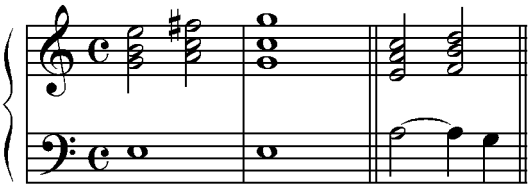
(και σε διαφορετική τονικότητα, με εξαίρεση το τρίτο παράδειγμα), όπως ακριβώς και στον πίνακα συνδέσεων. Ο δε κοινός φθόγγος σε κάθε σύνδεση επισημαίνεται με σύζευξη διαρκείας.



Παράδειγμα 4.83: *SPA* 4, λεπτομέρεια από το 64*ν*/545. Η παύση ολοκλήρου που βλέπουμε πάνω από το μπάσο στην αρχή κάθε παραδείγματος αφορά την πέμπτη φωνή η οποία συμμετέχει κάθε φορά μόνο στην τελική πτώση $V^7 - I$, και συνεπώς θα έπρεπε κανονικά να είναι παρεστιγμένη.

Αυτά είναι τα μοναδικά μουσικά παραδείγματα αυτών των σελίδων όπου ορισμένες από αυτές τις συνδέσεις εφαρμόζονται σε τετράφωνη υφή και στο πλαίσιο μιας αρμονικά και μελωδικά αυτοτελούς φράσης. Υποθέτω ότι ο Μάντζαρος θα ζητούσε από τους μαθητές του να εξασκούνται στις συνδέσεις αυτών των σελίδων αναθέτοντάς τους κάθε φορά να εφαρμόσουν κάποιες από αυτές παίζοντας ένα παράδειγμα σαν αυτά του Παρ. 4.83 και φροντίζοντας να εφαρμόζονται όλοι οι κανόνες που διέπουν την κίνηση των φωνών και τον χειρισμό των διαφωνιών.

Υπάρχει ένα ακόμη μουσικό παραδειγμα σε αυτές τις σελίδες, όπου ο Μάντζαρος δίνει δύο χρήσιμες εφαρμογές της ελάσσονος συγχορδίας με 7μ σε γ΄ αναστροφή (βλ. Παρ. 4.84), με τον φθόγγο της εβδόμης να προετοιμάζεται στο μπάσο. Στο πρώτο υποπαράδειγμα (δύο πρώτα μέτρα του 4.84) η εβδόμη της συγχορδίας φα♯-λα-ντο-μι δεν κατεβαίνει διότι η συγχορδία αυτή χρησιμοποιείται ως διαβατική ανάμεσα στη μι ελάσσονα και στη ντο μείζονα σε α΄ αναστροφή. Στο δεύτερο υποπαράδειγμα η εβδόμη της συγχορδίας σι-ρε-φα-λα λύνεται καθοδικά και γίνεται βάση της συγχορδίας σολ-σι-ρε-φα. Το μόνο παράξενο με αυτά τα παραδείγματα είναι η θέση του χειρογράφου όπου έχουν σημειωθεί: θα περίμενε κανείς να βρίσκονται κάτω από τον πίνακα που αφορά τη σύνδεση τρίφθογγης ελάσσονος συγχορδίας και ελαττωμένης με 7μ (ή αλλιώς μιας b που οδηγεί σε $^{\flat 7}_{c}$), και συγκεκριμένα στην περίπτωση «μπάσο που μένει στον ίδιο φθόγγο και οδηγεί στη γ΄ αναστροφή της $^{\flat 7}_{c}$»,[481] αντ' αυτού, όμως, τα βρίσκουμε κάτω από τον συνδυασμό των συγχορδιακών τύπων $^{\flat 7}_{a}$ και $^{\flat 7}_{c}$ — ίσως από σφάλμα.



Παράδειγμα 4.84: *SPA* 4, λεπτομέρεια από το 62*ν*/541.

Ως πιθανή πηγή έμπνευσης αυτών των συνδυαστικών πινάκων θεωρώ ένα τετράτομο σύγγραμμα του 1815, γραμμένο από τον γάλλο συνθέτη και μουσικοδιδάσκαλο Henri-Montan Berton (1767–1844). Ο πρώτος τόμος είναι μια πραγματεία περί αρμονίας (*Traité d'harmonie*), ενώ οι υπόλοιποι τρεις (*Dictionnaire des Accords*), οι οποίοι είναι ένα λεξικό συγχορδιακών συνδέσεων, αποτελούν ένα τεράστιο συμπλήρωμα (εννιακοσίων σελίδων συνολικά) στην

[481] Ο πίνακας αυτού του ζεύγους συγχορδιακών τύπων βρίσκεται στο φ. 70*ν* / σ. 557, τέλος πρώτου συστήματος.

πραγματεία. Το λεξικό συνίσταται από 6.298 ζεύγη συνδεόμενων συνηχήσεων[482] τα οποία αποτελούν τους συνδυασμούς όλων των δυνατών τύπων τους, με κάθε ζεύγος να αξιοποιεί όλες τις δυνατές κινήσεις που μπορούν να πραγματοποιηθούν μεταξύ των χαμηλότερων φθόγγων τους. Στην Εικ. 4.38, π.χ., μπορεί να δει κανείς όλες τις δυνατές συνδέσεις μεταξύ δύο συγκεκριμένων συγχορδιών σε συγκεκριμένες καταστάσεις: μιας τρίφθογγης συγχορδίας και μιας συγχορδίας με εβδόμη χωρίς πέμπτη, όταν είναι και οι δύο σε ευθεία κατάσταση.



Εικόνα 4.38: BERTON [1815], τ. 1 του λεξικού των συγχορδιών, σ. 9
(Πηγή: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

[482] Τον αριθμό τον δίνει ο Berton στις σ. vii-viii του τ. 1 του λεξικού των συγχορδιών.

Στο πρώτο σύστημα της Εικ. 4.38 η σύνδεση των συγχορδιών γίνεται με το μπάσο να παραμένει στον ίδιο φθόγγο· στα επόμενα παραδείγματα το μπάσο ανεβαίνει και κατεβαίνει, αντίστοιχα, διάστημα δευτέρας, τρίτης, και τετάρτης, καλύπτοντας έτσι όλα τα διαστήματα εντός της οκτάβας. Συνδέσεις που περιλαμβάνουν αλλοιωμένους φθόγγους (π.χ. κίνηση σολ↗σολ♯ του μπάσου ή σολ↘φα♯ ή σολ↗σι♭ κ.λπ.) μπορούν να βρεθούν εφαρμόζοντας προσεκτικά τις κατάλληλες αλλοιώσεις πάνω στα δοσμένα παραδείγματα (ο Berton δίνει ένα τέτοιο παράδειγμα στη σ. vii του τ. 1 του λεξικού). Ο Μάντζαρος είναι μεν πιο αναλυτικός ως προς αυτό, αφού δίνει ξεχωριστά παραδείγματα για τις μελωδικές κινήσεις ημιτονίου και τόνου, αλλά δεν επεκτείνεται καθόλου σε κινήσεις τρίτης ή τετάρτης, τουλάχιστον στα σωζόμενα χειρόγραφα.

Σε ολόκληρο το λεξικό του ο Berton χαρακτηρίζει κάθε σύνδεση ως καλή («bon») ή κακή («mal»), συχνά προσθέτοντας σχόλια στα οποία αναφέρονται ορισμένες περιπτώσεις όπου μια κακή σύνδεση θα μπορούσε να είναι αποδεκτή (όπως φαίνεται και στην Εικ. 4.38). Ο Μάντζαρος δεν σημειώνει μεν τέτοιους αξιολογικούς χαρακτηρισμούς στους συνδυαστικούς πίνακές του, το κάνει όμως στις πρακτικές εφαρμογές ορισμένων συγχορδιακών συνδέσεων τις οποίες βρίσκουμε σε ένα χειρόγραφο συμπληρωματικό του *SPA*, το *Supplemento allo Studio d' Armonia* (για το οποίο βλ. το υποκεφ. 5.1 παρακάτω): ένα δείγμα από εκείνες τις συνδέσεις παραθέτουμε στο Παρ. 5.8 (σ. 552). Το γεγονός ότι τα παραδείγματα τόσο του Berton όσο και του Μάντζαρου έχουν σταθερά σαν αρχικό φθόγγο το σολ, καθώς και η παρουσία χαρακτηρισμών όπως «τραχιά» ή «τραχύτατη» για κάποιες συνδέσεις στο *Supplemento* του Κερκυραίου, πιστεύω ότι δίνουν αρκετές πιθανότητες στο λεξικό του Berton να αποτελεί την αφορμή για την ιδέα της κατάρτισης των πινάκων στο *SPA*. Ο δε εντοπισμός αντιτύπων του λεξικού αυτού στη βιβλιοθήκη του ναπολιτάνικου ωδείου San Pietro a Majella και η απουσία του από οποιαδήποτε άλλη ιταλική βιβλιοθήκη, είναι άλλο ένα στοιχείο για την ενδεχόμενη επιρροή του συγγράμματος του Berton πάνω στα μαντζαρικά — αρκεί, βέβαια, το λεξικό να υπήρχε ήδη στη βιβλιοθήκη την εποχή που ο Μάντζαρος διέμεινε στη Νάπολη.

Παρόλο που το λεξικό αυτό είναι εντυπωσιακό, θεωρείται ελάχιστα χρήσιμο στη διδασκαλία της αρμονίας (ή και γενικότερα[483]) και παρουσιάζει περισσότερο ενδιαφέρον ως ένα δείγμα συλλογής μουσικών παραδειγμάτων οργανωμένης βάσει της συνδυαστικής, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να ταξινομηθεί το αχανές πεδίο των δυνητικών συγχορδιακών συνδέσεων.

❋

Θα κλείσω την παρουσίαση των τεσσάρων τόμων του *SPA* παραθέτοντας δύο σύντομες προσθήκες του Μάντζαρου που δεν έχουν κάποια άμεση σχέση με το περιεχόμενο των προηγούμενων ή των επόμενων σελίδων από το σημείο όπου τις εντοπίζουμε. Η πρώτη από αυτές τις προσθήκες βρίσκεται ανάμεσα στις δύο ενότητες των πινάκων με τους συνδυασμούς των συγχορδιών, δηλαδή στο $67^{A}v/553$. Αποτελείται από τέσσερα σύντομα παραδείγματα (βλ. Παρ. 4.85), όλα στη Ντο μείζονα, με το καθένα να αποτελείται από μιαν απλή αρμονική πρόοδο που καταλήγει σε τέλεια πτώση· το τελευταίο από αυτά είναι το μοναδικό στο οποίο βρίσκουμε μόνο τρεις συνολικά συγχορδίες, $I-V^7-I$.

[483] CHARLTON, «Berton family, (2) Henri-Montan Berton», στο *GMO*.

Η ιδιαιτερότητα των τεσσάρων αυτών παραδειγμάτων βρίσκεται ακριβώς στο αντικείμενο που παρουσιάζεται μέσα από αυτά, δηλαδή τα διάφορα είδη ρυθμού που μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μια συγχορδιακή ακολουθία. Ο γενικός τίτλος των παραδειγμάτων είναι «De' moti Ritmici» («Ρυθμικές κινήσεις»), και τα πρώτα τρία από αυτά έχουν τον δικό τους ξεχωριστό τίτλο. Αυτοί οι τίτλοι είναι και ο κυριότερος λόγος για τον οποίο παραθέτω αυτά τα παραδείγματα, διότι περιέχουν όρους που χρησιμοποιούσε ο Μάντζαρος, συμβάλλοντας έτσι στην πληρέστερη κατανόηση της μουσικής του θεωρίας.

Στο αρ. 1 διαβάζουμε «Ritmica tenuta», που μεταφράζεται κυριολεκτικά «κρατημενη ρυθμική» ή, πιο ελεύθερα, «ρυθμός με κρατημένους φθόγγους», ενώ ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα γράφει «πλάγια κίνηση». Εδώ, στο δεξιό χέρι, οι κοινοί φθόγγοι μεταξύ των συγχορδιών είναι κρατημένοι (αν και, σε δύο περιπτώσεις, δεν υπάρχει σύζευξη διαρκείας, ίσως από σφάλμα). Το πιο ασυνήθιστο χαρακτηριστικο του αρ. 1 είναι ο διπλασιασμός του Προσαγωγέα στο προτελευταίο μέτρο και η ταυτόχρονη ανοδική λύση του και στις δύο φωνές που τον έχουν. Δεδομένης τις ιδιαίτερης επιμέλειας με την οποία ο Μάντζαρος αποφεύγει γενικά παράλληλες πέμπτες και οκτάβες, θα πρέπει εδώ να θεωρήσουμε ότι πρόκειται είτε για καθαρή αβλεψία, είτε για εφαρμογή της ναπολιτάνικης πρακτικής σύμφωνα με την οποία οι παράλληλες οκτάβες μεταξύ μπάσου και κάποιας εσωτερικης φωνής είναι ανεκτές (βλ. σ. 145, υποσημ. 65), αν και αυτό το τελευταίο είναι κάτι που δεν το έχω εντοπίσει αλλού στα μαντζαρικά γραπτά.

Το αρ. 2 φέρει τον τίτλο «Ritmica battuta», κυριολεκτικά «κρουσμένη/χτυπημένη ρυθμική» και, αναλυτικότερα, «ρυθμός όπου όλοι οι φθόγγοι ξεκινούν να ηχούν ταυτόχρονα». Εδώ οι κοινοί φθόγγοι μεταξύ συγχορδιών δεν κρατιούνται με σύζευξη διαρκείας αλλά επαναλαμβάνονται: έτσι όλοι οι φθόγγοι και των δύο χεριών ξεκινούν να ηχούν στην αρχή του κάθε ημίσεος, είτε είναι κοινοί με εκείνους της προηγούμενης συγχορδίας είτε όχι.

Το παράδειγμα αρ. 3 έχει τον τίτλο «Ritmica battuta spezzata», ο οποίος αποδίδεται κυριολεκτικά «κρουσμένη/χτυπημένη [και] σπασμένη ρυθμική». Σε αυτό το παράδειγμα θα βρούμε το χαρακτηριστικό σχήμα όπου ο φθόγγος του μπάσου ηχεί στα ισχυρά ή/και στα ημιυσχυρά μέρη του μέτρου, ενώ οι υπόλοιποι συγχορδιακοί φθόγγοι ακούγονται επαναλαμβανόμενοι στην επόμενη ρυθμική υποδιαίρεση (εδώ όγδοα), ανάμεσα σ' εκείνους του μπάσου.

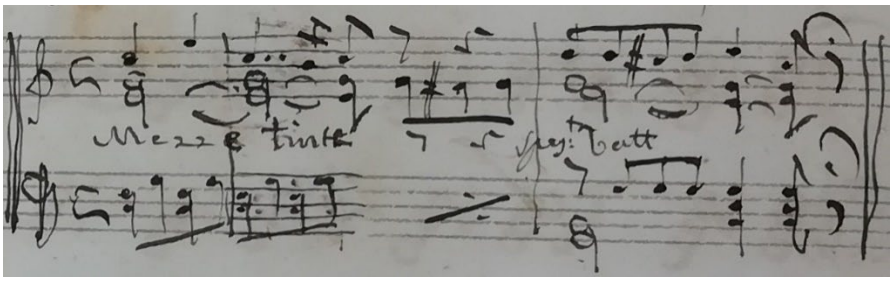
Το τελευταίο παράδειγμα συνδυάζει διαφορετικά ρυθμικά στοιχεία, κάποια από τα οποία υπάρχουν και στα αρ. 1–3: κρατημένοι φθόγγοι, εναλλαγή συγχορδιακών φθόγγων στην κύρια μελωδία και παράλληλα στο συνοδευτικό σχήμα του αριστερού χεριού, «ritmica battuta spezzata» (στο α΄ μισό του τελευταίου μέτρου), και «ritmica battuta» (στο β΄ μισό του). Τα δύο τελευταία ο Μάντζαρος τα επισημαίνει με μια σημείωση. Στην αρχή του παραδείγματος, όμως, έχει γράψει τις ασυνήθιστες λέξεις «Mezze tinte», αν διαβάζω σωστά τη σημείωσή του (βλ. Εικ. 4.39). Οι λέξεις αυτές σχετίζονται με τις εικαστικές τέχνες: στον ενικό είναι *mezza tinta* (ή και ως μία λέξη, *mezzatinta*) και σημαίνουν μιαν απόχρωση που βρίσκεται σε ένα απροσδιόριστο σημείο του χρωματικού φάσματος ανάμεσα στο σκούρο και το ανοιχτό, αλλά και ανάμεσα στο δυνατό και το απαλό· μεταφορικά έχει και την έννοια των λεπτών αποχρώσεων γενικότερα (όχι μόνο με την εικαστική σημασία).[484] Η χρήση αυτών των λέξεων για να χαρακτηρίσουν ένα μουσικό παράδειγμα που χρησιμοποιεί ποικιλία ρυθμών μπορεί να μοιάζει παράταιρη, και δεν δείχνει να αποτελεί κάποιον εξειδικευμένο μουσικό όρο. Υποθέτω ότι ο Μάντζαρος απλώς

[484] Διαδικτυακό λεξικό *Treccani*, λήμμα «meżżatinta», <https://www.treccani.it/vocabolario/mezzatinta/> (τελευταία ανάκτηση: 7.7.2021).

παραλληλίζει εδώ την ανάμειξη ρυθμών στη μουσική με την ανάμειξη των πρωτογενών χρωμάτων στη ζωγραφική.



Παράδειγμα 4.85: *SPA* 4, 67^{A}*v*/553.



Εικόνα 4.39: *SPA* 4, λεπτομέρεια από το 67^{A}*v*/553 (ολόκληρο το τελευταίο παράδειγμα).

Η δεύτερη προσθήκη στα τελευταία φύλλα του *SPA* εμφανίζεται μόλις στην προτελευταία σελίδα του τόμου 4, μετά από τριάντα οκτώ άγραφες σελίδες των δέκα πενταγράμμων. Η προσθήκη αυτή έχει να κάνει με την αντίστιξη, συγκεκριμένα με τις μιμήσεις, και ειδικότερα με τον Κανόνα (βλ. μεταγραφή στο Παρ. 4.86). Ο τίτλος του μεταφράζεται «Τύπος/μέθοδος για τους Κανόνες στις ίδιες θέσεις του πενταγράμμου, με τη μίμηση να ξεκινά στο επόμενο μέτρο».

Regola pei Canoni sulle stesse Caselle,
i quali si succedono dopo una Battuta



Παράδειγμα 4.86: *SPA* 4, 90*r*/602.

Βλέπουμε λοιπόν, σε ένα σύστημα δύο πενταγράμμων, επτά μικρά παραδείγματα έκτασης τριών μέτρων, όλα για δύο φωνές—μία σε κάθε πεντάγραμμο. Ξεκινά πάντα η φωνή του δεύτερου πενταγράμμου και στο επόμενο μέτρο μπαίνει η φωνή του πρώτου πενταγράμμου με την ίδια ακριβώς μελωδία· η μίμηση αυτή γίνεται είτε στην υπερκείμενη ενάτη είτε στην

υποκείμενη εβδόμη, με την πρώτη φωνή να έχει ως πρώτο φθόγγο την Τονική, ενώ η δεύτερη φωνή ξεκινά με τον φθόγγο της Επιτονικής. Σε κάθε παράδειγμα η δεύτερη είσοδος γράφεται ακριβώς στις ίδιες γραμμές και στα ίδια διαστήματα του πενταγράμμου όπου γράφεται και η πρώτη είσοδος, πράγμα που επιτυγχάνεται με τη χρήση των κατάλληλων κλειδιών φα, ντο, και σολ. Τα παραδείγματα αυτά θα μπορούσαν να αποτελούν πρακτικό βοήθημα για τη γρήγορη ανεύρεση του κατάλληλου συνδυασμού φωνών ώστε να μπορεί κανείς να γράψει έναν Κανόνα στην υπερκείμενη δευτέρα/ενάτη ή στην υποκείμενη εβδόμη χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα κλειδιά με στενογραφικό τρόπο, δηλαδή γράφοντας μόνο μία φορά τη μελωδία και σημειώνοντας στην αρχή του Κανόνα δύο κλειδιά, το ένα δίπλα στο άλλο, που δηλώνουν τόσο το τονικό ύψος στο οποίο θα γίνει η μίμηση, όσο και το είδος φωνής που θα την πραγματοποιήσει. Το τέταρτο παράδειγμα, λ.χ., μπορεί να γραφεί στενογραφικά ως εξής:



Παράδειγμα 4.87

Εδώ ολοκληρώνεται η περιγραφή του τέταρτου και τελευταίου τόμου του *SPA*. Ο μεγάλος αριθμός άγραφων σελίδων στα τελευταία είκοσι φύλλα σημαίνει, πιθανόν, ότι ο Μάντζαρος σκόπευε να τις συμπληρώσει και για κάποιο λόγο ο στόχος αυτός δεν υλοποιήθηκε· άλλωστε σε μια σημείωση στο 71*v*/561, δηλαδή ακριβώς πριν ξεκινήσουν οι κενές σελίδες, αναφέρεται μια σειρά μετατροπικών παραδειγμάτων που επρόκειτο να ακολουθήσουν αλλά τελικά δεν γράφτηκαν ποτέ. Στην ίδια αυτή σελίδα βρίσκουμε και κάτι που μοιάζει να είναι το σχεδίασμα μιας σύνθεσης, καθώς και μερικές ακόμα σημειώσεις, δυστυχώς δυσανάγνωστες, στις οποίες εντούτοις διακρίνουμε αρκετές λέξεις, μεταξύ των οποίων τις «Νάπολη», «δικαστήρια» («Tribunali»), και «μουσική για στρατιωτική μπάντα» («musica per Banda Militare»).

5. Πρωτογενη τεκμηρια Δ΄:
στοιχεια αρμονικης θεωριας στα υπολοιπα γραπτα του Μαντζαρου

Το κεφάλαιο αυτό έχει ως αντικείμενο τα υπόλοιπα μαντζαρικά σωζόμενα που αφορούν τη μουσική θεωρία. Για το καθένα από αυτά θα γίνεται πρώτα μια σύντομη περιγραφή του σκοπού και του περιεχομένου του, και έπειτα θα παρατίθενται και θα σχολιάζονται ορισμένα σημεία του κάθε τεκμηρίου τα οποία έχουν άμεση σχέση με την Αρμονία και μπορούν να συμβάλουν στη δημιουργία μιας ευκρινέστερης εικόνας για την αρμονική θεωρία του Μάντζαρου. Θα ξεκινήσουμε πρώτα με τα γραπτά που έχουν την μεγαλύτερη συνάφεια με την Αρμονία και θα ακολουθήσουν εκείνα που περισσότερο άπτονται άλλων αντικειμένων (Αντίστιξη, Αισθητική).

5.1 *Οι δύο τόμοι του* Supplemento allo Studio d' Armonia *(Συμπλήρωμα στη Μελέτη της Αρμονίας)*

Πρόκειται για δύο τόμους με ίδιο τίτλο, *Supp*[*lemento*] *allo Studio d' Armonia di N. C. M.* (Συμπλήρωμα στη Μελέτη της Αρμονίας του Ν. Χ. Μ., εφεξής *Suppl.*), ο οποίος είναι γραμμένος μόνο στη ράχη τους (από τον βιβλιοδέτη που ανέλαβε το δέσιμο των τόμων) και όχι σε κάποιαν από τις πρώτες τους σελιδες. Οι δύο αυτοί τόμοι δεν είναι αριθμημένοι, αλλά έχουμε μιαν απόδειξη ότι αυτός ο οποίος στα Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη έχει καταχωριστεί δεύτερος, δηλαδή με μεγαλύτερο αριθμό εισαγωγής (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/7/27) είναι, στην πραγματικότητα, πρώτος,[1] και άρα έπεται εκείνος που φέρει αριθμό εισαγωγής 505/7/26. Ο τόμος 1 αποτελείται από 17 φύλλα ενώ ο τ. 2 από 49. Στο εξής θα τους αναφέρω, σύμφωνα με την τεκμηριωμένη σειρά τους, ως πρώτο και δεύτερο, αναφέροντας όμως και τον αριθμό εισαγωγής τους όταν υπάρχει κίνδυνος σύγχυσης.

Δεν είναι βέβαιο αν οι τόμοι αυτοί συμπληρώνουν συγκεκριμένα το τετράτομο *Studio pratico dell' Armonia* ή αν ο Μάντζαρος τους θεωρούσε συμπλήρωμα στη γενικότερη μελέτη της αρμονίας. Από τον τίτλο τους λείπει μεν η λέξη *pratico* αλλά αυτό μπορεί να οφείλεται στον περιορισμένο χώρο της ράχης των τόμων. Η δε διαφορά στις δύο τελευταίες λέξεις του τίτλου («dell' Armonia» με εμπρόθετο άρθρο στο μεν τετράτομο έργο, «d' Armonia» με απλή πρόθεση στους δύο συμπληρωματικούς τόμους) ίσως να είναι άνευ σημασίας και να οφείλεται και αυτή στην έλλειψη χώρου. Όπως θα δούμε, το περιεχόμενό τους έχει σχέση τόσο με το *SPA* όσο και με τον ΜΠ. Το σημαντικό είναι πως ο τίτλος δηλώνει ότι το περιεχόμενο των δύο αυτών τόμων αποτελεί πρόσθετο υλικό για την εξοικείωση των μαθητών με συγκεκριμένα αρμονικά φαινόμενα και την εξάσκηση σε αυτά.

[1] Βλ. σ. 445, υποσημ. 419.

Ο τόμος 1 (505/7/27), που είναι και ο μικρότερος από τους δύο, στις πρώτες 19 σελίδες (μέχρι και το φ. 10*r*) περιέχει μια ομάδα 32 μετατροπικών παραδειγμάτων μεταξύ των ακραίων τονικοτήτων: τα μισά από αυτά ξεκινούν από τη Λα♯ ελάσσονα και καταλήγουν στη Ντο♭ μείζονα, ενώ στα άλλα μισά γίνεται το αντίστροφο. Για άλλη μια φορά, λοιπόν, ο Μάντζαρος ασχολείται με τα όρια του τονικού συστήματος χρησιμοποιώντας τις τονικότητες που βρίσκονται στα δύο άκρα. Από αυτή την άποψη και μόνο, τα παραδείγματα αυτά μοιάζουν με ορισμένα από εκείνα που υπάρχουν στο *SPA* 1, συγκεκριμένα με τα ζεύγη παραδειγμάτων των σελίδων 1-8 τα οποία έχουν κατοπτρική σχέση μεταξύ τους ως προς την αρχική και την τελική τονικότητα (βλ. σ. 446). Η διαφορά από εκείνα τα παραδείγματα είναι ότι αυτά του *Supp.* 1 βασίζονται σε αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου —εννοώντας το *θεμελιακό* μπάσο— οι οποίες είναι διαφορετικές σε κάθε παράδειγμα. Στον πίνακα περιεχομένων, με τον οποίο ξεκινά αυτός ο τόμος (φ. 1*r*), σημειώνεται για κάθε παράδειγμα και η ανάλογη κίνηση του μπάσου. Τον παραθέτω εδώ μεταφρασμένο.

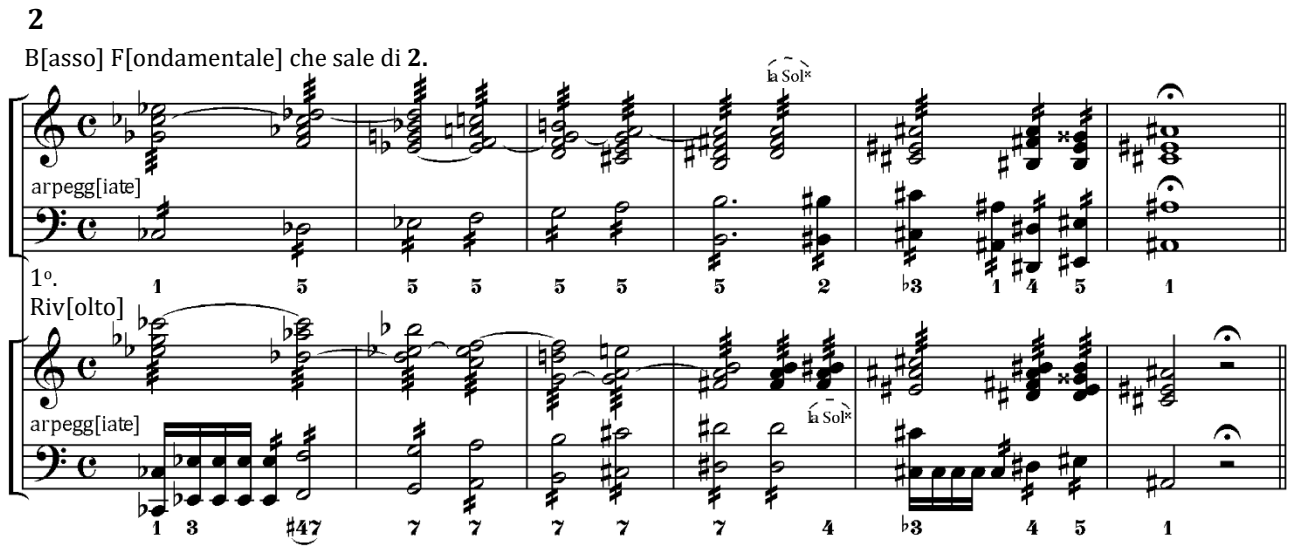
Μετατροπίες προς τις ακραίες τονικότητες με κινήσεις του θεμελιακού μπάσου			
Από τη **ΛΑ♯** έως τη **ΝΤΟ♭** — Βαθμός **12ος.**		Από τη **ΝΤΟ♭** έως τη **ΛΑ♯** — Βαθμός **12ος.**	
1.	Μπάσο που ανεβαίνει **♭2** [2μ].	**1.**	Μπάσο που κατεβαίνει **♭2** [2μ].
2.	» » ανεβαίνει **2** [2Μ].	**2.**	» » κατεβαίνει **2** [2Μ].
3.	» » ανεβαίνει **♭3** [3μ].	**3.**	» » κατεβαίνει **♭3** [3μ].
4.	» » κατεβαίνει **3** [3Μ].	**4.**	» » ανεβαίνει **3** [3Μ].
5.	Μπάσο που ανεβαίνει **4** [4Κ] και κατεβαίνει **5** [5Κ].	**5.**	Μπάσο που κατεβαίνει **4** [4Κ] και ανεβαίνει **5** [5Κ].
6.	» » ανεβαίνει **4** [4Κ] και κατεβαίνει **3** [3Μ].	**6.**	» » κατεβαίνει **4** [4Κ] και ανεβαίνει **3** [3Μ].
7.	» » ανεβαίνει **♭5** [5ε] και κατεβαίνει **5** [5Κ].	**7.**	» » κατεβαίνει **5♭** [5ε] και ανεβαίνει **4** [4Κ].
8.	» » κατεβαίνει **5** [5Κ] και ανεβαίνει **♭3** [3μ].	**8.**	» » ανεβαίνει **5** [5Κ] και κατεβαίνει **♭3** [3μ].
9.	» » ανεβαίνει **4** [4Κ] και κατεβαίνει **2** [2Μ].	**9.**	» » κατεβαίνει **4** [4Κ] και ανεβαίνει **2** [2Μ].
10.	» » κατεβαίνει **3** [3Μ] και ανεβαίνει **4** [4Κ].	**10.**	» » ανεβαίνει **3** [3Μ] και κατεβαίνει **4** [4Κ].
11.	» » κατεβαίνει **3** [3Μ] και ανεβαίνει **♭3** [3μ].	**11.**	» » ανεβαίνει **3** [3Μ] και κατεβαίνει **♭3** [3μ].
12.	» » ανεβαίνει **♭3** [3μ] και κατεβαίνει **4** [4Κ].	**12.**	» » κατεβαίνει **♭3** [3μ] και ανεβαίνει **4** [4Κ].
13.	» » κατεβαίνει **2** [2Μ] και ανεβαίνει **4** [4Κ].	**13.**	» » ανεβαίνει **2** [2Μ] και κατεβαίνει **4** [4Κ].
14.	» » κατεβαίνει **2** [2Μ] και ανεβαίνει **♭3** [3μ].	**14.**	» » ανεβαίνει **2** [2Μ] και κατεβαίνει **♭3** [3μ].
15.	» » ανεβαίνει **♭2** [2μ] και κατεβαίνει **♭3** [3μ].	**15.**	» » κατεβαίνει **♭2** [2μ] και ανεβαίνει **♭3** [3μ].
16.	Μπάσο που ανεβαίνει **♭2** [2μ] ή **♯1** [1Α], ή αλλιώς διατονικό ή χρωματικό ημιτόνιο.	**16.**	Μπάσο που κατεβαίνει **♭2** [2μ] **♭1** [1ε], ή αλλιώς διατονικό ή χρωματικό ημιτόνιο.

Όπως βλέπουμε, κάθε αλυσίδα εκφράζεται από το μελωδικό διάστημα με το οποίο κινούνται οι θεμέλιοι φθόγγοι των συγχορδιών. Στα πρώτα τέσσερα παραδείγματα η κίνηση γίνεται προς μία μόνο κατεύθυνση, γι' αυτό και σημειώνεται ένα μόνο διάστημα, το οποίο είναι μεν ίδιο και στις δύο στήλες, αλλά σε κάθε στήλη η φορά του είναι διαφορετική: λ.χ. στο παράδειγμα 2, όταν η μετατροπία γίνεται από τη Λα♯ ελάσσονα προς τη Ντο♭ μείζονα, η κίνηση του θεμελιακού μπάσου είναι *κατιούσα* 2Μ (Παρ. 5.1), ενώ όταν η μετατροπία γίνεται αντίστροφα τότε η κίνηση είναι *ανιούσα* 2Μ (Παρ. 5.2). Το ίδιο συμβαίνει και από το πέμπτο μέχρι και το δέκατο πέμπτο παράδειγμα, όπου το πρότυπο της κάθε αλυσίδας περιλαμβάνει δύο κινήσεις αντίθετης μεταξύ τους κατεύθυνσης. Σε κάθε στήλη αυτές οι δύο κινήσεις είναι κατοπτρικές ως προς τις κινήσεις που βρίσκουμε στην ίδια γραμμή της άλλης στήλης: π.χ. στο παράδειγμα 13, όταν η μετάβαση γίνεται από τη Λα♯ ελάσσονα προς τη Ντο♭ μείζονα, οι κινήσεις του θεμελιακού μπάσου είναι *κατιούσα* 2Μ και *ανιούσα* 4Κ, ενώ στην αντιστροφή της μετατροπίας

αντιστρέφεται και η κίνηση, κι έτσι όταν οδεύουμε από τη Ντο μείζονα στη Λα ελάσσονα οι κινήσεις του προτύπου της αλυσίδας είναι *ανιούσα* 2Μ και *κατιούσα* 4Κ.



Παράδειγμα 5.1: *Supp.* 1 φ. 1*v* / σ. 2, λεπτομέρεια.



Παράδειγμα 5.2: *Supp.* 1 φ. 2*r* /σ. 3, λεπτομέρεια.

Το περιεχόμενο των Παρ. 5.1 και 5.2 προέρχεται από δύο αντικριστές σελίδες, και τα δύο αυτά παραδείγματα (όπως και όλα τα ζεύγη παραδειγμάτων σε αυτή την ομάδα) είναι γραμμένα το ένα απέναντι από το άλλο. Η διάταξη αυτή είναι άλλο ένα δείγμα της αγάπης του Μάντζαρου για τη συμμετρία και, καθώς φαίνεται, της πεποίθησης ότι η μουσική θεωρία στο σύνολό της διέπεται από συμμετρίες. Βλέπουμε, επίσης, ότι σε κάθε παράδειγμα, η κίνηση του μπάσου δίνεται και σε μια δεύτερη εκδοχή, στην οποία οι συγχορδίες της αλυσίδας είναι σε α΄ αναστροφή. Δεύτερη εκδοχή σε α΄ αναστροφή υπάρχει για κάθε παράδειγμα από το αρ. 1 έως και το αρ. 15, ενώ το αρ. 16 δίνεται μόνο σε μία εκδοχή, αυτή της ευθείας κατάστασης. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το αρ. 7, που είναι και το μοναδικό για το οποίο υπάρχουν τρεις ακόμα εκδοχές, μία για κάθε αναστροφή.

Οι συγχορδιακές ακολουθίες των ανωτέρω παρατεθειμένων παραδειγμάτων εμπίπτουν στις εξής περιπτώσεις συνδέσεων, οι οποίες μπορούν να βρεθούν και σε πίνακες του *SPA*:

— Παρ. 5.1, σύστημα 1, μ. 1: ελάσσων συγχορδία σε ευθεία κατάσταση που ακολουθείται από μείζονα με 7μ σε ευθεία κατάσταση (ή αλλιώς, με τα σύμβολα του Μάντζαρου, b και

$^{\flat 7}_{a}$), και με το μπάσο να κατεβαίνει τόνο (περίπτωση που θα τη βρούμε στους «Πρακτικούς πίνακες των συνδυασμών των συγχορδιών», *SPA* 4, 69*v*/557, σύστημα 1, πεντάγραμμο 5, μ. 2).

- Παρ. 5.1, σύστ. 1, όλες οι συγχορδίες με Θεώρηση 5 σχηματίζουν αλληλουχία μειζόνων συγχορδιών με 7μ ($^{\flat 7}_{a}$) σε ευθεία κατάσταση, με το μπάσο να κατεβαίνει τόνο (*SPA* 4, 62*v*/541, σύστ. 1, πεντάγρ. 5, μ. 2· επίσης βλ. εδώ τον Πίνακα 4.14 στη σ. 464, κελί Z1).
- Παρ. 5.1, σύστ. 2, όλες οι συγχορδίες με Θεώρηση 7 σχηματίζουν αλληλουχία μειζόνων συγχορδιών με 7μ σε α΄ αναστροφή, με το μπάσο να κατεβαίνει τόνο (Πίνακας 4.14, κελί Z2).
- Παρ. 5.2, σύστ. 1, μ. 1: μείζων συγχορδία (a) που ακολουθείται από μείζονα με 7μ ($^{\flat 7}_{a}$), με το μπάσο να ανεβαίνει τόνο (*SPA* 4, 61*v*/539, σύστ. 1, πεντάγρ. 5, μ. 2).
- Παρ. 5.2, σύστ. 1, όλες οι συγχορδίες με Θεώρηση 5 σχηματίζουν αλληλουχία μειζόνων συγχορδιών με 7μ ($^{\flat 7}_{a}$) σε ευθεία κατάσταση, με το μπάσο να ανεβαίνει τόνο (*SPA* 4, 62*v*/541, σύστ. 1, πεντάγρ. 4, μ. 2· επίσης βλ. Πίνακα 4.14, κελί E1).
- Παρ. 5.2, σύστ. 2, όλες οι συγχορδίες με Θεώρηση 7 σχηματίζουν αλληλουχία μειζόνων συγχορδιών με 7μ σε α΄ αναστροφή, με το μπάσο να ανεβαίνει τόνο (Πίνακας 4.14, κελί E2).

Τα σύμβολα του τρέμολο, γραμμένα σε όλους τους φθόγγους των Παρ. 5.1 και 5.2 πλην των τελικών συγχορδιών, τα βρίσκουμε παντού σε όλα τα παραδείγματα αυτής της ομάδας. Επειδή, όμως, στην αρχή των παραδειγμάτων ο Μάντζαρος γράφει «arpegg[iato]» («αρπισματικά», «με αρπίσματα»), πιστεύω ότι το αποτέλεσμα που επιθυμούσε για το δεξιό χέρι είναι αυτό του Παρ. 5.3 (δηλαδή η εναλλαγή των ψηλότερων φθόγγων με αυτόν που παίζεται από τον αντίχειρα) και όχι η επανάληψη όλων των συγχορδιακών φθόγγων ταυτόχρονα, ενώ θεωρώ εξίσου πιθανή και την εφαρμογή άλλων σχημάτων εναλλαγής των συγχορδιακών μελών. Η γραφή του συμβόλου *επανάληψης* φθόγγων στη θέση του συμβόλου *εναλλαγής* φθόγγων οφείλεται, πιθανόν, στο γεγονός ότι η σημειογραφία του πρώτου απαιτεί για κάθε συγχορδία ένα μόνο φθογγόσημο και όχι δύο, και έτσι γίνεται σημαντική οικονομία χώρου στο χαρτί. Όσο για την ιδιαίτερη γραφή στο Παρ. 5.1, σύστημα 2, πρώτο μισό του μ. 1, πιστεύω ότι υπονοεί την απόδοση που σημειώνω στο Παρ. 5.4.



Παράδειγμα 5.3: πιθανός τρόπος εκτέλεσης του «arpeggiato» στα μετατροπικά παραδείγματα του *Supp.* 1.



Παράδειγμα 5.4: πιθανός τρόπος εκτέλεσης του μ. 1 στο δεύτερο σύστημα του Παρ. 5.1.

Αφού ολοκληρωθεί αυτή η ομάδα παραδειγμάτων, μετά από δύο κενές σελίδες έπεται ένα ακόμη παράδειγμα με αλυσίδα, όπου το πρότυπο κινείται με δύο διαστήματα που δεν χρησιμοποιήθηκαν στα προηγούμενα παραδείγματα: ↗4Κ↘5ε. Η πιο σημαντική διαφορά αυτού του παραδείγματος από εκείνα που προηγούνται είναι ότι αρχίζει και τελειώνει στη Ντο μείζονα, με το πρότυπο της αλυσίδας να επαναλαμβάνεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα κάθε φορά, μέχρι να συναντήσει ξανά τους ίδιους ονομαστικά φθόγγους με τους οποίους είχε ξεκινήσει (ρε↗σολ) και να γίνει η τελική πτώση. Παραθέτω εδώ απλοποιημένο το πλήρες μπάσο αυτού του παραδείγματος (χωρίς τον διπλασιασμό του μια οκτάβα ψηλότερα). Σε κάθε μέτρο από το δεύτερο μέχρι και το προτελευταίο η Θεώρηση των δύο φθόγγων με μελωδικό διάστημα τετάρτης είναι 2 5. Ο πρώτος φθόγγος παίρνει ελαττωμένη συγχορδία με 7μ, ενώ ο δεύτερος μείζονα με 7μ.



Παράδειγμα 5.5: *Supp.* 1 φ. 11*v*-12*r*, το μπάσο του μουσικού παραδείγματος.

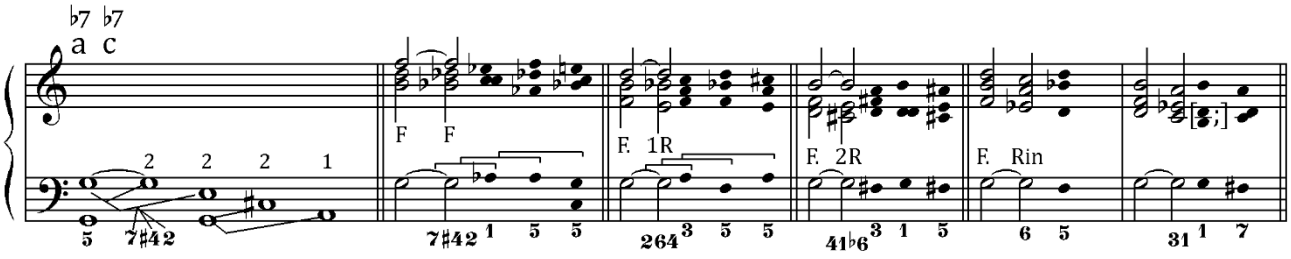
Και γι' αυτό το παράδειγμα ο Μάντζαρος δίνει τρεις ακόμα εκδοχές, μία για κάθε αναστροφή. Υπάρχει δε η εξής σημείωση, γραμμένη ψηλά στο δισέλιδο, η οποία παρουσιάζει με περιεκτικό τρόπο τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του παραδείγματος:

> (Πίνακας _) Αλυσιδική κίνηση στην οποία οι θεμέλιοι των συγχορδιών ανεβαίνουν τετάρτη [καθαρή] και κατεβαίνουν πέμπτη ελαττωμένη, με όλες τις αναστροφές της, η οποία δημιουργεί αρκετές πτώσεις 2 5 (με τον 2 να παίρνει τρίτη μικρή, πέμπτη ελαττωμένη, και εβδόμη μικρή, και τον 5 να παίρνει τρίτη μεγάλη, πέμπτη [καθαρή], και εβδόμη μικρή). Σε αυτή την αλυσίδα υπάρχουν δύο κοινοί φθόγγοι [μεταξύ διαδοχικών συγχορδιών] σε κάθε κίνηση του μπάσου· [επίσης] γίνεται χρήση εναρμόνιων μεταλλαγών όπου αυτές κρίνονται απαραίτητες, ενώ όλες οι εβδόμες είναι προετοιμασμένες.[2]

Από τις υπόλοιπες έντεκα σελίδες του *Supp.* 1 ο Μάντζαρος έχει χρησιμοποιήσει μόνο τις τελευταίες επτά. Η τελευταία περιέχει τρεις εναρμονίσεις διαδοχικών βηματικών κινήσεων του μπάσου (οι δύο από αυτές είναι η ανιούσα και η κατιούσα μείζων κλίμακα), με συνεχή σχεδόν παρουσία του ρυθμού της μαζούρκας στο δεξιό χέρι (βλ. σ. 328 παραπάνω). Οι άλλες έξι σελίδες περιέχουν κάτι εντελώς διαφορετικό: πίνακες συγχορδιακών συνδέσεων οι οποίοι ακολουθούν το πρότυπο των σ. 539-552 και 555-560 του *SPA* 4 (βλ. παραπάνω, σ. 531 κ.ε.) και, εν πολλοίς, περιέχουν υλικό που θα βρούμε και εκεί. Υπάρχουν όμως δύο σημαντικές διαφορές: η πρώτη είναι ότι στο *Supp.* 1 όλες αυτές οι συνδέσεις είναι γραμμένες σε συστήματα των δύο πενταγράμμων, ώστε να παίζονται στο πιάνο τηρώντας όλους τους κανόνες κίνησης των φωνών, ενώ στο *SPA* 4 οι συνδέσεις γράφονται σε ένα μόνο πεντάγραμμο και χωρίς να διστάζει ο Μάντζαρος να αθετήσει τους κανόνες — πράγμα που, όπως ήδη είπαμε, πρέπει να σημαίνει ότι στο *SPA* 4 έχουμε απλώς μια τυπική καταγραφή των συνδεόμενων συγχορδιών,

[2] «(Tavola _) Movim[ento] Fond[amentale] che sale di 4ª e scende di 5:ª dim[inuita], co' suoi Rivolti e Riversam[ento], formando tante Cadenze di 2:ª (con 3 min[ore,] 5ª dim[inuita], e 7 min[ore]) a 5ta. (con 3.ª magg[iore,] 5, e 7:ª min[ore])— In questo Movim[ento] vi è comunione di due suoni ad ogni mossa del Basso, praticando le note equivalenti ove si rendono necessarie, e tutte le 7.e vengono preparate _» [*Supplemento allo Studio d' Armonia* 1 (505/7/27) φ. 11*v*-12*r*].

ακόμα και αν δημιουργούνται μεταξύ τους παράλληλες πέμπτες, και ότι αυτό που καλούνταν να κάνει ο μαθητής ήταν να τις συνδέσει χρησιμοποιώντας και τα δύο χέρια του, και διατάσσοντας τα μέλη τους με τρόπο που θα δίνει ένα θεμιτό αποτέλεσμα. Στο *SPA* 4 είχαμε δει ότι υπάρχουν δύο σημεία όπου ο Μάντζαρος έχει σημειώσει μερικές συγχορδιακές συνδέσεις σε σύστημα δύο πενταγράμμων, τα οποία σημεία παραθέσαμε στη σ. 538 (Παρ. 4.83 και 4.84). Στους πίνακες του *Supp.* 1 *όλες* οι καταγεγραμμένες συνδέσεις έχουν τη μορφή του Παρ. 4.83: τρεις φωνές στο δεξιό χέρι, μία ή δύο στο αριστερό, και η τελική συγχορδία γραμμένη με μαύρα φθογγόσημα χωρίς στελέχη. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όμως, δεν έχουμε μία μόνο τελική συγχορδία αλλά δύο ή τρεις, ανάλογα με τη λειτουργία που μπορεί να έχει η δεύτερη από τις βασικές συνδεόμενες συγχορδίες του κάθε παραδείγματος. Παραθέτω ένα παράδειγμα για να γίνει αυτό πιο κατανοητό, μεταφερμένο από το χειρόγραφο όσο πιστότερα γίνεται.



Παράδειγμα 5.6: *Supp.* 1, λεπτομέρεια από το φ. 15*r* (α΄ μισό του δεύτερου συστήματος).

Οι δύο συνδεόμενες συγχορδίες είναι εδώ η μείζων με 7μ και η ελαττωμένη με 7μ, με το μπάσο να παραμένει σταθερό. Τα μαντζαρικά σύμβολα γι' αυτές τις συγχορδίες είναι, αντίστοιχα, $^{\flat 7}_{\text{a}}$ και $^{\flat 7}_{\text{c}}$, και τα βλέπουμε ψηλά στην αρχή του παραδείγματος. Όπως και στους αντίστοιχους πίνακες του *SPA* 4, έτσι και εδώ στο πρώτο μέτρο δίνονται με τη σειρά η θεμέλιος της αρχικής συγχορδίας και έπειτα οι θεμέλιοι της δεύτερης συγχορδίας της κάθε σύνδεσης. Η πρώτη συγχορδία έχει κάθε φορά την ίδια Θεώρηση, 5, και λειτουργεί ως Δ στη Ντο μείζονα. Η Θεώρηση αυτή σημειώνεται μόνο στην πρώτη θεμέλιο του πρώτου μέτρου, ενώ στα υπόλοιπα υποπαραδείγματα η ισχύς της απλώς υπονοείται. Όσον αφορά τη δεύτερη συγχορδία, βλέπουμε στο πρώτο αλλά και στο δεύτερο μέτρο τις τρεις πιθανές Θεωρήσεις που μπορεί να αποκτήσει, 7, ♯4, και 2,[3] και τις τρεις αντίστοιχες λύσεις, οι οποίες ακολουθούν με μαύρα φθογγόσημα και επίσης επισημαίνονται με αγκύλες. Η δεύτερη συγχορδία λοιπόν, όταν έχει θεμέλιο το σολ είναι η σολ-σι♭-ρε♭-φα, και επομένως:

— Αν έχει Θεώρηση 7 τότε θα λειτουργήσει σαν συγχορδία εβδόμης του Προσαγωγέα στον μείζονα Τρόπο, και έτσι θα οδηγήσει στην Τ της Λα♭ μείζονος. Αυτή είναι και η πρώτη από τις πιθανές λύσεις της δεύτερης συγχορδίας· σημειώνεται με μαύρα φθογγόσημα και φέρει Θεώρηση 1. Για να αποφευχθούν οι παράλληλες πέμπτες η λύση θα γίνει όπως ακριβώς και στο ΜΤ-27.1 του ΜΠ, και συνεπώς η συγχορδία της Τ θα έχει δύο τρίτες, πράγμα για το οποίο ο Μάντζαρος έχει φροντίσει γράφοντας δύο ντο στη συγχορδία.
— Αν η Θεώρηση είναι ♯4 τότε η ίδια συγχορδία λειτουργεί ως διπλή Δεσπόζουσα στη Ρε♭ μείζονα, επομένως θα οδηγήσει και πάλι στον φθόγγο λα♭, το οποίο όμως αυτή τη φορά

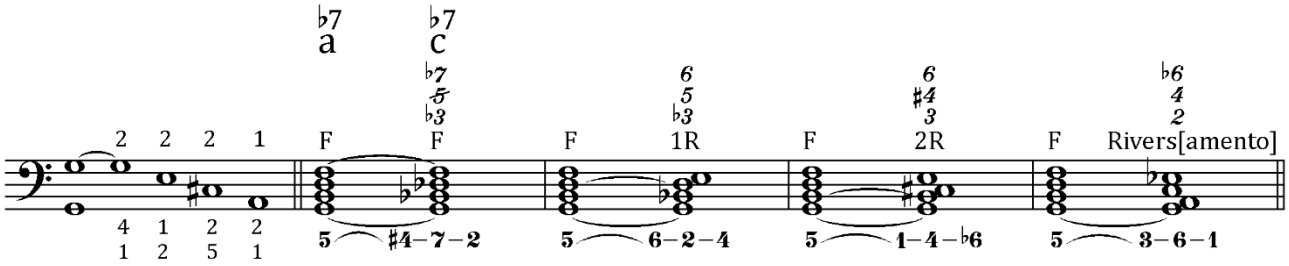
[3] Οι πληροφορίες περί των Θεωρήσεων είναι εδώ πληρέστερες σε σύγκριση με τον κατάλογο των έντεκα συγχορδιών του *SPA* 1. Εκεί, στην ανάλογη συγχορδία (Σ6), δίνονται μόνον οι δύο από αυτές τις Θεωρήσεις: 7 σε μείζονα τονικότητα και 2 σε ελάσσονα (βλ. Παρ. 4.36 σ. 374).

θεωρείται 5 (δεύτερος μαύρος φθόγγος του μ. 2) και είναι εναρμονισμένο ως Π^{6}_{4}, εξού και η συγχορδία της Ρε♭ μείζονος πάνω από το λα♭ του μπάσου. Η σύνδεση αυτή αντιστοιχεί στο ΜΤ-40.1 του ΜΠ.

— Αν, τέλος, η Θεώρηση της ελαττωμένης συγχορδίας με 7μ είναι 2, τότε η λειτουργία της θα είναι εκείνη της ii^{ø7} του ελάσσονος Τρόπου (ή και του μείζονος, ως δανεικής) και συνεπώς θα πρέπει να οδηγήσει στη Δεσπόζουσα της νέας τονικότητας. Εδώ η συγχορδία γίνεται ii^{ø7} της Φα ελάσσονος (ή μείζονος) και οδηγεί στην V^{7}, που είναι η τελευταία συγχορδία του μ. 2 με μαύρα φθογγόσημα. Για πολλοστή φορά βλέπουμε εδώ μια πρόσθετη φωνή στο αριστερό χέρι έτσι ώστε η V^{7} να είναι πλήρης.

Η ίδια ακριβώς λογική ακολουθείται και στα επόμενα υποπαραδείγματα, στα οποία ο δεύτερος φθόγγος του μπάσου έχει αντίστοιχα την τρίτη, την πέμπτη, και την εβδόμη της συγχορδίας $^{\flat 7}_{c}$ με την οποία εναρμονίζεται, εξού και οι συντομογραφίες της α′, β′, και γ′ αναστροφής («1R», «2R», «Rin[versamento]»). Το τελευταίο από αυτά τα υποπαραδείγματα αποτελείται από δύο μέτρα, ώστε να δοθούν δύο διαφορετικές διατάξεις της δεύτερης συγχορδίας, καθεμιά από τις οποίες οδηγεί φυσικότερα σε διαφορετική λύση της. Όσο για τις γραμμές που βλέπουμε στο αρχικό μέτρο, δεν έχω καταφέρει μέχρι τώρα να εξηγήσω τον σκοπό που εξυπηρετούν· το ίδιο και όσον αφορά το δεύτερο σολ$_2$ που συνηχεί με το μι$_3$.

Ας δούμε τώρα, για σύγκριση, τις ίδιες ακριβώς συνδέσεις όπως εμφανίζονται στο *SPA* 4.



Παράδειγμα 5.7: *SPA* 4, λεπτομέρεια από το 62*v*/541 (β′ μισό του πρώτου πενταγράμμου).

Το αρχικό μέτρο είναι σχεδόν όμοιο με το αντίστοιχο του Παρ. 5.6, αλλά εδώ λείπουν οι γραμμές που βρίσκουμε εκεί, και επίσης έχουμε συνολικά τρεις σειρές αινιγματικών αριθμών (τους οποίους έχω σημειώσει με γραμματοσειρά διαφορετική από εκείνη που χρησιμοποιώ για τις Θεωρήσεις, ακριβώς διότι δεν φαίνεται να δηλώνουν Θεωρήσεις). Κατά τα άλλα χρησιμοποιείται ένα μόνο πεντάγραμμο κι έτσι οι συγχορδιακές συνδέσεις έχουν περισσότερο θεωρητική χρησιμότητα, εφόσον μια τετραφωνία με τη συγκεκριμένη διάταξη και στη δεδομένη περιοχή της μουσικής έκτασης δεν ανταποκρίνεται σε μια ρεαλιστική εφαρμογή της αρμονίας. Ωστόσο, όσον αφορά τις πληροφορίες που μας παρέχει, ο Μάντζαρος δεν είναι φειδωλός: πάνω-πάνω γράφει τους δύο τύπους συγχορδιών με τα ιδιαίτερα σύμβολα του συστήματός του. Έπειτα, πάνω από κάθε συγχορδία σημειώνεται συντομογραφικά η κατάστασή της, ενώ για κάθε δεύτερη συγχορδία δίνεται και η πλήρης αρίθμησή της με το σύστημα του basso continuo. Οι συζεύξεις διαρκείας επισημαίνουν τους κοινούς φθόγγους σε κάθε ζεύγος συγχορδιών, πράγμα στο οποίο ο Μάντζαρος φαίνεται πως έδινε αρκετή σημασία (βλ. και τη σημείωσή του που παρατίθεται στη σ. 549). Τέλος, κάτω από τις συγχορδίες δίνονται οι Θεωρήσεις τους (πράγμα μάλλον σπάνιο για τους πίνακες αυτούς του *SPA* 4): η πρώτη συγχορδία του κάθε ζεύγους έχει σταθερά τη Θεώρηση 5, ενώ στη δεύτερη συγχορδία είναι σημειωμένες οι τρεις πιθανές Θεωρήσεις που μπορεί να έχει λόγω της δομής της· παρατηρούμε ότι είναι ακριβώς οι ίδιες που

βρίσκουμε και στα τέσσερα υποπαραδείγματα του Παρ. 5.6, απλώς η σειρά τους είναι κάθε φορά διαφορετική (π.χ. στο δεύτερο υποπαράδειγμα του Παρ. 5.6 οι τρεις Θεωρήσεις είναι 2 6 4, ενώ στο αντίστοιχο του Παρ. 5.7 είναι 6 2 4). Η συνύπαρξη τόσων πληροφοριών και τόσων διαφορετικών συμβόλων σε ένα μόνο μουσικό παράδειγμα είναι κάτι πολύ σπάνιο στα μαντζαρικά γραπτά.

Προτού περάσουμε στο *Supp.* 2 ας επισημάνουμε δύο τελευταία ενδιαφέροντα στοιχεία που βρίσκουμε στους πίνακες συνδυασμών των συγχορδιών. Το πρώτο είναι η συχνή παρουσία χαρακτηρισμών όπως «crudo» («τραχύ») ή και «crudissimo» («τραχύτατο») σε ορισμένες συγχορδιακές συνδέσεις. Τέτοια σχόλια έλειπαν τελείως στους αντίστοιχους πίνακες του *SPA* 4 οι οποίοι, όπως έχουμε πει, περιέχουν περισσότερο τη θεωρητική βάση πάνω στην οποία θα πατήσει η πρακτική εφαρμογή, ενώ στο *Supp.* 1, του οποίου τα παραδείγματα είναι άμεσα εφαρμόσιμα στο πιάνο, ο Μάντζαρος έκρινε ότι ήταν απαραίτητος και ο αρνητικός χαρακτηρισμός ορισμένων συνδέσεων που δεν έχουν ευχάριστο ακουστικό αποτέλεσμα. Σημειωτέον ότι, σε όλες τις «τραχύτατες» συνδέσεις που παραθέτω στο Παρ. 5.8, η δεύτερη συγχορδία είναι ελάσσων με μικρή εβδόμη, μια συγχορδία για την οποία ο Μάντζαρος τονίζει πως η εβδόμη της πρέπει να είναι πάντα προετοιμασμένη.



Παράδειγμα 5.8: μερικές συγχορδιακές συνδέσεις από τα φ. 14*v*-17*r* του *Supp.* 1 οι οποίες χαρακτηρίζονται «τραχιές» (πρώτο σύστημα) και «τραχύτατες» (δεύτερο σύστημα).

Το δεύτερο ενδιαφέρον στοιχείο στους συνδυαστικούς πίνακες του *Supp.* 1 είναι η μορφή της λέξης που συστηματικά χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για τη γ΄ αναστροφή, *Rinversamento* (βλ. λ.χ. το «Rin» στο Παρ. 5.6). Από όλα τα μουσικοθεωρητικά του σωζόμενα, αυτές οι σελίδες είναι οι μοναδικές στις οποίες έχω δει να γράφεται αυτός ο όρος σταθερά με *-n-*, ενώ στα υπόλοιπα γραπτά του χρησιμοποιείται η μορφή *Riversamento*.[4] Αν το *Supp.* 1 αποτελεί συμπλήρωμα στο *SPA*, και επομένως γράφτηκε αργότερα από αυτό, έχουμε τάχα εδώ αναθεώρηση της άποψης του Μάντζαρου για τη λέξη; Και γιατί εγκαταλείπει τη μέχρι και σήμερα δόκιμη μορφή της και την τροποποιεί —υποθέτω— έτσι ώστε να μοιάζει περισσότερο με την αντίστοιχη γαλλική, *Renversement*; Άραγε για να προκύψει ένας όρος αποκλειστικά της αρμονίας, με εξειδικευμένη

[4] Υπάρχει και μια μεμονωμένη εμφάνιση του *Rinversamento* (ως «Rinv.to») στο *Supp.* 2 σ. 1, όπου μάλιστα συνυπάρχει και με την άλλη, πολύ συνηθέστερη μορφή της λέξης, γραμμένη δύο φορές, μερικά πεντάγραμμα ψηλότερα και μερικά χαμηλότερα.

σημασία, ώστε η λέξη *riversamento* να έχει όλες τις υπόλοιπες σημασίες; Σε κάθε περίπτωση, το αξιοσημείωτο όσον αφορά τον ιδιαίτερο τύπο *rinversamento* είναι ότι, παρόλο που εμφανίζεται μόνο στο *Supp.* 1, είναι αυτός τον οποίο χρησιμοποιεί σταθερά ο ιταλός πρώην μαθητής του Μάντζαρου, ο Cesare Orlandini, στην *Dottrina musicale* του 1844 (βλ. και σ. 157 παραπάνω). Αυτό μπορεί να σημαίνει είτε (α) ότι ο Μάντζαρος, τον καιρό που παρέδιδε μαθήματα αρμονίας στον Orlandini, έτεινε να χρησιμοποιεί περισσότερο τη μορφή με *n*, είτε (β) ότι ο Orlandini, δεδομένου ότι είχε στόχο να αναθεωρήσει τη μουσική ορολογία της εποχής του, είχε μεν ακούσει και τους δύο όρους στη διδασκαλία του Μάντζαρου αλλά τελικά υιοθέτησε εκείνον που θεωρούσε ακριβέστερο ή καταλληλότερο, έχοντας ίσως και το σκεπτικό της εξειδικευμένης σημασίας που εξέφρασα λίγο παραπάνω.

❋

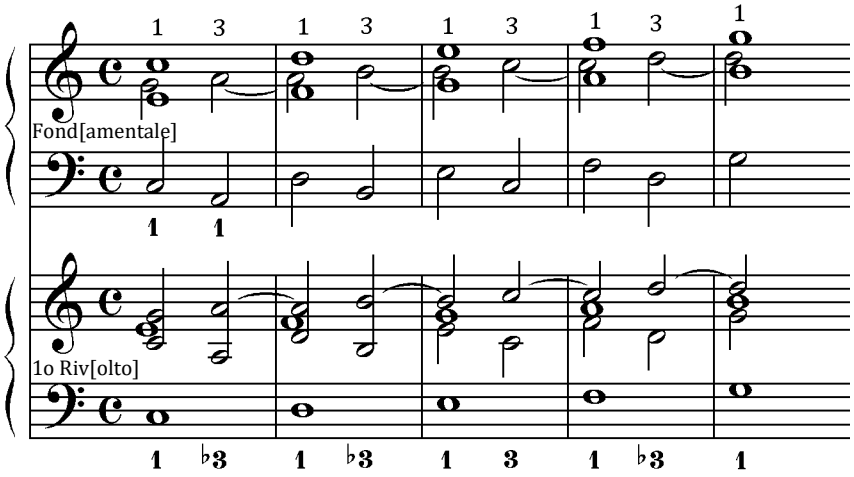
Το *Supp.* 2, υπερδιπλάσιο σε έκταση από το *Supp.* 1, αποτελείται, στο σύνολό του σχεδόν, από παραδείγματα που αρχίζουν και τελειώνουν στη Ντο μείζονα, και περιέχουν διαφόρων ειδών αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου, είτε αλματικές, είτε βηματικές (ανιούσες και κατιούσες σε έκταση μιας οκτάβας, διατονικές ή χρωματικές). Σε όλα αυτά δίνονται και εκδοχές με αναστροφές των συγχορδιών. Υπάρχουν επίσης παραδείγματα με σύντομες, πτωτικές φράσεις («Cadenze»), το καθένα από τα οποία δίνεται σε τρεις αναστροφές της εκάστοτε εξεταζόμενης συγχορδίας· τα παραδείγματα αυτά ακολουθούν την ίδια λογική με εκείνα που έχουμε σχολιάσει στις σ. 449-454 και 457-459, ή εκείνα που έχουν παρατεθεί στις σ. 509-514 (με τη διαφορά ότι εκείνα είναι μετατροπικά ενώ αυτά του *Supp.* 2 όχι), και κυρίως με εκείνα που αποτελούν σχεδόν ολόκληρο το *OC/DM* (βλ. υποκεφ. 5.6). Τα Παρ. 5.9, 5.10 και 5.11 που ακολουθούν είναι αντιπροσωπευτικά δείγματα του συνολικού περιεχομένου του *Supp.* 2, στο οποίο κυριαρχούν οι αρμονικές αλυσίδες.

Σε ορισμένες από τις σελίδες του *Supp.* 2 υπάρχουν, ως συνήθως, και σημειώσεις εντελώς άσχετες με το θέμα που επικρατεί στο σύγγραμμα. Έτσι, στις τρεις πρώτες σελίδες θα βρούμε: ένα μετατροπικό παράδειγμα, ολίγους δακτυλισμούς κάποιου χάλκινου πνευστού, και τέλος οδηγίες για το πώς γράφει κανείς τους σωστούς οπλισμούς και φθόγγους σε ορισμένα όργανα μεταφοράς (χάλκινα πνευστά και κλαρινέτα). Το κύριο περιεχόμενο του τόμου ξεκινά στην τέταρτη σελίδα, που είναι και η πρώτη με αρίθμηση.

Στο πρώτο αριθμημένο δισέλιδο, λοιπόν, βρίσκουμε τα πρώτα παραδείγματα αλυσιδικών κινήσεων του μπάσου, με τον γενικό τίτλο «Αλυσίδες από αλλεπάλληλες πτώσεις με τις ίδιες Θεωρήσεις» («Andamenti di Cadenze successive con le stesse considerazioni»). Ένα από αυτά είναι σχεδόν όμοιο με το ΜΤ-13 του ΜΠ, με δύο διαφορές: (α) εκείνο ξεκινά σε μελωδική θέση πέμπτης ενώ αυτό του *Supp.* 2 σε θέση ογδόης, και (β) στο ΜΤ-13 δίνεται μόνο η ανιούσα κλίμακα, ενώ στο αντίστοιχο του *Supp.* 2 το ίδιο παράδειγμα περιέχει και την κατιούσα. Δίνεται και εκδοχή με τις συγχορδίες σε α΄ αναστροφή, η οποία είναι ίδια με το ΜΤ-14 (με τη διαφορά ότι εδώ περιλαμβάνεται επίσης η κατιούσα χρωματική), ενώ στο *Supp.* 2 υπάρχει και μία ακόμη εκδοχή όπου η πρώτη συγχορδία του κάθε μέτρου είναι πάντα μείζων. Παραθέτω εδώ τα πρώτα μέτρα των παραδειγμάτων ολόκληρου του πρώτου δισέλιδου για να γίνει αντιληπτό το περιεχόμενό τους, αλλά και γενικότερα του *Supp.* 2. Τα παραδείγματα τα έχω ομαδοποιήσει κατά αλυσίδα. Στο ίδιο δισέλιδο υπάρχουν και τρεις σημειώσεις του Μάντζαρου: την καθεμιά από αυτές θα την παραθέτω ακριβώς πριν από την αλυσίδα με την οποία σχετίζεται.

1o_ Andam[ento] fond[amentale] diatonico del Basso che scende di 3a e sale di 4a, a quattro parti, \ partendo dalla Tonica del Modo magg[iore], con le consideraz[ioni] di tante 1me. \ Da questo andam[ento] si ha la scala diat[onica] ascend[ente] in una delle parti \ superiori, dalla 1:a all' 8a: batt[uta]; […][5]

1. Διατονική αλυσίδα για τέσσερις φωνές στην οποία το μπάσο, ξεκινώντας από την Τονική του μείζονος Τρόπου, κινείται με κατιούσα 3Μ και ανιούσα 4Κ έχοντας τις συγχορδιακές θεμελίους οι οποίες παίρνουν τη Θεώρηση 1 αρκετές φορές. Από αυτή την αλυσίδα προκύπτει, σε μιαν από τις ανώτερες φωνές, η ανιούσα διατονική κλίμακα, από το πρώτο μέχρι το όγδοο μέτρο. […]



Παράδειγμα 5.9: *Supp.* 2, διατονική αλυσίδα, λεπτομέρεια από τη σ. 1.

Έχω παραλείψει από τη μαντζαρική σημείωση το κομμάτι που αναφέρεται στην κατιούσα κλίμακα επειδή την παραλείπω και στο μουσικό παράδειγμα (Παρ. 5.9). Όσο για τους αριθμούς πάνω από το πρώτο πεντάγραμμο, αυτοί δηλώνουν τη θέση του φθόγγου της σοπράνο εντός της εκάστοτε σχηματιζόμενης συγχορδίας. Στη δεύτερη εκδοχή, όπου η ίδια μελωδία (η ανιούσα κλίμακα) εμφανίζεται στο μπάσο, εμφανίζονται και οι ίδιοι αριθμοί, μόνο που αυτή τη φορά έχουν την ιδιότητα της Θεώρησης και ως εκ τούτου εκφράζουν ακριβέστερα το διάστημα από την εκάστοτε Τονική, με την προσθήκη της ύφεσης όταν χρειάζεται να δηλωθεί η μικρή τρίτη).

Ο Μάντζαρος γράφει στη σημείωσή του ότι, στην πρώτη εκδοχή, οι φθόγγοι του μπάσου παίρνουν πολλές συνεχόμενες φορές τη Θεώρηση 1, την οποία σημειώνει μόνο στους πρώτους δύο φθόγγους, υπονοώντας την επανάληψή της και στα επόμενα μέτρα. Δεν κάνει όμως καμία νύξη για τη Θεώρηση που θα πάρει ο τέταρτος φθόγγος σι ο οποίος, λόγω της ελαττωμένης συγχορδίας με την οποία εναρμονίζεται, δεν μπορεί να είναι Τονική σε κανέναν Τρόπο. Ωστόσο αυτή η ελαττωμένη συγχορδία εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας αλυσίδας, όπου αφενός μεν αδρανοποιούνται προσωρινά οι φθογγικές και συγχορδιακές λειτουργίες, αφετέρου δε είναι επιτρεπτό να έχουμε κάποια ανορθόδοξη αναστροφή, ή διάταξη των συγχορδιακών μελών, ή και φθογγικό διπλασιασμό. Άραγε ο Μάντζαρος θα απέδιδε σε αυτή την ελαττωμένη συγχορδία την —έστω πλασματική— Θεώρηση 1; Υπάρχει μια σημαντική ένδειξη ότι θα το έκανε. Στη δεύτερη εκδοχή της αλυσίδας (δεύτερο σύστημα του Παρ. 5.9), όπου σε κάθε μέτρο το μπάσο

[5] *Supp.* 2 σ. 1.

έχει εναλλάξ την 1 μιας συγχορδίας (στη θέση) και την ♭3 της (στην άρση), βλέπουμε ότι η δεύτερη αυτή Θεώρηση ισχύει και στο δεύτερο μέτρο, όπου το ρε του μπάσου αποτελεί την τρίτη της ελαττωμένης συγχορδιας σι-ρε-φα. Αυτό σημαίνει ότι η συγχορδία αυτή, παρά τη δομή της, αναγνωρίζεται εδώ από τον Μάντζαρο σαν μια οιονεί Τονική, διότι μέσα στην αλυσίδα δεν έχει τις τάσεις που θα είχε υπό άλλες συνθήκες αλλά αποκτά τη στατικότητα μιας Τονικής.

Ο Μάντζαρος γράφει στη σημείωσή του ότι, στην πρώτη εκδοχή, οι φθόγγοι του μπάσου παίρνουν πολλές συνεχόμενες φορές τη Θεώρηση 1, την οποία σημειώνει μόνο στους πρώτους δύο φθόγγους, υπονοώντας την επανάληψή της και στα επόμενα μέτρα. Δεν κάνει όμως καμία νύξη για τη Θεώρηση που θα πάρει ο τέταρτος φθόγγος σι ο οποίος, λόγω της ελαττωμένης συγχορδίας με την οποία εναρμονίζεται, δεν μπορεί να είναι Τονική σε κανέναν Τρόπο. Ωστόσο αυτή η ελαττωμένη συγχορδία εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας αλυσίδας, όπου αφενός μεν αδρανοποιούνται προσωρινά οι φθογγικές και συγχορδιακές λειτουργίες, αφετέρου δε είναι επιτρεπτό να έχουμε κάποια ανορθόδοξη αναστροφή, ή διάταξη των συγχορδιακών μελών, ή και φθογγικό διπλασιασμό. Άραγε ο Μάντζαρος θα απέδιδε σε αυτή την ελαττωμένη συγχορδία την —έστω πλασματική— Θεώρηση 1; Υπάρχει μια σημαντική ένδειξη ότι θα το έκανε. Στη δεύτερη εκδοχή της αλυσίδας (δεύτερο σύστημα του Παρ. 5.9), όπου σε κάθε μέτρο το μπάσο έχει εναλλάξ την 1 μιας συγχορδίας (στη θέση) και την ♭3 της (στην άρση), βλέπουμε ότι η δεύτερη αυτή Θεώρηση ισχύει και στο δεύτερο μέτρο, όπου το ρε του μπάσου αποτελεί την τρίτη της ελαττωμένης συγχορδιας σι-ρε-φα. Αυτό σημαίνει ότι η συγχορδία αυτή, παρά τη δομή της, αναγνωρίζεται εδώ από τον Μάντζαρο σαν μια οιονεί Τονική, διότι μέσα στην αλυσίδα δεν έχει τις τάσεις που θα είχε υπό άλλες συνθήκες αλλά αποκτά τη στατικότητα μιας Τονικής.

Στο Παρ. 5.10 παραθέτουμε την αρχή της δεύτερης αλυσίδας (την οποία ο Μάντζαρος ονομάζει εδώ Α), αφού προτάξουμε τη σχετική με αυτήν σημείωση:

2° A Andam[ento] fond[amentale] crom[atico] dello \ stesso Basso incontrando le corde \ crom[atiche] accr[esciute] con consideraz[ioni] di 5ª a 1ª \ Da questo andam[ento] si ha la \ scala ascend[ente] e discend[ente] crom[atica] \ accr[esciuta] alle batt[ute] come sopra. \ Nella scala crom[atica] ascend[ente] di questo \ andam[ento] le corde crom[atiche] accresc[iute] \ hanno luogo nel levare della batt[uta] \ e nella discend[ente] nel battere.[6]	2. A Χρωματική αλυσίδα με το ίδιο μπάσο, το οποίο έχει τις συγχορδιακές θεμελίους· όταν αυτό συνηχεί με αυξημένους χρωματικούς φθόγγους παίρνει τις Θεωρήσεις 5 1. Από αυτή την αλυσίδα προκύπτει, στα ίδια μέτρα που αναφέρθηκαν και παραπάνω [*ένα έως οκτώ*], η ανιούσα και κατιούσα κλίμακα που αποτελείται από αυξημένους χρωματικούς φθόγγους. Στην ανιούσα χρωματική κλίμακα αυτής της αλυσίδας, οι αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι εμφανίζονται στην άρση του μέτρου, ενώ στην κατιούσα κλίμακα εμφανίζονται στη θέση.

[6] *Supp.* 2 σ. 1.



Παράδειγμα 5.10: *Supp.* 2, αλυσίδα Α, με χρήση των αυξημένων χρωματικών φθόγγων (λεπτομέρειες από τις σ. 1 και 2).

Η αλυσίδα αυτή δίνεται σε όλες τις αναστροφές της αρχικής μορφής της. Στην ευθεία κατάσταση και στις πρώτες τρεις αναστροφές υπάρχει και δεύτερη εκδοχή για τις συγχορδίες του δεξιού χεριού, η οποία συνεπάγεται διαφορετικές Θεωρήσεις του μπάσου. Στην ευθεία κατάσταση, εκδοχή 1 (πρόσθετο πεντάγραμμο πάνω από το πρώτο σύστημα), οι Θεωρήσεις του μπάσου είναι 5 1, δηλαδή Δεσπόζουσα προς Τονική διότι οι συγχορδίες στην αρχή του κάθε μέτρου είναι άλλοτε μείζονες και άλλοτε ελάσσονες, ανάλογα με τους διατονικούς φθόγγους της βασικής τονικότητας. Από την άλλη, η εκδοχή 2 (πρώτο πεντάγραμμο του πρώτου συστήματος) έχει μόνο μείζονες τονικότητες στην αρχή του κάθε μέτρου, επεμβαίνοντας στο διατονικό φθογγικό υλικό της Ντο μείζονος· οι μείζονες αυτές συγχορδίες θεωρούνται Δεσπόζουσες άλλης τονικότητας, ενώ η συγχορδία που προηγείται κάθε φορά λειτουργεί ως

διπλή Δεσπόζουσα, όπως ακριβώς στο ΜΤ-10.1 του ΜΠ. Τα ίδια ακριβώς ισχύουν και στην α΄ και β΄ αναστροφή, αλλά ας επισημάνουμε ότι η καθεμία από τις δύο εκδοχές της β΄ αναστροφής είναι γραμμένη στο δικό της σύστημα (τρίτο και δεύτερο από το τέλος). Τα σύμβολα της δίεσης και της αναίρεσης στη δεύτερη εκδοχή της β΄ αναστροφής, μ. 2 και 3, λογικά σημαίνουν το εξής: ότι η κίνηση του μπάσου, η οποία εδώ είναι μια κατιούσα δευτέρα και φέρει τη Θεώρηση 6 5 (όπως στο ΜΤ-10.3), θα μπορούσε να εφαρμοστεί και στην περίπτωση που η πρώτη συγχορδία του κάθε μέτρου θα μπορούσε να ήταν *και* ελάσσων, δηλαδή αν η Θεώρηση των φθόγγων του μπάσου ήταν 2 1. Στη δε γ΄ αναστροφή η πρώτη συγχορδία του κάθε μέτρου έχει διπλασιασμένη τρίτη, και έτσι δεν μπορεί να θεωρηθεί Δεσπόζουσα άλλης τονικότητας, εξού και η μία μόνο εκδοχή Θεωρήσεων κάτω από το μπάσο (4 3) οι οποίες σημαίνουν πως κάθε τέτοια συγχορδία θεωρείται Τονική.

Η τρίτη αλυσίδα (Παρ. 5.11) σημειώνεται ως Β, και η σημείωση που την αφορά γράφει τα εξής:

3. B Andam[ento] fond[amentale] crom[atico] del \ Basso che scende di 3.ª e sale di 4ª, \ […] in-\contrando le corde crom[atiche] scem‹a-te.› \ Da questo andam[ento] si ha la sca‹la› \ ascend[ente] e discend[ente] crom[atica] scem[ata] \ con le consideraz[ioni] di 5ª. a 1ª ad \ ogni cadenza _ Nella Scala Cr[omatica] \ ascend[ente] di questo Andam[ento] le cor-‹de› \ Crom[atiche] scem[ate] hanno luogo nel \ battere della batt[uta], e nella dis-cend[ente] \ nel levare _[7]	3. B Χρωματική αλυσίδα όπου το μπάσο, έχοντας τις συγχορδιακές θεμελίους, κατεβαίνει 3Μ και ανεβαίνει 4Κ […] συνηχώντας με ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους. Από αυτή την αλυσίδα προκύπτει η ανιούσα και κατιούσα κλίμακα που αποτελείται από ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους, με τις Θεωρήσεις 5 1 σε κάθε πτώση. Στην ανιούσα χρωματική κλίμακα αυτής της αλυσίδας οι ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι εμφανίζονται στο ισχυρό μέρος του μέτρου, ενώ στην κατιούσα εμφανίζονται στο ασθενές.

[7] *Supp.* 2 σ. 1.



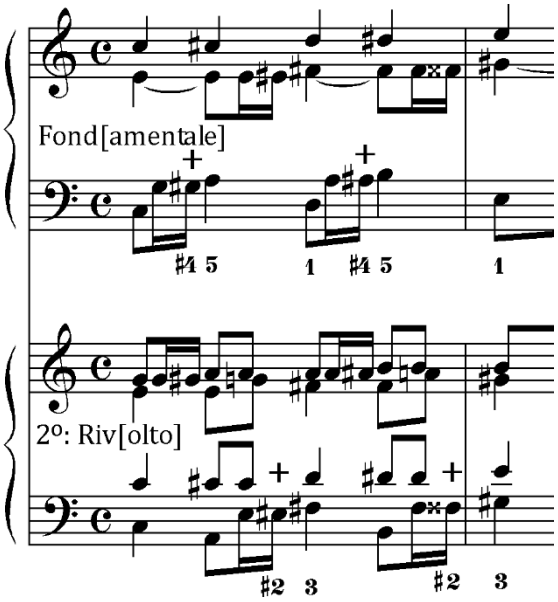
Παράδειγμα 5.11: *Supp.* 2, αλυσίδα Β, με χρήση των ελαττωμένων χρωματικών φθόγγων (λεπτομέρειες από τις σ. 1 και 2).

Η τελευταία αυτή αλυσίδα δίνεται επίσης σε όλες τις αναστροφές της αρχικής μορφής της. Δεύτερη εκδοχή των συγχορδιών του δεξιού χεριού υπάρχει μόνο για την ευθεία κατάσταση και τη β΄ αναστροφή. Όσον αφορά την ευθεία κατάσταση και τις δύο διαφορετικές Θεωρήσεις που μπορεί να έχει το μπάσο, η 5 1 (Δ προς Τ) αποδίδεται στην εκδοχή του πρώτου πενταγράμμου, η οποία έχει και μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες στην αρχή των μέτρων, ενώ η Θεώρηση 2 5 (διπλή Δ προς Δ) ισχύει στην εκδοχή που έχει μόνο μείζονες τονικότητες στην αρχή των μέτρων (πρόσθετο πεντάγραμμο εντός του πρώτου συστήματος). Στην α΄ αναστροφή (δεύτερο σύστημα) δίνονται μεν δύο εκδοχές Θεωρήσεων αλλά μόνο μία εκδοχή συγχορδιών του δεξιού χεριού, η οποία θέλει όλες τις συγχορδίες στην αρχή των μέτρων να έχουν διπλασιασμένη τρίτη. Για τη β΄ αναστροφή δίνονται δύο εκδοχές: μία που χρησιμοποιεί και ελάσσονες συγχορδίες στην αρχή των μέτρων και έχει Θεώρηση 2 1, και μία

μόνο με μείζονες στις ίδιες θέσεις η οποία έχει Θεώρηση 6 5. Στη γ΄ αναστροφή οι Θεωρήσεις είναι μόνο 4 3, όπως και στην αλυσίδα Α (Παρ. 5.10).

Θα συνεχίσουμε για λίγο ακόμη με αυτό το σύγγραμμα, παραθέτοντας μερικά σημεία που παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Στη σ. 3 του *Supp.* 2 υπάρχει μια αλυσίδα που δίνεται σε τέσσερις εκδοχές, καθεμιά από τις οποίες εμφανίζει την ανιούσα χρωματική κλίμακα σε διαφορετική φωνή. Στο Παρ. 5.12 παρατίθεται η αρχή της τρίτης και της τέταρτης εκδοχής, όπου η ανιούσα χρωματική κλίμακα εντοπίζεται, αντίστοιχα, στη σοπράνο και στον τενόρο. Στις αλυσίδες αυτής της σελίδας υπάρχει αφθονία αυξημένων χρωματικών φθόγγων, και ο Μάντζαρος σχολιάζει δύο συγκεκριμένες χρήσεις τους (τις οποίες επισημαίνει με σταυρό):

Qui ha luogo nel Basso la ♯5 negli accordi Tonici _ Tale ♯5 è considerata come ♯4 che va a 5	Εδώ [*Παρ. 5.12, πρώτο σύστημα*] έχουμε στο μπάσο την οξυμμένη πέμπτη των συγχορδιών Τονικής. Αυτή η οξυμμένη πέμπτη θεωρείται ως ♯4 που οδηγεί στον 5.
Qui si ha nel Basso la ♯5 negli accordi della 5ª _ Tale ♯5 alt[erata] si considera come ♯2 a 3	Εδώ [*Παρ. 5.12, δεύτερο σύστημα*] έχουμε στο μπάσο την οξυμμένη πέμπτη της συγχορδίας της πέμπτης. Αυτή η οξυμμένη πέμπτη θεωρείται ως ♯2 που οδηγεί στον 3.



Παράδειγμα 5.12: *Supp.* 2 σ. 3, αρχή των δύο τελευταίων συστημάτων.
Στο αριστερό χέρι το κλειδί ντο τέταρτης γραμμής έχει αντικατασταθεί από κλειδί φα τέταρτης γραμμής.

Στη δεύτερη από τις δύο αυτές περιπτώσεις εφαρμόζεται ακριβώς η σύνδεση που βρίσκουμε στο ΜΤ-23.3 του ΜΠ. Για την πρώτη δεν υπάρχει κανένα αντίστοιχο παράδειγμα στον ΜΠ διότι αποτελεί ειδική περίπτωση. Η αυξημένη συγχορδία που ο Μάντζαρος αναφέρει ως μία από τις «συγχορδίες Τονικής» πρέπει να είναι η ίδια που μνημονεύεται από τον Orlandini ως *ατελής αυξημένη συγχορδία* (βλ. παράθεμα στη σ. 386), της οποίας το ομαλό επακόλουθο είναι η μείζων συγχορδία της οποίας η βάση βρίσκεται μία τετάρτη καθαρή ψηλότερα. Στο Παρ. 5.12, πρώτο σύστημα, μ. 1, αν η αυξημένη συγχορδία της ντο οδηγούσε στη φα μείζονα σε α΄ αναστροφή, λειτουργώντας σαν αλλοιωμένη Δεσπόζουσά της, τότε οι φθόγγοι σολ♯-λα του μπάσου θα έπρεπε να θεωρηθούν ♯2 3. Επειδή όμως ακολουθεί η λα μείζων σε ευθεία κατά-

σταση, η οποία λειτουργεί ως Δεσπόζουσα (5) της Ρε μείζονος που θα ακολουθήσει, ο φθόγγος σολ♯ του μπάσου παίρνει τη Θεώρησή του (♯4) βάσει αυτών των δεδομένων.



Παράδειγμα 5.13: *Supp.* 2 σ. 7, πρώτα τρία συστήματα.
Στο πρώτο σύστημα, στο αριστερό χέρι, το κλειδί ντο τέταρτης γραμμής έχει αντικατασταθεί από κλειδί φα τέταρτης γραμμής (στην αρχή) και από κλειδί σολ δεύτερης γραμμής (από το μ. 4 κ.ε.).

Η αλυσίδα της σ. 7 (Παρ. 5.13) περιγράφεται, ψηλά στη σελίδα, ως «Αλυσίδα από απατηλές πτώσεις με ημιτονιακή κίνηση 5 ♭6». Στην πρώτη εκδοχή (σε ευθεία κατάσταση), μετά την πρώτη Δεσπόζουσα, κάθε συγχορδία μέχρι και το προτελευταίο μέτρο έχει τρεις Θεωρήσεις (τις οποίες ο Μάντζαρος γράφει μόνο την πρώτη φορά): αρχικά ♭6, δηλαδή διατονική έκτη βαθμίδα του ελάσσονος ή βαρυμένη έκτη του μείζονος, η οποία μετατρέπεται στιγμιαία σε

νέα Τονική (1)[8] και, αμέσως μετά, στον ίδιο χρόνο του μέτρου, γίνεται Δεσπόζουσα (5). Η τελευταία αυτή αλλαγή Θεώρησης επισημαίνεται, μέσω ενός σταυρού, κατά κανόνα στο τρίτο δέκατο έκτο του κάθε τετάρτου, παρόλο που η πραγματική αλλαγή συμβαίνει στο τέταρτο δέκατο έκτο με την έλευση της εβδόμης της κάθε συγχορδίας. Επειδή, ωστόσο, η αλλαγή αυτή συμβαίνει κατ' επανάληψη λόγω της αλυσίδας, εδραιώνεται η προσδοκία της μετατροπής της κάθε συγχορδίας σε νέα Δεσπόζουσα ακόμα και πριν ακουστεί η εβδόμη, και ίσως αυτός να είναι ο λόγος για τον οποίο ο Μάντζαρος σημειώνει τη Θεώρηση 5 στο τρίτο δέκατο έκτο — αν και αυτή η λεπτομέρεια πιθανότατα έχει ελάχιστη ή και καθόλου σημασία: άλλωστε στη δεύτερη εκδοχή, με τις συγχορδίες σε α΄ αναστροφή, η μετατροπή τους σε νέα Δεσπόζουσα (με τη Θεώρηση 7) επισημαίνεται κάθε φορά στο δεύτερο όγδοο του κάθε τετάρτου, ακριβώς εκεί που έχουμε ένα τονισμένο και χρωματικό ποίκιλμα. Σε αυτή την εκδοχή δεν σημειώνεται η δεύτερη από τις τρεις Θεωρήσεις (3, λόγω της αναστροφής), αλλά γνωρίζουμε από το ΕΤ-22.2 ότι ισχύει και σε αυτή την περίπτωση. Όσο για το τελευταίο σύστημα του Παρ. 5.13, αυτό μάλλον μαρτυρά ότι ο Μάντζαρος, παίρνοντας σαν αφορμή το δεύτερο σύστημα, με τις αλλεπάλληλες συγχορίες σε α΄ αναστροφή που ανεβαίνουν ημιτόνιο, άδραξε την ευκαιρία να παρουσιάσει και μιαν άλλη χρήση μιας τέτοιας συγχορδιακής αλληλουχίας, και έτσι τις εφαρμόζει πάνω σε έναν ισοκράτη της Δεσπόζουσας της Ντο μείζονος. Τέλος, κάτι σπάνιο για τα μαντζαρικά μουσικά παραδείγματα είναι η εμφάνιση της τελικής συγχορδίας χωρίς πέμπτη, στα τελευταία δύο συστήματα.

Από την αλυσίδα της σ. 11 (στην οποία, όπως φαίνεται στο Παρ. 5.14, εμφανίζεται η κατιούσα διατονική κλίμακα τους μείζονος Τρόπου) θα παραθέσω μόνο τον ορισμό που δίνει ο Μάντζαρος για τη στενή και την ευρεία θέση των συγχορδιών[9] παίρνοντας αφορμή από δύο διαφορετικές εκδοχές της αλυσίδας, από τις οποίες η μία χρησιμοποιεί συγχορδίες σε ευρεία θέση και η άλλη σε στενή. Η διαφορά μεταξύ των δύο αυτών θέσεων αξιοποιείται ιδιαίτερα στις αλυσίδες των σ. 15-18.

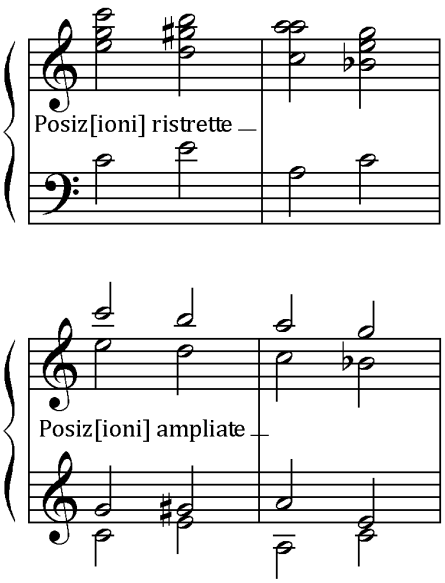
Nota (A). Le posiz[ioni] numeriche del Partimento sono di due specie: – Ristrette e ampliate – Si dicono ristrette quelle in cui le parti dell' accordo d' un Basso sono tutte strettam[ente] ravvicinate entro l'8ª \ Si dicono ampliate quelle in cui alcune delle dette parti ristrette è trasportata una, o più ottave sotto, o sopra – Quindi, in generale le posiz[ioni] ristrette non oltrepassano l'8 – E le ampliate \ si estendono al di là di una e più Ottave.[10]

Σημείωση (A). Η θέση των φθόγγων που δηλώνονται με την αρίθμηση του continuo είναι δύο ειδών: στενή ή ευρεία. Στενή λέγεται αυτή στην οποία τα μέλη μιας συγχορδίας [που υποδηλώνεται πάνω] από το μπάσο βρίσκονται όλες σε στενή απόσταση μεταξύ τους εντός μιας οκτάβας. Ευρεία λέγεται εκείνη όπου κάποιο από αυτά τα μέλη έχει μεταφερθεί μία η περισσότερες οκτάβες ψηλότερα ή χαμηλότερα. Επομένως, γενικά η στενή θέση δεν υπερβαίνει την οκτάβα, ενώ η ευρεία εκτείνεται σε μία ή περισσότερες οκτάβες.

[8] Βλ. τα ΜΤ-25.1 και ΕΤ-22.1 (σ. 210), καθώς και την πρώτη παράγραφο μετά τα δύο αυτά παραδείγματα.

[9] Ως γνωστόν η πρώτη λέγεται επίσης κλειστή (ή συνεπτυγμένη) αρμονική θέση, ενώ η δεύτερη ανοιχτή (ή ανεπτυγμένη).

[10] *Supp.* 2 σ. 11-12.



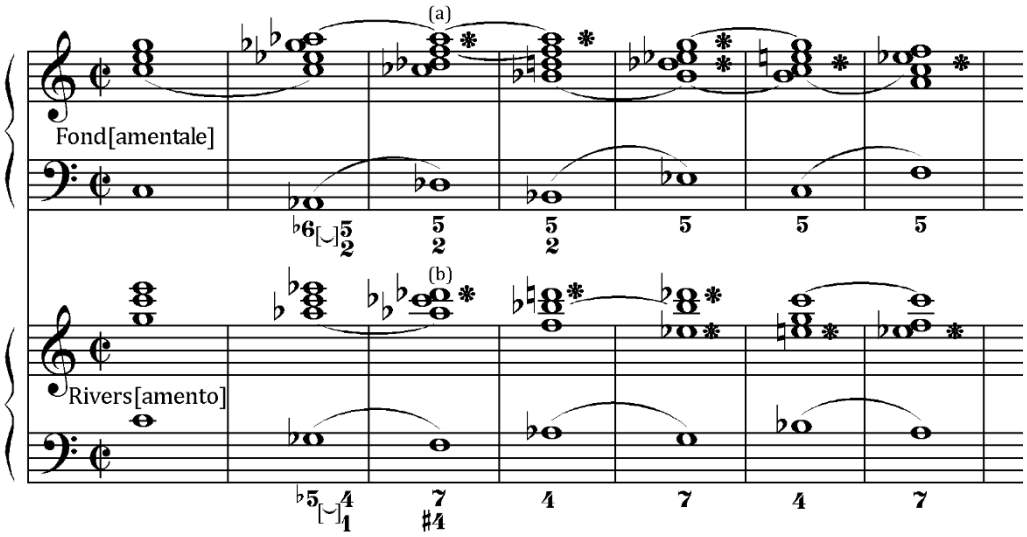
Παράδειγμα 5.14: *Supp.* 2 σ. 11, τελευταία δύο συστήματα, παραδείγματα στενής και ευρείας αρμονικής θέσης. Το κλειδί ντο τέταρτης γραμμής στο αριστερό χέρι έχει αντικατασταθεί από κλειδιά φα και σολ.

Στις σ. 15-16 υπάρχει μια αλυσίδα στην οποία χρησιμοποιείται η ανιούσα χρωματική κλίμακα με ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους. Σε δύο από τις επτά εκδοχές (βλ. τα πρώτα επτά μέτρα τους στο Παρ. 5.15) η κίνηση των φθόγγων του δεξιού χεριού είναι γενικά αντίθετη από εκείνη του μπάσου, και συνεπώς αυτές οι δύο εκδοχές δεν είναι πραγματικές αλυσίδες, αφού μόνον ο μπάσος κινείται αλυσιδικά. Κάποιες ημιτονιακές κινήσεις στις συγχορδίες του δεξιού χεριού και στα δύο συστήματα, οι οποίες θεωρούνταν απαγορευμένες υπό συγκεκριμένες συνθήκες, επισημαίνονται από τον Μάντζαρο πάνω στην παρτιτούρα με αστερίσκους: η μία κίνηση είναι η ρε♭-ρε♮-ρε♭ στα μ. 3-5 (οι τρεις αστερίσκοι ψηλότερα), και η άλλη είναι η μι♭-μι♮-μι♭ στα μ. 5-7 (οι τρεις αστερίσκοι χαμηλότερα). Η κίνηση αυτή σχολιάζεται στο κάτω μέρος του δισέλιδου και την παραθέτουμε ευθύς αμέσως:

(a) e (b)
Qui hanno luogo i due Semit[oni] min[ori] vietati in una stessa cadenza _ Tali Semit[oni] procedono sino al fine _ Ma è da notare che essi appartengono qui a due cadenze, e che la nota del 2do: Semit[ono] scende di ♮2 a ♭2.[11]

(a) και (b)
Εδώ υπάρχουν δύο χρωματικά ημιτόνια που απαγορεύονται στην ίδια πτώση. Τέτοιες κινήσεις ημιτονίου συνεχίζονται μέχρι το τέλος [της αλυσίδας]. Ωστόσο πρέπει να σημειώσουμε ότι [τα ημιτόνια] αυτά ανήκουν εδώ σε δύο πτώσεις και ότι η νότα του δεύτερου ημιτονίου κατεβαίνει από το ♮2 στο ♭2.

[11] *Supp.* 2 σ. 15-16. Διορθώθηκαν τα σημεία αλλοίωσης στο τέλος του παραθέματος διότι ο Μάντζαρος τα έχει γράψει αντίστροφα («di ♭2 a ♮2»).



Παράδειγμα 5.15: *Supp.* 2 σ. 15, τέταρτο και πέμπτο σύστημα, μ. 1-7.

Το κατέβασμα «από το ♮2 στο ♭2» προκαλεί ερωτήματα διότι οι αριθμοί αυτοί δεν γίνεται να ισχύουν για ολόκληρη την αλυσίδα, εκτός αν ο Μάντζαρος αναφέρει ως παράδειγμα την πρώτη εμφάνιση αυτής της χρωματικής κίνησης η οποία συμβαίνει πάνω στο ρε, που είναι ο φθόγγος 2 της Ντο μείζονος. Ορισμένες δε από τις Θεωρήσεις στο Παρ. 5.15 παρουσιάζουν κι αυτές κάποιαν ασάφεια. Π.χ. στο πρώτο σύστημα, μ. 2, το μπάσο είναι πράγματι βαρυμένη έκτη (♭6) στη Ντο μείζονα και, λόγω της συγχορδίας στο δεξιό χέρι, μετατρέπεται σε Δ (5). Οι επόμενες συγχορδίες είναι όλες μείζονες με 7μ, και πολύ λογικά φέρουν τη Θεώρηση 5· επιπλέον, κάποιες από αυτές, και συγκεκριμένα εκείνες των οποίων η θεμέλιος βρίσκεται μια τετάρτη χαμηλότερα από την επόμενη συγχορδία (μ. 2, 4, 6 κ.λπ.) μπορούν να πάρουν και τη Θεώρηση 2 επειδή λειτουργούν και σαν διπλές Δ (πράγμα που μοιάζουν να το τονίζουν και οι συζεύξεις προσωδίας), και συνεπώς είναι εύλογη η ύπαρξη και αυτής της δεύτερης Θεώρησης κάτω από την 5. Στη συγχορδία του μ. 3, όμως, η υπάρχουσα Θεώρηση 2 εκ πρώτης όψεως δεν δικαιολογείται· αν δεν πρόκειται για λάθος, τότε πιθανόν ο Μάντζαρος υπονοεί ότι, όπως έχουμε απατηλή πτώση μετά από μια Δ, έτσι μπορούμε να έχουμε απατηλή πτώση και μετά από μια διπλή Δ (διότι τέτοια είναι η περίπτωση των δύο συγχορδιών στα μ. 3 και 4).

Στις Θεωρήσεις του δεύτερου συστήματος, το σολ♭ του μπάσου (♭5) αποκτά τη Θεώρηση 4 επειδή εναρμονίζεται ως εβδόμη της Δ της Ρε♭ μείζονος — πρόκειται για την περίπτωση της κίνησης του μπάσου που βρίσκουμε στο MT-8.4 (4 3) και στο ET-5.4 (4 ♭3). Επειδή όμως δεν ακολουθεί η Τ ρε μείζων σε α΄ αναστροφή αλλά η Δ σε α΄ αναστροφή άλλης τονικότητας (της Σολ♭ μείζονος), η Θεώρηση του φα είναι 7 και όχι 3: έτσι, το κατιόν αυτό ημιτόνιο, σε κάθε επανάληψή του έναν τόνο ψηλότερα, παίρνει τις Θεωρήσεις 4 7. Αυτό που προβληματίζει είναι οι δεύτερες Θεωρήσεις που έχει σημειώσει ο Μάντζαρος, δηλαδή οι 1 ♯4, διότι φαίνονται εξεζητημένες εφόσον αντιμετωπίζουν τον καθέναν από τους φθόγγους του μπάσου ως εβδόμη μιας *διπλής* Δεσπόζουσας: το μεν σολ♭ ως κορυφή της συγχορδίας λα♭-ντο-μι♭-σολ♭ στον ρόλο Δ της Δ ρε♭-φα-λα♭ στο πλαισιο της Σολ♭ μείζονος, το δε φα ως τρίτη της συγχορδίας ρε♭-φα-λα♭-ντο♭ λειτουργώντας σαν Δ της Δ σολ♭-σι♭-ρε♭ στη Ντο♭ μείζονα. Οι Θεωρήσεις αυτές μπορούν να βρεθούν και στο MT-10.4 και 10.2, αντίστοιχα.

Μετά από μερικές σελίδες όπου παρουσιάζονται διάφορα είδη απατηλών πτώσεων (σ. 19-22) όλο σχεδόν το υπόλοιπο σύγγραμμα ασχολείται με αλυσίδες που αξιοποιούν ακριβώς τις

απατηλές πτώσεις, σε διάφορες μορφές τους: πρόκειται για δεκάδες σελίδες, πολλές από τις οποίες δίνουν κάθε αλυσίδα σε ποικίλες εκδοχές, καταλαμβάνοντας συχνά ένα ολόκληρο δισέλιδο στο οποίο ο Μάντζαρος έχει κολλήσει μια πρόσθετη λωρίδα χαρτιού για να αυξήσει τον αριθμό των πενταγράμμων. Από αυτό το πλούσιο υλικό επέλεξα να παραθέσω όχι μια αλυσίδα αλλά μια αρκετά ενδιαφέρουσα εφαρμογή των απατηλών πτώσεων πάνω στην ανιούσα μείζονα κλίμακα, η οποία, μάλιστα, βασίζεται σε έναν αινιγματικό Κανόνα του Padre Martini, ενώ δίνει στον Μάντζαρο την ευκαιρία να κάνει και μια ευθεία αναφορά στον Zarlino. Η επιλογή αυτή έγινε για έναν ακόμα λόγο: για να φανεί και μέσα από αυτό το παράδειγμα η σημασία την οποία είχε η χρήση της κλίμακας ως βάσης για εξάσκηση τόσο στην αρμονία όσο και στην αντίστιξη.



Παράδειγμα 5.16: *Supp.* 2 σ. 24.

Dai N[umeri] 1 e 2 si ha una serie di cadenze interrotte fond[amentali] che nasce dalla scala \ diat[onica] ascend[ente] con accordi di 3ª: e 5ª: ad ogni corda considerata come 1ª, passando la 7 \ dall' 8va: nell' ultima nota della parte melodica di ogni grado, e scendendo a 3ª _ \

Il N[umero] 2 dà la 9ª: preparata dalla 3ª: e risoluta in 8va. _ Dai N[umeri] 3 e 4, (che derivano \ dai N[umeri] 1 e 2 introducendo le cor-

Στα [παραδείγματα] αρ. **1 και 2** έχουμε μια σειρά απατηλών πτώσεων σε ευθεία κατάσταση, η οποία προκύπτει από την ανιούσα διατονική κλίμακα εφαρμόζοντας πάνω σε κάθε φθόγγο της τρίφωνες συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση. [Όλοι οι φθόγγοι της κλίμακας] παίρνουν τη Θεώρηση 1, ενώ η 7η κάθε συγχορδίας εμφανίζεται μελωδικά, ερχόμενη από την 8η, στην τελευταία [χρονικά] νότα [της συγχορδίας] της κάθε βαθμίδας, και κατεβαίνει μια 3η [κάτω από την 8η].

Στο [παράδειγμα] αρ. 2 η 9η προετοιμάζεται από την 3η και λύνεται στην 8η. Στα υπ' αρ. **3 και 4** (τα οποία παράγονται από τα **1 και 2**

de crom[atiche] accr[esciute] ♯4, ♯5 e ♯2) si ha, dopo la Tonica, una serie \ di cad[enze] finte di tono o semit[ono], considerandosi per 5e: che vanno a 6, o ♭6 la 2, 3, 5 e 7 con 3a magg[iore.][12]	εισάγοντας τους αυξημένους χρωματικούς φθόγγους ♯4, ♯5 e ♯2) προκύπτει, μετά την Τονική, μια σειρά απατηλών πτώσεων τόνου ή ημιτονίου: οι φθόγγοι 2, 3, 5 και 7 [οι οποίοι εναρμονίζονται με μεγάλη τρίτη] θεωρούνται 5 που πηγαίνει στην 6 ή την ♭6.

Πρόκειται για μια σαφή και ακριβή περιγραφή των παραπάνω τεσσάρων παραδειγμάτων. Η εβδόμη της κάθε συγχορδίας εμφανίζεται διαβατικά στο δεύτερο όγδοο του μοτίβου με τα δύο κατιόντα βήματα, το οποίο οδηγεί από τους ασθενείς χρόνους στους ισχυρούς και μοιράζεται ισορροπημένα μεταξύ των τριών ανώτερων φωνών. Το ίδιο ισχύει και για τις καθυστερήσεις 9ης. Στη συνέχεια ο Μάντζαρος παραθέτει την πηγή αυτών των παραδειγμάτων, η οποία είναι ένας Κανόνας του Martini. Ο Κανόνας αυτός ανήκει στους λεγόμενους *αινιγματικούς*, στους οποίους δίνεται μόνον η μελωδία συνοδευόμενη από ένα ασαφές απόφθεγμα, συνήθως στα Λατινικά, σύμφωνα με το οποίο πρέπει κανείς να βρει όχι μόνο το σημείο ή τα σημεία στα οποία θα κάνουν την είσοδό τους οι επόμενες φωνές, αλλά και το αν οι μιμήσεις θα είναι ακριβείς, ανεστραμμένες, σε μεγέθυνση ή σμίκρυνση κ.λπ.[13] Ο Μάντζαρος παραθέτει και το λατινικό κείμενο του δεδομένου αινιγματικού Κανόνα[14] (χωρίς όμως να παραπέμπει σε συγκεκριμένο σύγγραμμα του Martini), και επίσης δίνει μια δική του, πεντάφωνη λύση του. Η λύση αυτή δίνεται σε δύο μορφές: πρώτα σε δύο μόνο πεντάγραμμα, και αμέσως μετά με την κάθε φωνή γραμμένη σε δικό της, ξεχωριστό πεντάγραμμο (Παρ. 5.17). Στη δεύτερη αυτή λύση, οι μελωδίες και των τεσσάρων ψηλότερων φωνών εκφράζονται και μέσω των αριθμών που είναι γραμμένοι ακριβώς πάνω από το μπάσο.

Scala di $\frac{5}{3}$ _ in Sol _ \ del P. Martini \ a 5 parti \ con cad[enze] finte \ diatoniche, e \ colla 7:a che viene \ di grado dall' 8a:[.] \ Questa Scala è \ tratta dal seguente \ Canone libero \ enigmatico \ a Cinque Voci	Κλίμακα του P. Martini σε Σολ μείζονα και με τρίφωνες συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση, [επεξεργασμένη] για πέντε φωνές, με διατονικές απατηλές πτώσεις, και με την 7η [κάθε συγχορδίας] να έρχεται βηματικά από την 8η. Αυτή η κλίμακα προκύπτει από τον παρακάτω ελεύθερο, αινιγματικό Κανόνα για πέντε φωνές.
Enigma del Canone:—	Αίνιγμα του Κανόνα:
Primus — Descende gradatim, (Secunda species Symphoniurgiæ), Et contraria contrariis curantur In Hexachordum responde _ Et Tertius in Hoctachordum _	Ο πρώτος κατεβαίνει βηματικά (δεύτερο είδος της Αντίστιξης), και τα αντίθετα θεραπεύονται από τα αντίθετα. [Ο δεύτερος] απαντά στο εξάχορδο και ο τρίτος στο οκτάχορδο.

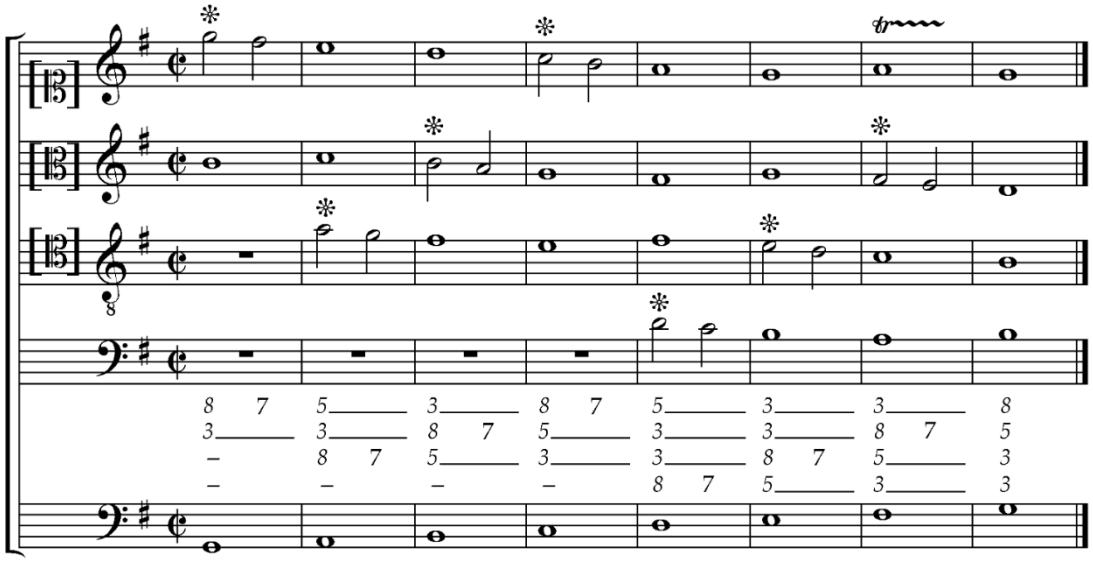
[12] *Supp.* 2 σ. 24.

[13] Ο Martini, στον δεύτερο τόμο του εμβληματικού *Esemplare*, δίνει μια λίστα από 56 τέτοιες φράσεις (54 λατινικές, μία γαλλική, και μία ιταλική) που συναντά κανείς σε τέτοιου είδους κανόνες, και εξηγεί πώς ερμηνεύονται (MARTINI [1774–1776] τ. 2 σ. xxv-xxvi).

[14] Το πιθανότερο είναι ότι στον συγκεκριμένο Κανόνα η μόνη δοσμένη μελωδία είναι η ανιούσα κλίμακα του μπάσου, και ότι η μελωδία των άλλων φωνών συνάγεται αποκλειστικά από το αίνιγμα.

Quartus _ est Tertii imitatio _[15]

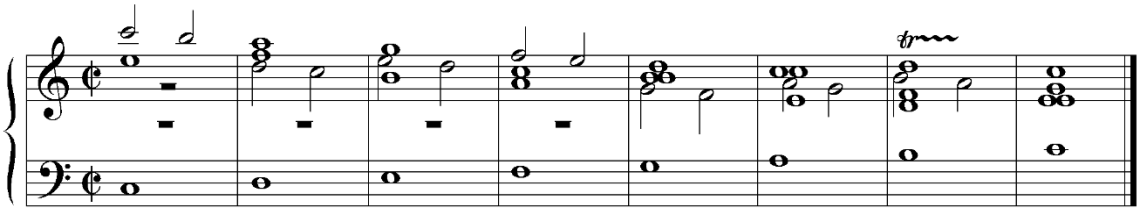
Ο τέταρτος είναι μίμηση του τρίτου.[16]



Παράδειγμα 5.17: *Supp.* 2 σ. 25. Λύση του αινιγματικού Κανόνα του Martini για πέντε φωνές, με την κάθε φωνή γραμμένη σε ξεχωριστό πεντάγραμμο, και με την κίνηση της καθεμιάς από τις τέσσερις ψηλότερες φωνές να δηλώνεται ταυτόχρονα από τη λεπτομερή αρίθμηση του basso continuo.

La stessa scala in Do \ (per due Violini, Viola \ Violoncello, e Basso), \ riportata dallo stesso \ Padre Martini come \ Tipo della scala di \ Terza e quinta con \ la settima proveniente \ di grado dall' ottava \ che forma il Movimento congiunto \ accennato dal Zarlino (Vedi istituz[ioni] armon[iche] ecc... \ pag: 167 _) \ mediante la stessa scala _[17]

Η ίδια κλίμακα σε Ντο [μείζονα] (για δύο βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο, και κοντραμπάσο) η οποία μνημονεύεται από τον ίδιο τον Padre Martini ως πρότυπο [για την εναρμόνιση] της κλίμακας με ευθείες καταστάσεις και με την εβδόμη να έρχεται βηματικά από την ογδόη· μέσω αυτής της κλίμακας σχηματίζεται η **συνημμένη κίνηση**, την οποία αναφέρει ο Zarlino (βλ. *Le istitutioni harmoniche* […] σ. 167).



Παράδειγμα 5.18: *Supp.* 2 σ. 26. Λύση του αινιγματικού Κανόνα του Martini για πέντε φωνές, γραμμένη σε δύο πεντάγραμμα.

Ο Μάντζαρος παραθέτει συνολικά τρεις φορές τη λύση του Κανόνα: μία σε Σολ μείζονα που είναι και η αναλυτικότερη απ' όλες (Παρ. 5.17), μία αναγωγή της σε δύο πεντάγραμμα, και τέλος μία ακόμα τέτοια αναγωγή, όμοια με την προηγούμενη αλλά σε Ντο μείζονα (Παρ. 5.18). Αυτή η τελευταία —η οποία, κατά τον Μάντζαρο, είναι και η μορφή που παραδίδεται

[15] *Supp.* 2 σ. 25.

[16] Μετέφρασα το αίνιγμα στα Ελληνικά με μια δόση ελευθερίας, π.χ. μετατρέποντας τις προστακτικές «κατέβα» (*descende*) και «απάντησε» (*responde*) σε «κατεβαίνει» και «απαντά». Η ελληνογενής λέξη *symphoniurgia* θα μπορούσε να είχε αποδοθεί και ως «Σύνθεση», αλλά τελικά προτίμησα την «Αντίστιξη» επειδή, μέχρι και σήμερα, ο τρόπος μουσικής γραφής που συνδέεται με τα πέντε είδη του Fux είναι ο αντιστικτικός.

[17] *Supp.* 2 σ. 26.

από τον Martini— ταιριάζει περισσότερο σε όργανα λόγω της υψηλής περιοχής των πρώτων φωνών, ενώ εκείνες που είναι μεταφερμένες σε Σολ μείζονα είναι κατάλληλες να τραγουδηθούν και από ανθρώπινες φωνές, πράγμα που δηλώνεται από τα κλειδιά του ντο στην εκδοχή με τα πέντε πεντάγραμμα. Οι ιδιαιτερότητες αυτής της εναρμόνισης (σε μορφή Κανόνα) της ανιούσας μείζονος κλίμακας είναι ότι κάθε συγχορδία είναι σε ευθεία κατάσταση, ότι σε κάθε συγχορδία η εβδόμη έρχεται βηματικά από την ογδόη, και ότι όλες οι φωνές κινούνται αποκλειστικά με βήματα. Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό το αναφέρει ο Μάντζαρος χρησιμοποιώντας έναν όρο που βρίσκουμε στον Zarlino, «Movimento congiunto», δηλαδή «συνημμένη/ενωμένη κίνηση» (σε αντιδιαστολή με την «διαζευγμένη/χωριστή κίνηση», δηλαδή την αλματική).[18] Δεν είναι φανερός ο λόγος για τον οποίο γίνεται αυτή η αναφορά στον σημαίνοντα ιταλό θεωρητικό της Αναγέννησης, αφού πρόκειται για μιαν απλή μνημόνευση ενός μουσικού όρου που συναντάται σ' ένα σύγγραμμα τρεις σχεδόν αιώνες παλαιότερο των μαντζαρικών. Επιπλέον η βιβλιογραφική παραπομπή του Μάντζαρου δεν ισχύει, τουλάχιστον για την πρώτη έκδοση του έργου και τις διάφορες ανατυπώσεις της: στη σελίδα 167 του *Le istituitioni harmoniche* δεν γίνεται καμία αναφορά σε «Movimento congiunto». Η πλησιέστερη σελίδα στην οποία ο Zarlino αναφέρει αυτό το είδος κίνησης είναι η 178, πράγμα που θα μπορούσε να σημαίνει είτε ότι ο Μάντζαρος έχει κάνει λάθος, είτε ότι παραπέμπει σε κάποια νεότερη έκδοση του έργου, με διαφορετική κατανομή του κειμένου ανά σελίδα και συνεπώς με σελιδαρίθμηση διαφορετική από εκείνη της πρώτης έκδοσης. Και πάλι, όμως, η αναφορά του Zarlino στη «συνημμένη κίνηση» δεν γίνεται σε συνάφεια με την ανιούσα κλίμακα αλλά με τα διαδοχικά αρμονικά διαστήματα τρίτης και έκτης.

Παρά τις μάλλον προβληματικές αυτές μνημονεύσεις του Martini και του Zarlino στο κείμενο του Μάντζαρου —προβληματικές επειδή δεν μας βοηθούν να διασταυρώσουμε το παρατιθέμενο υλικό με την πηγή του— η αναφορά των δύο αυτών ονομάτων είναι για μας ένα χρήσιμο τεκμήριο επειδή μας επιτρέπει να έχουμε μια μικρή, έστω, άποψη για το εύρος των αναγνωσμάτων του Κερκυραίου, των οποίων η έκδοση εκτείνεται και στους τρεις αιώνες πριν από αυτόν στον οποίο έζησε ο ίδιος: το σύγγραμμα του Martini ανήκει στον 18ο, του Kircher και του Meibom στον 17ο, και του Zarlino στον 16ο.

[18] «[…] δύο τρίτες μικρές η μία μετά την άλλη να ανεβαίνουν μαζί, ή να κατεβαίνουν ένα βήμα, το οποίο βήμα θα το αποκαλούμε συνημμένη ή συνεχή κίνηση» («[…] due Terze minori poste l' una dopo l' altra ascendenti insieme, overo descendenti per un grado, il qual grado chiameremo Movimento congiunto, overo Continovato; […]», ZARLINO 1558 σ. 178). Και λίγο παρακάτω, στην ίδια σελίδα: «[…] να τοποθετούμε πρώτα τη μεγάλη [τρίτη ή έκτη] και έπειτα τη μικρή, ή αντιστρόφως· και έπειτα ας τοποθετούνται κατά οποιονδήποτε τρόπο, είτε με συνημμένες κινήσεις είτε με διαζευγμένες κινήσεις» («[…] porre primieramente la maggiore, & dipoi la minore, o per il contrario; pongansi poi in qual maniera si voglino, o con Movimenti congiunti, o con Movimenti separati: […]»).

5.2 **Teoria generale della scala** ***(Γενική θεωρία της κλίμακας)***

Το χειρόγραφο με τον παραπάνω τίτλο, το οποίο αποτελείται από πέντε μόλις φύλλα, θα μπορούσε να συνιστά έναν τρίτο τόμο του *Supplemento allo Studio dell' Armonia*. Η αλήθεια είναι ότι η αρίθμηση των σελίδων του, η οποία ξεκινά από το 183 και φτάνει μέχρι και το 193 (με τον αριθμό 190 να εμφανίζεται δύο φορές), είναι σημαντική ένδειξη ότι το μικρό αυτό έργο αποτελεί τμήμα ή συνέχεια κάποιου άλλου, το οποίο προς το παρόν δεν έχει εντοπιστεί. Άλλωστε κανένα από τα σωζόμενα θεωρητικά έργα του Μάντζαρου δεν τελειώνει στη σελίδα 182 (ή έστω σε έναν αρκετά κοντινό αριθμό) για να θεωρηθεί ως το αμέσως προηγούμενο σχετικό σύγγραμμα. Ακόμα και αν προσθέσουμε τις σελίδες και των δύο τόμων *Supp.* 1 και *Supp.* 2 πάλι δεν φτάνουμε σε αυτό το νούμερο, αφού το άθροισμά τους είναι 131, αλλά έτσι κι αλλιώς οι δύο αυτοί τόμοι δεν παρουσιάζουν ούτε καν συνεπή αρίθμηση σελίδων, πόσο μάλλον συνεχή από τον ένα στον άλλο.

Η *Γενική θεωρία της κλίμακας* περιέχει όλες κι όλες έξι αλυσίδες, από τις οποίες οι πρώτες δύο βασίζονται σε ανιούσα ημιτονιακή κίνηση του μπάσου σε έκταση μιας οκτάβας, ενώ οι τελευταίες τέσσερις βασίζονται σε ανιούσα κίνηση του μπάσου κατά τόνους, και πάλι εντός μιας ογδόης. Όπως είναι το σύνηθες και στο *Supp.* 2, κάθε αλυσίδα δίνεται σε περισσότερες εκδοχές, κατά κανόνα τέσσερις — μία για κάθε διαφορετική κατάσταση των συγχορδιών. Χαρακτηριστικός σε αυτό το τομίδιο είναι ο πλούτος και η πληρότητα των πληροφοριών που παρέχεται μέσω των διαφόρων συμβόλων. Μια φωτογραφία από την ευθεία κατάσταση και την α΄ αναστροφή μιας αλυσίδας θα είναι διαφωτιστική (Εικ. 5.1).



Εικόνα 5.1: *Teoria Generale della Scala* φ. 5*r* / σ. 190, άνω μισό της σελίδας.

Βλέπουμε δύο συστήματα των τριών πενταγράμμων, στα οποία περιέχονται οι δύο πρώτες από τις τέσσερις εκδοχές αυτής της πεντάφωνης αλυσίδας. Η βάση της βρίσκεται στο τρίτο πεντάγραμμο του πρώτου συστήματος, όπου βλέπουμε το μπάσο να κινείται κατ' ανιόντες τόνους, με μια εναρμόνια μεταλλαγή του σολ♯ σε λα♭ στο τέλος του τρίτου μέτρου και μια καταληκτική τέλεια πτώση στα δύο τελευταία μέτρα. Πρόκειται για μια σειρά από απατηλές πτώσεις: κάθε διαφορετικός φθόγγος του μπάσου από το ρε μέχρι και το σι♭ είναι μια V^7 διαφορετικής κάθε φορά τονικότητας, με προετοιμασμένη καθυστέρηση ενάτης που λύνεται σε ογδόη. Τα διαστήματα της προετοιμασίας, της καθυστέρησης, και της λύσης δηλώνονται στην αρχή του τρίτου πενταγράμμου σαν «*3⁀9\8*», όπου *3* = προετοιμασία (το σύμφωνο

διάστημα τρίτης ή δεκάτης), *9* = κρούση/διαφωνία, και *8* = λύση. Άλλωστε ο Μάντζαρος το περιγράφει αυτό και με λόγια, γράφοντας ακριβώς από κάτω «Η 3η προετοιμάζει την 9η η οποία λύνεται στην 8η». Η σύζευξη διαρκείας δείχνει ότι οι δύο διαφορετικοί αριθμοί δηλώνουν τον ίδιο φθόγγο, ενώ η καθοδική γραμμή μεταξύ *9* και *8* δείχνει την κατεύθυνση της μελωδίας. Στο δεύτερο σύστημα, όπου η ίδια αλυσίδα είναι σε α΄ αναστροφή, η ίδια καθυστέρηση έχει διαφορετική απόσταση από τους φθόγγους του μπάσου και γι' αυτό δηλώνεται με τα σύμβολα «*8⌒7⟍6*».

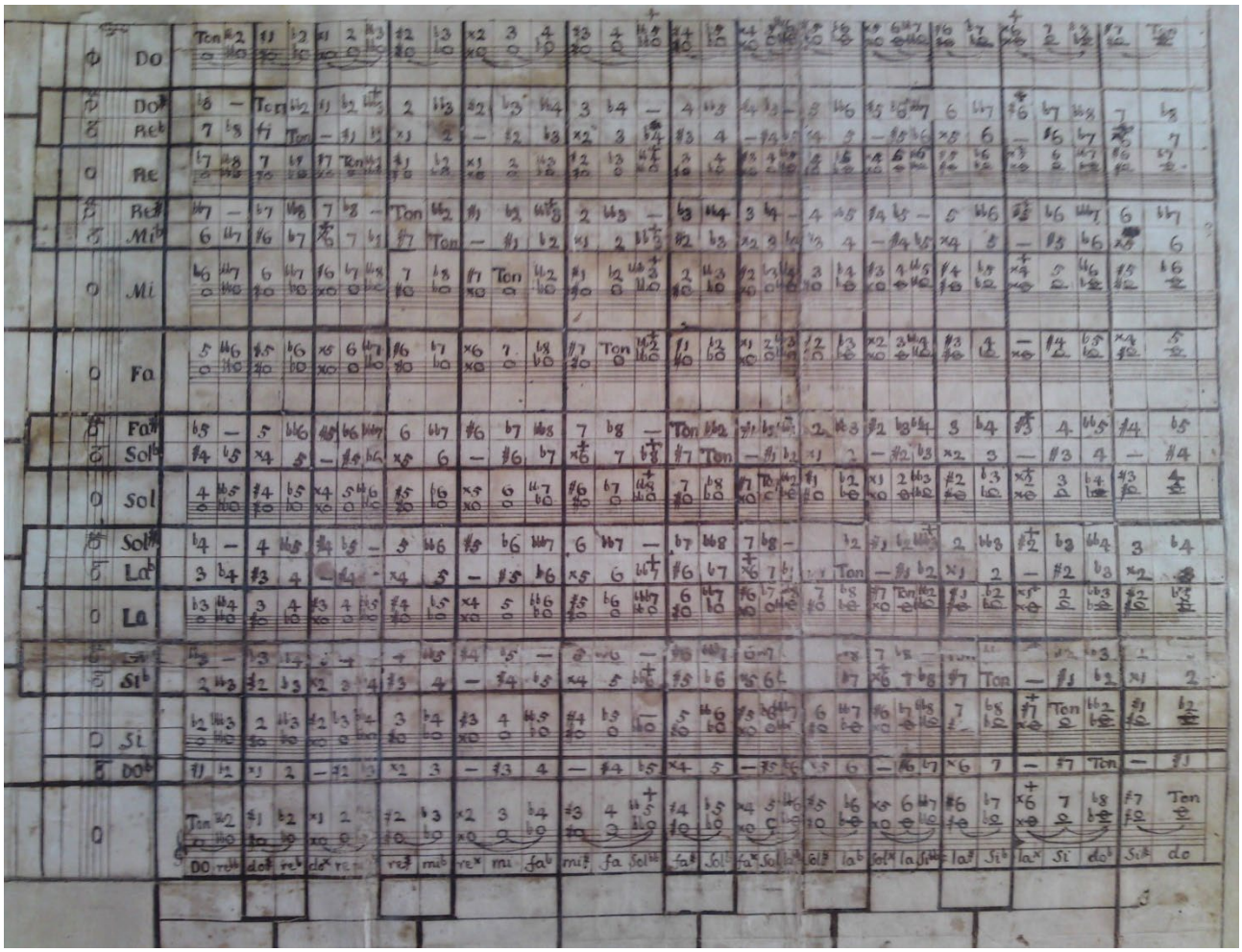
Τα διαστήματα που σχηματίζονται ανά πάσα στιγμή μεταξύ του μπάσου και της καθεμιάς από τις τέσσερις ψηλότερες φωνές είναι σημειωμένα στο πρώτο πεντάγραμμο του κάθε συστήματος. Η παράταση φθόγγων που διατηρούν σταθερή απόσταση από το μπάσο συμβολίζονται με οριζόντιες γραμμές, ενώ αν κατά τη διάρκεια αυτής της παράτασης αλλάζει η απόσταση από τον φθόγγο ή τους φθόγγους του μπάσου, τότε χρησιμοποιείται σύζευξη διαρκείας μεταξύ των διαφορετικών αριθμών που δηλώνουν αυτή την απόσταση (όπως είδαμε μόλις στην προηγούμενη παράγραφο). Μία ακόμη ιδιαιτερότητα που αξίζει να επισημάνουμε σ' αυτό το χειρόγραφο είναι η ανελλιπής σημείωση των Θεωρήσεων κάτω από κάθε φθόγγο του μπάσου. Ο συνδυασμός όλων αυτών των συμβόλων, τα οποία μάλιστα είναι γραμμένα με επιμέλεια,[19] μαρτυρούν ένα σύγγραμμα που ο Μάντζαρος πρέπει να είχε ξεκινήσει να το συντάσσει έχοντας υψηλές προσδοκίες, ως ένα προσεγμένο και περιεκτικό βοήθημα για τους μαθητές του. Δυσεξήγητη παραμένει τόσο η πολύ μικρή έκτασή του όσο και η αρίθμηση των σελίδων του.

5.3 **Nuova Tavola Armonica (*Νέος αρμονικός πίνακας*)**

Υπάρχουν στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη δύο ιδιόμορφοι πίνακες, με αριθμό εισαγωγής 505/41α και 505/41β, οι οποίοι είναι σχεδιασμένοι σε χαρτί μεγάλου μεγέθους. Στην ουσία πρόκειται για δύο εκδοχές του ίδιου πίνακα (με μικρές μεταξύ τους διαφορές) ο οποίος αποκαλείται *Νέος αρμονικός πίνακας*. Σε ένα υπόμνημα γραμμένο σε ξεχωριστό χαρτί (αρ. εισαγ. 505/41) ο Μάντζαρος εξηγεί τον τρόπο ανάγνωσης και χρήσης του πίνακα. Ποια είναι η χρησιμότητά του; Πρόκειται για ένα πολύ πρακτικό βοήθημα που εξυπηρετεί την εύρεση της διαστηματικής σχέσης μεταξύ δύο οποιωνδήποτε φθόγγων (και συνεπώς μεταξύ δύο οποιωνδήποτε τονικοτήτων). Η ιδιαιτερότητά του, και πιθανόν η πρωτοτυπία του, βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο έχει οργανωθεί. Βασίζεται σε δύο πληκτρολόγια πιάνου, ένα κατακόρυφο αριστερά και ένα οριζόντιο κάτω, που καλύπτουν μια οκτάβα το καθένα, από ένα ντο μέχρι το επόμενο. Οι δε προεκτάσεις των οριζόντιων και των κατακόρυφων πλήκτρων συμπλέκονται μεταξύ τους δημιουργώντας τον πίνακα. Κάθε πλήκτρο δηλώνει δύο ή και τρεις διαφορετικούς (ονομαστικά) φθόγγους, π.χ. το πληκτρο ρε, εκτός από το αυτονόητο, τον φθόγγο ρε, δηλώνει και το ντο διπλή δίεση αλλά και το μι διπλή ύφεση. Αναζητώντας τα σημεία όπου κάθε φθόγγος από τους οριζόντιους συναντιέται με κάθε φθόγγο από τους κατακόρυφους, βρίσκουμε τη διαστηματική μεταξύ τους σχέση, αριθμητικά εκφρασμένη. Ο-

[19] Όλα αυτά τα αριθμητικά σύμβολα θα τα βρούμε να χρησιμοποιούνται συστηματικά σε κάθε παράδειγμα του *OC/DM* (βλ. παρακάτω, σ. 589-590, και στην Εικ. 5.6 της σ. 588).

λόκληρος ο πίνακας μπορεί να φανεί στην Εικ. 5.2, ενώ στην Εικ. 5.3 θα δούμε από πιο κοντά την αριστερή πλευρά του για να γίνει αντιληπτή η δομή του.



Εικόνα 5.2: *Nuova Tavola Armonica*, η εκδοχή με αριθμό εισαγωγής 505/41β.



Εικόνα 5.3: *Nuova Tavola Armonica* (505/41β), λεπτομέρεια.

Για τη χρήση του πίνακα ο Μάντζαρος έχει γράψει οδηγίες και σχόλια τα οποία σώζονται. Δυστυχώς ορισμένα σημεία του χαρτιού έχουν υποστεί φθορά που δυσχεραίνει την ανάγνωση κάποιων λέξεων και, δυστυχώς, δεν βοηθά στην πλήρη κατανόηση του νοήματος του κειμένου. Εντούτοις θεωρώ ότι το κείμενο αυτό αξίζει να παρατεθεί στο ιταλικό πρωτότυπο και σε ελληνική μετάφραση, παρ' όλες τις ατέλειές του. Επ' ευκαιρία ας σημειω-

θεί ότι στη μετάφραση έχουν προστεθεί αρκετές λέξεις με στόχο να είναι η ελληνική μετάφραση κατανοητή και να ρέει φυσικά. Τις πρόσθετες αυτές λέξεις δεν τις γράφω εντός αγκυλών για να μην επιβαρυνθεί οπτικά το κείμενο.

[εμπρόσθια πλευρά του φύλλου, δεξιό τμήμα]

Nuova Tavola Armonica Per la Modulazione de' Tuoni Con l'annessa Spiegazione Compresa nel Trattato d' Ar<monia> Di N. C. M.	Νέος αρμονικός πίνακας για τις μετατροπίες μεταξύ τονικοτήτων στον οποίο έχει συναφθεί η εξήγηση που περιλαμβάνεται στην Πραγματεία περί Αρμονίας του Ν. Χ. Μ.
†Inventata† dall' autore l' ac<*φθορά*>	†Επινοημένος† από τον δημιουργό <*φθορά*>

[οπίσθια πλευρά του φύλλου]

Prat<ic>a della Tavola con Sei Regole	Χρήση του Πίνακα με [βάση] έξι κανόνες
1.ª Le Colonne trasversali rappresentano i 7 Tasti lunghi e i 5 Corti del \ Piano Forte, e i loro Tuoni rispettivi ossia le Corde tutte Diatoniche, Croma-\tiche, e Enarmoniche più pratica<bili> di essi Tuoni per le Considerazioni, distri-\buiti nelle caselle delle suddette Colonne trasversali †prese† da destra a sinist<ra.> \	1. Οι οριζόντιες γραμμές παριστάνουν τα επτά μακριά [λευκά] πλήκτρα και τα πέντε κοντά [μαύρα] του πιάνου.[20] Επίσης έχουν σημειωθεί σε κάθε σειρά, ως φθογγόσημα ή/και ως Θεωρήσεις, όλοι οι διατονικοί, χρωματικοί, και εναρμόνιοι φθόγγοι που είναι πιο εύχρηστοι στην τονικότητα του πλήκτρου στο οποίο αντιστοιχεί η σειρά. Οι φθόγγοι αυτοί είναι κατανεμημένοι στα κελιά της κάθε οριζόντιας γραμμής από τα δεξιά προς τ' αριστερά.
2.ª Le Colonne perpendicolari rappresentano gli stessi Tasti del piano, ognuno \ de' quali forma un †diverso† intervallo col Tuono della Colonna trasversale, \ che si combina nella †sua† Casella, i quali intervalli procedono dall' in-\s[ù] all' ingiù, o al contrario, e sempre nello stesso Tasto o Colonna ~~trasver s~~<ale> \ perpendicolare, cangiando sempre Tuono, †ossia† passando da una Colonna tra-\sversale a<d> un' alrta simile. \	2. Οι κατακόρυφες στήλες παριστάνουν τα ίδια πλήκτρα του πιάνου, από τα οποία καθένα σχηματίζει, σε ξεχωριστό κελί, ένα διαφορετικό διάστημα με την τονικότητα της κάθε οριζόντιας γραμμής· τα διαστήματα αυτά προχωρούν από πάνω προς τα κάτω ή αντίστροφα, και πάντα στο ίδιο πλήκτρο ή κατακόρυφη στήλη, αλλάζοντας συνεχώς τονικότητα, ή περνώντας από μία οριζόντια γραμμή σε μιαν άλλη ανάλογη.
3.ª Partendo da una delle Corde d' una Casella di Colonna trasversale ad un' al<tra> \ della stessa Colonna perpendicolare all' insù, o	3. Ξεκινώντας από έναν φθόγγο που βρίσκεται σε κάποιο κελί οριζόντιας γραμμής μεταβαίνουμε σε κάποιον άλλο φθόγγο

[20] Όσον αφορά τα σημερινά πιάνα, μπορεί κανείς με ασφάλεια ν' αναφέρεται στα πλήκτρα τους με βάση το χρώμα τους, αλλά στην εποχή του Μάντζαρου ίσως υπήρχαν ακόμα ορισμένα παλιά πιάνα στα οποία το χρώμα των πλήκτρων ήταν το αντίστροφο απ' αυτό που ισχύει σήμερα. Επομένως, είναι πολύ λογικό ο Μάντζαρος να προτιμά να μιλάει για μακριά και κοντά (μακρά και βραχέα) πλήκτρα, παρά για άσπρα και μαύρα, εφόσον η διάκρισή τους με βάση μόνο το χρώμα θα μπορούσε να προκαλέσει σύγχυση.

all' ingiù; se quest' alt<ra> \ Cor<da> è una Tonica significa: che l'intervallo †primitivo† della Colonna trasversale \ ove si è fatta la modulazione diventa 1:a ossia Tonica, p.e. dalla 5:ª della Colonna Trasversale Fa†ut†, andan-\do all' insù, sulla Tonica della Colonna Trasversale C.†ut†, vuol dire che la 5:ª \ di F diventa 1:ª di C: — lo stesso si dirà di qualunque altra Corda che †diventa† Tonica (segue la Regola 4:ª) \

της ίδιας κατακόρυφης στήλης, προς τα πάνω ή προς τα κάτω: αν αυτός ο άλλος φθόγγος είναι Τονική, αυτό σημαίνει ότι το αρχικό διάστημα της οριζόντιας γραμμής, πάνω στο οποίο έγινε η μετατροπία, γίνεται 1η ή Τονική. Π.χ. από την 5η της οριζόντιας σειράς φα, ανεβαίνουμε μέχρι την Τονική της κατακόρυφης στήλης C [=*ντο*], δηλαδή η 5η του F [=*Φα*] γίνεται 1η του C [=*Ντο*] — το ίδιο ισχύει για κάθε άλλο φθόγγο που μετατρέπεται σε Τονική (ακολουθεί ο κανόνας αρ. 4).[21]

4ª Se una T<onica diven>ta una †~~altra~~† corda qualunque d' un' altra Colonna trasversale \ allora †si in†<*φθορά*> Rivolto dell' intervallo che formano le suddette due Corde. \ P.e. –Se un<a> †corda† diventa 4ª alt[erata] si †va† alla 5:a dim. ecc. … \

4. Αν μια Τονική μετατρέπεται σε οποιονδήποτε ~~άλλο~~ φθόγγο μιας άλλης οριζόντιας γραμμής, τότε <*φθορά*> αναστροφή του διαστήματος το οποίο σχηματίζουν οι δύο αυτοί φθόγγοι. Π.χ. –Αν ένας [φθόγγος] γίνεται 4η αυξημένη [πηγαίνει (;) στην] 5η ελαττωμένη κ.λπ. …

5:ª Se poi la Corda <a>lla quale si †~~va~~† non è una Tonica, ma †seasi† qualunque \ altra Diat[onica], crom[atica] †o† enarm[onica], del Tuono ove si vuol modulare, per trovar \ subito l' intervallo che forma la nuova Tonica del passaggio, si †cerchi torto† \ questa Tonica <*φθορά*> † – – † Colonna trasversale del detto passaggio, e il num[ero] \ che è nella 1.ª Colonna trasversale, (†dalla† quale si †fa'† partenza, †e† che corrisponde \ sotto la sudd[etta] †novella† Tonica), indicherà sopra qual Corda del Tuono primitivo \ ove si era †si† fece <i>l passaggio. P.e. la 5.ª di F: che diventa 7ª di D:♭ fa modulaz[ione] \ alla 6:ª min[ore] del detto Tuono Primitivo di F. \

5. Αν, πάλι, ο φθόγγος στον οποίο μεταβαίνουμε δεν είναι Τονική αλλά οποιοσδήποτε άλλος διατονικός, χρωματικός, ή εναρμόνιος της τονικότητας όπου θέλουμε να μεταβούμε, για να βρούμε αμέσως το διάστημα που σχηματίζει η νέα Τονική της μετάβασης πρέπει να ψάξουμε λοξά[;] αυτή την Τονική <*φθορά*> †––† οριζόντια γραμμή της εν λόγω μετάβασης, και ο αριθμός που βρίσκεται στην πρώτη οριζόντια γραμμή (από την οποία έχει γίνει μετάβαση, και αντιστοιχεί κάτω από αυτήν τη νέα Τονική), δείχνει από πάνω ποιόν φθόγγο της αρχικής τονικότητας όπου έγινε η μετάβαση. Π.χ. η 5η του F [=*Φα*] που γίνεται 7η του D♭ [=*Ρε♭*] κάνει μετατροπία στην 6η μικρή της εν λόγω αρχικής τονικότητας του F [=*Φα*].

6:ª <In> generale ca<ngi>andosi una Corda in un' altra, †proced†endo come si [è] detto, \ si †va sempre† <al> Rivolto dell'intervallo che formano le suddette due Corde.

6. Γενικά, κάνοντας αλλαγή από έναν φθόγγο σε άλλον, και †προχωρώντας† όπως είπαμε, †βρίσκει κανείς πάντα† την αναστροφή του διαστήματος που σχηματίζουν οι δύο αυτοί φθόγγοι.

[εμπρόσθια πλευρά του φύλλου, αριστερό τμήμα]

(a) Non sono ammesse altre maggiori alterazioni o dimi-\nuzioni alle note dei Tasti, fuori dalle suespresse; o \ sia non è dato ad

(α) Δεν έχουν ληφθεί υπόψιν άλλες, μεγαλύτερες οξύνσεις ή βαρύνσεις στις νότες των πλήκτρων, πέρα από αυτές που α-

[21] Η υπόμνηση αυτή οφείλεται σε μιαν αβλεψία του Μάντζαρου, ο οποίος έχει γράψει πρώτα τον κανόνα αρ. 5 και έπειτα τον αρ. 4. Εδώ τους έχω τοποθετήσει στη σωστή τους σειρά.

un Tasto corto di esprimere più di \ due note, nè più di tre ad un lungo, perchè la pratica \ riuscirebbe allora eccessivamente complicata, e tale da recare imbarrazzo e fastidio. \

Le note con doppio diesis non possono essere che le cinque \ Fa𝄪, Do𝄪, Sol𝄪, Re𝄪, La𝄪; e quelle con doppio bmolle le altr<e> \ cinque Si𝄫, Mi𝄫, La𝄫, Re𝄫, Sol𝄫[.] \
Nè si potrà doppiamente alterare il Mi ed il Si o dimi-\nuire il Fa e il Do; ~~o pure triplamente alterare o dimi-\nuire †nessuna†~~ o pure †assegnare† un terzo diesis o bmoll<e> \ ad alcuna delle suindicate dieci note perchè l[e] prime \ quattro Mi𝄪 Si𝄪 Fa𝄫 e Do𝄫 esprimerebbero una terza nota \ ne' tasti Corti; e le altre dieci Fa𝄪♯, Do𝄪♯, Sol𝄪♯, Re𝄪♯ La𝄪♯, \ e Si𝄫𝄫, Mi𝄫𝄫, la𝄫𝄫, Re𝄫𝄫, e Sol𝄫𝄫 una quarta nei lunghi. \

Quindi le due estreme note di alterazione e diminuzio<ne> \ sono il La𝄪 e il Sol𝄫; le quali formano il limite e tutte \ due, o una di esse degl' intervalli enarmonici †d'un† \ Tuono: il La𝄪, cioè, degli enarmonici con diesis, e il \ Sol𝄫 di quelli con bmolli. \

E siccome il La𝄪 è 6.ª Massima in Tuono di Do, \ †e† il Sol𝄫 3ª minima in quello di Mi, così il limite \ degl' intervalli enarmonici diesati d' ogni Tuono è \ †~~fissato~~† in generale ~~fino alla~~ la 6ª. Massima, ne' Tuoni i \ cui Modi sono senz' accidente, e in tutti quelli con \ bmolli; è ~~fino alla~~ la 3.ª minima ne' Tuoni con diesis.

ναφέρθηκαν παραπάνω· με άλλα λόγια, κανένα κοντό [μαύρο] πλήκτρο δεν εκφράζει περισσότερες από δύο νότες, και κανένα μακρύ [λευκό] περισσότερες από τρεις, επειδή η χρήση θα κατέληγε τότε να είναι υπερβολικά περίπλοκη, τόσο ώστε να προκαλεί σύγχυση και αποστροφή.

Οι νότες με διπλή δίεση δεν μπορούν παρά να είναι οι εξής πέντε: φα𝄪, ντο𝄪, σολ𝄪, ρε𝄪, λα𝄪· και εκείνες με διπλή ύφεση, οι εξής πέντε: σι𝄫, μι𝄫, λα𝄫, ρε𝄫, σολ𝄫.

Ούτε είναι δυνατό να γίνει διπλή όξυνση του μι και του σι, ή διπλή βάρυνση του φα και του ντο· ~~ούτε τριπλή όξυνση ή βάρυνση~~ †καμίας† ούτε να τοποθετηθεί τρίτη δίεση ή ύφεση σε κάποιαν από τις παραπάνω δέκα νότες, επειδή οι εξής τέσσερις, μι𝄪, σι𝄪, φα𝄫, και ντο𝄫, θα αντιπροσώπευαν μια τρίτη νότα στα κοντά [μαύρα] πλήκτρα· και οι υπόλοιπες δέκα, φα𝄪♯, ντο𝄪♯, σολ𝄪♯, ρε𝄪♯, λα𝄪♯, και σι𝄫𝄫, μι𝄫𝄫, λα𝄫𝄫, ρε𝄫𝄫, σολ𝄫𝄫, θα αντιπροσώπευαν μια τέταρτη νότα στα μακριά [λευκά] πλήκτρα.

Συνεπώς, οι δύο ακραίες νότες είναι: από οξυμμένες το λα𝄪, και από βαρυμένες το σολ𝄫· και οι δύο αυτές σχηματίζουν τα όρια των εναρμόνιων διαστημάτων μιας τονικότητας: δηλαδή το λα𝄪 είναι το όριο των εναρμόνιων φθόγγων με διέσεις, και το σολ𝄫 των εναρμόνιων με υφέσεις.

Το μεν λα𝄪 είναι 6η δις αυξημένη στην τονικότητα της Ντο, το δε σολ𝄫 3η δις ελαττωμένη σ' εκείνη της Μι. Έτσι, στις τονικότητες που είτε δεν έχουν οπλισμό είτε έχουν οπλισμό με υφέσεις, το όριο των αυξημένων εναρμόνιων διαστημάτων φτάνει μέχρι και τη δις αυξημένη 6η, ενώ στις τονικότητες με διέσεις το όριο των ελαττωμένων εναρμόνιων φτάνει μέχρι τη δις ελαττωμένη 3η.

Η σημείωση που έχει σημανθεί ως *α*, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια *β*, ασχολείται με τα όρια των φθόγγων που συμπεριλαμβάνονται στον πίνακα, και είναι κατανοητή σε όλη της την έκταση. Τα προβληματικά χωρία του παραπάνω παραθέματος είναι κυρίως οι δυσανάγνωστοι κανόνες αρ. 4 και 5. Ο μεν αρ. 4 φαίνεται να αναφέρεται στην εναρμόνια μεταλλαγή, αλλά το συνολικό του νόημα είναι συγκεχυμένο. Όσον αφορά δε τον αρ. 5, και εκεί υπάρχει πρόβλημα κατανόησης, αλλά ούτως ή άλλως είναι εύκολη η μέθοδος για να βρει κανείς τη διαστηματική σχέση της αρχικής τονικότητας με την τελική. Ας πούμε, λοιπόν, ότι είμαστε στη Λα ελάσσονα

και θέλουμε: πρώτον να μεταβούμε στη Φα ελάσσονα με τη βοήθεια του φθόγγου μι, και δεύτερον να βρούμε το διάστημα μεταξύ των δύο τονικοτήτων. Βρίσκουμε λοιπόν αριστερά το οριζόντιο πλήκτρο La (Εικ. 5.3), το οποίο αναπαριστά την αρχική μας Τ, και ψάχνουμε στην ίδια σειρά τον φθόγγο μι. Θα τον βρούμε πέντε κατακόρυφα πλήκτρα πιο δεξιά (δηλαδή στο πλήκτρο mi), και θα δούμε ότι φέρει τη Θεώρηση 5 (ως προς την αρχική τονικότητα της Λα ελάσσ.). Παραμένουμε τώρα στην ίδια στήλη και βρίσκουμε σε ποιο σημείο της αυτή συναντά τον φθόγγο φα, δηλαδή την Τ της τελικής μας τονικότητας: θα χρειαστεί να κινηθούμε τέσσερα οριζόντια πλήκτρα (ή έξι κελιά) ψηλότερα, και εκεί θα βρούμε τη Θεώρηση 7, το οποίο σημαίνει ότι στη Φα ελάσσ. ο φθόγγος μι είναι ο 7. Τώρα, όσον αφορά τη σχέση μεταξύ Λα και Φα ελάσσονος, είναι ακριβώς σαν να ψάχνουμε την απόσταση μεταξύ των φθόγγων λα και φα, επομένως θα ξεκινήσουμε και πάλι από το οριζόντιο πλήκτρο La και θα κινηθούμε ξανά οριζοντίως προς τα δεξιά, απλώς αυτή τη φορά θα φτάσουμε μέχρι το κατακόρυφο πλήκτρο fa και θα δούμε, στη μεσαία από τις τρεις στήλες του ίδιου πλήκτρου, τη Θεώρηση ♭6 που είναι η διαστηματική σχέση της τελικής τονικότητας με την αρχική.

Έχει ενδιαφέρον ότι ο Μάντζαρος επιλέγει να χρησιμοποιήσει το πληκτρολόγιο του πιάνου σαν βοήθημα για τη μελέτη των σχέσεων μεταξύ των φθόγγων/τονικοτήτων: αυτό αποτελεί ένδειξη ότι ήθελε από τους μαθητές του να αντιμετωπίζουν αυτές τις σχέσεις και πρακτικά, όχι μόνο θεωρητικά, βάζοντας τα χέρια στο πιάνο και ακούγοντας τις σχέσεις μεταξύ των φθόγγων. Ή μπορεί να σημαίνει ότι συμβούλευε τους μαθητές να σκέφτονται με βάση το πληκτρολόγιο διότι η διάταξη των πλήκτρων μπορούσε να τους βοηθήσει να εμπεδώσουν γρήγορα και αποτελεσματικά τις αποστάσεις των φθόγγων μεταξύ τους, και να τις υπολογίζουν ταχύτερα και ευκολότερα.

Η επινόηση αυτού του πίνακα είναι μάλλον δική του, όπως δείχνει να εννοεί η σημείωση κάτω από τον τίτλο του πίνακα, μολονότι η φθορά στο χαρτί δεν μας αφήνει να τη διαβάσουμε ολόκληρη· πάντως το πολύ μικρό μέγεθος των γραμμάτων σε αυτή τη σημείωση συνηγορεί υπέρ αυτής της υπόθεσης, διότι δείχνει ταπεινότητα εκ μέρους του Μάντζαρου και ταιριάζει με τη γενικότερη εικόνα του η οποία μαρτυρείται από τα σωζόμενά του, δηλαδή ως ανθρώπου που δεν συνήθιζε να αναφέρεται ευθέως στον εαυτό του ή να περιαυτολογεί.[22] Παρόλο που τα διαγράμματα αντιστοίχισης πλήκτρων με ονομασίες φθόγγων δεν ήταν κάτι καινούργιο, η μοναδικότητα του *Νέου αρμονικού πίνακα* φαίνεται ότι βρίσκεται ακριβώς στη συμπλοκή δύο πληκτρολογίων εν είδει συστήματος συντεταγμένων.

[22] Θυμίζουμε, για παράδειγμα, τη χρήση αποσιωπητικών ή των γραμμάτων «Ν.Ν.» στη θέση του ονοματεπωνύμου του. Βλ. αντίστοιχα σ. 19 υποσημ. 115, και 60 υποσημ. 310.

5.4 **Tavola di tutti gl' Intervalli della Musica Moderna** ***(Πίνακας όλων των διαστημάτων της Σύγχρονης Μουσικής)***

Το γραπτό αυτό αποτελείται από ένα μόνο φύλλο μεγάλων διαστάσεων, με τον πίνακα να καταλαμβάνει τη μία πλευρά του. Σύμφωνα με τον εκτενή τίτλο του, το αντικείμενο του πίνακα είναι η καταγραφή των μουσικών διαστημάτων που βρίσκονταν σε χρήση τον καιρό που αυτός καταρτίστηκε.[23] Καταγράφονται συνολικά 46 διαστήματα που τοποθετούνται μεταξύ της καθαρής πρώτης και της καθαρής ογδόης. Επίσης για κάθε διάστημα δίνεται ο μαθηματικός λόγος που το εκφράζει, καθώς και μερικά στοιχεία ακόμη που δεν είναι απολύτως σαφή.

Ο πίνακας αυτός ανήκει στον τομέα της Ακουστικής, στον οποίο δεν έχω εμβαθύνει τόσο ώστε να μπορέσω να παρουσιάσω το περιεχόμενό του έχοντας εξαγάγει ασφαλή συμπεράσματα. Ωστόσο θέλησα να τον συμπεριλάβω σε αυτό το κεφάλαιο, όχι μόνο για λόγους πληρότητας, αλλά για να γίνει ευρύτερα γνωστή η ύπαρξή του, όπως και για να μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μελετης για εμβριθείς γνώστες της Ακουστικής. Έτσι, για να είναι το περιεχόμενό του αμεσότερα προσβάσιμο, αντέγραψα το περιεχόμενό του και το παραθέτω στο τέλος του τ. 3 του παρόντος (Παράρτημα 2), χωρίς όμως να έχω αποπειραθεί να το μεταφράσω, ώστε να αποφύγω τυχόν ερμηνευτικά σφάλματα. Ας τον δούμε εν τάχει.

Η καθεμιά από τις δύο πλευρές του πίνακα περιέχει τέσσερις κύριες στήλες, κάποιες από τις οποίες είναι διαιρεμένες σε δύο ή περισσότερες δευτερεύουσες. Η πρώτη στήλη της κάθε πλευράς (I της αριστερής, V της δεξιάς) έχει τίτλο «Ονόματα των διαστημάτων» («Nomi degl' intervalli»). Στη στήλη I τα διαστήματα ακολουθούν αύξουσα πορεία, ξεκινώντας από την αυξημένη πρώτη (Prima alterata) και φτάνοντας μέχρι την αυξημένη τετάρτη που είναι «υπέρτερη κατά ένα κόμμα» («crescente di un comma»), ενώ στη στήλη V η πορεία είναι φθίνουσα, από την ελαττωμένη ογδόη (Ottava diminuita) έως την ελαττωμένη πέμπτη που είναι «ελλιπής κατά ένα κόμμα». Χρειάζεται προσοχή, όμως, διότι η φθίνουσα και η αύξουσα πορεία ισχύουν μεν γενικότερα σε κάθε πλευρά του πίνακα αλλά δεν τηρούνται αυστηρά: για παράδειγμα, η ελαττωμένη ογδόη είναι διάστημα μικρότερο από την αυξημένη εβδόμη (Settima Alterata), παρόλο που βρίσκεται ψηλότερα στον πίνακα, ομοίως και η αυξημένη εβδόμη σε σχέση με το ίδιο διάστημα που υπερτερεί κατά ένα κόμμα («Detta crescente di un Comma»), και αυτό υπολογίζεται εύκολα συγκρίνοντας τις τιμές που προκύπτουν από τους αντίστοιχους λόγους, δηλαδή τα πηλίκα των αντίστοιχων διαιρέσεων: το $\frac{48}{25}$ της ελαττωμένης ογδόης δίνει 1,92· το $\frac{625}{324}$ της αυξημένης εβδόμης δίνει περίπου 1,92901 (δηλαδή έναν μεγαλύτερο αριθμό), ενώ ο λόγος $\frac{125}{64}$ της κατά ένα κόμμα υπέρτερης αυξημένης εβδόμης δίνει 1,953125, τιμή που είναι μεγαλύτερο ακόμα κι από εκείνη της ελαττωμένης ογδόης. Μόνο με τον λόγο της μεγάλης εβδόμης, $\frac{50}{27}$, φτάνουμε σε μια τιμή χαμηλότερη: περίπου 1,852.

Η τοποθέτηση των διαστημάτων στις δύο στήλες δεν είναι τυχαία: κάθε ζεύγος διαστημάτων που βρίσκεται στην ίδια γραμμή είναι συμπληρωματικό ως προς την οκτάβα. Στη δε στή-

[23] Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε ούτε γι' αυτό το μαντζαρικό γραπτό τη χρονολογία της δημιουργίας του, η οποία θα μπορούσε να είναι οποτεδήποτε από τις αρχές τις δεκαετίας του 1820 (ίσως κι από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1810) μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1870, λίγο πριν από τον θάνατο του Μάντζαρου.

λη που βρίσκεται ακριβώς δίπλα σε αυτή με τα ονόματα των διαστημάτων (δηλαδή στην II και στην VI) καταγράφεται ο μαθηματικός λόγος ο οποίος εκφράζει το εκάστοτε διάστημα που βρίσκεται στα αριστερά. Εφόσον τα δύο διαστήματα της κάθε γραμμής είναι συμπληρωματικά μεταξύ τους ως προς την ογδόη, το ίδιο ισχύει και για τους αντίστοιχους λόγους: έτσι, για παράδειγμα, όπως η σύζευξη μιας αυξημένης τετάρτης (Quarta Alterata) με μια ελαττωμένη πέμπτη (Quinta Diminuita) δίνει μια καθαρή ογδόη, έτσι και οι αντίστοιχοι λόγοι, αν πολλαπλασιαστούν μεταξύ τους, δίνουν γινόμενο 2. Και πράγματι, $\left(\frac{25}{18}\right)\left(\frac{36}{25}\right) = 2$.

Όσον αφορά, τώρα, την τρίτη στήλη της κάθε πλευράς (III και VII αντίστοιχα), η οποία έχει τον τίτλο «Basi» (κυριολ. «Βάσεις») και διαιρείται σε δέκα δευτερεύουσες στήλες, αυτή χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση. Στα κελιά των δευτερευουσών στηλών μπορεί κανείς να βρει διάφορα σύμβολα: το ένα από αυτά είναι αριθμοί, οι οποίοι πρέπει να συμβολίζουν βαθμίδες της κλίμακας, διότι στις τρεις τελευταίες από τις δευτερεύουσες στήλες της VII βρίσκουμε τον αριθμό 8 να ακολουθείται από το 2 και έπειτα από το 3. Τα άλλα σύμβολα που βρίσκουμε είναι τα γράμματα *b*, *n*, και *d*, η πιθανότερη σημασία των οποίων είναι, αντίστοιχα, «ύφεση» (*bmolle*), «αναίρεση» (*naturale*), και «δίεση» (*diesis*). Τέλος, η τελευταία στήλη της κάθε πλευράς του πίνακα (IV και VIII), με τον τίτλο «Temperatura» («Συγκερασμός»), διαιρείται σε δύο στήλες: αυτές περιέχουν κλάσματα τα οποία μοιάζουν να εκφράζουν την απόκλιση του κάθε διαστήματος από τα πλησιέστερα ισοσυγκερασμένα ημιτόνια. Στον αριθμητή του κάθε κλάσματος υπάρχει είτε το γράμμα *a* είτε το *m*, κατά κανόνα πολλαπλασιαζόμενο με κάποιον φυσικό ακέραιο αριθμό μεταξύ του 2 και του 12, ενώ στον παρονομαστή βρίσκουμε σταθερά και μόνο το γράμμα *a*.

Θα κλείσω αυτό το σύντομο υποκεφάλαιο με έναν συγκριτικό πίνακα, ο οποίος περιέχει τα διαστήματα που παραθέτει ο Μάντζαρος στον *Πίνακα όλων των διαστημάτων* […] τοποθετημένα κατά φθίνουσα σειρά της τιμής του λόγου ο οποίος τα εκφράζει. Οι λόγοι δίνονται στην πρώτη στήλη, ενώ τα αντίστοιχα ονόματα των διαστημάτων δίνονται στη δεύτερη. Στις υπόλοιπες στήλες υπάρχουν τα ονόματα κάποιων από αυτά τα διαστήματα όπως τα βρίσκουμε σε πίνακες τεσσάρων σημαντικών θεωρητικών έργων του 17ου και του 18ου αιώνα· εκτός από αυτά, όμως, υπάρχουν και άλλα διαστήματα, διότι έχω συμπεριλάβει όλα όσα βρίσκουμε σ' εκείνους τους τέσσερις πίνακες, ακόμα κι αν απουσιάζουν από εκείνον του Μάντζαρου. Η αντιστοιχία των ονομασιών μεταξύ τους έχει γίνει αυστηρά βάσει του μαθηματικού λόγου: έτσι μπορεί κανείς να βρει τον ίδιο λόγο όπως τον ονομάζει ο Μάντζαρος στα Ιταλικά, ο Antonio Soler (1729–1783) στα Ισπανικά, ο Euler και ο Kircher στα Λατινικά, και ο Sauveur στα Γαλλικά. Οι στήλες που αντιστοιχούν στους τέσσερις θεωρητικούς έχουν κι αυτές φθίνουσα πορεία, από τον χρονολογικά εγγύτερο στον Μάντζαρο (Soler) μέχρι τον πιο παλαιό (Kircher). Τον πίνακα αυτό τον έχω συντάξει έχοντας κατά νου τον ίδιο στόχο που έχει και η παράθεση του ίδιου του μαντζαρικού *Πίνακα όλων των διαστημάτων* […], δηλαδή για να διευκολυνθεί μελλοντικά η περαιτέρω διερεύνηση αυτής της πλευράς της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου, η οποία άπτεται της Ακουστικής.

ΠΙΝΑΚΑΣ 5.1

Σύγκριση της ονοματολογίας των διαστημάτων ανάμεσα στον Μάντζαρο και σε μερικούς παλαιότερους θεωρητικούς

Λόγοι	**Μάντζαρος**[24]	**Soler**[25]	**Euler**[26]	**Sauveur**[27]	**Kircher**[28]
2:1	[Ottava] *Ογδόη*	Diapason, ò Octava *Διαπασών ή Ογδόη*	Octava *Ογδόη*	Octave *Ογδόη*	Octava *Ογδόη*
125:64	[Settima Alterata] crescente di un Comma *Εβδόμη αυξημένη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*				
625:324	Settima Alterata *Εβδόμη αυξημένη*				
48:25	Ottava Diminuita *Ογδόη ελαττωμένη*		Octava Hemitonio minore minuta, Septima maior *Ογδόη ελαττωμένη κατά ένα έλασσον ημιτόνιο, Εβδόμη μεγάλη*		
256:135			Octava Limmate minore minuta, Septima maior *Ογδόη ελαττωμένη κατά ένα έλασσον λείμμα, Εβδόμη μεγάλη*		
15:8	[Settima Maggiore] crescente di un Comma *Εβδόμη μεγάλη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*	Eptachordo, ò Septima mayor *Επτάχορδο ή Εβδόμη μεγάλη*	Octava Hemitonio maiore minuta, Septima maior *Ογδόη ελαττωμένη κατά μείζον ημιτόνιο, Εβδόμη μεγάλη*	Septième majeure *Εβδόμη μεγάλη*	Septima maior *Εβδόμη μεγάλη*
50:27	Settima Maggiore *Εβδόμη μεγάλη*		Octava Limmate maiore minuta, Septima maior *Ογδόη ελαττωμένη κατά ένα μείζον λείμμα, Εβδόμη μεγάλη*		
9:5	[Settima Minore] crescente di un Comma *Εβδόμη μικρή, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*	Eptachordo, ò Septima menor *Επτάχορδο ή Εβδόμη μικρή*	Octava Tono minore minuta, Septima minor *Ογδόη ελαττωμένη κατά έναν ελάσσονα τόνο, Εβδόμη μικρή*	Septième mineure *Εβδόμη μικρή*	Septima minor *Εβδόμη μικρή*
16:9	Settima Minore *Εβδόμη μικρή*		Octava Tono maiore minuta, Septima minor *Ογδόη ελαττωμένη κατά έναν μείζονα τόνο, Εβδόμη μικρή*	Septième minime *Εβδόμη ελάχιστη*	
225:128	[Sesta Alterata] crescente di un Comma *Έκτη αυξημένη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*		Sexta maior cum Limmate minore, Septima minor *Έκτη μεγάλη συν ένα έλασσον λείμμα, Εβδόμη μικρή*		
125:72	Sesta Alterata *Έκτη αυξημένη*				
216:125	[Settima Diminuita] crescente di un Comma *Εβδόμη ελαττωμένη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*				
128:75	Settima Diminuita *Εβδόμη ελαττωμένη*		Sexta maior cum diesi *Έκτη μεγάλη συν μία δίεση*		

[24] *Tavola di tutti gl'Intervalli della Musica Moderna compresi entro l'Ottava* […].

[25] SOLER 1762 σ. 56, «Tabla de las proporciones, que aqui necessitamos para la justificacion de las especies».

[26] EULER 1739 σ. 112, πρώτη στήλη (*Nomina intervallorum*) και δεύτερη στήλη (*Ratio sonorum*) του πίνακα, και σ. 136-141, 142-145.

[27] SAUVEUR [1701], πρώτη και τρίτη στήλη στον πίνακα «Systême general des Intervales et des Raports des Sons», τον πρώτο από τους τρεις πίνακες που βρίσκονται στο τέλος του βιβλίου.

[28] KIRCHER 1650 τ. 1 σ. 103-104, «Tabella proportionem singulorum intervallorum in terminis radicalibus, seu minimis exhibens».

Λόγοι	Μάντζαρος	Soler	Euler	Sauveur	Kircher
27:16	[Sesta Maggiore] crescente di un Comma *Έκτη μεγάλη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*		Sexta maior cum commate *Έκτη μεγάλη συν ένα κόμμα*		
5:3	Sesta Maggiore *Έκτη μεγάλη*	Sexta mayor *Έκτη μεγάλη*	Sexta maior (perfecta) *Έκτη μεγάλη (τέλεια)*	Sixte majeure *Έκτη μεγάλη*	Sexta maior *Έκτη μεγάλη*
81:50	[Sesta Minore] crescente di un Comma *Έκτη μικρή, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*				
8:5	Sesta Minore *Έκτη μικρή*	Sexta menor *Έκτη μικρή*	Sexta minor (perfecta) *Έκτη μικρή (τέλεια)*	Sixte mineure *Έκτη μικρή*	Sexta minor *Έκτη μικρή*
25:16	Quinta Alterata *Πέμπτη αυξημένη*		Sexta minor demta diesi, Sexta minor diesi minuta *Έκτη μικρή χαμηλότερη/ελαττωμένη κατά μία δίεση*		
972:625	[Sesta Diminuita] crescente di un Comma *Έκτη ελαττωμένη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*				
125:81	[Quinta Alterata] calante di un Comma *Πέμπτη αυξημένη, ελλιπής κατά ένα κόμμα*				
192:125	Sesta Diminuita *Έκτη ελαττωμένη*				
1024:675			Quinta cum Diaschismate *Πέμπτη συν ένα διάσχισμα*		
3:2	Quinta Giusta *Πέμπτη καθαρή [«ορθή»]*	Quinta natural *Πέμπτη καθαρή [«φυσική»]*	Quinta (perfecta) *Πέμπτη (τέλεια)*	Quinte *Πέμπτη*	Quinta *Πέμπτη*
40:27	[Quinta Giusta] calante di un Comma *Πέμπτη καθαρή, ελλιπής κατά ένα κόμμα*		Quinta demto commate, Quinta commate minuta *Πέμπτη χαμηλότερη/ελαττωμένη κατά ένα κόμμα*		
36:25	Quinta Diminuita *Πέμπτη ελαττωμένη*		Quinta Hemitonio minore minuta, Tritonus *Πέμπτη ελαττωμένη κατά ένα έλασσον ημιτόνιο, Τρίτονο*		
64:45	[Quinta Diminuita] calante di un comma *Πέμπτη ελαττωμένη, ελλιπής κατά ένα κόμμα*	Quinta falsa *Πέμπτη ελαττωμένη [«ψευδής»]*	Quarta cum Hemitonio maiore, Tritonus *Τετάρτη συν ένα μείζον ημιτόνιο, Τρίτονο*	Fausse quinte *Πέμπτη ελαττωμένη [«ψευδής»]*	Semidiapente *«Ημιδιαπέντε»*
45:32	[Quarta Alterata] crescente di un Comma *Τετάρτη αυξημένη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*	Tritono, ò Quarta mayor *Τρίτονο ή Τετάρτη αυξημένη [«μεγάλη»]*	Quinta Hemitonio maiore minuta, Tritonus *Πέμπτη ελαττωμένη κατά ένα μείζον ημιτόνιο, Τρίτονο*	Triton *Τρίτονο*	Tritonus *Τρίτονο*
25:18	Quarta Alterata *Τετάρτη αυξημένη*		Quarta cum hemitonio minore, Tritonus *Τετάρτη συν ένα έλασσον ημιτόνιο, Τρίτονο*		
27:20	[Quarta Giusta] crescente di un Comma *Τετάρτη καθαρή, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*		Quarta cum commate *Τετάρτη συν ένα κόμμα*		
4:3	Quarta giusta *Τετάρτη καθαρή*	Quarta natural *Τετάρτη φυσική*	Quarta (perfecta) *Τετάρτη (τέλεια)*	Quarte *Τετάρτη*	Quarta *Τετάρτη*
675:512			Quarta demto diaschismate, Quarta Diaschism[ate] min[uto] *Τετάρτη χαμηλότερη/ελαττωμένη κατά ένα διάσχισμα*		

Λόγοι	Μάντζαρος	Soler	Euler	Sauveur	Kircher
125:96	Terza Alterata *Τρίτη αυξημένη*				
162:125	[Quarta Diminuita] crescente di un Comma *Τετάρτη ελαττωμένη, υπερτερούσα κατά ένα κόμμα*				
625:486	[Terza Alterata] mancante di un Comma *Τρίτη αυξημένη, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*				
32:25	Quarta Diminuita *Τετάρτη ελαττωμένη*		Tertia maior cum diesi *Τρίτη μεγάλη συν μία δίεση*		
5:4	Terza Maggiore *Τρίτη μεγάλη*	Tercera mayor *Τρίτη μεγάλη*	Tertia maior (perfecta) *Τρίτη μεγάλη (τέλεια)*	Tierce majeure *Τρίτη μεγάλη*	Tertia maior *Τρίτη μεγάλη*
100:81	[Terza Maggiore] mancante di un Comma *Τρίτη μεγάλη, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*				
6:5	Terza Minore *Τρίτη μικρή*	Tercera menor *Τρίτη μικρή*	Tertia minor (perfecta) *Τρίτη μικρή (τέλεια)*	Tierce mineure *Τρίτη μικρή*	Tertia minor *Τρίτη μικρή*
32:27	[Terza Minore] mancante di un Comma *Τρίτη μικρή, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*		Tertia minor (cum) commate minuta, Tertia minor demto commate *Τρίτη μικρή, ελαττωμένη/χαμηλότερη κατά ένα κόμμα*		
75:64	Seconda Alterata *Δευτέρα αυξημένη*		Tertia minor diesi minuta *Τρίτη μικρή ελαττωμένη κατά μία δίεση*		
125:108	[Seconda Alterata] mancante di un Comma *Δευτέρα αυξημένη, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*				
144:125	Terza Diminuita *Τρίτη ελαττωμένη*				
256:225	[Terza Diminuita] mancante di un Comma *Τρίτη ελαττωμένη, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*		Tonus maior cum diaschismate *Μείζων τόνος συν ένα διάσχισμα*		
9:8	Seconda Maggiore *Δευτέρα μεγάλη [«μείζων»]*	Tono mayor *Μείζων τόνος*	Tonus maior *Μείζων τόνος*	Seconde majeure, Ton majeur *Δευτέρα μεγάλη, μείζων τόνος*	Tonus maior *Μείζων τόνος*
10:9	[Seconda Maggiore] mancante di un Comma *Δευτέρα μεγάλη, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*	Tono menor, ò agudo *Ελάσσων ή οξύς τόνος*	Tonus minor *Ελάσσων τόνος*	Seconde majeure, Ton mineur *Δευτέρα μεγάλη, ελάσσων τόνος*	Tonus minor *Ελάσσων τόνος*
27:25	Seconda Minore *Δευτέρα μικρή*		Limma maius *Μείζον λείμμα*		
16:15[29]	[Seconda Minore] mancante di un Comma *Δευτέρα μικρή, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*	Semitono cantable *«Ημιτόνιο που μπορεί να τραγουδηθεί»*	Hemitonium maius *Μείζον ημιτόνιο*	Seconde mineure, Semiton majeur *Δευτέρα μικρή, μείζον ημιτόνιο*	Semitonum maius *Μείζον ημιτόνιο*
135:128			Limma minus *Έλασσον λείμμα*		

[29] Στο GALEAZZI 1796 σ. 43 βρίσκουμε αυτόν τον λόγο να ονομάζεται *semitono maggiore*, δηλαδή με το ακριβές αντίστοιχο της ονομασία που του δίνουν ο Euler, ο Sauveur, και ο Kircher.

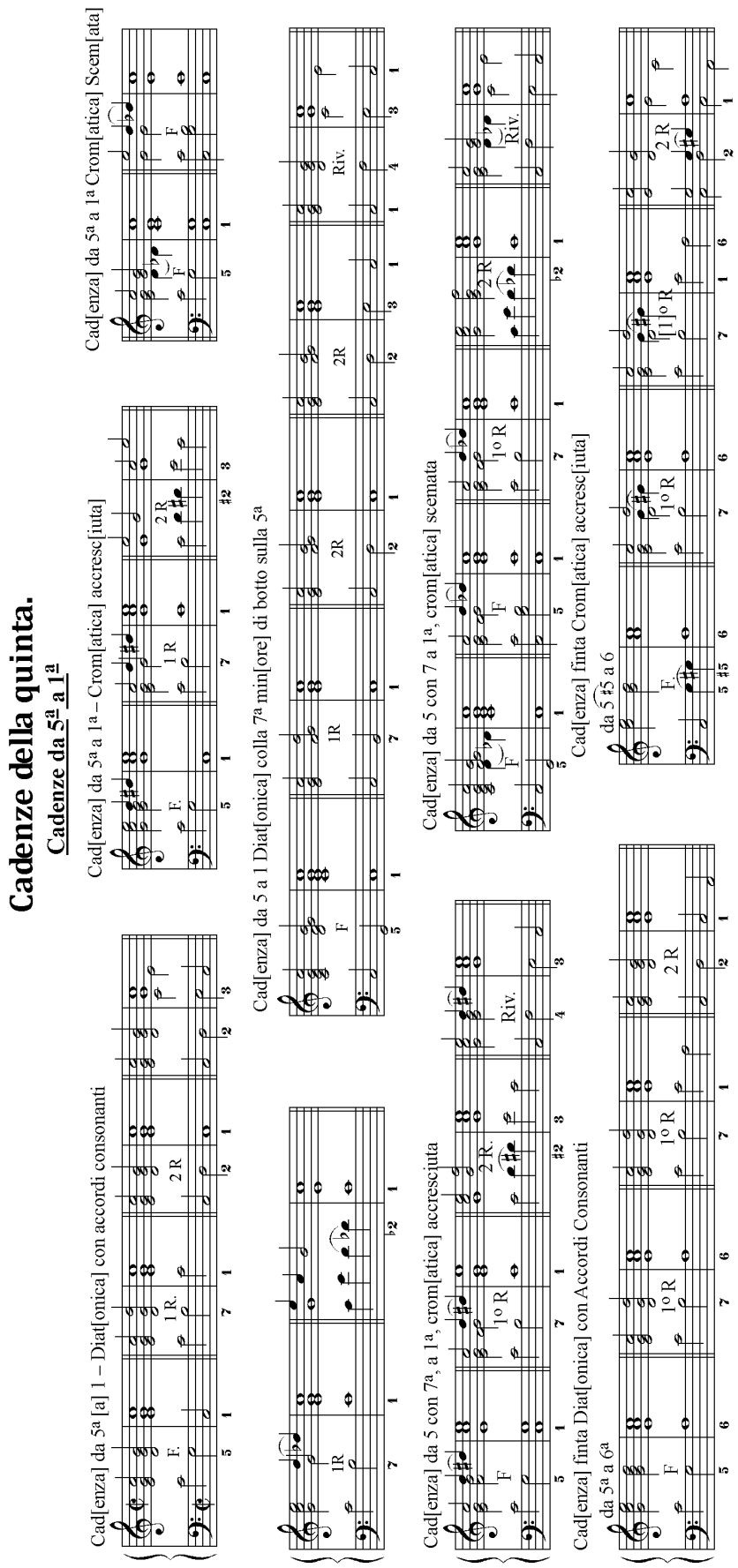
Λόγοι	**Μάντζαρος**	**Soler**	**Euler**	**Sauveur**	**Kircher**
256:243					Diesis limma pythagoricum *Δίεση – πυθαγόρειο λείμμα*
25:24	Prima Alterata *Πρώτη αυξημένη*		Hemitonium minus *Έλασσον ημιτόνιο*	Semiton mineur *Έλασσον ημιτόνιο*	Semitonum minus *Έλασσον ημιτόνιο*
648:625	Seconda Diminuita *Δευτέρα ελαττωμένη*				
128:125	[Seconda Diminuita] mancante di un Comma *Δευτέρα ελαττωμένη, υπολειπόμενη κατά ένα κόμμα*		Diesis *Δίεση*		Diesis enharmonica *Εναρμόνια δίεση*
81:80			Comma *Κόμμα*	Comma *Κόμμα*	Comma[30] *Κόμμα*
2048:2025			Diaschisma *Διάσχισμα*		
1:1				Unisson *Ταυτοφωνία*	

5.5 *Το χειρόγραφο των πτώσεων*

Το άτιτλο τομίδιο που βρίσκεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη και έχει αριθμό εισαγωγής 505/8/34 αποτελείται από εννέα φύλλα, από τα οποία μόνο τα τέσσερα είναι γραμμένα. Το αναφέρω ως «χειρόγραφο των πτώσεων» βάσει του περιεχομένου του, το οποίο συμφωνεί απολύτως με αυτό το είδος μουσικών παραδειγμάτων που ο Μάντζαρος ονομάζει *cadenze*, «πτώσεις» (ήδη έχουμε συναντήσει ορισμένα τέτοια παραδείγματα στο *SPA* — βλ. σ. 449-459 και 509-514 του παρόντος). Απ' όλα τα έργα του Μάντζαρου που έχουμε παρουσιάσει μέχρι στιγμής, αυτός ο μικρός τόμος βρίσκεται πιο κοντά από κάθε άλλο στο *Opera sulle Cadenze* ως προς την ύλη του και την οργάνωσή της. Παρόλο που η διαφορά μεταξύ τους είναι τεράστια όσον αφορά την έκτασή τους (θυμίζουμε ότι το *Opera sulle Cadenze* αποτελείται από τέσσερις τόμους μεγάλων διαστάσεων), το περιορισμένο υλικό του χειρογράφου αυτού των πτώσεων δίνει την εντύπωση ενός προσχεδίου του πολύ μεγαλύτερου *Opera sulle Cadenze*, ή έστω μιας πρώιμης υλοποίησης μιας ιδέας του Μάντζαρου που τελικά προτίμησε να την αναπτύξει πολύ περισσότερο.

Στις λιγοστές σελίδες του μικρού αυτού τόμου βρίσκουμε σύντομες φράσεις (2-4 μέτρα), στις οποίες περιέχονται πτώσεις διαφόρων ειδών, και με τη συγχορδία που αποτελεί το κύριο αντικείμενο του παραδείγματος να δίνεται σε όλες τις καταστάσεις της. Στο Παρ. 5.19 έχω αντιγράψει ένα τμήμα από τη δισέλιδη ενότητα που φέρει τον τίτλο «Πτώσεις της πέμπτης» («Cadenze della Quinta»), δηλαδή συγχορδιακές αλληλουχίες στις οποίες η Δεσπόζουσα αποτελεί την κεντρική συγχορδία και εμφανίζεται κάθε φορά τόσο σε ευθεία κατάσταση όσο και σε όλες τις αναστροφές της. Βλέπουμε, λοιπόν, τις εξής συνδέσεις (μεταφράζω τους τίτλους των παραδειγμάτων με τη σειρά που εμφανίζονται):

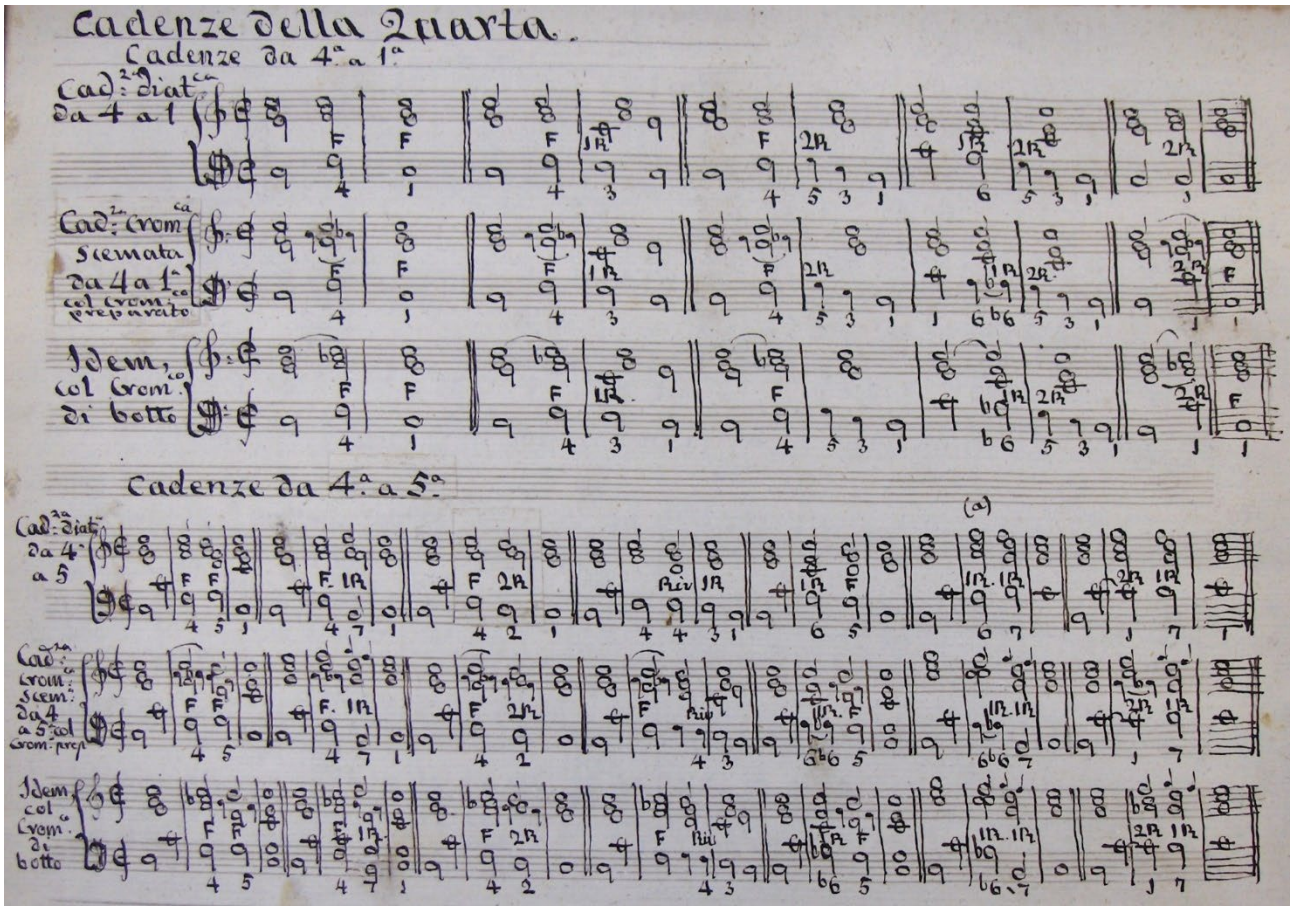
[30] Ακριβώς μετά τον λόγο 81:80, τον οποίο ονομάζει κόμμα, ο Kircher δίνει τον λόγο 162:160 με την ονομασία Diaschisma, ενώ στην ουσία πρόκειται για τον ίδιο ακριβώς λόγο με το 81:80 (με διπλάσιους όρους).



Παράδειγμα 5.19: IAMMπ-NXM 505/8/34, φ. 2*r*, άνω μισό της σελίδας.

- «Πτώση από την 5 στην 1, διατονική και με σύμφωνες συγχορδίες»
- «Πτώση από την 5 στην 1, αυξημένη χρωματική» (δηλ. με όξυνση της πέμπτης της V)
- «Πτώση από την 5 στην 1, ελαττωμένη χρωματική» (δηλ. με βάρυνση της πέμπτης της V)
- «Πτώση από την 5 στην 1, διατονική, με απροετοίμαστη εβδόμη πάνω στην 5» (τις ίδιες συνδέσεις θα τις βρούμε στο ΜΤ-8 του ΜΠ, αλλά χωρίς την αρχική Τ, και χωρίς επιστροφή στην ευθεία κατάσταση της Τ όταν αυτή λήγει σε α΄ αναστροφή)
- «Πτώση από την 5 με εβδόμη στην 1, αυξημένη χρωματική» (πρβλ. ΜΤ-23, όπου και πάλι οι συγχορδίες είναι λιγότερες)
- «Πτώση από την 5 με εβδόμη στην 1, ελαττωμένη χρωματική» (ΜΤ-24· η διαφορά με το εν λόγω παράδειγμα του ΜΠ είναι ότι εδώ η ευθεία κατάσταση της $V^{7}_{5\flat}$ δίνεται σε δύο εκδοχές, μία με την ελαττωμένη πέμπτη στο ρε$\flat_4$ και μία στο ρε$\flat_5$, ώστε να γίνει σαφές πως, παρόλο που στη δεύτερη εκδοχή ο ελαττωμένος φθόγγος ακούγεται μια οκτάβα ψηλότερα, ο προσαγωγέας δεν δίνεται στην ίδια φωνή αλλά μετατοπίζεται μια οκτάβα χαμηλότερα ώστε να αποφευχθεί το διάστημα της 3ε)
- «Απατηλή πτώση, διατονική, με σύμφωνες συγχορδίες»
- «Απατηλή πτώση, αυξημένη χρωματική, από την 5⁀♯5 στην 6»

Οι «πτώσεις της πέμπτης» συνεχίζονται στην ίδια σελίδα του χειρογράφου και στην επόμενη περιλαμβάνοντας απατηλές με V^{7}, με $V^{7}_{5-5\flat}$, με V^{8-7}, με $V^{8-7}_{-5\flat}$, με όξυνση της 5 του μπάσου ταυτόχρονα με την εμφάνιση της εβδόμης, και απατηλές προς τη βαρυμένη έκτη σε όλες σχεδόν τις παραπάνω εκδοχές της διαστηματικής δομής της $V^{(7)}$.



Εικόνα 5.4: IAMMπ-NXM 505/8/34, φ. 3*r*.

Ακολουθουν οι «πτώσεις της 4» οι οποίες καταλαμβάνουν την τρίτη γραμμένη σελίδα (Εικ. 5.4). Αυτές χωρίζονται σε πτώσεις «από την 4 στην 1» και «από την 4 στην 5». Από την πρώτη ομάδα, το πρώτο σύστημα («Διατονική πτώση από την 4 στην 1») αντιστοιχεί στο ΜΤ-33, και το δεύτερο («Ελαττωμένη χρωματική πτώση […] με προετοιμασία του ελαττωμένου χρωματικού φθόγγου») αντιστοιχεί στο ΜΤ-36, ενώ το τρίτο («Ομοίως, με τον χρωματικό φθόγγο απροετοίμαστο») δεν έχει αντίστοιχο παράδειγμα στον ΜΠ. Η δεύτερη ομάδα έχει ως βάση τη διαδοχή I–IV–V–I. Στο πρώτο σύστημα η Δ είναι με απροετοίμαστη εβδόμη (πρβλ. ΜΤ-34), στο δεύτερο η IV εμφανίζει προετοιμασμένη βάρυνση της τρίτης της και ακολουθεί η V με προετοιμασμένη εβδόμη, και το τρίτο είναι σαν το δεύτερο αλλά με απροετοίμαστη βάρυνση της τριτης της ΥΔ.

Αυτές είναι όλες κι όλες οι ομάδες πτωτικών παραδειγμάτων αυτού του τόμου: πτώσεις της 5 και της 4. Φυσικά απουσιάζουν αρκετές ομάδες συγχορδιακών συνδέσεων που τις γνωρίζουμε από τον ΜΠ, όπως οι πτώσεις της 7 (ΜΤ-27 έως 31), της ♯4 (ΜΤ-39 έως 46), της 2 (ΜΤ-47 έως 56), της ♯2 (ΜΤ-57, 58, 61, 62) και της ♭2 (ΜΤ-59 και 60). Όλες αυτές θα τις βρούμε να αξιοποιούνται σε πολύ μεγάλο βαθμό στο *Opera sulle Cadenze*, αφενός μεν ως πτωτικά παραδείγματα σε όλες τις δυνατές καταστάσεις της κεντρικής συγχορδίας, αφετέρου δε ως μετατροπικά παραδείγματα που χρησιμοποιούν την κεντρική συγχορδία για τη μετάβαση σε όλες τις μείζονες και ελάσσονες τονικότητες.

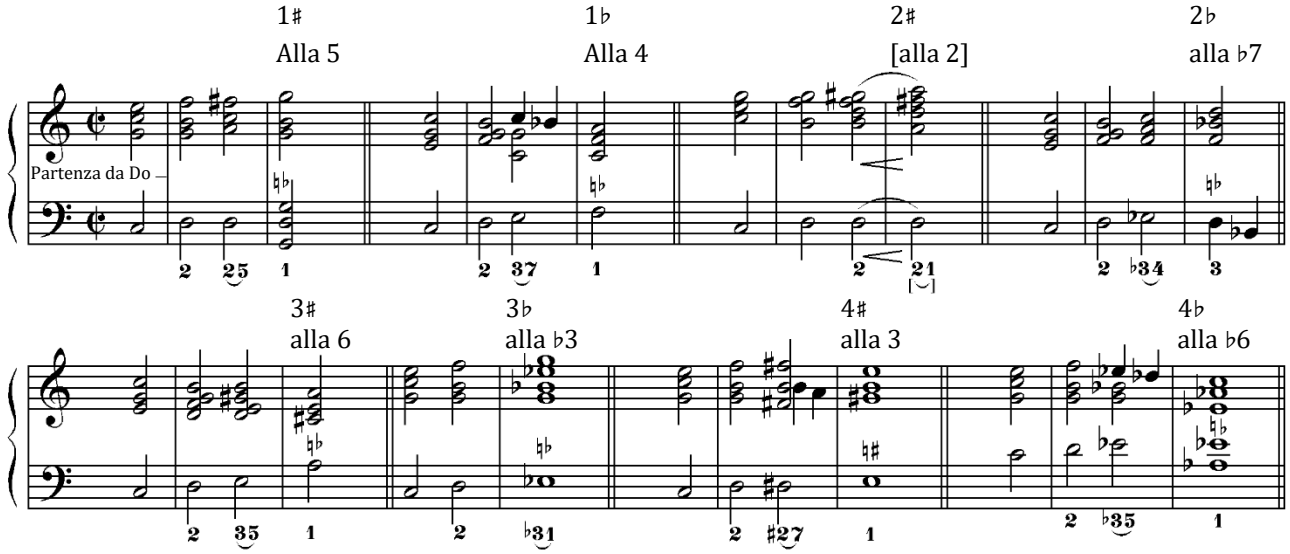
Αυτό το τελευταίο χαρακτηριστικό θα το βρούμε, έστω και ως ψήγμα, σε μιαν από τις σελίδες αυτού του χειρογράφου των πτώσεων, αμέσως μετά τις «πτώσεις της 4». Ψηλά στη σελίδα αυτή διαβάζουμε «Μεταβάσεις από την τονικότητα της Ντο [μείζονος] σε εκείνες [τις μείζονες που έχουν οπλισμό μέχρι] 7 διέσεις (5ος και 6ος βαθμός) και 7 υφέσεις (3ος και 4ος βαθμός)»,[31] και στα πρώτα δύο συστήματα έχουμε μια σειρά σύντομων παραδειγμάτων (έκτασης δύο μέτρων) όπου πραγματοποιούνται ακριβώς αυτές αυτές οι μετατροπίες. Σε μια σημείωση στην αρχή, ο Μάντζαρος μας πληροφορεί ότι «[σ]ε αυτά τα παραδείγματα η πρώτη συγχορδία πάνω στην οποία γίνεται η απομάκρυνση από την τονικότητα της Ντο [μείζονος] είναι η β΄ αναστροφή της συγχορδίας της πέμπτης αυτής της κύριας τονικότητας».[32] Πράγματι, όλα τα παραδείγματα ξεκινούν με τη σύνδεση I–V^4_3 (βλ. τα πρώτα οκτώ από αυτά στο Παρ. 5.20), και η αρμονική εξέλιξη είναι στο καθένα διαφορετική· επειδή όμως η διατύπωση δεν μας δίνει να καταλάβουμε πού πραγματικά συμβαίνει η μετατροπία, θα πρέπει να γίνει σαφές ότι η συγχορδία μετάβασης δεν είναι η V^4_3 αλλά αυτή που κάθε φορά έπεται.

Στο Παρ. 5.20 φαίνονται τα μετατροπικά παραδείγματα από τη Ντο μείζονα προς τις τονικότητες που έχουν στον οπλισμό τους από μία έως τέσσερις αλλοιώσεις. Φαινομενικά αυτή είναι και η σημασία του αριθμού των αλλοιώσεων που βλέπουμε γραμμένο ψηλά, πάνω από την εκάστοτε τελική συγχορδία, αλλά στην πραγματικότητα ο αριθμός αυτός δηλώνει τη διαφορά των διέσεων ή υφέσεων της τελικής τονικότητας σε σχέση με την αρχική (βλ. την επόμενη παράγραφο). Κάτω από αυτόν τον αριθμό είναι γραμμένη η διαστηματική σχέση

[31] «Partenze dal Tono di Do sino ai Toni di 7♯ (3o e 4o gr[ado]) e 7♭ (5o e 6o gr[ado])» (ΙΑΑΜπ-ΝΧΜ 505/8/34, φ. 4*r*). Ο Μάντζαρος έχει κάνει λάθος στους αριθμούς των βαθμών συγγένειας: οι δύο παράγραφοι σε αυτή την πρόταση θα έπρεπε να αντιμετατεθούν, και αυτό ακριβώς έχω κάνει στη μετάφραση του παραθέματος.

[32] «In questi esempi il primo accordo di partenza dal Tono di Do è il 2o Rivolto dell' Accordo della 5ta del detto Tono Principale» (ΙΑΑΜπ-ΝΧΜ 505/8/34, φ. 4*r*).

που έχει η τελική τονικότητα με την αρχική — με άλλα λόγια η Θεώρησή της: «Alla 5» = «Προς την 5», κ.λπ. Το σύμβολο της αναίρεσης και της ύφεσης (ή και δίεσης) πάνω από τον τελικό φθόγγο του μπάσου σημαίνει ότι η τελική τονικότητα μπορεί να είναι και η ομώνυμη ελάσσων.



Παράδειγμα 5.20: IAMMπ-NXM 503/8/34, φ. 4*r*, πρώτο σύστημα (μετατροπίες από τη Ντο μείζονα προς τις τονικότητες που έχουν μέχρι τέσσερις αλλοιώσεις διαφορά από αυτή).

Σε όλα αυτά τα παραδείγματα η αρχική κίνηση του μπάσου είναι το ανιόν βήμα ντορ↗ρε. Οι μετατροπίες γίνονται κατά κανόνα με τη χρήση μιας συγχορδίας τύπου Δεσπόζουσας, χωρίς να είναι απαραιτήτως σε ευθεία κατάσταση, και χωρίς την εδραίωση της νέας τονικότητας με μια πρόσθετη τέλεια πτώση. Οι μόνες μετατροπίες του Παρ. 5.20 που γίνονται με διαφορετικό τρόπο είναι αυτές προς τη Ρε μείζονα και τη Μι♭ μείζονα. Η πρώτη από αυτές γίνεται με τη χρήση του φθόγγου ρε ως ισοκράτη, εφαρμόζοντας τη σύνδεση που βρίσκουμε στο ΜΤ-42.3 του ΜΠ (σ. 234). Η δεύτερη γίνεται απλώς με την έλευση της νέας Τονικής ακριβώς μετά την V^4_3 της αρχικής τονικότητας: στην ουσία έχουμε εδώ μια απατηλή πτώση, όπου η συγχορδία που έπεται της Δεσπόζουσας μετατρέπεται αμέσως σε νέα Τονική, απλώς εδώ η συγχορδία αυτή δεν έχει ως βάση τη διατονική έκτη βαθμίδα (που είναι ίσως η συνηθέστερη περίπτωση απροσδόκητης πτώσης) αλλά τη βαρυμένη τρίτη. Το ενδιαφέρον, λοιπόν, είναι ότι ο Μάντζαρος στις απατηλές πτώσεις δέχεται την άμεση τονικοποίηση της συγχορδίας που ακολουθεί τη Δεσπόζουσα, όπως ήδη έχουμε δει στον ΜΠ (ΜΤ-25 και ΕΤ-22, βλ. σ. 209-212).

Στις μετατροπίες που έχουν ως αρχική τονικότητα τη Ντο μείζονα, η οποία βρίσκεται στο κέντρο της γραμμής των πεμπτών, ο βαθμός συγγένειας με την τελική τονικότητα δεν μπορεί να είναι μεγαλύτερος του 6ου. Γι' αυτό, λοιπόν, στην ίδια σελίδα αυτού του χειρογράφου, ο Μάντζαρος δίνει άλλη μια ομάδα σύντομων μετατροπικών παραδειγμάτων, αυτή τη φορά με αρχική τονικότητα την ακραία Ντο♭ μείζονα η οποία του επιτρέπει να έχει τις πιο απομακρυσμένες μετατροπίες που είναι εφικτές. Ο τίτλος αυτής της ομάδας παραδειγμάτων γράφει «Μεταβάσεις από την τονικότητα της Ντο♭ [μείζονος] σε εκείνες [τις μείζονες που έχουν οπλισμό μέχρι] 7 διέσεις (11ος και 12ος βαθμός), και από την τονικότητα της Ντο♯ [μείζονος]

μέχρι τις 7 υφέσεις (11ος και 12ος βαθμός)».[33] Εδώ είναι ξεκάθαρο ότι ο αριθμός αλλοιώσεων που αναγράφεται πάνω από την τελική συγχορδία δηλώνει διαφορά διέσεων ή υφέσεων σε σχέση με την αρχική τονικότητα: λ.χ. στην πρώτη μετατροπία, από τη Ντο♭ μείζονα στη Σολ μείζονα (Θεώρηση ♯5), πάνω από την τελική συγχορδία γράφει «8♯», στη δεύτερη μετατροπία (προς τη Ρε μείζονα, Θεώρηση ♯2) γράφει «9♯», και ούτω καθεξής μέχρι την τελευταία μείζονα τονικότητα, εκείνη της Ντο♯ μείζονος (※1), όπου γράφει «14♯». Οι τελευταίες τρεις μετατροπίες είναι αποκλειστικά προς ελάσσονες τονικότητες (Σολ♯, Ρε♯, Λα♯) διότι οι σχετικές τους μείζονες έχουν οπλισμό που υπερβαίνει τις επτά αλλοιώσεις.

Η λογική η οποία διέπει τα παραπάνω μετατροπικά παραδείγματα, δηλαδή η έναρξη με τις ίδιες συγχορδίες μεν αλλά με διαφορετική κάθε φορά εξέλιξη (σε διαφορετική τονικότητα), είναι ακριβώς αυτή που θα βρούμε στο *Opera sulle Cadenze*, ίσως το πιο εντυπωσιακό από τα θεωρητικά έργα του Μάντζαρου.

5.6 **Opera sulle Cadenze ossia Dizionario delle Modulazioni** ***(Έργο περί των πτώσεων ή Λεξικό των μετατροπιών)***

Αν στο *SPA* εντυπωσιάζει ο μεγάλος αριθμός φύλλων των συνολικά τεσσάρων τόμων που αποτελούν το πλήρες έργο, στο επίσης τετράτομο *Opera sulle Cadenze* το πιο εντυπωσιακό στοιχείο είναι οι διαστάσεις τους (ο πρώτος τόμος, για παράδειγμα, έχει διαστάσεις 37,5 x 42 εκατοστά). Στην Εικ. 5.5 μπορεί να φανεί ένα τυπικό δισέλιδο του *OC/DM* στις πιο μεγάλες διαστάσεις που μπορεί να έχει, δηλαδή με ένα πρόσθετο κομμάτι φύλλου στο άνω δεξιό μέρος. Ας δούμε πρώτα ποιο είναι το γενικό περιεχόμενο του έργου και έπειτα θα εξετάσουμε λεπτομερώς ένα απόσπασμά του.

Στις σελίδες αυτού του συγγράμματος, κατά κανόνα των δεκαέξι πενταγράμμων η καθεμιά, περιέχονται λίγο-πολύ όλα τα είδη πτώσεων που βρίσκουμε και στον ΜΠ (πτώσεις της 5, της 4, της 2 κ.λπ.), στα οποία έχει προστεθεί και μια τέλεια πτώση ώστε να προκύψουν σύντομες φράσεις έκτασης από δύο μέχρι τέσσερα μέτρα. Κάθε τέτοια φράση (εδώ θα τη λέμε *βασικό παράδειγμα*) αποτελεί τη βάση για έναν μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων τα οποία καταλαμβάνουν κάθε φορά ένα ολόκληρο δισέλιδο. Μέσα σε αυτά τα παραδείγματα: (α) η κεντρική συγχορδία παρουσιάζεται σε όλες τις εύχρηστες καταστάσεις της, δημιουργώντας ισάριθμες εκδοχές του βασικού παραδείγματος, και (β) το βασικό παράδειγμα επαναλαμβάνεται τροποποιημένο έτσι ώστε πάνω στην κεντρική συγχορδία να γίνεται μετατροπία σε διαφορετική κάθε φορά τονικότητα, στην οποία και καταλήγει, εξαντλώντας όλες τις μείζονες και ελάσσονες. Τα παραδείγματα που καταλήγουν σε τονικότητες οι οποίες βρίσκονται ψηλότερα από την αρχική στη γραμμή των πεμπτών γράφονται στο άνω τμήμα του δισέλιδου, ενώ εκείνα που καταλήγουν σε τονικότητες οι οποίες βρίσκονται χαμηλότερα γράφονται στο κάτω τμήμα.

[33] «Partenze dal Tono di Do♭ sino ai Toni di 7♯ (11o e 12o gr[ado]) e dal Tono di Do♯ sino ai 7♭ (11o e 12o gr[ado])» (ΙΑΑΜπ-ΝΧΜ 505/8/34, φ. 4*r*). Για κάποιον λόγο η δεύτερη υποομάδα παραδειγμάτων (με αρχική τονικότητα τη Ντο♯ μείζονα) είναι γραμμένη πολύ ατημέλητα, κάνοντας μεγάλη αντίθεση με την πρώτη.



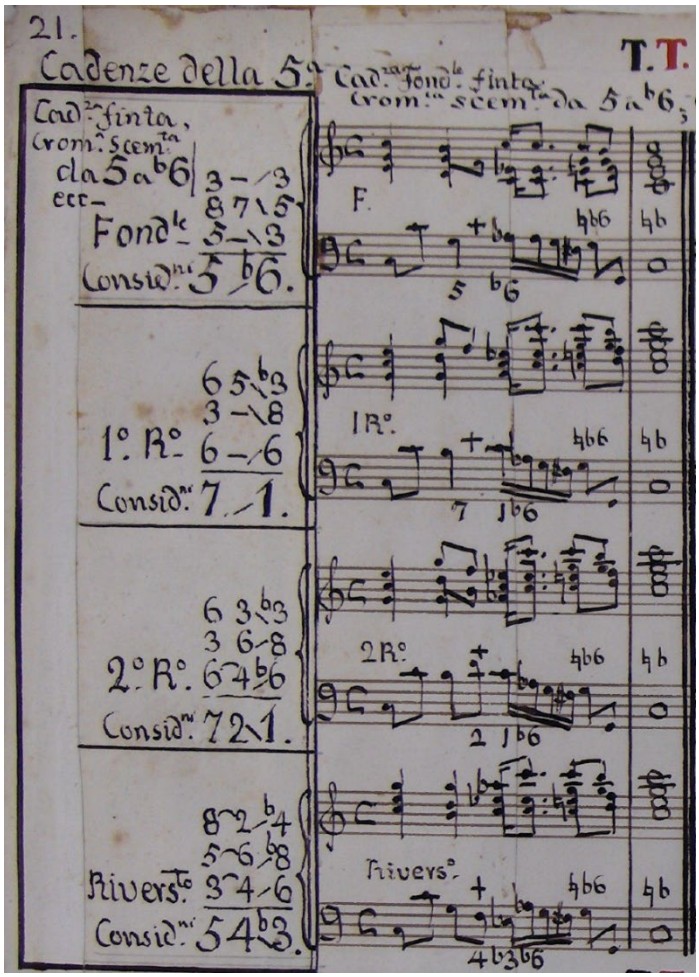
Εικόνα 5.5: *OC/DM* 1 σ. 129-130.

Σημειωτέον ότι ο μετατροπικός μετασχηματισμός του βασικού παραδείγματος δεν εφαρμόζεται μόνο στην πρώτη εκδοχή του, δηλαδή εκείνη με την κεντρική συγχορδία σε ευθεία κατάσταση, αλλά και στις εκδοχές που περιέχουν τις αναστροφές της. Αυτό σημαίνει πως, όταν η βασική εκδοχή (με την ευθεία κατάσταση) είναι σε Ντο μείζονα, αντιστοιχούν σε αυτή: προς τη φορά των διέσεων, επτά εκδοχές προς μείζονες και ελάσσονες τονικότητες με την ίδια Τονική, και τρεις προς αποκλειστικά ελάσσονες· προς τη φορά των υφέσεων, τέσσερις εκδοχές προς ομώνυμες μείζονες και ελάσσονες, και τρεις προς αποκλειστικά μείζονες — δηλαδή δεκαεπτά μετατροπικές εκδοχές μόνο για το βασικό παράδειγμα σε ευθεία κατάσταση. Αν, τώρα, η κεντρική συγχορδία είναι τρίφθογγη, και συνεπώς μπορεί να έχει μόνο δύο αναστροφές (άρα και μόνο δύο αντίστοιχες εκδοχές του βασικού παραδείγματος), προστίθενται άλλα τριάντα τέσσερα μετατροπικά παραδείγματα, ενώ αν η κεντρική συγχορδία είναι με εβδόμη και επιδέχεται τρεις αναστροφές, τότε προστίθενται άλλα πενήντα ένα παραδείγματα. Έτσι, ο μέγιστος αριθμός *διαφορετικών μεταξύ τους* εκδοχών ενός βασικού παραδείγματος οι οποίες είναι δυνατό να περιέχονται σε ένα δισέλιδο, αν συνυπολογιστούν και αυτές της βασικής τονικότητας, είναι εβδομήντα δύο.

Ας δούμε τώρα λεπτομερέστερα ποιο είναι το σύνηθες περιεχόμενο κάθε δισέλιδου του *OC/DM* και πώς είναι οργανωμένο. Σε αυτό θα μας βοηθήσει μια πιο κοντινή φωτογραφία από τον ίδιο τόμο του έργου (Εικ. 5.6). Το παράδειγμα αυτό, του οποίου η βασική μορφή είναι το δίμετρο του πρώτου συστήματος, είναι το ενδέκατο του πρώτου τόμου και ανήκει στην ομάδα παραδειγμάτων που ονομάζονται «πτώσεις της 5» («Cadenze della 5.ª»).[34] Το δεδομένο παράδειγμα έχει τον τίτλο «Απατηλή πτώση 5 ♭6 [με τη συγχορδία της 5] σε ευθεία κατάσταση, και οι αναστροφές της· με τη μικρή εβδόμη [της συγχορδίας της 5] να έρχεται μελωδι-

[34] Στα προηγούμενα δέκα οι πτώσεις είναι οι εξής (δίνω μόνο τις αρχικές συνδέσεις, παραλείποντας την τέλεια πτώση που ολοκληρώνει τα παραδείγματα): I–V^{8-7}–I (σ. 1-2)· I–V^{7}–I (σ. 3-4)· I–$V^{8-7}_{-5\sharp}$–I (σ. 5-6)· I–$V^{8-7}_{5-5\sharp}$–I (σ. 7-8)· I–$V^{8-7}_{-5\flat}$–I (σ. 9-10)· I–$V^{8-7}_{5-5\flat}$–I (σ. 11-12)· I–V^{8-7}–vi (σ. 13-14)· I–V^{7}–vi (σ. 15-16)· I–V–vii^{o7}/vi–vi (σ. 17-18)· I–V^{7}–vii^{o7}/vi–vi (σ. 19-20).

κά με βήμα από την ογδόη».[35] Ξεκινά με την Τονική, ακολουθεί η $V^{8\text{-}7}$, και έπεται η βαρυμένη έκτη. Η τελευταία αυτή σύνδεση επισημαίνεται με σταυρό και δίνονται οι Θεωρήσεις του μπάσου (5 ♭6), ενώ η συγχορδία της V, η οποία είναι εδώ σε ευθεία κατάσταση («F[ondamentale]»), είναι ακριβώς αυτή που αποτελεί την κεντρική συγχορδία του παραδείγματος και θα εμφανιστεί ανεστραμμένη στις τρεις εκδοχές του που είναι γραμμένες ακριβώς από κάτω («1[ο] R[ivolto]», «2[ο] R[ivolto]», «Rivers[amento]»). Στις τρεις αναστροφές οι αντίστοιχες Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου είναι 7 1, 2 1,[36] και 4 ♭3, ενώ και στις τρεις περιπτώσεις η ♭6 εμφανίζεται αμέσως μετά, στο δεύτερο από τα δέκατα έκτα του τρίτου χρόνου, και η τελική πτώση είναι κάθε φορά η ίδια, μια εφαρμογή του ΜΤ-42.1 με το Π^{6}_{4} να ακολουθείται από V^{7}_{5}–I.



Εικόνα 5.6: *OC/DM* 1 σ. 21, άνω αριστερό άκρο.

Η πρώτη αυτή στήλη του πίνακα, δηλαδή οι τέσσερις εκδοχές του ίδιου βασικού παραδείγματος (με τη Δ σε όλες τις δυνατές καταστάσεις της), λειτουργεί ταυτόχρονα και ως πρώτο με-

[35] «Cad[enza] Fond[amentale] finta \ crom[atica] scem[ata] da 5 a ♭6, e suoi Rivolti – Con la 7.ª min[ore] che viene melodicamente di grado dall' 8.va» (*OC/DM* 1 σ. 21).

[36] Στα παραδείγματα του *OC/DM*, ο Μάντζαρος κατά κανόνα δεν χρησιμοποιεί τη β΄ αναστροφή της V για να συνδέσει την I με την I^{6} (ή το αντίστροφο), αλλά της δίνει μικρή χρονική αξία και την εμφανίζει αμέσως μετά την α΄ αναστροφή.

τατροπικό παράδειγμα. Τα δύο γράμματα **T.T.** (=«Τονική») πάνω από τη στήλη[37] σημαίνουν ότι η τελική πτώση μπορεί μεν να γίνει στην αρχική τονικότητα της Ντο μείζονος, μπορεί όμως να γίνει και στην ομώνυμη Ντο ελάσσονα· για να πραγματοποιηθεί αυτή η μετατροπία πρέπει να ληφθούν υπόψιν τα σύμβολα που βρίσκουμε πάνω από το μπάσο, σε κάθε εκδοχή, στο Π^{6}_{4} («♮♭6») και στην τελική Τ («♮♭»). Τα σύμβολα αυτά σημαίνουν ότι η συγχορδία του Π^{6}_{4} και η Τ στο τέλος μπορούν να είναι αμφότερες είτε μείζονες είτε ελάσσονες.

Ας δούμε τώρα, στην ίδια Εικ. 5.6, τις πληροφορίες που παρέχονται αριστερά από τα μουσικά παραδείγματα. Στον χώρο αυτό η κεντρική συγχορδιακή σύνδεση του παραδείγματος, σε όλες τις καταστάσεις της V^{8-7}, είναι εκφρασμένη μέσα από τέσσερις σειρές αριθμών. Οι μεγαλύτεροι από αυτούς, δηλαδή οι αριθμοί της τέταρτης σειράς, η οποία χωρίζεται από την αμέσως προηγούμενη με μια οριζόντια γραμμή, είναι οι Θεωρήσεις του μπάσου. Οι αριθμοί των πρώτων τριών σειρών εκφράζουν τα διαστήματα των τριών ψηλότερων φωνών σε σχέση με τον εκάστοτε ηχούντα φθόγγο του μπάσου, ενώ παράλληλα επιστρατεύονται και μερικά ακόμη σύμβολα (καμπύλες, ανοδικές και καθοδικές γραμμές, και παύλες) για να αναπαραστήσουν την πορεία της κάθε φωνής. Η παράταση ενός φθόγγου σε μια φωνή όταν κάποια άλλη εμφανίζει μελωδική κίνηση δηλώνεται είτε με παύλα είτε με καμπύλη σύζευξη. Η παύλα σε κάποιαν από τις τρεις ψηλότερες φωνές σημαίνει ότι η μελωδική κίνηση εμφανίζεται σε μιαν από αυτές τις φωνές και όχι στο μπάσο: π.χ. στο πρώτο κελί η σοπράνο έχει «*3* —» (σι κρατημένο σε ολόκληρο τον χρόνο του μέτρου) και ο τενόρος «*5* —» (ρε κρατημένο), ενώ την ίδια στιγμή η άλτο έχει «*8 7*», δηλαδή σολ στο πρώτο όγδοο και φα στο δεύτερο. Η καμπύλη σύζευξη δηλώνει ότι, την ώρα που παρατείνεται κάποιος φθόγγος σε κάποια ψηλότερη φωνή, υπάρχει μελωδική κίνηση στο μπάσο: π.χ. στο τρίτο κελί, όπου ο μπάσος κινείται με όγδοα (σι-ρε, Θεωρ. 7 2), ο τενόρος έχει «*6⁀4*» διότι έχει κρατημένο ένα σολ το οποίο, όταν ο μπάσος έχει σι, απέχει από αυτό μια έκτη, ενώ όταν έχει ρε απέχει μια τετάρτη. Στο ίδιο σημείο οι υπόλοιπες ψηλότερες φωνές δεν έχουν σύζευξη διότι εμφανίζουν κι εκείνες μελωδική κίνηση· από την άλλη, στο τελευταίο κελί, όπου ο μπάσος κινείται με 5 4 και οι υπόλοιπες φωνές μένουν σταθερές, έχουν όλες τους σύζευξη και την ανάλογη αρίθμηση. Όσο για τις αλλοιώσεις μπροστά από τους αριθμούς των ψηλότερων φωνών, αυτές λειτουργούν όπως στο basso continuo και όχι όπως στις Θεωρήσεις: για παράδειγμα, στην τελευταία συνήχηση του τελευταίου κελιού, όπου ο μπάσος έχει *♭3* και οι υπόλοιπες φωνές $^{\flat 4}_{\flat 8\ 6}$, οι υφέσεις στο *4* της σοπράνο και στο *8* της άλτο δεν σημαίνουν, αντίστοιχα, διαστήματα 4ε και 8ε, αλλά καθαρά διαστήματα που όμως σχηματίζονται με φθόγγους οι οποίοι φέρουν το σύμβολο της ύφεσης.

Μέσα από αυτό το σύστημα αριθμών, καμπυλών, και ευθειών γραμμών, επισημαίνεται και αποσαφηνίζεται η κίνηση της κάθε φωνής στο εκάστοτε αρμονικό πλαίσιο, κάτι στο οποίο ο Μάντζαρος φαίνεται ότι έδινε μέγιστη σημασία. Επίσης η εξοικείωση με αυτόν τον τρόπο συμβολισμού επέτρεπε στους μαθητές να εξασκούνται στη μετατροπή των αριθμών σε συνηχήσεις και μελωδικές γραμμές, και συνεπώς να βελτιώνονται στην πραγματοποίηση του basso continuo, τουλάχιστον ως άσκησης στο πλαίσιο του μαθήματος της αρμονίας, αν όχι και

[37] Ακριβώς δίπλα στα δύο αυτά γράμματα σημειώνεται και ο βαθμός συγγένειας αυτών των τονικοτήτων σε σχέση με την αρχική («1.ο e 1.ο gr[ado]»). Δεν είναι ορατό σε αυτή τη φωτογραφία αλλά φαίνεται στην Εικ. 5.7, που είναι η συνέχεια της 5.6 προς τα δεξιά.

ως πρακτικής που ακόμη φαίνεται ότι επιζούσε στην όπερα της Κέρκυρας ακόμα και μέχρι τη δεκαετία του 1840.[38]

Επιστρέφουμε τώρα στη στήλη με τη μουσική σημειογραφία, όπου βλέπουμε τις τέσσερις εκδοχές του βασικού παραδείγματος, για να δούμε πώς αυτές θα τροποποιηθούν για να καταλήγουν σε άλλες τονικότητες. Τα μετατροπικά παραδείγματα που οδηγούν σε τονικότητες με διέσεις γράφονται στα ίδια συστήματα στα οποία βρίσκουμε και το βασικό παράδειγμα, σε στήλες δεξιά από αυτό: στην επόμενη προς τα δεξιά στήλη η κατάληξη γίνεται στις δύο τονικότητες που βρίσκονται μια πέμπτη ψηλότερα («**5.5.**», δηλαδή στη Σολ μείζονα και ελάσσονα), στη μεθεπόμενη προς τα δεξιά στήλη καταλήγουμε δύο πέμπτες ψηλότερα («**2.2.**», δηλ. στη Ρε μείζονα και ελάσσονα), ακόμα πιο δεξιά καταλήγουμε τρεις πέμπτες ψηλότερα («**6.6.**», στη Λα μείζονα και ελάσσονα) και ούτω καθεξής. Ας δούμε στην Εικ. 5.7 τα παραδείγματα που οδηγούν σε αυτές ακριβώς τις έξι συνολικά τονικότητες. Επειδή, όμως, σε αυτή τη φωτογραφία δεν είναι ορατές οι αγκύλες που οριοθετούν τα συστήματα, χρειάζεται προσοχή στην ομαδοποίηση των πενταγράμμων ανά δύο. Επισημαίνω επίσης τη συχνή χρήση του κλειδιού ντο τέταρτης γραμμής στο αριστερό χέρι.

Εδώ, λοιπόν, έχουμε τρεις στήλες των δύο μέτρων, οι οποίες βρίσκονται δεξιά της στήλης που φαίνεται στην Εικ. 5.6. Σε όλες τις στήλες ξεκινούμε από τη Ντο μείζονα και την Τονική της, και αμέσως γίνεται η απαραίτητη τροποποίηση ώστε η δεύτερη συγχορδία, που είναι και το αντικείμενο αυτών των σελίδων, να είναι Δεσπόζουσα της νέας τονικότητας και να εμφανίζεται επίσης σε όλες τις αναστροφές της (στα συστήματα από το δεύτερο έως το τέταρτο). Από εκεί και πέρα, το υπόλοιπο του βασικού παραδείγματος μεταφέρεται αυτούσιο στη νέα τονικότητα. Στην πρώτη στήλη («**5.5.**») η εμφάνιση της V της Σολ είναι ομαλότατη, αφού η Τονική της Ντο μπορεί να λειτουργήσει και ως IV της Σολ. Στη δεύτερη στήλη («**2.2.**») η V της νέας τονικότητας Ρε έρχεται χρωματικά, με όξυνση του ντο, ενώ στην πρώτη και στην τέταρτη εκδοχή ο μπάσος εμφανίζει και ένα σι♭ ακριβώς πριν πατήσει στη θεμέλιο της V της Ρε. Όσον αφορά την τρίτη στήλη («**6.6.**»), η μετάβαση γίνεται και εδώ με χρωματική κίνηση, αυτή τη φορά με όξυνση του σολ. Με παρόμοια λογική, και με τους κατάλληλους μετασχηματισμούς που είναι απαραίτητοι για τη μετάβαση σε κάθε διαφορετική τονικότητα, είναι κατασκευασμένα και τα παραδείγματα των επόμενων στηλών προς τα δεξιά, οι οποίες βρίσκονται στη διπλανή σελίδα (*recto*) και οδηγούν προς τις τονικότητες που έχουν ακόμα περισσότερες διέσεις στον οπλισμό τους: «**3.3.**» (Μι μείζονα/ελάσσονα), «**7.7.**» (Σι μείζονα/ελάσσονα), «♯**4.♯4.**» (Φα♯ μείζονα/ελάσσονα), «♯**1.♯1.**» (Ντο♯ μείζονα/ελάσσονα). Υπάρχουν όμως και τρεις τελευταίες στήλες που δεν αφορούν σε ζεύγη τονικοτήτων αλλά αποκλειστικά σε ελάσσονες, επειδή ο οπλισμός των ομώνυμών τους μειζόνων ξεπερνά τις επτά αλλοιώσεις. Οι τρεις αυτές ελάσσονες είναι οι «♯**5.**» (Σολ), «♯**2.**» (Ρε♯), και «♯**6.**» (Λα♯). Τα μετατροπικά παραδείγματα που οδηγούν σε αυτές είναι καταγραμμένα σε ένα πρόσθετο φύλλο (βλ. Εικ. 5.8) το οποίο έχει κολληθεί στο άνω δεξιό άκρο, συνεχίζοντας τα τέσσερα συστήματα στα οποία έχουν γραφτεί και όλα τα υπόλοιπα παραδείγματα που αναφέραμε μέχρι στιγμής.

[38] Θυμίζουμε τη θέση του Giuseppe Castignace ως «maestro al cembalo» στην ορχήστρα του Σαν Τζάκομο (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 118-121, και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2014).



Εικόνα 5.7: *OC/DM* 1 σ. 21, άνω δεξιό άκρο.

Είδαμε μέχρι στιγμής τα μετατροπικά παραδείγματα που καταλήγουν σε τονικότητες με διέσεις. Εκείνα που καταλήγουν σε τονικότητες με υφέσεις βρίσκονται στο κάτω μέρος κάθε δισέλιδου και ακολουθούν ακριβώς την ίδια λογική με εκείνα του άνω μέρους. Μάλιστα ο Μάντζαρος, στην αρχή αυτών των παραδειγμάτων, επαναλαμβάνει αυτούσιο το βασικό παράδειγμα και στις τέσσερις εκδοχές του, ακριβώς όπως εμφανίζεται και στην αρχή του άνω μέρους. Ανοίγοντας, δηλαδή, ένα οποιοδήποτε δισέλιδο του *OC/DM*, και κοιτάζοντας στην αριστερή πλευρά της αριστερής σελίδας, βλέπουμε ότι τα τέσσερα πρώτα συστήματα της κάτω πλευράς ξεκινούν με τα ίδια ακριβώς παραδείγματα που βρίσκουμε και στα τέσσερα συστήματα της πάνω πλευράς — δηλαδή, στην περίπτωση της σ. 21, ό,τι ακριβώς βλέπουμε στην Εικ. 5.6 θα το βρούμε να επαναλαμβάνεται απαράλλαχτο ακριβώς από κάτω. Η διαφορά, βεβαίως, είναι ότι στην κάτω πλευρά, προχωρώντας προς τα δεξιά, καταλήγουμε στις τονικότητες που θεμελιώνονται όλο και χαμηλότερα στη γραμμή των πεμπτών: στην «**4.**♯**4.**» (Φα μείζονα/ελάσσονα), στην «♭**7.**♭**7.**» (Σι♭ μείζονα/ελάσσονα), «♭**3.**♭**3.**» (Μι♭ μείζονα/ελάσσονα), «♭**6.**♭**6.**» (Λα♭ μείζονα/ελάσσονα), και τέλος σε τρεις αποκλειστικά μείζονες: «♭**2.**» (Ρε♭), «♭**5.**» (Σολ♭), και «♭**1.**» (Ντο♭).



Εικόνα 5.8: *OC/DM* 1 σ. 22, φύλλο χαρτιού που έχει κολληθεί στο άνω δεξιό άκρο προεκτείνοντας τα τέσσερα συστήματα.

Ό,τι περιγράψαμε μέχρι εδώ για τις σ. 21-22 ισχύει για όλον τον τόμο 1 του *OC/DM*, φυσικά με διαφορετικό βασικό παράδειγμα στην αρχή του κάθε δισέλιδου. Τα βασικά αυτά παραδείγματα είναι ομαδοποιημένα σύμφωνα με την ίδια λογική που διέπει και τον ΜΠ: πτώσεις της 5, της 4, της ♯4, της 7, της 2, της ♯2, και της ♭2. (Η μόνη διαφορά είναι ότι στο *OC/DM* η ομάδα των πτώσεων της 7 βρίσκεται ακριβώς μετά από εκείνη της ♯4, ενώ στον ΜΠ θα τη βρούμε αμέσως μετά από την ομάδα της 5.) Οι υπόλοιποι τρεις τόμοι του έργου είναι επίσης οργανωμένοι με τον ίδιο τρόπο, αλλά διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την τονικότητα από την οποία ξεκινά το κάθε βασικό παράδειγμά τους: στον τ. 1 η αρχική τονικότητα είναι η Ντο μείζων, στον τ. 2 η Ντο ελάσσων, στον τ. 3 η Ντο♭ μείζων, και στον τ. 4 η Λα♯ ελάσσων.[39] Έτσι οι τ. 1 και 3, εφόσον έχουν ως βάση τον μείζονα Τρόπο, μοιράζονται με τον ΜΠ το περιεχόμενο των παραδειγμάτων της δεξιάς του πλευράς (αυτά τα οποία αναφέρω στην παρούσα εργασία χρησιμοποιώντας την προσδιοριστική βραχυγραφία «ΜΤ-» πριν από τον αύξοντα αριθμό τους), ενώ οι τ. 2 και 4, βασισμένοι στον ελάσσονα, μοιράζονται με τον ΜΠ τα παραδείγματα που εδώ προσδιορίζονται από τα γράμματα «ΕΤ-». Κάτι σημαντικό που πρέπει επίσης να αναφερθεί είναι ότι ορισμένα από τα βασικά παραδείγματα δεν μπορούν να έχουν εφαρμογή και στους δύο Τρόπους, γι' αυτό και οι αντίστοιχες μετατροπίες τους γίνονται μόνο

[39] Ας σημειωθεί ότι το περιεχόμενο του τ. 2 (ο οποίος έχει και τα λιγότερα φύλλα σε σύγκριση με τους άλλους τρεις) συνεχίζεται και στον τ. 3 καταλαμβάνοντας περίπου το τελευταίο ¼ των φύλλων του.

προς μείζονες ή μόνο προς ελάσσονες τονικότητες. Λόγου χάρη, στο βασικό παράδειγμα των σ. 5-6 του τόμου 1 βρίσκουμε την ίδια πτώση με το MT-23, δηλαδή την $V_7^{5-5\sharp}$–I, η οποία είναι εφαρμόσιμη αποκλειστικά στον μείζονα Τρόπο· γι' αυτόν τον λόγο οι μετατροπίες στις υπόλοιπες στήλες του δισέλιδου γίνονται αποκλειστικά προς τις μείζονες τονικότητες της 5, 2, 6, 3, 7, ♯4, ♯1 (στο άνω μέρος), και της 4, ♭7, ♭3, ♭6, ♭2, ♭5, ♭1 (στο κάτω μέρος).

Έτσι, στους δύο πρώτους τόμους οι μετατροπίες ξεκινούν από το κέντρο της γραμμής των πεμπτών και κινούνται προς τις τονικότητες των άκρων, με τις οποίες δεν μπορούν να έχουν συγγένεια πιο μακρινή από αυτή του 6ου βαθμού. Από την άλλη, στους δύο τελευταίους η αρχή βρίσκεται σε κάποιο από τα δύο άκρα και συνεπώς οι μετατροπίες αξιοποιούν όλο το φάσμα των διαθέσιμων τονικοτήτων και μπορούν να φτάσουν μέχρι τον αντίποδα του κάθε άκρου, άρα και οι συγγένειες μπορούν να φτάσουν μέχρι τον 12ο βαθμό.

Στο εξώφυλλο του τόμου 4 είναι κολλημένη μια μικρή ταμπέλα στην οποία αναγράφεται, στα Γαλλικά, «Ελλάδα \ Κέρκυρα \ 1878 \ Μουσική σύνθεση \ Ιππότης Μάντζαρος \ 4 τόμοι, φράγκα 30.000».[40] Το *OC/DM* είχε φτάσει να εκτεθεί προς πώληση στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού του 1878, ως αποτέλεσμα των προσπαθειών εκποίησης ή/και έκδοσης του μαντζαρικού έργου, τις οποίες είχε ξεκινήσει η οικογένεια του συνθέτη μετά τον θάνατό του. Με τον εντυπωσιακό του όγκο και την πληθώρα μουσικών παραδειγμάτων που περιέχει, ενδεχομένως θεωρήθηκε από τους κληρονόμους του Μάντζαρου ως ένα από τα πιο «δυνατά χαρτιά» των ευρισκομένων του, και άρα ως ένα από αυτά που θα έβρισαν πιο εύκολα αγοραστή. Είμαστε τυχεροί όμως που το μεγάλο αυτό σύγγραμμα συγκαταλέγεται ανάμεσα στα μαντζαρικά γραπτά που εξακολουθούμε να έχουμε στη διάθεσή μας διότι, αν είχε πουληθεί τότε στο Παρίσι, ίσως να μας ήταν σήμερα γνωστό μόνο ως αναφορά σε δευτερογενείς πηγές.

Εδώ είναι ευκαιρία να σχολιάσουμε τον τίτλο στο εξώφυλλο του πρώτου τόμου του *OC/DM*, έναν τίτλο εν πολλοίς ψευδή που μοιάζει να γράφτηκε για να λειτουργήσει σαν δόλωμα για επίδοξους αγοραστές. Άλλωστε ο πλήρης τίτλος δεν είχε γραφτεί από τον Μάντζαρο, ούτε και είχε απαραίτητα την έγκρισή του, αφού βρίσκουμε τον ίδιο τον συνθέτη να αναφέρεται στον τίτλο ως εκλιπών.

> «Έργο περί των Πτώσεων ή Λεξικό των Μετατροπιών, το οποίο ξεκινά από τις απλούστερες και φυσικότερες, προχωρά βαθμιαία μέχρι τις πιο ευφάνταστες και περίπλοκες, και περιέχει εκείνα που έχουν γίνει, εκείνα που γίνονται στο παρόν, κι εκείνα που μπορούν να γίνουν στο μέλλον», διαιρεμένο σε 4 βιβλία, του εκλιπόντος Κερκυραίου Ιππότη Νικόλαου Χ. Μάντζαρου, Ισόβιου Προέδρου της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, μέλους διάφορων άλλων Ακαδημιών, κ.λπ. κ.λπ. κ.λπ.[41]

Το μόνο τμήμα του τίτλου που ανταποκρίνεται πλήρως στην πραγματικότητα είναι το αρχικό του, μέχρι το κόμμα, και πιστεύω ότι αυτό ήταν το όνομα που είχε δώσει ο ίδιος ο Μάντζαρος στο σύγγραμμα. Πρόκειται πράγματι για ένα έργο πάνω στις πτώσεις, ταξινομημένες σύμφωνα με τη συγχορδία που αποτελεί το κύριο αντικείμενο του κάθε βασικού

---

[40] «GRÈCE \ CORFOU \ 1878 \ ‹C›omposition musical‹e› \ Ch[evalier] Manzaro. \ 4 Volumes. FR. 30,000».

[41] «"Opera \ sulle Cadenze \ Ossia Dizionario delle Modulazioni, cominciando dall‹a› \ più semplice e naturale e progredendo gradatamente fino \ alla più astuta e complicata, contenen[d]o quello che fù \ fatto[,] quello che si fa al presente, e quello \ che si potrà fare in avvenire". \ Divisa in 4 Libri \ del defunto \ Cav[alier] Nicolò C. Manzaro \ Corcirese \ Presid[ente] Perpetuo della Società Filarmonica \ di Corfù \ Membro di Varie altre Accademie ect, et, ect. [*sic*]» (*OC/DM* 1, εξώφυλλο).

παραδείγματος, και όντως συνιστά ένα είδος λεξικού των μετατροπιών στο οποίο μπορεί να αναζητηθεί με σχετική ευκολία το κάθε είδος πτώσης (απ' όσα ανήκαν στη «διδακτέα ύλη» του μαντζαρικού μαθήματος αρμονίας) και ο κάθε βαθμός συγγένειας μεταξύ αρχικής και τελικής τονικότητας. Η συνέχεια του τίτλου, μέχρι τη λέξη *περίπλοκες*, περιέχει μια μικρή μόνο δόση αλήθειας, αφού κάθε ομάδα πτώσεων (της 5, της 4 κ.λπ.) ξεκινά από τις απλούστερες και τις εμπλουτίζει με χρωματικούς και ξένους φθόγγους, όπως ακριβώς μπορεί κανείς να δει και στον ΜΠ: λ.χ. το ΜΤ-32 (σύνδεση IV–V, βλ. σ. 222-223), που είναι και το απλούστερο της ομάδας των πτώσεων της 4, εμφανίζεται πρώτο και έπονται εκείνα που το παραλλάσσουν με εβδόμη στην V (ΜΤ-34), με προετοιμασμένη βάρυνση της τρίτης της IV (ΜΤ-35), με χρωματικό διαβατικό μεταξύ της ④ και της ⑤ (ΜΤ-37), και τέλος με συνδυασμό των φαινομένων που βρίσκουμε στα ΜΤ-35 και ΜΤ-37 (ΜΤ-38). Κάτι αντίστοιχο βλέπουμε και στα βασικά παραδείγματα του *OC/DM*, τα οποία είναι μεν λίγο μεγαλύτερα από εκείνα του ΜΠ, αλλά ο χαρακτηρισμός των πτώσεων που βρίσκουμε σε αυτά ως «τις πιο ευφάνταστες και περίπλοκες» είναι σίγουρα υπερβολικός. Πρόκειται για συγχορδιακές αλληλουχίες απολύτως συμβατές με τη συνήθη αρμονική γλώσσα που βρίσκουμε γενικά στη Δυτική Έντεχνη Μουσική στα μέσα του 19ου αιώνα, και μάλιστα χωρίς να φτάνουν την τόλμη των συγχορδιακών δομών και προόδων που θα βρούμε στους πιο προοδευτικούς συνθέτες της εποχής, όπως στον Wagner, τον Chopin, και τον Liszt — θυμίζουμε, άλλωστε, ότι στην αρμονική θεωρία του Μάντζαρου δεν υπάρχουν συγχορδίες με ενάτη.

Αλλά το κομμάτι του τίτλου του *OC/DM* που δεν έχει καμιάν απολύτως σχέση με το περιεχόμενο του έργου είναι αυτό που αναφέρεται «σε εκείνα που έχουν γίνει, εκείνα που γίνονται στο παρόν, κι εκείνα που μπορούν να γίνουν στο μέλλον», έστω και στον τομέα της αρμονίας που αφορά τις πτώσεις, αφού δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο σε κανέναν από τους τέσσερις τόμους. Ωστόσο η πρόβλεψη των πτώσεων του μέλλοντος, ή γενικότερα των αρμονικών προόδων που επρόκειτο αργότερα να συμβούν, δεν είναι αποκύημα της φαντασίας κάποιου δαιμόνιου κληρονόμου του Μάντζαρου που προσπαθούσε να βρει τρόπους για να κάνει πιο δελεαστική την αγορά του *OC/DM*, ούτε είναι κάτι άσχετο με τη μαντζαρική θεωρία. Ο Παδοβάς, στο βιοεργογραφικό του άρθρο, αναφέρει αυτό το επίτευγμα ως γεγονός, και το επαναλαμβάνουν (αντιγράφοντας τον Παδοβά) τόσο ο Δημήτριος Μάντζαρος όσο και ο Δε Βιάζης,[42] αλλά δυστυχώς δεν εντοπίζεται στο *OC/DM* παρά μόνο στην πραγματεία περί αρμονίας· και επειδή αυτή η πραγματεία παραμένει μέχρι σήμερα χαμένη, δυστυχώς μας είναι αδύνατο να γνωρίσουμε και να ανασυνθέσουμε αυτό το «παράδοξον», το οποίο εντούτοις «εἶνε μαθηματικὴ ἀλήθεια».[43] Η μνημόνευση αυτής της ανακάλυψης του Μάντζαρου στον τίτλο του *OC/DM* σίγουρα θα προκαλούσε εντύπωση και θα λειτουργούσε σαν δόλωμα, αλλά μπορεί και να οφείλεται απλώς σε παρανόηση του Δημήτριου Μάντζαρου, ο οποίος ενδεχομένως θεώρησε ότι το πρωτότυπο αυτό μουσικομαθηματικό εύρημα εκτίθεται μέσα στο δεδομένο θεωρητικό έργο του πατέρα του. Προβληματίζουν, εντούτοις, τα εισαγωγικά εντός των οποίων είναι γραμμένα τα πρώτα 3/5 του τίτλου, διότι φαίνεται να δηλώνουν παράθεση του τίτλου τον οποίο πράγματι ήθελε να δώσει ο Μάντζαρος. Αυτό όμως δεν ακυρώνει το γεγονός ότι το

[42] Padovan 1872 αρ. 362 σ. 3β (βλ. παράθεμα στη σ. 47 παραπάνω), Δημήτριος Χαλικιοπουλος Μαντζαρος 1872 (βλ. σ. 51-52), και Δε Βιαζης 1890 σ. 958α (βλ. σ. 56).

[43] Δε Βιαζης 1890 σ. 958α.

περιεχόμενο του συγγράμματος δεν ανταποκρίνεται στον τίτλο. Εκτός αν ο τίτλος αυτός μαρτυρά μιαν απραγματοποίητη πρόθεση του Μάντζαρου, ο οποίος σκόπευε να γράψει περισσότερους τόμους όπου θα εξερευνούσε κάθε αρμονικό συνδυασμό που μπορεί να γίνει, αλλά για άγνωστους λόγους δεν το έκανε.

Απ' όλα τα συγγράμματα του Μάντζαρου, το *OC/DM* αποτελεί ίσως την πιο προβληματική περίπτωση ως προς τις διάφορες μεταφρασμένες εκδοχές στις οποίες παραδίδεται ο τίτλος του. Ο Δημήτριος Μάντζαρος, στην επιστολή του (βλ. σ. 50 παραπάνω) το αναφέρει με τον τίτλο *Trattato Teorico Pratico delle cadenze ossia delle modulazioni in tutti i Toni per similitudini di accordi o per note combinate o per Transizioni Enarmoniche*, τίτλος που εμφανίζεται επίσης (συντομευμένος μεν αλλά διατηρώντας τις τρεις αρχικές λέξεις, «θεωρητικοπρακτική πραγματεία») στον Παπαγεώργιο[44] και τον Δε Βιάζη, ο οποίος το χαρακτηρίζει «άναγκαιότατον».[45] Η πιο παραπειστική απόδοση του τίτλου, πάντως, είναι αυτή που βρίσκουμε στον Αλβάνα: *Λεξικὸν τῶν μουσικῶν ρυθμῶν*.[46] Η επιλογή της λέξης *ρυθμός*, ως μετάφραση της ιταλικής *modulazione* («μετατροπία»), φαντάζει σήμερα αλλόκοτη και ατυχής. Ωστόσο υπάρχουν μαρτυρίες, είτε σύγχρονες του Αλβάνα είτε προγενέστερες, κυρίως σε λήμματα λεξικών, οι οποίες πιστοποιούν ότι η λέξη *ρυθμός* είχε χρησιμοποιηθεί για την απόδοση όχι μόνο της λέξης *modulazione*, αλλά και της *cadenza* («πτώση»).[47] Ίσως ο Αλβάνας να μη γνώριζε την ακριβή σημασία των μουσικών όρων, ιταλικών και ελληνικών, αλλά οι μεταφραστικές του επιλογές είναι, τουλάχιστον, σύμφωνες με την πειραματική ελληνόγλωσση ορολογία της μουσικής εκείνης της εποχής. Πολύ κοντά στην απόδοση του Αλβάνα βρίσκεται και η περιγραφή του Παπαγεώργιου, ο οποίος γράφει ότι πρόκειται για ένα σύγγραμμα «περὶ τῶν μουσικῶν ρυθμίσεων (modulazioni)», αλλά αυτός τουλάχιστον φροντίζει να παραθέσει και τον ιταλικό όρο ελαχιστοποιώντας έτσι τις πιθανότητες παρανόησης.[48]

Προβληματίζουν, στο άρθρο του Παπαγεώργιου, οι συμπληρωματικές πληροφορίες σχετικά με το *Trattato teorico pratico delle cadenze*, διότι διαβάζουμε ότι περιέχει μετατροπίες

> καθ' ὅλους τοὺς τόνους κατ' ἀναλογίαν τῶν συνῳδιῶν [=*συγχορδιών*] ἢ διὰ φθόγγων συνθέτων ἢ δι' ἐναρμονίου παρεμβολῆς (transizione enarmonica). Τὸ ἔργον τοῦτο περιλαμβάνει ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους ᾄσματα κλιμακωτὰ (cantilene fugate)· εἶναι δὲ ὅλως νέον κατὰ τὸν τύπον καὶ τὸ εἶδος.[49]

Από τα σωζόμενα συγγράμματα του Μάντζαρου δεν υπάρχει κανένα που να συνδυάζει μετατροπίες σε όλες τις τονικότητες και «cantilene fugate», επομένως ο Παπαγεώργιος είτε συμπλέκει δύο διαφορετικά έργα (πιθανόν το *OC/DM* με το *SPC* ή με τις επεξεργασίες των *Partimenti* του Fenaroli) είτε αναφέρεται σε κάποιο που δεν γνωρίζουμε.

---

[44] «[Σ]υνέγραψε καὶ ἄλλο πρωτότυπον σύγγραμμα τὸ "Trattato teorico pratico delle cadenze„ ἤτοι περὶ τῶν μουσικῶν ρυθμίσεων (modulazioni) […]» ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α.

[45] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 958β.

[46] ΑΛΒΑΝΑΣ 1873–1874 σ. 245.

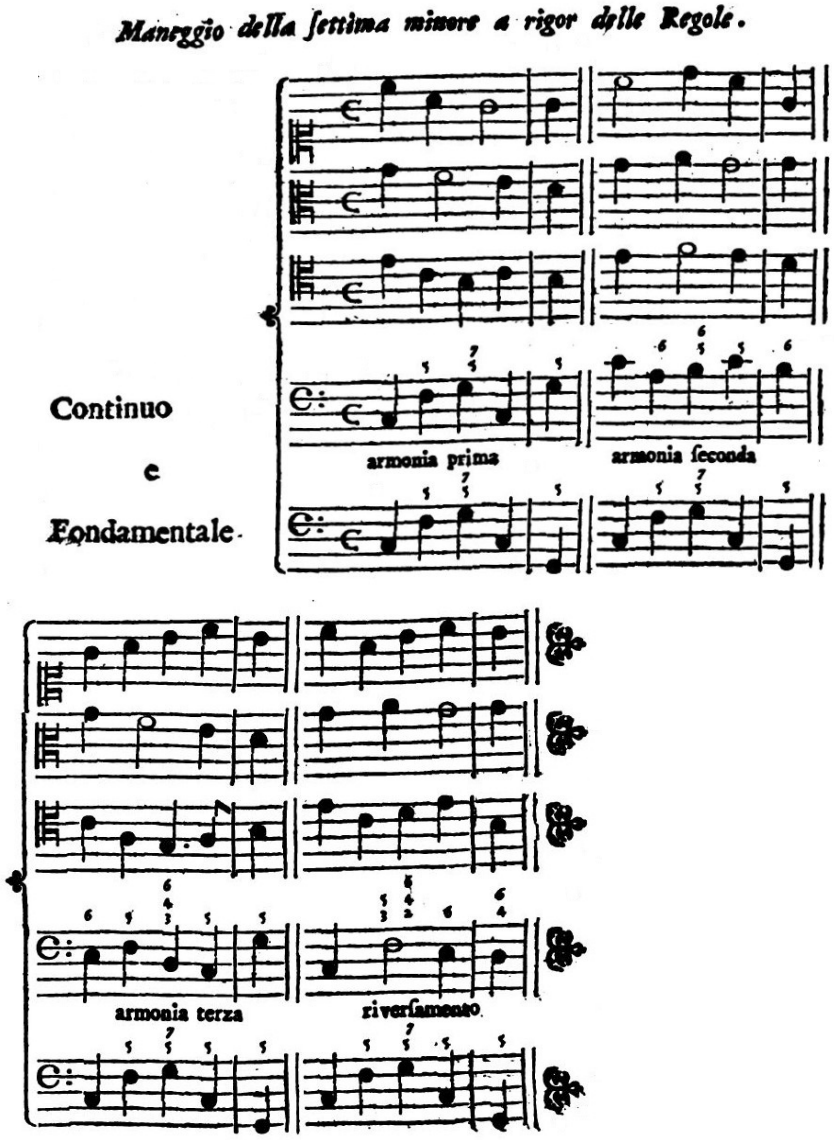
[47] Μερικά παραδείγματα από λήμματα λεξικών, μαζί με τους ορισμούς τους, κατά χρονολογική σειρά: «cadenza: ῥυθμὸς, cadence» (ΒΕΝΤΟΤΗΣ 1790)· «*Modulation:* μελῳδία, ῥυθμός, ῥύθμησις» (LOWNDES 1827)· «(*Modulation*) μελῳδία, ῥυθμός» και «*Cadence*, *cadency*: οὐσ. πέσιμον, πτῶσις· ρυθμός, κατάληξις ἁρμονικὴ μιᾶς περιόδου» (καί τα δύο λήμματα στο ΠΟΛΥΜΕΡΗΣ 1854).

[48] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α.

[49] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α.

Άραγε το *OC/DM* βασίζεται σε εντελώς πρωτότυπη ιδέα του Μάντζαρου ή σε κάποιο προϋπάρχον σύγγραμμα; Εφόσον δεν έχω εξετάσει κάθε θεωρητικό έργο του 18ου αιώνα και του α΄ μισού του 19ου, έντυπο και χειρόγραφο, δεν μπορώ να απαντήσω με βεβαιότητα σε αυτή την ερώτηση. Υπάρχει όμως ένα σημαντικό βιβλίο που πιστεύω ότι θα μπορούσε να έχει λειτουργήσει ως έναυσμα για τη δημιουργία του μνημειώδους μαντζαρικού «λεξικού των μετατροπιών», και αυτό είναι το *La vera idea delle musicali numeriche segnature* […] (1799) του Sabbatini. Στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου αυτού (σ. XXVII έως και CLVIII), μετά την παρουσίαση κάθε νέας συγχορδίας και της αρίθμησης με την οποία αυτή αναπαρίσταται στο συμβολικό σύστημα του συνεχούς μπάσου, ακολουθεί κι από ένα μουσικό παράδειγμα για τέσσερις φωνές (SATB), γραμμένες η καθεμιά σε ξεχωριστό πεντάγραμμο με το κατάλληλο κλειδί, και με ένα πέμπτο πεντάγραμμο στο τέλος του συστήματος για το θεμελιακό μπάσο (*Fondamentale*, σε αντιδιαστολή με τον μπάσο ως πραγματικά ακουόμενη φωνή ο οποίος προσδιορίζεται ως *Continuo*).

Στην Εικ. 5.9 παρατίθεται ένα από τα πολλά μουσικά παραδείγματα του συγγράμματος του Sabbatini, και συγκεκριμένα αυτό που αφορά τον «Χειρισμό της μικρής εβδόμης σύμφωνα με τους κανόνες» («Maneggio della settima minore a rigor delle Regole»), δηλαδή την προετοιμασμένη εβδόμη της Δ. Όπως και στο *OC/DM*, το παράδειγμα αποτελείται από μία σύντομη πτωτική φράση δοσμένη σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές, μία για κάθε κατάσταση της Δ. Οι καταστάσεις σημειώνονται κάτω από το συνεχές μπάσο: οι τρεις πρώτες (ευθεία, α΄ αναστροφή και β΄ αναστροφή) ονομάζονται αντίστοιχα *armonìa prima*, *armonìa seconda*, και *armonìa terza*, κυριολεκτικά «πρώτη συνήχηση», «δεύτερη» και «τρίτη», ενώ η τελευταία ονομάζεται *riversamento*, ακριβώς όπως και στον Μάντζαρο (βλ. και παραπάνω, σ. 154 κ.ε.). Οι δύο σημαντικότερες διαφορές των παραδειγμάτων του *OC/DM* με εκείνα του SABBATINI 1799 είναι η παρουσία του θεμελιακού μπάσου στα τελευταία, καθώς και η καταγραφή κάθε φωνής σε ξεχωριστό πεντάγραμμο. Στην πραγματικότητα, όμως, η απουσία αυτών των δύο στοιχείων στο *OC/DM* αντισταθμίζεται μέσω των αριθμών που γράφονται στην πρώτη στήλη του κάθε δισέλιδου (βλ π.χ.. Εικ. 5.6), κατά τον εξής τρόπο: (α) το μεν θεμελιακό μπάσο (τουλάχιστον όσον αφορά τη συγχορδιακή αλληλουχία που αποτελεί το κύριο αντικείμενο του παραδείγματος) ταυτίζεται με τις Θεωρήσεις που έχει ο μπάσος στην αρχική εκδοχή, όπου η κεντρική συγχορδία είναι σε ευθεία κατάσταση, και (β) το μελωδικό περίγραμα της κάθε φωνής εκφράζεται μέσω των αριθμών που είναι γραμμένοι πάνω από τις Θεωρήσεις του μπάσου. Ναι μεν οι αριθμοί είναι λιγότερο παραστατικοί από τη μουσική σημειογραφία, αλλά τελικά και ο ένας και ο άλλος τρόπος παρέχουν τις ίδιες πληροφορίες. Αυτό που λείπει από το SABBATINI 1799, αν συγκριθεί με το *OC/DM*, είναι, βεβαίως, τα μετατροπικά παραδείγματα, αλλά το βιβλίο του Ιταλού δεν έχει γραφτεί με την πρόθεση να συμπεριλαμβάνει κάτι τέτοιο.



Εικόνα 5.9: SABBATINI 1799, σ. XXXV.

5.7 *Οι δύο σωζόμενοι τόμοι του* Studio [pratico] di Contrappunto *([Πρακτική] μελέτη της Αντίστιξης)*

Με το σύγγραμμα αυτό περνάμε στα μαντζαρικά σωζόμενα που έχουν σαν κύριο στόχο τους τη διδασκαλία όχι της αρμονίας αλλά της αντίστιξης. Επειδή το αντικείμενό τους ξεπερνά τα όρια αυτής της μελέτης, η περιγραφή του περιεχομένου τους θα είναι ακόμη γενικότερη, και θα εστιαζόμαστε σε ό,τι αφορά τη σχέση τους με την αρμονία.

Στα περί αρμονίας συγγράμματα τα κύρια αντικείμενα είναι η εναρμόνιση πτωτικών και αλυσιδικών σχημάτων του μπάσου, η γνώση και αναγνώριση των συγγενειών μεταξύ των τονικοτήτων, και η επιτυχής πραγματοποίηση μετατροπιών. Από την άλλη, στα περί αντίστιξης πονήματα αυτό που διδάσκεται είναι κυρίως ο επιτυχής χειρισμός της υφής, η ομαλή κίνηση των φωνών, και η χρήση των διαφωνιών σύμφωνα με αυστηρούς κανόνες. Οι αρμονικές επεξεργασίες γράφονται σε δύο πεντράγραμμα, ενώ στις αντιστικτικές κάθε φωνή γράφεται σε ξεχωριστό πεντάγραμμο. Η φωνητική αντίστιξη, όπως τη δίδασκε ο Μάντζαρος, μπορεί να

μην αποτελεί προσπάθεια μίμησης του ύφους τού εμβληματικού 16ου αιώνα, αλλά σίγουρα ακολουθεί ένα ύφος αρκετά συντηρητικότερο από εκείνο του δικού του αιώνα, τόσο ως προς τη μελωδική κίνηση όσο και ως προς το εύρος των τονικοτήτων και του είδους των συγχορδιών (για παράδειγμα, πολύ σπάνια θα βρούμε τονικότητες με περισσότερες από τέσσερις αλλοιώσεις στον οπλισμό). Θα λέγαμε ότι το πρότυπο είναι ο Fux αλλά επιτρέπονται περισσότερες ελευθερίες, όπως λ.χ. η χρωματική κίνηση, ή ακόμα και συνηχήσεις πέμπτης ελαττωμένης στο πρώτο είδος (νότα έναντι νότας).[50] Όσο για τις μετατροπίες, αυτές είναι σύντομα περάσματα από άλλες τονικότητες οι οποίες περιορίζονται αυστηρά σε εκείνες που ανήκουν στον 1ο και 2ο βαθμό συγγένειας με την κύρια. Ενώ το μαντζαρικό μάθημα της αρμονίας αξιοποιεί ολόκληρο το τονικό φάσμα, η αντίστιξη κινείται αποκλειστικά στις τονικότητες οι οποίες, στη σημερινή αρμονική ορολογία, ονομάζονται απλώς *συγγενείς*.

Δύο χειρόγραφοι τόμοι σώζονται με περιεχόμενο σχετικό με το αντικείμενο της αντίστιξης, κυρίως φούγκες οι οποίες θα πρέπει να χρησίμευαν σαν υποδείγματα μελέτης και μίμησης για τους μαθητές του Μάντζαρου.[51] Οι τόμοι αυτοί είναι αριθμημένοι ως πρώτος και πέμπτος, και φαίνεται ότι αναφέρονται στο ίδιο σύγγραμμα το οποίο, σύμφωνα με τον Παπαγεώργιο, «εἶναι ὅλως ἰδεαστικὸν καὶ διαιρεῖται εἰς πέντε βιβλία».[52] Παρ' όλα αυτά, όπως φαίνεται και στον κατάλογο των θεωρητικών και εκπαιδευτικών γραπτών του Μάντζαρου στο κεφ. 2 (βλ. σ. 66-68 παραπάνω), τα δύο αυτά χειρόγραφα τα έχω αριθμήσει ξεχωριστά διότι, εξαιτίας του ελαφρώς διαφορετικού τίτλου του τ. 5, καθώς και του ετερόκληρου περιεχομένου του, διατηρώ μερικές επιφυλάξεις για το αν πρόκειται πράγματι για δύο τμήματα του ίδιου έργου.

Στο εξώφυλλο του ενός τόμου ο τίτλος γράφει *Πρακτική Μελέτη της Αντίστιξης πάνω στις φούγκες με πραγματική και τονική απάντηση, απλές και διπλές, για 2, 3, 4, 5 και 8 φωνές, του Ν. Χ. Μάντζαρου | Βιβλίο πρώτο*, ενώ στην πρώτη σελίδα του άλλου διαβάζουμε *Πέμπτο βιβλίο [της] Μελέτη[ς] της Αντίστιξης*.[53] Η διαφορά μεταξύ των τίτλων του κάθε τόμου βρίσκεται στη λέξη *πρακτική*, η οποία απουσιάζει από τον πέμπτο τόμο, ίσως από αβλεψία· η παρουσία της στον τίτλο του πρώτου τόμου, όμως, είναι σημαντική διότι καθιστά σαφές ότι οι αντιστικτικές επεξεργασίες που περιέχονται σε αυτόν προορίζονταν όχι μόνο να μελετηθούν θεωρητικά αλλά κυρίως πρακτικά, τραγουδώντας μιαν από τις φωνές[54] και παίζοντας ίσως τις υπό-

[50] Ένα καλό παράδειγμα για να συγκρίνει κανείς τα δύο διαφορετικά είδη αυστηρού ύφους, το παλαιό και το νέο, υπάρχει στο VAN TOUR 2015 σ. 154. Στο μουσικό παράδειγμα εκείνης της σελίδας δίνονται δύο δίφωνες αντιστικτικές λύσεις πάνω στο ίδιο cantus firmus, και οι δύο στο πρώτο είδος, αλλά η πρώτη σε νέο ύφος και η δεύτερη σε παλαιό. Είναι χαρακτηριστικό ότι, στο παλαιό ύφος, πάνω από τις κινήσεις μι↗φα και φα♯↗σολ της χαμηλότερης φωνής, η ψηλότερη έχει αντίστοιχα ντο↘λα και ρε↘σι, ενώ στο νέο ύφος πάνω από τις ίδιες κινήσεις της χαμηλότερης φωνής η ψηλότερη έχει σι♭↘λα και ντο↘σι.

[51] Θυμίζω την ύπαρξη του τεκμηρίου αρ. 8 της λίστας των σ. 66-68 του παρόντος, το οποίο δεν θα παρουσιαστεί εδώ για τους λόγους που αναφέρω στην υποσημ. 3 της σ. 69. Προς το παρόν, βάσει των λακωνικών σημειώσεων που έχω κρατήσει γι' αυτό το χειρόγραφο, θα αναφέρω ότι αποτελείται από περίπου εξήντα σελίδες, και ότι περιέχει δώδεκα τετράφωνες φούγκες, με την κάθε φωνή γραμμένη σε ξεχωριστό πεντάγραμμο. Πάνω στην παρτιτούρα έχουν επισημανθεί οι είσοδοι του θέματος και διάφορες αντιστικτικές τεχνικές, όπως και στο *Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli* (*BNZ*, για το οποίο βλ. παρακάτω, σ. 618-633). Ένα ακόμα κοινό στοιχείο που έχει αυτό το άτιτλο χειρόγραφο με το *BNZ* είναι η ύπαρξη κενού, πέμπτου πενταγράμμου για το θεμελιακό μπάσο.

[52] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ 1875 αρ. 713 σ. 3α. Το *ἰδεαστικὸν*, αν αποτελεί απόδοση του ιταλικού *ideale*, πιθανόν σημαίνει «αντάξιο ενός καλλιτεχνικού έργου».

[53] Για τους αντίστοιχους ιταλικούς τίτλους βλ. σ. 66 παραπάνω, τα συγγράμματα αρ. 4 και 5 του καταλόγου.

[54] BARAGWANATH 2011 σ. 145.

λοιπες στο πιάνο. Όπως και στο *Studio pratico dell' Armonia*, έτσι λοιπόν κι εδώ δηλώνεται ο πρακτικός στόχος του διδακτικού αυτού συγγράμματος.

Ο τόμος 1 ξεκινά με έντεκα τετράφωνες φούγκες πάνω στο ίδιο θέμα, οι οποίες διαφέρουν μεταξύ τους κυρίως ως προς τη σειρά εισόδου των φωνών στην αρχική έκθεση (SATB, SBTA, ASBT κ.λπ.), ενώ στη δέκατη και στην ενδέκατη υπάρχει και αντίθεμα.[55] Στο υπόλοιπο του τόμου, όμως, κάθε φούγκα βασίζεται σε διαφορετικό θέμα, με λίγες μόνο εξαιρέσεις όπου το ίδιο θέμα αξιοποιείται σε περισσότερες της μίας φούγκες. Η σειρά καταγραφής δεν εξαρτάται από τον αριθμό των φωνών, δηλαδή δεν ακολουθείται συγκεκριμένη σειρά σύμφωνα με τον αύξοντα ή με τον φθίνοντα αριθμό των φωνών: λ.χ. μετά από αρκετές τετράφωνες φούγκες ακολουθεί μία πεντάφωνη, έπειτα πάλι μία τετράφωνη, αμέσως μετά πέντε δίφωνες, κατόπιν ακολουθούν πέντε τρίφωνες κ.λπ. Πάντως οι περισσότερες (με μεγάλη διαφορά) φούγκες του τόμου είναι τετράφωνες, και ακολουθούν σε ποσότητα οι τρίφωνες, οι δίφωνες, οι οκτάφωνες (για διπλή χορωδία SATB), και μία μόνο πεντάφωνη. Οι οκτάφωνες, οι οποίες είναι δύο, είναι και οι μόνες που έχουν τραγουδισμένο κείμενο (οι πρώτες λέξεις της καθεμιάς είναι «O Nume risplendi» και «Spargete d' intorno» αντίστοιχα). Στις υπόλοιπες φούγκες δεν υπάρχει κείμενο. Επίσης στις περισσότερες από αυτές τις φούγκες προτάσσεται ένα σύντομο, αργό κομμάτι, το οποίο λειτουργεί ως πρελούδιο· μερικές φορές τα πρελούδια αυτά είναι γραμμένα σε άλλα σημεία του χειρογράφου και συνοδεύονται από σημείωση όπου αναγράφεται η φούγκα με την οποία συνδέονται.

Το θέμα της κάθε φούγκας φαίνεται να προέρχεται από μια συλλογή μελωδιών μπάσου, διότι στην αρχή των περισσότερων από τις φούγκες υπάρχει κάποια παραπομπή όπως «Βιβλίο 2 των μπάσων, σ. 47». Η συλλογή αυτή, την οποία φαίνεται ότι αποτελούσαν δύο τουλάχιστον τόμοι ή μέρη,[56] δεν μπορεί να ταυτιστεί με κάποιο από τα ευρισκόμενα του Μάντζαρου. Θα μπορούσε να είναι κάποια προσωπική του συλλογή μπάσων, με ορισμένα από αυτά να είναι επινοημένα από τον ίδιο και τα υπόλοιπα να είναι ανθολογημένα από εκπαιδευτικά συγγράμματα άλλων δασκάλων.

Το στοιχείο του *SPC* που σχετίζεται περισσότερο με την αρμονία, και το συναντούμε πολύ συχνά μέσα στο χειρόγραφο, είναι βεβαίως το θεμελιακό μπάσο. Κατά κανόνα είναι γραμμένο σε ένα πρόσθετο πεντάγραμμο (βλ. σ. 109-110 παραπάνω, Παρ. 2.6, 2.8, 2.9, και 2.10) αλλά μερικές φορές θα το βρούμε να μοιράζεται το ίδιο πεντάγραμμο με το πραγματικό μπάσο. Στην τελευταία αυτή περίπτωση, όπως φαίνεται και στο Παρ. 2.11 (σ. 111), το θεμελιακό μπάσο είναι γραμμένο με φθογγόσημα μικρότερου μεγέθους. Η σχεδόν ανελλιπής παρουσία του θεμελιακού μπάσου κάτω από τις φούγκες[57] δείχνει ότι ο Μάντζαρος πραγματοποιούσε και δίδασκε την αντιστικτική επεξεργασία πάντοτε με γνώμονα την αρμονική-συγχορδιακή

[55] Τμήμα της ενδέκατης φούγκας παρατίθεται στο Παρ. 2.6 (σ. 109).

[56] Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα αν η λέξη *βιβλίο* («Libro») δηλώνει εδώ τον τόμο ενός τουλάχιστον δίτομου συγγράμματος ή ένα μέρος ενός επίτομου έργου.

[57] Όταν το θεμελιακό μπάσο παραλείπεται, αυτό φαίνεται να οφείλεται κυρίως στον αριθμό των πενταγράμμων που έχει η εκάστοτε σελίδα. Για παράδειγμα, σε μια τετράφωνη φούγκα γραμμένη σε σελίδες των δέκα πενταγράμμων, το θεμελιακό μπάσο μπορεί άνετα να συμπεριλαμβάνεται, και έτσι έχουμε σε κάθε σελίδα δύο συστήματα των πέντε πενταγράμμων, με το τελευταίο από αυτά να είναι το θεμελιακό μπάσο. Όταν όμως μια πεντάφωνη φούγκα γράφεται σε σελίδες των δέκα πενταγράμμων δεν περισσεύουν πεντάγραμμα για το θεμελιακό μπάσο, κι επομένως τα δύο συστήματα των πέντε πενταγράμμων που προκύπτουν αποτελούνται μόνον από τις πραγματικές φωνές (π.χ. *SPC* 1 φ. 25*v*-27*v* / σ. 37-41).

σκέψη. Στη φούγκα του Παρ. 5.21 το θεμελιακό μπάσο είναι σημειωμένο ήδη από την πρώτη είσοδο του θέματος, δηλαδή σε μονοφωνική υφή, ώστε να επισημανθεί η υπονοούμενη αρμονία, ή τουλάχιστον η αρμονία που ο Μάντζαρος θεωρούσε ότι ενδείκνυται.

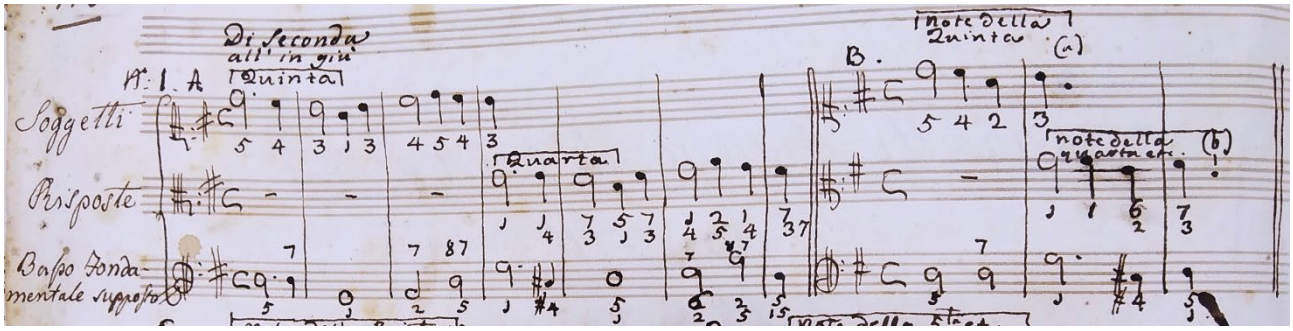


Παράδειγμα 5.21: *SPC* 1 φ. 10*r* / σ. 14. Τα πρώτα 15 μέτρα της φούγκας αρ. 2 σε Σολ μείζονα για τέσσερις φωνές και με το θεμελιακό μπάσο σημειωμένο. Τα κλειδιά ντο των τριών ψηλότερων φωνών έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα.

Ο μελωδικός σκελετός του θέματος αυτής της φούγκας είναι $\hat{1}$ – $\hat{2}$ – $\hat{3}$ (σολ-λα-σι). Ένας μαθητής, βλέποντας αυτό το θέμα, εύκολα θα μπορούσε να θεωρήσει ότι το $\hat{1}$ εναρμονίζεται με Τονική, το $\hat{2}$ με Δεσπόζουσα, και το $\hat{3}$ με Τονική. Ωστόσο το θεμελιακό μπάσο τον κατευθύνει να εφαρμόσει, στο $\hat{2}$, τις εξής δύο συγχορδίες: αρχικά αυτή που στο σύστημα των βαθμίδων συμβολίζεται ii^7 (και στη Σολ μείζονα έχει για θεμέλιο το λα), και κατόπιν την vii^{o} (με θεμέλιο τον Προσαγωγέα φα♯). Η ίδια εναρμόνιση εφαρμόζεται και στις επόμενες τρεις εισόδους του θέματος. Επειδή σε όλες αυτές τις εισόδους η ii^7 είναι χωρίς πέμπτη, η σύνδεση ii^7 – vii^6 μπορεί να εκληφθεί και ως vii^6 με καθυστέρηση *7–6*. Η ii^7 εμφανίζεται πλήρης μόνο στην τελευταία είσοδο του παραδείγματος (με τη σοπράνο στην Τονική), και είναι σε γ΄ αναστροφή, ενώ αυτή τη φορά ακολουθείται από τη Δεσπόζουσα εβδόμης (σε α΄ αναστροφή). Η εβδόμη της ii^7 είναι

πάντα προετοιμασμένη, πράγμα στο οποίο ο Μάντζαρος έδινε ιδιαίτερη σημασία όχι μόνο στο συντηρητικό ύφος της φωνητικής αντίστιξης αλλά και στην πολύ πλουσιότερη αρμονικά μουσική γλώσσα που μεταχειρίζεται στα συγγράμματα περί αρμονίας.

Το θεμελιακό μπάσο θα το βρούμε να σημειώνεται ανελλιπώς σε μια σημαντική ενότητα του *SPC* 1 που τιτλοφορείται «"Τονικά" θέματα [=*με τονική απάντηση*] με κατιούσα και ανιούσα μελωδική πορεία, και με τις αντίστοιχες τροποποιημένες απαντήσεις τους, κάτω από τα οποία έχει σημειωθεί το νοητό θεμελιακό τους μπάσο».[58] Πρόκειται για ένα σχετικά σύντομο αλλά πολύ χρήσιμο λεξικό θεμάτων (ταξινομημένων σύμφωνα με το μέγεθος του πρώτου μελωδικού διαστήματός τους και την κατεύθυνσή του) όπου σημειώνονται οι απαραίτητες διαστηματικές τροποποιήσεις ώστε η τονική απάντηση να είναι σύμφωνη με τους κανόνες.[59] Στις Εικ. 5.10 και 5.11 φαίνονται όλα τα αναλυτικά σύμβολα που χρησιμοποιούνται σε αυτή την ενότητα του χειρογράφου: (α) οι τετράγωνες αγκύλες επισημαίνουν το διάστημα πέμπτης που πρέπει να μετατραπεί σε τετάρτης (και το αντίστροφο)· (β) οι αριθμοί κάτω από το θέμα δηλώνουν τη Θεώρηση του κάθε φθόγγου στη βασική τονικότητα· το ίδιο δηλώνει και (γ) η πρώτη σειρά αριθμών κάτω από την απάντηση, ενώ η δεύτερη σειρά αριθμών εκφράζει τις Θεωρήσεις των ίδιων φθόγγων στην τονικότητα της Δ· (δ) το θεμελιακό μπάσο που αποτελείται από τις θεμελίους των συγχορδιών, και που συνοδεύεται από τρία είδη συμβόλων (πράγμα σπανιότατο στα μαντζαρικά γραπτά): αρίθμηση basso continuo, Θεωρήσεις στη βασική τονικότητα, και Θεωρήσεις στην τονικότητα της V.



Εικόνα 5.10: *SPC* 1, φ. 90*v* / σ. 113, τα πρώτα δύο θέματα φούγκας με τονική απάντηση. «Soggetti» = «θέματα»· «Risposte» = «απαντήσεις»· «Basso Fondamentale supposto» = «νοητό θεμελιακό μπάσο»· «Di seconda all' in giù» = «[θέματα με αρχικό διάστημα] κατιούσας δευτέρας»· «Quinta» = «πέμπτη»· «Quarta» = «τετάρτη»· «note della Quinta» = «φθόγγοι της [συγχορδίας της] πέμπτης»· «note della quarta» = «φθόγγοι της [συγχορδίας της] τετάρτης».

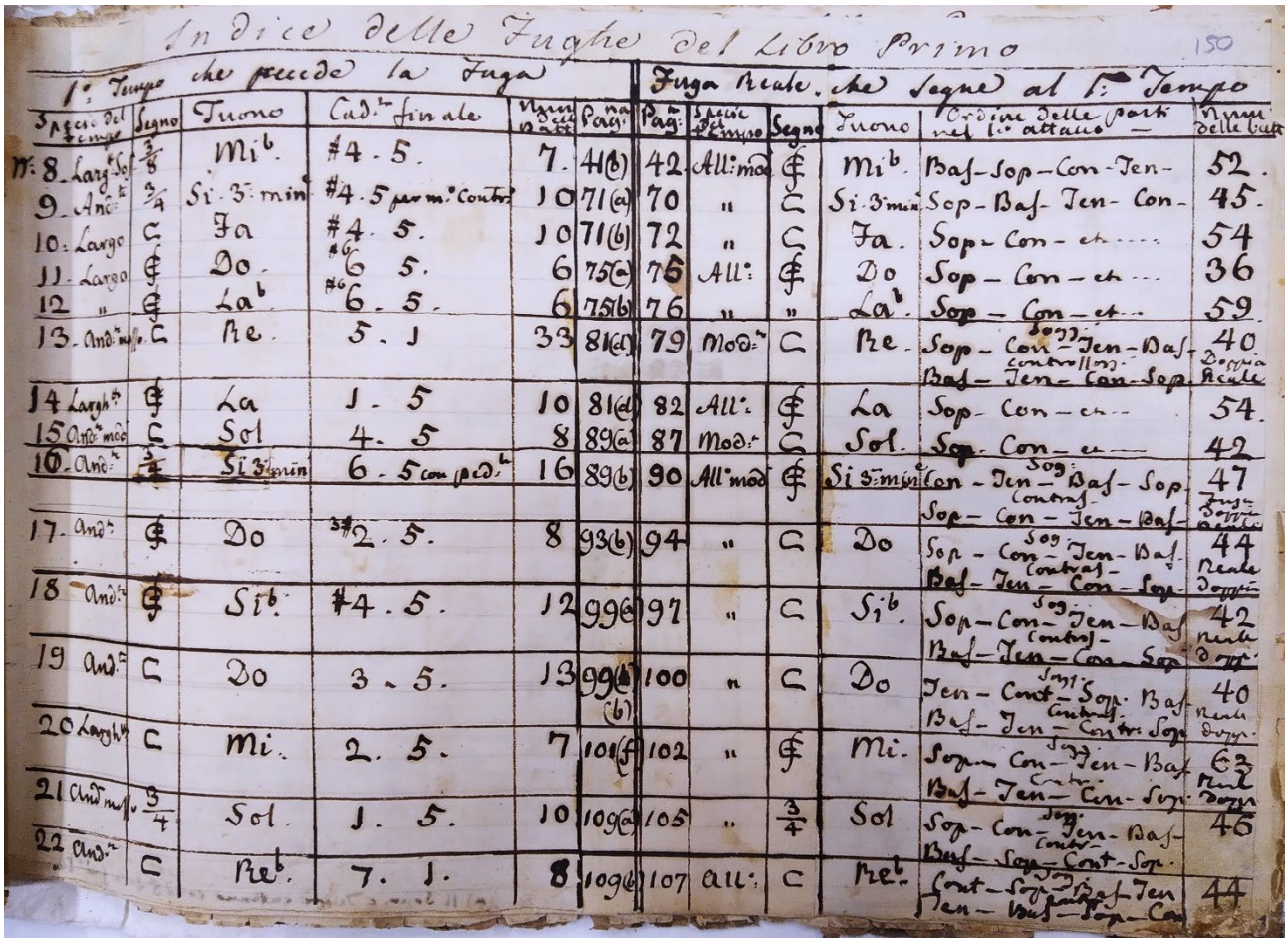
[58] «Soggetti Tuonali \ Discendenti, e ascendenti \ colle loro Risposte analoghe, e scambj \ sottoponendovi il loro Basso Fondamentale supposto» (*SPC* 1 φ. 90*r* / σ. 112(d)). Ο Μάντζαρος τονίζει εδώ ότι το θεμελιώδες μπάσο είναι κάτι ιδεατό και όχι αντιληπτό με την ακοή. Ενδιαφέρον έχει ότι σε αυτή την πρόταση συνυπάρχουν τύποι δύο ρημάτων (*sottoporre* και *supporre*) που ετυμολογικά ανάγονται στην ίδια κυριολεκτική σημασία την οποία έχει και το ελληνικό ρήμα *υποθέτω*, δηλαδή «τοποθετώ από κάτω»: τη σημασία αυτή την έχει το *sottoporre*, ενώ το *supporre* έχει τη μεταφορική με την οποία χρησιμοποιείται το ίδιο ελληνικό ρήμα, δηλαδή «θεωρώ, φαντάζομαι, εικάζω».

[59] Οδηγίες για τη σωστή τονική απάντηση βρίσκουμε και σε άλλα εγχειρίδια της εποχής, όπως στην πραγματεία περί φούγκας του Honoré Langlé (1741–1807), μόνο που ο γάλλος θεωρητικός δεν χρησιμοποιεί θεμελιακό μπάσο στα παραδείγματά του (LANGLÉ [1805] σ. 41-47).



Εικόνα 5.11: *SPC* 1, άνω μέρος του φ. 93*r* / σ. 118. «Soggetti Tuonali ascendenti» = «Θέματα με τονική απάντηση [και ξεκινούν] με ανιόν διάστημα»· «Soggetti ascendenti di 2da:» = «Θέματα [που ξεκινούν] με ανιούσα δευτέρα»· «Quarta» = «τετάρτη»· «Quinta» = «πέμπτη».

Θεμελιακό μπάσο σημειώνεται μόνο στις φούγκες, και όχι στα σύντομα πρελούδια. Αυτό δεν θα έπρεπε να μας εκπλήσσει διότι η βασικά ομοφωνική υφή αυτών των κομματιών, όπως και το περιορισμένο αρμονικό τους λεξιλόγιο, θα πρέπει να τα καθιστούσαν εντελώς βατά για τους μαθητές της αντίστιξης, οι οποίοι στο μάθημα της αρμονίας είχαν μάθει να χειρίζονται πολύ δυσκολότερες συγχορδιακές συνδέσεις. Το μόνο αρμονικό στοιχείο των πρελούδιων το οποίο επισημαίνεται από τον Μάντζαρο είναι η Θεώρηση των δύο τελευταίων φθόγγων του μπάσου, ο οποίος δείχνει πώς γίνεται η τελική πτώση (κατά κανόνα στη Δεσπόζουσα) ακριβώς προτού ξεκινήσει η φούγκα που ακολουθεί. Ωστόσο η Θεώρηση αυτών των δύο φθόγγων δεν σημειώνεται στην παρτιτούρα, κάτω από τα φθογγόσημά τους, αλλά στον πίνακα περιεχομένων των τ. 1 και 2, ο οποίος βρίσκεται λίγο πριν από το τέλους του τ. 1. Στην Εικ. 5.12 φαίνεται η δεύτερη από τις σχεδόν πέντε σελίδες του πίνακα περιεχομένων του τ. 1.



Εικόνα 5.12: η δεύτερη σελίδα του πίνακα περιεχομένων του *SPC* 1 (φ. 150*r*). Οι τίτλοι των στηλών μεταφράζονται ως εξής: «Specie del tempo» = «Είδος χρονικής αγωγής»· «Segno» = «μετρική αγωγή»· «Tuono» = «τονικότητα»· «Cad[enza] finale» = «τελική πτώση»· «Num[ero] delle batt[ute]» = «[Συνολικός] αριθμός μέτρων»· «Pagina» = «σελίδα»· «Ordine delle parti nel 1:ο attacco» = «Σειρά [εισόδου] των φωνών στην πρώτη έκθεση». Στην πρώτη στήλη σημειώνεται επίσης ο αύξων αριθμός του κάθε ζεύγους πρελούδιου-φούγκας.

Η αριστερή πλευρά του πίνακα (πρώτες έξι στήλες) αφορά το πρελούδιο της κάθε φούγκας, το οποίο αποκαλείται γενικά «πρώτος χρόνος» — δηλαδή το κομμάτι ή τμήμα που έχει κατά κανόνα αργή ή μέτρια χρονική αγωγή, πάντως διαφορετική από τη φούγκα που έπεται. Η δεξιά πλευρά (τελευταίες έξι στήλες) αφορά την αντίστοιχη φούγκα. Όλες οι φούγκες αυτής της σελίδας έχουν θέμα με πραγματική απάντηση, γι' αυτό και χαρακτηρίζονται *Reale*.[60] Η στήλη της αριστερής πλευράς που αφορά άμεσα την αρμονία είναι η τέταρτη: σε αυτή βλέπουμε Θεωρήσεις όπως ♯4 5, ♯6 6 5, 1 5, ♯3 2 5 κ.λπ. Στο Παρ. 5.22 και 5.23 παρατίθενται τα τελευταία μέτρα των πρελούδιων αρ. 9 και 11 αντίστοιχα, για να φανεί το μουσικό συγκείμενο εντός του οποίου εμφανίζονται δύο από αυτά τα ζεύγη Θεωρήσεων. Στο αρ. 9 οι καταληκτικές Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου είναι ♯4 5: μισή πτώση μέσω της vii$^{o7\flat}$/V, πάνω στην οποία συγχορδία έχουμε αντίθετη κίνηση μεταξύ σοπράνο (ρε↘ντο♯↘σι) και τενόρου (σι↗ντο♯↗ρε). Η κίνηση αυτή σημειώνεται στον πίνακα περιεχομένων ακριβώς μετά τις Θεωρήσεις («per m[oto] Contr[ario]»), πράγμα που δείχνει τη σημασία της, αφού είναι κάτι που ο

[60] «Fuga Reale che segue al 1:ο Tempo». Από την άλλη, μια φούγκα με θέμα κατάλληλο για *τονική* απάντηση χαρακτηρίζεται *tuonale*.

Μάντζαρος φροντίζει να επισημαίνει. Όσον αφορά το τελευταίο μέτρο, ο τενόρος έχει δύο εκδοχές, ώστε η τελική Δεσπόζουσα να έχει είτε μία μόνο καθυστέρηση *4–3* είτε διπλή, $\frac{6-5}{4-3}$.



Παράδειγμα 5.22: *SPC* 1 φ. 44*r* / σ. 71(a). Τα κλειδιά ντο των τριών ψηλότερων φωνών έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα. Στην αρχή γράφει: «Andante που προτάσσεται της φούγκας με [θέμα που έχει] πραγματική απάντηση, σε Σι ελάσσονα, σ. 70. Πρώτο βιβλίο των μπάσων, σ. 11».
Η σημείωση (a) μεταφράζεται: «Ο τενόρος μπορεί να έχει είτε την 5η είτε την 6η [της συγχορδίας], επιλέγοντας [τους κατάλληλους από] τους παραπάνω φθόγγους».

Στο δε πρελούδιο της φούγκας αρ. 11, το οποίο είναι συντομότατο (παρατίθεται ολόκληρο στο Παρ. 5.23), η μισή πτώση στο τέλος γίνεται με το μπάσο να κατεβαίνει βηματικά στη Δεσπόζουσα, 6 5. Ο φθόγγος 6 εναρμονίζεται αρχικά με $\frac{5}{3}$ αλλά στο τελευταίο όγδοο εμφανίζεται βηματικά ο προσαγωγέας της Δεσπόζουσας, ο οποίος μετατρέπει τη συγχορδία σε vii^{6}/V και δηλώνεται στον πίνακα περιεχομένων (Εικ. 5.12) με την αρίθμηση ♯*6*, πάνω αριστερά από τη Θεώρηση 6. Παρόμοια αρίθμηση θα βρούμε και στην προτελευταία Θεώρηση του πρελούδιου αρ. 17, στην αλληλουχία ♯^{3}2 5 η οποία, με σύμβολα βαθμίδων, αντιστοιχεί στην V^{7}/V–V (πρβλ. το ΜΤ-10.1 στον ΜΠ).

Μια σημείωση χαμηλά στο φ. 73*r*, σε μια φούγκα σε Σολ♭ μείζ. (από τις ελάχιστες φούγκες του τόμου σε τονικότητα με περισσότερες από τέσσερις αλλοιώσεις στον οπλισμό), δείχνει πόσο αυστηρά τηρούσε ο Μάντζαρος την ανοδική κίνηση του Προσαγωγέα προς την Τονική στην ίδια φωνή, και ότι επέτρεπε την έμμεση λύση σε άλλη φωνή μόνο υπό συγκεκριμένες

συνθήκες. Μία τέτοια περίπτωση ειδικών συνθηκών έχουμε λίγο μετά τη μέση αυτής της φούγκας, όπου, σε μια παρενθετική Δεσπόζουσα της Ντο♭ μείζονος (Παρ. 5.24, μ. 3), η άλτο εγκαταλείπει τον Προσαγωγέα σι♭ ο οποίος επανεμφανίζεται στο τέλος του ίδιου μέτρου στη σοπράνο, ως τρίτος φθόγγος του θέματος της φούγκας. Η προσωρινή διασταύρωση των φωνών σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη είσοδο του θέματος φαίνεται ότι είναι οι παράγοντες που κάνουν θεμιτή την έμμεση λύση του σι♭ στο ντο♭. Μία ακόμα περίπτωση όπου συντρέχει ειδικός λόγος για την έμμεση λύση του Προσαγωγέα σε άλλη φωνή υπάρχει στο Παρ. 5.25, μ. 3-4: εκεί, σε μια σύνδεση vii^{6}/ii–ii^{6}, το φα♯ της άλτο λύνεται στο σολ της σοπράνο, αλλά αυτό δικαιολογείται από την καθυστέρηση του σολ η οποία αποκλείει τη δυνατότητα της ταυτοφωνίας μεταξύ άλτο και σοπράνο στον πρώτο χρόνο του μέτρου.



Παράδειγμα 5.23: *SPC* 1 φ. 48*r* / σ. 75(a). Παραλείπεται μια δεύτερη, ελαφρώς διαφορετική εκδοχή των μ. 3-4. Τα κλειδιά ντο των τριών ψηλότερων φωνών έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα.



Παράδειγμα 5.24: *SPC* 1 φ. 73*v*, τρίτο σύστημα, μ. 2-7. Τα κλειδιά ντο των τριών ψηλότερων φωνών (S, A, T) έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα. Το εμφανώς εσφαλμένο ντο♮ της σοπράνο στο προτελευταίο μέτρο έχει διορθωθεί εδώ σε ντο♭.

Με αφορμή ορισμένα πηδήματα εβδόμης που εμφανίζονται σε θέματα φούγκας, ο Μάντζαρος βρίσκει την ευκαιρία να διευκρινίσει ορισμένες διαφορές ανάμεσα στις παλαιότερες αντιστικτικές πρακτικές και στις νεότερες.

> Αυτό το θέμα, το οποίο ανεβαίνει με έκτη μεγάλη ξεκινώντας από την 5, έχει αρκετά κακή απάντηση η οποία περιέχει το απαγορευμένο άλμα της εβδόμης μεγάλης, και γι' αυτό δεν είναι εύχρηστο ως τονικό. Ας σημειωθεί ότι οι Παλαιοί απαγόρευαν και το άλμα της έκτης μεγάλης, το

οποίο επίσης έκριναν ότι δεν ήταν εύκολο να τραγουδηθεί με ακρίβεια. Οι Σύγχρονοι όμως το έχουν επιτρέψει εφόσον η έκτη μεγάλη είναι ένα από τα σύμφωνα διαστήματα.[61]

Το διάστημα της μικρής εβδόμης, όπως και εκείνα της αυξημένης τετάρτης και ελαττωμένης πέμπτης ήταν απαγορευμένα στους παλαιούς. Σήμερα όμως, τόσο εκείνο της μικρής εβδόμης όσο και εκείνο της ελαττωμένης πέμπτης (αυτό το τελευταίο κατιόν) θεωρούνται εφαρμόσιμα ακόμα και από τους καλούς Δασκάλους.[62]

Το πρελούδιο της φούγκας αρ. 12 δίνεται σε δύο εκδοχές, μία καταλληλότερη για φωνές (χωρίς πολλά ζεύγη παρεστιγμένου ογδόου και δέκατου έκτου), και μία πιο κοντά στο οργανικό ύφος. Η αρχή της κάθε εκδοχής δίνεται στο Παρ. 5.25. Στη σημείωση χαμηλά στη σελίδα ο Μάντζαρος γράφει για την άνω εκδοχή ότι με αυτό το ύφος «διατηρείται περισσότερο το φωνητικό είδος» («nella maniera di sopra si mantiene più il genere Vocale»). Η σημείωση αυτή είναι μια ένδειξη του υφολογικού εύρους που καλύπτουν οι φούγκες του *SPC* 1, το οποίο συμπεριλαμβάνει δείγματα όχι μόνο μιας συντηρητικότερης γραφής *a καπέλα* αλλά και ενός στυλ πιο ελεύθερου, το οποίο θα βρούμε στο χειρόγραφο με τις επεξεργασίες των μπάσων του Zingarelli (*BNZ*).

Όπως ήδη έχουμε πει, από τους πέντε τουλάχιστον χειρόγραφους τόμους που προορίζονταν για τη διδασκαλία της αντίστιξης σώζονται μονάχα ο 1ος και ο 5ος. Ο μεν 1ος παρουσιάζει αρκετή ομοιογένεια όσον αφορά το περιεχόμενό του, αφού αποτελείται κυρίως από φούγκες, μαζί με τα σύντομα πρελούδιά τους, καθώς και από το σύντομο λεξικό των θεμάτων που είναι κατάλληλα για τονική απάντηση. Από την άλλη, στον 5ο τόμο (*SPC* 5), παρόλο που οι φούγκες έχουν τη μερίδα του λέοντος ως προς το ποσοστό σελίδων που καταλαμβάνουν, εντοπίζουμε και ασκήσεις αντίστιξης που βασίζονται στην κλίμακα και σε αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου. Τέτοιες ακριβώς ασκήσεις περιέχουν τα πρώτα 15 φύλλα αυτού του τόμου.

Στην Ιταλία του πρώτου τρίτου του 19ου αιώνα, η χρήση της κλίμακας αντί ενός *cantus firmus* ως βάσης για αντιστικτικές επεξεργασίες ήταν όχι απλώς συνηθισμένη, αλλά ιδιαίτερα δημοφιλής.[63] Δεν πρέπει να αποτελεί έκπληξη, λοιπόν, η παρουσία τετράφωνων disposizioni[64] πάνω στην ανιούσα και κατιούσα μείζονα κλίμακα μέσα σε ένα μαντζαρικό σύγγραμμα για την αντίστιξη. Η κλίμακα εμφανίζεται πάντα στο μπάσο, και μετά τον όγδοο φθόγγο ακολουθεί μια τέλεια πτώση με την οποία ολοκληρώνεται η κάθε άσκηση. Υπάρχουν δεκατρείς διαφορετικές επεξεργασίες της ανιούσας κλίμακας (φ. 1*v*-[2α]*v*), και έξι της κατιούσας (φ. [2α]*v*-3*v*). Κατόπιν ακολουθούν disposizioni πάνω σε αλματικές, αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου (↗3↘2, ↗4↘3, ↗4↘5, ↘3↗2, ↗5↘4) αλλά και πάνω στην ανιούσα χρωματική κλίμακα. Η αντιστικτική (και αρμονική) επεξεργασία τέτοιων κινήσεων ήταν μια από τις σημαντικότε-

[61] «Questo soggetto che sale di 6.a mag[giore], \ cominciando dalla 5ta, ha una assai \ cattiva risposta, che da [*recte:* dà] un salto \ vietato di 7:a magg[iore] ascend[ente]; e perciò \ non è praticabile come Tuonale. \ È da notare che gli Antichi avevano \ anche vietato il salto di Sesta magg[iore], \ da loro giudicato anch' esso di non facile \ intonaz[ione]. I Moderni però lo hanno ammesso, \ essendo la 6.a magg[iore] una delle Consonanze» (*SPC* 1 φ. 94*v* / σ. 121).

[62] «Anche il Salto di 7:a min[ore] \ come pure quello di 4a. alt[erata] \ e 5.a dim[inuita] erano vietati \ dagli antichi. Oggi però \ tanto quello di 7.a min[ore] che quello di 5.a dimin[uita] \ (quest' ultimo discend[ente]) \ si veggono praticati \ anche da' buoni Maestri» (*SPC* 1 φ. 95*r* / σ. 122).

[63] SANGUINETTI 2005 σ. 453.

[64] Εξήγηση του όρου παραπάνω, σ. 85 υποσημ. 92.

ρες ασκήσεις στη ναπολιτάνικη διδασκαλία του partimento,[65] και δεν είναι τυχαίο ότι τις βρίσκουμε και σε ένα μαντζαρικό χειρόγραφο για τη διδασκαλία της αντίστιξης.



Παράδειγμα 5.25: *SPC* 1 φ. 117*v* / σ. 142(S), πρώτα 6 μέτρα του πρώτου και τρίτου συστήματος αντίστοιχα. Τα κλειδιά ντο των τριών ψηλότερων φωνών (S, A, T) έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα.

Στο Παρ. 5.26 παρατίθενται τέσσερις από τις disposizioni της ανιούσας κλίμακας, και στο Παρ. 5.27 οι πρώτες δύο της αλυσιδικής κίνησης ↗3↘2 (η σημείωση στην πρώτη από αυτές τις δύο μεταφράζεται «Κίνηση που ανεβαίνει τρίτη και κατεβαίνει βήμα»). Οι επεξεργασίες αυτές δίνονται ως δείγματα της μελωδικής και αρμονικής ποικιλίας που μπορούσαν να έχουν μεταξύ τους αυτές οι διαφορετικές εκδοχές. Είναι επίσης φανερό ότι η αρμονική γλώσσα δεν μιμείται τη θρησκευτική φωνητική μουσική της Αναγέννησης αλλά βρίσκεται πολύ πιο κοντά σε αυτή του 19ου αιώνα: χρωματικές κινήσεις (5.26 αρ. 3, στην άλτο και τη σοπράνο, και 5.27 αρ. 2 στη σοπράνο)· μελωδικές κινήσεις όπως αυτή με τις δύο συνεχόμενες μικρές δευτέρες που βλέπουμε στο 5.27 αρ. 2, μ. 5-6, στην άλτο· παρενθετική vii$^{o7\flat}$ της ii στο μ. 3 της αρ. 5 (5.26)· «ναπολιτάνικη» της τονικότητας της έκτης βαθμίδας και έπειτα απατηλή πτώση σε αυτή στα μ. 2-4 της αρ. 9 (5.26). Παρ' όλα αυτά τηρούνται με συνέπεια ορισμένοι κανόνες που αφορούν την κίνηση των φωνών και τον χειρισμό των διαφωνιών, όπως η αποφυγή του μελωδικού διαστήματος αυξημένης τετάρτης και η προετοιμασία της εβδόμης στη συγχορδία της Δεσπόζουσας (μ. 4-5 του αρ. 5) ή η εμφάνισή της με κατιόν βήμα (προτελευταίο μέτρο των αρ. 1, 3 και 9, μ. 7 του αρ. 5, μ. 5 του αρ. 9) ή ακόμα και με άλμα, πάντως όχι στο ισχυρό

[65] Περισσότερα στο SANGUINETTI 2012 σ. 147-158.

μέρος του μέτρου (μ. 7 του αρ. 9). Η εμφάνιση της εβδόμης με κατιόν βήμα επιτρέπεται και στην περίπτωση που, ταυτόχρονα, κάποια άλλη φωνή οξύνεται χρωματικά ώστε να προκύψει *ελαττωμένη* εβδόμη (5.26 αρ. 5 μ. 3). Επιτρέπεται επίσης η λύση της καθυστέρησης *4–3* πάνω σε διάφωνη συγχορδία (V^7, στο 5.26 αρ. 3, προτελευταίο μέτρο), πράγμα που φαίνεται ότι είχε σκοπό να το σχολιάσει ο Μάντζαρος σε κάποια σημείωση που θα αναφερόταν στα σημεία *(a)* και *(b)*, αλλά αμέλησε να το κάνει.

Το ασυνήθιστο σε αυτές τις disposizioni είναι ότι δείχνουν να έχουν δημιουργηθεί από κάποιον μαθητή του Μάντζαρου. Ο γραφικός χαρακτήρας δεν είναι ιδιαίτερα προσεγμένος και, το κυριότερο, υπάρχουν διορθώσεις και σχόλια τα οποία φαίνεται να ανήκουν στον Μάντζαρο. Τα λάθη επισημαίνονται κατά κανόνα με έναν σταυρό πάνω από το εσφαλμένο στοιχείο (φθόγγο, μελωδικό διάστημα, συνήχηση), ορισμένες φορές και με δύο θαυμαστικά, ενώ υπάρχουν και διορθώσεις γραμμένες με μολύβι, όπως π.χ. στο φ. 13*r*, αλλά και ορισμένοι χαρακτηρισμοί των σφαλμάτων όπως «άσχημο» ή «ανοησίες!!» («brutto» και «bestialità!!», στο ίδιο φύλλο).

Τα υπόλοιπα 45 φύλλα του *SPC* 5 περιέχουν, στο σύνολό τους σχεδόν, φούγκες για δύο, τρεις, και τέσσερις φωνές, γραμμένες σε συστήματα τόσων πενταγράμμων όσες είναι κάθε φορά οι φωνές. Οι δίφωνες φούγκες είναι 36, οι τρίφωνες 14, και οι τετράφωνες 7. Σε αυτά τα φύλλα βρίσκουμε πολύ περισσότερες διορθώσεις και σχόλια, όπου σημειώνεται τι είναι αποδεκτό και τι όχι σύμφωνα με διάφορες ιταλικές σχολές. Μολονότι αρκετά σχόλια είναι δυσανάγνωστα, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον διότι μαρτυρούν το γνωστικό εύρος του Μάντζαρου και την εξοικείωσή του με σχολές πέρα από εκείνη της Νάπολης, με την οποία είχε και τους στενότερους δεσμούς — με τους τελευταίους να είναι έκδηλοι και σε κάποια από αυτά τα σχόλιά του. Ορισμένες από τις αποκαλυπτικές αυτές σημειώσεις τις έχω παρουσιάσει σε άλλα δημοσιεύματα,[66] και γι' αυτό δεν θα τις παραθέσω εδώ. Θα αναφέρω ωστόσο ότι ο Μάντζαρος, σε ορισμένες από αυτές, επισημαίνει σφάλματα τα οποία γράφει ότι δεν θα μπορούσαν να γίνουν δεκτά από τον Zingarelli, δείχνοντας έτσι τον σεβασμό του προς τον μέντορά του, ενώ παράλληλα βρίσκει την ευκαιρία να εκφραστεί με περιφρόνηση προς την —υποτίθεται— αντίπαλη σχολή του Pietro Raimondi (1786–1853),[67] η οποία, κατά τη γνώμη του, ξεπερνούσε τα κοινώς αποδεκτά όρια σε ό,τι αφορούσε τους κανόνες της αρμονίας και της αντίστιξης.

[66] ΜΠΡΟΒΑΣ 2019β σ. 41-44.

[67] Ο Raimondi ήταν ο κυριότερος συνεχιστής, στο α΄ μισό του 19ου αιώνα, της σχολής του Leonardo Leo (1694–1744), η οποία εθεωρείτο αντίπαλη εκείνης την οποία είχε άτυπα ιδρύσει ο Francesco Durante (1684–1755) και, έναν αιώνα αργότερα, την εκπροσωπούσε ο επίγονός του Zingarelli (βλ. και ΜΠΡΟΒΑΣ 2019β σ. 43-44). Στη σχολή του Raimondi αναφέρεται ενδεχομένως ο Μάντζαρος και σε ένα σχόλιό του όπου γράφει για την «καταχρηστική Σχολή όπου [επιτρέπουν να] αλλάζει [μορφή;] το θέμα [μιας φούγκας]» («l' abusiva Scuola dell' alteraz[ione] del Sogg[etto]», *SPC* 5 φ. 25*r*). Για την αιωνόβια αντιπαλότητα των σχολών του Durante και του Leo βλ. ROSENBERG 1995 σ, 171-198. Σχετικά με τη σημαντικότερη διαφορά ανάμεσα στις δύο σχολές βλ. παραπάνω, σ. 85 υποσημ. 88.



Παράδειγμα 5.26: *SPC* 5 φ. 1*v* (αρ. 1 και 3), 2*r* (αρ. 5) και 2*v* (αρ. 9). Τα κλειδιά ντο στις τρεις ψηλότερες φωνές (S, A, T) έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα.



Παράδειγμα 5.27: *SPC* 5 φ. 4*r*. Τα κλειδιά ντο στις τρεις ψηλότερες φωνές (S, A, T) έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα.

Στο κομμάτι του χειρογράφου που περιέχει τις φούγκες (και μόνο σε αυτό) τα σχόλια που προκαλούν τους περισσότερους προβληματισμούς είναι αυτά που αναφέρονται σε κάποιον αντιγραφέα και σε κάποιον διορθωτή: συχνά ο Μάντζαρος σχολιάζει (κατά κανόνα καθόλου ευγενικά) αφενός μεν σφάλματα αντιγραφής,[68] αφετέρου δε την απροσεξία του διορθωτή[69] και την τάση του να τοποθετεί περιττούς σταυρούς πάνω στην παρτιτούρα, επισημαίνοντας λάθη ακόμα και εκεί που δεν υπάρχουν.[70] Μια υπόθεσή μου σχετικά με την εμπλοκή αυτών των δύο διαφορετικών (όπως δείχνουν τα σχόλια) ατόμων είναι ότι ο Μάντζαρος είχε ζητήσει να δημιουργηθεί ένα αντίγραφο κάποιου χειρογράφου το οποίο περιείχε δικές του διδακτικές φούγκες, και ότι είχε ζητήσει από δύο μαθητές του να αναλάβουν ο μεν την αντιγραφή, ο δε τον έλεγχο και τις διορθώσεις, ενώ ο ίδιος ο Μάντζαρος έκανε τον τελικό έλεγχο — από τον οποίο προέκυψαν και τα εν λόγω σχόλια. Ο λόγος για τον οποίο ζητήθηκε η αντιγραφή θα μπορούσε να είναι η ευρύτερη διαθεσιμότητα του περιεχομένου του *SPC* 5 μεταξύ των μαθητών της αντίστιξης, ενώ δεν θα απέκλεια και άλλες πιθανές αιτίες, όπως την απόφαση του Μάντζαρου να εκδώσει το χειρόγραφο, πράγμα για το οποίο δεχόταν πιέσεις από τον Fran-

[68] Π.χ. «εύγε, ηλίθιε αντιγραφέα» («bravo l' asino copista», φ. 44*r*).

[69] Λ.χ. σε μια δίφωνη φούγκα (σοπράνο-μπάσος) σε Σολ μείζονα, σε ένα μέτρο όπου ο μπάσος έχει ρε$_3$ και η σοπράνο ρε$_5$-λα$_4$-ρε$_5$—, γράφει «εδώ ο διορθωτής δεν είδε την απουσία της τρίτης σε ολόκληρο το μέτρο» («qui il Correttore non vide la mancanza della 3ª in tutta la batt[uta]», *SPC* 5 φ. 17*v*).

[70] Όπως π.χ. στο φ. 18*r*, «Τι σημαίνει αυτός ο σταυρός; Τι μανία κι αυτή να τον τοποθετούν ακόμα κι εκεί όπου δεν έχει θέση» («cosa significa questa croce? la smania di porla anco dove non andrebbe»), ή στα 30*r*, 33*r*.

cesco Ruggi, ο οποίος δίδασκε αντίστιξη στο ωδείο της Νάπολης.[71] Θεωρώ πολύ πιθανότερο, πάντως, τον πρώτο λόγο, διότι έτσι εξηγείται και ο εκπαιδευτικός χαρακτήρας πολλών μαντζαρικών σχολίων, τα οποία δεν θα ενδιέφεραν έναν εκδότη.

Όσον αφορά δε τα αναλυτικά σύμβολα που αφορούν την αρμονία, η απουσία τους από το *SPC* 5 είναι αισθητή, κι αυτή είναι μια πολύ σημαντική διαφορά αυτού του τόμου από το *SPC* 1. Δεν υπάρχει εδώ καθόλου θεμελιακό μπάσο, ενώ ο συμβολισμός των συγχορδιών με αρίθμηση συνεχούς μπάσου είναι εξαιρετικά σπάνιος. Δεν φαίνεται να υπάρχει κάποιος εμφανής λόγος γι' αυτή τη διαφορά, εκτός αν η απάντηση βρίσκεται στον αύξοντα αριθμό του τόμου: αν ο πρώτος τόμος προοριζόταν για τους αρχάριους της αντίστιξης, τότε αυτοί θα είχαν ανάγκη από το θεμελιακό μπάσο ως βοήθημα για καλύτερη αντίληψη του αρμονικού φόντου πάνω στο οποίο ξετυλίγεται ο αντιστικτικός ιστός. Φτάνοντας στον πέμπτο τόμο θα ήταν πλέον αρκετά έμπειροι ώστε να μπορούν να συλλάβουν ευκολότερα τις συγχορδίες ταυτόχρονα με τη συμπλοκή των φωνών, ακόμα και στις δίφωνες φούγκες, δηλαδή στην πιο λιτή αντιστικτική υφή, όπου η ανασύνθεση των υπονοούμενων συγχορδιών πρέπει να γίνει με βάση δύο μόνο φωνές.

Θα ολοκληρώσω αυτή την αναφορά στο *SPC* 5 επισημαίνοντας τη μεγάλη σημασία αυτού του χειρογράφου ως τεκμηρίου για τον έντονο προσανατολισμό του Μάντζαρου προς τις διδακτικές μεθόδους της ναπολιτάνικης σχολής. Το συνολικό περιεχόμενό του έχει πολλά κοινά με το είδος ασκήσεων που χρησιμοποιούσε ο Zingarelli στα μαθήματά του, τα οποία συμπεριλάμβαναν «κλίμακες και disposizioni για 2, 3 και 4 φωνές», καθώς και φούγκες για δύο, τρεις, ή τέσσερις φωνές.[72] Η διαφορά είναι ότι στο *SPC* 5, οι disposizioni που βασίζονται σε κλίμακες και αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου είναι όλες τετράφωνες. Ωστόσο η τετραφωνία αυτή, με την οποία ξεκινά τόσο το *SPC* 1 και το *SPC* 5, δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ο Μάντζαρος ξεκινούσε να διδάσκει την αντίστιξη γράφοντας για τέσσερις φωνές, όπως έκαναν τον προηγούμενο αιώνα ο Johann Sebastian Bach, ο Rameau, και ο Kirnberger,[73] διότι το σωζόμενο υλικό δεν είναι επαρκές για να μας επιτρέψει να βγάλουμε κάποιο ασφαλές συμπέρασμα: αφενός έχουμε πρόσβαση σε δύο μόνο τόμους από τους πέντε που παραδίδεται ότι αποτελούσαν το σύγγραμμα, αφετέρου είναι πολύ πιθανό ότι ο Μάντζαρος δεν έχει αφήσει υποδειγματικές λύσεις για τα πρώτα βήματα διδασκαλίας της αντίστιξης κι ότι το υλικό αυτών των πρώτων ασκήσεων γραφόταν σε τετράδια των μαθητών του — ή, το πιθανότερο, σε *cartelle*, όπως λέγονταν στην Ιταλία οι μικροί πίνακες πάνω στους οποίους κρατούσαν σημειώσεις και έλυναν ασκήσεις.[74]

---

[71] Βλ. παράθεμα παραπάνω, σ. 27.

[72] Η πληροφορία αυτή προέρχεται από τα απομνημονεύματα του συνθέτη και μουσικολόγου Angelo Catelani (1811–1866), τμήμα των οποίων παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 452-453. Ο Catelani είχε ξεκινήσει τη μαθητεία του κοντά στον Zingarelli το 1831.

[73] LESTER 1992 σ. 256. Από την άλλη, ο Fux και ο Marpurg ξεκινούσαν με δύο φωνές. Ο δε Asioli, σύγχρονος του Μάντζαρου, συνιστούσε να ξεκινά κανείς την αντίστιξη με τετραφωνία, και διδάσκοντάς την μέσα από μια αρμονική αντίληψη (BARAGWANATH 2011 σ. 156).

[74] BARAGWANATH 2011 σ. 6, VAN TOUR 2015 σ. 86. Οι σύγχρονοι του Μάντζαρου δάσκαλοι μουσικής σπανίως κατέγραφαν στα χειρόγραφά τους το υλικό με το οποίο εξασκούνταν οι αρχάριοι. Όσο για τις *cartelle*, αυτές ήταν ντυμένες με κάποιο ύφασμα ή με δέρμα ζώου, και χρησιμοποιούνταν όπως περίπου και οι πλάκες που είχαν προπολεμικά οι μαθητές και στα ελληνικά σχολεία, πάνω στις οποίες έγραφαν με κοντύλι και τις καθάριζαν με σφουγγάρι για να χρησιμοποιηθούν εκ νέου.

5.8 *Επεξεργασίες πάνω σε partimenti του Fenaroli και του Zingarelli*

Η πλευρά της παιδαγωγικής δραστηριότητας του Μάντζαρου που τον συνδέει πιο στενά με τη ναπολιτάνικη διδακτική παράδοση είναι η χρήση του partimento ως εκπαιδευτικού εργαλείου.[75] Δεν φαίνεται να δημιούργησε δικά του partimenti αλλά στράφηκε σε ήδη υπάρχουσες συλλογές του Fenaroli και του Zingarelli. Από σχόλιό του στο ΜΤ-18 του ΜΠ (βλ. σ. 189 και 194-197) γνωρίζουμε ότι το δεύτερο Βιβλίο των *Partimenti* του Fenaroli[76] το χρησιμοποιούσε για να διδάσκει τις καθυστερήσεις. Και επειδή τα partimenti των πρώτων τεσσάρων Βιβλίων χρειάζονται μόνον ομοφωνική πραγματοποίηση, και άρα δεν παρουσιάζουν υπερβολικές απαιτήσεις από τους μαθητές, θεωρώ ότι ο Μάντζαρος τα χρησιμοποιούσε ως ασκήσεις πρακτικής εναρμόνισης στο πιάνο. Τα δύο τελευταία Βιβλία όμως (V και VI) αποτελούνται κυρίως από φούγκες, οι οποίες αυξάνουν εξαιρετικά τον βαθμό δυσκολίας στον πρακτικό χειρισμό της αντιστικτικής υφής. Γι' αυτόν τον λόγο ο Μάντζαρος συνιστά στους μαθητές να μην προσπαθήσουν να παίξουν αυτά τα partimenti σε πληκτροφόρο όργανο χωρίς πρώτα να τα έχουν επεξεργαστεί γραπτώς και με ακρίβεια, διότι η πραγματοποίησή τους σε πραγματικό χρόνο και απευθείας από την ελλειπτική παρτιτούρα του Fenaroli είναι κάτι που δεν μπορούν να το κάνουν «όχι μόνον οι πιο έμπειροι μαθητές, αλλά ούτε καν οι πιο ικανοί από τους δασκάλους αυτού του τομέα».[77] Η μαρτυρία αυτή του Μάντζαρου χρονολογείται το 1856 και προέρχεται από τον πρόλογο ενός χειρογράφου που περιέχει τις δικές του επεξεργασίες όλων των partimenti των Βιβλίων V του VI του Fenaroli.[78] Είναι σημαντική μαρτυρία επειδή μας παρέχει πληροφορίες για την πρακτική του partimento στα μέσα του 19ου αιώνα, τόσο στη διδασκαλία του ίδιου του Μάντζαρου όσο και στα ιταλικά ωδεία, και επιβεβαιώνει τη γραπτή επεξεργασία των partimento που είχαν μορφή φούγκας, όπως και την αδυναμία ακόμα και των πιο επιδέξιων δασκάλων να τα πραγματοποιούν πάνω στο μουσικό όργανο με βάση την πρωτότυπη παρτιτούρα,[79] σε αντίθεση με τους αναλόγου κύρους συναδέλφους τους που εί-

---

[75] Για το partimento βλ. εδώ την ενότητα 2.2.2.

[76] FENAROLI [1814] και [1823–1824].

[77] «Nè potrebbe l'alunno il più esperto, e neppure il più provetto maestro in quel ramo, con la guida della sola nota di tali partimenti, presumere d'eseguirli sull'organo» (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ [1856], §V του Προλόγου). Η ελληνική μετάφραση που δίνω εδώ είναι ελαφρώς διαφορετική από εκείνη που υπάρχει στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2003, χωρίς όμως να αλλοιώνεται το νόημα.

[78] ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ [1856]. Στη διπλωματική μου εργασία το αποκαλώ «χειρόγραφο Ρομποτή» (συντετμημένα *ΧφΡ*) επειδή ανήκει στο Αρχείο Ρομποτή της Βιβλιοθήκης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Για μια παρουσίαση αυτών των πραγματοποιήσεων του Μάντζαρου, όπως και των άλλων δύο χειρογράφων στα οποία είναι καταγεγραμμένες, βλ. ΜΠΡΟΒΑΣ 2003.

[79] Υπάρχουν, όμως, και μαρτυρίες της ίδιας περιόδου που δείχνουν ότι η επεξεργασία των partimenti γινόταν στο χαρτί ανεξάρτητα από τη δυσκολία τους. Ο Luigi Felice Rossi, σε μια σχολιασμένη έκδοση των *Partimenti* του Fenaroli που έχει επιμεληθεί, γράφει ότι η γραπτή επεξεργασία ξεκινούσε ήδη από την αρχή: «ο μαθητής πρέπει να αντιγράψει ένα ένα όλα τα partimenti του Βιβλίου I, αλλά με τον συνήθη τρόπο, έτσι ώστε πάνω από κάθε πεντάγραμμο του partimento να υπάρχει ένα πεντάγραμμο κενό. Κατόπιν, σε όλα αυτά τα partimenti θα σημειώσει πρώτα τις μετατροπίες [...], και έπειτα την αρίθμηση, όχι όμως αντιγράφοντάς την, αλλά βρίσκοντάς τη μόνος του με τη βοήθεια των καθορισμένων κανόνων [...]. Στο τέλος θα εκτελέσει, ή μάλλον θα μελετήσει στο πιάνο το αποτέλεσμα των λυμένων ασκήσεων, και ταυτόχρονα θα εξετάσει τη σχέση που έχουν οι κανόνες με το αποτέλεσμα το οποίο παράγει η αρμονία» («lo scolare dee copiarsi ad uno ad uno, tutti i Partimenti del primo Libro: nel modo solito però, che ogni Rigo di Partimento abbia supra di sé un Rigo vuoto. Il che fatto apporrà a tutti questi Partimenti, prima l'indicazione delle Modulazioni [...]; e poi la Numerica, non copiandola, ma trovandola di per sé sulla scorta delle regole prescritte [...]. Per ultimo eseguirà, anzi studierà sul Pianoforte il risultamento degli esercizi fatti, ed esaminerà ad un tempo il rapporto che i precetti hanno

χαν ζήσει έναν αιώνα νωρίτερα, οι οποίοι ήταν ικανοί να το κάνουν — ίσως όχι στις φούγκες σε *stile antico*, σίγουρα όμως σε εκείνες που ήταν γραμμένες σ' ένα ύφος πιο ιδιωματικό για τα πληκτροφόρα.[80]

Οι μαθητές του Μάντζαρου ξεκινούσαν να διδάσκονται τη αντίστιξη σε παλαιό ύφος, γράφοντας για φωνές, και όφειλαν να εφαρμόζουν τους αυστηρούς κανόνες χειρισμού των διαφωνιών. Στο ύφος αυτό, που αποκαλείται *contrappunto rigoroso* ή *osservato*,[81] οι συγχορδίες είναι αποκλειστικά τρίφθογγες, με την εβδόμη της Δεσπόζουσας να εμφανίζεται μόνον ως διαβατικός φθόγγος σε ασθενή (ή σχετικά ασθενή) χρόνο του μέτρου. Ωστόσο κάποιοι από αυτούς τους κανόνες αναιρούνται όταν πρόκειται για την αντιστικτική επεξεργασία μπάσων τύπου partimento: τέτοιες επεξεργασίες τις ανέθετε ο Μάντζαρος στους μαθητές του αφού είχαν ήδη εμπεδώσει την αυστηρή φωνητική αντίστιξη, ως ένα βήμα παραπέρα από αυτήν, προετοιμάζοντάς τους έτσι για την επαφή με την «composizione ideale», την ελεύθερη σύνθεση.[82] Όσο για τις επεξεργασίες του ίδιου του Μάντζαρου πάνω σε partimenti του Zingarelli και του Fenaroli, αυτές είχαν ως στόχο να χρησιμεύσουν ως υποδείγματα για τους μαθητές του.[83] Το παρακάτω παράθεμα προέρχεται από τον πρόλογο του χειρογράφου με τις πραγματοποιήσεις του των βιβλίων V και VI των *Partimenti* του Fenaroli. Εκεί, λοιπόν, μας πληροφορεί ότι η γραπτή επεξεργασία των αντιστικτικών partimenti

> δεν μπορεί να νοηθεί ή να πραγματοποιηθεί ως προπαιδευτική της μελέτης της Αντίστιξης, ούτε και πρέπει να ταυτίζεται με αυτήν, αλλά αντιθέτως [πρέπει να νοηθεί] ως ώθηση του μαθητή ένα βήμα παραπέρα εμφυσώντας του […] τον […] νόμο [της Ενότητας], αφού πρώτα ο μαθητής θα έχει εξασκηθεί πρακτικά πάνω στις κινήσεις των φωνών στα διάφορα είδη Αντίστιξης.[84]

---

coll'effetto che produce l'Armonia»· Luigi Felice Rossi, *Partimenti ossia bassi numerati del celebre maestro Fedele Fenaroli e trattato d'accompagnamento di Luigi Felice Rossi: il tutto forma un complesso di dottrina armonica teorico-pratica fondata sulle basi della Scuola di Napoli*, Μιλάνο: F. Lucca, αύξων αριθμός εκτύπωσης 2404, σ. 86· παρατίθεται στο SANGUINETTI 2006 σ. 31-32). Υπάρχει επίσης η περίπτωση του Domenico Quadri ο οποίος, στο *La ragione armonica* […] του 1830 (Νάπολη: Tramater), αξιολογεί τη γραπτή πραγματοποίηση των partimenti ψηλότερα από την αυτοσχεδιαζόμενη. Το βιβλίο αυτό διδάσκει το partimento μέσα από τη λεπτομερή ανάλυση τεσσάρων partimenti του Stanislao Mattei, και προτείνει στους μαθητές τρόπους για να συνθέσουν δικά τους (SANGUINETTI 2005 σ. 477-478).

[80] SANGUINETTI 2012 σ. 340, όπου προτείνονται και μερικά βήματα για μιαν αποτελεσματική πραγματοποίηση μιας φούγκας-partimento από σημερινούς μαθητές και μουσικούς.

[81] Και τους δύο όρους θα τους βρούμε στο *BNZ* φ. 57*v*-58*r* / σ. 113-114.

[82] Εκτός από τις disposizioni, ένα ακόμη είδος άσκησης που χρησίμευε, κατά τον πρώιμο 19ο αιώνα, στην προετοιμασία για την ελεύθερη σύνθεση ήταν τα solfeggi — σύντομα κομμάτια για μία φωνή και basso continuo, αλλά χωρίς στίχους (βλ. και εδώ την ενότητα 2.2.4). Στα μαντζαρικά ευρισκόμενα, όμως, δεν απαντάται η λέξη *solfeggio*, ούτε υπάρχει κάποιο χειρόγραφο του οποίου το περιεχόμενο να μοιάζει με solfeggi, και συνεπώς δεν έχουμε καμία πηγή, ούτε πρωτογενή ούτε δευτερογενή, για τη χρήση τέτοιων ασκήσεων από τον Μάντζαρο στα μαθήματά του. Θεωρώ απίθανο να μη διδάσκονταν στη ΦΕΚ, διότι ο Μάντζαρος, ο οποίος φρόντιζε να φέρνει από την Ιταλία ό,τι καλύτερο και αποτελεσματικότερο είχε να προσφέρει η χώρα αυτή στις μεθόδους διδασκαλίας της μουσικής, θα είχε φροντίσει ως καλλιτεχνικός διευθυντής του ιδρύματος να ενσωματώσει και το solfeggio στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα. Ενδεχομένως η διδασκαλία αυτού του μαθήματος αποτελούσε αρμοδιότητα άλλου καθηγητή και όχι του Μάντζαρου. Περισσότερα για τα solfeggi στο ιταλικό μουσικοεκπαιδευτικό σύστημα, στο κεφάλαιο 6 του BARAGWANATH 2011 (σ. 256 κ.ε.), και κυρίως στο BARAGWANATH 2020, όπου όμως δίνεται έμφαση στην περίοδο της μεγάλης ακμής του είδους, δηλαδή στον 18ο αιώνα.

[83] Η παλαιότερη σωζόμενη πραγματοποίηση των βιβλίων V και VI των *Partimenti* του Fenaroli έχει γίνει από τον συνθέτη και μουσικολόγο Angelo Catelani (1811–1866), ο οποίος είχε σπουδάσει μουσική με τον Zingarelli και τον Giovanni Furno. Στις πραγματοποιήσεις του περιλαμβάνεται και το βιβλίο IV (SANGUINETTI 2012 σ. 50).

[84] «non può intendersi nè praticarsi come precursore a quello del contrappunto, nè debbe eziandio immedesimarsi con questo, ma anzi spinger l' alunno un passo più oltre col trasfondergli […] la legge […], dopo fatta

Σε σύγκριση με την αυστηρή αντίστιξη, λοιπόν, η γραφή των αντιστικτικών partimenti είναι πολύ περισσότερο οργανική παρά φωνητική, και επιτρέπει περισσότερες ελευθερίες («licenze») στην αρμονία, στη μελωδική κίνηση και στον χειρισμό των διαφωνιών. Ο Μάντζαρος θεωρούσε ότι αυτές οι ελευθερίες θα μπορούσαν να προβληματίσουν τους μαθητές ή να τους προκαλέσουν σύγχυση, εφόσον παραβιάζουν ορισμένους κανόνες της φωνητικής αντίστιξης τους οποίους είχαν διδαχθεί στο αρκετά συντηρητικό *contrappunto rigoroso*, και γι' αυτόν τον λόγο κατάρτισε ένα αλφαβητικό «ευρετήριο ελευθεριών» οι οποίες συναντώνται στα *Partimenti* του Fenaroli: εκεί περιγράφονται εν συντομία οι παρεκκλίσεις από τους αυστηρούς κανόνες και γίνεται παραπομπή προς τα ακριβή σημεία της παρτιτούρας όπου αυτές εντοπίζονται,[85] ενώ σε εκείνα ακριβώς τα σημεία υπάρχουν και επισημάνσεις με σταυρό. Για τον ίδιο λόγο, οι επεξεργασίες του πάνω σε partimenti του Zingarelli συνοδεύονται και αυτές από πολλές επεξηγηματικές σημειώσεις και σχόλια.[86]

Μεταξύ των ελευθεριών αυτών βρίσκουμε στα partimenti του Fenaroli και τις εξής: μεγάλη απόσταση μεταξύ δύο ακραίων φωνών —διάστημα δωδεκάτης ή μεγαλύτερο— χωρίς να συνηχεί κάποια εσωτερική φωνή (ελευθερία/παρέκκλιση αρ. 18), μετατροπίες προς τονικότητες με διαφορά δύο ή περισσότερων αλλοιώσεων σε σχέση με την κύρια τονικότητα (ελευθερία αρ. 20), λύση του Προσαγωγέα με κατιόν πήδημα εβδόμης (αρ. 25a), μελωδικά διαστήματα δευτέρας αυξημένης (αρ. 43), τρίτης ελαττωμένης (αρ. 44), τετάρτης ελαττωμένης (αρ. 45), τετάρτης αυξημένης που δεν οφείλεται σε αλυσίδα (αρ. 46), απροετοίμαστο αρμονικό διάστημα εβδόμης μικρής σε σχέση με το μπάσο (αρ. 54), κ.λπ.[87] Για καθεμιάν από αυτές τις δύο τελευταίες παρεκκλίσεις δίνω ένα παράδειγμα στο Παρ. 5.28: στο άνω σύστημα ο Μάντζαρος έχει επισημάνει στο μπάσο την ανιούσα αυξημένη τετάρτη, ενω στο κάτω σύστημα τις εβδόμες που σχηματίζει η ανώτερη φωνή (εδώ το δεύτερο βιολί ή αλλιώς η άλτο) με το μπάσο.

---

la pratica della disposizione delle parti delle diverse specie di contrappunti» (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ [1856], §IV του Προλόγου· παρατίθεται στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 σ. 100).

[85] Π.χ. στην «ελευθερία» αρ. 49 γράφει «Ανιόν πήδημα ελαττωμένης πέμπτης | Βιβλίο 6ο, αρ. 31 (Allegro) – σ. 340, μ. 17 και 19)» («Sbalzo di 5ta: Dimin[uita] all' insù | Lib[ro] 6:o N[umero] 31 – (All[egro]) Pag[ina] 340 – batt[ute] 17, e 19»). Οι αριθμοί σελίδων και μέτρων παραπέμπουν στο χειρόγραφο με τις πραγματοποιήσεις (ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ [1856]), στου οποίου τα τελευταία 16 φύλλα είναι καταγραμμένο αυτό το ευρετήριο.

[86] Μία από αυτές αφορά μιαν απροετοίμαστη συνήχηση ελαττωμένης πέμπτης μεταξύ τενόρου και μπάσου, απαγορευμένης στην αυστηρή φωνητική αντίστιξη του *παλαιού* ύφους (βλ. παραπάνω στο παράθεμα της σ. 606), η οποία όμως εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας Δεσπόζουσας με εβδόμη. Η σημείωση αυτή παρατίθεται παρακάτω, στις σ. 623-624, και αναφέρεται στο μ. 4 μιας πραγματοποίησης η οποία παρατίθεται ολόκληρη στις σ. 622-623 του παρόντος.

[87] Το ευρετήριο αυτό παρατίθεται, σε ψηφιακή μεταγραφή και ελληνική μετάφραση, στο Παράρτημα 7 του ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 (σ. 131-165).



Παράδειγμα 5.28: ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ [1856]· άνω σύστημα: σ. 246 μ. 21-24· κάτω σύστημα: σ. 104 μ. 34-38. Με φθογγόσημα κανονικού μεγέθους σημειώνεται το partimento του Fenaroli (πηγή: FENAROLI [1814] σ. 149 και 131 αντίστοιχα), ενώ με μικρότερου μεγέθους οι φθόγγοι που έχει προσθέσει ο Μάντζαρος.

Ακόμα και ως γραπτή άσκηση, τα partimenti αυτά ήταν εξαιρετικά ωφέλιμα για τους μαθητές διότι τους ανάγκαζαν να ελέγχουν παράλληλα όλα τα στοιχεία της μουσικής σύνθεσης που επεξεργάζονταν (αρμονία, αντίστιξη, υφή, μορφή) δίνοντάς τους έτοιμο το δομικό καλούπι, το τονικό πλάνο, και το θεματικό υλικό. Το παρωχημένο ύφος των partimenti του Fenaroli, με έντονα τα στοιχεία του μπαρόκ και του πρώιμου κλασικισμού, καθώς και το αρκετά περιορισμένο αρμονικό τους λεξιλόγιο (για τα δεδομένα της γενιάς του Verdi), δεν αποθάρρυναν ούτε τον Μάντζαρο ούτε τους σύγχρονούς του Ιταλούς από το να δίνουν μεγάλη αξία σε αυτά τα partimenti και να τα χρησιμοποιούν στη διδασκαλία τους.[88] Με αυτά οι μαθητές ασκούνταν ταυτόχρονα στον έλεγχο της ισορροπίας της υφής, στην ορθή εφαρμογή αρμονικών συνδέσεων, και στην αξιοποίηση του δοσμένου θεματικού υλικού (εντοπίζοντας π.χ. τις νύξεις για μιμήσεις), και όλα αυτά έχοντας συνεχώς την εποπτεία της μορφής. Αυτή η διαδικασία τούς έφερνε όλο και πιο κοντά στην ελεύθερη σύνθεση. Όσον αφορά τη λιτή αρμονική γλώσσα των partimenti, αυτή μάλλον διευκόλυνε τους μαθητές ώστε να δώσουν μεγαλύτερη προσοχή στα υπόλοιπα στοιχεία της μουσικής.

Οι μαντζαρικές πραγματοποιήσεις των partimenti των Βιβλίων V του VI του Fenaroli είναι κατά κανόνα τετράφωνες. Δεν είναι όμως καταγεγραμμένες ως disposizioni (σε τέσσερα διαφορετικά πεντάγραμμα) αλλά σε συστήματα των δύο πενταγράμμων, ώστε να μπορούν να παιχτούν και από πληκτροφόρο, ενώ ο Μάντζαρος προτείνει εναλλακτικά την εκτέλεσή τους από κουαρτέτο εγχόρδων ή και από φωνητικό κουαρτέτο (τουλάχιστον όσων partimenti μπορούν να αποδοθούν με τη φωνή).[89] Όσον αφορά τον σκοπό της δημιουργίας τους, αυ-

[88] Εντούτοις κάποιοι δάσκαλοι των μέσων του 19ου αιώνα, όπως ο Pietro Platania και ο Pietro Raimondi, προτίμησαν να γράψουν νέα partimenti που αντιπροσώπευαν περισσότερο την αρμονική γλώσσα και το ύφος της εποχής τους, αφενός μεν απαιτώντας τη χρήση πιο προχωρημένων και σύνθετων συγχορδιών, αφετέρου δε μεταβαίνοντας και σε πιο απομακρυσμένες τονικότητες. Περισσότερα για το ζήτημα στο STELLA 2007 και στο SANGUINETTI 2012 σ. 90-91.

[89] ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ [1856], §VI του Προλόγου (ο οποίος παρατίθεται στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 σ. 99-102). Φαίνεται ότι επρόκειτο για πρακτική όχι ασυνήθιστη στην Ιταλία, εφόσον είχε προηγηθεί, έξι χρόνια πριν τις μαντζαρικές πραγματοποιήσεις των partimenti του Fenaroli, μια μεταθανάτια έκδοση ενάριθμων μπάσων του

τός ήταν αφενός μεν εκπαιδευτικός, διότι γράφτηκαν για να χρησιμεύσουν ως υποδείγματα για μελέτη από τους μαθητές του Μάντζαρου, αφετέρου δε καλλιτεχνικός επειδή λογίζονταν και αυτές ως συνθέσεις, έστω και με διπλή πατρότητα (αφενός μεν ο σκελετός τους και η μία μελωδική γραμμή ανήκει τον Fenaroli, αφετέρου δε η συμπλήρωση του σκελετού αξιοποιώντας το θεματικό υλικό της δοσμένης μελωδικής γραμμής ανήκει στον Μάντζαρο).[90] Τις πραγματοποιήσεις του αυτές τις αφιέρωσε ο Μάντζαρος στη βασίλισσα Βικτωρία Α΄, αφού πρώτα πήρε την άδειά της γι' αυτό. Έτσι, ένα πολυτελές αντίγραφο του πρωτότυπου χειρογράφου εστάλη στο Λονδίνο, ενώ το πρωτότυπο παρέμεινε στην Κέρκυρα, για διδακτική κυρίως χρήση (όπως μαρτυρά και το «ευρετήριο ελευθεριών», το οποίο βεβαίως δεν έχει αντιγραφεί στο χειρόγραφο που εστάλη στη βασίλισσα).[91]

Εκτός από τα δύο χειρόγραφα που μόλις αναφέρθηκαν, στα ΙΑΜΜπ υπάρχει και ένα τρίτο: εκείνο περιέχει πραγματοποιήσεις των partimenti του Fenaroli, όχι όμως και των δύο τελευταίων βιβλίων αλλά μόνο του αρ. V.[92] Η επιλογή του Μάντζαρου να επεξεργαστεί μόνο τα partimenti του Βιβλίου V εξηγείται, το πιθανότερο, από το γεγονός ότι αυτό το Βιβλίο είναι το μοναδικό του έργου του Fenaroli που αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από φούγκες, δηλαδή από το μουσικό είδος στο οποίο ο Μάντζαρος έδινε τη μέγιστη δυνατή σημασία, τόσο από τεχνική όσο και από φιλοσοφική και αισθητική άποψη.[93] Λεπτομέρειες για το περιεχόμενό του, αλλά και για τις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ αυτών των πραγματοποιήσεων και εκείνων που αφιερώθηκαν στη βασίλισσα υπάρχουν στη διπλωματική μου εργασία.[94] Εδώ θα περιοριστούμε να πούμε ότι, στις πραγματοποιήσεις του «χειρογράφου Μπενάκη», η γραφή είναι πιο ιδιωματική για πληκτροφόρα όργανα (με σημειωμένους δακτυλισμούς), και ο χειρισμός των φωνών είναι πιο ελεύθερος σε σχέση με τις πραγματοποιήσεις του «χειρογράφου Ρομποτή» οι οποίες καταγράφουν με ακρίβεια την καθεμιά από τις τέσσερις φωνές. Υπάρχουν επίσης διάσπαρτες διαφορές ως προς την επεξεργασία, οι οποίες αφορούν την αρμονία, την υφή, συγκεκριμένες μελωδικές κινήσεις, ή συνδυασμούς αυτών. Αλλά μια σημαντική διαφορά του «χειρογράφου Μπενάκη» είναι η ύπαρξη δύο κειμένων που ασχολούνται με την ανάλυση των δύο πρώτων από τις φούγκες που περιέχονται σε αυτό. Καθεμιά από τις αναλύ-

---

Stanislao Mattei, όπου η πραγματοποίηση είναι για κουαρτέτο εγχόρδων και είναι καταγεγραμμένη σε πλήρη παρτιτούρα τεσσάρων πενταγράμμων (MATTEI [1850]), αν και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν ο Μάντζαρος την είχε υπόψιν του. Όσον αφορά τις πραγματοποιήσεις του Μάντζαρου, ορισμένες από αυτές τις ερμήνευσε σε συναυλίες το Ιόνιο Κουαρτέτο Εγχόρδων μέσα στη δεκαετία του 2000, και τις ηχογράφησε σε CD το οποίο κυκλοφόρησε το 2011 (Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος – Fedele Fenaroli, *Partimenti για κουαρτέτο εγχόρδων*, Irida Classical 009).

[90] Για το ζήτημα αυτό βλ. ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 σ. 51, και ΜΠΡΟΒΑΣ 2011 σ. 5.

[91] Όταν ο Κώστας Καρδάμης, το καλοκαίρι του 2002, ανακάλυψε την ύπαρξη του «βασιλικού χειρογράφου» στη Βρετανική Βιβλιοθήκη, είχε δημιουργηθεί ένα πρόβλημα στο να χρονολογηθούν και να διαλευκανθούν κάποια γεγονότα όπως: (α) η αίτηση του Μάντζαρου προς τη βασίλισσα ώστε να δώσει την άδειά της για την αφιέρωση, (β) η χορήγηση της άδειάς της, (γ) η αποστολή του αντιγράφου στο Λονδίνο, και (δ) η έκφραση ευαρέσκειας από μέρους της Βικτωρίας. Το πρόβλημα οφειλόταν σε αντικρουόμενα ή ασαφή στοιχεία, τα οποία προέκυπταν κυρίως από μια δευτερογενή πηγή στην οποία βασιζόμασταν (ΧΥΤΗΡΗΣ 1994 σ. 45-47 υποσημ. 31). Τα περισσότερα από τα παραπάνω προβλήματα λύθηκαν μετά από έρευνά μου στα Βρετανικά Εθνικά Αρχεία, της οποίας οι καρποί παρουσιάζονται στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2019α.

[92] *Libro 5:ο De' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli Disposti per Organo, o Piano-Forte Da N. C. Manzaro* (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/8/31).

[93] Για τη σημασία της φούγκας στο παιδαγωγικό και αισθητικό σύστημα του Μάντζαρου βλ. ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 238-239.

[94] ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 σ. 61-64 και 67-80.

σεις αυτές είναι χωρισμένη σε σύντομες ενότητες, τόσες όσες αποτελούν και τη φούγκα η οποία είναι και το αντικείμενό της (δηλαδή εκθέσεις, θεματικά επεισόδια, και αθεματικά επεισόδια),[95] και περιέχει διάφορες τεχνικές επισημάνσεις, μορφολογικές ή αρμονικές, όπως π.χ. τις βαθμίδες/τονικότητες στις οποίες εμφανίζεται το θέμα, ή την αναφορά στην προέλευση του θεματικού υλικού των επεισοδίων.[96]

Το αρμονικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν αυτές οι αναλύσεις σχετίζεται κυρίως με τις αναφορές στη λειτουργία των συγχορδιών και στο θεμελιακό μπάσο. Ως σχετικό παράδειγμα θα παραθέσω, από την ανάλυση της πρώτης φούγκας, το τμήμα που αφορά τη δεύτερη ενότητά της (η οποία ξεκινά στο τέταρτο μέτρο του Παρ. 5.29):[97]

> (2) Πρώτο επεισόδιο στον μπάσο με υλικό από την κοντέτα. Ο μπάσος ξεκινά από την [συγχορδία της ελάσσονος] πέμπτη[ς] και στην ουσία κινείται, από μέτρο σε μέτρο, με διάστημα ανιούσας έκτης και κατιούσας έβδομης εναλλάξ: αυτό [όλο] αποτελεί μιαν αλυσίδα με μιμήσεις από την υψηλότερη φωνή στην υπερκείμενη ενδεκάτη. Σε αυτή την αλυσίδα το θεμελιακό μπάσο κινείται με ανιούσα τετάρτη και κατιούσα πέμπτη, κάνοντας έπειτα πτώση στη [συγχορδία της] δεύτερη[ς η οποία λειτουργεί] ως [συγχορδία] πέμπτη[ς] [*δηλ. ως παρενθετική Δεσπόζουσα*].[98]

Επειδή εδώ έχουμε να κάνουμε με μιαν αλυσίδα, και επειδή ο Μάντζαρος —όπως και η ναπολιτάνικη σχολή του partimento— έδινε σε αυτές μεγάλη σημασία, αναλύονται εδώ δύο διαφορετικά επίπεδα της αλυσιδικής μελωδίας του μπάσου: από τη μία πλευρά απομονώνονται οι αρμονικά σημαντικότεροι φθόγγοι της αλυσίδας, ενώ από την άλλη πλευρά αναφέρεται το θεμελιακό μπάσο των συγχορδιών με τις οποίες εναρμονίζεται η αλυσίδα, χωρίς να παραλείψει ο Μάντζαρος (και στα δύο αναλυτικά επίπεδα) να κάνει λόγο για τα μελωδικά διαστήματα που αποτελούν το πρότυπο της αλυσίδας. Επομένως, στην ενότητα 2 της ανάλυσης αυτής της φούγκας, περιγράφεται λεκτικά αφενός μεν ο σκελετός της μελωδίας του πραγματικού μπάσου, αφετέρου δε η μελωδική γραμμή που σχηματίζουν οι θεμέλιοι των συγχορδιών της αλυσίδας. Στο Παρ. 5.30 δίνεται σε μουσική σημειογραφία η παραπάνω αλυσίδα σε τρεις μορφές: πρώτα το πραγματικά ακουόμενο μπάσο, και έπειτα τα δύο αναλυτικά επίπεδά του που μόλις αναφέραμε.

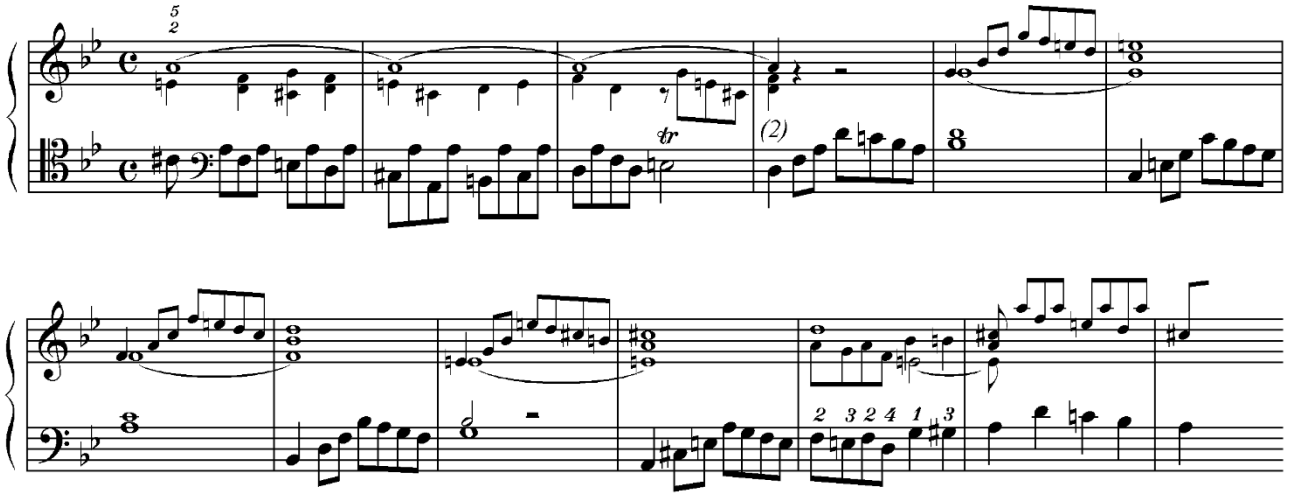
---

[95] Οι αντίστοιχοι ιταλικοί όροι του Μάντζαρου είναι *attacco*, *divertimento*, και *digressione*.

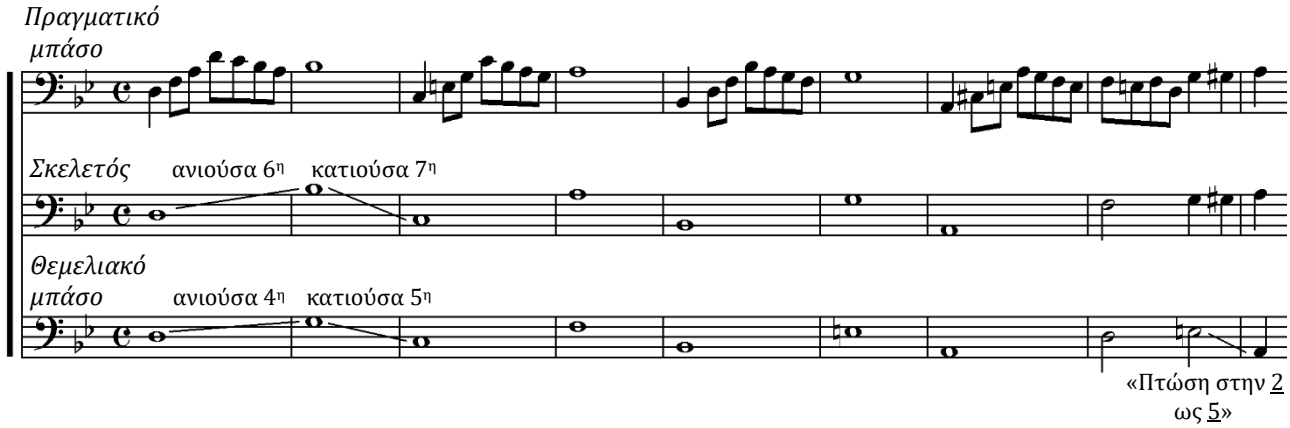
[96] Το πλήρες κείμενο της πρώτης από αυτές τις δύο αναλύσεις παρατίθεται στο Παράρτημα 5 του ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 (σ. 126-129), τόσο στα Ιταλικά όσο και σε ελληνική μετάφραση — αν και στην τελευταία διαπιστώνω ότι είναι απαραίτητες κάποιες διορθώσεις. Η φούγκα που αποτελεί το αντικείμενο της ανάλυσης είναι η πρώτη του Βιβλίου V του Fenaroli (σε Σολ ελάσσονα), και η ψηφιακή μεταγραφή της παρτιτούρας της παρατίθεται στο Παράρτημα 4 του ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 (σ. 117-125), σε τρεις διαφορετικές πραγματοποιήσεις (δύο του Μάντζαρου και μία του Placido Mandanici, προερχόμενη από το FENAROLI [περ. 1846] σ. 89-92).

[97] Σύμφωνα με τον Μάντζαρο αυτό το πρώτο επεισόδιο ξεκινά από το τέταρτο μέτρο του Παρ. 5.29, το οποίο όμως είναι η κοντέτα της τέταρτης εισόδου του θέματος, και ίσως να είναι πειστικότερη η άποψη ότι το επεισόδιο ξεκινά στο επόμενο, πέμπτο μέτρο του παραδείγματος. Αυτή είναι και η άποψη του Emanuele Guarnaccia, επιμελητή μιας σχολιασμένης έκδοσης των *Partimenti* του Fenaroli (περ. 1825), στην οποία παραθέτει μια δική του disposizione της ίδιας φούγκας με σημειώσεις πάνω στην παρτιτούρα (παρατίθεται στο SANGUINETTI 2010 σ. 103-104)

[98] «(2) 1:mo Divertimento nel Basso, che prende dalla 5ta: tratto dalla Codetta, in cui, procedendo essa parte grave da Batt:a in Batta: col salire in Sostanza di 6ta: discendendo poscia di 7:a, forma un Andam[ento] coll' imitaz[ione] nella parte acuta all' 11a: sopra. In questo Andam[ento] il Basso Fond[amentale] sale di 4a, e scende di 5ta:, facendo indi cadenza sulla 2da: come 5ta:» (IAMMπ-NXM 505/8/31, πρώτη ανάλυση, δεύτερη ενότητα). Η ελληνική μετάφραση του παραθέματος είναι βελτιωμένη εκδοχή εκείνης που βρίσκεται στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2003 σ. 126-129.



Παράδειγμα 5.29: *Libro 5:ο De' Partimenti del Maestro Fedele Fenaroli Disposti per Organo, o Piano-Forte Da N. C. Manzaro* (ΙΑΜΜπ-ΝΧΜ 505/8/31) σ. 19, μ. 13-25 της πρώτης φούγκας σε Σολ ελάσσονα. Με φθογγόσημα κανονικού μεγέθους σημειώνεται το partimento του Fenaroli (πηγή: FENAROLI [1814] σ. 118, με τη διαφορά ότι ο οπλισμός εκεί είναι μία μόνο ύφεση), ενώ με μικρότερου μεγέθους οι φθόγγοι που έχει προσθέσει ο Μάντζαρος. Ο αριθμός 2 εντός παρενθέσεων έχει προστεθεί από τον Μάντζαρο και δηλώνει την αρχή της δεύτερης ενότητας της φούγκας, η οποία αναλύεται στο παράθεμα λίγο παραπάνω. Οι υπόλοιποι αριθμοί δηλώνουν δακτυλισμούς και είναι επίσης του Μάντζαρου. Το κλειδί ντο πρώτης γραμμής στα τρία πρώτα μέτρα του δεξιού χεριού έχει αντικατασταθεί από κλειδί σολ δεύτερης γραμμής.



Παράδειγμα 5.30: Τα μ. 16-24 της πρώτης φούγκας, σε Σολ ελάσσονα, από το Βιβλίο V των *Partimenti* του Fenaroli. Στο πρώτο σύστημα το μπάσο όπως παραδίδεται από τον Fenaroli, στο δεύτερο ο σκελετός του, και στο τρίτο το θεμελιακό μπάσο των συγχορδιών.

Το έργο των πραγματοποιήσεων των Βιβλίων V και VI του Fenaroli είναι το μοναδικό από τα χειρόγραφα εκπαιδευτικά συγγράμματα του Μάντζαρου για το οποίο γνωρίζουμε χρονολογία ολοκλήρωσης (1856), τόσο από την αναφορά του Δε Βιάζη[99] όσο και από τα πρωτογενή τεκμήρια που συνδέονται με την αφιέρωση του έργου στη βασίλισσα Βικτωρία.[100] Ο Μάντζαρος ωστόσο δεν έχει τιμήσει μόνο τα partimenti του εμβληματικού ιταλού δασκάλου αλλά και του διασημότερου μαθητή του, του Nicola Zingarelli, και μάλιστα με δύο έργα, ένα έντυπο κι ένα χειρόγραφο. Το έντυπο είναι οι *Δώδεκα φούγκες για τέσσερις και πέντε φωνές με συνοδεία*

[99] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 958β, βλ. και παράθεμα παραπάνω, σ. 56.

[100] ΜΠΡΟΒΑΣ 2019α.

πιάνου του 1826.[101] Ο σκοπός του έργου αυτού είναι κυρίως καλλιτεχνικός, αλλά μαρτυρείται ότι χρησιμοποιήθηκε στο ναπολιτάνικο ωδείο και για εκπαιδευτικούς σκοπούς, πράγμα που σίγουρα επιθυμούσε και ο ίδιος ο Μάντζαρος ο οποίος, στην επιστολή του προς τον Zingarelli που παρατίθεται στην αρχή της έκδοσης, ευχόταν να γίνουν αυτές οι φούγκες του αφορμή για να μελετήσουν οι νέοι σπουδαστές της μουσικής την αντίστιξη.[102]

Το άλλο, χειρόγραφο έργο που βασίζεται σε partimenti του Zingarelli είναι ένας ογκώδης τόμος (207 φύλλα) που σήμερα βρίσκεται στα Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη (*BNZ*).[103] Το χειρόγραφο αυτό είναι πιθανόν ένα από τα παλαιότερα παιδαγωγικά συγγράμματα του Μάντζαρου που έχει φτάσει στα χέρια μας.[104] Οι πραγματοποιήσεις των partimenti του Zingarelli διαφέρουν από εκείνες των partimenti του Fenaroli κυρίως στον τρόπο καταγραφής των φωνών, ο οποίος έχει τη μορφή disposizione, δηλαδή με κάθε φωνή να γράφεται σε ξεχωριστό πεντάγραμμο. Μία ακόμα σημαντική διαφορά είναι η συχνότατη παρουσία πρόσθετου πενταγράμμου για το «υπονοούμενο θεμελιακό μπάσο» («Basso Fondamentale Supposto»),[105] το οποίο παραλείπεται μόνον όταν οι πραγματικές φωνές είναι πέντε και δεν περισσεύει πεντάγραμμο γι' αυτό.[106] Το παράξενο και δυσεξήγητο είναι ότι, σε ολόκληρο το χειρόγραφο, το πεντάγραμμο του θεμελιακού μπάσου είναι κενό.

Οι επεξεργασίες των μπάσων του Zingarelli είναι κυρίως τετράφωνες, ενώ εκείνες που απαιτούν περισσότερες φωνές είναι πολύ λιγότερες. Ο Μάντζαρος εκμεταλλεύεται το θεματικό υλικό των μπάσων σε μιμήσεις (τις οποίες και επισημαίνει πάνω στην παρτιτούρα), επιτυγχάνοντας έτσι ένα αποτέλεσμα που το χαρακτηρίζει η ενότητα. Άλλωστε στα partimenti, όχι μόνο του Zingarelli ή του Fenaroli, είναι συνηθέστατη η αναστρεφόμενη αντίστιξη, αφού δύο διαφορετικές φράσεις οι οποίες βρίσκονται κοντά μεταξύ τους στην ίδια φωνή μπορούν να συνδυαστούν αντιστικτικά μεταξύ τους.[107] Ορισμένες από τις επεξεργασίες του Μάντζαρου εμφανίζονται και σε δεύτερη ή και τρίτη εκδοχή, με διαφορετικό επινοημένο υλικό στις ανώτερες φωνές, και με το μπάσο είτε να διατηρείται ίδιο είτε να παραλλάσσεται, κυρίως με πρόσθετους φθόγγους, συγχορδιακούς ή ξένους. Η γραφή είναι για πραγματικές φωνές (Soprano,

---

101 *Dodici Fughe Scritte per quattro e cinque voci Con accompagnamento di Pianoforte* […], Νάπολη: Negri. Αντίτυπο του έργου φυλάσσεται στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας.

102 Περισσότερα για τις *Dodici Fughe* […] στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 147-149.

103 Για τον πλήρη ιταλικό του τίτλο και την ελληνική του μετάφραση βλ. σ. 67 παραπάνω, το σύγγραμμα αρ. 6.

104 Ο Καρδάμης τοποθετεί χρονικά τη συγγραφή του μέσα στη δεκαπενταετία 1820–1835 (ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 439-440 υποσημ. 36, όπου αναφέρει τις ενδείξεις που τον οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα). Μια επιπλέον ένδειξη για την παλαιότητα αυτού του χειρογράφου είναι η ύπαρξη όρων ή λεκτικών μορφών που στα υπόλοιπα μαντζαρικά συγγράμματα έχουν αντικατασταθεί από άλλους, όπως λ.χ. του όρου *armonìa* που αναφέραμε παραπάνω (σ. 156-157 και 596-597) ως δηλωτικού της κατάστασης μιας συγχορδίας. Μερικοί ακόμα τέτοιοι όροι που απουσιάζουν από τα υπόλοιπα γραπτά του Μάντζαρου αναφέρονται παρακάτω (σ. 626 και 633).

105 Την ίδια ακριβώς πρακτική τη βρίσκουμε στις αρχές του 19ου αιώνα, στη διδασκαλία ενός σημαντικού δασκάλου της Ναπολιτάνικης Σχολής, του Giacomo Tritto. Όπως και ο Μάντζαρος στο *BNZ*, έτσι και ο Tritto χρησιμοποιούσε partimenti για το μάθημα της αντίστιξης, σημειώνοντας παράλληλα το θεμελιώδες μπάσο (VAN TOUR 2015 σ. 193).

106 Κάθε σελίδα έχει κατά κανόνα 10 πεντάγραμμα, με εξαίρεση ορισμένες που έχουν 12 και μία που έχει 16.

107 Σύμφωνα με τον GJERDINGEN (2010 σ. 51), πάνω στην παρτιτούρα των partimenti του Zingarelli υπάρχουν σημειωμένες υποδείξεις για μίμηση. Στο ίδιο άρθρο του (σ. 51-54) παρουσιάζει την αρχή τριών partimenti του ιταλού δασκάλου και τα βήματα που είναι απαραίτητα για την πραγματοποίησή τους. Τα δύο από αυτά τα partimenti (σ. 51-52 και 53) τα έχει επεξεργαστεί και ο Μάντζαρος στο *BNZ* (φ. 132*v*-133*r* / σ. 256-257, και 116*v*-118*v* / σ. 224-228 αντίστοιχα· για το δεύτερο βλ. και παρακάτω, σ. 630-631).

Contralto, Tenore, Basso, χρησιμοποιώντας τα ανάλογα κλειδιά του ντο και του φα) σε ένα ύφος με λιγότερους περιορισμούς σε σχέση με εκείνο της αυστηρής φωνητικής αντίστιξης.[108] Σε αυτήν ακριβώς την υφολογική διαφορά οφείλεται η πληθώρα σημειώσεων που βρίσκουμε στα περιθώρια των σελίδων: στις σημειώσεις αυτές επισημαίνονται οι ελευθερίες (licenze) ή παρεκκλίσεις από το αυστηρό ύφος που αφορούν κυρίως τις συγχορδίες και την κίνηση των φωνών, συχνά με εκτεταμένο και ιδιαίτερα ενδιαφέροντα σχολιασμό. Μολονότι ο χώρος εδώ δεν επιτρέπει να επεκταθούμε σε εκτενή παράθεση αυτών των σημειώσεων, εντούτοις ορισμένες από αυτές θα παρατεθούν λίγο παρακάτω.

Θα ήταν χρήσιμη μια σύγκριση των μπάσων του Zingarelli, όπως αυτά χρησιμοποιούνται στον τόμο των μαντζαρικών πραγματοποιήσεών τους, με την πρωτότυπη μορφή τους, όπως τη βρίσκουμε στην πρώτη έκδοση (ή σε παλαιότερο χειρόγραφο).[109] Δυστυχώς, όμως, τα μπάσα αυτά δεν είναι διαθέσιμα στο διαδίκτυο, ούτε και ήταν δυνατή η μετάβασή μου στην Ιταλία ώστε να τα εξετάσω. Ωστόσο δέκα partimenti του Zingarelli παρατίθενται σε μιαν ανθολογία του Camillo De Nardis, αποτελούμενη από τέτοια μπάσα γραμμένα από δασκάλους της Νάπολης,[110] και έτσι εντόπισα έξι από αυτά ανάμεσα στις πραγματοποιήσεις του Μάντζαρου. Στο παρακάτω πινακάκι σημειώνεται αριστερά η σελίδα του DE NARDIS 1933 όπου παρατίθεται το κάθε partimento του Zingarelli, καθώς και ο αύξων αριθμός του, ενώ δεξιά σημειώνεται το φύλλο και η σελίδα του μαντζαρικού χειρογράφου όπου ξεκινά η αντίστοιχη πραγματοποίηση.

[108] Σε ορισμένες από τις πραγματοποιήσεις του τόμου υπάρχει και ένα δεύτερο μπάσο, με γραφή ιδιωματικά οργανική, το οποίο είτε συνοδεύει παίζοντας obbligato ρυθμικο-μελωδικά σχήματα, είτε συμπίπτει εν πολλοίς με το τραγουδισμένο μπάσο αλλά κατά σημεία παίζει σχήματα αμιγώς οργανικά (κυρίως σε καταλήξεις, συνδέοντας το τέλος μιας φράσης ή περιόδου με την αρχή της επόμενης). Ο Μάντζαρος θέλει το δεύτερο αυτό μπάσο να παίζεται από (εκκλησιαστικό) Όργανο, ίσως και από περισσότερα όργανα τα οποία όμως δεν προσδιορίζονται (στο φ. 100 / σ. 192 γράφει «organo etc.»). Επίσης υπάρχει μία και μοναδική «Disposizione strumentale», η αρ. 40, η οποία είναι γραμμένη για βιολί, δύο βιόλες, και βιολοντσέλο και ξεκινά στο φ. 95*r* / σ. 182. Ένα μικρό απόσπασμά της υπάρχει στο Παρ. 5.39 παρακάτω (σ. 630).

[109] Ο SANGUINETTI (2012, σ. 86) γράφει ότι τα δύο βιβλία των partimenti του Zingarelli μπορούν να θεωρηθούν ως το μεγαλύτερο *corpus* αυτού του είδους μετά από εκείνο του Fenaroli. Παρόλο που παραπέμπει σε αχρονολόγητη έκδοση (*Partimenti di Nicolò Zingarelli*, 2 τόμοι, Μιλάνο: Ricordi, χ.χ.), σε άλλο κείμενό του δίνει έναν ελαφρώς διαφορετικό τίτλο (*Partimenti del signor maestro don Nicolò Zingarelli*, Μιλάνο: Ricordi, αρ. έκδ. 6823-6824) και τη χρονολογία «περ. 1830» (SANGUINETTI 2010 σ. 75). Πιθανόν αυτή η τελευταία ταυτίζεται με εκείνη που αναφέρει χωρίς τον τίτλο της ο STELLA (2007 σ. 162), επίσης έκδοση του Ricordi, για την οποία δίνει χωρίς ενδοιασμούς ως έτος έκδοσης το 1830. Τέλος ο GJERDINGEN (2010 σ. 51) αναφέρει μια έκδοση που την τοποθετεί περίπου στη δεκαετία του 1820.

[110] DE NARDIS 1933.

ΠΙΝΑΚΑΣ 5.2

Αντιστοιχία των 10 partimenti του Zingarelli που παρατίθενται στην ανθολογία του De Nardis με τις αντίστοιχες μαντζαρικές πραγματοποιήσεις ορισμένων από αυτά.

Σελίδα στο DE NARDIS 1933 και αύξων αριθμός του partimento	**Φύλλο/σελίδα στο *Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli* [...]**
σ. 1, Α΄ σειρά μαθημάτων («1ο. Corso»), αρ. 1	6*v*/11, 8*v*/15
σ. 1, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 2	19*v*/39
σ. 1, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 4	12*v*/25
σ. 3, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 8	22*v*/45
σ. 3, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 10	
σ. 4, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 12	
σ. 4, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 13	24*v*/49
σ. 7, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 19	
σ. 8, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 22	81*v*/155
σ. 9, Α΄ σειρά μαθημάτων, αρ. 23	

Η σύγκριση ανάμεσα στα πρωτότυπα μπάσα του Zingarelli και στην ελαφρώς τροποποιημένη μορφή τους στις μαντζαρικές επεξεργασίες δείχνει ότι ο μεν Ιταλός είχε κατά νου ένα περισσότερο οργανικό ιδίωμα, ενώ ο Μάντζαρος έχει επέμβει στα σημεία που παρουσιάζουν κάποιες δυσκολίες για το τραγούδισμα ώστε οι μελωδίες να γίνουν καταλληλότερες για τη φωνή. Στο Παρ. 5.31 δίνονται τα πρώτα 18 μέτρα ενός partimento του Zingarelli: στο μεν άνω πεντάγραμμο είναι όπως το παραθέτει ο De Nardis, στο δε κάτω όπως το βρίσκουμε στο χειρόγραφο με τις μαντζαρικές πραγματοποιήσεις. Φυσικά δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι η ανθολογία του De Nardis αναπαράγει πιστά την πρωτότυπη μορφή των partimenti, αλλά προς το παρόν είναι η μόνη πηγή στην οποία έχω καταφέρει να βασιστώ.



Παράδειγμα 5.31: τα πρώτα 18 μέτρα ενός partimento του Zingarelli, σε δύο εκδοχές: στο άνω πεντάγραμμο όπως παρατίθεται στο DE NARDIS 1933 σ. 8, στο κάτω όπως εμφανίζεται στα φ. 81*v*-82*r* / σ. 155-156 του *BNZ*.

Πέρα από τη διαφορά στην τονικότητα, η οποία πρέπει να οφείλεται στην προτίμηση του Μάντζαρου να χρησιμοποιεί στο χειρόγραφο αυτό οπλισμούς που δεν υπερβαίνουν τις τρεις αλλοιώσεις, οι διαφορές δεν είναι μεγάλες. Είναι φανερό, πάντως, ότι ο Μάντζαρος προορίζει το μπάσο να τραγουδιέται: στα σημεία όπου υπάρχουν αρπισμοί με αξίες ογδόων δίνει στη φωνή του μπάσου μόνο έναν φθόγγο, τη βάση της συγχορδίας, και αναθέτει τον αρπισμό (ο οποίος είναι καθοδικός αντί του ανοδικού που υπάρχει στο πρωτότυπο) στο συνοδευτικό Όργανο, το οποίο κατά τα άλλα διπλασιάζει τη γραμμή του μπάσου.

Στο επόμενο Παράδειγμα (5.32) γίνεται άλλη μία σύγκριση μεταξύ ενός πρωτότυπου μπάσου και της τροποποιημένης εκδοχής του. Αυτή τη φορά πρόκειται για το μπάσο αρ. 2 στη σ. 1 του DE NARDIS 1933, το οποίο παρατίθεται στο τελευταίο πεντάγραμμο του κάθε συστήματος. Στα πρώτα τέσσερα πεντάγραμμα δίνεται η πλήρης, τετράφωνη πραγματοποίηση του Μάντζαρου, στην οποία μπορούν να φανούν και οι τροποποιήσεις του μπάσου του Zingarelli.



Παράδειγμα 5.32 (αρχή): *BNZ*, η τετράφωνη επεξεργασία αρ. 12 (φ. 19*v*-20*r* / σ. 39-40). «Soggetto» = «θέμα»· «imitazione al Soprano» = «μίμηση της σοπράνο»· «Soggetto sulla 3:za» = «Θέμα στην 3η [βαθμίδα]».
Τα κλειδιά ντο των τριών ψηλότερων φωνών έχουν αντικατασταθεί από αυτά που είναι σήμερα καθιερωμένα. Έχουν αντιγραφεί επίσης οι σημειώσεις που διατρέχουν την παρτιτούρα, καθώς και τα σύμβολα παραπομπής προς σημειώσεις εκτός παρτιτούρας. Στο τελευταίο πεντάγραμμο παρατίθεται η γραμμή του μπάσου όπως την έχει γράψει ο Zingarelli (σύμφωνα με το DE NARDIS 1933 σ. 1).
Τέλος, παραλείπεται το κενό πεντάγραμμο του θεμελιακού μπάσου.



Παράδειγμα 5.32 (συνέχεια και τέλος): «imitazione e soggetto al Tuono» = «μίμηση [*ενν. του τενόρου*] και θέμα στην κύρια τονικότητα»· «imitazione al Soprano» = «μίμηση της σοπράνο».

Όπως είναι φανερό στο παράδειγμα, ο Μάντζαρος έχει επισημάνει τις αντιστικτικές τεχνικές με σύντομες σημειώσεις πάνω στην παρτιτούρα, πράγμα που ισχύει για ολόκληρο το χειρόγραφο. Για τις σημειώσεις που απαιτούν περισσότερο κείμενο (οι οποίες, ως εκ τούτου, είναι γραμμένες στα περιθώρια των σελίδων ή μετά το τέλος της κάθε πραγματοποίησης) υπάρχει κάποιο ιδιαίτερο σημάδι μέσα στην παρτιτούρα το οποίο παραπέμπει στην ανάλογη σημείωση. Θα παραθέσουμε εδώ τις σημειώσεις οι οποίες αφορούν την πραγματοποίηση του Παρ. 5.32, διότι έχουν κυρίως σχέση με την αρμονία. Πρώτη δίνεται η σημείωση (a) για το ρε του τενόρου στο μ. 4.

(α) Την απροετοίμαστη ελαττωμένη πέμπτη όντως την απαγορεύουν στην Αντίστιξη οι παλαιοί Αντιστικτιστές· σήμερα, όμως, οι σύγχρονοι, ορμώμενοι από την αρχή του φαινομένου της Ηχογόνου Χορδής και από τους νόμους του Θεμελιώδους Μπάσου, τη βάζουν [να ηχεί] απροετοίμαστα πάνω από την έβδομη βαθμίδα του Τρόπου, κρατώντας όμως [και] το διάστημα έκτης [πάνω από την έβδομη βαθμίδα που βρίσκεται στο μπάσο]. Η συγχορδία αυτή θεωρείται πρώτη αναστροφή [*«δεύτερη αρμονία»*] της διάφωνης συγχορδίας η οποία, στην ευθεία της κατάσταση, αποτελείται από τα διαστήματα τρίτης μεγάλης, πέμπτης [καθαρής], και εβδόμης μικρής,

και εφαρμόζεται πάνω στην πέμπτη βαθμίδα η οποία ετοιμάζεται να κάνει πτώση. Ως εβδόμη, όμως, στην [αυστηρή] Αντίστιξη πρέπει πάντα να είναι προετοιμασμένη. Βλέπε το *Κανόνες της Αντίστιξης*, στο τέλος του [έργου(;)][111]

Στην ουσία ο Μάντζαρος αντιπαραβάλλει, σε αυτή τη σημείωσή του, δύο διαφορετικούς τρόπους αντιστικτικής επεξεργασίας: ο ένας αντιπροσωπεύεται από τον Zarlino και τα υφολογικά χαρακτηριστικά της αναγεννησιακής *prima pratica*, ερμηνευμένης όμως μέσα από τον αρμονικό τρόπο σκέψης του 19ου αιώνα·[112] ο άλλος εκπροσωπείται από τον Rameau και τη συγχορδιακή αντιμετώπιση της πολυφωνικής υφής στο ώριμο μπαρόκ, όπου πλέον η εβδόμη θεωρείται κομμάτι της Δεσπόζουσας και δεν χρειάζεται προετοιμασία.[113] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, πάντως, παρουσιάζουν οι μνημονεύσεις στην ηχογόνο χορδή[114] και στο θεμελιώδες μπάσο διότι αυτή είναι ενδεχομένως η μοναδική περίπτωση όπου συνυπάρχουν, στο ίδιο μαντζαρικό εδάφιο, αυτά τα δύο σημαντικά στοιχεία των αρμονικών θεωριών του Rameau. Η αναφορά σε αυτά αποτελεί μιαν ακόμα μαρτυρία ότι και ο Μάντζαρος μπορεί να συγκαταλεχθεί μεταξύ εκείνων των δασκάλων της εποχής του που προσπάθησαν να συγκεράσουν τη ναπολιτάνικη διδακτική του partimento με τις βορειοϊταλικές προσεγγίσεις οι οποίες είχαν αφομοιώσει τις θεωρίες του γάλλου θεωρητικού (βλ. σ. 90 παραπάνω).

Όσο για το σύγγραμμα στο οποίο γίνεται παραπομπή στο τέλος της σημείωσης, είναι πιθανό να πρόκειται για το βιβλίο του Nicola Sala *Regole del contrappunto pratico* (Κανόνες της πρακτικής Αντίστιξης) του 1794. Ο τίτλος του μοιάζει πολύ με αυτόν που μνημονεύει ο Μάντζαρος, και οι διαφορές μπορεί να οφείλονται στο ότι τον έχει γράψει από μνήμης. Αν πρόκειται πράγματι περί αυτού του έργου, τότε προστίθεται στα σημαντικά βοηθήματα που χρησιμοποιούσε ο Μάντζαρος στο μάθημά του, πράγμα πολύ πιθανό διότι υπήρξε ένα σύγγραμμα με μεγάλη φήμη, ένα υπόδειγμα αντιπροσώπευσης της ναπολιτάνικης σχολής και των μεθόδων της, οι οποίες βασίζονταν στην προφορική παράδοση. Το έργο του Sala, μια πλήρης μέθοδος αντίστιξης από τους απλούστερους μέχρι τους πιο σύνθετους φωνητικούς συνδυασμούς και τις πιο περίπλοκες τεχνικές, αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από μουσικά παραδείγματα με ελάχιστες θεωρητικές επεξηγήσεις — οπωσδήποτε πολύ λιγότερες απ' όσες περιέχει το *BNZ*. Πάντως οι σύντομες σημειώσεις που βρίσκουμε πάνω σε αυτές τις πραγματοποιήσεις του Μάντζαρου, ειδικά σε όσες επισημαίνουν αντιστικτικές τεχνικές, μοιάζουν πολύ

---

[111] «(a) La 5ta. falsa di botto è veramente vietata in Contrappunto dagli antichi Controppun-\tisti; ma oggidì i moderni partendo dal principio del fenomeno della Corda Sonora \ e dalle leggi del Basso Fond[amentale] la assegnano alla 7ma: del modo di botto legando [20*r*/40] però la 6:ta considerando un tale accordo come la 2a: Armonìa dell' accordo dissonante \ fond[amentale] di 3:za mag[giore] 5:ta e 7:ma min assegnato alla 5:ta corda che va a far cadenza. \ Come 7:ma però deve sempre in Contrappunto essere preparata. Vedi Regole di Contrap[punto] \ alla fine dell' o[pera(?)]» (*BNZ* φ. 19*v*-20*r* / σ. 39-40).

[112] Το όνομα του Zarlino, συγκεκριμένα, εμφανίζεται τουλάχιστον έξι φορές στο *BNZ* (1*v*/1, 9*r*/16, 53*r*/104, 77*r*/146, 122*v*/236, 193*r*/389), συνήθως στο πλαίσιο παραπομπών προς το ZARLINO 1558. Η επίκληση στον διάσημο θεωρητικό γίνεται για να τονιστεί ότι ορισμένες μελωδικές κινήσεις και συνηχήσεις επιτρέπονται στο αυστηρό ύφος. Βλ. παράθεση της τελευταίας από αυτές τις εμφανίσεις του ονόματός του λίγο παρακάτω, σ. 632.

[113] Στο ίδιο κλίμα και αυτά που γράφει ο Galeazzi, περίπου τριάντα χρόνια πριν από τον Μάντζαρο, στο χωρίο του *Elementi teorico-pratici di musica* που παρατίθεται παραπάνω (σ. 153).

[114] Για την ιδιαίτερη αναφορά του Μάντζαρου στην ηχογόνο χορδή (corda sonora) μέσα στο *SPA* 1 βλ. εδώ την ενότητα 4.1.12.

με εκείνες που υπάρχουν μέσα στα μουσικά παραδείγματα του Sala, κυρίως στις πρώτες 24 σελίδες του έργου του.[115]

Η δεύτερη και τελευταία σημείωση γι' αυτή την πραγματοποίηση αφορά τα σύμβολα (K), (L) και (x), (y) των μ. 14 και 15, και ασχολείται με τις καταστάσεις μιας συγχορδίας στην οποία ηχούν καλύτερα ορισμένοι ξένοι φθόγγοι (ποικιλματικοί και διαβατικοί):

> (K) (L) Οι νοτίτσες [της σοπράνο και του τενόρου που απέχουν από το μπάσο] $\frac{6}{4}$ [και] $\frac{4}{2}$ [*ενν. τις συνηχήσεις πάνω στο δεύτερο και στο τρίτο όγδοο*] ηχούν αρμονικά πάνω από τη σταθερή Τονική του μπάσου, εφόσον η συγχορδία είναι σε ευθεία κατάσταση. Δεν ηχούν εξίσου αρμονικά οι [αντίστοιχες] νοτίτσες (x) και (y) [της άλτο και του τενόρου] στο επόμενο μέτρο, πάνω από το μπάσο [που φέρει αρίθμηση] $\frac{6}{3}$, διότι η συγχορδία αυτή είναι σε αναστροφή [*«παράγωγη»*] και ως εκ τούτου δεν χαρακτηρίζεται από τον γεμάτο ήχο της ευθείας κατάστασης.[116]

Θα αφιερώσουμε λίγες σελίδες ακόμα σε αυτό το χειρόγραφο παραθέτοντας κι άλλες επιλεγμένες σημειώσεις από αυτό, κυρίως αρμονικού ενδιαφέροντος, μαζί με το ανάλογο μουσικό παράδειγμα (όταν το τελευταίο κρίνεται απαραίτητο), ως δείγματα του τεχνικού σχολιασμού που προσφέρει ο Μάντζαρος στους μαθητές της αντίστιξης. Ο σχολιασμός αυτός μερικές φορές υπερβαίνει τα όρια του στενά αρμονικού και αντιστικτικού πλαισίου και επεκτείνεται σε πληροφορίες που αφορούν τη μορφολογία ή γενικότερα τις συνθετικές τεχνικές.

Οι δύο επόμενες σημειώσεις αναφέρονται στα επισημασμένα σημεία της παρτιτούρας που παρατίθεται στο Παρ. 5.33.[117]

> (a) Εδώ ο τενόρος [αναλαμβάνει να] ολοκληρώσει τη μίμηση της σοπράνο [από τον μπάσο] με τις τρεις αυτές νότες, διότι αν τις τραγουδούσε ο μπάσος [συνεχίζοντας κανονικά τη μίμηση] θα του ήταν υπερβολικά ψηλές.[118]
>
> (b) Παραλείπεται η πέμπτη [της συγχορδίας] στον τενόρο, στο τρίτο [και τέταρτο] τέταρτο [του μέτρου], για να διευκολυνθεί η άλτο και να τραγουδήσει ορθά τη μεγάλη έκτη [σε σχέση με το μπάσο] στο επόμενο μέτρο.[119]

---

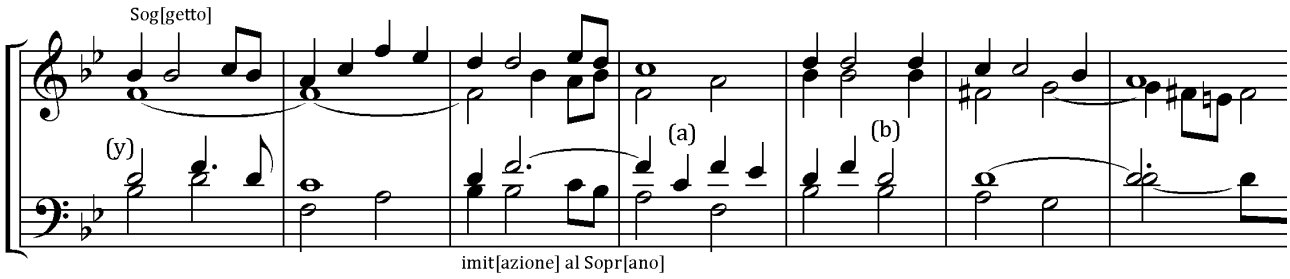
[115] Οι σελίδες αυτές αφορούν τη συγκεκριμένη έκδοση του *Regole del contrappunto pratico* στην οποία κατάφερα να αποκτήσω διαδικτυακή πρόσβαση. Δεν πρόκειται όμως για την πλήρη, τρίτομη εκδοχή του αλλά για μιαν άλλη, επίτομη, η οποία υποθέτω ότι συνίσταται μόνο από τα σημαντικότερα μουσικά παραδείγματα της τρίτομης. Η έκδοση αυτή δεν ανταποκρίνεται στις παραπομπές του Μάντζαρου διότι προς το τέλος της δεν υπάρχει τίποτα που να ταιριάζει με τα ζητήματα που αποτελούν την αφορμή των παραπομπών.

[116] «(K) (L) \ Le noterelle \ $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{2}$ \ passano \ armoniosam[ente] \ sopra la Tonica \ ferma nel \ Basso, come \ formante accordo \ fond[amentale.] \ Non così \ armoniosam[ente] \ passano \ le noterelle \ (x) (y) \ che passano \ nella seguente \ batt[uta] \ sul Basso \ di 3ª: e 6ª: \ essendo tale \ accordo deri-\vato, e perciò \ non dotato di \ armonia sonora \ come \ il fon-\damentale» (*BNZ* φ. 20*r* / σ. 40). Με τη λέξη *νοτίτσες* (*noterelle*) ο Μάντζαρος εννοεί φθόγγους μικρής διάρκειας.

[117] Η σημείωση (y), η οποία δεν παρατίθεται, αναφέρεται σε μια λιγότερο θεμιτή μελωδική γραμμή του τενόρου στα δύο πρώτα μέτρα του παραδείγματος, με ένα φα$_4$ αξίας μισού στο β' μισό του πρώτου μέτρου, στη θέση των φθόγγων φα$_4$-ρε$_4$. Το πρόβλημα με τη γραμμή αυτή είναι η μετάβαση από την τελευταία συνήχηση του πρώτου μέτρου, σ' εκείνη του επόμενου, όπου ο τενόρος και ο μπάσος οδηγούν με ευθεία κίνηση σε καθαρή πέμπτη, και μάλιστα με υπερπήδηση.

[118] «(a) Qui compisce il Tenore le 3 note d' imit[azione] del Sopr[ano] \ perche verrebbero troppo alte continuandole al Basso» (*BNZ* φ. 5*r* / σ. 8).

[119] «(b) Si è sfuggita \ la 5ta: nel 3zo: 4o: \ del Tenore per facilitare \ l' intonaz[ione] della 6:\ ª mag[giore] del contralto \ nella susseguente \ battuta» (*BNZ* φ. 5*r* / σ. 8).



Παράδειγμα 5.33: *BNZ* φ. 4*v*-5*r* / σ. 7-8, μ. 11-17 της επεξεργασίας αρ. 2B (σύμπτυξη σε δύο πεντάγραμμα).

Οι δύο αυτές σημειώσεις δείχνουν πολύ καθαρά ότι οι πραγματοποιήσεις αυτές όχι μόνο προορίζονταν για πραγματικές φωνές, αλλά ήταν ιδιαίτερα φροντισμένες ώστε να μπορούν να τραγουδηθούν χωρίς δυσκολίες, διατηρώντας ταυτόχρονα την καθαρότητα ενός ύφος ούτε ιδιαίτερα αυστηρού, αλλά ούτε και ελεύθερου.

Η επόμενη σημείωση που θα παραθέσουμε έχει ενδιαφέρον ως προς την ορολογία που χρησιμοποιεί, και μας βοηθά κάπως να τοποθετήσουμε χρονικά τη συγγραφή του *BNZ*:

> Παράτυπη μετατροπία, προτεινόμενη από τον δημιουργό, από την πέμπτη βαθμίδα της τονικότητας στην τέταρτη· [είναι παράτυπη] επειδή αφορά δύο τονικότητες που δεν έχουν μεταξύ τους άμεση συγγένεια, δηλαδή τη Ρε μείζονα και τη Ντο μείζονα.[120]

Για να δηλωθούν οι τονικότητες με άμεση συγγένεια, που σήμερα τις ονομάζουμε και απλώς *συγγενείς*, χρησιμοποιείται εδώ ο όρος *Tuoni analoghi*, τον οποίο δεν συναντούμε σε κανένα από τα υπόλοιπα μαντζαρικά γραπτά.[121] Η χρήση αυτού του όρου αντί του βαθμού συγγένειας μεταξύ των τονικοτήτων (στοιχείο το οποίο απουσιάζει πλήρως από το *BNZ*) είναι ενδεικτική της παλαιότητας αυτού του χειρογράφου, διότι δείχνει ότι ο Μάντζαρος το συνέταξε σε μια περίοδο κατά την οποία δεν είχε αναπτύξει ακόμα τη δική του, πρωτότυπη αρμονική θεωρία. Επίσης αναφέρει τους φθόγγους ρε και ντο ως «D:re» και «C:ut» αντίστοιχα: πρόκειται για βραχυγραφίες των ονομασιών *Dlasolre* και *Csolfaut*, οι οποίες αποτελούσαν κληρονομιά των μεσαιωνικών εξαχόρδων και συνέχιζαν να χρησιμοποιούνται από ορισμένους δασκάλους και θεωρητικούς μέχρι τον 19ου αιώνα.[122] Απ' όσο γνωρίζω, ο Μάντζαρος δεν χρησιμοποιεί αυτές τις ονομασίες σε κανένα άλλο σωζόμενο εκπαιδευτικό του σύγγραμμα. Αυτό σημαίνει ότι το *BNZ* προηγείται χρονικά όλων των υπόλοιπων σωζόμενων γραπτών κι ότι ανήκει σε μια περίοδο κατά την οποία ο Μάντζαρος χρησιμοποιούσε ορολογία ακόμα πιο εκλεκτικιστική, προτού κατασταλάξει σ' εκείνη που συναντούμε σταθερά στα άλλα μουσικοπαιδαγωγικά του κείμενα. Ας σημειωθεί, πάντως, ότι σε άλλα σημεία του *BNZ* μεταχειρίζεται διαφορετικές ονομασίες των φθόγγων, όπως «B♮» και «B♭» για το σι♮ και το σι♭ αντίστοιχα (βλ. το πρώτο παράθεμα της σ. 630 παρακάτω), ή «Mi♭» και «Mi♮» (φ. 104*r* / σ. 200). Το τελευταίο ανταποκρίνεται στην ονοματολογία την οποία συναντούμε στα περισσότερα μαντζαρικά συγγράμματα, και κυρίως στο *SPA*.

---

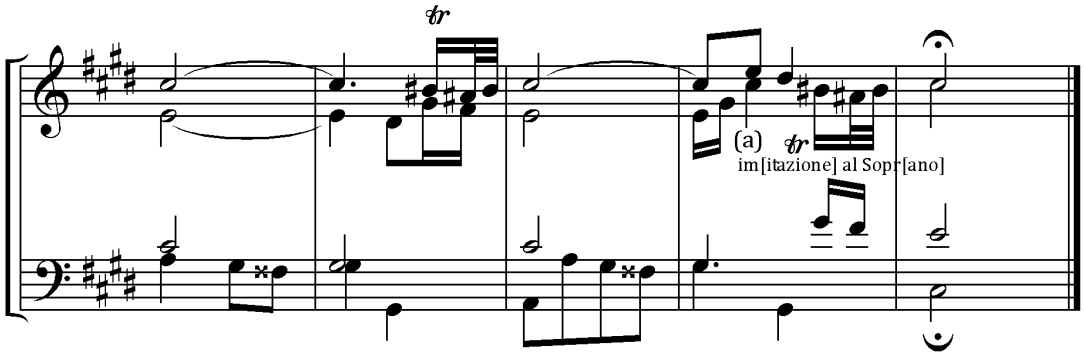
[120] «(a) illecita modulaz[ione] proposta dall' autore dalla 5ta: alla 4ta: del Tuono \ come vertente fra due Tuoni non analoghi tra loro come D:re terza mag[giore] e C:ut 3:a mag[giore]» (*BNZ* φ. 18*v* / σ. 37).

[121] Η λέξη *analoghi* ανήκει κυρίως στην ορολογία των βορειοϊταλικών μουσικών σχολών και αποτελεί τμήμα του όρου *modi analoghi* τον οποίο βρίσκουμε στα συγγράμματα του Gervasoni και του Asioli (BARAGWANATH 2011 σ. 163), και του όρου *toni analoghi* τον οποίο θα συναντήσουμε λ.χ. στο GALEAZZI 1796 σ. 265. Ο τελευταίος συναντάται και σε Ναπολιτάνους όπως τον De Vecchis (SANGUINETTI 2005 σ. 488).

[122] GJERDINGEN 2007α σ. 35. Ο Μάντζαρος, στην επόμενη σελίδα (19*r*/38) ονομάζει το σι *B^mi^*.

Σε μιαν άλλη σημείωση διαβάζουμε για μια φαινομενική παραβίαση της καθυστέρησης *4–3* στην οποία η τετάρτη οφείλει να είναι προετοιμασμένη. Στην αρχή του Παρ. 5.34 έχει μόλις γίνει απατηλή πτώση V–VI, η οποία επαναλαμβάνεται στο δεύτερο και τρίτο μέτρο του παραδείγματος. Η σημείωση αφορά τον φθόγγο ντο♯ της άλτο στο προτελευταίο μέτρο.

> (a) Αυτή η τετάρτη ([η οποία εμφανίζεται] στην άλτο που μιμείται τη σοπράνο στην επανάληψη της απατηλής πτώσης) πάνω από το μπάσο που φέρει αρίθμηση $\frac{6}{4}$ είναι μια ελευθερία [licenza] που εφαρμόζεται μόνο στην ελεύθερη σύνθεση, εφόσον στην αυστηρή Αντίστιξη η τετάρτη πρέπει να είναι πάντα δεμένη. Εδώ όμως η δεμένη τετάρτη της σοπράνο περνά αμέσως στην άλτο, έτσι ώστε το αφτί να την αντιλαμβάνεται ως συνέχεια της δεμένης τετάρτης της σοπράνο, παρόλο που ηχεί ξανά στο δεύτερο όγδοο του μέτρου.[123]



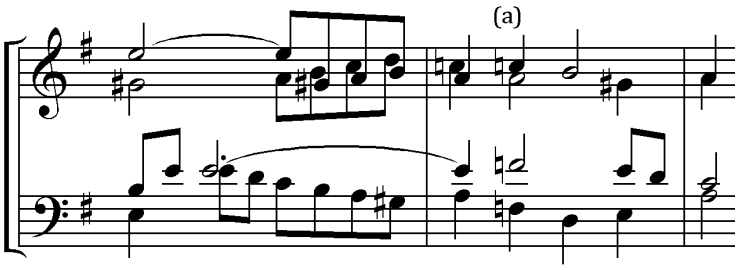
Παράδειγμα 5.34: *BNZ* φ. 29*v* / σ. 57, τελευταία 5 μέτρα της επεξεργασίας αρ. 17 (σύμπτυξη σε δύο πεντάγραμμα).

Μια μελωδική γραμμή που συνεχίζεται σε άλλη φωνή είναι το θέμα και της επόμενης σημείωσης που θα παραθέσουμε. Αναφέρεται στο σημείο που έχει επισημανθεί με *(a)* στο Παρ. 5.35.

> (a) Η απροετοίμαστη πέμπτη [της σοπράνο], η οποία μοιάζει στο μάτι να σχηματίζεται με τον [μεν] τενόρο με ευθεία κίνηση, με τον [δε] μπάσο με αντίθετη κίνηση, στο αφτί γίνεται αντιληπτή ως επανάληψη του ίδιου φθόγγου που προηγείται, στην άλτο, στο προηγούμενο τέταρτο, γι' αυτό και το [ακουστικό] αποτέλεσμα είναι γλυκό.[124]

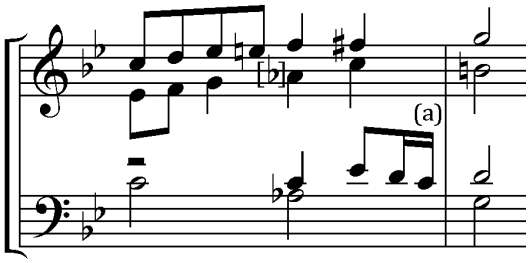
[123] «(a) Tale 4ta: (†--- sul† Contr[alto] per imitare il Soprano nella replica della Cadenza finta) \ sopra il Basso di $\frac{6}{4}$ è una licenza praticabile soltanto nell' ideale dovendo in Contropunto osservato legare \ sempre la quarta. Quì però succede alla 4ta: legata del Soprano, la quale viene †ripresa† [30*r*/58] †tosto† dal Contralto, per cui l' Orecchio la sente come una continuazione della \ 4ta: legata del Soprano, che si ribbatte alla 2da: croma della battuta» (*BNZ* φ. 29*v*-30*r* / σ. 57-58).

[124] «(a) La Quinta che sembra \ all' occhio battersi di \ Botto col Ten[ore] per moto [51*r*/100] retto, e col Basso per moto Contrario, l' orecchio la sente come una ripetiz[ione] dello \ stesso Suono anticipato dal Contr[alto] nel Quarto antecedente, perciò l' effetto è dolce» (*BNZ* φ. 50*v*-51*r* / σ. 99-100).



Παράδειγμα 5.35: *BNZ* φ. 50*v* / σ. 99, μ. 6-8 (επεξεργασία αρ. 24Α, σύμπτυξη σε δύο πεντάγραμμα).

Στο Παρ. 5.36 δύο φθόγγοι μικρής διάρκειας σώζουν τις παράλληλες πέμπτες μεταξύ μπάσου και τενόρου σε μια σύνδεση «γερμανικής έκτης»–Δεσπόζουσας. Το σχετικό σχόλιο του Μάντζαρου στο κάτω μέρος της σελίδας είναι εν πολλοίς δυσανάγνωστο, αλλά οι πρώτες λέξεις του —οι οποίες διαβάζονται— αρκούν για να αντιληφθούμε το βασικό νόημα: «Οι δύο νοτίτσες σώζουν τις δύο [παράλληλες] πέμπτες» («Le 2 noterelle salvano le 2 quinte»).



Παράδειγμα 5.36: *BNZ* φ. 70*v* / σ. 139, μ. 2-3 (επεξεργασία αρ. 29, σύμπτυξη σε δύο πεντάγραμμα).

Στη σημείωση του 78*v*/149 αναλύεται η συγχορδία του Προσαγωγέα με 7μ σε β΄ αναστροφή:

> (a) Η απροετοίμαστη τρίτη [σε σχέση με το μπάσο] η οποία βρίσκεται πάνω από τη δεμένη τετάρτη αυξημένη [σε σχέση με το μπάσο] είναι μια αναστροφή της μικρής εβδόμης πάνω από το θεμελιακό μπάσο, το οποίο είναι η μεγάλη εβδόμη [της τονικότητας] ή αλλιώς ο Προσαγωγέας, ο οποίος εναρμονίζεται με 3μ, 5ε, και 7μ. Επειδή αυτή η τρίτη είναι αρκετά «ελευθέρια» [*δηλ. θεωρείται περισσότερο κατάλληλη για την ελεύθερη σύνθεση*], δεν πρέπει να γίνεται κατάχρησή της στην αυστηρή Αντίστιξη. Όταν όμως αυτή η τρίτη είναι δεμένη, τότε μπορεί να έρθει απροετοίμαστα η αυξημένη τετάρτη (πάντοτε όμως με βήμα) εφόσον έτσι προετοιμάζεται η τρίτη, που στην ουσία είναι μια μικρή εβδόμη πάνω στην ελαττωμένη συγχορδία [*«ατελή συγχορδία πέμπτης ελαττωμένης»*].[125]

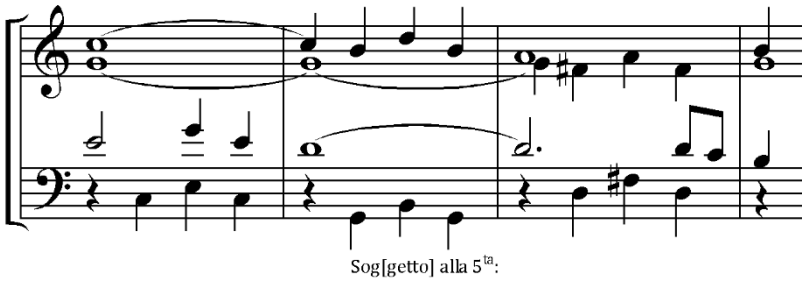
Η παραπάνω σημείωση, αν αναγνωστεί χωρίς τις επεξηγηματικές αγκύλες (ή στο ιταλικό πρωτότυπο), είναι ενδεικτική του πόσο εύκολα μπορεί να δημιουργηθούν παρανοήσεις από τον τρόπο με τον οποίον ο Μάντζαρος διατυπώνει την περιγραφή των μουσικών διαστημάτων, διότι άλλοτε τα αριθμεί σε σχέση με το πραγματικό μπάσο, άλλοτε σύμφωνα με τη θεμέλιο της συγχορδίας, ενώ μπορεί να τα υπολογίζει ακόμα και μεταξύ δύο φωνών που βρίσκονται ψηλότερα από το μπάσο.

[125] «(a) La terza di botto sopra la 4ta: mag[giore] legata è un rivolto della 7ma: min[ore] Sopra il \ Basso Fond[amentale] ch' è la 7ma: mag[giore] o nota sensibile accompagnata con 3a: min[ore] 5ta: falsa e 7ma: min[ore]. \ Perciò è alquanto licenziosa tal terza da non abusarne in Contropunto osservato. [79*r*/150] Qualora però leghi la detta terza si potrà dar di botto la 4ta: mag[giore] (proveniente però \ sempre di grado) essendo in tal modo preparata tal 3za: che in sostanza è una settima \ minore data sopra un' accordo non perfetto di 5ta: falsa» (*BNZ* φ. 78*v*-79*r* / σ. 149-150).



Παράδειγμα 5.37: *BNZ*, τελευταία μέτρα της επεξεργασίας αρ. 32 (φ. 78*r*-78*v* / σ. 148-149), συνεπτυγμένης σε δύο πεντάγραμμα.

Σε ένα από τα μπάσα του Zingarelli το θέμα χαρακτηρίζεται από παύσεις στην αρχή των πρώτων μέτρων του (Παρ. 5.38). Γι' αυτόν τον λόγο οι συγχορδίες που κανονικά βρίσκονται σε ευθεία κατάσταση, μέχρι την πραγματική είσοδο του μπάσου σε κάθε μέτρο ηχούν σαν να είναι σε αναστροφή, πράγμα που οδηγεί τον Μάντζαρο να γράψει την εξής σημείωση, η οποία αφορά το πρώτο ντο της σοπράνο στο δεύτερο μέτρο του παραδείγματος: «Όσοι είναι γνώστες της Θεωρίας του Θεμελιακού Μπάσου θα θεωρήσουν αυτή τη διαφωνία της σοπράνο ως 4η».[126] Έμμεσα επισημαίνεται εδώ στους μαθητές να μη βιαστούν να θεωρήσουν ότι η συγχορδία του μ. 1 του Παρ. 5.38 είναι σε α΄ αναστροφή και του μ. 2 σε β΄ αναστροφή (θεωρώντας εσφαλμένα την καθυστέρηση της σοπράνο ως *7–6*), αλλά να λάβουν υπόψιν τους τον ιδιαίτερο ρυθμικό χαρακτήρα του θέματος στο μπάσο και να αντιληφθούν ότι οι συγχορδίες, και στα δύο αυτά μέτρα, είναι σε ευθεία κατάσταση.



Παράδειγμα 5.38: *BNZ*, επεξεργασία αρ. 33, μ. 9-12 (φ. 79*r* / σ. 150), συνεπτυγμένα σε δύο πεντάγραμμα. Παραλείπονται τα σύμβολα που παραπέμπουν σε σημειώσεις.

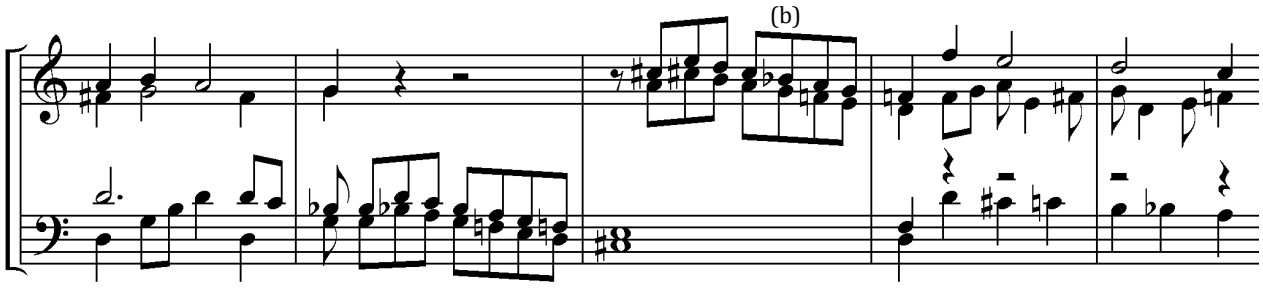
Στο *BNZ* η επεξεργασία αρ. 40 είναι η μοναδική που προορίζεται να παιχτεί από όργανα («Disposizione strumentale»), και συγκεκριμένα από βιολί, δύο βιόλες, και βιολοντσέλο. Η επιλογή αυτή του Μάντζαρου μπορεί να οφείλεται στη συχνή χρήση χρωματικών κινήσεων σε αυτό το partimento, τις οποίες ενδεχομένως θεώρησε δύσκολες να αποδοθούν από φωνές. Από αυτήν την επεξεργασία προέρχεται το Παρ. 5.39 και οι δύο σημειώσεις που παρατίθενται ακριβώς πριν από αυτό. Η πρώτη αναφέρεται στην αρχή του δεύτερου μέτρου, όπου ο Μάντζαρος έχει επιλέξει την πτώση του προηγούμενου μέτρου να καταλήξει στη Σολ ελάσσονα αντί της Σολ μείζονος (που θα ήταν και η φυσικότερη). Επειδή, όμως, το θεματικό στοιχείο του δεύτερου μέτρου δεν το έχει αφήσει μόνο στον μπάσο αλλά το δίνει και στον τενόρο, σε παράλληλες τρίτες, γράφει τα εξής με απολογητικό ύφος:

[126] «[…] Gli esperti \ nella Teorìa \ del Basso \ Fond[amentale] consi-\dereranno \ tal diss[onanza] \ del Sopr[ano] \ per una 4ta:» (*BNZ* φ. 79*v* / σ. 150).

Ας συγχωρήσει ο Δάσκαλος Zingarelli την κατάληξη της περιόδου σε ελάσσονα συγχορδία, [η οποία γίνεται] για να μη χαλάσει η κίνηση των [παράλληλων] τριτών μεταξύ τενόρου και μπάσου, αλλά και για να αποφευχθεί το βήμα χρωματικού ημιτονίου που θα έκανε ο τενόρος από το σι♮ στο σι♭ στα δύο πρώτα όγδοα.[127]

Η δεύτερη σημείωση αναφέρεται στην κατιούσα δευτέρα αυξημένη του πρώτου βιολιού η οποία επισημαίνεται με *(b)* στο τρίτο μέτρο:

(b) ελευθερία [χαρακτηριστική] της ελεύθερης σύνθεσης, για χάρη της μελωδίας, με μετάβαση από τη μεγάλη εβδόμη της τονικότητας στην έκτη μικρή, κατεβαίνοντας δευτέρα αυξημένη. Αυτό το διάστημα, όμως, είναι πολύ τραχύ όταν είναι ανιόν.[128]



Παράδειγμα 5.39: *BNZ*, επεξεργασία αρ. 40 (συνεπτυγμένη σε δύο πεντάγραμμα), φ. 95*v* / σ. 183, δεύτερο σύστημα, μ. 1-5.

Ασυνήθιστη για τα δεδομένα του Μάντζαρου είναι η επισήμανση συγχορδιακών και ξένων φθόγγων πάνω στην παρτιτούρα. Στο Παρ. 5.40 οι φθόγγοι της κατιούσας κλίμακας εναρμονίζονται με δύο διαφορετικές συγχορδίες: την Τονική για τους πρώτους τρεις και τη Δεσπόζουσα για τους τελευταίους τέσσερις (μ. 2, 3, 4). Στο μ. 1, όπου η αρμονία είναι ελλιπέστερη, ο χαρακτηρισμός των φθόγγων του τενόρου και του μπάσου ως συγχορδιακών ή ξένων (με τα γράμματα *b* και *c* αντίστοιχα[129]) γίνεται με βάση το κρατημένο σι♭ της ψηλότερης φωνής (άλτο 1), το οποίο είναι κοινός φθόγγος της Τονικής και της Δεσπόζουσας, εξού και η διαφορά με τους χαρακτηρισμούς των υπόλοιπων μέτρων.

(a) τα γράμματα *b* και *c* δηλώνουν [αντίστοιχα] τους συγχορδιακούς και τους ξένους φθόγγους όσον αφορά την κατάσταση της συγχορδίας είτε σύμφωνα με το [πραγματικό] μπάσο, είτε σύμφωνα με την ευθεία κατάσταση.[130]

(x) Ας σημειωθεί όμως ότι είναι [μεν] ανεκτοί δύο διαδοχικοί ξένοι φθόγγοι, [αλλά] δεν χρειάζεται να γίνεται κατάχρηση [αυτής της διαδοχής] στην αυστηρή Αντίστιξη. Ο Martini μερικές φορές τους επιτρέπει: βλ. τον πρώτο τόμο της *Ιστορίας της Μουσικής*, σ. [*δεν δίνεται*].[131]

---

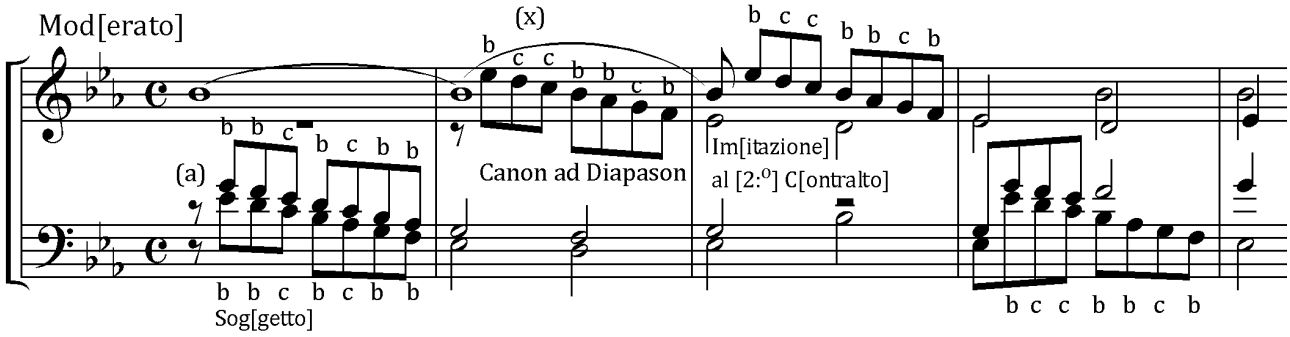
[127] «Deh lo perdoni il M[aestro] Zingarelli se si è finito il \ periodo in terza min[ore] per non guastare l'andam[ento] in 3ze: \ fra il Ten[ore] ed il Basso; oltrecchè per evitare il passo di semituono minore che \ farebbe il Tenore da B♮ a B♭ nelle 2 prime crome» (*BNZ* φ. 95*v* / σ. 183).

[128] «(b) licenza ideale per grazia di Canto †con† \ cui si passa dalla 7:ma mag[giore] del Tuono \ alla sesta minore scendendo per \ una 2da: alterata. Tale intervallo \ è però molto crudo Salendo» (*BNZ* φ. 95*v* / σ. 183).

[129] Από τους αντίστοιχους ιταλικούς όρους *note buone* και *note cattive*, οι οποίοι κυριολεκτικά σημαίνουν «καλοί φθόγγοι» και «κακοί φθόγγοι».

[130] «(a) le lettere \ b, c espri-\mono le \ note buone, \ e cattive \ riguardo \ all' armo-\nìa dell' \ accordo \ del Basso, \ oppure \ dell' arm[onìa] \ fond[amentale]» (*BNZ* φ. 114*r* / σ. 219).

[131] «(x) Si noti \ però che \ la successio-\ne di 2 \ note catti-\ve è tolle-\rata, e non \ bisogna abu-\sarne in \ Contropunto \ rigoroso. Il Mar-\tini le concede alcune \ volte: leggi Storia della Musica \ Tomo 1:mo pag: [*δεν δίνεται*]» (*BNZ* φ. 114*r* / σ. 219).



Παράδειγμα 5.40: *BNZ*, πρώτα μέτρα της επεξεργασίας αρ. 49 (φ. 114*r* / σ. 219), συνεπτυγμένης σε δύο πεντάγραμμα. Οι φωνές είναι, από πάνω προς τα κάτω: άλτο 1, άλτο 2, τενόρος, μπάσος. «Soggetto» = «θέμα»· «b» [buono] = «συγχορδιακός φθόγγος»· «c» [cattivo] = «ξένος φθόγγος»· «Canon ad Diapason» = «ακριβής μίμηση [με τους ίδιους φθόγγους] στην ογδόη»· «Imitazione al 1ο Contralto» = «μίμηση της άλτο 1».

Η παραπομπή προς το *Storia della musica* του Martini,[132] παρόλο που είναι ελλιπής (για έναν τόμο που ξεπερνά τις 500 σελίδες δεν αναφέρεται ο αριθμός σελίδας), προσθέτει άλλο ένα σύγγραμμα σε όσα γνωρίζουμε ότι συνέβαλαν στη συσσώρευση των γνώσεων του Μάντζαρου. Βέβαια ο πρώτος τόμος του έργου δεν ασχολείται παρά με τη μουσική κυρίως των Εβραίων, όπως περιγράφεται στην Παλαιά Διαθήκη, και δευτερευόντως των Χαλδαίων, των Αιγυπτίων, και άλλων λαών της Εγγύς Ανατολής, συνεπώς δεν φαίνεται να έχει σχέση με το αντικείμενο το οποίο αποτελεί την αφορμή της παραπομπής. Ίσως ο Μάντζαρος να ήθελε να παραπέμψει σε κάποιο χωρίο του δεύτερου μέρους («Δεύτερη Διατριβή», «Dissertazione Seconda») του συγγράμματος, το οποίο πραγματεύεται το ζήτημα του τραγουδίσματος σε συνηχίες κατά την αρχαιότητα. Δεν αποκλείεται, επίσης, να ήθελε να παραπέμψει στο πολύ σχετικότερο *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapunto* (MARTINI 1774–1776), και εκ παραδρομής έγραψε τον τίτλο του *Storia della musica*.

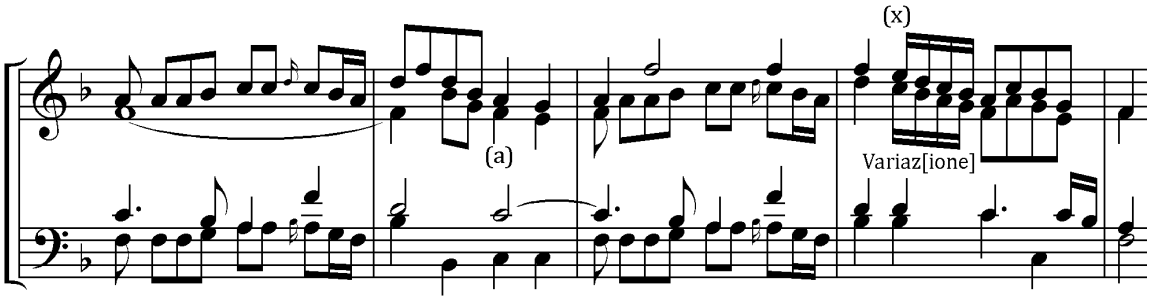
Για το Παρ. 5.41 υπάρχουν δύο σημειώσεις: η πρώτη αφορά την απροετοίμαστη τετάρτη του Π^6_4, ενώ η δεύτερη την τεχνική της παραλλαγής μιας φράσης κατά την επανάληψή της (εδώ η πτώση των πρώτων δύο μέτρων επαναλαμβάνεται στα δύο επόμενα). Η σημασία της δεύτερης σημείωσης βρίσκεται όχι μόνο στις τεχνικο-αισθητικές πληροφορίες της αλλά και στη σπουδαιότητα που αποδίδει ο Μάντζαρος στη γνώση της αρμονίας για μια καλόγουστη διάνθιση μιας μελωδίας που ταυτόχρονα θα σέβεται και τους κανόνες.

> (a) Απροετοίμαστη τετάρτη πάνω από την πέμπτη [βαθμίδα] ώστε να γίνει πτώση, πράγμα που συνηθίζεται στις πτώσεις στην ελεύθερη σύνθεση, όπως έχουμε επισημάνει και άλλες φορές.[133]
>
> (x) Εδώ έχει γίνει παραλλαγή, εμπλουτίζοντας τη μελωδία των δύο ψηλότερων φωνών κατά την επανάληψη της πτώσης, για να μη προκαλούν πλήξη στο αφτί επαναλαμβάνοντας τα ίδια πράγματα. […] Ένα από τα κυριότερα [τεχνικά/εκφραστικά] μέσα της Μουσικής είναι αυτό της παραλλαγής, με τη βοήθεια της οποίας ορισμένες μουσικές ιδέες επαναλαμβάνονται χωρίς να γίνεται μονότονη η ακρόασή τους. Η παραλλαγή δεν είναι αναγκαία μόνο στον συνθέτη αλλά και στους τραγουδιστές και τους εκτελεστές μουσικών οργάνων, οι οποίοι θα πρέπει να γνωρί-

[132] Giambattista MARTINI, 1761 [1757], *Storia della musica*, τ. 1, Μπολόνια: Lelio dalla Volpe. Στο άρθρο του *GMO* για τον Martini αναφέρεται ότι, παρόλο που το βιβλίο φέρει τη χρονολογία 1757, στην πραγματικότητα εκδόθηκε το 1761 (Howard BROFSKY, αναθεώρ. Sergio DURANTE, «Martini, [Padre] Giovanni Battista», στο *GMO*).

[133] «(a) 4ta: di \ botto sopra \ la 5ta: per \ far Cadenza \ è ciò che \ si usa nelle \ Caden-\ze ideali, come \ si è rimarcato \ altre volte» (*BNZ* φ. 117*r* / σ. 225).

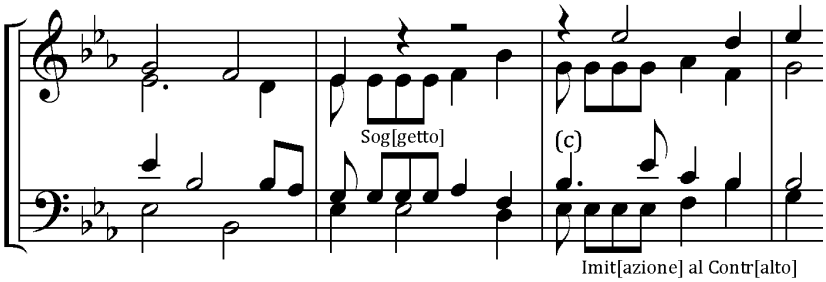
ζουν άριστα την τέχνη της παραλλαγής των μουσικών φράσεων χωρίς όμως να ασχημίζουν τη μελωδία, όπως κάνουν σήμερα οι περισσότεροι κύριοι *δεξιοτέχνες εκτελεστές*. Η παραλλαγή επιτυγχάνεται εμπλουτίζοντας τους βασικούς φθόγγους της Αρμονίας με μελωδικούς φθόγγους, ή αλλιώς διαβατικούς, οι οποίοι, μολονότι παραλλάσσουν τη μελωδία, διατηρούν ωστόσο τα αρμονικά [της] χαρακτηριστικά χωρίς να τα βλάπτουν. Αλλά η τέχνη της παραλλαγής θα πρέπει να ασκείται με τη μέγιστη μαστοριά, όπως και με τη γνώση ορισμένων κανόνων της Αρμονίας, ώστε να μην προκύπτουν απαγορευμένες οκτάβες ή πέμπτες [παράλληλες], ή άλλα λάθη.[134]



Παράδειγμα 5.41: *BNZ*, επεξεργασία αρ. 50 (συνεπτυγμένη σε δύο πεντάγραμμα), τελευταία τέσσερα μέτρα του φ. 117*r* / σ. 225 και αρχή του πρώτου μέτρου της επόμενης σελίδας.

Το απόσπασμα του Παρ. 5.42 το παραθέτω διότι αποτελεί άλλη μιαν αφορμή ώστε ο Μάντζαρος να επικαλεστεί το όνομα του Zarlino για να δικαιολογήσει ένα αρμονικό διάστημα καθαρής πέμπτης μεταξύ τενόρου και μπάσου το οποίο προσεγγίζεται με ευθεία κίνηση, πράγμα που επιτρέπεται λόγω της βηματικής κίνησης του μπάσου.

(c) πέρασμα από ατελή συμφωνία σε τέλεια με ευθεία κίνηση. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, ο Zarlino την επιτρέπει, εφόσον ο μπάσος κάνει τη λεγόμενη συνημμένη —δηλαδή βηματική— κίνηση.[135]



Παράδειγμα 5.42: *BNZ*, μ. 7-10 της επεξεργασίας αρ. 85 (φ. 193*r* / σ. 389), συνεπτυγμένης σε δύο πεντάγραμμα. «Soggetto» = «θέμα»· «Imitazione al Contralto» = «μίμηση της άλτο».

[134] «(x) Qui si è fatto una variaz[ione] diminuendo di più il Canto delle \ 2 parti superiori nel replicare la Cadenza, per non †stuccare† \ l' orecchio ripetendole le stesse cose. […] [120*v*/232] […] Una delle principali risorse \ della Musica si è \ quella della variaz[ione] \ col di cui mezzo si repli-\cano alcuni concetti \ musicali senza recare \ una certa noja all' udito. †Tal† Variaz[ione] è \ non solo richiesta dal Compositore, ma altresì \ dai Cantanti, e Suonatori i quali dovrebbero \ essere finiti nell' arte di variare le frasi musicali \ senza però guastare il Canto, come fa in oggi la \ maggior parte di tali sig[nori] virtuosi esecutori. Si ottiene \ tal Variaz[ione] diminuendo le note essenziali dell' Armonìa con delle \ note di canto, ossia di passaggio, che variando il canto mantengono \ però l' identità dell' Armonìa, senz' alcun pregiudizio di essa. \ Però l' arte della variaz[ione] dovrebbe essere professata col mag-\giore artifizio, e conoscenza anco di alcune leggi dell' armonìa per non far \ le 8ve: o le 5te: proibite, o altri errori» (*BNZ* φ. 117*r* / σ. 225 και 120*v* / σ. 232).

[135] «(c) passaggio \ per moto \ retto dalla \ cons[onanza] imperf[etta] \ alla perfetta. \ Il Zarlino \ però lo per-\mette in tal \ caso, facendo \ il Basso il così \ detto moto con-\giunto, cioè di grado» (*BNZ* φ. 193*r* / σ. 389).

Θα ολοκληρώσουμε την παρουσίαση του *BNZ* περιγράφοντας εν συντομία ορισμένες ακόμη σημειώσεις, σχετικές με την αρμονία, που παρουσιάζουν ενδιαφέρον.

- Φ. 12*v*-13*r* / σ. 19-20: φροντίζει να υπάρχει διαρκής ροή τετάρτων, τα οποία είναι μοιρασμένα μεταξύ των τεσσάρων φωνών. Σε μερικά μέτρα όπου όλες οι φωνές έχουν κρατημένους φθόγγους και αυτή η συνεχής ροή διακόπτεται, ο Μάντζαρος έχει σπάσει κάποιες αξίες μισού σε δύο επαναλαμβανόμενους φθόγγους αξίας τετάρτου.
- Φ. 26*r* / σ. 50 $\frac{2}{3}$:[136] χρήση του όρου *4ta: maggiore* για να δηλωθεί η τετάρτη αυξημένη, αντί του *4ta alterata* που σταθερά μεταχειρίζεται ο Μάντζαρος στα υπόλοιπα γραπτά του· το ίδιο και στο 38*r*/74 ή στο 78*v*/149 (βλ. το παράθεμα της σ. 628 παραπάνω). Ενδεχομένως άλλη μία ένδειξη της παλαιότητας και του εκλεκτικισμού του *BNZ*. Όταν γίνεται αναφορά σε άλλα αυξημένα διαστήματα, πάντως, χρησιμοποιεί συνήθως τον όρο *alterata*, λ.χ. *quinta alterata* στο 35*v*/69, ωστόσο είναι αξιοσημείωτη και η εμφάνιση του όρου *superfluo* στο 39*r*/76 για την έκτη αυξημένη («6ta: superflua»).
- Φ. 56*r* / σ. 110: σχόλιο σχετικά με τις παράλληλες πέμπτες. Επιτρέπονται «ακόμα και από τους πλέον αυστηρούς Αντιστικτιστές» σε κατιούσα κίνηση, με την πρώτη να είναι καθαρή και τη δεύτερη ελαττωμένη, αλλά σε ανιούσα κίνηση είναι «αιχμηρότατες» («pungentissime») και θεωρούνται σφάλμα.
- Φ. 58*r* / σ. 114: σε μια σύνδεση ii^{6}_{5}–V^{-7}–I η προετοιμασμένη διαφωνία (η εβδόμη της ii^{6}_{5}) δεν είναι δεμένη από το προηγούμενο μέτρο αλλά ηχεί ξανά. Στο σχετικό σχόλιο εξηγείται ότι αυτό συμβαίνει επειδή ο φθόγγος προετοιμασίας που εμφανίζεται στο προηγούμενο μέτρο έχει εκεί διάρκεια μικρότερη από αυτή που έχει στο μέτρο όπου είναι διάφωνος, και η σύζευξη διαρκείας από φθογγόσημο μικρότερης διάρκειας προς φθογγόσημο με μεγαλύτερη διάρκεια (εδώ από τέταρτο σε ήμισυ) είναι κάτι που απαγορεύεται στην αυστηρή Αντίστιξη. Σε κάποια σημεία των πραγματοποιήσεών του ο Μάντζαρος προτιμά να τηρεί τους άκαμπτους κανόνες του *contrappunto osservato*, ίσως για να διατηρεί κάποια όρια στις παρεκκλίσεις από αυτούς, οι οποίες είναι ούτως ή άλλως διάχυτες στο χειρόγραφο.
- Φ. 68*r* / σ. 134: τονικότητα Σολ ελάσσων, σύνδεση i–ii$^{\text{ø}7}$–V. Στη δεύτερη συγχορδία ο φθόγγος μι♭$_4$ στην άλτο έρχεται με κίνηση κατιούσας τρίτης από το προηγούμενο σολ$_4$, ενώ το λα$_3$ του μπάσου έρχεται με ανιόν βήμα από το προηγούμενο σολ$_3$: ο Μάντζαρος σχολιάζει ότι μια τέτοια απροετοίμαστη πέμπτη ελαττωμένη είναι μια *licenza* της ελεύθερης σύνθεσης και ότι δεν είναι αποδεκτή στην αυστηρή αντίστιξη.
- Φ. 80*r* / σ. 152: γίνεται λόγος για τη μετατροπία προς την ομώνυμη τονικότητα, η οποία αρμόζει περισσότερο στην ελεύθερη σύνθεση, και απαριθμούνται οι συνολικά δέκα τονικότητες (πέντε με αφετηρία τον μείζονα Τρόπο και πέντε με αφετηρία τον ελάσσονα) στις οποίες επιτρέπεται η μετατροπία στο πλαίσιο της αυστηρής αντίστιξης. Η αναφορά στις τονικότητες αυτές γίνεται βάσει της βαθμίδας της αρχικής τονικότη-

[136] Το κλάσμα στην αρίθμηση αυτής της σελίδας είναι μια ασυνήθιστη μέθοδος που ακολουθεί ο Μάντζαρος σε αυτό το χειρόγραφο για να ξεχωρίσει μεταξύ τους δύο ή περισσότερες σελίδες οι οποίες, για κάποιο λόγο, φέρουν τον ίδιο αριθμό: έτσι, επειδή υπάρχουν τρεις συνεχόμενες σελίδες με τον αριθμό 50, η πρώτη αριθμείται απλώς «50», η δεύτερη «50 $\frac{1}{3}$», και η τρίτη «50 $\frac{2}{3}$».

τας (π.χ. στον μείζονα Τρόπο επιτρέπεται η μετάβαση στη μείζονα τονικότητα της 5ης βαθμίδας, στην μείζονα της 4ης, κ.λπ.). Από την άλλη, στο *SPA* ο Μάντζαρος αναφέρεται στο ίδιο ζήτημα με πολύ διαφορετικό τρόπο, αφού έχει πλέον ομαδοποιήσει τις ίδιες τονικότητες στους πρώτους δύο βαθμούς άμεσης συγγένειας του συστήματός του.[137]

- Φ. 126*r* / σ. 243: σημείωση που αναφέρεται στην απροετοίμαστη συνήχηση 5ε και 6Μ πάνω από τον φθόγγο του μπάσου, όπως και των ανεστραμμένων διαστημάτων (3μ και 4Α), η οποία επιτρέπεται στην ελεύθερη σύνθεση επειδή το διάστημα που σχηματίζουν μεταξύ τους οι δύο ανώτερες φωνές είναι αυτό της 2Α, ένα διάστημα που το αφτί το συγχέει με την 3μ. Όσο για την απροετοίμαστη δευτέρα (μεγάλη ή μικρή), ο Μάντζαρος γράφει ότι αφενός μεν δυσκολεύει τις φωνές, αφετέρου ακούγεται τραχιά.
- Φ. 148*r* / σ. 887 [*recte* 287]: γίνεται λόγος για την απροετοίμαστη 7ε, που είναι κάτι σύνηθες στην ελεύθερη σύνθεση.

Εδώ κλείνει και η παρουσίαση του *BNZ*, ενός από τα πιο πλούσια σε υλικό παιδαγωγικά έργα του Μάντζαρου, το οποίο αξίζει να γίνει ευρύτερα γνωστό. Θεωρώ ότι μια κριτική έκδοση του πλήρους χειρογράφου αυτού, η οποία, εκτός από τις πραγματοποιήσεις, θα συμπεριλαμβάνει όλες τις σημειώσεις στα Ιταλικά και σε ελληνική μετάφραση, θα είναι μια εξαιρετική συμβολή στην έρευνα γύρω από τη μουσική εκπαίδευση κατά το πρώτο τρίτο του 19ου αιώνα, τόσο στην Ιταλία όσο και στις εκτός αυτής περιοχές που ανήκαν στη σφαίρα της πολιτισμικής επιρροής της.

5.9 *Το* Rapporto *του 1851*

Το μοναδικό έργο του Μάντζαρου που ασχολείται εκτενώς με την αισθητική, συνδυάζοντάς την με την κριτική αλλά και με τη μουσική ανάλυση, είναι και το μόνο που μας σώζεται σε έντυπη μορφή. Πρόκειται για το *Rapporto*, την *Έκθεση* σχετικά με μια δωρεά προς τη ΦΕΚ η οποία έδωσε την ευκαιρία στο φιλόμουσο κοινό της Κέρκυρας να γνωρίσει ένα κομμάτι του οπερατικού ρεπερτορίου που σίγουρα αγνοούσε: ορισμένες όπερες του Monsigny και του Grétry,[138] σημαντικών εκπροσώπων του γαλλικού κλασικισμού. Ο Μάντζαρος, ως πρόεδρος επί καλλιτεχνικών ζητημάτων της ΦΕΚ, απάντησε στον δωρητή Jules Lardin με στόχο όχι μόνο να τον ευχαριστήσει για το πολύτιμο υλικό αλλά και για να του εκφράσει τη γνώμη του για τις ίδιες τις όπερες. Ο φίλος του Lardin, Ανδρέας Μουστοξύδης, σε επιστολή της 9/21.2.1851 του γράφει «[ἡ] Ἑταιρία μας σοῦ ἑτοίμασε ἕνα μεγάλο καὶ μελετημένο ἔγγραφο», για το οποίο γράφει λίγο παρακάτω ότι «εἶναι μᾶλλον μιά μελέτη παρά ἔκθεση».[139] Αντίτυπα του *Rapporto* στάλθηκαν στη Γαλλία, στην Αγγλία, και στην Ιταλία[140] και, τουλάχιστον όσον αφορά την τελευταία, η βιβλιοκρισία του Biaggi στο *L'Italia musicale* μαρτυρά μια πολύ θερμή υποδοχή εκ μέρους του συντάκτη η οποία ενδεχομένως δημιούργησε θετικές εντυπώσεις στο αναγνω-

[137] Βλ. *SPA* 1 φ. 78*v* / σ. 153 (σ. 56-57 του τ. 3 του παρόντος, και σχολιασμός παραπάνω, σ. 318-320).

[138] Βλ. παραπάνω σ. 43, 308-310, 415-417. Για το ακριβές περιεχόμενο της δωρεάς βλ. ΜΠΡΟΒΑΣ 2006 σ. 63.

[139] ΝΙΚΟΚΑΒΟΥΡΑ 1962 σ. 209. Στη μελέτη αυτή δημοσιεύονται, μεταφρασμένες στα Ελληνικά, όλες οι επιστολές του Μουστοξύδη προς τον Lardin.

[140] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 269.

στικό κοινό του περιοδικού, και ίσως ώθησε ένα μέρος του στο να αναζητήσει και να διαβάσει το βιβλίο αυτό του Μάντζαρου.

Το *Rapporto* αποτελείται από δύο διακριτά τμήματα, πολύ διαφορετικά μεταξύ τους: το α΄ μισό του είναι μια αισθητική και κριτική μελέτη πάνω στο σύνολο του δωρισμένου υλικού, ενώ το β΄ μισό (από τη σ. 25 κ.ε.) είναι μια εκτενής και λεπτομερέστατη ανάλυση ενός τρίο («Mais ils sont en courroux») από την όπερα *Rose et Colas* (1764) του Monsigny το οποίο έχει μορφή φούγκας. Στην ανάλυση αυτή, η οποία είναι ένας μεγάλος πίνακας αποτελούμενος από 26 τμήματα, «υποδεικνύονται όλες οι θεματικές είσοδοι, οι τεχνικές, οι μετατροπίες, οι πτώσεις και οι τονικότητες που εμφανίζονται στην εν λόγω φούγκα».[141] Η παρουσία μιας τέτοιας ανάλυσης σε ένα σύγγραμμα περί αισθητικής τής προσδίδει μια σημαντική ιδιαιτερότητα, κυρίως επειδή δείχνει πόσο σημαντική ήταν η φούγκα στο μαντζαρικό αισθητικό σύστημα.[142] Όπως μαρτυρούν όσα γράφει ο Μάντζαρος στο *Rapporto*, τον εντυπωσίασε ο τρόπος με τον οποίο οι τεχνικές της φούγκας χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο μιας όπερας, και μάλιστα αναδεικνύοντας με επιτυχία τις παρεξηγήσεις και τις συναισθηματικές αντιθέσεις που συμβαίνουν στα επί σκηνής δρώμενα.[143] Ο θαυμασμός του ισχύει όχι μόνο για το τρίο από την όπερα *Rose et Colas*, αλλά και για ένα ακόμα τρίο σε μορφή φούγκας («O ciel! quoi tu vas mourir») από το *Le déserteur* (1769)[144] του ίδιου συνθέτη.[145] Η απόφασή του να συμπεριλάβει στο *Rapporto* τη διεξοδική ανάλυση μιας φούγκας φανερώνει την επιθυμία του να προσδώσει και εκπαιδευτική χρησιμότητα στο σύγγραμμα, προσφέροντας ένα εξαιρετικά ωφέλιμο βοήθημα στους φιλομαθείς, όχι μόνο μαθητές του αλλά γενικότερα αναγνώστες του έργου. Πάντως το αντίτυπο του *Rapporto* που φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη της ΦΕΚ θα μπορούσε να προορίζεται για χρήση από τους φοιτώντες εκεί: έχοντας παράλληλα ανοιχτή και την παρτιτούρα του τρίο, η οποία επίσης βρισκόταν στην ίδια βιβλιοθήκη, οι μαθητές θα ήταν σε θέση να παρακολουθούν όλες τις επισημάνσεις του δασκάλου τους. Ακόμα και χωρίς τη βοήθεια του *Rapporto*, όμως, το συγκεκριμένο αντίτυπο της παρτιτούρας παρέχει από μόνο του αρκετές πληροφορίες για τις θεματικές εισόδους, τις αντιστικτικές τεχνικές, και τις μορφολογικές υποδιαιρέσεις της εν λόγω φούγκας, αφού ο Μάντζαρος έχει σημειώσει πολλές από αυτές πάνω στην παρτιτούρα (αρκετές κοντά στην αρχή, όλο και λιγότερες όσο πλησιάζουμε προς το τέ-

---

[141] «…sono accennati tutti gli attacchi, artifizj, modulazioni, cadenze e tonalità che s' incontrano nella suddetta fuga». CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 25. Το *Rapporto* είναι διαδικτυακά διαθέσιμο για ανάγνωση μέσω της ιστοσελίδας της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (βλ. βιβλιογραφικές παραπομπές).

[142] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2006 σ. 465-470. Για τη σημασία της φούγκας όπως αυτή φανερώνεται στο *Rapporto* του Μάντζαρου βλ. ΜΠΡΟΒΑΣ 2006.

[143] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 9. Παρεμπιπτόντως, λίγα χρόνια νωρίτερα ο Boucheron, στο *Filosofia della musica* […], εμφανίζεται πεπεισμένος ότι η φούγκα μπορεί να χρησιμοποιηθεί αποτελεσματικά στην όπερα, αλλά και γενικότερα στη μουσική γλώσσα της εποχής του (BOUCHERON 1842 σ. 79-80).

[144] Το φωνητικό μέρος των πρώτων 25 μέτρων αυτού του τρίο (που είναι και η πρώτη έκθεση της φούγκας) παρατίθεται και σχολιάζεται στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2006. Η παρτιτούρα της όπερας *Le Déserteur* (η ίδια ακριβώς έκδοση μ' εκείνη που δώρισε ο Lardin στη ΦΕΚ) είναι διαδικτυακά προσβάσιμη μέσω του *IMSLP* (*Petrucci Music Library*), <https://imslp.org/wiki/Le_d%C3%A9serteur_(Monsigny%2C_Pierre-Alexandre)> (τελευταία ανάκτηση: 10.8.2021). Η μοναδική ηχογράφηση του έργου, υπό τη διεύθυνση του Ryan Brown, έγινε το 2010 για τη δισκογραφική εταιρεία Naxos (8.660263-64).

[145] Συνεπώς δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα αυτό που γράφει ο Παδοβάς για τον αναλυτικό αυτό πίνακα, στον οποίο υποτίθεται ότι ο Μάντζαρος «σχεδόν αποσυνθέτει τις Φούγκες εκείνων των καλλιτεχνών» (βλ. το παράθεμα παραπάνω, σ. 47), διότι εδώ πρόκειται μόνο για μία φούγκα και μόνο για ένα συνθέτη. Ανακριβής ως προς αυτό είναι και ο ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ (1875 αρ. 713 σ. 3$^{\beta}$), και μάλιστα σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό («ἐπισυνάψας καὶ πίνακα ἀναλυτικὸν ἐν ᾧ ἀποσυνθέτει ὅλην τὴν μουσικὴν τέχνην τῶν ἔργων»).

λος της φούγκας), κι επίσης έχει αριθμήσει όλα τα μέτρα ώστε να διευκολύνει τους μελετητές να εντοπίζουν εκεί οποιοδήποτε σημείο αντιστοιχεί στην ανάλυση του *Rapporto* (στη σ. 310 του παρόντος, Εικ. 4.7, υπάρχει φωτογραφία τμήματος της παρτιτούρας). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, χωρίς την παρτιτούρα η ανάλυση αυτή δεν έχει χρησιμότητα, κι αυτό είναι ίσως το μοναδικό μειονέκτημα του *Rapporto*. Ωστόσο σε αντίτυπό του που απόκειται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (ψηφιοποιημένο αντίγραφο του οποίου είναι διαδικτυακά διαθέσιμο στην ιστοσελίδα της[146]) έχει προστεθεί η πλήρης παρτιτούρα του τρίο «Mais ils sont en courroux», και μάλιστα έχουν σημειωθεί πάνω σε αυτήν, στα κατάλληλα σημεία, οι ενότητές της (στροφές, στίχοι, και ημιστίχια) και άλλες τεχνικές επισημάνσεις που βρίσκονται στους αναλυτικούς πίνακες. Αυτή η εξαιρετικά καλογραμμένη παρτιτούρα μοιάζει να έχει δημιουργηθεί ad hoc, και ίσως να είχε προστεθεί ως παράρτημα σε όλα τα αντίτυπα του *Rapporto* που κυκλοφόρησαν στη Γαλλία, καθιστώντας το έτσι ένα πλήρες βιβλίο που δεν έβαζε τους αναγνώστες στη δύσκολη διαδικασία ανεύρεσης αντιτύπου της παρτιτούρας της όπερας, αφού θα είχαν στα χέρια τους το αναλυόμενο απόσπασμά της και θα μπορούσαν έτσι να αποκομίσουν το μέγιστο όφελος από την ανάγνωση του μαντζαρικού συγγράμματος.

Στοιχεία του *Rapporto* με ιδιαίτερη σημασία για την αρμονική θεωρία του Μάντζαρου θα βρούμε κυρίως στο δεύτερο τμήμα του συγγράμματος, το τεχνικό-αναλυτικό. Θα παραθέσω όμως μερικά ακόμη από τα ολίγα τεχνικά περί αρμονίας σχόλια του πρώτου τμήματος τα οποία, λόγω του αισθητικού προσανατολισμού του, περιορίζονται σε υποσημειώσεις. Σε μιαν από αυτές ο Μάντζαρος επισημαίνει ένα σημείο της όπερας *Richard Cœur*[-]*de*[-]*Lion* (1784) του Grétry, όπου σχολιάζει μια συνήχηση που κάποιους θα μπορούσε να τους προβληματίσει:

> Στο 18ο μέτρο της σ. 84 το μπάσο έχει ντο♯ ενώ την ίδια στιγμή, με αντίθετη κίνηση, το μεν κόρνο έχει ρε, οι δε τενόροι φα♯, και ακούγεται συνολικά η διαφωνία ντο♯, ρε, φα♯ (*μικρή δευτέρα και καθαρή τετάρτη*) χωρίς καμία προετοιμασία. Εδώ όμως οι φθόγγοι ρε και φα♯ των ψηλότερων φωνών, οι οποίοι λύνονται σε *ογδόη και τρίτη* [αντίστοιχα] (ντο♯ και μι) πάνω από το[ν] ίδιο [φθόγγο του] μπάσο[υ], θεωρούνται φθόγγοι μελωδίας ή επερείσεις κι έτσι επιτρέπονται, εφόσον έρχονται με *αντίθετη κίνηση*, ρυθμικά συμμετρική προς την αλυσιδική κίνηση [του μπάσου], με κάποιο θράσος που, σε αυτή την περίπτωση, δείχνει να αρμόζει στην επιτακτική έκφραση που έχουν, τραγουδισμένες με βηματική μελωδία, οι λέξεις "Va retire-toi, mais prends garde à toi" [«Φύγε, αλλά να φυλάγεσαι»] του κυβερνήτη και των στρατιωτών.[147]

Όπως έχω γράψει και στο άρθρο όπου ασχολούμαι με το *Rapporto*, σχόλια όπως αυτό στόχευαν σε λαθοθήρες φιλόμουσους ή δασκάλους (για την ακρίβεια «στους αυστηρούς δασκάλους της αντίστιξης» που «ισχυρίζονται ότι τηρούν σχολαστικά τους κανόνες της τέχνης»[148])

---

[146] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10075036g.r=Manzaro%20Rapporto?rk=21459;2> (τελευταία ανάκτηση: 10.8.2021).

[147] «Alla battuta 18.a pag. 84, il basso batte il do♯ nell'atto che, per moto contrario, il corno e i tenori battono di botto l' uno il re, e gli altri il fa♯, udendosi l'insieme dissonante do♯, re, fa♯, di seconda minore e quarta giusta, senz'alcuna preparazione. Ma qui le note re, e fa♯ delle dette parti superiori, risolvendo in ottava e terza do♯, e mi sotto stesso basso, vengono considerate come note melodiche, o appoggiature; e passano, introdotte dal moto contrario ritmico—simmetrico dell'andamento, con certo ardire che in questo caso sembra prestarsi bene all' espressione imperiosa del canto di grado delle parole:— "Va retire-toi, mais prends garde à toi" del governatore e dei soldati» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 16 υποσημ. 2).

[148] «Ai severi contrappuntisti», «coloro che pretendono sostenere con rigore i precetti dell'arte» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 29 υποσημ. 2, και σ. 20 αντίστοιχα). Η ευρύτητα πνεύματος που μας αποκαλύπτει ο Μάντζαρος στο *Rapporto* θυμίζει τον γερμανό συνθέτη και θεωρητικό Johann David Heinichen (1683–1729) ο οποίος, πάνω από έναν αιώνα νωρίτερα, αναφέρεται στην άγνοια εκείνων οι οποίοι «κατηγορούν το θεατρικό

οι οποίοι θα έσπευδαν να επικρίνουν τους Grétry και Monsigny για συνηχήσεις όπως αυτή που περιγράφεται εδώ, ή και για άλλες ανορθόδοξες επιλογές.[149] Ο Μάντζαρος, όμως, εντοπίζοντας και σχολιάζοντας τέτοια σημεία της παρτιτούρας, εξηγεί τη λογική πίσω από αυτά και, σε κάποιες περιπτώσεις, τονίζει ότι πρόκειται για θεατρική μουσική, στην οποία επιτρέπονται πολύ περισσότερα απ' όσα είναι θεμιτά στη θρησκευτική ή σε ασκήσεις αντίστιξης, ακόμα και σε αυτές που βασίζονται σε partimenti και έχουν περισσότερο οργανική παρά φωνητική γραφή. Θα επαναλάβω κι εδώ, λοιπόν, ότι τέτοια σχόλια δείχνουν πόσο ανοιχτόμυαλος ήταν ο Μάντζαρος και πόσο καλά γνώριζε ότι μια συνήχηση, ή μελωδική κίνηση, ή υφή, μπορούσε σε ένα στυλ να θεωρείται εσφαλμένη ή ανάρμοστη και σε ένα άλλο να είναι όχι απλώς αποδεκτή, αλλά και πολύ αποτελεσματική (λ.χ. για εκφραστικούς λόγους). Με άλλα λόγια, ότι μια μουσική κατάσταση κρίνεται ως θεμιτή ή όχι λαμβάνοντας πάντα υπόψιν και την καταλληλότητά της στο συγκεκριμένο μουσικό ύφος.[150]

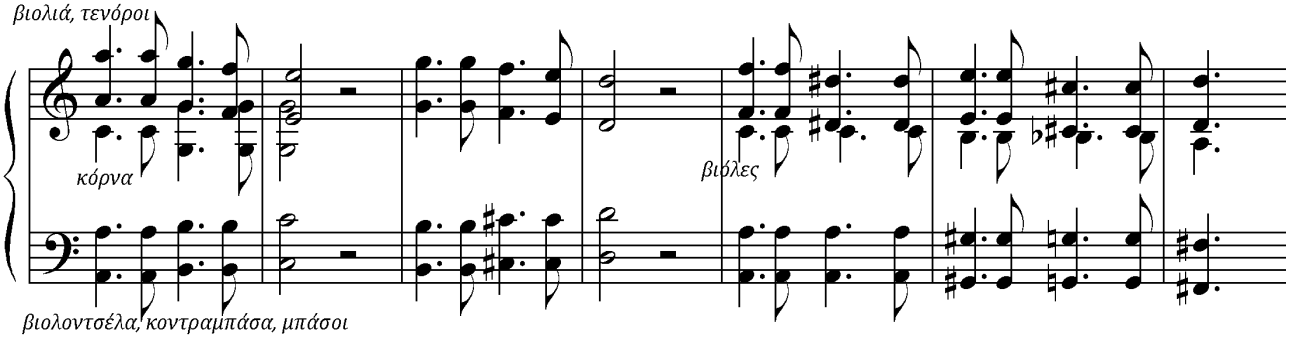
Το πρόβλημα με τον σχολιασμό στο παραπάνω παράθεμα είναι ότι δεν ανταποκρίνεται στην παρτιτούρα, σε καμία από τις δύο εκδόσεις της που συμβουλεύτηκα,[151] παρόλο που οι αριθμοί σελίδας και μέτρου συμφωνούν απόλυτα. Πρόκειται για το δεύτερο μισό του τρίτου μέτρου του Παρ. 5.43, όπου ναι μεν τα μπάσα έχουν ντο♯, αλλά οι ανώτερες φωνές κινούνται σε οκτάβες ή ταυτοφωνία κι όχι σε παράλληλες τρίτες, κι επίσης δεν υπάρχει φα♯ αλλά φα φυσικό (πράγμα που ακούγεται και στις διαθέσιμες ηχογραφήσεις της όπερας).

ύφος ότι δεν σέβεται κανέναν κανόνα» («man den *Stylum Theatralem blamir*et, er *observir*e keine Regeln»· HEINICHEN 1728 σ. 586).

[149] Λ.χ. όσον αφορά τις τονικότητες από τις οποίες περνά η πρώτη έκθεση στο τρίο-φούγκα «O Ciel ! Quoi tu vas mourir» από το *Le déserteur* του Monsigny, ή σε μια Δεσπόζουσα σε β΄ αναστροφή χωρίς Προσαγωγέα στο τρίο-φούγκα «Mais ils sont en courroux» από το *Rose et Colas* του ίδιου συνθέτη. Λεπτομέρειες στο ΜΠΡΟΒΑΣ 2006 σ. 69-71 και 80-81 αντίστοιχα.

[150] «Σε τέτοιους δασκάλους, τόσο άκαμπτους, εμείς θα παρατηρήσουμε ότι, με τέτοιες μομφές, επιδεικνύουν από τη μία πλευρά ότι γνωρίζουν τους κανόνες, από την άλλη όμως αποκαλύπτουν την ανεπάρκειά τους στην συναίσθηση της ορθής χρήσης αυτών των κανόνων. Και αυτό διότι τα αξιώματα της αυστηρής Αντίστιξης δεν μπορούν να εφαρμοστούν παρά μόνο στο, αμιγώς φωνητικό, διδακτικό ή εκκλησιαστικό είδος» («a questi cotali maestri sì rigorosi noi osserveremo, che con tali censure, nel mostrar eglino da un lato la conoscenza delle regole, appalesano dall' altro la mancanza di certo *senso retto* nell' uso di queste; perocchè l' austero dogma del contrappunto osservato non può applicarsi che al genere didascalico, o all' ecclesiastico a sole voci»· CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 29 υποσημ. 2).

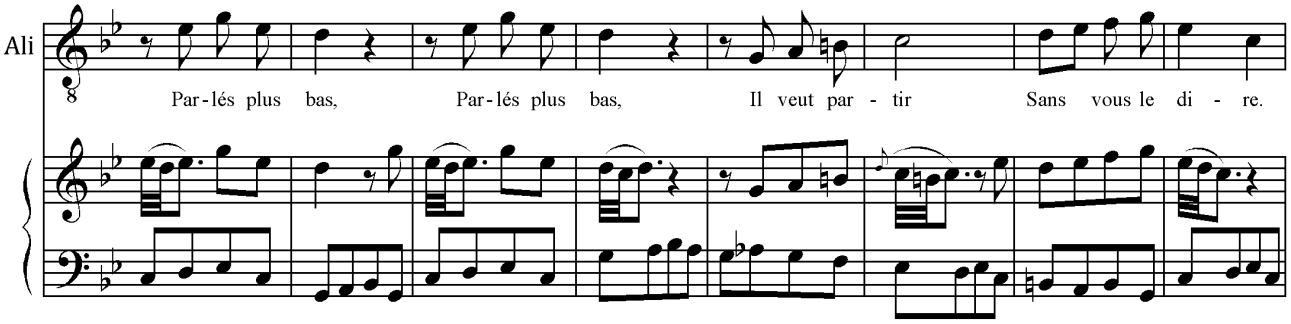
[151] Η παλαιότερη από τις δύο (1786) είναι η έκδοση Houbaut, διαθέσιμη στο Διαδίκτυο μέσω του <gallica.bnf.fr>, και η νεότερη είναι εκείνη του J. Frey (διαδικτυακά διαθέσιμη στο *IMSLP* | *Petrucci Music Library*). Η δεύτερη αποτελεί ανατύπωση της πρώτης, αφού η σελιδοποίηση και η μορφοποίηση είναι όμοια. Η δε έκδοσή της τοποθετείται μεταξύ 1812 και 1838, εφόσον αυτή ήταν η περίοδος κατά την οποία ο Frey ήταν εγκατεστημένος στην Place des Victoires 8, η οποία διεύθυνση αναγράφεται στο εξώφυλλο της παρτιτούρας. Η απάντηση ίσως να δοθεί εξετάζοντας την παρτιτούρα που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της ΦΕΚ, πράγμα που σκοπεύω να κάνω με την πρώτη ευκαιρία.



Παράδειγμα 5.43: Grétry, *Richard Cœur de Lion*, «Ah ! Monseigneur», καταληκτικό ανσάμπλ της Β΄ Πράξης (μ. 16-21 της σ. 84 και αρχή του μ. 1 της σ. 85, βάσει της έκδοσης Houbaut [1786]), με αναγωγή της ορχηστρικής παρτιτούρας σε δύο πεντάγραμμα και παράλειψη των στίχων.

Ένα άλλο τεχνικό σχόλιο που βρίσκουμε λίγο παρακάτω στο *Rapporto*, γράφει τα εξής για δύο συνεχόμενες διαφωνίες σ' ένα ντουέτο από την όπερα-μπαλέτο *Zémire et Azor* (1771):

> Σε αυτό το ντουέτο, στο 9ο μέτρο της σ. 90 [*5ο μέτρο του Παρ. 5.44*], ακούγονται δύο διαδοχικές *δευτέρες*, μία *μικρή* και μία *μεγάλη*, ανάμεσα στο μπάσο (*λαb-σολ-φα*) και στον Ali, ο οποίος, α-προετοίμαστα, μπαίνει μετά από παύση με [τους φθόγγους] *σολ-λα-σι*· οι συγκρούσεις αυτές απαλύνονται από τη γρήγορη ταχύτητα και την αντίθετη κίνηση των μελωδιών, οι οποίες μοιάζουν εδώ να ευνοούν την έκφραση των λέξεων «Il veut partir sans vous le dire» [«Θέλει να φύγει χωρίς να σας το πει»], τις οποίες ο Ali εκφέρει με κάποια πίκρα.[152]



Παράδειγμα 5.44: Grétry, *Zémire et Azor*, «Je veux le voir», ντουέτο μεταξύ Zémire και Ali από τη Β΄ Πράξη (μ. 5-12 της σ. 90, βάσει της έκδοσης J. Frey, χ.χ.), με αναγωγή της ορχηστρικής παρτιτούρας σε δύο πεντάγραμμα — εδώ παίζουν μόνο τα έγχορδα.

Και εδώ οι διαφωνίες δικαιολογούνται από τη συνύπαρξη δύο μελωδικών γραμμών οι οποίες προχωρούν βηματικά κατά τρόπο που απαιτεί στη μεν ψηλότερη φωνή την οξυμμένη έκτη του ελάσσονος Τρόπου, στη δε χαμηλότερη τη φυσική έκτη, τοποθετημένες πολύ κοντά μεταξύ τους. Θα προσθέσω ότι τις διαφωνίες τις απαλύνει επίσης η ηχοχρωματική διαφορά μεταξύ της φωνής του τενόρου και των μπάσων εγχόρδων, καθώς και ο διπλασιασμός της γραμμής των τελευταίων μια οκτάβα χαμηλότερα (ο οποίος δεν έχει σημειωθεί στο Παρ. 5.44). Ο Μάντζαρος, πάντως, δεν χάνει την ευκαιρία να σχολιάσει την καταλληλότητα αυτής της διαφωνίας για την έκφραση των συναισθημάτων του τραγουδιστή στο πλαίσιο της υπό-

[152] «Alla battuta 9.a pag. 90. di questo duetto si battono due seconde di seguito una minore, l'altra maggiore, fra la parte del basso lab, sol, fa, e quella d'Alì, ch'entra di botto dopo la pausa sol, la, si, i quali urti vengono mitigati dalla celerità del movimento, e dal moto contrario delle parti, il cui canto sembra qui favorire l'espressione delle parole:— Il veut partir sans vous le dire, dette da Alì con qualche pena» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 17 υποσημ. 1).

θεσης του έργου, μολονότι η αιχμηρότητα των δύο συνηχήσεων είναι τόσο σύντομη που ίσως να περνούσε εύκολα απαρατήρητη ακόμα κι από τους ακροατές εκείνης της εποχής.

Θα συνεχίσουμε παραθέτοντας και την τελευταία τεχνικής φύσεως υποσημείωση του α΄ μέρους του *Rapporto* που αφορά την αρμονία: εδώ διαβάζουμε ότι στο είδος της όπερας η ποιητική άδεια δικαιολογείται μέχρι ενός σημείου από την πλοκή του έργου και τα συναισθήματα των χαρακτήρων, αλλά υπάρχουν και όρια που δεν γίνεται να υπερβαίνονται, όπως οι διαδοχικές παράλληλες πέμπτες του παραδείγματος. Αυτή τη φορά το σχόλιο γίνεται με αφορμή το κουαρτέτο με το οποίο τελειώνει η Α΄ Πράξη της όπερας *L'amant jaloux* (1778). Παρόλο που ο Μάντζαρος παρέχει και ένα πινακάκι για την παραστατικότερη παρουσίαση των τεχνικών πληροφοριών, παραθέτω και την παρτιτούρα του σχετικού σημείου.

> Σε αυτό το κουαρτέτο, στα μ. 10-11 της σ. 63 [*δεύτερο προς τρίτο πλήρες μέτρο του Παρ. 5.45*], η δεύτερη σοπράνο κινείται σε *οκτάβες* σε *ευθεία κίνηση* με το μπάσο, ενώ στα μ. 11-13 [*τρίτο και τέταρτο πλήρες μέτρο του ίδιου παραδείγματος*] υπάρχουν επτά συνεχόμενες *πέμπτες*, επίσης σε ευθεία κίνηση, ανάμεσα στις ακραίες φωνές, τόσο τις τραγουδιστικές όσο και τις οργανικές. Οι δύο πρώτες *πέμπτες* είναι η μία ελαττωμένη και η άλλη καθαρή, με την πρώτη να ανεβαίνει και να λύνεται αδόκιμα στη δεύτερη· οι δε υπόλοιπες είναι όλες καθαρές:
>
> | | | | | |
> |---|---|---|---|---|
> | Μελωδία της 1ης σοπράνο και του 1ου βιολιού | σολ | λα σολ♯ λα σολ♯ | λα σολ♯ λα |
> | Μελωδία των μπάσων | ντο♯ | ρε ντο♯ ρε ντο♯ | ρε ντο♯ ρε |
>
> Στην πρώτη περίπτωση οι *οκτάβες* επιτρέπονται ως μελωδική ενίσχυση. Όσον αφορά όμως της *πέμπτες*, εδώ αυτές συμβαίνουν κατά τρόπο που δεν θα μπορούσε ποτέ να τις νομιμοποιήσει ούτε καν η ζωηρότερη έκφραση του χιούμορ: επομένως πρέπει να υποθέσουμε ότι υπάρχει κάποιο λάθος στην παρτιτούρα.[153]



Παράδειγμα 5.45: Grétry, *L'amant jaloux*, «Plus d'égarde, plus de prudence», καταληκτικό κουαρτέτο της Α΄ Πράξης (από το τέλος του μ. 8 της σ. 63 έως την αρχή του μ. 1 της σ. 64, βάσει της έκδοσης Huguet [περ. 1779]). Αναγωγή της ορχηστρικής παρτιτούρας σε δύο πεντάγραμμα, με παράλειψη των τραγουδισμένων στίχων.

---

[153] «Alle battute 10.a e 11.a della pag. 63 di questo quartetto il secondo soprano procede in ottava per moto retto col basso; e alle battute 11.a 12.a 13.a si trovano sette quinte di seguito, pure per moto retto, tra le parti estreme, tanto fra le voci, che fra gli strumenti. Le due prime quinte sono l' una diminuita, e l'altra giusta, di cui la prima sale impropriamente risolvendo sulla seconda; e le altre sono tutte giuste:

»Canto del 1.o Soprano e 1.o Violino	sol	la sol♯ la sol♯	la sol♯ la
»Canto de'bassi	do♯	re do♯ re do♯	re do♯ re

»Le ottave, nel primo caso, passano come un rinforzo melodico. Quanto poi alle quinte, esse qui procedono in modo che l'espressione della più risentita viscomica non potrebbe giammai legalizzare: sicchè è forza supporre un qualche sbaglio nella partitura» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 19 υποσημ. 1).

Περνάμε τώρα στο αναλυτικό κομμάτι του *Rapporto*. Ήδη υπογράμμισα παραπάνω (σ. 635), αλλά κυρίως στο σχετικό άρθρο μου,[154] τη σημασία που έδινε ο Μάντζαρος στη φούγκα και πώς αυτή μαρτυρείται από την ύπαρξη της διεξοδικότατης ανάλυσης ενός μουσικού κομματιού αυτού του είδους σε ένα κριτικό-αισθητικό σύγγραμμα που αφορά όπερες του γαλλικού κλασικισμού. Τέτοιου είδους μαντζαρικές αναλύσεις, οι οποίες εξετάζουν ένα μουσικό κομμάτι συστηματικά από την αρχή μέχρι το τέλος του, σώζονται μόνο τρεις: οι δύο που αναφέρθηκαν παραπάνω και αφορούν τις πρώτες δύο φούγκες του Βιβλίου V των *Partimenti* του Fenaroli (βλ. σ. 616-618), και η ανάλυση του τρίο-φούγκα από την όπερα *Rose et Colas* του Monsigny, η οποία περιέχεται στο *Rapporto* και θα μας απασχολήσει εδώ. Δεν πρέπει να είναι διόλου τυχαίο, πάντως, ότι και οι τρεις αυτές αναλύσεις αφορούν φούγκες.

Τα πρώτα 25 μέτρα αυτής της φούγκας παρατίθενται παραπάνω (Παρ. 4.6, σ. 309). Την ανάλυσή της την έχει χωρίσει ο Μάντζαρος σε 26 πίνακες, όσες ακριβώς είναι και οι *στροφές* από τις οποίες αυτή αποτελείται, σύμφωνα με την αντίληψή του σχετικά με τις υποδιαιρέσεις της μουσικής μορφής (βλ. σ. 308-311). Τα δεδομένα που υποδεικνύονται στη φούγκα είναι: όλες οι είσοδοι του θέματος και τυχόν τροποποιήσεις τους, τα επεισόδια και η πηγή του θεματικού τους υλικού, οι αντιστικτικές τεχνικές, οι μετατροπίες, οι πτώσεις, και οι τονικότητες στις οποίες γίνεται μετάβαση.

Τα σημαντικότερα αρμονικής φύσεως στοιχεία που δεν θα βρούμε σε κανένα άλλο μαντζαρικό γραπτό παρά μόνο στο *Rapporto* είναι οι όροι *dominante* και *tono relativo*. Ο πρώτος χρησιμοποιείται εδώ σαφέστατα για να δηλώσει τη λειτουργία της Δεσπόζουσας, παράλληλα με τη λέξη *quinta* («πέμπτη [της τονικότητας]»), η οποία ήταν η καθιερωμένη στο σύστημα του Μάντζαρου για να εκφράσει την ίδια λειτουργία και συναντάται στα περί αρμονίας συγγράμματά του. Ο περιφραστικός όρος *accordo caratteristico* δεν εμφανίζεται καθόλου στο *Rapporto*. Η δε σημασία του *tono relativo* στο *Rapporto* είναι εκείνη της *συγγενούς τονικότητας* όπως την εννοούμε σήμερα. Και τους δύο όρους τους βρίσκουμε στους αναλυτικούς πίνακες της φούγκας του Monsigny, σε διατυπώσεις όπως «Al tono relativo della quinta, prendendo dalla seconda, come dominante», δηλαδή «[Μετάβαση] στη συγγενή τονικότητα της [ελάσσονος] πέμπτης, μέσω της δευτέρας ως Δεσπόζουσας».[155] Η «δευτέρα ως Δεσπόζουσα» είναι η εφαρμογή της συγχορδίας με τη χαρακτηριστική δομή μιας Δεσπόζουσας (δηλαδή μείζων με μικρή εβδόμη) πάνω στη δεύτερη βαθμίδα.

Η χρήση των όρων *dominante* και *tono relativo* στο *Rapporto* θα μπορούσε να σημαίνει για τον Μάντζαρο ένα από δύο πράγματα, ή και τα δύο μαζί: (α) ότι τους μεταχειρίζεται εδώ διότι γνώριζε την προοπτική να διαβαστεί το *Rapporto* από ένα αναγνωστικό κοινό πολύ ευρύτερο από τον κύκλο των μαθητών του και των συναδέλφων του στη ΦΕΚ, και μάλιστα όχι μόνο κερκυραϊκό κοινό αλλά και γαλλικό (εφόσον το βιβλίο αυτό θα το έστελνε ως απάντηση στον Jules Lardin), πιθανόν και ιταλικό,[156] ή/και (β) ότι ο πάντα φιλομαθής Κερκυραίος δεν έπαυε ποτέ να εμπλουτίζει και να αναθεωρεί τις γνώσεις του, κι ότι είχε υιοθετήσει, στις αρχές της

[154] ΜΠΡΟΒΑΣ 2006.

[155] CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 36.

[156] Για παράδειγμα ο Boucheron, λίγα χρόνια αργότερα, στο *La scienza dell' armonia* […], εξηγεί ότι επέλεξε να συμμορφωθεί με την εν χρήσει γλώσσα και να χρησιμοποιεί στο εν λόγω σύγγραμμά του τον όρο *dominante* αντί του *producente* (BOUCHERON [1856] τ. 1 σ. 65).

δεκαετίας του 1850, μερικούς ακόμα μουσικούς όρους που δεν χρησιμοποιούσε παλαιότερα, στο πλαίσιο μιας απόπειρας να επικαιροποιήσει το μουσικό λεξιλόγιό του.

Για παράδειγμα, στον έκτο αναλυτικό πίνακα του *Rapporto*, ο οποίος αφορά τα μ. 41-49 της φούγκας,[157] διαβάζουμε ότι το τμήμα αυτό (*στροφή* σύμφωνα με τον Μάντζαρο) ξεκινά «στη συγγενή τονικότητα της μικρής τρίτης και μεταβαίνει στο τέλος του δεύτερου *στίχου* στη [συγχορδία της] εβδόμη[ς] μικρή[ς] ως Δεσπόζουσα»,[158] δηλαδή ότι ξεκινά στη Μι♭ μείζονα (η βασική τονικότητα είναι η Ντο ελάσσων) και καταλήγει στη συγχορδία της σι♭ μείζονος η οποία έχει εδώ τη λειτουργία της Δεσπόζουσας της Μι♭ μείζονος. Αν έλειπε η τελική διευκρίνιση «ως Δεσπόζουσα», η φράση θα σήμαινε ότι γίνεται μετατροπία στην τονικότητα της Σι♭ μείζονος — άλλωστε ο Μάντζαρος μεταχειρίζεται έναν ρηματικό τύπο του *modulare*, το οποίο ρήμα δηλώνει γενικά στο λεξιλόγιό του την αλλαγή τονικότητας, αλλά εδώ θα πρέπει να γίνει αντιληπτό με τη σημασία της μετατόπισης του βάρους σε μια συγχορδία, τη Δεσπόζουσα της τονικότητας στην οποία βρισκόμαστε προσωρινά. Παρομοίως και σε άλλα τμήματα της φούγκας, όπως λ.χ. στην όγδοη *στροφή* η οποία ξεκινά «στη συγγενή [ελάσσονα] τονικότητα της πέμπτης και μεταβαίνει στο τέλος του δεύτερου *στίχου* στη [συγχορδία της] δευτέρα[ς] ως Δεσπόζουσα»,[159] δηλαδή ότι ξεκινά στη Σολ ελάσσονα και καταλήγει στη συγχορδία της ρε μείζονος (και όχι ελαττωμένης, εφόσον λειτουργεί ως Δεσπόζουσα).

Για τη χρήση του όρου *relativo* («συγγενής [τονικότητα]») η εξήγηση την οποία θεωρώ λογικότερη είναι η ενδεχόμενη πρόθεση του Μάντζαρου να γράψει ένα αναλυτικό κείμενο που θα μπορεί να γίνει αντιληπτό από γνώστες της μουσικής πέρα από τον στενό κύκλο των μαθητών του και των δασκάλων και φιλόμουσων της Κέρκυρας. Επομένως θα ήταν ανώφελο να χαρακτηρίσει τις τονικότητες της Μι♭ μείζονος και Σολ ελάσσονος ως «1η του 2ου βαθμού άμεσης συγγένειας» και «2η του 1ου βαθμού άμεσης συγγένειας» αντίστοιχα, διότι αυτό το σύστημα ήταν μια δική του επινόηση και η χρήση αυτού του λεξιλογίου θα δυσχέραινε την κατανόηση του κειμένου από μη γνώστες του. Και εδώ, βέβαια, δεν μπορεί να αποκλειστεί η πιθανότητα να οφείλεται η χρήση της λέξης *relativo* και σε μιαν απόπειρα του Μάντζαρου για αναθεώρηση της ορολογίας του.

Σε μια υποσημείωση κάτω από τον τέταρτο πίνακα αναλύεται η αρμονική βάση μιας αλυσίδας, ενώ δίνεται για άλλη μια φορά στον Μάντζαρο η ευκαιρία να τονίσει στους λαθοθήρες πόσο μάταιο είναι να κρίνουν κάθε μουσικό είδος και ύφος με βάση το αυστηρό αντιστικτικό. Γράφει, λοιπόν, για την αλυσίδα των μ. 29-31 (Παρ. 5.46), ότι το μεν θεμελιακό μπάσο του προτύπου κινείται ↗4↘3 (ντο↗φα↘ρε↗σολ↘μι♭↗λα♭↘φα) αλλά, σύμφωνα με το πραγματικό μπάσο, σε κάθε μέτρο έχουμε μία τρίφθογγη συγχορδία σε ευθεία κατάσταση και μία τετράφθογγη σε β′ αναστροφή· στην τελευταία αυτή συγχορδία του καθενός από αυτά τα τρία μέτρα

> εμφανίζεται απροετοίμαστα η τετάρτη [σε σχέση με το μπάσο], η οποία εδώ αντιπροσωπεύει τον θεμέλιο φθόγγο· πράγμα που γίνεται ελεύθερα (με εξαίρεση το σχολικό ύφος ή το πιο αυστηρό από τα εκκλησιαστικά) στις κυριότερες σχολές της Ευρώπης οι οποίες γνωρίζουν καλά

[157] Σ. 67 μ. 2-10 της έκδοσης Hérissant.

[158] «Al tono relativo della TERZA MINORE, modulando alla fine del 2.o verso alla settima minore, come dominante» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 33).

[159] «Al tono relativo della QUINTA, modulando alla fine del 2.o verso alla seconda, come dominante» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 35).

τις αληθινές θεμελιώδεις αρχές της Αρμονίας και τη χρήση των συγχορδιακών αναστροφών, παρά τις απαγορεύσεις εκείνων των τόσο αυστηρών δασκάλων, για τους οποίους έγινε λόγος λίγο παραπάνω [...].[160]



Παράδειγμα 5.46: Monsigny, *Rose et Colas*, «Mais ils sont en courroux», τρίο των Rose, Pierre le Roux, και Mathurin (σ. 66 της έκδοσης Hérissant), με αναγωγή της ορχηστρικής παρτιτούρας σε δύο πεντάγραμμα, συμπεριλαμβανομένων και των τριών φωνών. Οι στίχοι παραλείπονται.

Το σχόλιο του Μάντζαρου σχετικά με τις ευρωπαϊκές σχολές δείχνει ξεκάθαρα την προοδευτική στάση του στο ζήτημα της αρμονίας, εφόσον είναι υπέρ της εξήγησης των συνηχήσεων σύμφωνα με τις θεωρίες του Rameau (παρόλο που δεν τον αναφέρει ονομαστικά), και όχι σύμφωνα με την παλαιότερη διαστηματική αντίληψη η οποία φαίνεται ότι καθόριζε τον τρόπο σκέψης των αυστηρών δασκάλων της αντίστιξης. Μάλιστα οι ραμωικές θεωρίες χαρακτηρίζονται «αληθινές θεμελιώδεις αρχές», το οποίο είναι ακόμη μια μαρτυρία της πίστης του σε αυτές. Άλλωστε, όπως έχουμε δει ήδη, ο συγχορδιακός τρόπος σκέψης διατρέχει όλα τα σωζόμενα εκπαιδευτικά συγγράμματα του Μάντζαρου που ασχολούνται με τη φωνητική αντίστιξη: *SPC* 1, *SPC* 5, *BNZ*. Η συχνότατη, σχεδόν ανελλιπής παρουσία του θεμελιακού μπάσου σε αυτά τα χειρόγραφα είναι αδιάψευστη απόδειξη της σημασίας που απέδιδε στη θεώρηση κάθε συνήχησης (ή και κάθε φθόγγου μιας μονοφωνικής μελωδίας, όπως στην αρχή μιας φούγκας) μέσα σε ένα αρμονικό πλαίσιο, ως κομμάτι μιας συγχορδίας που βασίζεται πάνω σε έναν θεμέλιο φθόγγο και έχει τη δυνατότητα αναστροφών.

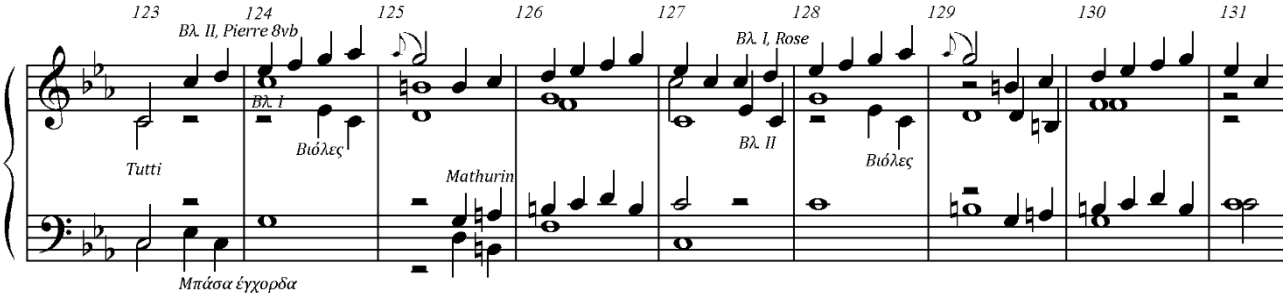
Το τελευταίο απόσπασμα που θα παραθέσουμε από το *Rapporto* είναι μια υποσημείωση που στρέφεται ευθέως προς τους σχολαστικούς και άκαμπτους τηρητές των αυστηρών αντιστικτικών νόμων. Για την καλύτερη κατανόησή της θα χρειαστεί να δει κανείς και τα αρχικά μέτρα της φούγκας όπου το «πρώτο συνοδευτικό σχήμα» (1ο Accompagnamento) εμφανίζεται με την παύση που αναφέρει ο Μάντζαρος, στη θέση της οποίας έχουμε λύση της εβδόμης της συγχορδίας σε άλλη φωνή (βλ. σ. 309 παραπάνω, Παρ. 4.6, μ. 12-13 και 20-21).

> Για τους αυστηρούς τηρητές των κανόνων [...] θα αποτελούσε μέγα ζήτημα μομφής το κατιόν πήδημα τετάρτης φα-ντο στο οργανικό μπάσο (μ. 126-127). Σύμφωνα με εκείνους, το φα λύνεται εσφαλμενα [...]: αντιπροσωπεύει εδώ τη μικρή εβδόμη της συγχορδίας της Δεσπόζουσας και, λόγω της γ΄ αναστροφής $\frac{6}{4}_{2}$, βρίσκεται στο μπάσο, γι' αυτό και δεσμεύεται περισσότερο από τους καλούς κανόνες (οι οποίοι, σύμφωνα με εκείνους [τους τηρητές], είναι αρκετά αυστηρότεροι όταν αφορούν την πορεία του μπάσου) ώστε να λυθεί, με κατιόν βήμα, στην τρίτη [βαθμί-

[160] «[...] ha luogo [...] senza preparazione la quarta, che qui rappresenta la nota fondamentale; il che si pratica liberamente (eccettochè nello stile didascalico, o nell'ecclesiastico il più severo) dalle principali scuole d'Europa che ben conoscono i veri principj fondamentali dell'armonia, e l'uso de' rivolti e riversamenti degli accordi; malgrado il divieto di que' sì fatti maestri rigorosi, di cui si è discorso poc' anzi [...]. (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 31 υποσημ. 7).

δα]. Εδώ δεν έχουμε αποσιώπηση[161] μέσω της παύσης, η οποία υπάρχει πάντα στο τέλος του πρώτου *στίχου* του πρώτου συνοδευτικού σχήματος — με εξαίρεση αυτή την περίπτωση. Η παύση αυτή απαλλάσσει την εβδόμη [της Δεσπόζουσας] από την υποχρέωση να λύνεται, ακόμα κι όταν αυτή υπάρχει στο μπάσο.

Ο Monsigny όμως πέτυχε [εδώ] το καλύτερο αποτέλεσμα λύνοντας τη συγχορδία φα-σολ-σι♮-ρε σε ντο-μι[♭]-σολ με κατιόν πήδημα τετάρτης, εφόσον, αν είχε χρησιμοποιήσει την αποσιώπηση που αναφέραμε, τότε η γ΄ αναστροφή [της Δεσπόζουσας] θα λυνόταν στο ντο του Mathurin [ως θεμέλιο], ή αλλιώς στη συγχορδία ντο-μι[♭]-σολ με ανιόν πήδημα πέμπτης. Η λύση αυτή θα ακουγόταν αρκετά λιγότερο αρμονική από εκείνη που [ο συνθέτης] έχει εφαρμόσει με το ντο του οργανικού μπάσου.[162]



Παράδειγμα 5.47: Monsigny, *Rose et Colas*, τρίο «Mais ils sont en courroux», σ. 72-73 της έκδοσης Hérissant, με αναγωγή της ορχηστρικής παρτιτούρας σε δύο πεντάγραμμα, συμπεριλαμβανομένων και των τριών φωνών οι οποίες σημειώνονται με τα αντίστοιχα ονόματα των χαρακτήρων της όπερας. Οι στίχοι παραλείπονται.

Για εμάς, σήμερα, είναι ίσως αναπάντεχη η ελλιπής εξήγηση που δίνει ο Μάντζαρος στη δεύτερη παράγραφο για να δικαιολογήσει την ανορθόδοξη επιλογή του Monsigny. Δεν αναλύει τον λόγο για τον οποίο είναι προτιμότερη η κατιούσα τετάρτη των μπάσων σε σύγκριση με την ανιούσα πέμπτη που θα προέκυπτε αν τα μπάσα είχαν παύση στην αρχή του μ. 127. Θα μπορούσε να είναι το διάστημα κατιούσας τετάρτης αυτό καθαυτό, μολονότι ο χαρακτηρισμός «αρκετά λιγότερο αρμονική» για το ανάστροφο διάστημα της ανιούσας πέμπτης δείχνει αρκετά υποκειμενικός. Ενδεχομένως η λύση της κατιούσας τετάρτης, χωρίς παύση στα μπάσα, να είναι προτιμητέα επειδή η Τονική που ακολουθεί είναι πλουσιότερη ηχοχρωματικά και πιο έντονα αισθητή, ενώ η έμμεση λύση σε άλλη φωνή, η οποία εδώ είναι ο τενόρος του φωνητικού τρίο και οι βιόλες, ίσως να πρόσδιδε στη συγχορδία ένα πιο ισχνό άκουσμα.

Με την ολοκλήρωση της παράθεσης και του σχολιασμού αποσπασμάτων από το *Rapporto* κλείνουμε και αυτό το κεφάλαιο, ελπίζοντας να δίνει μια αντιπροσωπευτική εικόνα του περιεχομένου των γραπτών του Μάντζαρου που αφορά την αρμονική του θεωρία.

---

[161] Εδώ ως όρος της ρητορικής.

[162] «Ai rigidi osservatori delle regole […] offrirebbe grave soggetto di censura lo sbalzo di quarta in giù nel basso strum[entale] dal *fa* al *do* delle battute 126, 127, il quale *fa*, secondo i medesimi, risolve erroneamente, […] perchè qui il *fa*, che rappresenta la settima minore dell'accordo della dominante, trovasi nella parte grave col riversamento di seconda, quarta e sesta del detto accordo, ed è perciò costretto dalle buone regole, (che secondo essi, sono assai più rigorose ne'procedimenti della suddetta parte grave), a risolvere discendendo di grado sulla terza, essendosi tolta qui la reticenza della pausa che trovasi sempre al finire del 1.o verso del 1.o accompagnamento, eccetto che in questo caso, la qual pausa toglie l'obbligo di risoluzione alla settima, tanto se questa trovasi nelle parti gravi.

»Pero Monsigny ottenne il miglior effetto, risolvendo l'accordo *fa sol si*♮ *re* in *do mi*[♭] *sol* collo sbalzo di quarta in giù, dappoichè s'egli avesse fatto uso qui pure della reticenza suindicata, allora il suddetto riversamento risolverebbe sul *do* di *Mathurin*, ossia sull'accordo *do mi*[♭] *sol* collo sbalzo di quinta in su; la quale risoluzione s'udirebbe assai meno armonica di quella da lui praticata sul *do* del basso strumentale» (CALICHIOPULO MANZARO 1851 σ. 43 υποσημ. 16).

6. Σύνοψη, συμπεράσματα, υποθέσεις. Η αρμονική θεωρία του Μαντζάρου στο πλαίσιο της εποχής του — επιρροές και κληρονομιά.

Στα προηγούμενα κεφάλαια παρουσιάστηκαν και σχολιάστηκαν τα στοιχεία που συγκροτούν την αρμονική θεωρία του Μάντζαρου όπως τα συναντά κανείς εξετάζοντας τα χειρόγραφά του. Σε αυτό το επιλογικό κεφάλαιο θα γίνει προσπάθεια αφενός μεν να απαριθμηθούν οι πηγές τις οποίες θεωρώ πιθανότερες για τη διαμόρφωση αυτής της θεωρίας, αφετέρου δε να συνοψιστούν τα χαρακτηριστικά της, κυρίως αυτά που την κάνουν να ξεχωρίζει. Τέλος θα γίνει αναφορά στην —γεωγραφικά και χρονικά περιορισμένη— αξιοποίηση της θεωρίας αυτής από τρίτους. Πρώτα, όμως, θα παρατεθούν δύο μαρτυρίες του ίδιου του Μάντζαρου για το σύστημα διδασκαλίας του, πράγμα πολύ σπάνιο για τα σωζόμενα γραπτά του.

6.1 *Δύο σημαντικές πρωτογενείς μαρτυρίες*

Στα ευρισκόμενα του Μάντζαρου οι ελάχιστες αναφορές του ίδιου σχετικά με την ιδιαιτερότητα της αρμονικής του θεωρίας και την αποτελεσματικότητα του συστήματος διδασκαλίας του βρίσκονται στην αλληλογραφία του με τον Giulio Cesare Ferrarini. Σε μιαν επιστολή του 1842 ο κερκυραίος συνθέτης αναφέρεται σε μια καντάτα που έγραψε ο πρώην μαθητής του, Δομένικος Παδοβάς, για τον οποίο προσθέτει:

> Έχει αναδειχτεί σε καλό γνώστη της αρμονίας,[1] κι επίσης ενορχηστρώνει καλά. Είναι μαθητής των δικών μας Αρμονικών στοχασμών!!![2]

Ο πληθυντικός στο «δικών μας» λογικά είναι υφολογική επιλογή ώστε να αποφευχθεί το πρώτο ενικό πρόσωπο («δικών μου»). Η χρήση του κτητικού «μας» φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία αν αναλογιστούμε ότι ο Μάντζαρος είχε όντως επινοήσει ένα δικό του αρμονικό σύστημα (ειδικά όσον αφορά τους βαθμούς συγγένειας των τονικοτήτων), την πρωτοτυπία του οποίου επιβεβαιώνει και ο ίδιος ο Παδοβάς στο άρθρο που δημοσίευσε λίγες μόνο μέρες μετά

[1] Στο πρωτότυπο: *armonista*, το οποίο θα μπορούσε να εξελληνιστεί ως *αρμονιστής*. Σύμφωνα με δύο ιταλικά μουσικά λεξικά της εποχής (Lichtenthal 1826 τ. 1 σ. 65 και Vissian 1846 σ. 54) η λέξη *armonista* δηλώνει τον δάσκαλο μουσικής που είναι ειδήμων της αρμονίας. Το ίδιο σχεδόν βρίσκουμε και για την ομόρριζη γαλλική λέξη *harmoniste* στο αρκετά παλαιότερο λεξικό μουσικής του Rousseau, με τη διαφορά ότι εκεί γράφει «μουσικός» και όχι «δάσκαλος μουσικής» (Rousseau 1768 σ. 247).

[2] «È riuscito un buon' armonista, e strumenta anche bene. Egli è allievo delle nostre Armoniche speculazioni!!!»· Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μαντζαρος (=N[icolò] C[alichiopulo] Manzaro), επιστολή προς τον Giulio Cesare Ferrarini με ημερομηνία 16.3.1842, φ. 1*v*-2*r*. Ευχαριστώ θερμά τον ερευνητή Σπύρο Γαούτση, από του οποίου την ιδιωτική συλλογή προέρχεται αυτή η επιστολή, για την προθυμία του να μου τη διαθέσει προς εξέταση.

τον θάνατο του Μάντζαρου.[3] Η δε μεγάλη έμφαση που δίνει ο Μάντζαρος στις λέξεις «Αρμονικών στοχασμών», με την υπογράμμιση και τα τρία θαυμαστικά που ακολουθούν, θα πρέπει να μαρτυρά ιδιαίτερη υπερηφάνεια και συγκίνηση για την εξέλιξη του μαθητή του ο οποίος, τριάντα χρόνια αργότερα, θα τον διαδεχόταν στη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή της ΦΕΚ.[4]

Σε άλλη επιστολή προς τον Ferrarini, το 1844 αυτή τη φορά, εκφράζει την επιθυμία του να μεταβεί στην Ιταλία όπου θα παραμείνει για μερικά χρόνια, με στόχο να ιδρύσει μια μουσική σχολή στην οποία η διδασκαλία θα γίνεται σύμφωνα με το δικό του σύστημα. Ο Καρδάμης έχει ήδη αναφερθεί επιγραμματικά σε αυτή την πηγή,[5] από την οποία θα παραθέσω το παρακάτω απόσπασμα. Εδώ ο Μάντζαρος εκμυστηρεύεται στον Ferrarini τα σχέδιά του τα οποία θα επιτευχθούν αν θα καταφέρει να έχει για μερικά χρόνια ένα σταθερό εισόδημα από εκμίσθωση ιδιοκτησιών του.

> […] μου ήρθε η ιδέα να έρθω και να περάσω όλο αυτό το χρονικό διάστημα κάτω από τον όμορφο ιταλικό ουρανό. Ωστόσο, επειδή παίρνοντας μια τέτοια απόφαση δεν θα πρέπει να παραμείνω αδρανής, θα ήθελα να αξιοποιήσω τις ασθενείς δυνάμεις που έχω στους τομείς της τέχνης τους οποίους έχω μελετήσει όλη μου τη ζωή, και να προκύψει από αυτές κάτι επωφελές. Γι' αυτόν τον λογο θα ήθελα να μάθω από την ευγενία σας εάν εκεί, είτε στη Μπολόνια, είτε στη Ρώμη, είτε σε οποιαδήποτε άλλη πόλη αυτής της χώρας με την οποία έχετε στενή γνωριμία (όσον αφορά την αγάπη [της πόλης] για τους κλάδους της Τέχνης που είναι απαραίτητοι στη Μουσική Σύνθεση, δηλαδή την Αρμονία, την Αντίστιξη και το Ιδεώδες [=*ελεύθερη σύνθεση*], και την καλλιέργειά τους), θα μπορούσα να μεταβώ και να διαμείνω, με κάποια σιγουριά ότι θα ιδρύσω ένα εκπαιδευτήριο που πιστεύω ότι θα ήταν πολύ ωφέλιμο για τους αρχάριους, με στόχο να αναπτυχθεί το πνεύμα τους μέσα από τις ευθύτερες οδούς, τις οποίες ήδη εσείς γνωρίζετε.
>
> Θα ήθελα πολύ λοιπόν, μετά από κάποια διερεύνηση που θα κάνετε, να μπορούσατε να συνεργαστείτε ώστε να πραγματοποιήσω το σχέδιό μου πληροφορώντας με αν θα μπορέσω με βεβαιότητα να έχω έναν αριθμό δεκαπέντε ή είκοσι μαθητών σε κάποιαν από τις παραπάνω πόλεις, οι οποίοι θα ήθελαν να αφοσιωθούν στη σπουδή της Τέχνης μέσω μιας νέας μεθόδου, […][6]

---

[3] PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3$^{\beta}$, βλ. εδώ την πρώτη παράγραφο του παραθέματος των σ. 46-48.

[4] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010β σ. 20, 26.

[5] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 262.

[6] «mi venne l' idea di venir passare tutto questo tempo sotto il vostro bel Cielo Italiano. Ma affinchè una simile risoluzione non dovesse essere passiva per me, vorrei approffittarmi [*sic*] delle tenui mie forze nei rami d' arte da me studiati per tutta la mia vita, onde trarne un qualche vantaggio. A tal uopo desiderei sapere dalla vostra gentilezza se costì, o in Bologna, o in Roma, o in qualunque altra Città di questo stato, di cui voi possiate avere un' intima conoscenza, (in quanto all' amore, e alla coltivazione dei rami d' Arte, che servono alla Composizione Musicale, quali sono l' Armonía[,] il Contrappunto, e l' Ideale), potessi io trasferirmi per soggiornarvi, con qualche sicurezza d' aprire un' istituzione, che spero recherebbe molta utilità agli apprendisti, tendendo questa a dare svilluppo [*sic*] al genio per le vie le più dirette, e a Voi di già note.

»Bramerei quindi che, dietro a qualche vostra indagine, poteste cooperare a farmi realizzare il mio divisamento; informandomi se vi può essere la certezza d' avere un numero di quindici o venti studenti, in una delle suddette Città, i quali volessero dedicarsi a studiare l' Arte con un nuovo metodo, […]» Νικόλαος ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ (=N[icolò] C[ALICHIOPULO] MANZARO), επιστολή προς τον Ferrarini με ημερομηνία 24.3.1844, φ. 1*r*-1*v*. Από την ίδια συλλογή του Σπύρου Γαούτση (βλ. σ. υποσημ. 2 της προηγούμενης σελίδας).

Ο Μάντζαρος τα γράφει αυτά τρία περίπου χρόνια μετά την έναρξη της λειτουργίας της ΦΕΚ, στην οποία δίδασκε και ο ίδιος από τον Δεκέμβριο του 1842, και είναι ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα και αποκαλυπτικά μολονότι γενικόλογα και εν μέρει ασαφή. Έχοντας υπόψιν τη θέση ευθύνης που είχε στη Φιλαρμονική, εντυπωσιάζει η προθυμία του όχι απλώς να μεταβεί αλλά να εγκατασταθεί σε οποιαδήποτε ιταλική πόλη του προτείνει ο Ferrarini, με την προϋπόθεση να υπάρχει εκεί πρόσφορο έδαφος για την καλλιέργεια της μουσικής τέχνης. Ίσως ο ο Μάντζαρος περιόριζε τις βλέψεις του σε πόλεις των Παπικών Κρατών (στα οποία ανήκαν και οι δύο πόλεις που αναφέρει, η Μπολόνια και η Ρώμη), αλλά δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι θα ήταν πρόθυμος να ιδρύσει τη σχολή του οπουδήποτε μέσα στον ιταλόφωνο χώρο, από το Τορίνο μέχρι το Λέτσε και από το Παλέρμο μέχρι την Τεργέστη. Σημαντικό είναι ότι χαρακτηρίζει τη διδακτική του μέθοδο ως νέα και συνάμα ικανή να αναπτύξει το πνεύμα των δυνητικών μαθητών του μέσα από «τις ευθύτερες οδούς». Ποιες είναι όμως αυτές, και με ποιες άλλες μεθόδους συγκρίνει ο Μάντζαρος τη δική του θεωρώντας ο ίδιος ότι αυτή έχει πιο άμεσα αποτελέσματα; Είναι δύσκολο να δώσουμε βέβαιες απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα, αλλά η ακόλουθη ανακεφαλαίωση και ο σχολιασμός των χαρακτηριστικών της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας ίσως συμβάλουν στην αποσαφήνιση του ζητήματος.

6.2 *Πιθανές πηγές της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας*

Πολλές από τις ενδεχόμενες ρίζες της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας αναφέρθηκαν και συζητήθηκαν στα Κεφ. 3, 4, και 5, κατά τη ροή του κειμένου, σε συνάφεια με κάθε νέο δεδομένο της θεωρίας όταν αυτό εμφανιζόταν στα σχολιαζόμενα πρωτογενή τεκμήρια. Εδώ θα γίνει μια ανακεφαλαίωση των πιθανών πηγών και επιρροών.

Η Θεώρηση είναι ένα από τα κυριότερα αναλυτικά εργαλεία του Μάντζαρου (βλ. παραπάνω την ενότητα 2.3.1). Δεν αποτελεί όμως δική του επινόηση, πράγμα που υπονοείται από το σχόλιο του Orlandini ότι η Θεώρηση «είναι ελάχιστα γνωστή τόσο στους πρακτικούς [μουσικούς] όσο και στους θεωρητικούς»·[7] άλλωστε, παρόμοια αναλυτικά συστήματα χρησιμοποιούνταν ήδη από το α΄ μισό του 18ου αιώνα.[8] Ωστόσο, αν και μοιάζει φαινομενικά με το σύστημα συμβολισμού που χρησιμοποιεί ο Asioli, λόγω της χρήσης αραβικών αριθμών, στην πραγματικότητα οι διαφορές μεταξύ τους είναι περισσότερες διότι αυτό που σημειώνει ο Ιταλός δεν είναι το ανιόν διάστημα κάθε φθόγγου του μπάσου σε σχέση με την Τονική, αλλά η θεμέλιος της κάθε συγχορδίας, συμβολίζοντας άλλες με αραβικούς αριθμούς και άλλες με αλφαβητικά σύμβολα (βλ. παραπάνω σ. 152 υποσημ. 82). Άλλωστε το σύστημα λατινικής αρίθμησης των βαθμίδων ως συγχορδιακών θεμελίων, το οποίο συνδέεται κυρίως με τα ονόματα των Vogler και Weber, δεν είχε καθιερωθεί ακόμα, και έτσι βρίσκουμε ορισμένους θεωρητικούς της εποχής να χρησιμοποιούν και εκείνοι αραβικούς αριθμούς για να συμβολίσουν τις βαθμίδες ως συγχορδιακές θεμελίους.[9] Όσο για τον Fétis, αυτός δεν χρησιμοποιεί ούτε αρα-

[7] ORLANDINI 1844 σ. 150. Βλ. το σχετικό παράθεμα στη σ. 100 παραπάνω.

[8] Βλ. την υποσημ. 10 λίγο παρακάτω.

[9] Ορισμένοι από αυτούς είναι οι: Daniel Jelensperger (1797–1831), *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle*, Παρίσι 1830· Johann Christian Lobe (1797–1881), *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 4

βικούς ούτε λατινικούς αριθμούς. Το σύστημα του Förster όμως (βλ. σ. 153-154 παραπάνω) μοιάζει πολύ με αυτό των Θεωρήσεων: κάτω από κάθε φθόγγο του μπάσου σημειώνεται η θέση του στην κλίμακα της τονικότητας στην οποία κινείται την εκάστοτε στιγμή,[10] ενώ σε μερικές περιπτώσεις σημειώνεται παράλληλα και η θέση του στην αρχική τονικότητα. Σημειωτέον, όμως, ότι στο σύστημα αυτό δεν διακρίνονται τα είδη των διαστημάτων διότι δεν χρησιμοποιούνται πρόσθετα σύμβολα, παρά μόνον οι αριθμοί από το 1 έως το 7 (έτσι ο αριθμός 6, λ.χ., δηλώνει τόσο τη μικρή έκτη όσο και τη μεγάλη). Παράλληλα, πάνω από το μπάσο, ο Förster χρησιμοποιεί την καθιερωμένη αρίθμηση του basso continuo, το οποίο άλλωστε αποτελεί το κύριο αντικείμενο του συγγράμματός του. Το παράδειγμα της Εικ. 6.1 ασχολείται με την εναρμόνιση οξυμμένων φθόγγων οι οποίοι γίνονται Προσαγωγείς νέων τονικοτήτων. Το κάθε μέτρο αποτελεί ξεχωριστό υποπαράδειγμα: τα μ. 1, 2, και 4 ξεκινούν στη Ντο μείζονα και καταλήγουν, αντίστοιχα, στη Σολ μείζονα, Λα ελάσσονα, και Φα μείζονα, ενώ το μ. 3 ξεκινά στη Λα ελάσσονα και καταλήγει στη Μι ελάσσονα. Σε όλα τα υποπαραδείγματα ο πρώτος αριθμός κάτω από το μπάσο αναφέρεται στην αρχική τονικότητα ενώ οι άλλοι δύο στην τελική. Στο τελευταίο υποπαράδειγμα, επειδή δεν υπάρχει οξυμμένος φθόγγος, αφού το μι–φα του μπάσου είναι ταυτόχρονα 3–4 στη Ντο μείζονα και 7–1 στη Φα μείζονα, ο Förster επισημαίνει τη διπλή ερμηνεία των δύο αυτών φθόγγων και συγχορδιών σημειώνοντας και τα δύο ζεύγη αριθμών κάτω από το μπάσο, πράγμα που μοιάζει αρκετά με τη διπλή Θεώρηση του Μάντζαρου.



Εικόνα 6.1: Λεπτομέρεια (τ. 2 σ. 4-5) από αχρονολόγητη έκδοση (Λειψία: Breitkopf & Härtel) του FÖRSTER 1805.

Το δε παράδειγμα της Εικ. 6.2 ασχολείται με τη διαδοχή Δεσποζουσών διαφορετικών τονικοτήτων, πράγμα που επιτυγχάνεται με τη βοήθεια κάποιου αλλοιωμένου φθόγγου. Έτσι στο μ. 1 το σολ του μπάσου είναι 5 στη Ντο μείζονα/ελάσσονα ενώ ως σολ♯ γίνεται 7 στη Λα μείζονα/ελάσσονα· στο μ. 2 το πρώτο σι είναι 7 στη Ντο και το δεύτερο γίνεται 2 στη Λα μείζονα/ελάσσονα· και πάει λέγοντας. Εδώ η πρακτική του Förster μοιάζει ακόμη περισσότερο με τις μαντζαρικές Θεωρήσεις οι οποίες, στις χρωματικές μετατροπίες, εκφράζουν απλώς τη θέση του φθόγγου του μπάσου στην εκάστοτε τονικότητα, χωρίς να δηλώνεται η μετατροπία με διπλή Θεώρηση (διότι δεν υπάρχει κομβικός φθόγγος/συγχορδία).

τόμοι, Λειψία 1850–1867· François Camille Antoine Durutte (1803–1881), *Esthétique musicale: technie, ou lois générales du système harmonique*, Παρίσι 1855.

[10] Η αναλυτική αυτή μέθοδος χρονολογείται τουλάχιστον από το α΄ μισό του 18ου αιώνα: στο LESTER 1992 σ. 82-87 παρατίθενται και σχολιάζονται αποσπάσματα από δύο αναλύσεις έργων του J. S. Bach για πληκτροφόρο, οι οποίες χρονολογούνται, πιθανόν, μέσα στις δεκαετίες του 1730 και του 1740. Στις αναλύσεις αυτές σημειώνεται, κάτω από τον εκάστοτε χαμηλότερο φθόγγο, ο αριθμός της βαθμίδας στην οποία αντιστοιχεί. Η αλλαγή τονικού κέντρου, η οποία γίνεται συνήθως κάτω από τον Προσαγωγέα της νέας τονικότητας, δηλώνεται με έναν μόνο αριθμό (το 7 της νέας τονικότητας). Στις ίδιες παρτιτούρες οι αριθμοί από το 2 μέχρι το 9 σημειώνονται στο δεξιό χέρι για να δηλώσουν την απόσταση του κάθε φθόγγου από το μπάσο.



Εικόνα 6.2: Λεπτομέρεια (τ. 2 σ. 6) από αχρονολόγητη έκδοση (Λειψία: Breitkopf & Härtel) του FÖRSTER 1805.

Όπως είχα γράψει στις σ. 153-154 παραπάνω, στο βιβλίο αυτού του αυστριακού δασκάλου εντοπίζονται δύο στοιχεία κοινά με τον Μάντζαρο: αφενός η ονομασία *χαρακτηριστική συγχορδία* για την V^7, αφετέρου η χρήση αριθμών κάτω από το μπάσο για να δηλώσουν τη θέση του κάθε φθόγγου στην εκάστοτε τονικότητα. Τα στοιχεία αυτά δεν τα έχω συναντήσει σε κανένα άλλο σύγγραμμα απ' όσα έχω εξετάσει, και γι' αυτό θεωρώ πολύ πιθανό ότι αυτό το εγχειρίδιο ενάριθμου μπάσου του Förster είναι η πιθανότερη πηγή των δύο αυτών συστατικών της μαντζαρικής θεωρίας. Αν ισχύει αυτή η υπόθεση, τότε ο Μάντζαρος ενδεχομένως γνώρισε αυτό το σύγγραμμα σε κάποια επίσκεψή του στην Ιταλία, το πιθανότερο στο Μιλάνο ή στη Βενετία, πόλεις οι οποίες εκείνη ακριβώς την περίοδο βρίσκονταν υπό τον έλεγχο και την επιρροή της Αυστριακής Αυτοκρατορίας.[11] Διόλου δεν αποκλείεται, όμως, να βρήκε το βιβλίο του Förster στη Νάπολη: μια αναζήτηση στον ηλεκτρονικό κατάλογο των ιταλικών βιβλιοθηκών αποκαλύπτει ότι αντίτυπά του υπάρχουν σε βιβλιοθήκες του Πέζαρο, του Μπέργκαμο, και της Νάπολης.[12] Αν ένα τέτοιο αντίτυπο υπήρχε ήδη στη βιβλιοθήκη του ωδείου San Pietro a Majella όταν ο Μάντζαρος επισκέφτηκε τη Νάπολη και διέμεινε εκεί, τότε μπορεί να θεωρηθεί ως ένας από τους πιθανότερους τόπους όπου πραγματοποιήθηκε η γνωριμία του με το εγχειρίδιο του Förster. Δεν ξέρουμε αν ο Μάντζαρος γνώριζε Γερμανικά, αλλά η πληροφορία ότι ήταν «κάτοχος πολλῶν γλωσσῶν»,[13] σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η γερμανική γλώσσα ήταν από τις ισχυρές της Ευρώπης και κυρίως με πλούσια γραμματεία σχετικά με τη μουσική, μας οδηγεί να υποθέσουμε ότι ήταν σε θέση να καταλάβει επαρκώς ένα γερμανόγλωσσο κείμενο, ίσως με τη συχνή βοήθεια λεξικού.

Το θεμελιακό μπάσο είναι αρκετά συχνό στα μαντζαρικά γραπτά, κυρίως σε αντιστικτικές επεξεργασίες. Η συγχορδιακή σκέψη, με βάση την οποία δίδασκε ο Μάντζαρος την αντίστιξη, ήταν χαρακτηριστική της σχολής της Νάπολης και οδηγούσε στον ταυτόχρονο χειρισμό των αρμονικών αλληλουχιών και της γραμμικής εξέλιξης αντιμετωπίζοντάς τες ως συμπληρωματικές όψεις της δομής. Αυτή η μέθοδος καθιστούσε το θεμελιακό μπάσο ένα πολύ χρήσιμο αναλυτικό εργαλείο διότι, με τη βοήθειά του, είχε κανείς άμεση απεικόνιση των συγχορδιακών βάσεων ανά πάσα στιγμή, και έτσι είχε καλύτερη αντίληψη του αρμονικού πλαισίου μέσα στο οποίο θα υφαινόταν η πολυφωνική κίνηση, ακόμα και όταν η υφή ήταν δίφωνη.

[11] Από το 1815 έως το 1859 και οι δύο πόλεις ανήκαν στο Βασίλειο της Λομβαρδίας-Βενετίας: η Λομβαρδία (Μιλάνο) αποσχίστηκε το 1859 ενώ το 1866 η αυστριακή κατοχή έλαβε τέλος και στη Βενετία.

[12] Biblioteca oliveriana (Πέζαρο), Biblioteca civica Angelo Mai (Μπέργκαμο), Biblioteca del conservatorio di musica San Pietro a Majella (Νάπολη).

[13] ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ 1890 σ. 959α.

Ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί το θεμελιακό μπάσο παράλληλα με παραδοσιακές ναπολιτάνικες μεθόδους όπως το partimento,[14] πράγμα που χαρακτηρίζει και άλλα ιταλικά θεωρητικά συγγράμματα του 19ου αιώνα και φανερώνει τη διάδοση και εφαρμογή των θεωριών του Rameau στον ιταλόφωνο χώρο.[15] Στα χρόνια πριν από την πρώτη εμφάνιση του Μάντζαρου ως δασκάλου και συνθέτη θα βρούμε το θεμελιακό μπάσο να χρησιμοποιείται π.χ. στα SABBATINI 1799, GERVASONI 1800, ASIOLI [1813], και στο εισαγωγικό κείμενο του Imbimbo στο FENAROLI [1814]. Σε αντίθεση με τον Rameau, για τον οποίο το θεμελιακό μπάσο όχι μόνο ενδείκνυε τις αρμονικές αλληλουχίες αλλά είχε και οντολογικές προεκτάσεις ως αποτελούμενο από γενεσιουργούς φθόγγους των συγχορδιών, ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί αυτό το εργαλείο με έναν τρόπο πραγματιστικό, για να δηλώσει απλώς τις συγχορδιακές θεμελίους με την παραστατικότητα που προσφέρει η μουσική σημειογραφία, χωρίς να το σχετίζει με το αρμονικό συντακτικό. Αυτός ο τρόπος χρήσης δεν ήταν κάτι νέο αλλά είχε εφαρμοστεί ήδη από το β΄ μισό του 18ου αιώνα, τόσο στον γαλλόφωνο χώρο[16] όσο και στον γερμανόφωνο — για παράδειγμα οι Friedrich Wilhelm Marpurg, Heinrich Christoph Koch, Daniel Gottlob Türk, και Wolfgang Amadeus Mozart, δίδασκαν χρησιμοποιώντας το θεμελιακό μπάσο με παρόμοιο τρόπο.[17] Είπαμε επίσης ότι ο Μάντζαρος δεν χρησιμοποιεί την *double emploi* (βλ. παραπάνω σ. 104-106 και 107), ούτε και θέτει περιορισμούς στα διαστήματα με τα οποία κινείται το θεμελιακό μπάσο (δηλαδή στα συστατικά της τρίφωνης συγχορδίας και στα ανάστροφά τους: τρίτη/έκτη, πέμπτη/τετάρτη).[18]

Ο πραγματισμός του Μάντζαρου στη χρήση του θεμελιακού μπάσου είναι φανερός και στο πώς αντιμετωπίζει τις συγχορδίες του Προσαγωγέα (τρίφθογγη ελαττωμένη, και ελαττωμένη με εβδόμη — μικρή ή ελαττωμένη): θεωρεί ως θεμέλιο φθόγγο εκείνον που βρίσκεται χαμηλότερα στη διάταξη των μελών τους κατά επάλληλες τρίτες, συμφωνώντας έτσι με τον προγενέστερό του Vogler και με τον σύγχρονό του Boucheron.[19] Αντιθέτως, άλλοι θεωρητικοί όπως οι Gervasoni, Reicha, Weber, Quadri, και Rossi, θεωρούσαν ότι αυτές οι συγχορδίες δεν μπορούν να έχουν θεμέλιο («γενεσιουργό») τον χαμηλότερό τους φθόγγο, και συνεπώς θέ-

[14] Ο συντηρητικός Zingarelli, ο οποίος ήταν γενικά αντίθετος με τους νεωτερισμούς, λογικά θα αντιμετώπιζε το θεμελιακό μπάσο με μεγάλη καχυποψία, αν όχι με ανοιχτή εχθρότητα. Εύλογα, λοιπόν, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς σχετικά με την εκτίμησή προς τον Μάντζαρο, η οποία παρέμεινε εξαιρετικά υψηλή μέχρι το τέλος της ζωής του παρόλο που θα γνώριζε, οπωσδήποτε, ότι ο Κερκυραίος σκόπευε να σημειώσει το θεμελιακό μπάσο κάτω από τις αντιστικτικές του *disposizioni*, ένα σημαντικό κομμάτι των οποίων είχαν βασιστεί πάνω σε partimenti του ίδιου του Zingarelli (*BNZ*).

[15] BARAGWANATH 2011 σ. 144.

[16] IORDANOU 2011 σ. 574.

[17] LESTER 1992 σ. 135.

[18] Από την άλλη, ο σύγχρονος του Μάντζαρου αυστριακός θεωρητικός Simon Sechter (1788–1867), χρησιμοποιεί το θεμελιακό μπάσο με τον τρόπο του Rameau: περιορίζει τις κινήσεις του στη διαστηματική δομή της τρίφθογγης συγχορδίας και έτσι, όπου αναγκάζεται να κινηθεί βηματικά, προσθέτει έναν εμβόλιμο φθόγγο ώστε να μετατρέψει την κίνηση σε αλματική (BERNSTEIN 2002 σ. 789).

[19] Η εμπειρική αυτή προσέγγιση απαντά ακόμα και στον Rameau, σε ένα διδακτικό σύγγραμμα με καθαρά πρακτικούς στόχους το οποίο αποδίδεται σ' αυτόν (πρόκειται για το χειρόγραφο *L'art de la basse fondamentale*, που χρονολογείται μεταξύ 1737 και 1744). Εκεί ο Rameau δεν θέτει περιορισμούς στην κίνηση του θεμελιώδους μπάσου, ούτε και θεωρητικολογεί ιδιαίτερα όσον αφορά την πραγματική, υπονοούμενη βάση συγχορδιών όπως εκείνης με ελαττωμένη εβδόμη. Στα θεμελιώδη μπάσα αυτού του χειρογράφου η ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη εβδόμη έχει ως βάση της τον φθόγγο —τον *ακουόμενο*, και όχι τον υποτιθέμενο— ο οποίος βρίσκεται χαμηλότερα στη στήλη επάλληλων τριτών που σχηματίζουν αυτή τη συγχορδία, συνεπώς το σκεπτικό του είναι το ίδιο με αυτό του Μάντζαρου. Βλ. CHRISTENSEN 1987β σ. 25β.

τουν ως πραγματική θεμέλιο την υπονοούμενη Δεσπόζουσα, μια μεγάλη τρίτη χαμηλότερα. Αν ο Μάντζαρος ήθελε, μέσω του θεμελιακού μπάσου, να τονίσει τη φυσική προέλευση των συγχορδιών από την ηχογόνο χορδή, τότε η χρησιμότητά του δεν θα ήταν μόνο πρακτική (αντικειμενική, αναλυτική περιγραφή των φθόγγων πάνω στους οποίους θεμελιώνονται οι συγχορδίες) αλλά και οντολογική. Ωστόσο η θεώρηση ότι οι ελαττωμένες συγχορδίες έχουν τη βάση τους στον πραγματικά ακουόμενο χαμηλότερο φθόγγο τους και όχι μια τρίτη χαμηλότερα, μας οδηγεί στην απόρριψη αυτής της ιδέας.

Ο Μάντζαρος ξεκινά τη μελέτη των συγχορδιών προτάσσοντας τη μαθηματική ή/και φυσική προέλευσή τους από τη χορδή. Το μονόχορδο, το οποίο είχαν χρησιμοποιήσει οι θεωρητικοί της μουσικής από την αρχαιότητα μέχρι τον 19ο αιώνα με διάφορους σκοπούς, συμβολικούς και πρακτικούς,[20] είναι άλλο ένα εργαλείο (χειροπιαστό σε αυτή την περίπτωση) που συνδέει τον Μάντζαρο με τον Rameau.[21] Η παραγωγή συγχορδιών από τη διαίρεση της χορδής ή από τους αρμονικούς ήταν ένας τρόπος για να καταδειχθεί επιστημονικά η προέλευση των δομικών υλικών της τονικής μουσικής. Ο Μάντζαρος όμως, στη διδασκαλία της αρμονίας, δεν προχωρά πέρα από αυτή την αρχική απόδειξη: τόσο αυτός όσο και οι σύγχρονοί του θεωρητικοί ζούσαν σε μια εποχή κατά την οποία ήταν έκδηλος πλέον ο διαχωρισμός της Μουσικής από τις θετικές επιστήμες. Ήδη από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα αυτή η τάση ήταν έντονη μεταξύ ορισμένων θεωρητικών της Γαλλίας που ήθελαν να κάνουν τις μουσικές σπουδές πιο εύκολα προσβάσιμες στους νέους και να συντομεύσουν τον χρόνο διάρκειάς τους,[22] μέσω εκπαιδευτικών συγγραμμάτων που θα δίδασκαν την αρμονία εντός ενός πλαισίου πολύ περισσότερο καλλιτεχνικού παρά επιστημονικού. Η τάση αυτή επισημοποιείται θεσμικά το 1801/1802 με την κατοχύρωση του εγχειριδίου του Catel από το Ωδείο του Παρισιού ως ενδεδειγμένου συγγράμματος για τη διδασκαλία της αρμονίας εκεί. Τα θεωρητικά περί μουσικής εγχειρίδια του 19ου αιώνα δεν θα γράφονταν πια για ένα ολιγάριθμο αναγνωστικό κοινό ειδημόνων, αλλά θα απευθύνονταν κυρίως σε σπουδαστές ωδείων, συνθέτες, και φιλόμουσους, αγκαλιάζοντας έτσι μια ευρύτερη κοινωνική ομάδα που αποτελείτο κυρίως από την ανερχόμενη μεσαία τάξη.[23] Οι μουσικοθεωρητικοί που συνέγραφαν αυτά τα βιβλία δεν εμβάθυναν πλέον σε ζητήματα που ανήκαν στη σφαίρα της φυσικής και των μαθηματικών, αλλά παρουσίαζαν με συστηματικό τρόπο είτε τα στοιχειώδη της θεωρίας (σημειογραφία, κλίμακες, τονικότητες, διαστήματα) είτε τους κανόνες που διέπουν την αρμονία και την αντίστιξη, εφοδιάζοντας τους μαθητές με τις απαραίτητες γνώσεις ώστε αφενός μεν να γίνουν σωστοί ερμηνευτές που θα καταλαβαίνουν σε βάθος τη μουσική την οποία καλούνται να ερμηνεύσουν, αφετέρου δε —όσοι από αυτούς είχαν την ανάλογη κλίση— να δημιουργήσουν δικές τους συνθέσεις. Στα νέου τύπου εγχειρίδια τα αρ-

[20] ADKINS 1967 σ. 43.

[21] Μάλιστα είδαμε παραπάνω (σ. 131-132) ότι ο Μάντζαρος δεν κάνει πάντα σαφή διάκριση μεταξύ μονοχόρδου και ηχογόνου χορδής.

[22] IORDANOU 2011 σ. 530. Πρόκειται για δασκάλους όπως τον Honoré Garnier και τον Jean-Joseph Rodolphe, για τους οποίους βλ. τις σ. 522-530 του IORDANOU 2011. Το *Théorie d'accompagnement et de composition* (1785) του Rodolphe ήταν από τα πρώτα διδακτικά συγγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν στο ωδείο του Παρισιού κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, προτού γραφτεί το εγχειρίδιο αρμονίας του Catel (IORDANOU 2011 σ. 526).

[23] Θυμίζουμε εδώ την «αστική διδασκαλία/μελέτη της αρμονίας» («bürgerliche Harmonielehre») του HOLTMEIER (2012) — βλ. σ. 91 παραπάνω.

μονικά διαστήματα και οι συγχορδίες δεν παρουσιάζονται ως αποτέλεσμα κάποιας διαδικασίας που εμπλέκει τα μαθηματικά και τη φυσική,[24] αλλά ως παραδεδομένα στοιχεία της μουσικής πρακτικής όπως αυτή μαρτυρείται κυρίως μέσα από τις μουσικές συνθέσεις που θεωρούνταν κλασικές ή δόκιμες.

Έτσι η ορθολογική, καρτεσιανή προσέγγιση που χαρακτηρίζει τους θεωρητικούς των πρώτων δύο τρίτων του 18ου αιώνα, με διασημότερες περιπτώσεις εκείνες του Rameau και του Tartini (οι οποίοι αφιέρωσαν μεγάλα τμήματα των συγγραμμάτων τους σε μαθηματικούς αλλά και γεωμετρικούς υπολογισμούς, όπως και σε λεπτομερείς αναλύσεις γύρω από την προέλευση των φθόγγων και των συγχορδιών), κρίθηκε από τους θεωρητικούς του ώριμου 19ου αιώνα ότι υπερέβαινε τα όρια της πραγμάτευσης ζητημάτων που αφορούν τη μουσική θεωρία και πράξη. Ζητήματα που απαιτούσαν μαθηματικές πράξεις, όπως ο υπολογισμός μουσικών διαστημάτων εκφρασμένων ως κλάσματα, ή που άπτονταν της ακουστικής, θεωρούνταν πλέον περιττά σε ένα εγχειρίδιο αρμονίας και αντίστιξης, διότι είχε γίνει ευρύτερα παραδεκτό ότι μπορούσε κανείς να γίνει άριστος γνώστης και των δύο αυτών πεδίων χωρίς να γνωρίζει το παραμικρό λ.χ. για τη διαίρεση του μονοχόρδου. Ενα δείγμα της άποψης αυτής βρίσκουμε το 1864 στον Basevi, «ίσως τον πλέον καινοτόμο από τους ιταλούς θεωρητικούς του 19ου αιώνα»:[25] σε ένα άρθρο του για τον Selvaggi ο Basevi γράφει ότι

> ήταν ο πρώτος που αναζήτησε τις αρχές της Αρμονίας εκεί που πραγματικά βρίσκονται, δηλαδή στην ίδια τη μουσική, όπως και σε ορισμένα επαναλαμβανόμενα γεγονότα που συμβαίνουν μέσα μας, και όχι σε φυσικά φαινόμενα ή σε μαθηματικούς υπολογισμούς.[26]

Σύμφωνα με τη γνώμη του Basevi η πραγματική προέλευση της αρμονίας δεν πρέπει να αναζητηθεί στις θετικές επιστήμες αλλά στον πολιτισμό, στις εμπειρίες των ανθρώπων, και στον ψυχισμό τους. Ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα, πάντως, ο Choron έκρινε ότι, για τον προσδιορισμό των συγχορδιών, δεν χρειαζόταν να συμβουλευτεί

> ούτε τη διαίρεση του ηχογόνου σώματος ούτε την αντήχησή του. Κι αυτό διότι μου φαίνεται άχρηστη ή ακόμα και ακατάλληλη. Τελικά σε τι αποσκοπεί; Στο να μάθουμε ποιοι φθογγικοί συνδυασμοί είναι ευχάριστοι στο αφτί; Ποιος μπορεί να μας το δείξει αυτό καλύτερα από το ίδιο το αφτί μας; Και αυτό τι έχει κοινό με την αίσθηση που μας προκαλούν τα [διάφορα] μήκη των δονούμενων χορδών; Στη συνέχεια θα δούμε ότι δεν υπάρχει καμία σύνδεση ανάμεσα σε αυτά τα πράγματα, […]. Αλλά ακόμα κι αν υποθέταμε ότι υπήρχε πραγματική σχέση, η εξέτασή της θα ήταν περισσότερο ζήτημα της φυσικής, η οποία αναζητεί τις αιτίες, παρά της σύνθεσης η οποία αρκείται στο να αξιοποιεί τα αποτελέσματα προς χρήσιν της.[27]

---

[24] Για παράδειγμα, από το 1840 και μετά, το επιστημονικό κύρος, το οποίο προσέδιδε στα γραπτά των γάλλων θεωρητικών η αναφορά στη διαίρεση της χορδής ή/και στην corde sonore, μειώθηκε σημαντικά· ο Fétis «συνέβαλε σημαντικά στη δυσφήμηση των φυσικών αρχών ως βάσης του αρμονικού συστήματος, τονίζοντας επανειλημμένα ότι η αρμονία καθορίζεται από τους ανθρώπους και όχι από τη φύση» (RIGAUDIÈRE 2021 σ. 219).

[25] SANGUINETTI 2005 σ. 464.

[26] «fu il primo a ricercare i principj dell' Armonia dove han da trovarsi veramente, cioè nella musica stessa, ed in certi fatti costanti che si osservano in noi, e non già ne[’] fenomeni fisici, e ne' calcoli della mattematica» ([BASEVI] 1864 σ. 47α). Η ελληνική μετάφραση του παραθέματος έχει βασιστεί και στην αγγλική η οποία υπάρχει στο SANGUINETTI 2005 σ. 464.

[27] «Pour cette détermination des Accords, je n'ai pas cru devoir consulter ni la division ni la résonnance du corps sonore. C'est parceque cela me semble inutile et même déplacé. De quoi s'agit-il en effet? De savoir quelles sont les combinaisons de sons agréables à l'oreille? Qui peut nous en instruire mieux que l'oreille elle-même? et

Ο Μάντζαρος, όμως, δεν αντιμετωπίζει τη φυσικομαθηματική προέλευση των στοιχείων της αρμονίας με τον απορριπτικό τρόπο του Basevi και του Choron. Έτσι η προσέγγισή του δεν συμπίπτει ούτε με εκείνη των ορθολογιστών του 18ου αιώνα αλλά ούτε και με εκείνη που τελικά θα επικρατούσε στα ευρωπαϊκά ωδεία (όπως του Παρισιού, της Λειψίας και του Μιλάνου) κατά το β΄ μισό του δικού του αιώνα. Λίγο πολύ ακολουθεί την ίδια οδό που βρίσκουμε και στα περισσότερα περί αρμονίας συγγράμματα της εποχής του, τα οποία αφιερώνουν το σύνολο σχεδόν των σελίδων τους σε ό,τι αφορά την καθαρά καλλιτεχνική πλευρά του αντικειμένου που σχετίζεται με τη μουσική σύνθεση: είδη συγχορδιών, νόμοι που διέπουν την αλληλουχία τους (αρμονικό συντακτικό), σωστός χειρισμός των διαφωνιών και της κίνησης των φωνών, τεχνικές μετατροπίας κ.λπ. Οι πληροφορίες περί ακουστικής, όταν αυτές υπάρχουν σε αυτά τα συγγράμματα, περιορίζονται στα απολύτως απαραίτητα —συνήθως μια σύντομη αναφορά στην αντήχηση της ηχογόνου χορδής ή στις υποδιαιρέσεις του μονοχόρδου— και συνήθως εμφανίζονται στις αρχικές σελίδες των συγγραμμάτων. Έτσι ακριβώς ξεκινούν διάφορα εγχειρίδια των πρώτων εξήντα περίπου ετών του αιώνα, λόγου χάρη εκείνα των Catel, Momigny, Asioli, Reicha, Weber, Balbi, Picchianti, Dehn, και Reber,[28] στα οποία οι πληροφορίες που αφορούν τη φυσική εκτείνονται είτε σε μερικές σειρές κειμένου (Reicha) είτε σε λίγες μόνο σελίδες (Weber).[29] Έτσι ξεκινά και η πραγματεία περί αρμονίας του Μάντζαρου, όπως γνωρίζουμε από τη μαρτυρία του έγκυρου Παδοβά ο οποίος μας πληροφορεί ότι εκείνο το —σήμερα αγνοούμενο— σύγγραμμα «αρχίζει αναπτύσσοντας το φυσικοαρμονικό φαινόμενο του μονοχόρδου».[30] Δυστυχώς όχι μόνο δεν είμαστε σε θέση να υπολογίσουμε την έκταση της ενότητας όπου ο Μάντζαρος πραγματεύεται αυτό το φαινόμενο, αλλά δεν μπορούμε καν να φανταστούμε το ακριβές περιεχόμενό της. Τα μόνα δεδομένα που έχουμε για το ζήτημα αυτό είναι τα παραδείγματα με τα οποία ξεκινά ο ΜΠ, τόσο στο τμήμα του μείζονος Τρόπου όσο και σε εκείνο του ελάσσονος: εκεί βλέπουμε ότι η μεν μείζων συγχορδία προκύπτει από τις πρώτες έξι διαιρέσεις της χορδής και από την όγδοη (ή, εναλλακτικά, από

---

qu'ont de commun avec les sensations qu'elles nous font éprouver les dimensions des cordes vibrantes? La suite fera voir qu'il n'y a aucune connexion entre ces choses, […]. Mais en supposant même qu'il existât des rapports réels, leur examen serait plutôt du ressort de la physique, qui recherche les causes, que de celui de la composition qui se contente de profiter des résultats pour son usage» (CHORON 1808/1809 σ. XXI-XXII).

[28] CATEL An X [1801/1802] σ. 5-6· MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 11-14, και τ. 3 σ. 2-5· ASIOLI 1813 σ. 1· REICHA [περ. 1816–1818] σ. 3· WEBER 1817–1821 τ. 1 σ. 1-10· BALBI 1825 (²1853) σ. 9 (αλλά με εκτενή, αναλυτική παρουσίαση μαθηματικών υπολογισμών σχετικών με τα μουσικά διαστήματα στο Παράρτημα, σ. 43-62)· PICCHIANTI 1834 σ. 9-12· DEHN 1840 σ. 6-7· REBER 1862 σ. 1-2.

[29] Στοιχεία Φυσικής θα βρούμε και στο εκπαιδευτικό εγχειρίδιο που εξέδωσε ο Νικόλαος Φλογαΐτης το 1830 (βλ. σ. 275-276, υποσημ. 13), κυρίως σε παρένθετες σημειώσεις τυπωμένες με μικρότερα γράμματα, οι οποίες καταλαμβάνουν συνολικά περίπου πέντε σελίδες (δεδομένης, όμως, της μικρής έκτασης του πονήματος, το ποσοστό σελίδων είναι τελικά μεγάλο — περίπου το 1/5 του συνόλου). Στις σημειώσεις αυτές διαβάζουμε για την ταλάντωση του «ήχητικοῦ σώματος» (ΦΛΟΓΑΪΤΗΣ 1830 σ. 2· ενδεχομένως εδώ έχουμε την πρώτη μετάφραση του *corps sonore* στα Ελληνικά), για τη διαίρεση της χορδής και τους μαθηματικούς λόγους που εκφράζουν τις βαθμίδες της μείζονος και της ελάσσονος κλίμακας (το ίδιο, σ. 3), για τον μείζονα και ελάσσονα τόνο όπως και για τα αντίστοιχα ημιτόνια (σ. 9), για τα διαστήματα που σχηματίζονται από τις πρώτες οκτώ διαιρέσεις της χορδής και για την τελειότητα ή ατέλειά τους (σ. 11-12). Η τόσο αισθητή παρουσία πληροφοριών που αφορούν τη Φυσική μέσα σε ένα ολιγοσέλιδο, πρακτικό εγχειρίδιο Μουσικής, οφείλεται ίσως στην πρόθεση του Φλογαΐτη να προσδώσει μεγαλύτερη σοβαρότητα και περισσότερο κύρος σε ένα διδακτικό αντικείμενο το οποίο, τότε, θα μπορούσε να θεωρηθεί από ορισμένους ακόμα και άχρηστο ή περιττό σε μια Ελλάδα που μόλις είχε συσταθεί ως σύγχρονο κράτος και κατέβαλλε τεράστιες προσπάθειες να αναγεννηθεί από τις στάχτες της ακριβώς μετά τη λήξη του αιματηρού αγώνα για την Ανεξαρτησία.

[30] PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3β (βλ. την πρώτη παράγραφο του παραθέματος των σ. 46-48 παραπάνω).

τους πρώτους οκτώ αρμονικούς πλην του έβδομου), η δε ελάσσων, η οποία προκύπτει από συγκεκριμένες διαιρέσεις της χορδής με διψήφιους αριθμούς, δεν αποτελεί προϊόν της φύσης αλλά «της τέχνης». Την άποψη αυτή για την ελάσσονα συγχορδία ο Μάντζαρος δεν την εκφράζει ρητά (όπως κάνουν λ.χ. ο Gervasoni, ο Selvaggi, και ο Rossi[31]), αλλά είναι φανερή από τα παραδείγματα με τα οποία ξεκινά ο ΜΠ.

Ένα επιπλέον στοιχείο που συνδέει τον Μάντζαρο και τον Rameau είναι το ηχογόνο σώμα (*corps sonore*) ως υποκείμενη αρχή και ενοποιητικός παράγοντας όλου του αρμονικού συστήματος — αν και θεωρώ πιθανότερο να δανείστηκε ο Κερκυραίος αυτή την ιδέα από τον Momigny. Υπάρχουν όμως και άλλα κοινά με τον Rameau: όπως ο γάλλος θεωρητικός, έτσι και ο Μάντζαρος θα μπορούσαμε να πούμε πως «επανεξέτασε τη μουσική γνώση και την αναδιοργάνωσε σύμφωνα με ό,τι θεωρούσε ως σταθερότερες αρχές»,[32] ειδικά αν αναλογιστούμε τη διάρθρωση του πρωτότυπου συστήματος των δώδεκα βαθμών συγγένειας μεταξύ φθόγγων/τονικοτήτων. Επίσης ο Μάντζαρος συνδύαζε τις ιδιότητες του στοχαστή και του συνθέτη, όπως ακριβώς και ο Rameau (αλλά και ο Zarlino ακόμη παλιότερα). Ο Rameau σεβόταν απολύτως την εμπειρική μουσική γνώση και δεν την τοποθετούσε ψηλότερα από την ορθολογική διανοητική προσέγγιση, όσο κι αν αυτή ήταν χρήσιμη για την εξαγωγή θεωρητικών συμπερασμάτων.[33] Έτσι και ο Μάντζαρος στο *SPA* θεωρεί τον ισοσυγκερασμό ως «τον πραγματικό, πρακτικό νόμο της τέχνης», βρίσκοντας την ευκαιρία να κατακρίνει τον Tartini και όσους προσεγγίζουν τη μουσική μέσα από δαιδαλώδεις μαθηματικούς υπολογισμούς. Η πραγματοποίηση πειραμάτων, όπως αυτό που έλαβε χώρα στο σπίτι του Μάντζαρου με θέμα την παραγωγή της ισοσυγκερασμένης χρωματικής κλίμακας στο φυσικό κόρνο (βλ. σ. 436-440 παραπάνω), είναι άλλη μια εκδήλωση του εμπειρισμού του.

Κάτι ακόμα που μοιράζονται ο Rameau και ο Μάντζαρος είναι η άποψη για την ωφελιμότητα της επαφής των μαθητών με τα πληκτροφόρα όργανα, τα μοναδικά μέσω των οποίων μπορούσαν «να αποκτήσουν άμεση ευαισθησία στην Αρμονία» σύμφωνα με τον Rameau.[34] Η αντίστοιχη γνώμη του Μάντζαρου δεν εντοπίζεται κάπου εκφρασμένη ρητά, αλλά γίνεται φανερή από το σύνολο των περί αρμονίας τεκμηρίων (ΜΠ, *SPA*, *Supp.*, *OC/DM*), όπου υπάρχει πλήθος μουσικών παραδειγμάτων με πιανιστική γραφή, πολλές φορές ιδιωματική,[35] σε ύφος δημοφιλών ειδών της εποχής του όπως η redowa mazurka και το βαλς. Σε πιο τεχνικές λεπτομέρειες σχετικά με την αρμονία, άλλο ένα κοινό σημείο του Rameau με τον Μάντζαρο είναι ότι, στα θεωρητικά συστήματα και των δύο, κανένας τύπος συγχορδίας δεν υπερβαίνει το διάστημα της ογδόης μεταξύ βάσης και κορυφής. Ο λόγος για αυτόν τον περιορισμό στον

---

[31] Για τα σχετικά αποσπάσματα των Gervasoni και Selvaggi βλ. σ. 135 παραπάνω. Όσο για τον Rossi, αυτός θεωρεί ότι, εκτός από την ελάσσονα συγχορδία, και η ελαττωμένη είναι προϊόν της τέχνης: «Ολόκληρη η αρμονία είναι βασισμένη στη σύμφωνη συγχορδία μεγάλης τρίτης και φυσικής πέμπτης την οποία μας δίνει η φύση. Η τέχνη μας έχει δώσει την τρίφθογγη ελάσσονα συγχορδία με μικρή τρίτη και φυσική πέμπτη, και την τρίφθογγη ελαττωμένη συγχορδία με μικρή τρίτη και ελαττωμένη πέμπτη» («L'Armonia è tutta fondata sull'accordo consonante che ci dà la natura di terza maggiore e di quinta naturale. L' arte ci ha dato l' accordo perfetto minore di terza minore e di quinta naturale, e l' accordo perfetto diminuito di terza minore e di quinta diminuita»· ROSSI [1858] σ. 24).

[32] LESTER 1992 σ. 90-91.

[33] CHRISTENSEN 1993 σ. 33.

[34] «*Ce n'est que par le moyen de l'accompagnement du Clavecin qu'on peut acquerir promptement la sensibilité à l'Harmonie*», τίτλος του εικοστού δεύτερου κεφαλαίου στο RAMEAU 1726 σ. 91.

[35] Όπως στα Παρ. 2.15-17, 4.5, 4.7, 4.8, 4.65, 4.67, 4.68, 4.71, 4.74, 4.77, και στις Εικ. 4.29, 4.30.

Rameau μας είναι γνωστός: τον ενδιέφερε η διαφωνία να ανάγεται σε μία μόνο πηγή, την εβδόμη πάνω από τη θεμέλιο.[36] Για τον Μάντζαρο όμως δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι σχετικά με την επιχειρηματολογία πίσω από τις συγχορδίες της δικής του αρμονικής θεωρίας, οι οποίες δεν υπερβαίνουν ποτέ τους τέσσερις φθόγγους.

Τα παραπάνω κοινά στοιχεία του Rameau με τον Μάντζαρο αναφέρθηκαν απλώς και μόνο για να γίνει ένας παραλληλισμός ανάμεσα σε δύο θεωρητικούς οι οποίοι υπήρξαν για τον τόπο τους οι σημαντικότεροι της εποχής τους. Όπως έχουμε ξαναγράψει, όμως, τα ραμωικά στοιχεία στον Μάντζαρο οφείλονται, το πιθανότερο, στη διάδοση και υιοθέτηση των θεωριών του Γάλλου που είχε ήδη συντελεστεί ανά την Ευρώπη, και όχι στην απευθείας μελέτη των συγγραμμάτων του. Αυτή ακριβώς η διάδοση είναι και μια σημαντική διαφορά μεταξύ Rameau και Μάντζαρου, διότι η αρμονική θεωρία του Κερκυραίου, παρά τις εγκωμιαστικές αναφορές τρίτων γι' αυτή (βλ. Κεφ. 1), δεν γνώρισε ανάλογη εξάπλωση και επιρροή ούτε γεωγραφικά ούτε χρονικά (βλ. ενότητα 6.4).

Αν το θεμελιακό μπάσο και η ηχογόνος χορδή είναι κομμάτια της μαντζαρικής θεωρίας που μπορούν να αναχθούν στον Rameau (έστω και έμμεσα), ωστόσο η προέλευση κάποιων άλλων στοιχείων δεν μπορεί με βεβαιότητα να αποδοθεί σε συγκεκριμένους θεωρητικούς,[37] και έτσι καταλήγουμε σε εικασίες (όπως με το FÖRSTER 1805 ως πηγή της Θεώρησης και του όρου *χαρακτηριστική συγχορδία*). Τέτοια είναι η περίπτωση του PICCHIANTI 1834 ως πιθανής πηγής του συμβολικού συστήματος των συγχορδιών που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος στους τελικούς πίνακες του *SPA* 4 και στο *Supp.* 1 (βλ. παραπάνω, σ. 531-538 και 549-553). Οι όποιες ομοιότητες, όμως, δεν επαρκούν για να τεκμηριώσουν την άντληση ιδεών — άλλωστε δεν αποκλείεται και η αντίθετη φορά επιρροής, με τον Picchianti να χρησιμοποιεί μια πρωτότυπη ιδέα του Μάντζαρου. Μία ακόμη περίπτωση είναι ο χαρακτηρισμός *θεμελιώδεις* για τις τέσσερις διαφωνίες (διάβαζε καθυστερήσεις) 7ης, 9ης, 4ης, και 13ης, ο οποίος μπορεί να είναι δανεισμένος είτε άμεσα από τους θεωρητικούς της σχολής της Πάδοβας, είτε έμμεσα από το CHORON/FIOCCHI [1804].

Θα αναφέρουμε και το SABBATINI 1799, στο οποίο εντοπίζουμε τρία στοιχεία που συναντούμε και στον Μάντζαρο: τους όρους *armonìa* (για τις καταστάσεις μιας συγχορδίας) και *riversamento* (για τη γ΄ αναστροφή συγκεκριμένα), και την παραδειγματική παράθεση σύντομων φράσεων σε τόσες εκδοχές όσες είναι και οι αναστροφές μιας συγκεκριμένης συγχορδίας τους (δηλαδή την κύρια ιδέα πάνω στην οποία βασίζεται το *OC/DM*). Ωστόσο η ανεύρεση τριών κοινών στοιχείων σε ένα σημαντικό σύγγραμμα, που όμως δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν ο Μάντζαρος το είχε υπόψη, αποτελεί μεν ένδειξη ότι υπήρξε πηγή του Κερκυραίου αλλά όχι απόδειξη. Άλλωστε ο όρος *ri*(*n*)*versamento* θα μπορούσε να ανάγεται και στον Choron, ως εξιταλισμένη μορφή του γαλλικού *renversement*.

Υπάρχουν και άλλα χαρακτηριστικά της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας, των οποίων την προέλευση δεν μπορούμε να αποδώσουμε σε συγκεκριμένες γραπτές πηγές. Ένα από αυτά είναι η διαίρεση της κλίμακας σε δύο τετράχορδα: ναι μεν εμφανίζεται στο SELVAGGI 1823 αλ-

[36] CHRISTENSEN 1993 σ. 124.

[37] Οι ολίγες παραπομπές στον Zarlino (τον παλαιότερο θεωρητικό του οποίου το όνομα εμφανίζεται στα μαντζαρικά ευρισκόμενα — βλ. παραπάνω σ. 564-567 και 632) δεν μαρτυρούν επιρροές από αυτόν αλλά έχουν άλλο σκοπό: τη δικαιολόγηση συγκεκριμένων φαινομένων στην αυστηρή φωνητική αντίστιξη, δείχνοντας ταυτόχρονα τον υφολογικό προσανατολισμό αυτού του τρόπου γραφής.

λά αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα πως το δεδομένο σύγγραμμα αποτελεί τη μοναδική ή, έστω, την κύρια πηγή του Μάντζαρου, αφού η διαίρεση αυτή είχε ιδιαίτερη σημασία στη μουσική θεωρία που είχε αναπτυχθεί στη Νάπολη, την οποία ο Μάντζαρος είχε ήδη επισκεφτεί μια φορά πριν από τη δημοσίευση της πραγματείας του Selvaggi. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, την πιθανότητα να είχε γνωρίσει ο Μάντζαρος τη ναπολιτάνικη παραδοσιακή θεωρία ακόμη και από τα χρόνια της μαθητείας του πλάι στον Barbati.

Στη ναπολιτάνικη παράδοση ανάγονται και μερικές ακόμη πλευρές της αρμονικής θεωρίας και της διδακτικής μεθόδου του Μάντζαρου:

- η χρήση του partimento, και συγκεκριμένα των διάσημων partimenti του Fenaroli, για τη διδασκαλία των καθυστερήσεων, τουλάχιστον των τριών από τις τέσσερις που παρουσιάζονται στο ΜΤ-18 του ΜΠ·
- η χρήση της RdO για την εκμάθηση των χαρακτηριστικότερων συγχορδιών με τις οποίες εναρμονίζονται οι βηματικές κινήσεις του μπάσου, και ταυτόχρονα για την ανάπτυξη της αίσθησης της Τονικότητας (ΜΤ-11, ΕΤ-9)·
- η πρόκριση της μελωδικής ελάσσονος κλίμακας έναντι τις αρμονικής (ΕΤ-8)·
- η χρήση αλυσιδικών κινήσεων του μπάσου (βηματικών και αλματικών) ως cantus firmus σε αρμονικο-αντιστικτικές επεξεργασίες.

Υπάρχει όμως και η περίπτωση όπου αρκετά στοιχεία της μαντζαρικής μουσικοθεωρητικής σκέψης βρίσκονται συγκεντρωμένα στο έργο ενός θεωρητικού, του Momigny. Στο *Cours complet d'harmonie et de composition* και, δευτερευόντως, στο *La seule vraie Théorie de la Musique*, εντοπίζονται αρκετά σημεία κοινά με τις ιδέες του Μάντζαρου, τόσα ώστε θεωρώ δύσκολο να πρόκειται για συμπτώσεις:

- Αρχικά ένα ραμωικό στοιχείο: η παλλόμενη ηχητική χορδή ως πηγή της αρμονίας και της μουσικής εν γένει, πράγμα που ο Momigny ονομάζει *Type du système musical*·[38] το δε σύνολο των φθόγγων του μουσικού του συστήματος, το οποίο παρατίθεται στην Εικ. 4.1, μοιάζει να αποτελεί τη βάση για τα φθογγικά σύνολα της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας (32 φθόγγοι των Τρόπων και 35 της Τονικότητας συνολικά — βλ. την ενότητα 4.1.2).
- Η Ενότητα και η Πολλαπλότητα του τονικού συστήματος, η οποία θίγεται σε πολλά σημεία του *Cours complet*· (βλ. σ. 404 και 419-420 παραπάνω).
- Η γνώμη ότι η προσέγγιση της μουσικής μέσω των μαθηματικών οδηγεί σε απομάκρυνση από τη μουσική πράξη, και ότι η τελευταία ταυτίζεται με την ουσία της τέχνης (σ. 428 παραπάνω).
- Η παράθεση των πρώτων 128 αρμονικών που παράγει η ηχογόνος χορδή (σ. 442-443).
- Οι εκτενείς και λεπτομερέστατες αναλύσεις μουσικών έργων, ειδικά του πρώτου μέρους του *Κουαρτέτου εγχόρδων σε ρε ελάσσονα* K 421 [417ᵇ] (1783) του W. A. Mozart,[39] μια

[38] MOMIGNY 1806 τ. 1 Κεφ. 2 (σ. 9 κ.ε.). Βλ. και στις σ. 276-278 του παρόντος.

[39] MOMIGNY 1806 τ. 1 σ. 307-339 και 363 κ.ε. (κείμενο), και τ. 3 σ. 109-156 (παρτιτούρα). Μάλιστα ο Momigny έχει προσθέσει στίχους κάτω από τη μελωδία του πρώτου βιολιού, εμπνευσμένος από τον μύθο της Διδώς και του Αινεία, διότι θεώρησε ότι η μουσική αυτή του Mozart εκφράζει θαυμάσια την απόγνωση της εγκαταλειμ-

ανάλυση που θα μπορούσε να είναι το πρότυπο εκείνης που παραθέτει ο Μάντζαρος στο β΄ μισό του *Rapporto*. Αυτό το στοιχείο όμως είναι κυρίως υποθετικό, ενώ στην ίδια ανάλυση του Momigny υπάρχει ένα ισχυρότερο και σημαντικότερο: η παρουσία των λέξεων *στίχος* (*Vers*) και *ημιστίχιο* (*Hémistiche*), τις οποίες ο Βέλγος χρησιμοποιεί για να περιγράψει μορφικές ενότητες όχι της ποίησης αλλά της μουσικής (βλ. σ. 311-312 παραπάνω). Τους αντίστοιχους ιταλικούς όρους (*verso* και *emistichio*), όπως και τη *στροφή* (*stanza*) τους χρησιμοποιεί και ο Μάντζαρος στη λεπτομερή ανάλυση της φούγκας «Mais ils sont en courroux», τόσο στους αναλυτικούς πίνακες του *Rapporto* όσο και πάνω στην παρτιτούρα (σ. 309-310 παραπάνω).

— Ο όρος *modulation positive* για τη σταθερή μετατροπία, τον οποίο μέχρι στιγμής δεν έχω συναντήσει αλλού (σ. 304).

— Η σήμανση της άρσης και της θέσης σε υπερμέτρα χρησιμοποιώντας τους αριθμούς 1 και 2 αντίστοιχα (βλ. την ενότητα 2.3.5). Όσον αφορά άλλους θεωρητικούς, την πρακτική αυτή την έχω δει μόνο στον Asioli· ωστόσο εκείνος χρησιμοποιεί τους ίδιους αριθμούς με τις ακριβώς αντίθετες σημασίες.

Παρά τα τόσα κοινά σημεία μεταξύ τους, ο Μάντζαρος δεν κάνει καμία αναφορά στον Momigny, τουλάχιστον μέσα στα σωζόμενα και διαθέσιμα τεκμήρια. Ωστόσο, τα παραπάνω δεδομένα πιστεύω ότι αποτελούν σοβαρές ενδείξεις πως όχι μόνο γνώριζε το έργο του, αλλά το είχε βρει και εξαιρετικά ενδιαφέρον, τόσο ώστε να πάρει ορισμένες ιδέες από αυτό και τελικά να τις αξιοποιήσει για το χτίσιμο του μουσικοθεωρητικού του οικοδομήματος. Η πρωτοτυπία της θεωρίας του Momigny, η οποία εκδηλώνεται ειδικά στην αντίληψή του περί της μετρικής (υπερμέτρα) και στην επέκταση των φθόγγων που αποτελούν την Τονικότητα (με τη συμπερίληψη και των εναρμόνιων εκτός από τους διατονικούς και χρωματικούς), φαίνεται ότι άσκησε ιδιαίτερη έλξη στον Μάντζαρο, ο οποίος ίσως να είδε στο πρόσωπο του βέλγου θεωρητικού ένα πρότυπο προς μίμηση.

Ολοκληρώνοντας την ανακεφαλαίωση των πιθανών επιρροών του Μάντζαρου, θα αναφέρουμε επιγραμματικά και δύο τελευταία στοιχεία της θεωρίας του, την προέλευση των οποίων δεν έχω εντοπίσει μέχρι στιγμής. Το ένα είναι η απουσία της ελάσσονος συγχορδίας μεθ' εβδόμης από τις έντεκα συγχορδίες που απαριθμούνται στο *SPA* 1: θυμίζουμε ότι στον Μάντζαρο η ii^7 χρησιμοποιείται πάντα με προετοιμασμένη εβδόμη (κάτι που δεν ισχύει λ.χ. για την V^7 ή την vii^{o7}), και συνεπώς δεν είναι αποδεκτή ως αυτοτελής συνηχητική οντότητα. Ο Orlandini δεν εξηγεί επαρκώς την προϋπόθεση της προετοιμασμένης εβδόμης της ii^7, ούτε μνημονεύει άλλους θεωρητικούς που ενδεχομένως αντιμετωπίζουν αυτή τη συγχορδία με τον ίδιο τρόπο. Το δεύτερο είναι οι συνδυασμοί εννέα συγχορδιακών τύπων μεταξύ τους ανά ζεύγη, με τις θεμελίους τους να συνδέονται εκτελώντας πέντε διαφορετικά είδη κινήσεων (ανιόν και κατιόν ημιτόνιο, ανιόντα και κατιόντα τόνο, επανάληψη του ίδιου φθόγγου — βλ. παραπάνω, σ. 531-538 και 549-553). Πρόκειται για μια μηχανιστική διαδικασία δημιουργίας ζευγών από συγχορδίες, τα οποία θα μπορούσαν να καθοριστούν και με τη βοήθεια του μαθηματικού κλάδου της συνδυαστικής. Η διαδικασία αυτή και το αποτέλεσμά της θυμίζει, βέβαια, τους 6.888 συγχορδιακούς συνδυασμούς που είχε υπολογίσει ο Weber ότι είναι δυνατοί

μένης Διδώς και ότι θα μπορούσε κάλλιστα να είναι άρια κάποιας υποθετικής όπερας βασισμένης σε αυτόν τον μύθο.

μεταξύ δύο οποιωνδήποτε από τους 24 συγχορδιακούς τύπους του συστήματός του (14 του μείζονος Τρόπου και 10 του ελάσσονος).[40] Εκείνος, όμως, δεν περιόριζε τις κινήσεις των θεμελίων στις πέντε που βρίσκουμε στον Μάντζαρο, αλλά συνυπολόγιζε όλα τα διαστήματα εντός της οκτάβας. Ωστόσο ο Weber υπολόγισε απλώς τον αριθμό όλων των δυνατών αρμονικών συνδέσεων, χωρίς ωστόσο να τις καταγράψει με μουσική σημειογραφία σε κάποιο από τα συγγράμματά του. Ο θεωρητικός που έκανε πραγματικότητα έναν τέτοιον άθλο (με 6.298 συγχορδιακά ζεύγη) είναι ο Berton, στο τρίτομο *Dictionnaire des accords* του 1815, το οποίο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 538-540), θα μπορούσε να αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους συνδυαστικούς πίνακες που βρίσκουμε στο τέλος του *SPA* 4 και κυρίως για τα ζεύγη συγχορδιών που βρίσκουμε στα φ. 14*v*-17*r* του *Supp.* 1.

6.3 *Ιδιαιτερότητες του αρμονικού συστήματος του Μάντζαρου και της διδακτικής του μεθόδου*

Την εποχή κατά την οποία ο Μάντζαρος έγραψε τα μουσικοεκπαιδευτικά του εγχειρίδια και βοηθήματα, δηλαδή μέσα στην περίοδο που πιθανόν ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του 1820 και φτάνει μέχρι τα μέσα εκείνης του 1850,[41] δεν θα λέγαμε ότι στην Ιταλία υπήρχε έλλειψη συγγραμμάτων για τη διδασκαλία της αρμονίας, είτε αυτά ήταν γραμμένα από Ιταλούς είτε μεταφρασμένα στα Ιταλικά από άλλες γλώσσες (κυρίως Γαλλικά). Υπήρχαν μεν ήδη τα παλαιότερα των SABBATINI (1799), GERVASONI (1800, 1812), και ASIOLI (1813), ενώ μέσα σε αυτές τις τρεις περίπου δεκαετίες δημοσιεύτηκαν αυτά των SELVAGGI (1823), QUADRI (1832), ASIOLI ([1832/1836]), BALBI (1845), REICHA ([1846]), Staffa (1849), FÉTIS ([δεκαετία 1850]), BOUCHERON ([1856]), όπως και τα γενικότερα περί μουσικής βιβλία των MOMIGNY (1823) και PICCHIANTI (1834).[42] Έτσι, ενώ δεν εμφανίζονταν αρκετά νέα συγγράμματα για την αντίστιξη (τα σημαντικότερα είχαν γραφτεί στο β΄ μισό του προηγούμενου αιώνα[43]), ο τομέας της αρμονίας οδήγησε σε μεγάλη άνθιση των σχετικών συγγραμμάτων, ειδικά από τη δεκαετία του 1840 και εξής που αυξήθηκαν οι επιστημονικότερες προσεγγίσεις του αντικειμένου.[44] Το δε μεγάλο εγχειρίδιο που έγραψε ο Asioli λίγο πριν τον θάνατό του (ASIOLI [1832/1836]), το οποίο εκτός από την αρμονία καλύπτει επίσης την αντίστιξη και τη σύνθεση, πραγματεύεται τα θέματά του με ασυνήθιστα λεπτομερή τρόπο σε σύγκριση με τα ιταλικά πονήματα της εποχής του και παρέμεινε σε χρήση μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα.[45] Και όμως, εν μέσω αυτής της διόλου ευκαταφρόνητης εκδοτικής δραστηριότητας, το 1838 ο Crescentini παρακαλεί τον Μάντζαρο να επισπεύσει τη δημοσίευση της πραγματείας του περί αρμονίας, η οποία θα

[40] WEBER 1817–1821 τ. 2 σ. 88-89.

[41] Από τα ευρισκόμενα του Μάντζαρου εικάζουμε ότι το παλαιότερο είναι το *BNZ*, ενώ το νεότερο είναι το ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ [1856] — δηλαδή, αντίστοιχα, οι πραγματοποιήσεις των partimenti του Zingarelli και του Fenaroli.

[42] Σύμφωνα με τον BARAGWANATH (2011 σ. 26) το σύγγραμμα του Picchianti αποτελεί μια σύνοψη των μεθόδων του Asioli, ενσωματώνοντας ταυτόχρονα και νεότερο υλικό από τον Reicha.

[43] Κυρίως εκείνα των PAOLUCCI (1765–1772), MARTINI ([1774–1776]), και SALA (1794).

[44] BARAGWANATH 2011 σ. 30.

[45] BARAGWANATH 2011 σ. 25-26.

άνοιγε στον ιταλό βιολονίστα και αρχιμουσικό έναν νέο δρόμο τον οποίο «ελάχιστοι γνωρίζουν στην Ιταλία»· και μάλιστα αυτό το γράφει στα τέλη μιας δεκαετίας μέσα στην οποία είχαν εκδοθεί τρία απο τα παραπάνω συγγράμματα,[46] ενώ ταυτόχρονα το ωδείο του Μιλάνου και εκείνο της Νάπολης συνέχιζαν το εκπαιδευτικό τους έργο — έστω και αν το τελευταίο όδευε προς την παρακμή. Ο Crescentini εννοεί πιθανόν κάποιον τρόπο αντίληψης των μουσικοθεωρητικών πραγμάτων ο οποίος διέφερε από εκείνους που επικρατούσαν εκεί, αλλά δεν εξηγεί τι ακριβώς είναι αυτό που έκανε την αρμονική θεωρία του Μάντζαρου να διαφέρει. Συνεπώς, μέχρι να βρεθεί κάποιο νέο τεκμήριο που θα διαλευκάνει αυτή την ασάφεια, μπορούμε να διατυπώσουμε μόνο ορισμένες υποθέσεις.

Για αρχή, όμως, ας ξεκινήσουμε από τη διαπίστωση ότι η αρμονική θεωρία του Μάντζαρου, αλλά και η διδακτική του μέθοδος, διακρίνονται από εκλεκτικισμό. Το υλικό που είχε ερανίσει από τις μελέτες του και, πιθανότατα, από τις συζητήσεις του με εμπειρότερους δασκάλους της Ιταλίας κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του εκεί, δεν το χρησιμοποίησε αλόγιστα διαμορφώνοντας ένα ετερόκλητο αρμονικό σύστημα αποτελούμενο από στοιχεία ασύμβατα μεταξύ τους. Απεναντίας, η καλλιέργεια και η ανεπτυγμένη κριτική του σκέψη, όπως και η πίστη του σε μια τέχνη που διέπεται από τον Νόμο της Ενότητας, τον οδήγησαν να κρατήσει όσα μπορούσαν να συγκροτήσουν ένα ενιαίο, συνεκτικό αρμονικό σύστημα. Ο εκλεκτικισμός του, αν και αρκετά σύνθετος, θα μπορούσε πάντως να συνοψιστεί στον συνδυασμό στοιχείων της σχολής του basso continuo (και του partimento) με στοιχεία εκείνης του θεμελιακού μπάσου. Γενικεύοντας σε σημαντικό βαθμό, μπορούμε να πούμε ότι οι τάσεις αυτές ήταν οι δύο κυρίαρχες στην Ιταλία εκείνης της εποχής. Η μία προερχόταν από τη συντηρητικότερη σχολή της Νάπολης, που έδινε μεγάλη σημασία στην προφορική διδασκαλία και βασιζόταν στην πρακτική διδακτική της αρμονίας πάνω στο πιάνο, μέσω του partimento (που ήταν μια μορφή basso continuo) αλλά και μέσα από τη μελέτη πολλών παραδειγμάτων παίζοντάς τα και συνεπώς ακούγοντάς τα. Η άλλη τάση, που είχε βρει πρόσφορο έδαφος στη βόρεια Ιταλία, ερχόταν από τον γαλλικό και τον γερμανικό χώρο, βασιζόταν στα πορίσματα του Rameau, και έδινε μεγαλύτερη έμφαση στη θεωρητική διδασκαλία και στη λύση ασκήσεων αρμονίας πάνω στο χαρτί. Η μαντζαρική θεωρία και διδακτική μέθοδος συνδυάζει στοιχεία καί από τις δύο προσεγγίσεις. Αυτή η υβριδική προσέγγιση, όμως, δεν ήταν κάτι σπάνιο στους Ιταλούς δασκάλους και θεωρητικούς της εποχής του, καθώς ήταν αρκετοί εκείνοι που αποπειράθηκαν να συγκεράσουν τους δύο αυτούς τρόπους σκέψης. Επομένως η ιδιαιτερότητα αλλά και η αποτελεσματικότητα της μεθόδου του Μάντζαρου, τουλάχιστον όπως αυτή μαρτυρείται στις δευτερογενείς πηγές που παρουσιάσαμε στο Κεφ. 1, πρέπει να βρίσκεται κάπου αλλού.

Από τη μία πλευρά, ο ίδιος ο τίτλος *Πρακτική μελέτη της αρμονίας* (*SPA*) δείχνει πως ο Μάντζαρος έδινε ιδιαίτερη σημασία στην εξάσκηση των μαθητών πάνω στο πιάνο, άρα στην ακουστική επαφή τους με τα αρμονικά φαινόμενα. Εικάζω επίσης ότι, ακόμα και στο μάθημα του πιάνου, δεν θα έχανε την ευκαιρία να επισημάνει και να αναλύσει κάποια ενδιαφέρουσα μετατροπία ή αρμονική αλληλουχία. Από την άλλη, είναι πολύ πιθανό ότι το μάθημα της αρμονίας συνδυαζόταν και με γραπτές ασκήσεις· τουλάχιστον γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι αυτό ίσχυε στα προχωρημένα partimenti, η πραγματοποίηση των οποίων γινόταν στις ανώτερες βαθμίδες των μουσικών σπουδών, ένα βήμα πριν από την ελεύθερη σύνθεση. Στην επε-

[46] Quadri 1832, Picchianti 1834, Asioli [1832/1836].

ξεργασία τους οι μαθητές καλούνταν να συνυπολογίσουν τόσο την αρμονική όσο και την αντιστικτική διάσταση, ελέγχοντας ταυτόχρονα την υφή, πράγμα θα έκαναν βέβαια και στην αυστηρή φωνητική αντίστιξη, απλώς στο partimento η πραγματοποίηση έπρεπε να γίνει μέσα σε ένα προσχεδιασμένο καλούπι, ένα δεδομένο μορφολογικό πλαίσιο. Υπενθυμίζουμε ότι η γραπτή επεξεργασία την οποία συνιστούσε ο Μάντζαρος δεν αφορά το partimento γενικά (δηλαδή οποιοδήποτε μουσικό κομμάτι είναι καταγεγραμμένο με τον ελλειπτικό αυτό τρόπο) αλλά συγκεκριμένα τις *φούγκες*-partimenti, λόγω των τεράστιων δυσκολιών τις οποίες αντιμετώπιζε όποιος προσπαθούσε να πραγματοποιήσει αυτοσχεδιαστικά μια τέτοια φούγκα εκείνη την εποχή (βλ. σ. 612-613 παραπάνω). Όσο για τα partimenti που διδάσκουν απλώς τις καθυστερήσεις και την εναρμόνιση αλυσιδικών και άλλων στερεότυπων κινήσεων του μπάσου, αυτά εναρμονίζονταν με ομοφωνικό τρόπο, και έτσι μπορούσαν άνετα να εναρμονιστούν πάνω στο πιάνο.

Ίσως αυτό που κάνει τη θεωρία του Μάντζαρου να ξεχωρίζει είναι η χρήση των Θεωρήσεων παράλληλα με το θεμελιακό μπάσο και την αρίθμηση του συνεχούς μπάσου (συγχορδιακή αρίθμηση). Παρόλο που κανένα από αυτά τα αναλυτικά εργαλεία δεν αποτελεί δική του επινόηση, ίσως να μην είχε δοκιμαστεί ποτέ μέχρι τότε ο συνδυασμός και των τριών από τον ίδιο θεωρητικό και δάσκαλο. Θα πρέπει ωστόσο να ξεκαθαρίσουμε ότι στα μαντζαρικά γραπτά είναι πολύ σπάνια τα μουσικά παραδείγματα που χρησιμοποιούν ταυτόχρονα και τα τρία εργαλεία. Σε κάποιες περιπτώσεις δε, αντί του θεμελιακού μπάσου οι συγχορδιακές θεμέλιοι δηλώνονται αριθμητικά στη λεκτική περιγραφή των παραδειγμάτων. Οι συνδυασμοί που θα δούμε, λοιπόν, είναι:

(α) Θεωρήσεις μαζί με συγχορδιακή αρίθμηση. Το βλέπουμε σε πολλά από τα παραδείγματα του ΜΠ και σε ορισμένα του *SPA* 2, του *SPA* 4, και του *Teoria generale della scala* (σε ορισμένα από αυτά, μάλιστα, η συγχορδιακή αρίθμηση χαρακτηρίζεται από μεγάλη ακρίβεια — βλ. παραπάνω, Εικ. 4.27, 4.30, 5.1).

(β) Θεωρήσεις μαζί με αριθμητική δήλωση των θεμελίων στην περιγραφή. Θα το βρούμε σε συγκεκριμένα παραδείγματα του *SPA* τα οποία ασχολούνται με πτώσεις, όπως εκείνα που παρατίθενται στα Παρ. 4.48, 4.54, και 4.76 παραπάνω. Κατά τα άλλα, στη συντριπτική πλειοψηφία των μουσικών παραδειγμάτων ολόκληρου του *SPA*, το μόνο από αυτά τα τρία εργαλεία που χρησιμοποιείται είναι οι Θεωρήσεις.

(γ) Θεμελιακό μπάσο μαζί με συγχορδιακή αρίθμηση. Ο συνδυασμός αυτός είναι το σημαντικότερο βοήθημα στις αντιστικτικές επεξεργασίες. Όταν το θεμελιακό μπάσο είναι πράγματι σημειωμένο (και δεν υπάρχει απλώς ένα κενό πεντάγραμμο προορισμένο γι' αυτό, όπως στο *BNZ* και στο χειρόγραφο με τις δώδεκα φούγκες[47]), τότε συνοδεύεται πάντα από συγχορδιακή αρίθμηση: αυτό ισχύει για όλο το *SPC* 1, τόσο στις φούγκες (βλ. Παρ. 2.6, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 5.21) όσο και στις οδηγίες για την τροποίηση των θεμάτων στην τονική απάντηση (Εικ. 5.10 και 5.11). Στο *SPC* 5, όμως, δεν υπάρχει ούτε καν κενό πεντάγραμμο για το θεμελιακό μπάσο. Αισθητή είναι η πλήρης απουσία του θεμελιακού μπάσου στα μετατροπικά παραδείγματα που αποτελούν τον κορμό του *SPA*.

[47] IAMMπ-NXM 505/8/32 (βλ. παραπάνω, σ. 69 υποσημ. 3, και σ. 598 υποσημ. 51).

(δ) Θεωρήσεις μαζί με θεμελιακό μπάσο και συγχορδιακή αρίθμηση. Πολύ σπάνιος συνδυασμός τον οποίο θα βρούμε σε ορισμένα παραδείγματα του ΜΠ που περιέχουν εναρμονίσεις της κλίμακας και ορισμένες αρμονικές αλυσίδες (ΜΤ-4, 14, 19, 20, και ΕΤ-9a, 16, 17, 18).

Παρά τη σπανιότατη συνύπαρξη και των τριών εργαλειων, φαίνεται ότι ο Μάντζαρος είχε αποφασίσει να χρησιμοποιεί τη μεν Θεώρηση ως βασικό εργαλείο της αρμονίας, το δε θεμελιακό μπάσο ως βασικό εργαλείο της αντίστιξης. Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, ότι κατά τη μελέτη των μετατροπικών παραδειγμάτων οι μαθητές αγνοούσαν ποια είναι κάθε στιγμή η θεμέλιος των συγχορδιών· ούτε, αντιστρόφως, ότι κατά τη μελέτη των αντιστικτικών επεξεργασιών αγνοούσαν σε ποια βαθμίδα της κλίμακας αντιστοιχεί ο κάθε φθόγγος του μπάσου. Η χρήση του κάθε εργαλείου δείχνει μόνο σε ποιο στοιχείο εστιάζεται η προσοχή.

Αν, λοιπόν, στην αντίστιξη δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην επίγνωση των συγχορδιακών θεμελίων ανά πάσα στιγμή (βοηθούντος του θεμελιακού μπάσου), τότε στην αρμονία αποκτά μεγαλύτερη σπουδαιότητα η συναίσθηση της απόστασης του κάθε φθόγγου του μπάσου από την εκάστοτε Τονική. Γιατί όμως να είναι σημαντική αυτή η γνώση; Η απάντηση, ενδεχομένως, βρίσκεται στην πλευρά της μαντζαρικής διδακτικής μεθόδου που συνδέεται με την παράδοση του basso continuo, δηλαδή με την πρακτική προσέγγιση της αρμονίας απευθείας πάνω στο πιάνο, μέσω της επαναλαμβανόμενης μελέτης αλυσιδικών, πτωτικών, και άλλων τυπικών κινήσεων του μπάσου. Αν ο μαθητής, μέσω πολλών επαναλήψεων σε όλες τις τονικότητες και σε όλες τις μελωδικές θέσεις του δεξιού χεριού, ταύτιζε συγκεκριμένες κινήσεις του μπάσου με συγκεκριμένες εναρμονίσεις τους, τότε αναπτυσσόταν ένας οπτικοκινητικός αυτοματισμός ο οποίος ενεργοποιόταν κάθε φορά που ο μαθητής έβλεπε γραμμένη μιαν ανάλογη μελωδική κίνηση στο μπάσο.

Σύμφωνα με τον ΜΠ, η πρώτη αρμονική σύνδεση που έπρεπε κανείς να μάθει να παίζει σε όλες τις εκδοχές της πρώτης συγχορδίας είναι, με σύγχρονα βαθμιδικά σύμβολα, η V^7–I. Θα μπορούσε, έτσι, να ταυτίσει την ανιούσα τετάρτη του μπάσου με τη θεμελιώδη αλληλουχία Δ–Τ, το ανιόν ημιτόνιο με τη σύνδεση V^6_5–I, τον ανιόντα τόνο με το V^4_3–I^6, τον κατιόντα τόνο με το V^4_3–I, και το κατιόν ημιτόνιο με το V^2–I^6. Ωστόσο, για να έχει συναίσθηση των τονικών λειτουργιών που αντιπροσωπεύουν οι εν λόγω κινήσεις σε μια συγκεκριμένη τονικότητα, ο μαθητής έπρεπε να γνωρίζει τη θέση των φθόγγων μέσα σε αυτήν ώστε να τις συνδυάσει και να τις ταυτίσει με συγκεκριμένες βαθμίδες της, κι έτσι οι πέντε αυτές κινήσεις να παγιωθούν στη συνείδησή του ως 5 1, 7 1, 2 3, 2 1, 4 3. Η διαδικασία αυτή υποθέτω ότι επαναλαμβανόταν με κάθε νέο ζεύγος συγχορδιών που μάθαινε κανείς, και έτσι όσο περισσότερες συνδέσεις μελετούσε και αφομοίωνε, τόσο εμπλούτιζε το αρμονικό του συντακτικό, προσθέτοντας όχι μόνο νέες αλληλουχίες Θεωρήσεων και εναρμονίσεων, αλλά και εναλλακτικές εναρμονίσεις σε κινήσεις του μπάσου τις οποίες είχε ήδη ταυτίσει με συγκεκριμένες συγχορδίες του δεξιού χεριού.

Παράλληλα ο μαθητής είχε και επίγνωση των θεμελίων των συνδεόμενων συγχορδιών, έστω και χωρίς τη βοήθεια θεμελιακού μπάσου. Αυτό συνάγεται από τον τίτλο του κάθε παραδείγματος του ΜΠ, όπου η εκάστοτε αλληλουχία αναφέρεται σύμφωνα με τις δύο θεμελίους και όχι σύμφωνα με τις Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου του πρώτου υποπαραδείγματος. Και αν στις περισσότερες περιπτώσεις οι Θεωρήσεις αυτές συμπίπτουν με τις θεμελίους —όπως π.χ. στο ΜΤ-25 (5–6 και 5 6), στο ΜΤ-39 (♯4–5 και ♯4 5), και σε πολλά ακόμη— οι συνδέσεις που μας αποκαλύπτουν τους φθόγγους αναφοράς για τα παραδείγματα αυτά είναι

εκείνες που εμπλέκουν το πτωτικό $\frac{6}{4}$, διότι ο Μάντζαρος το θεωρεί β΄ αναστροφή της Τονικής και, συνεπώς, σε μια σύνδεση όπως αυτή του ΜΤ-46 η αλληλουχία των μεν Θεωρήσεων είναι ♯4 5, των δε θεμελίων είναι ♯4–1.

Εκτός από την εναρμόνιση διαφόρων κινήσεων του μπάσου στο πλαίσιο της βασικής τονικότητας, ο μαθητής μάθαινε να *θεωρεί* ένα ζεύγος συγχορδιών και στο πλαίσιο μιας διαφορετικής τονικότητας. Αυτό το βρίσκουμε για πρώτη φορά στο ΜΤ-7, όπου ξεκινά να διδάσκεται η αμφισημία, ή μάλλον η *πολυσημία* των συγχορδιών (γνωστή και με τον γερμανικό όρο *Mehrdeutigkeit* που βρίσκουμε στον Vogler και τον Weber). Στο ΜΤ-10 έχουμε και τις τέσσερις εκδοχές της ίδιας αλληλουχίας να παρουσιάζονται με δύο διαφορετικές Θεωρήσεις. Παρακάτω, στο ΜΤ-13, η ίδια σύνδεση V^7–I εφαρμόζεται στο πλαίσιο αλυσίδας (άλλο ένα καινούργιο στοιχείο), τονικοποιώντας διαδοχικά όλες τις βαθμίδες της κλίμακας, ενώ αμέσως μετά, στην ίδια αλυσίδα, εφαρμόζεται η μεν ίδια σύνδεση αλλά με την πρώτη συγχορδία σε α΄ αναστροφή, και μάλιστα συνδυάζοντας διπλές Θεωρήσεις, θεμελιακό μπάσο, και αρίθμηση συγχορδιών. Έτσι έχουν γίνει τα πρώτα βήματα για την εκμάθηση των διαφόρων ειδών μετατροπίας.

Το υλικό του ΜΠ, λοιπόν, εισάγει τους μαθητές στην εναρμόνιση κινήσεων του μπάσου οι οποίες μπορεί (α) να είναι βηματικές, και για αυτές τις περιπτώσεις διδάσκεται αρκετά νωρίς η RdO (ΜΤ-11, ΕΤ-9), ή (β) να σχηματίζουν αλυσίδα, συνήθως με αλματικές κινήσεις αλλά ενίοτε και με βηματικές, ή (γ) να αποτελούν τμήμα μιας πτωτικής αλληλουχίας. Με όλα αυτά οι μαθητές ξεκινούσαν από πολύ νωρίς να αναπτύσσουν και μια στέρεα αίσθηση της Τονικότητας. Η πρακτική εξάσκηση στην RdO ήταν ένας παλιός και δοκιμασμένος τρόπος για να το πετύχουν αυτό, ακόμη κι αν η RdO είχε ήδη αρχίσει να απαξιώνεται στην εποχή του Μάντζαρου.[48] Ιδιαίτερα ωφέλιμες για τη διδασκαλία των τονικών λειτουργιών θα πρέπει να ήταν οι πτωτικές συνδέσεις που αποτελούν τον κορμό του ΜΠ: όλα αυτά τα ζεύγη συγχορδιών μπορούσαν να χρησιμεύσουν ως «λειτουργικά κύτταρα» τα οποία, μελετώντας τα κανείς κατ' επανάληψη, αντιλαμβανόταν πρακτικά τις τάσεις και τις λειτουργίες των συγχορδιών. Παράλληλα μάθαινε και τις χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις της κάθε φωνής (*voice-leading*, *Stimmführung*) σε κάθε συγχορδιακή αλληλουχία. Τα συγχορδιακά ζεύγη (ενίοτε τριάδες) που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για τη μελέτη τυπικών αρμονικών αλληλουχιών αντιπροσωπεύουν την αντίληψη του πρώιμου 19ου αιώνα για τη μελέτη των συγχορδιακών προόδων. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, μια εκτεταμένη πρόοδος γινόταν συχνά αντιληπτή ως μια σειρά από διαδοχικά ζεύγη συγχορδιών, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η λειτουργία της κάθε συγχορδίας στο ευρύτερο αρμονικό συγκείμενο.[49] Όσο για τη διδασκαλία των αρμονικών συνδέσεων μέσα από μια σειρά υποδειγμάτων, αυτό είναι κάτι που θυμίζει τα εγχειρίδια του basso continuo, αλλά η διαφορά με εκείνα βρίσκεται στην πλήρη επίγνωση των συγχορδιακών αναστροφών και της εκάστοτε ακολουθίας των θεμελίων, αποτέλεσμα της διάδοσης των θεωριών του Rameau.

Συγχορδιακά ζεύγη όπως αυτά του ΜΠ δεν βρίσκουμε μόνο στον Μάντζαρο αλλά και στον ASIOLI ([1813]), μόνο που εκείνος χρησιμοποιεί αρκετά συχνά και αλληλουχίες *τριών* συγχορδιών, επίσης σε τρεις ή τέσσερις εκδοχές ανάλογα με τις δυνατές αναστροφές κάποιας εξετα-

[48] Θυμίζουμε τη γνώμη του Reicha (βλ. σ. 81 υποσημ. 66).

[49] DAMSCHRODER 2008 σ. 86 και 149.

ζόμενης συγχορδίας (όπως στο παράδειγμα της Εικ. 3.2, το οποίο αντιστοιχεί στο ΜΤ-8 του ΜΠ). Μια διαφορά ακόμη είναι ότι ο Asioli δεν σημειώνει Θεωρήσεις των φθόγγων του μπάσου αλλά συγχορδιακές θεμελίους,[50] κι αυτές όχι συστηματικά: το μόνο βοήθημα που χρησιμοποιεί σταθερά σε αυτά τα παραδείγματα είναι η συγχορδιακή αρίθμηση. Η δε μεταφορά των αρμονικών προόδων σε όλες τις μείζονες και ελάσσονες τονικότητες, την οποία ζητά ο Asioli από τον μαθητή ώστε όχι μόνο να ωφεληθεί τα μέγιστα ως προς την πρακτική ευχέρεια αλλά και «να είναι σε θέση να εξηγήσει αυτό που κάνει»,[51] είναι κάτι που πρέπει να το ζητούσε και ο Μάντζαρος για όλα σχεδόν τα παραδείγματα του ΜΠ (RdO, πτωτικές προόδους, αλυσίδες), το πιθανότερο πρακτικά πάνω στο πιάνο, και ίσως και γραπτώς. Τη σημασία της επανάληψης μιας στερεότυπης συγχορδιακής αλληλουχίας —τόσο στη γραμμένη τονικότητα όσο και σε όλες τις άλλες— τη βρίσκουμε και σε άλλα εγχειρίδια της εποχής του Μάντζαρου, όπως σε εκείνο του (σπουδαγμένου στη Νάπολη) Lauro Rossi ο οποίος ζητά την αντιγραφή της RdO σε όλες τις τονικότητες και των δύο Τρόπων, και σε όλες τις μελωδικές θέσεις.[52]

Το σύστημα του Asioli γνώρισε μεγάλη απήχηση μέσα στον 19ο αιώνα και, όπως αναφέρθηκε στο κεφ. 1 (σ. 59), το 1850 βρίσκουμε τον Καρρέρ στο Μιλάνο να παρακολουθεί μαθήματα με κάποιον δάσκαλο που ήταν «της σχολής του Asioli» (όπως ο ίδιος ο Καρρέρ γράφει στον Μάντζαρο). Ο ζακύνθιος συνθέτης, όμως, παραπονιέται για «τους ατέλειωτους όρους» εκείνης της αρμονικής θεωρίας, εννοώντας πιθανόν όχι μόνο την ποσότητα των όρων αυτών καθαυτών αλλά περισσότερο τις διαφορές τους από εκείνους του μαντζαρικού συστήματος, με τους οποίους ο Καρρέρ είχε πρωτογνωρίσει την αρμονία (μέσω του Φρειδερίκου Στήβενς, μαθητή του Μάντζαρου). Ωστόσο δεν θα απέκλεια ότι ο Καρρέρ, με τη λέξη *όροι* (*termini*), αντί να εννοεί «λέξεις με ειδική έννοια» θέλει να πει «δομικά στοιχεία ενός συνόλου», και συγκεκριμένα τους φθόγγους ως μέλη συγχορδιών.[53] Αν αυτή είναι η σημασία που σκεφτόταν ο Καρρέρ, τότε μάλλον αναφέρεται στην αντίληψη του Asioli σχετικά με τις διαφωνίες ως προερχόμενες από επάλληλες τρίτες που έχουν προστεθεί πάνω στη σύμφωνη, τρίφθογγη συγχορδία — πράγμα που σημαίνει ότι μια κατακόρυφη στοίβα πέντε, έξι, ή ακόμη και επτά φθόγγων για την εξήγηση των διαφωνιών της 9ης, 11ης, και 13ης αντίστοιχα, θα μπορούσε να φαντάζει υπερβολική σε κάποιον που είχε μάθει να περιορίζει τα μέλη των συγχορδιών σε τέσσερα. Ακόμα κι αν δεν είναι αυτή, όμως, η έννοια με την οποία χρησιμοποιεί ο Καρρέρ τη λέξη, είναι πιθανό ότι αυτή η αντίληψη περί διαφωνιών τον οδηγούσε σε σύγχυση, εφόσον είναι πολύ διαφορετική από εκείνη του Μάντζαρου· ίσως η σύγχυση αυτή να επιτεινόταν και από τον μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων που παραθέτει ο Asioli για κάθε είδος διαφωνίας, εφαρμόζοντάς τες πάνω σε διάφορες αλυσιδικές κινήσεις του μπάσου (όπως λ.χ. στο κεφά-

[50] Με το σύστημα που περιγράφουμε εν συντομία παραπάνω, σ. 152 υποσημ. 82.

[51] «ricaverà non solamente sommo vantaggio per cio' che riguarda la pratica materiale, ma si trovera' altresì capace di render ragione di quello che fa» (ASIOLI [1813] σ. 20).

[52] ROSSI [1858] σ. 51 (βλ. και σ. 173 του παρόντος, υποσημ. 157). Θα τη βρούμε όμως και σε πολύ νεότερα εγχειρίδια αρμονίας τα οποία στοχεύουν και στην πρακτική εξάσκηση των μαθητών πάνω στο πιάνο, όπως σε εκείνο του Piston όπου ο συγγραφέας συνιστά, για ορισμένα αρμονικά στερεότυπα, «να παιχτούν σε όλους τους τόνους και όσο γίνεται με περισσότερες θέσεις των συγχορδιών» (PISTON/DEVOTO [5]1987 σ. 168, και σ. 243 της ελληνικής μετάφρασης, από την οποία προέρχεται το παράθεμα).

[53] Τη σημασία αυτή τη βρίσκουμε στο πρώτο κεφάλαιο της πραγματείας του Asioli: «Η τρίφθογγη συγχορδία [*«τριάδα»*], όπως λέει και το όνομά της, είναι ένα σύμπλεγμα τριών όρων, ο χαμηλότερος από τους οποίους είναι η θεμέλιος δύο συνημμένων τριτών» («La Triade, siccome suona il suo nome, e` un complesso di tre termini, de' quali il piu' grave e' il generatore di due terze congiunte»· ASIOLI [1813] σ. 3).

λαιο 9 όπου πραγματεύεται την ενδεκάτη[54]). Η περιπτωσιολογία αυτή μπορεί να φαινόταν στον Καρρέρ κουραστική, ειδικά αν είχε συνηθίσει να κωδικοποιεί νοητικά τους ξένους φθόγγους και τη συμπεριφορά τους με κάποιον διαφορετικό τρόπο, τον οποίο θα είχε διδαχτεί με το σύστημα του Μάντζαρου. Προς το παρόν, όμως, δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία που να μας βοηθούν να σχηματίσουμε σαφή εικόνα για το πώς ακριβώς ο Μάντζαρος δίδασκε τους ξένους φθόγγους,[55] ενώ η γενικόλογη σύγκριση του Καρρέρ ανάμεσα στα συστήματα αρμονίας του Asioli και του Μάντζαρου δεν μας επιτρέπει να αντιληφθούμε γιατί ακριβώς το έβρισκε «τόσο εύκολο και ωραίο».

❋

Ο Μάντζαρος δεν χρησιμοποιεί τον όρο *λειτουργία* με τις σημασίες που αυτός θα αποκτήσει, δύο δεκαετίες μετά τον θάνατό του, στο *Vereinfachte Harmonielehre* (1893) του Riemann.[56] Αναγνωρίζει, όμως, την ουσία των λειτουργιών, όπως φαίνεται από ορισμένα στοιχεία των γραπτών του. Ένα από αυτά βρίσκεται σε μερικές φράσεις των αναλυτικών πινάκων του *Rapporto*, όπου περιγράφεται ότι κάποιες συγχορδίες οδηγούν σε άλλες τονικότητες με την ιδιότητα της Δεσπόζουσας (*dominante*, βλ. σ. 640-641 παραπάνω). Ένα δεύτερο στοιχείο που μαρτυρά τη σημασία των αρμονικών συμφραζομένων στο σύστημά του είναι τα διάφορα είδη Θεωρήσεων, όπως περιγράφονται στο *SPA* 1 (βλ. ενότητα 4.1.9): ο προσδιορισμός μιας Θεώρησης ως *παρεπόμενης*, *διακεκομμένης/ελλειπτικής*, ή *μέσω αλυσίδας* εξαρτάται απόλυτα από το συγκείμενο όπου εμφανίζεται η συγχορδία της οποίας τον χαμηλότερο φθόγγο αντιπροσωπεύει αυτή η Θεώρηση.

Οι Θεωρήσεις από μόνες τους δεν δηλώνουν τονικές λειτουργίες, μπορούν όμως να τις υπονοήσουν σε συγκεκριμένες αλληλουχίες. Ακολουθούν μερικά παραδείγματα από ζεύγη Θεωρήσεων που υποδεικνύουν μόνο μία ή δύο εναρμονίσεις, προερχόμενα από τα πτωτικά παραδείγματα του ΜΠ για τον μείζονα Τρόπο:

- Η σύνδεση 5 1 με ανιούσα κίνηση, η οποία εμφανίζεται σε πέντε παραδείγματα, αντιπροσωπεύει σε κάθε περίπτωση τη σύνδεση $V^{(7)}$–I.
- Η 7, όταν οδηγεί στην 1, αντιπροσωπεύει πάντα τον Προσαγωγέα και έτσι ανήκει σε κάποια συγχορδία τύπου Δεσπόζουσας ($V^{(7)}$ ή vii^{7}), ενώ η 1, στις εννέα από τις έντεκα περιπτώσεις, είναι η θεμέλιος της Τονικής (στις υπόλοιπες δύο έχουμε απατηλή πτώση, και έτσι είναι η τρίτη της vi). Αυτό σημαίνει ότι η πιθανότερες εναρμονίσεις της αλληλουχίας 7 1 είναι είτε V^{6}_{5}–I είτε $vii^{ø7}$–I, με διάφορες εκδοχές (αλλοίωση κάποιου μέλους της πρώτης συγχορδίας ή εμφάνιση διαβατικών φθόγγων).
- Στα τρία παραδείγματα όπου βρίσκουμε την αλληλουχία 2 1, η 2 είναι πάντα μέλος συγχορδίας με λειτουργία Δεσπόζουσας, ενώ η 1 είναι σε δύο περιπτώσεις τρίτη της vi και σε μία περίπτωση θεμέλιος της I.

[54] Asioli [1813] σ. 86-95.

[55] Δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι (α) οι καθυστερήσεις στα ΜΤ-18 και ΕΤ-15 του ΜΠ, και (β) η σήμανση των διαβατικών φθόγγων σε μιαν από τις disposizioni του *BNZ* (βλ. Παρ. 5.40).

[56] Για τις ολίγες εμφανίσεις του όρου *funzione* στο θεωρητικό κείμενο του *SPA* (φ. 77*r*, 77*v*, 88*v*, και 96*v*) βλ. σχολιασμό στις σ. 305-306 παραπάνω.

- Στα πέντε παραδείγματα που περιέχουν τη σύνδεση 2 3, δύο από αυτά εναρμονίζουν τη 2 με ii, και τρία την εναρμονίζουν με κάποια συγχορδία τύπου Δεσπόζουσας· η 3 εναρμονίζεται πάντα ως I^6.
- Η σύνδεση 2 5 με ανιούσα κίνηση εμφανίζεται σε δεκατρία παραδείγματα: στα εννιά από αυτά εναρμονίζεται ως Επιτονική προς Δεσπόζουσα (τρεις φορές με Π^6_4), και στα υπόλοιπα τέσσερα ως διπλή Δεσπόζουσα προς Δεσπόζουσα (μία φορά με Π^6_4).[57]

Κάποιες Θεωρήσεις, λοιπόν, όταν συνδέονται με ορισμένες άλλες, τείνουν να έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες, πράγμα ιδιαίτερα χρήσιμο για τη διδασκαλία της σημασίας των σπουδαιότερων και συχνότερων τάσεων που έχουν κάποιοι φθόγγοι στο πλαίσιο της Τονικότητας. Αυτό είναι φανερό και σε ένα απόσπασμα από το *Dottrina musicale* του Orlandini, στο οποίο βρίσκουμε τη μοναδική ίσως διαφωτιστική αναφορά του σχετικά με τη χρησιμότητα των Θεωρήσεων. Σε αυτό παρουσιάζονται οι Θεωρήσεις οι οποίες εκφράζουν τη σύνδεση $V^7_{5\flat}/V-V$ σε όλες τις καταστάσεις της πρώτης συγχορδίας (βλ. το ΕΤ-7 του ΜΠ):

> Η Θεώρηση με την οποία διακρίνονται οι συγχορδίες της δεύτερης βαθμίδας με μεγάλη τρίτη και ελαττωμένη πέμπτη είναι:
>
> για την *ευθεία κατάστασή* τους, μια 2 (με μικρή εβδόμη, ♭7) προς την 5·
>
> για την *α΄ αναστροφή* τους, μια ♯4 (με μικρή έκτη, ♭6) προς την 5·
>
> για την *β΄ αναστροφή* τους, μια ♭6 (με αυξημένη τετάρτη, ♯4) προς την 5·
>
> για τη *γ΄ αναστροφή* τους, μια 1 (με μικρή έκτη, ♭6) προς την 7, δηλαδή στην α΄ αναστροφή της συγχορδίας της πέμπτης [βαθμίδας].
>
> Αυτά αρκούν διότι, γνωρίζοντας τις συγχορδίες (τις βαθμίδες τις κλίμακας πάνω στις οποίες θεμελιώνονται), και εκείνες προς τις οποίες κάνουν πτώση, δεν θα είναι δύσκολο να γνωρίσει πλήρως τον τρόπο να τις *θεωρήσει*.[58]

Η τελευταία αυτή παράγραφος του παραθέματος είναι ίσως το κλειδί για την κατανόηση της χρησιμότητας της Θεώρησης, η οποία είναι η δημιουργία συνειρμών ανάμεσα σε δύο είδη αλληλουχιών, αριθμητικά και συγχορδιακά, ώστε να προκύψει ως αυτοματισμός η εναρμόνιση συγκεκριμένων Θεωρήσεων με συγκεκριμένα είδη συγχορδιών και καταστάσεις τους.

Ο ΜΠ μπορούσε να χρησιμεύσει με έναν ακόμη τρόπο στην αφομοίωση του αρμονικού συντακτικού: τα πτωτικά παραδείγματα, για να έχουν μουσικό νόημα, θα έπρεπε να ενταχθούν σε μεγαλύτερες φράσεις και έτσι να λαμβάνονται υπόψιν τα συμφραζόμενα εντός των οποίων μπορεί να βρεθεί το εκάστοτε υποπαράδειγμα. Σε περιπτώσεις όπως αυτή του ΜΤ-

---

[57] Η αντίληψη του Μάντζαρου για το πτωτικό $^6_4$ ως μορφή της Τονικής, την οποία είχαν και άλλοι παλαιότεροι ή σύγχρονοί του, ίσως οφείλεται στη σημασία που είχε γι' αυτόν η *πρακτική* εξοικείωση με τις συγχορδίες, ειδικά κατά τα πρώτα στάδια εκμάθησης της αρμονίας όπου οι μαθητές εστίαζαν περισσότερο στο ταυτόχρονο του ηχητικού γεγονότος παρά στο αρμονικό συγκείμενο.

[58] «La considerazione per distinguere gli accordi Imperfetti Maggiori della *Seconda*, sarà per i
»*Fondamentali,* una 2.ª (on 7♭ minore) a 5.ª
»*Primi Rivolti,* una 4.ª♯ (con 6♭ minore) a 5.ª
»*Secondi Rivolti,* una 6.ª♭ (con 4♯ maggiore) a 5.ª
»*Rinversamenti,* una 1.ª (con 6♭ minore) a 7.ª, cioè al primo rivolto dell' accordo della quinta.
»Ciò sarà bastevole, perchè conoscendo gli accordi, (i gradi della scala su cui sono fondati), e quelli che con loro cadenzano, non sarà difficile ad acquistare piena cognizione della maniera di considerarli».
(ORLANDINI 1844 σ. 152)

33, κάθε υποπαράδειγμα είναι ελλιπές από πλευράς αρμονικού συντακτικού, διότι ξεκινά με την IV (πράγμα που σημαίνει ότι θα πρέπει να έχει προηγηθεί τουλάχιστον η συγχορδία της I, ίσως και μερικές ακόμη ανάμεσα στην I και στην IV). Τα δε υποπαραδείγματα 3 και 4 καταλήγουν σε ασταθή συνήχηση (Τονική σε β΄ αναστροφή) η οποία απαιτεί τη λήψη κάποιας απόφασης σχετικά με το τι θα ακολουθήσει, άρα και σχετικά με τον ρόλο αυτής της β΄ αναστροφής. Συνεπώς, αν μετά το IV–I^6_4 ακολουθήσει η IV^6 (ΜΤ-33.3), ή αν μετά το IV^6–I^6_4 ακολουθήσει η IV (ΜΤ-33.4), τότε η I^6_4 είναι μια διαβατική β΄ αναστροφή της Τονικής. Αν, από την άλλη, ακολουθήσει η V^5_3, τότε η I^6_4 έχει πτωτικό ρόλο, ως διπλή αποτζατούρα πάνω στην V.[59] Ο ΜΠ περιέχει αρκετές τέτοιες περιπτώσεις, δίνοντας την ευκαιρία για απόδοση διαφορετικών ρόλων στις συγχορδίες του κάθε υποπαραδείγματος, ανάλογα με το τι μπορεί να προηγείται ή/και να έπεται.

Έτσι η συνδυαστική μέθοδος του Μάντζαρου (basso continuo, Θεωρήσεις, και θεμελιακό μπάσο) φαίνεται ότι βοηθούσε τους μαθητές να αναπτύξουν αντίστοιχα τρεις δεξιότητες:

- αυτοματισμούς του νου και των δαχτύλων κατά την εναρμόνιση χαρακτηριστικών κινήσεων του μπάσου στο πιάνο (όργανο για το οποίο υπάρχουν ενδείξεις ότι έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο ως μαθησιακό εργαλείο για τη μελέτη της αρμονίας[60]),
- νοητική κατηγοριοποίηση αυτών των κινήσεων (και συνεκδοχικά εμπέδωση των συγχορδιακών τύπων που μπορούν να συνδεθούν μεταξύ τους) σύμφωνα με τους αριθμούς Θεώρησης των φθόγγων του μπάσου, δημιουργώντας συνειρμούς ανάμεσα σε ακολουθίες αριθμών και ακολουθίες φθόγγων/συγχορδιών, και
- επίγνωση των συγχορδιακών θεμελίων ανά πάσα στιγμή.

Παράλληλα, όσο ο μαθητής επαναλάμβανε πολλές φορές μια πτωτική αλληλουχία σε διάφορες εκδοχές (αναστροφές), αφομοίωνε όχι μόνο τις ενδεικνυόμενες κινήσεις των φωνών στην κάθε περίπτωση, αλλά και τον συντακτικό ρόλο των συγχορδιών, ακόμη περισσότερο δε αν επιχειρούσε να εντάξει την κάθε πτωτική σύνδεση σε ευρύτερα μουσικά συμφραζόμενα. Ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων ήταν, ίσως, αυτό που έκανε τόσο αποτελεσματικό το σύστημα με το οποίο δίδασκε ο Μάντζαρος την αρμονία, οδηγώντας σε βιωματικά αποκτημένη γνώση και ταυτόχρονα διεισδυτικότερη κατανόηση των μηχανισμών της μουσικής, με την πρώτη να οφείλεται στην αμεσότητα και προφορικότητα των παραδοσιακών ναπολιτάνικων μεθόδων, και με τη δεύτερη να είναι αποτέλεσμα των νεωτερικών στοιχείων διδασκαλίας που είχαν εισαχθεί από την πέραν των Άλπεων πλευρά της Ευρώπης.

❋

Οι μετατροπίες αποτελούν ένα πολύ μεγάλο και σημαντικό κομμάτι της μαντζαρικής διδασκαλίας της αρμονίας και αντιπροσωπεύονται κυρίως από δύο έργα: το *OC/DM* και το *SPA*. Το βασικό τους θέμα είναι τα διάφορα είδη πτώσεων και οι τεχνικές μετατροπίας, αξιοποιώντας τη γνώση των βαθμών συγγένειας ανάμεσα στις τονικότητες. Το *OC/DM* αποτελεί γέφυ-

[59] Η μετρική θέση των ασταθών συγχορδιών στο ασθενές του μέτρου, όπως τις συναντούμε σε παρόμοια υποπαραδείγματα, θα μπορούσε να υπονοεί ότι αυτές είναι αποκλειστικά διαβατικές β΄ αναστροφές, αλλά έχουμε δει ότι ο Μάντζαρος δεν τηρεί με συνέπεια την τοποθέτηση του πτωτικού $^6_4$ στο ισχυρό (βλ. ΕΤ-26).

[60] Θυμίζουμε τη *Nuova Tavola Armonica* η οποία είναι βασισμένη σε δύο συμπλεκόμενα πληκτρολόγια (βλ. υποκεφάλαιο 5.3), αλλά και την ιδιωματικά πιανιστική γραφή των μετατροπικών παραδειγμάτων του *SPA*.

ρα ανάμεσα στον ΜΠ και στο *SPA* διότι συνδυάζει τις πτωτικές αλληλουχίες με τις μετατροπίες: κάθε πτωτικό παράδειγμα εξετάζεται πρώτα λεπτομερώς (με τον τρόπο που περιγράψαμε στις σ. 587-589 παραπάνω), δίνεται σε όλες τις εκδοχές (καταστάσεις) της εκάστοτε εξεταζόμενης συγχορδίας, και έπειτα αυτές οι εκδοχές εφαρμόζονται σε όλες τις μείζονες και ελάσσονες τονικότητες, ξεκινώντας πάντα από την ίδια τονικότητα και καταλήγοντας σε αυτές μετά από μετατροπία. Από την άλλη, τα παραδείγματα του *SPA* χαρακτηρίζονται από πολύ μεγάλη ποικιλία αρμονικού περιεχομένου, και εκπληρώνουν διαφορετικούς σκοπούς: να παρουσιάσουν αφενός πολλούς μετατροπικούς συνδυασμούς (αξιοποιώντας το σύστημα των δώδεκα βαθμών συγγένειας των τονικοτήτων ώστε οι μετατροπίες να ακολουθούν συγκεκριμένη σειρά), αφετέρου διάφορους τρόπους με τους οποίους μπορεί να πραγματοποιηθεί η μετατροπία του κάθε τέτοιου συνδυασμού. Ωστόσο οι πτώσεις παίζουν κι αυτές τον δικό τους σημαντικό ρόλο στο *SPA* εφόσον ο Μάντζαρος επισημαίνει τα συστατικά τους με ειδικά σύμβολα (βλ. ενότητα 2.3.6) σε όλα σχεδόν τα μετατροπικά παραδείγματα του τετράτομου αυτού συγγράμματος.

Ο Μάντζαρος θα μπορούσε να αναδειχθεί σαν ένας από τους σημαντικότερους δασκάλους, σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, αυτού που στα Γερμανικά λέγεται *Modulationslehre* (μελέτη των μετατροπιών). Το *OC/DM*, μάλιστα, δεν αποκλείεται να είναι κάτι μοναδικό στην ιστορία της μουσικής θεωρίας. Μπορεί μεν σε ορισμένες ιταλικές πραγματείες του 19ου αιώνα να απαντούν κάποια παραδείγματα αρμονικών συνδέσεων ταξινομημένα κατά διαστήματα, αλλά αυτό είναι κάτι περιστασιακό,[61] συνεπώς υποθέτω πως τέτοια παραδείγματα δεν αντιστοιχούν στον όγκο και στην έκταση εκείνων που βρίσκουμε στα μαντζαρικά χειρόγραφα. Ο τρόπος ταξινόμησης των μετατροπικών παραδειγμάτων (τόσο στο *OC/DM* όσο και στο *SPA*), αλλά και ο πολύ μεγάλος αριθμός τους (στο *SPA*), τα τοποθετούν πολύ ψηλότερα από άλλες ανάλογες συλλογές — πάντοτε βάσει των συγγραμμάτων που έχω ελέγξει. Ωστόσο, για μια σύντομη σύγκριση, θα παραθέσω μερικά δείγματα από ορισμένα εγχειρίδια στα οποία υπάρχουν σειρές μετατροπικών παραδειγμάτων, και συγκεκριμένα από τα Sorge [1753], Soler 1762, Vogler 1778–1781, και Rey 1807.

Το Sorge [1753] είναι ένα πολύ σύντομο εγχειρίδιο, μόλις έντεκα σελίδων συνολικά, από τις οποίες οι επτά περιέχουν παραδείγματα μετατροπιών — στην ουσία συντομότατων περασμάτων αποκλειστικά από τις συγγενείς τονικότητες, με τελική επιστροφή στην αρχική. Για καθεμία από τις αρχικές τονικότητες δίνονται τέσσερα παραδείγματα, έκτασης μίας σειράς (δηλαδή ενός πενταγράμμου, βλ. π.χ. την Εικ. 6.3 όπου δίνονται τα τέσσερα παραδείγματα για τη Ντο μείζονα), και κάθε παράδειγμα περνά από τις πέντε συγγενείς τονικότητες, με την ίδια πάντοτε σειρά. Στις μεν μείζονες τονικότητες γίνεται πέρασμα από τις τονικότητες της V, vi, iii, ii, IV· στις δε ελάσσονες, από τις v, VII, VI, iv, III. Ως βασικές τονικότητες χρησιμοποιούνται στο σύγγραμμα σχεδόν όλες οι μείζονες (εκτός από τη Ντο♭) και ελάσσονες (εκτός από τη Λα♯).

[61] Baragwanath 2011 σ. 17.



Εικόνα 6.3: SORGE [1753] σ. 5, τα τέσσερα παραδείγματα που ξεκινούν από τη Ντο μείζονα και, αφού περάσουν από τις τονικότητες της V, vi, iii, ii, IV, επιστρέφουν στην αρχική. Ο λατινικός τίτλος μεταφράζεται «Πίνακες μετατροπιών [από] μείζονες τονικότητες».

Στο SOLER 1762 σ. 87-111 δίνονται παραδείγματα με μετατροπίες από όλες σχεδόν τις μείζονες και ελάσσονες τονικότητες, με την τελική να είναι σταθερά η Μι♭ μείζων.



Εικόνα 6.4: SOLER 1762 σ. 92, παραδείγματα 1-2 (από τα συνολικά τέσσερα) για τη μετατροπία από τη Ρε♭ μείζονα στη Μι♭ μείζονα. *Puesto* = κυριολ. «τοποθέτηση» της αρχικής τονικότητας· *Salida* = «έξοδος» από αυτή. Στην αλλαγή οπλισμού αναιρούνται οι δύο τελευταίες υφέσεις, ώστε να ισχύουν μόνο οι πρώτες τρεις.

Για κάθε συνδυασμό τονικοτήτων ο Soler αφιερώνει μία σελίδα, και δίνει τέσσερα παραδείγματα (σε ιδιωματική γραφή για πληκτροφόρο), συνοδευόμενα από έναν σύντομο σχολιασμό. Ξεκινά από τη Ρε μείζονα, έπειτα ξεκινά από τη Ρε ελάσσονα, και μετά ακολουθεί η Ρε♭ μείζων και (Ντο♯) ελάσσων, η Ντο μείζων και ελάσσων κ.ο.κ., μέχρι τη Μι μείζονα και ελάσσονα. Δεν έχουμε σε κάθε παράδειγμα πραγματική μετατροπία, διότι ορισμένα απ' αυτά αντιμετωπίζουν την τελική τονικότητα σαν Δ (μισή πτώση, φρύγια πτώση), επομένως μπορούν να θεωρηθούν περισσότερο ως επίδειξη συγκεκριμένων συνδέσεων και όχι καθιέρωση μιας νέας τονικότητας. Τα παραδείγματα είναι όλα συντομότατα, από δύο έως τέσσερα μέτρα (βλ. ένα δείγμα στην Εικ. 6.4).

Στο VOGLER 1778–1781 έχουμε όλους τους δυνατούς μετατροπικούς συνδυασμούς. Σε ένα από τα συμπληρωματικά τεύχη όπου περιέχονται τα μουσικά παραδείγματα του τ. 3 του, βρίσκουμε μια σειρά συντομότατων μετατροπικών παραδειγμάτων με συνολική έκταση δώδεκα σελίδες.[62] Κάθε σελίδα έχει ως αφετηρία δύο ομώνυμες τονικότητες (η πρώτη σελίδα τη Ντο μείζονα και ελάσσονα, η δεύτερη τη Ντο♯/Ρε♭ μείζονα και Ντο♯ ελάσσονα, η τρίτη τη Ρε μείζονα και ελάσσονα, και ούτω καθεξής[63]), και γίνεται μετατροπία σε όλες τις υπόλοιπες μείζονες και ελάσσονες τονικότητες κατ' ανιόντα ημιτόνια (τα πρώτα δεκαέξι παραδείγματα, με αφετηρία τη Ντο μείζονα, φαίνονται στην Εικ. 6.5). Η μετατροπία πραγματοποιείται πάντοτε μέσα σε ένα μόνο μέτρο και χωρίς απαραίτητα να τελειώνει στην Τονική της νέας τονικότητας (ορισμένες φορές τελειώνει σε διάφορες αναστροφές της V ή της I — βλ. π.χ. στην Εικ. 6.5 τα παραδείγματα 2 (V της Ντο♯ ελάσσονος), 4 (V^6_4 της Ρε ελάσσ.), 6 (I^6_4 της Μι ελάσσ.), και 9 (I^6 της Φα μείζ.).

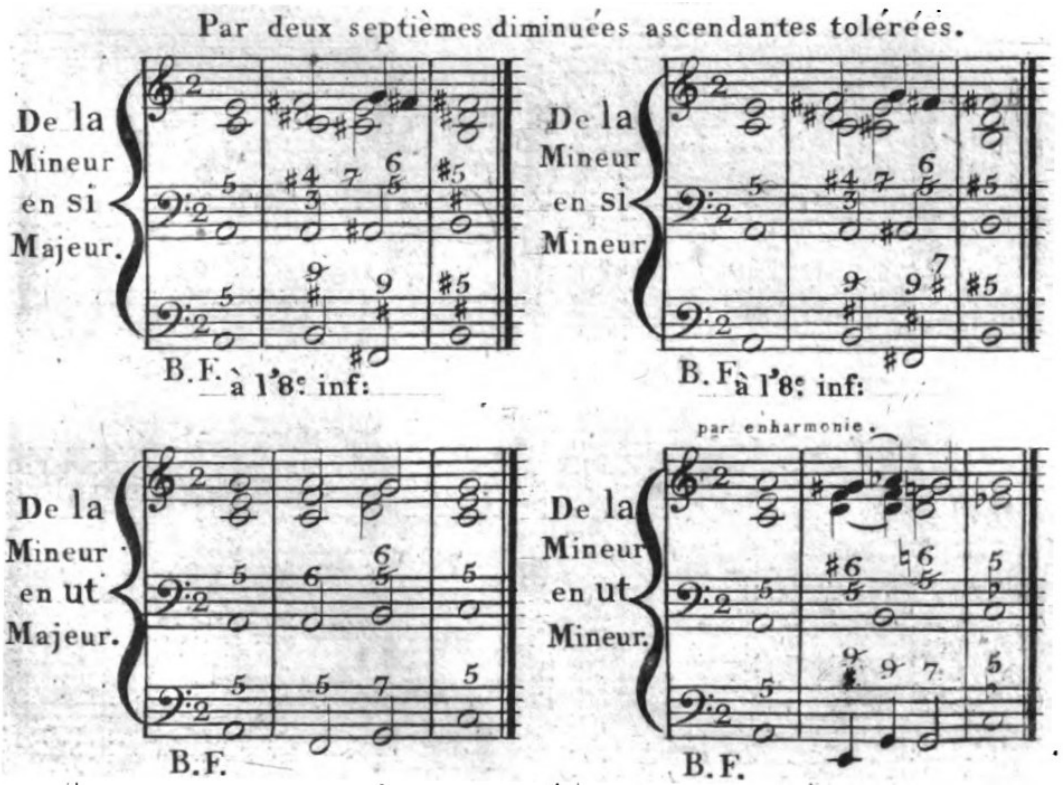


Εικόνα 6.5: VOGLER 1778–1781, *Gegenstände der Betrachtungen*, 3. Jahrgang, Lieferung 1, σ. 4. Φαίνονται τα παραδείγματα 1-16 (γραμμένα σε συστήματα των δύο πενταγράμμων) με αφετηρία τη Ντο μείζονα.

Τέλος, στο REY 1807 υπάρχει μια ενότητα με μετατροπίες από τη Ντο μείζονα προς όλες τις υπόλοιπες μείζονες και ελάσσονες (σ. 174-178), και αμέσως μετά άλλη μία αντίστοιχη αλλά με αφετηρία τη Λα ελάσσονα (σ. 179-182). Κάθε μετατροπία πραγματοποιείται μέσα σε 3 μέτρα των δύο χρόνων και συνοδεύεται από αναλυτικό θεμελιακό μπάσο («B. F.»), γραμμένο σε πρόσθετο πεντάγραμμο. Στην Εικ. 6.6 δίνονται τα πρώτα τέσσερα παραδείγματα που έχουν αφετηρία τη Λα ελάσσονα.

[62] *Gegenstände der Betrachtungen*, 3. Jahrgang, Lieferung 1, σ. 4-15.

[63] Εντύπωση προκαλούν ορισμένα από τα παραδείγματα της σ. 12 τα οποία είναι στη Σολ♯ μείζονα, με οπλισμό επτά διέσεων και, στο τέλος του οπλισμού, μιας διπλής δίεσης στο φα (ενώ τα υπόλοιπα της ίδιας ομάδας είναι στην εναρμόνια Λα♭ μείζονα).



Εικόνα 6.6: REY 1807 σ. 179, παραδείγματα με αρχική τονικότητα τη Λα ελάσσονα και τελικές τις Σι μείζονα και Σι ελάσσ. (άνω σειρά), Ντο μείζ. και Ντο ελάσσ. (κάτω σειρά). *Par deux septièmes diminuées ascendantes tolérées* = «[μετατροπία] με δύο ανιούσες εβδόμες ελαττωμένες που είναι ανεκτές»· *à l'8e. inf*[*érieure*] = «μια οκτάβα χαμηλότερα» (αναφέρεται στο θεμελιακό μπάσο)· *par enharmonie* = «[μετατροπία] με εναρμόνια μεταλλαγή».

Από τα τέσσερα αυτά εγχειρίδια, μόνο αυτό του Vogler περιέχει μετατροπικά παραδείγματα με όλους τους δυνατούς συνδυασμούς τονικοτήτων — κάτι που δεν βρίσκουμε στον Μάντζαρο, τουλάχιστον όχι με τον ίδιο τρόπο. Ο Μάντζαρος δεν επιδιώκει να ενώσει κάθε τονικότητα με κάθε άλλη, αλλά ενδιαφέρεται περισσότερο να οργανώνει τα παραδείγματα των μετατροπιών στο *SPA* με δύο τρόπους: είτε να έχει για αφετηρία κάποια ακραία τονικότητα και να κάνει μετατροπία (ακολουθώντας τη σειρά των βαθμών συγγένειας) σε όλες τις τονικότητες που βρίσκονται από το ένα άκρο μέχρι το άλλο, είτε να ξεκινά από κάποια τονικότητα κοντά στο κέντρο της γραμμής των πεμπτών και να εξερευνά τις μετατροπίες προς κάποιο από τα δύο άκρα. Επίσης ο Μάντζαρος δεν χρησιμοποιεί κατά βούληση εναρμόνιες τονικότητες ως αρχικές ή/και τελικές διότι αυτό έχει αντίκτυπο στους βαθμούς συγγένειας: π.χ. η σχέση της Ρε♯ ελάσσονος με τη Ντο♭ μείζονα δεν είναι ίδια με εκείνη που έχει η Ρε♯ ελάσσων με την (εναρμόνια της Ντο♭ μείζονος) Σι μείζονα, διότι στην πρώτη περίπτωση έχουμε απόσταση εβδόμης δις ελαττωμένης (♭♭♭7) και άρα 3η μετατροπία του 10ου βαθμού, ενώ στη δεύτερη έχουμε έκτη μικρή (♭6) και συνεπώς την πολύ στενότερη συγγένεια της 2ης μετατροπίας του 2ου βαθμού. Ωστόσο αυτή η τόσο άκαμπτη αντιμετώπιση της σχέσης μεταξύ τονικοτήτων, βασισμένης αποκλειστικά στον κύκλο των πεμπτών, συνιστά ένα από τα προβληματικότερα σημεία της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας. Και είναι αντιφατικό ότι η αντιμετώπιση αυτή παρατηρείται σε έναν θεωρητικό που ήταν οπαδός του ισοσυγκερασμού, από τον οποίο θα περίμενε κανείς να δέχεται ως ισοδύναμες τις τονικότητες που ακούγονται όμοιες μεταξύ τους και διαφέρουν μόνον ως προς τον τρόπο γραφής.

Τα εκατοντάδες παραδείγματα του *SPA* όπου, για κάθε βαθμό συγγένειας, ο Μάντζαρος παρουσιάζει δεκάδες τρόπους πραγματοποίησης της μετατροπίας, και πολλές φορές σε δια-

φορετικό μουσικό ύφος ή χαρακτήρα, μοιάζουν να μην έχουν προηγούμενο στην ιστορία της μουσικής θεωρίας — κάτι που μένει να αποδειχτεί από τη μελλοντική έρευνα. Οπωσδήποτε η μελέτη και η ανάλυσή τους, πιθανόν παρουσία του ίδιου του Μάντζαρου ώστε να λύνονται και ενδεχόμενες απορίες, θα ήταν ιδιαίτερα ωφέλιμη και ενδιαφέρουσα για τους μαθητές, οι οποίοι θα έβρισκαν σε αυτά τα παραδείγματα μια πλούσια πηγή εξάσκησης στους ποικίλους τρόπους με τους οποίους μπορούσε να πραγματοποιηθεί μια μετατροπία.[64] Ο Μάντζαρος είχε όχι μόνο την υπομονή και το σθένος να δημιουργήσει αυτό το τεράστιο πλήθος παραδειγμάτων αλλά, καθώς φαίνεται, και τον διαθέσιμο χρόνο (πιθανόν εις βάρος άλλων υποχρεώσεων, κυρίως οικογενειακών[65]), παρόλο που θα μπορούσε να περιοριστεί σε έναν άλλο τρόπο κατάρτισης των μαθητών του ο οποίος ήταν ο συνηθέστερος, δηλαδή τη μελέτη και την ανάλυση πραγματικών μουσικών κομματιών. Αυτή τη μέθοδο συνιστά λ.χ. ο σύγχρονός του Picchianti ισχυριζόμενος ότι, εξαιτίας της τεράστιας ποικιλίας που παρατηρείται στις μετατροπίες (ανάλογα με την ιστορική περίοδο, τον χαρακτήρα της μουσικής, τη χρονική της αγωγή κ.λπ.), οι τρόποι πραγματοποίησής τους δεν μπορούν να διδαχτούν με ακρίβεια, παρά μόνο «μέσω της προσεκτικής ανάλυσης των προϊόντων της ίδιας της τέχνης, από τα οποία πρέπει να προτιμώνται εκείνα των οποίων οι δημιουργοί είναι πλέον αναγνωρισμένοι ως κλασικοί».[66] Εντούτοις, αν και ο Μάντζαρος πρέπει να δίδαξε τις μετατροπίες (όπως και άλλα αρμονικά ή/και αντιστικτικά φαινόμενα) και με αυτόν τον πανευρωπαϊκά καθιερωμένο τρόπο, παράλληλα κατάφερε να αφήσει παρακαταθήκη περισσότερα από χίλια τετρακόσια παραδείγματα μετατροπιών, σημασμένα με Θεωρήσεις και με ειδικά μετρικά σύμβολα για τις τέλειες πτώσεις.

❋

Οι δώδεκα βαθμοί συγγένειας μεταξύ των τονικοτήτων αποτελούν ίσως το πιο πρωτότυπο κομμάτι της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου, επαληθεύοντας έτσι (έστω και εν μέρει) αυτό που γράφει ο Παδοβάς περί «νέου συστήματος».[67] Αφού έλεγξα τουλάχιστον εβδομήντα εγχειρίδια αρμονίας, ενάριθμου μπάσου, και σύνθεσης, από τις αρχές του 18ου αιώνα μέχρι και το δεύτερο τρίτο του 19ου, διαπίστωσα ότι δεν υπάρχει τίποτε παρόμοιο σε άλλους θεωρητικούς, είτε παλαιότερους του Μάντζαρου είτε σύγχρονούς του. Αν ο Μάντζαρος βασίστηκε σε κάποια πηγή που μου έχει διαφύγει, ελπίζω ότι αυτή θα την αποκαλύψουν οι περαιτέρω έρευνες που θα γίνουν στο μέλλον γύρω από τη θεωρία του. Αν όμως είναι καθαρά δική του επινόηση, τότε πρόκειται για μια σημαντική ιδιαιτερότητα του αρμονικού συστήματός του, η οποία ίσως να είναι και μοναδική στην ιστορία της μουσικής θεωρίας.

---

[64] Θυμίζουμε επίσης ότι, σε μία περίπτωση (*SPA* 4, 39*r*/494), βρίσκουμε τον Μάντζαρο να παραθέτει και να περιγράφει μερικές χαρακτηριστικές κινήσεις του μπάσου οι οποίες, εναρμονισμένες με συγκεκριμένες συγχορδίες, χρησίμευαν στο να μεταβεί κανείς γρήγορα σε τονικότητες συγκεκριμένων βαθμών συγγένειας (βλ. σ. 528-531 παραπάνω). Υποθέτω ότι η περίπτωση αυτή δεν είναι μεμονωμένη και ότι ο Μάντζαρος, δίνοντας μεγάλη σημασία στην πρακτική πλευρά της εκμάθησης της αρμονίας, θα έδειχνε στους μαθητές του διάφορα τέτοια τεχνάσματα με τα οποία μπορούσαν να πραγματοποιήσουν ορισμένα είδη μετατροπίας.

[65] Ίσως εδώ να ισχύει κάτι που γράφει ο Δε Βιαζης (1890 σ. 960α): «Ούδέποτε έφρόντισε περὶ τῆς οἰκογενείας του. Τὸ πᾶν δι' αὐτὸν ἦτο ἡ τέχνη».

[66] «per mezzo di una accurata analisi delle produzioni dell' Arte medesima, fra le quali sono da preferirsi quelle di Autori già riconosciuti per classici» (Picchianti 1834 σ. 137).

[67] Padovan 1872 αρ. 362 σ. 3β (βλ. παραπάνω, την αρχή του παραθέματος των σ. 46-48).

Η μόνη προγενέστερη κατάταξη των τονικοτήτων που μοιάζει να συγγενεύει μ' αυτήν του Μάντζαρου είναι εκείνη του Gervasoni. Στον μείζονα τρόπο, για παράδειγμα, ο Gervasoni ταξινομεί τις μετατροπίες προς τις πέντε κοντινότερες τονικότητες (*modi analoghi*) σε *τακτικές* και *έκτακτες*, όπως τις ονομάζει (*ordinarie* και *straordinarie* αντίστοιχα).[68] Οι *τακτικές* συμπίπτουν (και ως προς την αρίθμηση) με τις μετατροπίες προς τις τονικότητες που ο Μάντζαρος κατατάσσει στον 1ο βαθμό συγγένειας, ενώ οι *έκτακτες* αντιστοιχούν σε εκείνες του 2ου βαθμού, χωρίς όμως να έχουν την ίδια αρίθμηση (π.χ. η μετατροπία προς την ii θεωρείται από τον Μάντζαρο ως τρίτη μετατροπία αυτού του βαθμού, ενώ για τον Gervasoni είναι δεύτερη). Ωστόσο το σύστημα ταξινόμησης του Μιλανέζου δεν προχωρά πέρα απ' αυτές τις πέντε κοντινές τονικότητες.

Άλλοι θεωρητικοί δεν ακολουθούν κάποια παρόμοια ταξινόμηση. Ο Reicha, για παράδειγμα, τις δύο ομάδες των κοντινότερων τονικοτήτων του Gervasoni τις αντιμετωπίζει ως ένα ενιαίο σύνολο, και τις ονομάζει «σχετικές τονικότητες» (*tons relatifs*).[69] Υποθέτω, λοιπόν, πως ο Μάντζαρος βασίστηκε πάνω στο σύστημα του Gervasoni και το ανέπτυξε ώστε να συμπεριλάβει όλες τις τονικότητες που χρησιμοποιούνταν στη μουσική της εποχής του, φτάνοντας σε πολύ απομακρυσμένες σχέσεις μεταξύ τους.

Εδώ είναι και μια ευκαιρία να αναρωτηθούμε ποιο κομμάτι της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου αφορά τη θεωρητική συστηματοποίηση του μουσικού υλικού, και ποιο αφορά την πρακτική διευκόλυνση των μαθητών. Οι δώδεκα βαθμοί συγγένειας, πάντως, δεν φαίνεται να έχουν κάποια πρακτική χρησιμότητα· πιθανολογώ όμως ότι εξυπηρετούσαν τον Μάντζαρο όχι στο να απλουστεύσει κάποιαν από τις διαδικασίες της πρακτικής μελέτης της αρμονίας, αλλά στο να δημιουργήσει ένα δικό του σύστημα οργάνωσης όλων των στοιχείων που αφορούν τις τονικότητες και τις σχέσεις μεταξύ τους. Οι πίνακες στους οποίους παρουσιάζονται οι διαστηματικές σχέσεις των τονικοτήτων, η παράθεση του αριθμού των κοινών φθόγγων και του είδους τους, αλλά και η συμμετρία μεταξύ των πινάκων, δείχνουν να οφείλονται στην αγάπη του Μάντζαρου για την τάξη (ή ακόμα και στην εμμονή του με αυτή[70]), και φαίνεται να εξυπηρετούν περισσότερο τη συγκρότηση ενός νέου, ολοκληρωμένου θεωρητικού συστήματος, παρά την πρακτική διευκόλυνση των μαθητών στη μελέτη κάποιων φαινομένων. Παρ' όλη την πρωτοτυπία του, όμως, φαίνεται ότι αυτό το σύστημα δεν είχε κάτι ουσιώδες να προσφέρει στην ανάπτυξη της μουσικοθεωρητικής σκέψης, ενώ η έμφαση στις ακραίες (ως προς τον οπλισμό τους) τονικότητες είναι ένα στοιχείο του συστήματος το οποίο δεν δειχνει να συντελεί στην πρόοδο της μελέτης των μετατροπιών. Καλό θα ήταν, ωστόσο, να μην αποκλείουμε τη χρηστικότητα των βαθμών συγγένειας, η οποία ενδεχομένως θα φανερωθεί με την πολυπόθητη ανακάλυψη της μαντζαρικής πραγματείας περί αρμονίας.

Ακόμα κι αν οι βαθμοί συγγένειας αφορούν καθαρά το οργανωτικό κομμάτι του αρμονικού συστήματος του Μάντζαρου, ας μην ξεχνάμε την παιδαγωγική πλευρά της δραστηριότητάς του. Δεν έβλεπε τη μουσική μόνο στοχαστικά αλλά λάμβανε πολύ σοβαρά υπόψη και την πρακτική της πλευρά, και είναι χαρακτηριστικές οι μαρτυρίες, πρωτογενείς και κυρίως δευ-

[68] GERVASONI 1800 σ. 419-424.

[69] REICHA [περ. 1816–1818] σ. 54.

[70] Ο ΔΕ ΒΙΑΖΗΣ (1890 σ. 960α) γράφει σχετικά με αυτό: «Ἦτο ἀνὴρ τῆς τάξεως, καὶ ἀλλοίμονον ἂν δὲν ἔβλεπε τὰ πράγματα εἰς τὴν ἰδίαν θέσιν, ἰδιόρρυθμος ἦτο ὑπὲρ τὸ δέον».

τερογενείς, από τις οποίες μαθαίνουμε ότι μεριμνούσε για τους μαθητές του ώστε να διευκολύνει τη μελέτη τους. Ένα παράδειγμα πρωτογενούς μαρτυρίας βρίσκεται στο *SPA* 1 φ. 80*ν* / σ. 157, όπου το θέμα είναι οι Θεωρήσεις που μπορεί να πάρει ένας φθόγγος (βλ. τ. 3 του παρόντος, σ. 58-59): εκεί ο Μάντζαρος γράφει ότι θα περιοριστεί στους διατονικούς και χρωματικούς φθόγγους μιας τονικότητας, παραλείποντας τους εναρμόνιους για να μην υπερβεί τα όρια της ευχρηστίας. Από δευτερογενείς πηγές βρίσκουμε τον Παδοβά να γράφει ότι «[δ]εν περνούσε μέρα χωρίς [ο Μάντζαρος] να κάνει κάτι με το οποίο θα διασαφήνιζε και θα απλούστευε τη μελέτη των μαθητών του». Αλλά το προφανέστερο ίσως τεκμήριο του ενδιαφέροντος που επιδείκνυε ο κερκυραίος δάσκαλος για τη διευκόλυνση της μαθησιακής διαδικασίας είναι η *Nuova Tavola Armonica* (βλ. υποκεφ. 5.3), το πολύ πρακτικό αυτό εργαλείο εύρεσης του διαστήματος μεταξύ δύο οποιωνδήποτε φθόγγων (ή τονικοτήτων). Αν η *Nuova Tavola Armonica* αποτελεί πράγματι επινόηση του Μάντζαρου, τότε είναι σημαντική όχι μόνον ως ένα ακόμη πρωτότυπο στοιχείο των θεωριών και των μεθόδων του, αλλά και ως μία ακόμη απόδειξη της οξυδέρκειάς του.

Παρόλο που διατυπώσαμε ορισμένες υποθέσεις για τις δεξιότητες που θα μπορούσε κανείς να αποκτήσει μελετώντας σύμφωνα με το εκλεκτικιστικό σύστημα του Μάντζαρου (βλ. σ. 665 παραπάνω), προς το παρόν δεν μπορούμε να δώσουμε βέβαιες απαντήσεις για το πού ακριβώς οφείλεται η μαρτυρούμενη αποτελεσματικότητα αυτής της εκπαιδευτικής μεθόδου, κυρίως ως προς την ταχύτητα με την οποία μπορούσε να διδάξει την αρμονία, και πού έγκειται η μεγάλη σαφήνεια του αρμονικού συστήματός του σε σύγκριση με άλλα. Θυμίζουμε τις σχετικές αναφορές: (α) του Μάντζαρου, σχετικά με το γεγονός ότι ο Αντώνιος Λιμπεράλης ολοκλήρωσε τις σπουδές του στα ανώτερα θεωρητικά στην ηλικία των έντεκα ετών·[71] (β) του Καρρέρ, ο οποίος χαρακτηρίζει το αρμονικό αυτό σύστημα ως «τόσο εύκολο και ωραίο», συγκρίνοντάς το με εκείνο του Asioli·[72] (γ) του άρθρου των *Καθημερινῶν* για τη Σουζάνα Ναράντζη και την ολοκλήρωση των σπουδών αρμονίας μέσα σε χρονικό διάστημα έξι μηνών·[73] (δ) του Δε Βιάζη ο οποίος, έντεκα μήνες μετά την έναρξη των μαθημάτων με τον Μάντζαρο, μάθαινε τις συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης· και (δ) του Παδοβά, στο άρθρο του οποίου διαβάζουμε για το πόσο πολύ αυτό το σύστημα ωφελούσε και διευκόλυνε τους σπουδαστές ώστε να προχωρήσουν στη μελέτη της αντίστιξης.[74] Αυτό το τελευταίο που γράφει ο Παδοβάς πρέπει να εξηγείται από τη συγχορδιακή σκέψη μέσω της οποίας δίδασκε ο Μάντζαρος την αντίστιξη: αν οι μαθητές ολοκλήρωναν τη μελέτη της αρμονίας έχοντας πλήρη γνώση των συγχορδιών και της συμπεριφοράς τους, όπως και της ενδεδειγμένης μελωδικής κίνησης των φωνών στις αρμονικές συνδέσεις, είναι λογικό ότι ξεκινούσαν τις σπουδές της αντίστιξης πάνω σε στέρεες βάσεις.

Απ' όσα εγχειρίδια αρμονίας έχω ελέγξει, το *Lezioni di Armonia* […] (1832) του Quadri είναι το μόνο της εποχής του Μάντζαρου για το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας του διατείνεται πως είναι τόσο αποτελεσματικό, ώστε να μπορεί κανείς να ολοκληρώσει τη μελέτη της αρμονίας μέσα σε «λίγες εβδομάδες μελέτης υπό την καθοδήγηση ενός δασκάλου», αρκεί να ακολουθή-

[71] Βλ. σ. 19-20 παραπάνω.

[72] Βλ. σ. 59 παραπάνω.

[73] Βλ. σ. 60 παραπάνω.

[74] PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3$^{\beta}$ (βλ. σ. 46 παραπάνω).

σει επακριβώς τα βήματα του συγγράμματος. Ο Quadri είναι τόσο σίγουρος για τη μέθοδό του που φτάνει στο σημείο να γράψει ότι, μετά την ολοκλήρωση των σπουδών, «όποιος έχει ταλέντο, *γράφει* και *γράφει καλά*· όποιος δεν έχει ταλέντο, δεν θα καταφέρει τίποτα ούτε με τη *δική μου μέθοδο, ούτε με την παλαιά, ούτε με καμιάν άλλη*».[75] Σύμφωνα με τον Sanguinetti, η μέθοδος του Quadri ήταν μια πολύ απλοποιημένη μορφή των γνώσεων που ο ίδιος είχε αποκτήσει από τους μπολονιέζους και ναπολιτάνους δασκάλους του.[76] Η σημασία αυτού του συγγράμματος έγκειται στο ότι αποτέλεσε το πρώτο τυπικό εγχειρίδιο αρμονίας του 19ου αιώνα, με όλα τα αρνητικά του: «κανονιστική ακαμψία, αδιαφορία για την ομαλή μελωδική πορεία των φωνών, απουσία μουσικής συνοχής, αποκλειστική χρήση ομοφωνικής υφής».[77] Παρά τα ελαττώματά του, το *Lezioni di Armonia* γνώρισε τεράστια επιτυχία στα υπόλοιπα δύο τρίτα του 19ου αιώνα, και η αποτελεσματικότητά του φαίνεται να οφείλεται —κατά τα λεγόμενα ενός συνθέτη που ωφελήθηκε από αυτό— στο πόσο περιεκτικά και ξεκάθαρα παρουσιάζει και διδάσκει τους νόμους της αρμονίας.[78] Αν και αυτές οι ιδιότητες χαρακτηρίζουν και τη μέθοδο του Μάντζαρου, υπάρχει ωστόσο μια σημαντική διαφορά μεταξύ του Κερκυραίου και του Ιταλού: ο Quadri απομακρύνεται από την παραδοσιακή προσέγγιση του basso continuo και του partimento και αντιμετωπίζει την αρμονία με έναν δύσκαμπτο, τυπικό τρόπο, πράγμα που δεν ισχύει στον Μάντζαρο ο οποίος αξιοποιεί τόσο τις ναπολιτάνικες μεθόδους όσο και τις ραμωικές θεωρίες, και δίνει μεγάλη σημασία στην ομαλή κίνηση των φωνών μέσα στις αρμονικές προόδους.

❋

Η μαντζαρική αρμονική θεωρία έχει και μια πλευρά που σχετίζεται περισσότερο με τη συνδυαστική παρά με τις τονικές λειτουργίες, και αυτή την εντοπίζουμε στους πίνακες που βρίσκονται στο τέλος του *SPA* 4 και σε ένα τμήμα του *Supp.* 1.[79] Ενώ στον ΜΠ οι αρμονικές αλληλουχίες συγκροτούν συγχορδιακούς συνδυασμούς που έχουν λειτουργική βάση και ανταποκρίνονται στην αρμονική γλώσσα της πραγματικής μουσικής της εποχής, οι συνδυαστικοί πίνακες στο *SPA* 4 δείχνουν να ικανοποιούν πολύ περισσότερο την επιθυμία του Μάντζαρου να εξερευνήσει διάφορα δυνητικά ζεύγη συγχορδιών, συνδέοντας μεταξύ τους όλους τους συγχορδιακούς τύπους με διάφορους τρόπους, και κρίνοντας κάθε αποτέλεσμα ως εύηχο ή κακόηχο. Αν και δεν είναι βέβαιος ο σκοπός αυτής της εξερεύνησης, ωστόσο μοιάζει εδώ να βρισκόμαστε αρκετά κοντά σε αυτό που γράφει ο Παδοβάς για «τα όρια των αρμονικών συν-

[75] «chiunque abbia genio, *scrive* e *scrive bene*; chi non ha genio, non riesce a far nulla nè *col metodo mio*, *nè con l' antico, nè con qualunque altro*» (QUADRI 1832 ([2]1835) σ. 10· η έμφαση στο πρωτότυπο). Σε άλλο σημείο του εγχειριδίου (σ. 55-56) γράφει ότι, με τους κανόνες που μόλις έχει περιγράψει, μόνο λίγες ώρες αρκούν για να μάθει κανείς να αναγνωρίζει με μια ματιά το θεμελιακό μπάσο της κάθε συγχορδίας, ενώ αλλού (σ. 63) γράφει ότι λίγες μέρες μελέτης είναι αρκετές για την εμπέδωση της σωστής σύνδεσης των συγχορδιών που έχουν κοινούς φθόγγους.

[76] SANGUINETTI 2005 σ. 478. Στις σ. 477-481 του ίδιου άρθρου δίνονται βιογραφικά στοιχεία για τον Quadri (στα Γαλλικά, παραθέτοντας το σχετικό λήμμα του Fétis από το *Biographie universelle* […]) και σχολιάζονται εν συντομία τα δύο σημαντικότερα συγγράμματά του, *La ragione armonica* (1830) και *Lezioni di Armonia* […] (1832).

[77] SANGUINETTI 2005 σ. 479.

[78] Η γνώμη αυτή ανήκει στον Ιταλό Alfredo Soffredini (πρώτο δάσκαλο του Pietro Mascagni) και παρατίθεται στο SANGUINETTI 2005 σ. 479 και 481.

[79] Βλ. παραπάνω σ. 531-538 και 549-552, καθώς και τη σύντομη αναφορά στις σ. 656-657.

δυασμών της μουσικής τέχνης», τα οποία ο Μάντζαρος ανακάλυψε και υπολόγισε «μέσω ορισμένων αριθμητικών πινάκων».[80] Ο μαθηματικός υπολογισμός των συνδυασμών, πάντως, δεν απαντάται πουθενά στα σωζόμενα του συνθέτη, και το πιθανότερο είναι να βρίσκεται στη χαμένη πραγματεία περί αρμονίας — άλλωστε ο Παδοβάς αναφέρει τους αριθμητικούς πίνακες των συγχορδιακών συνδυασμών πάνω στην περιγραφή αυτού ακριβώς του συγγράμματος. Ωστόσο ο Μάντζαρος δεν εξαντλεί τους διαστηματικούς συνδυασμούς ούτε της εσωτερικής δομής των συγχορδιών (αφού μιλάμε μόνο για τους 11 πιο εύχρηστους τύπους σύμφωνα με το σύστημά του), ούτε και των διαστημάτων ανάμεσα στους χαμηλότερους φθόγγους της κάθε συγχορδίας (αφού περιορίζεται σε πέντε περιπτώσεις κίνησης). Επιπλέον, το εγχείρημα αυτό του Μάντζαρου φαίνεται να είναι κάτι αντίστοιχο με εκείνο του Berton (βλ. σ. 538-540 παραπάνω), και δεν αποκλείεται ο Κερκυραίος να το εμπνεύστηκε από τον Γάλλο, εκτός αν αποτελεί πρωτότυπη ιδέα του.

Μολονότι αυτός ο τρόπος σύνδεσης συγχορδιών είναι μηχανιστικός και απομακρύνεται σημαντικά από τη συνθετική πράξη, πιθανόν εξυπηρετεί την περιέργεια που είχαν τόσο ο Berton όσο και ο Μάντζαρος (αλλά και ο Weber — βλ. σ. 656-657 παραπάνω) να διερευνήσουν το ακουστικό αποτέλεσμα του κάθε συνδυασμού, ακόμα και του πιο ασυνήθιστου, υποθέτοντας ίσως ότι στο μέλλον κάθε τύπος συγχορδίας θα μπορούσε να συνδέεται με οποιονδήποτε άλλο. Τα συγχορδιακά ζεύγη που προκύπτουν από αυτή τη διαδικασία αποτελούν αλληλουχίες άλλοτε απολύτως συμβατές με το αρμονικό συντακτικό της πραγματικής μουσικής της εποχής, και άλλοτε αφύσικες ή, όπως ο ίδιος ο Μάντζαρος τις χαρακτηρίζει στο *Supp.* 1, «τραχιές» και «τραχύτατες». Αυτή είναι και μια διαφορά ανάμεσα στην προσέγγιση του Μάντζαρου και σε εκείνη του Weber: ο πρώτος σημειώνει αρνητικούς χαρακτηρισμούς στις κακόηχες για την εποχή του αλληλουχίες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποκλείει την ενδεχόμενη αποδοχή τους από επόμενες γενιές· ο δεύτερος δεν επιδιώκει να καθορίσει ποιες συνδέσεις είναι αποδεκτές και ποιες όχι, εφόσον «οι λιγότερο ευχάριστες στο άκουσμα πρόοδοι ίσως να γίνονταν εύχρηστες στο πλαίσιο κάποιου συγκεκριμένου μουσικού συγκειμένου».[81]

❋

Η εκμάθηση της αρμονίας μέσω μεθόδων όπως του Fenaroli στα μέσα του 19ου αιώνα εθεωρείτο πλέον απαρχαιωμένη από τις γαλλικές και γερμανικές σχολές (τουλάχιστον από τις επικρατέστερες) οι οποίες ακολουθούσαν μια όλο και πιο θεωρητικοποιημένη προσέγγιση των εκπαιδευτικών διαδικασιών. Ωστόσο ήταν ακόμη συνηθισμένη στις διάφορες ιταλικές σχολές, πράγμα που δικαιολογεί τη διδακτική οδό που ακολούθησε ο Μάντζαρος, ο οποίος επέλεξε να αξιοποιεί δοκιμασμένες μεθόδους του παρελθόντος. Με αυτόν τον τρόπο όχι μόνο χρησιμοποιούσε τρόπους διδασκαλίας που εγγυούνταν επιτυχή αποτελέσματα, αλλά τιμούσε και το κλασικό παρελθόν το οποίο εξέφραζε γι' αυτόν υψηλές αισθητικές αξίες. Η πίστη του σε αυτές είναι κάτι που τον συνέδεε στενά με τον μέντορά του, τον Zingarelli, ο οποίος τον θεωρούσε τον πιο άξιο συνεχιστή του και του εμπιστεύτηκε ακόμα και τη διεύθυνση του ωδείου της Νάπολης. Παρόλο που ο Μάντζαρος δεν αποδέχτηκε την τιμητική αυτή πρόταση, θα

[80] PADOVAN 1872 αρ. 362 σ. 3β (βλ. το σχετικό παράθεμα στη σ. 46 παραπάνω).

[81] BERNSTEIN 2002 σ. 783.

μπορούσαμε να πούμε ότι συνέχισε το παιδαγωγικό έργο του Zingarelli. Αν και ο θάνατος του ιταλού δασκάλου και συνθέτη σήμανε την έναρξη του προοδευτικού τέλους της κλασικής ναπολιτάνικης σχολής, ο Μάντζαρος διατήρησε ζωντανό το πνεύμα της, όχι όμως στην έδρα της αλλά μεταφυτεύοντάς το στην Κέρκυρα και συνδυάζοντάς το με στοιχεία ερανισμένα από άλλες εκπαιδευτικές και θεωρητικές προσεγγίσεις.[82]

Όσο αναχρονιστικές κι αν φαίνονταν οι προσεγγίσεις της αρμονίας μέσω των παλαιών μεθόδων του συνεχούς μπάσου, στην πραγματικότητα αυτή η χρήση συμφωνούσε με την άποψη ότι, για να φτάσει κανείς στην ελεύθερη σύνθεση, έπρεπε πρώτα να μάθει να χειρίζεται την υφή με τον τρόπο που το έκαναν οι συνθέτες παλαιότερων περιόδων. Έτσι, όπως στην αντίστιξη ξεκινούσε κανείς με το *stile antico* και έφτανε μέχρι τη φούγκα, παρομοίως και στην αρμονία ξεκινούσε με εναρμονίσεις κινήσεων του μπάσου σύμφωνα με τις σχολές του partimento, μάθαινε τις σημαντικότερες πτωτικές συνδέσεις σε όλες τις εύχρηστες αναστροφές τους (χωρίς όμως να αγνοεί τις νέες συγχορδίες του καιρού του, λ.χ. την ♯ii^{o7} — βλ. MT-57), έπειτα προχωρούσε στην εφαρμογή των ίδιων συνδέσεων σε όλες τις άλλες τονικότητες, και τέλος —λογικά— μάθαινε να κάνει μετατροπίες. Η δε φούγκα, παρόλο που έπαιζε ασήμαντο ρόλο στις κοσμικές μουσικές συνθέσεις του 19^{ου} αιώνα, εξακολουθούσε να αποτελεί την κορωνίδα των σπουδών κάθε επίδοξου συνθέτη. Άλλωστε η μελέτη της φούγκας είχε ως απώτερο σκοπό το να μάθει κανείς να ελέγχει τη μουσική υφή σε οποιοδήποτε είδος σύνθεσης, ασχέτως χαρακτήρα και τεχνοτροπίας, πράγμα που ισχύει τόσο στον 18^{ο} αιώνα[83] όσο και στον 19^{ο} (θυμίζουμε τα χαρακτηριστικά λόγια του Verdi ο οποίους παραινούσε τους νέους να εξασκούνται αδιάκοπα στη φούγκα μέχρι το χέρι τους «να απελευθερωθεί και να έχει τη δύναμη να λυγίζει τις νότες κατά τη βούλησή [τους]»[84]). Ειδικά για τον Μάντζαρο η φούγκα είχε ακόμη μεγαλύτερη αξία διότι αποτελούσε το κατεξοχήν σύμβολο του Νόμου της Ενότητας, καθώς και το σημαντικότερο πεδίο εφαρμογής του.

6.4 *Η κληρονομιά του Μάντζαρου*

Τις πιθανές πηγές του θεωρητικού έργου και των εκπαιδευτικών μεθόδων του Μάντζαρου τις αναφέραμε και τις σχολιάσαμε αναλυτικά στα Κεφ. 2, 3, 4, και 5, ενώ στο υποκεφάλαιο 6.2 έγινε μια ανακεφαλαίωσή τους. Εδώ θα γίνει λόγος για την υιοθέτηση και αξιοποίηση της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας από άλλους θεωρητικούς και δασκάλους, είτε όσο ζούσε ο Μάντζαρος είτε μετά τον θάνατό του.

Δύο σύγχρονοι του Μάντζαρου που γνωρίζουμε ότι χρησιμοποιούσαν δικές του μεθόδους όσο ζούσε είναι ο Φρειδερίκος Στήβενς και ο Cesare Orlandini. Ο πρώτος διδάχτηκε την αρμονία από τον ίδιο τον Μάντζαρο και τη δίδαξε με τη σειρά του στον Καρρέρ, στον οποίον οφείλουμε την παρενθετική αυτή αναφορά της χρήσης του μαντζαρικού συστήματος από τον Στήβενς (βλ. παραπάνω σ. 59 και 662). Περαιτέρω λεπτομέρειες δεν μας είναι γνωστές. Για τον Orlandini, όμως, ο οποίος μας απασχόλησε αρκετές φορές στην πορεία αυτής της εργασί-

[82] Βλ. και ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 179.

[83] BERNSTEIN 2002 σ. 783.

[84] Βλ. το σχετικό παράθεμα στη σ. 401 παραπάνω, υποσημ. 256.

ας, γνωρίζουμε πολλά μέσω του *Dottrina musicale*: τα μαντζαρικά στοιχεία είναι φανερά σε μεγάλο τμήμα του συγγράμματος αυτού, ενώ υπάρχουν και δύο αναφορές στον ίδιο τον κερκυραίο δάσκαλό του,[85] πλάι στον οποίο είχε διδαχτεί τα στοιχειώδη της αρμονίας.

Ίσως τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου που εντοπίζονται στον Orlandini είναι η χρήση των Θεωρήσεων και η κατάταξη των τονικοτήτων σε βαθμούς συγγένειας κατά τον ίδιο τρόπο. Ως προς τη Θεώρηση, θυμίζουμε ότι στον Orlandini βρίσκουμε τη μοναδική περιγραφή της (βλ. τα σχετικά παραθέματα στις σ. 97-100 παραπάνω), αφού στα μαντζαρικά ευρισκόμενα δεν υπάρχει τίποτε ανάλογο.

Όσον αφορά την παρουσία, στο βιβλίο του Orlandini, των βαθμών συγγένειας των τονικοτήτων (*Gradi di parentela* όπως τους αποκαλεί, όρος που δεν απαντάται στα σωζόμενα κείμενα του Μάντζαρου), αυτοί έχουν φανερές ομοιότητες με τους μαντζαρικούς, ταυτόχρονα όμως έχουν και μερικές διαφορές, μικρές ή μεγάλες:

- Παρουσιάζονται αρχικά ως βαθμοί συγγένειας μεταξύ *συγχορδιών*. Μόνο μερικές σελίδες παρακάτω αντιμετωπίζονται ως Τονικές διαφορετικών τονικοτήτων.
- Δεν φτάνουν μέχρι τον 12ο βαθμό αλλά μόνο μέχρι τον 5ο, επειδή ο Orlandini θεωρούσε ότι οι μακρινές συγγένειες (δηλαδή εκείνες που βρίσκονται πιο μακριά από την μείζονα ♯1 του μείζονος Τρόπου και την ελάσσονα ♭2 του ελάσσονος) είναι εξεζητημένες και περίπλοκες, κι ότι οι πέντε πρώτοι βαθμοί ήταν αρκετοί για να εξαντλήσουν όλες τις τονικότητες μεταφέροντας το σύστημα στην εκάστοτε επιθυμητή βάση.
- Εντός του κάθε βαθμού συγγένειας αποδίδεται διαφορετική αρίθμηση στην κάθε συγχορδία/τονικότητα. Έτσι, λ.χ. στον μείζονα Τρόπο, η ελάσσων συγχορδία του ♯4 δεν είναι η 2η του 4ου βαθμού, αλλά η 1η. Η αρίθμηση που ισχύει στον Orlandini είναι σύμφωνη με τη σειρά των συγχορδιών/τονικοτήτων όπως αυτές εμφανίζονται στη δεύτερη και στην πέμπτη στήλη του Πίνακα 6.1.
- Δεν υπάρχει καμία αναφορά σε έμμεση ή άμεση συγγένεια, πράγμα που σημαίνει, για παράδειγμα, ότι η μείζων ♭3 του ελάσσονος Τρόπου (που ανήκει στον 2ο βαθμό του) δεν έχει κανέναν βαθμό συγγένειας με τον μείζονα Τρόπο. Από την άλλη, στον Μάντζαρο η ίδια σχέση ορίζεται ως 1η μετατροπία του *άμεσου* 2ου βαθμού του ελάσσονος Τρόπου, και ως 1η μετατροπία του *έμμεσου* 2ου βαθμού του ελάσσονος.

Για σύγκριση με το σύστημα του Μάντζαρου (βλ. Πίνακες 4.2 και 4.3 στις σ. 292-293 του παρόντος, καθώς και στον τ. 3 σ. 42-45) παραθέτουμε εδώ τους βαθμούς συγγένειας του κάθε Τρόπου, σύμφωνα με την απλοποιημένη εκδοχή του Orlandini:

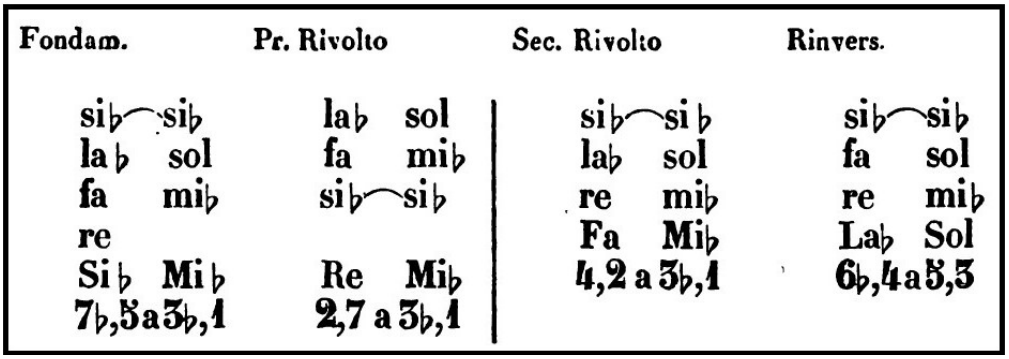
[85] ORLANDINI 1844 σ. 144 και 150.

ΠΙΝΑΚΑΣ 6.1

Οι πέντε συγγένειες των συγχορδιών/τονικοτήτων
σύμφωνα με τον ORLANDINI (1844 σ. 126, με τροποποίηση της σειράς των συγχορδιακών βάσεων
ώστε να ταιριάζει με την αρίθμησή τους μέσα σε κάθε βαθμό συγγένειας)

Μείζων Τρόπος			***Ελάσσων Τρόπος***		
Βαθμός συγγένειας	**Βάσεις συγχορδιών (ως Θεωρήσεις)**	**Είδος συγχορδιών**	**Βαθμός συγγένειας**	**Βάσεις συγχορδιών (ως Θεωρήσεις)**	**Είδος συγχορδιών**
1ος	1, 5, 4	μείζων	1ος	1, 5, 4	ελάσσων
2ος	6, 3, 2	ελάσσων	2ος	♭3, ♭7, ♭6	μείζων
3ος	6, 3, 2	μείζων	3ος	♭3, ♭7, ♭6	ελάσσων
4ος	♯4, ♯1, 7	ελάσσων	4ος	♭5, ♭2, ♭1	μείζων
5ος	♯4, ♯1, 7	μείζων	5ος	♭5, ♭2, ♭1	ελάσσων

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο του *Dottrina musicale* που μαρτυρά την επίδραση του Μάντζαρου είναι η παράθεση πτωτικών συνδέσεων κατά τα πρότυπα του ΜΠ, δηλαδή με κάθε σύνδεση να δίνεται σε τόσες διαφορετικές εκδοχές όσες είναι και οι δυνατές αναστροφές της πρώτης συγχορδίας κάθε ζεύγους. Ο Orlandini αφιερώνει πολλές σελίδες σε αυτά τα πτωτικά παραδείγματα, και συγκεκριμένα από την 162 έως την 280, όπου βρισκουμε αλληλουχίες όπως 5 1 (οι οποίες αντιστοιχούν στα ΜΤ-8 και ΕΤ-5 του ΜΠ), 7 1 (ΜΤ-27 και ΕΤ-23), ♯4 5 – 1 ([ΜΤ-40]), 2 5 (ΜΤ-10, ΕΤ-7), και άλλες. Οι διαφορές με τον ΜΠ είναι δύο. Πρώτον, ο συμβολισμός των συνδέσεων γίνεται μόνο με τα ονόματα των φθόγγων, τις Θεωρήσεις τους, και ορισμένες συζεύξεις διαρκείας, χωρίς τη χρήση μουσικής σημειογραφίας. Δεύτερον, κάθε σύνδεση (σε όλες τις εκδοχές της) επαναλαμβάνεται στις τονικότητες και των πέντε βαθμών συγγένειας, σημειώνοντας κάθε φθόγγο του μπάσου με διπλή Θεώρηση, σαν να πρόκειται για παροδική μετατροπία στην οποία η αρχική τονικότητα είναι η Ντο (μείζων ή ελάσσων, αναλόγως με το παράδειγμα). Έτσι το περιεχόμενο αυτού του μεγάλου τμήματος του *Dottrina musicale* συνδυάζει στοιχεία του ΜΠ και του *OC/DM*, διότι αποτελείται αφενός από πτωτικά παραδείγματα, αφετέρου από τις μεταφορές τους σε όλες τις άλλες τονικότητες του συστήματος — χωρίς ωστόσο να συμπεριλαμβάνει τη μετατροπική διαδικασία από την αρχική τονικότητα στην εκάστοτε τελική. Ένα δείγμα αυτών των πτωτικών παραδειγμάτων, συγκεκριμένα τη σύνδεση 7 1 στον μείζονα Τρόπο, παραθέσαμε στην Εικ. 3.9 (σ. 214). Σε εκείνο το παράδειγμα όμως η τονικότητα είναι η Ντο μείζων και γι' αυτό οι Θεωρήσεις είναι μονοσήμαντες. Σε αυτό της Εικ. 6.7 όμως, στο οποίο δίνεται η σύνδεση 5 1 στη Μι♭ ελάσσονα, οι Θεωρήσεις είναι διπλές: οι πρώτες, αριστερά του κάθε κόμματος, αναφέρονται στη Ντο ελάσσονα (ως πρότυπο των ελασσόνων και αρχική τονικότητα), ενώ οι δεύτερες, δεξιά του κάθε κόμματος, στη Μι♭ ελάσσονα (ως τελική). Οι υφέσεις γράφονται αμέσως *μετά* τον αριθμό στον οποίο αναφέρονται, εν αντιθέσει με το σύστημα Θεωρήσεων του Μάντζαρου όπου γράφονται αμέσως πριν.



Εικόνα 6.7: ORLANDINI 1844 σ. 167, η σύνδεση 5 1 (V^7 – i) μεταφερμένη στη Μι♭ ελάσσονα (με αρχική τη Ντο ελάσσονα). Η σύνδεση είναι δοσμένη σε όλες τις καταστάσεις της V^7: *Fondam*[*entale*] (ευθεία κατάσταση), *Pr*[*imo*] *Rivolto* (α΄ αναστροφή), Sec[ondo] Rivolto (β΄ αναστροφή), Rinvers[amento] (γ΄ αναστροφή).

Στο *Dottrina musicale* έχουμε τη μοναδική τεκμηριωμένη υιοθέτηση της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου (έστω και τροποποιημένης εν μέρει) από κάποιον δάσκαλο της αλλοδαπής. Φαίνεται, όμως, ότι η συγγραφική και διδακτική δραστηριότητα του Orlandini δεν άσκησε καμιάν επιρροή στη μουσική εκπαίδευση της Ιταλίας, εφόσον το όνομά του αποτελεί ένα από τα ελάσσονα και δυσεύρετα στη βιβλιογραφία. Δεν μπορεί να αποκλειστεί ότι αυτός ο ιταλός μαθητής του Μάντζαρου είχε μαθητές στους οποίους μεταλαμπάδευσε αυτό το σύστημα, αλλά προς το παρόν δεν υπάρχουν στοιχεία που να τεκμηριώνουν περαιτέρω διάδοσή του στον ιταλικό χώρο. Ο Rossini, στον οποίο είναι αφιερωμένο το βιβλίο του Orlandini, παρόλο που θα μπορούσε —αν ήθελε— να συμβάλει σημαντικά στη διάδοση αυτού του συστήματος, φαίνεται ότι δεν ασχολήθηκε περισσότερο με το *Dottrina musicale* πέρα από μια ανάγνωση (ενδεχομένως βιαστική) και μια ένθερμη απάντηση στον συγγραφέα του (ίσως και από καθαρή ευγένεια). Στον ίδιο σκοπό θα μπορούσε να είχε συμβάλει και ο ίδιος ο Μάντζαρος, αν είχε καταφέρει να πραγματοποιήσει τα σχέδια που έκανε (σχεδόν ταυτόχρονα με την έκδοση του βιβλίου του Orlandini) για την ίδρυση μουσικής σχολής, υπό την επίβλεψή του, κάπου στην Ιταλία.[86] Έτσι, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής διαθέσιμα δεδομένα, η επιρροή της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας εκτός του Ιονίου Κράτους (και, στα τελευταία χρόνια της ζωής του, εκτός του Ελληνικού Βασιλείου) περιορίστηκε στον Orlandini και ίσως σε κάποιους από τους μαθητές του τελευταίου.

Με τον θάνατο του Μάντζαρου το 1872 η μουσικοθεωρητική και παιδαγωγική του παρακαταθήκη πέρασε στα χέρια μαθητών και συνεργατών του που ήταν πλήρως καταρτισμένοι πάνω στον επιστημονικό κλάδο της μουσικής — ανδρών όπως ο Δημήτριος Αγαθίδης, ο Λεωνίδας Αλβάνας, ο Εδουάρδος Λαμπελέτ, ο Σπυρίδων Ξύνδας, και ο Δομένικος Παδοβάς.[87] Ο τελευταίος ανέλαβε τα καθήκοντα του καλλιτεχνικού διευθυντή της ΦΕΚ και συνέχισε το έργο του εκλιπόντος προκατόχου και δασκάλου του. Δυστυχώς στο αρχείο του ιδρύματος δεν έχουν βρεθεί αναλυτικά προγράμματα σπουδών που να το τεκμηριώνουν αυτό, καθώς φαίνεται ότι η διδακτέα ύλη, αλλά και οι μέθοδοι διδασκαλίας της, ήταν για τους δασκάλους αυτονόητη.[88] Θεωρείται πολύ πιθανό, πάντως, ότι ο Παδοβάς κράτησε ζωντανή την κληρονομιά του Μάντζαρου και συνέχισε να εφαρμόζει τις μεθόδους που είχε διδαχτεί από εκείνον μέχρι

[86] Βλ. το παράθεμα της σ. 645 παραπάνω.

[87] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2015 σ. 290.

[88] Ευχαριστώ πολύ τον Κώστα Καρδάμη για αυτή την πληροφορία.

τον δικό του θάνατο το 1892. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι, με την αποδημία του Παδοβά, θεωρείται ότι ολοκληρώνεται η «χρυσή πενηνταετία» της ΦΕΚ.[89]

Από την εικοσαετία κατά την οποία ο Παδοβάς χρημάτισε καλλιτεχνικός διευθυντής της ΦΕΚ σώζεται ένα σημαντικό κείμενο στο οποίο διαφαίνεται η επιβίωση των ιδεωδών του Μάντζαρου, όπως και στοιχείων της αρμονικής του θεωρίας. Πρόκειται για την έκθεση των κριτών του διαγωνισμού σύνθεσης που είχε διοργανώσει η Φιλαρμονική το 1885, και έχουμε ήδη αναφερθεί σε αυτήν. Η μαντζαρική κληρονομιά φαίνεται στην ορολογία, ακόμα και όταν αυτή είναι μεταφρασμένη στα Ελληνικά (θυμίζουμε την απόδοση του *riversamento*, δηλαδή της γ΄ αναστροφής, ως *άναστροφή* — βλ. σ. 158 παραπάνω)· φαίνεται επίσης στα σχόλια που αφορούν την εμφάνιση μιας συγχορδίας μεθ' εβδόμης σε α΄ αναστροφή χωρίς την προετοιμασία της εβδόμης της, καθώς και δύο παράλληλων πεμπτών.

> Ἐν τῷ τετάρτῳ μέτρῳ ἠχεῖ ἀπροπαράσκευος συνηχία τρίτης, πέμπτης καὶ ἕκτης ἐπὶ τοῦ ἴσου, συνηχία ἥτις εἰς τὸ εἶδος τοῦτο τῶν συνθέσεων δὲν ἐπιτρέπεται παρὰ τῆς καθαρευούσης Σχολῆς τῆς Νεαπόλεως, χωρὶς προηγουμένως νὰ προπαρασκευάζηται παρὰ τῆς πέμπτης ἢ τῆς ἕκτης. Ἐν τῷ πέμπτῳ δὲ μέτρῳ ἐν τῷ δευτέρῳ καὶ τρίτῳ χρώματι[90] ὑπάρχουσι δύο πέμπται μεταξὺ τῶν μερῶν, ἡ μὲν ἐλάσσων, ἡ δὲ πλήρης ἐπιτρεπόμεναι παρὰ τῆς Γερμανικῆς Σχολῆς.[91]

Η αναφορά στην «καθαρεύουσα» ναπολιτάνικη σχολή, η οποία δεν θα επέτρεπε την εμφάνιση της απροετοίμαστης εβδόμης μιας συγχορδίας[92] σε μια «μονῳδία εἰς ὕφος ἐπιμελημένον καὶ σχολαστικόν» (όπως χαρακτηρίζεται η εν λόγω κρινόμενη σύνθεση) είναι ένδειξη της επιβίωσης του μαντζαρικού πνεύματος στην κρίση της επιτροπής: πνεύματος που έδινε σημασία στη λεπτομέρεια, στην επίγνωση του χαρακτήρα μιας σύνθεσης και του τι αρμόζει σε αυτόν, και στη γνώση των διαφορών ανάμεσα σε τεχνοτροπίες και σχολές ώστε η σύνθεση να χαρακτηρίζεται από υφολογική ομοιογένεια. Επίσης σε ολόκληρο το κείμενο των κριτών είναι έκδηλη η προσπάθεια διατήρησης ενός υψηλού επιπέδου. Τα δε σχόλια για τη ναπολιτάνικη και τη γερμανική σχολή δείχνουν να συμπεριλαμβάνονται για λόγους εγκυκλοπαιδικούς, ώστε να παρακινήσουν τους νέους συνθέτες να γνωρίσουν περισσότερο τα χαρακτηριστικά των σημαντικότερων τεχνοτροπιών της δυτικής έντεχνης μουσικής, και τι είναι συμβατό με την καθεμιά.

Οι διάφορες ιταλικές μέθοδοι (κυρίως οι ναπολιτάνικες) μπορεί μεν να μεταφυτεύτηκαν στην Κέρκυρα μέσω του Μάντζαρου, αλλά δεν επρόκειτο να συνεχίσουν να χρησιμοποιούνται εκεί για πολύ ακόμα, κι αυτό εξαιτίας των εξελίξεων στη διδασκαλία της αρμονίας, οι οποίες επηρέασαν όχι μόνο τα Επτάνησα αλλά ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη. Ακόμα και πριν από τον θάνατο του Μάντζαρου είχε ήδη ξεκινήσει η αναπροσαρμογή και ο εκσυγχρονισμός των διδακτικών μεθόδων, με το βάρος να πέφτει πολύ περισσότερο στη θεωρία, και η τάση αυτή έγινε ακόμη εντονότερη στα χρόνια της θητείας του Παδοβά. Οι κυρίως γερμανικές επιρροές

---

[89] ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010β σ. 24.

[90] *Χρῶμα* (ιταλ. *croma*) είναι το φθογγόσημο με αξία ογδόου.

[91] [ΠΑΔΟΒΑΣ / ΔΟΡΙΑΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΔΗΣ / ΞΥΝΔΑΣ] 1885 σ. 18-19.

[92] Δεν θα απέκλεια η συγχορδία αυτή να είναι η ii^{6}_{5}, την οποία ο Μάντζαρος δεν χρησιμοποιούσε ποτέ με απροετοίμαστη εβδόμη, αλλά προς το παρόν δεν έχω πρόσβαση στην παρτιτούρα της σύνθεσης και δεν είναι δυνατό να επιβεβαιώσω την υπόθεση αυτή. Παρεμπιπτόντως, η σύνθεση, η οποία στον διαγωνισμό της ΦΕΚ έλαβε τον δεύτερο έπαινο, είναι μια άρια του τότε εικοσιπενταετούς Διονύσιου Λαυράγκα (1860–1941) με τίτλο «Qui aime croit».

αποδείχτηκαν σαρωτικές, τόσο ώστε στο τέλος του 19ου αιώνα είχε γενικευτεί πλέον η απομάκρυνση από την πρακτική, και η καθιέρωση μιας θεωρητικής, γραπτής διδασκαλίας της αρμονίας και της αντίστιξης ακόμα και στην Ιταλία. Το Ωδείο της Νάπολης, το τελευταίο προπύργιο της παράδοσης που αντιστεκόταν στις μεταρρυθμίσεις οι οποίες έρχονταν από τον ευρωπαϊκό βορρά, δεν μπόρεσε τελικά να μείνει ανεπηρέαστο από τις εξελίξεις.[93] Οι περιστάσεις, λοιπόν, δεν ευνόησαν την επιβίωση της μαντζαρικής προσέγγισης της αρμονίας στον εικοστό αιώνα. Οι όψιμες προσπάθειες του Γεώργιου Λαμπελέτ[94] να ανακινήσει το ενδιαφέρον για την αναβίωση των μαντζαρικών μεθόδων (και ειδικά της χρήσης του partimento[95]) στα ελληνικά ωδεία της εποχής του μεσοπολέμου δεν είχαν αποτέλεσμα.

Δεκατρία μόλις χρόνια μετά τον θάνατο του Μάντζαρου, στην *Πραγματεία περὶ ἁρμονίας* του Ροδοθεάτου (1885), πιθανότατα το επόμενο μουσικοθεωρητικό σύγγραμμα που γράφτηκε[96] από Έλληνα, ενώ βρίσκουμε ορισμένα στοιχεία κοινά με τη μαντζαρική αρμονική θεωρία, απουσιάζουν παντελώς δύο βασικά συστατικά της: οι δώδεκα βαθμοί συγγένειας των τονικοτήτων και η Θεώρηση.[97] Στα κοινά στοιχεία συμπεριλαμβάνονται η ηχογόνος χορδή ως φυσική πηγή της μείζονος συγχορδίας (βλ. παράθεμα στις σ. 407 παραπάνω) και τα δύο τετράχορδα της κλίμακας ως πηγές πτωτικών κινήσεων (βλ. σ. 146-148), αλλά η παρουσία τους στον Ροδοθεάτο δεν είναι απαραίτητο να οφείλεται σε μαντζαρική επιρροή: η μεν ηχογόνος χορδή είναι κάτι που συναντάται σε πολλούς θεωρητικούς, τα δε τετράχορδα χαρακτήριζαν τη μουσικοθεωρητική αντίληψη της σχολής της Νάπολης, όπου ο Ροδοθεάτος είχε σπουδάσει για επτά χρόνια. Το ίδιο ισχύει για την παρουσία των αλυσιδικών κινήσεων του μπάσου[98] και για την εκτενή αναφορά στα partimenti, με έμφαση στην ωφελιμότητά τους.[99]

---

[93] Baragwanath 2011 σ. 314 σημ. 8, και σ. 317-318 σημ. 42.

[94] Βλ. παράθεμα στις σ. 62-63 παραπάνω.

[95] Ο ίδιος ο Λαμπελέτ άλλωστε είχε σπουδάσει στη Νάπολη (1895–1901), επομένως γνώριζε από πρώτο χέρι τα οφέλη που μπορούσε να αποκομίσει ένας μαθητής εξασκούμενος στην επεξεργασία partimenti, μέσα από την οποία αναγκάζεται να συνεξετάζει στοιχεία που στις νεότερες παιδαγωγικές προσεγγίσεις διδάσκονται ως χωριστά αντικείμενα: την αρμονία, την αντίστιξη, τη φόρμα (μορφολογία), και τον γενικότερο χειρισμό της μουσικής υφής.

[96] Η *Πραγματεία* του Ροδοθεάτου εκδόθηκε μεν το 1885 αλλά δεν είναι απίθανο η συγγραφή της να είχε ξεκινήσει τουλάχιστον μια δεκαετία νωρίτερα. Υπάρχει μια ένδειξη γι' αυτό σε επιστολή του πατέρα του, αλλά είναι ασαφής ([Ανώνυμος] 2013 σ. 23).

[97] Επί τη ευκαιρία ας αναφέρουμε εδώ ότι η λέξη *considerazione* (Θεώρηση) εμφανίζεται μερικές φορές στο εμβληματικό άρθρο «Ἡ ἐθνικὴ μουσική» του 1901, γραμμένο από τον Γεώργιο Λαμπελέτ. Στην ενότητα όπου ο Λαμπελέτ πραγματεύεται την εναρμόνιση ελληνικών δημοτικών μελωδιών, η λέξη αναφέρεται τέσσερις φορές, πάντα με τον επιθετικό προσδιορισμό «αρμονικές»: τρεις φορές στα Ιταλικά ως «considerazioni armoniche» (Λαμπελετ 1901 σ. 128β, 129α, 129β) και μία ανακατεύοντας Ιταλικά και Ελληνικά ως «ἁρμονικαὶ considerazioni» (σ. 130α). Ο Λαμπελέτ είχε πρωτοδιδαχτεί την αρμονία από τον πατέρα του, Εδουάρδο, ο οποίος είχε υπάρξει μαθητής του Μάντζαρου, και επομένως θα ήταν αναμενόμενη η χρήση ενός όρου όπως η *Θεώρηση*: ωστόσο η σημασία του πολυλεκτικού όρου που βρίσκουμε στο άρθρο του δεν δείχνει να ταυτίζεται με εκείνη της μαντζαρικής *considerazione*, διότι ο Λαμπελέτ φαίνεται να εννοεί απλώς «επιλογές εναρμόνισης», τις πιο κατάλληλες συγχορδίες για να εναρμονιστεί μια μελωδία. Άλλωστε δεν θα είχε νόημα να μεταχειριστεί τον όρο όπως τον αντιλαμβανόταν ο Μάντζαρος, διότι αυτή η σημασία θα ήταν σίγουρα άγνωστη στο αναγνωστικό κοινό των *Παναθηναίων*. Παρ' όλα αυτά, μέχρι στιγμής δεν έχω συναντήσει τον όρο *considerazioni armoniche* σε ιταλικό εγχειρίδιο αρμονίας· οφείλω όμως να επισημάνω ότι έχω ελέγξει ελάχιστα σχετικά συγγράμματα της εποχής του Λαμπελέτ, διότι για την έρευνά μου είχα θέσει ως χρονικό όριο το έτος θανάτου του Μάντζαρου (1872).

[98] Ροδοθεατος 1885 σ. 38-48 (Κεφάλαιον Ι΄, «Περὶ τῶν ἐν τῷ τρόπῳ προόδων (progressioni) τοῦ βαθυφώνου»).

[99] Ροδοθεατος 1885 σ. 118-125 (Κεφάλαιον ΙΘ΄, «Περὶ τῶν ἁρμονικῶν γυμνασμάτων (partimenti) ἢ ἐναρίθμων βαθυφώνων (bassi numerati)»).

Και αυτά τα στοιχεία, όμως, δεν πηγάζουν απαραιτήτως από τη διδασκαλία του Μάντζαρου, αλλά μπορούν κάλλιστα να εξηγηθούν από την προσωπική επαφή του Ροδοθεάτου με την ιταλική μουσική εκπαίδευση (η οποία περιλαμβάνει και σπουδές στο Μιλάνο). Εκτός από την απουσία των βαθμών συγγένειας και των Θεωρήσεων από την *Πραγματεία* του 1885, οι διαφορές στην ορολογία αποτελούν άλλο ένα στοιχείο που μαρτυρά την απόσταση που χωρίζει αυτό το σύγγραμμα από εκείνα του Μάντζαρου: μια αυξημένη δευτέρα, πέμπτη, ή έκτη, ο Ροδοθεάτος την αποκαλεί *eccedente* και όχι *alterata*· η καθαρή τετάρτη λέγεται *minore* ενώ η αυξημένη *maggiore*, κι όχι *giusta* και *alterata* αντίστοιχα· η ελαττωμένη πέμπτη λέγεται *minore* κι όχι *diminuita*, οι αναστροφές των συγχορδιών λέγονται όλες *derivati* και δεν χρησιμοποιείται ο όρος *riversamento* για τη γ΄ αναστροφή. Τέλος, η κατάταξη των μετατροπιών είναι εντελώς διαφορετική, αφού εκείνες που γίνονται προς τονικότητες οι οποίες διαφέρουν κατά ένα σημείο αλλοίωσης λογίζονται ως μετατροπίες πρώτου είδους, και όλες οι πιο μακρινές ως δεύτερου είδους. Συνεπώς, αν συγκρίνουμε μεταξύ τους τα συγγράμματα του Ροδοθεάτου και του Orlandini, οι οποίοι υπήρξαν μαθητές του Μάντζαρου, θα διαπιστώσουμε ότι αυτό του Ροδοθεάτου μαρτυρά πολύ λίγα στοιχεία της αρμονικής θεωρίας του δασκάλου του, εν αντιθέσει με εκείνο του Orlandini στο οποίο η μαντζαρική επιρροή είναι έκδηλη.

Το Ωδείο Αθηνών, που πρωτολειτούργησε μόλις μερικούς μήνες μετά τον θάνατο του Μάντζαρου (1872) και υπήρξε το δεύτερο μουσικοπαιδαγωγικό ίδρυμα του Ελληνικού Βασιλείου (στο οποίο ανήκαν πλέον και τα Επτάνησα από το 1864, επομένως ως πρώτο τέτοιο ίδρυμα μπορεί να θεωρηθεί η ΦΕΚ), φαίνεται ότι δεν κληρονόμησε κάποια διδακτική μέθοδο του κερκυραίου δασκάλου. Αν εφαρμόστηκε κάποιο παραπλήσιο σύστημα στη διδασκαλία των θεωρητικών του Ωδείου, λ.χ. προερχόμενο από τη σχολή της Νάπολης, αυτό θα οφείλεται πιθανόν στον Enrico Stancampiano, καθηγητή των θεωρητικών κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (πράγμα που, από τα μέχρι σήμερα γνωστά στοιχεία, δεν είναι βέβαιο). Ο Stancampiano όμως δεν είχε υπάρξει μαθητής του Μάντζαρου αλλά του Mercadante, ο οποίος με τη σειρά του είχε καθηγητή τον Fenaroli.[100] Γνωρίζουμε πάντως ότι ο Γεώργιος Νάζος, που ανέλαβε τη διεύθυνση του Ωδείου Αθηνών το 1891, ενδιαφέρθηκε για τις μαντζαρικές μεθόδους διδασκαλίας και την εφαρμογή τους στο Ωδείο,[101] αλλά τελικά αυτό το σχέδιο δεν ευοδώθηκε. Σε κάθε περίπτωση, οι εξελίξεις στη μουσική θεωρία στα τέλη του 19ου αιώνα δεν ευνόησαν τη χρήση των πεπαλαιωμένων, πια, ιταλικών μεθόδων από τα μουσικοπαιδαγωγικά ιδρύματα της χώρας, ενώ η ίδια η Κέρκυρα δεν αποτελούσε πια το διοικητικό και πολιτιστικό κέντρο ενός κράτους (εκείνο των Ιονίων Νήσων) αλλά είχε υποβαθμιστεί σε μια επαρχιακή πόλη του Ελληνικού Βασιλείου. Αντίστοιχη της Κέρκυρας ήταν και η μοίρα της Νάπολης μετά την ένωση των ιταλικών κρατιδίων σε ένα βασίλειο.

Μέχρι στιγμής, λοιπόν, η μοναδική πρωτογενής πηγή που επιβεβαιώνει την παρουσία στοιχείων της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου σε άλλους θεωρητικούς είναι το *Dottrina musicale* του Orlandini. Η διδασκαλία της αρμονίας από τον Στήβενς στη Ζάκυνθο, η οποία επίσης βασιζόταν στη μαντζαρική θεωρία, μας είναι γνωστή μόνον από δευτερογενή πηγή, την επιστολή του Καρρέρ που παραθέτει ο Regaldi (βλ. σ. 59 παραπάνω). Η αξιοποίηση αυτής της θεωρίας στα μαθήματα της ΦΕΚ από τους άμεσους συνεχιστές του έργου του

[100] Γαρουφαλης/Ξανθουδακης 2011 σ. 20 υποσημ. 18, και σ. 29-30 υποσημ. 37.

[101] Καρδαμης 2015 σ. 301.

Μάντζαρου, τουλάχιστον κατά την εικοσαετία που μεσολαβεί ανάμεσα στον θάνατό του και σε εκείνον του Παδοβά, δεν πιστοποιείται μεν αλλά πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιη. Πέρα από αυτές τις περιπτώσεις δεν γνωρίζουμε άλλη χρήση της αρμονικής θεωρίας του Μάντζαρου από τρίτους (συγχρόνους του ή μεταγενέστερους), αν και υπάρχει πάντα η ελπίδα της ανακάλυψης νέων τεκμηρίων σε βιβλιοθήκες, αρχεία, ή ιδιωτικές συλλογές, η οποία παραμένει πάντα πιθανή. Η αναζήτηση αυτή θα συνεχιστεί και, αν είμαστε τυχεροί, θα οδηγήσει και στην ανεύρεση του *Trattato di armonia*, του οποίου η απουσία παραμένει οδυνηρή. Ο εντοπισμός του πολύτιμου αυτού συγγράμματος θα επιβεβαιώσει ή θα διαψεύσει τις υποθέσεις που έχουν διατυπωθεί στην παρούσα διατριβή, πηγαίνοντας την έρευνα γύρω από τον Μάντζαρο πολλά βήματα μπροστά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Χειρόγραφες πηγές

α. Χρονολογημένες

Δημήτριος Χαλικιοπουλος Μantzαρος (=Demetrio C[alichiopulo] Manzaro). [Επιστολή της 5.9.1872 προς κάποιον ναπολιτάνο φίλο του.] Αρχείο Χειρογράφων Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, αρ. 18747.

Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μantzαρος (=N[icolò] C[alichiopulo] Manzaro). [1856]. *I due ultimi Libri 5. e 6. de[']* *Partimenti del Maestro F. Fenaroli decifrati dal Cavalier N. C. Manzaro Corcirese e dallo stesso dedicati A Sua Maestà La Regina della Gran Brettagna Vittoria Prima Sovrana Prottetrice* [sic] *degli Stati Uniti delle Isole Ionie*. Κέρκυρα, Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Αρχείο Ρομποτή ΑΚΡ 759.

——. Επιστολή της 16.3.1842 προς τον Giulio Cesare Ferrarini. Ιδιωτικό αρχείο Σπύρου Γαούτση, Κέρκυρα.

β. Αχρονολόγητες

Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μantzαρος (=Nicolò Calichiopulo Manzaro). *Bassi del Signor Maestro Nicolò Zingarelli disposti a 4, a 5, a 6, a 7, e a 8 Voci Dal Dilettante Nicolò Calichiopulo Manzaro Corcirese con alcune fughe* […]*del medesimo*. IAMMπ-NXM 505/8/30. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: *BNZ*]

[Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μantzαρος]. [Μεγάλος πίνακας με αρμονικά παραδείγματα]. IAMMπ-NXM 505. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: ΜΠ]

[Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μantzαρος]. [*Cadenze*]. IAMMπ-NXM 505/8/34.

[Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μantzαρος]. *Libro 5º Studio di Contrappunto*. IAMMπ-NXM 505/7/29. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: *SPC* 5]

Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μantzαρος (=Nicolò C[alichiopulo] Manzaro). *Opera Sulle Cadenze Ossia Dizionario delle Modulazioni, cominciando dalle più semplic*[*i*] *e natural*[*i*] *e progredendo gradatamente fino alla più ast*[*r*]*usa e complicata, contenen*[*d*]*o quello che fu fatto, quello che si fa a presente, e quello che si potrà fare in avvenire Divisa in 4 Libri del defunto Cav. Niccolò C. Manzaro Corcirese Presid.te Perpetuo della Società Filarmonica di Corfù Membro di Varie altre Accademie,* […]. 4 τόμοι. IAMMπ-NXM 505/9/37-40. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: *OC/DM*]

—— (=N[icolò] C[alichiopulo] Manzaro). *Studio Pratico dell' Armonia Di N. C. M*. 4 τόμοι. IAMMπ-NXM 505/5/22, 505/5/23, 505/6/24, 505/6/25. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: *SPA*]

—— (=Nicolò C[alichiopulo] Manzaro). *Studio pratico di Contrappunto Sulle Fughe Reali e Tuonali, semplici e doppie, a 2, 3, 4, 5, e 8 Voci Di N. C. Manzaro Libro 1:o Libro Primo*. IAMMπ-NXM 505/7/28. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: *SPC* 1]

—— (=N[icolò] C[alichiopulo] M[anzaro]). *Supplemen[to] allo studio d'armonia di N. C. M*. IAMMπ-NXM 505/7/26. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: *Supp.* 2]

——. *Supp[lemento] allo studio d'armonia di N. C. M*. IAMMπ-NXM 505/7/27. [βιβλιογραφική βραχυγραφία: *Supp.* 1]

[Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μαντζαρος]. *Tavola di tutti gl'Intervalli della Musica Moderna compresi entro l'Ottava, colle loro Forme e Basi rispettive: aggiuntevi le Formole generali esprimenti la loro Temperatura per qualunque eguale Partecipazione.* IAMMπ-NXM 505/42.

[Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μαντζαρος]. *Teoria generale* \ *della scala* […]. IAMMπ-NXM 505/7/33.

Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μαντζαρος (=N[icolò] C[alichiopulo] Manzaro). *Valses del Cav. N. C. Manzaro*. IAMMπ χφ 407.

Francesco Durante. [αντίγραφο, πριν από το 1760]. *Messa p*[*er*] *i Defonti* […]. Διαδικτυακή πρόσβαση, μέσω του *Internet Culturale* (<internetculturale.it>), με τον κωδικό IT\\ICCU\\MSM\\0000783_1 (τελευταία ανάκτηση: 24.1.2021).

——. [αντίγραφο, περ. 1760–1790]. *Messa* [*di Requiem*]. Διαδικτυακή πρόσβαση, μέσω του *Internet Culturale* (<internetculturale.it>), με τον κωδικό IT\ICCU\MSM\0154052 (τελευταία ανάκτηση: 23.1.2021).

——. [αντίγραφο, χ.χ.]. *Missa di Requiem a 8 Voci […]*. Διαδικτυακή πρόσβαση, μέσω του IMSLP (Petrucci Music Library), <https://imslp.org/wiki/Missa_di_requiem_(Durante%2C_Francesco)> (τελευταία ανάκτηση: 24.1.2021).

Giuseppe Regaldi. [1851–1853 περ.]. [Σημειώσεις του ποιητή σχετικά με τον Μάντζαρο.] Archivio di Stato di Novara, Fondo Musei, Carte Regaldi, φάκ. 5.

Έντυπες πηγές

Α-Ω

[Ανωνυμος]. 1872. «Σύντομος βιογραφία τοῦ ἄρτι μεταστάντος Νικολάου Χ. Μαντζάρου». *Ἡ Φωνή* (Κέρκυρα), έτος Η΄, αρ. 360 (6.4.1872), σ. 2$^{\beta}$-2$^{\gamma}$.

[Ανωνυμος]. 1876. «Νικόλαος Μάντζαρος». *Κόρινναι* (Ζάκυνθος) έτος Β΄, 1 (Μάρτ. 1876), σ. 4$^{\alpha}$-5$^{\alpha}$.

[Ανωνυμος]. 2013. «Μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ Σπ. Ροδοθεάτου στὸν Μ. Ρενιέρη». *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 14 (Ιαν.-Απρ. 2013), σ. 23.

Παναγιώτης Αδαμ. 1997. *Τονική Αρμονία*. Χ.τ.έ.: Φίλιππος Νάκας.

——. 2015. *Φούγκα*. Αθήνα: Panas Music (Παπαγρηγορίου – Νάκας).

Φρειδερίκος Αλβανας. 1873–1874. «Νικόλαος ὁ Μάντζαρος». *Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον,* έτος Η΄ (1874), σ. 239-252. [Ημερομηνία συγγραφής: 1.7.1873]

Αμάραντος Αμαραντιδης. 1990α. *Η θεωρία της μουσικής* («Το τονικό μουσικό σύστημα» 1). Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας.

——. 1990β. *Η αρμονία της μουσικής* («Το τονικό μουσικό σύστημα» 2). Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας.

Γιώργος Βελουδης. 1989. *Διονύσιος Σολωμός* | *Ρομαντική ποίηση και ποιητική* | *Οι γερμανικές πηγές*. Αθήνα: Γνώση.

Γεώργιος Βεντοτης. 1790. *Λεξικὸν τρίγλωσσον τῆς Ῥωμαϊκῆς, Γαλλικῆς τε καὶ Ἰταλικῆς διαλέκτου*. 3 τόμοι. Βιέννη: Τυπογρ. Ἰωσήφου Βαουμεϊστέρου.

Διομήδης Βλαχος (επιμ.). 2007. *Ελεύθεροι πολιορκημένοι [Β΄ Σχεδίασμα]* | *Τα ιταλικά περικείμενα.* Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Πέτρος Βραϊλας Αρμενης. 1866. «Περὶ μουσικῆς». *Πανδώρα* τόμ. ΙΖ΄, φυλλ. 390, 15.6.1866, σ. 137-148.

Άρης Γαρουφαλης κ Χάρης Ξανθουδακης. «Άρχειακὰ τεκμήρια τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν γιὰ τὸν Σπύρο Σαμάρα». *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 9 (Μάιος-Αύγουστος 2011), σ. 19-33.

Κώστας Δαφνης (επιμ.). 1972. *Λ. Βροκίνη ἔργα* | *Βιογραφικὰ σχεδάρια* | *Τεύχη Α΄ & Β΄* («Κερκυραϊκὰ Χρονικά» XVI). Κέρκυρα: χ.ό.ε.

Σπυρίδων Δε Βιαζης. 1878. «Παρατηρήσεις τινὲς είς τοὺς βιογράφους τοῦ Ν. Μαντζάρου». *Κόριννα* (Ζάκυνθος) έτος Γ΄, 12 (Φεβρ. 1878), σ. 190α-191α.

—— (επιμ.). 1880. *Ἅπαντα Διονυσίου Σολωμοῦ ἤτοι τὰ μέχρι σήμερον ἐκδοθέντα μετὰ προσθήκης πλείστων ἀνεκδότων προλεγομένων καὶ σημειώσεων* […]. Ζάκυνθος: Τυπογρ. «Ὁ Παρνασσός».

——. 1890. «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος». *Ἀπόλλων* τ. Ε΄, Ἰαν. 1890, σ. 942α-946β, και Φεβρ. 1890, σ. 956β-961β.

——. 1905. «Ὁ Μάντζαρος». *Παναθήναια*, έτος Ε΄ (15-30 Ιουνίου 1905), σ. 129-136. Ανακτήθηκε μέσω της Ψηφιακής Συλλογής *Πλειάς* της Βιβλιοθήκης και του Κέντρου Πληροφόρησης του Πανεπιστημίου Πατρών, <pleias.lis.upatras.gr>, στις 2.10.2019.

Κωνσταντίνος Ζερβοπουλος. 2008. *Ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος-Μάντζαρος και οι μελοποιήσεις του σολωμικού Ύμνου*. Διδακτορική διατριβή. 7 τόμοι. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

——. 2015. «Οἱ μελοποιήσεις τοῦ σολωμικοῦ *Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν* ἀπὸ τὸν Ν. Χ. Μάντζαρο καὶ ἡ καθιέρωση τοῦ ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὕμνου». *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 21-22 (Μάιος – Δεκέμβριος 2015), σ. 28-38.

Μίκης Θεοδωρακης. 1990. *Ανατομία της Μουσικής*. Αθήνα: Γνώσεις.

Μανώλης Καλομοιρης. 1933 (1993), 1935 (1994). *Ἁρμονία* («Τὰ θεωρητικὰ τῆς μουσικῆς» 2). 2 τεύχη (1: 1933, 2: 1935). Αθήνα: Στέφανος Γαϊτάνος. Νέα έκδοση, επιμ. Περικλής Κουκος, 2 τόμοι (1: 1993, 2: 1994), Αθήνα: Εκδόσεις «Γαϊτάνου» Κοκονέτση.

Κώστας Καρδαμης. 2000. *Αποκατάσταση και κριτική έκδοση του έργου του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου* "Aria Cantata dall' Ombra di Patroclo nel Sogno di Achille". Πτυχιακή εργασία. Κέρκυρα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

——. 2006. *Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*. Διδακτορική διατριβή. Κέρκυρα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

——. 2008α. *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος* | *«Ενότητα μέσα στην πολλαπλότητα»* («Κερκυραίοι Δημιουργοί»). Κέρκυρα: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών.

——. 2008β. «Ὁ Διονύσιος Ροδοθεάτος καὶ τὰ συμφωνικὰ ἔργα του». *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 1, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2008, σ. 18-23.

——. 2010. *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας* («Δημοσιεύματα του Μουσείου Μουσικής "Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος" – Μελετήματα Ι»). Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας.

——. 2010α. «Μια άγνωστη νεκρολογία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου για τον Αντώνιο Λιμπεράλη». Στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010, 56-110. [Επαυξημένη μορφή του ομότιτλου άρθρου που είχε αρχικά δημοσιευτεί στο περιοδικό *Μουσικός Λόγος* 7 (Καλοκαίρι 2006), σ. 94-136.]

——. 2010β. «Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας | Ιστορική αναδρομή». Στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010, 13-35.

——. 2014. «"Οι καλλιτέχνες δεν είναι πλέον διατεθειμένοι να υπακούσουν στις σοφές συμβουλές": Μια άγνωστη πτυχή της γνωριμίας της Επτανήσου με τα έργα του Giuseppe Verdi». *Ιονικά Ανάλεκτα* 4, σ. 36-46.

——. 2015. *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος* («Βιογραφίες Ελλήνων Συνθετών» 2). Αθήνα: Fagotto books.

——. 2016. «Για την αλληλογραφία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: πρόδρομες σκέψεις». Στο ΦΟΥΛΙΑΣ/ΒΟΥΒΑΡΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ/ΧΑΡΔΑΣ (επιμ.) 2016, σ. 266-273.

Γιώργος ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ (επιμ.). 2003. *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος | Πατριάρχης τῶν ἑλλήνων μουσικοσυνθετῶν, ὕπατος διδασκάλων διδάσκαλος καὶ μέγας τῶν Μουσῶν θιασώτης καὶ μύστης.* Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας.

Γεώργιος ΛΑΜΠΕΛΕΤ. 1901. «Ἡ ἐθνικὴ μουσική». *Παναθήναια*, τόμ. β', 15.11.1901, σ. 82-90, και 30.11.1901, σ. 126-131.

——. 1933. «Μουσικὰ χειρόγραφα τοῦ Μαντζάρου». *Ἰόνιος Ἀνθολογία*, έτος Ζ': σ. 9-11.

——. 1939. «Νικόλαος Μάντζαρος». *Τὸ Νέον Κράτος*, έτος Γ', 21: σ. 276-282.

[Γεώργιος ΛΑΜΠΕΛΕΤ]. 1942. «Μουσικὰ χειρόγραφα τοῦ Μαντζάρου | Τὸ σύστημα ἁρμονίας τοῦ Fenaroli». *Ἐφημερὶς τῶν Ἰονίων* (Κέρκυρα) 112 (10.5.1942), σ. 2.

Ίρμγκαρτ ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ. 2015. *Ραφαήλ Παριζίνης | Ζωή και Έργο | Η Αλληλογραφία του με τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο.* («Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις» 17, επιμ. Απόστολος ΚΩΣΤΙΟΣ.) Αθήνα: Panas Music (Παπαγρηγορίου – Νάκας).

Γιώργος ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ. 1987. «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795–1872) | Για ένα μικρό του εγκόλπιο». *Μουσικολογία* 5/6, σ. 228-271.

——. 2003. *Παῦλος Καρρέρ | Ἀπομνημονεύματα καὶ ἐργογραφία*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη και Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

Σπυρίδων ΜΕΛΙΣΣΗΝΟΣ. 1872. *Λόγος ἐπὶ τοῦ νεκροῦ Νικολάου Μανζάρου* [*sic*] *ἐκφωνηθεῖς ὑπὸ Σπυρίδωνος Μελισσηνοῦ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος.* Κέρκυρα: τυπογρ. «Αθηνά».

Σπύρος ΜΟΤΣΕΝΙΓΟΣ. 1958. *Νεοελληνικὴ μουσική | Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν της*. Αθήνα, χ.ό.ε.

Δημήτρης ΜΠΡΟΒΑΣ. 2003. *Οι 'πραγματοποιήσεις' των* Partimenti *του Fedele Fenaroli (Βιβλία V και VI) από τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο: παρουσίαση, συγκριτική μελέτη και ανάλυση*. Ανέκδοτη πτυχιακή εργασία (επιβλέπων: Χάρης Ξανθουδάκης). Κέρκυρα, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

——. 2006. «Η φούγκα και η σημασία της για τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο μέσα από το *Rapporto* του». *Μουσικός Λόγος* 7, σ. 59-92.

——. 2011. «Ο Μάντζαρος και τα *παρτιμέντι* του Fenaroli». Στο συνοδευτικό τομίδιο της δισκογραφικής έκδοσης Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος – Fedele Fenaroli, *Partimenti για κουαρτέτο εγχόρδων*, Irida Classical 009, σ. 3-5 (Ελληνικά) και 7-9 (Αγγλικά).

——. 2016. «Το σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: Μια πρώτη προσέγγιση». Στο ΦΟΥΛΙΑΣ/ΒΟΥΒΑΡΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ/ΧΑΡΔΑΣ (επιμ.) 2016, σ. 274-289.

——. 2019α. «Ανέκδοτα τεκμήρια από τα Βρετανικά Εθνικά Αρχεία σχετικά με την αφιέρωση των *partimenti* του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου στη βασίλισσα Βικτωρία». *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 3, Μάιος – Αύγουστος 2019, σ. 5-24.

——. 2019β. «Ο Μάντζαρος ως μουσικοπαιδαγωγός: οι επιρροές που δέχτηκε και η κληρονομιά που άφησε». Στο Ιωάννης ΦΟΥΛΙΑΣ, Πέτρος ΒΟΥΒΑΡΗΣ, Κώστας ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.), *10ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική».* Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Κέρκυρα, 26-28 Οκτ. 2018). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, σ. 38-52.

Αγάθη ΝΙΚΟΚΑΒΟΥΡΑ. 1962. «Ὁ Ἀνδρέας Μουστοξύδης πρὸς τὸν Ἰούλιο Lardin». *Κερκυραϊκά Χρονικά* ΙΧ, σ. 163-219.

Χάρης ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ. 1995. «Μαντζάρου τύχαι». *Πόρφυρας* 75 (Οκτώβριος – Δεκέμβριος 1995), σ. 24-34.

——. 2000. «Μια Γαλλική Έκτη στον ιταλικό 17ο αιώνα». *Μουσικός Λόγος* 1 (Άνοιξη 2000), σ. 61-67.

——. 2003α. «Εισαγωγή». Στο ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2003, σ. 13-33.

——. 2003β. «Ο "Νόμος της Ενότητας": τεκμήρια». Παράρτημα IV του ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ/ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2003, σ. 195-201.

——. 2006. «Ο ποιητής της *Aria Greca*». *Μουσικός Λόγος* 7 (Καλοκαίρι 2007), σ. 30-57.

Χάρης ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ κ Κώστας ΚΑΡΔΑΜΗΣ (επιμ.). 2003. *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος | Ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη.* Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εκδόσεις του Μουσικού Λόγου.

Αύρα ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ. 2013. *Παύλος Καρρέρ* («Βιογραφίες Ελλήνων Συνθετών» 1). Αθήνα: Fagotto books.

ΟΜΙΛΟΣ ΜΕΛΕΤΩΝ (επιμ.). 1983. *Αναγέννηση | Ἐπιστολές τοῦ Μ. Φιτσίνο.* Ἀθήνα: Λυκαβηττός.

Περικλής ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ. 2006. *Επτανησίων σολωμικά προλεγόμενα.* Κέρκυρα: Αναγνωστική Εταιρία Κερκύρας.

[Δομένικος ΠΑΔΟΒΑΣ, Στυλιανός ΔΟΡΙΑΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΔΗΣ (=ΔΩΡΙΑΣ ΠΡΟΣΑΛΕΝΤΗΣ), Σπυρίδων ΞΥΝΔΑΣ]. 1885. *Ἔκθεσις τῶν κριτῶν τοῦ μουσικοῦ διαγωνίσματος τῆς ἐν Κερκύρᾳ Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας | Ἀναγνωσθεῖσα ἐν τῇ ἀπὸ 27 Ἰανουαρίου 1885 ἑκτάκτῳ Συνεδριάσει αὐτῆς.* Κέρκυρα: Τυπογραφεῖον «Ἡ Κέρκυρα».

Σπυρίδων ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΣ. 1875. «Περὶ τῶν ἔργων τοῦ Ν. Μαντζάρου». *Ἡ Κλειώ* (Τεργέστη) αρ. 712 (8/20.2.1875), σ. 2δ-3γ, και αρ. 713 (15/27.2.1875), σ. 2δ-3β.

Ιάκωβος ΠΟΛΥΛΑΣ. 1859. *Διονυσίου Σολωμοῦ τὰ εὑρισκόμενα.* Κέρκυρα: Τυπογραφεῖον «Ἑρμῆς».

Γεώργιος ΠΟΛΥΜΕΡΗΣ. 1854. *Λεξικὸν ἀγγλοελληνικόν*. Ερμούπολη: τυπ. Γ. Πολυμέρη.

Διονύσιος ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ. 1885. *Περὶ Ἁρμονίας θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ πραγματεία* […]. Κέρκυρα: «Ο Κοραής».

Καίτη ΡΩΜΑΝΟΥ. 2000. *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής.* Αθήνα: Κουλτούρα.

Νίκος ΣΟΛΟΜΩΝΙΔΗΣ. [2]2014]. *Η βάση της τονικής αρμονίας.* Χ.τ.έ: Φίλιππος Νάκας.

Νικόλαος ΦΛΟΓΑΪΤΗΣ. 1830. *Συνοπτικὴ γραμματικὴ εἴτε Στοιχειώδεις ἀρχαὶ τῆς μουσικῆς, μετὰ προσαρμογῆς είς τὴν κιθάραν.* Αίγινα: Εθνική Τυπογραφία.

Ιωάννης ΦΟΥΛΙΑΣ, Πέτρος ΒΟΥΒΑΡΗΣ, Κώστας ΚΑΡΔΑΜΗΣ, Κώστας ΧΑΡΔΑΣ (επιμ.). 2016. *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες».* Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Κέρκυρα, 30 Οκτ. – 1 Νοε. 2015). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία.

Γεράσιμος ΧΥΤΗΡΗΣ. 1994. *Η όπερα στο Θέατρο του Σαντζιάκομο της Κέρκυρας | Ένας μακρύς κατάλογος.* Κέρκυρα: Δημοσιεύματα Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών.

A-Z

[ΑΝΩΝΥΜΟΣ]. 1823. *Grammatica di musica ovvero Corso elementare di armonia e di contropunto.* Νάπολη: Gaetano Eboli.

Cecil ADKINS. 1967. «The Technique of the Monochord». *Acta Musicologica* 39:1/2 (Ιαν. – Ιούν. 1967), σ. 34-43. Πρόσβαση μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/932465> (τελευταία ανάκτηση: 24.3.2021).

Samuel ADLER. [2]1989. *The Study of Orchestration.* Νέα Υόρκη – Λονδίνο: W. W. Norton and Company.

Johann Georg ALBRECHTSBERGER. 1790. *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhange: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente.* Λειψία: J. G. I. Breitkopf.

Bonifazio ASIOLI. [1813]. *Trattato di Armonia Adottato dal Regio Conservatorio di Musica di Milano* […]. Μιλάνο: Ricordi.

——. [περ. 1829]. *Dialoghi sul Trattato d'armonia* […]. 2η έκδ. [Μιλάνο]: Giovanni Ricordi.

——. [1832/1836]. *Il maestro di composizione ossia Séguito del Trattato d'armonia* […]. 3 τόμοι κειμένου + 3 τόμοι με αντίστοιχα μουσικά παραδείγματα. χ.τ.έ.: χ.ό.ε.

Francesco AZOPARDI. 1786. *Le Musicien Pratique, Ou Leçons qui conduisent les Elèves dans l'art du Contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de Musique; Ouvrage composé dans les principes des Conservatoires d'Italie, & mis dans l'ordre le plus simple & le plus clair* […]. 2 τόμοι (1: κείμενο, 2: μουσικά παραδείγματα). Μετάφραση στα Γαλλικά από τον Nicolas Étienne FRAMERY. Παρίσι: Le Duc.

Carl Philipp Emanuel BACH. 1753, 1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten.* 2 τόμοι (1: 1753, 2: 1762). Βερολίνο: Henning (τ. 1), Winter (τ. 2). Ομοιότυπη έκδοση, 1994, επιμ. Wolfgang Horn, Kassel: Bärenreiter.

Melchiorre BALBI. 1825 ([2]1853). *Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari maestro nell'insigne cappella della basilica di Santo Antonio di Padova proposto e dimostrato da Melchiorre Balbi nobile veneto con annotazioni e appendice dello stesso.* Μιλάνο: Ricordi.

——. 1844. «Per qual causa debbano essere proibite le due successioni di *ottave* o di *quinte* per moto retto». *Gazzetta Musicale di Milano* έτ. 3ο, αρ. 33 (18.8.1844), σ. 137α-138β.

——. 1845. *Grammatica ragionata della Musica considerata sotto l' aspetto di Lingua.* Μιλάνο: Ricordi.

Nicholas BARAGWANATH. 2011. *The Italian Traditions and Puccini | Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

——. 2020. *The Solfeggio Tradition* | *A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century.* Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Americo BÀRBERI. 1861 ([2]1868). *Scienza nuova delle armonie de' suoni e sue leggi raccolte in codice* […]. Μιλάνο: Paolo de Giorgi.

Patrizio BARBIERI. 1987. «Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti». Στο Angelo POMPILIO (επιμ.), 1987, *Padre Martini* | *Musica e cultura nel Settecento europeo*. Φλωρεντία: Olschki, σ. 173-209.

——. 1990. «Gli armonisti padovani del Santo nel Settecento». Στο Sergio DURANTE & Pierluigi PETROBELLI, 1990, *Storia della musica al Santo di Padova*, Vicenza: Neri Pozza, σ. 199-221.

——. 1991. «Calegari, Vallotti, Riccati e le teorie armoniche di Rameau: Priorità, concordanze, contrasti». *Rivista Italiana di Musicologia* XXVI:2, σ. 241-302.

——. 1994. "Il sistema armonico di Tartini nelle «censure» di due celebri fisico-matematici: Eulero e Riccati". Στο Andrea BOMBI & Maria Nevilla MASSARO (επιμ.), *Tartini* | *Il tempo e le opere*. Μπολόνια: Il Mulino, σ. 321-344.

——. 2021. «Die beiden Harmonie-Systeme der Paduaner Schule (1720 – 1820)». Στο KEYM [επιμ.] 2021 σ. 101-153.

[Abramo BASEVI]. 1864. «Gaspare Selvaggi». *Boccherini* έτ. 3ο, αρ. 12 (31.8.1864), σ. 47α-48γ.

Hector BERLIOZ. 1843. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes, Contenant: Le tableau exact de l'étendue, un apperçu du mécanisme et l'étude du timbre et du caractere expressif des divers instrumens, accompagné d'un grand nombre d'exemples en partition, tirès des Œuvres des plus Grands Maitres, et de quelques ouvrages inédits de l'Auteur*. Παρίσι: Schonenberger.

David BERNSTEIN. 2002. «Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German Legacy». Στο CHRISTENSEN (επιμ.) 2002 ([4]2008), σ. 778-811.

Henri-Montan (=Henry Montan) BERTON. [1815]. *Traité d'harmonie Suivi d'un Dictionnaire des Accords* […]. 4 τόμοι (1: πραγματεία, 2-4: λεξικό συγχορδιών). Παρίσι: M.me Duhan et C.ie. Διαθέσιμο διαδικτυακά μέσω του ιστότοπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (τελευταία ανάκτηση: 13.10.2021).

Parmenio BETTÒLI. 1875. *I nostri fasti musicali* | *Dizionario biografico*. Πάρμα: Tipografia della *Gazzetta di Parma,* Giovanni Cav. Salvioli.

[Girolamo Alessandro BIAGGI]. 1854. «Bibliografia musicale». *L 'Italia musicale* έτ. 6ο, αρ. 32 (22.4.1854), σ. 125α-126β.

Girolamo (=Gerolamo) Alessandro BIAGGI. 1856. *Della musica religiosa e delle questioni inerenti*. Μιλάνο: Francesco Lucca.

Francesco BIANCHI. [περ. 1802–1807]. *Trattato di Armonia Teorico Pratico* […]. (Λονδίνο, Royal College of Music [GB-Lcm], χφ. 754). [Το κείμενο της πραγματείας παρατίθεται στο Παράρτημα του CAFIERO 2003.]

Giuseppe BOERIO. [2]1856. *Dizionario del dialetto veneziano*. Βενετία: Giovanni Cecchini.

Raimondo BOUCHERON. 1842. *Filosofia della musica o estetica applicata a quest' arte*. Μιλάνο: Ricordi. Διαθέσιμο διαδικτυακά στην ψηφιακή βιβλιοθήκη *Saggi musicali italiani*, διεύθ. Giuliano DI BACCO, <https://chmtl.indiana.edu/smi/ottocento/BOUCFILO_TEXT.html> (τελευταία ανάκτηση: 14.3.2021).

——. [1856]. *La scienza dell' armonia spiegata dai rapporti dell' arte coll' umana natura* | *Trattato teorico pratico*. Μιλάνο: Tito di Gio. Ricordi.

Rosa CAFIERO. 1993. «La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci». Στο Maria CARACI VELA, Rosa CAFIERO, Angela ROMAGNOLI (επιμ.), *Gli affetti convenienti all' idee* | *Studi sulla musica vocale italiana* («Archivio del teatro e dello spettacolo» 3), Νάπολη: Edizioni Scientifiche Italiane, σ. 549-579.

——. 1999. "Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della «scienza armonica» nel Real Collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento". *Studi Musicali* XXXVIII:2, σ. 425-481.

——. 2001α. «Una sintesi di scuole napoletane: il *Trattato di Armonia* di Gaspare Selvaggi (1823)». *Studi Musicali* XXX:2, σ. 411-452.

——. 2001β. «Un divulgatore di teorie armoniche della scuola napolitana a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756–1839)». Στο Francesco Paolo RUSSO (επιμ.), *Salfi librettista* | *Studi e testi*, Vibo Valentia: Monteleone, σ. 191-224.

——. 2003. «Introduzione agli scritti teorici di Francesco Bianchi (Cremona, *c*1752–Londra, 1810): il *Trattato di armonia teorico pratico*». Στο *«Et facciam dolçi canti»* | *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65º compleanno,* επιμ. Bianca Maria ANTOLINI, Teresa M. GIALDRONI, Annunziato PUGLIESE, Λούκκα: Libreria Musicale Italiana, σ. 989-1017.

——. 2007. «The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France | A Survey». *JMT* 51:1, «Partimenti» (Άνοιξη 2007), σ. 137-159.

——. 2008. «Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala (Napoli, 1794)». Στο Cecilia DE CARLI & Francesco TEDESCHI (επιμ.), *Il presente si fa storia* | *Scritti di storia dell'arte in onore di Luciano Caramel,* Μιλάνο: Vita & Pensiero, σ. 733-756.

——. 2011. "«La musica è di nuova specie, si compone senza regole» | Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento". Στο MISCIA (επιμ.) 2011, σ. 171-207.

Nicolò CALICHIOPULO MANZARO. 1851. *Rapporto* […] *relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry fatto alla medesima dal chiarissimo di lei socio onorario J. Lardin di Parigi.* Κέρκυρα: Σχερία [Scheria]. Αντίτυπο του συγγράμματος που φυλάσσεται στην Εθνική βιβλιοθήκη της Γαλλίας (Bibliothèque nationale de France) είναι προσβάσιμο και διαδικτυακά: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10075036g/> (τελευταία ανάκτηση 6.9.2021).

Charles-Simon CATEL. An X [1801/1802]. *Traité d'harmonie* […] *adopté par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement.* Παρίσι: Imprimerie du Conservatoire.

Luigi CHERUBINI. [1835]. *Cours de contre-point et de fugue.* Παρίσι: Maurice Schlesinger.

——. 1847. *Marches d'Harmonie Pratiquées dans la Composition Produisant des Suites Regulières de Consonnances et de Dissonnances.* Παρίσι: E. Froupenas & C.ie. Διαθέσιμο διαδικτυακά μέσω του ιστότοπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (Bibliothèque nationale de France): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96908275.r=Cherubini%20Marches%20d%27harmonie%201847?rk=64378;0> (τελευταία ανάκτηση: 14.3.2021).

Ernst Florens Friedrich CHLADNI. 1802 (²1830). *Die Akustik.* Λειψία: Breitkopf & Härtel.

—— (=E.-F.-F. CHLADNI). 1809. *Traité d'acoustique.* Παρίσι: Courcier. Γαλλική μετάφραση του CHLADNI 1802.

Alexandre CHORON. 1808/1809. *Principes de Composition des Écoles d'Italie Adaptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales. Ouvrage Classique formé des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement*

des Ecoles les plus célèbres et des Ecrivains didactiques les plus estimés. […]. 3 τόμοι. Παρίσι: Auguste Le Duc & Comp.ie.

Alexandre CHORON & François FAYOLLE. 1810–1811. *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans,* […] *précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique.* 2 τόμοι (τ. 1 Παρίσι: Valade & Lenormant 1810, τ. 2 Παρίσι: Valade 1811).

Alexandre CHORON & Vincenzo FIOCCHI. [1804]. *Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie, Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage Classique servant d'Introduction à l'étude de la Composition.* […]. Παρίσι: Imbault. Διαθέσιμο διαδικτυακά στον ιστότοπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (Bibliothèque nationale de France): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315073r.r=choron%20fiocchi?rk=21459;2> (τελευταία ανάκτηση: 24.9.2021).

Alexandre CHORON & Juste Adrien de LAFAGE. 1836–1839. *Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie Musicale,* […]. 6 τόμοι (τ. 1: 1836, τ. 2-4, 6: 1838, τ. 5: 1839). Παρίσι: Libraire Encyclopédique de Roret.

Thomas CHRISTENSEN. 1987α. «Eighteenth-Century Science and the "Corps Sonore:" The Scientific Background to Rameau's "Principle of Harmony"». *JMT* τ. 31, αρ. 1 (Άνοιξη 1987), σ. 23-50. Πρόσβαση μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/843545> (τελευταία ανάκτηση: 24.3.2021).

——. 1987β. «Rameau's "L'Art de la Basse Fondamentale"». *Music Theory Spectrum* 9 (Άνοιξη 1987), σ. 18-41. Πρόσβαση μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/746117> (τελευταία ανάκτηση: 6.11.2019).

——. 1992. «The *Règle de l'Octave* in Thorough-Bass Theory and Practice». *Acta Musicologica* LXIV/2: 91-117 (ανακτήθηκε μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/932911>, στις 16.1.2020). Επίσης στο CHRISTENSEN 2014 ([2]2016), σ. 143-169.

——. 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* («Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 4»). Cambridge University Press.

——. 1994. «*Sensus, Ratio,* and *Phthongos*: Mattheson's Theory of Tone Perception». Στο Raphael ATLAS & Michael CHERLIN (επιμ.), 1994, *Musical Intuitions and Transformations; Essays in Honor of David Lewin,* Βοστόνη: Ovenbird Press, σ. 1-22. Επίσης στο CHRISTENSEN 2014 (2016), σ. 289-310.

—— (επιμ.). 2002 ([4]2008). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.

——. 2011. «Fragile Texts, Hidden Theory». Στο CHRISTENSEN 2014 (2016), σ. 55-76.

——. 2014 (2016). *The Work of Music Theory* | *Selected Essays* («Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology»). Λονδίνο / Νέα Υόρκη: Routledge.

Vincenzo COLLA. [2]1830. *Saggio teorico-pratico-musicale ossia Nuovo metodo di contrappunto adorno di tavole analoghe e di varie annotazioni* […]. Μιλάνο: Malatesta di C. Tinelli e C.

David DAMSCHRODER. 2008. *Thinking About Harmony* | *Historical Perspectives on Analysis*. Κέμπριτζ και Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.

Davide DAOLMI. 2005. «Uncovering the origins of the Milan Conservatory: the French model as a pretext and the fortunes of Italian opera». Στο Michael FEND & Michel NOIRAY (επιμ.), 2005, *Musical Education in Europe (1770–1914)* | *Compositional, Institutional, and Political Challanges* («Musical Life in Europe 1600–1900 | Circulation, Institutions, Representation»), 2 τόμοι, Βερολίνο, Berliner Wissenschafts-Verlag, τ. 1 σ. 103-124.

Siegfried Wilhelm DEHN. 1840. *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbass-beispielen*. Βερολίνο: Wilhelm Thome.

Ewald DEMEYERE. 2018. «On Fedele Fenaroli's pedagogy: an update». *Eighteenth-Century Music* 15/2, σ. 207-229.

Camillo DE NARDIS. 1933. *Partimenti dei maestri Cotumacci – Durante – Fenaroli – Leo – Mattei – Platania – Sala – Scarlatti – Tritto – Zingarelli*. Μιλάνο: Ricordi.

Cesare DE SANCTIS. [περ. 1887]. *La polifonia nell'arte moderna spiegata secondo i principî classici* | *Libro I. Trattato di armonia* […]. Μιλάνο: Ricordi.

Xavier DEVILLERS. 2013–2014. *Fedele Fenaroli et la tradition didactique napolitaine au tournant du XVIIe au XIXe siècle* | *Étude en cinq mouvements sur un thème méconnu*. Μεταπτυχιακή διατριβή, Université catholique de Louvain.

Felix DIERGARTEN. 2021. «Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts». Στο KEYM [επιμ.] 2021 σ. 155-189.

Henry DRUMMOND WOLFF. 1908. *Rambling Recollections*. 2 τόμοι. Λονδίνο: Macmillan.

Leonhard EULER (=Leonhardus EULERUS). 1739. *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae* […]. Αγ. Πετρούπολη: Typographia Academiae Scientiarum.

Antonio EXIMENO. 1774. *Dell' origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione.* Ρώμη: Michel' Angelo Barbiellini.

Fedele FENAROLI. 1775. *Regole musicali per i principianti di cembalo.* Νάπολη: Vincenzo Mazzola-Vocola. Διαθέσιμη ψηφιακή μεταγραφή ολόκληρου του κειμένου, με αγγλική μετάφραση και με πρόσθετα μουσικά παραδείγματα, στο Robert GJERDINGEN (επιμ.). *Monuments of Partimenti* […], <web.archive.org/web/20160316175813/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Fenaroli/regole/index.htm> (τελευταία ανάκτηση: 22.6.2020).

——. [1814]. *Partimenti Ossia Basso numerato. Opera completa* […] *Per uso degli alunni del Regal Conservatorio di Napoli, a Niccola Zingarelli, Maestro di S. Pietro in Roma Direttore del medesimo Conservatorio Dall' Editore dedicata* […]. Επιμέλεια και πρόλογος: Emanuele IMBIMBO. Δίγλωσση έκδοση (Ιταλικά – Γαλλικά). Παρίσι: À la Typographie de la Sirène, Chez Carli […].

——. [1823–1824]. *Partimenti Ossia Basso numerato. Opera completa* […]. Επιμέλεια και πρόλογος: Emanuele IMBIMBO. Ρώμη: Ratti. Μονόγλωσση επανέκδοση (μόνο το ιταλικό κείμενο) του FENAROLI [1814]. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο Google Books (<http://books.google.com>).

——. [περ. 1846]. *Partimenti e Regole Musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri e per i principianti di Contrappunto* […] *Nuova edizione corretta ed illustrata con annotazioni ed esempj dimostrativi* […]. Επιμέλεια: Placido MANDANICI. Μιλάνο: Ricordi.

Joan FERRIS. 1959. «The Evolution of Rameau's "Harmonic Theories"». *JMT* 4:2 (11.1959), σ. 231-256. Ανακτήθηκε μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/842852>, στις 6.11.2019.

François-Joseph FÉTIS. [1831–1832]. *Traité élémentaire de musique.* Βρυξέλλες: A. Jamar.

——. 1840. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique* […]. Παρίσι: Bourgogne & Martinet.

——. [2]1844. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Παρίσι: Schlesinger.

——. [δεκαετία 1850]. *Trattato completo della teoria e della pratica dell'armonia*. Μιλάνο: Lucca. Ιταλική μετάφραση, από τον Emanuele GAMBALE, του FÉTIS 1844.

——. [2]1860–1865. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Παρίσι: Firmin Didot Frère, Fils, et C.ie.

Marsilio FICINO (=Marsilius FICINUS) (επιμ.). 1559. *Plotini Divini illius è Platonica familia Philosophi De rebus Philosophicis libri LIIII. In Enneades sex distributi, à Marsilio Ficino Florentino è Græca Lingua in Latinam versi & ab eodem doctissimis commentarijs illustrati, omnibus cum Græco exemplari collatis & diligenter castigatis.* 2 τόμοι. Βασιλεία: Petrus Perna.

Gottfried Wilhelm FINK. 1836. «Neue musikalische Untersuchungsreise in Italien». *Allgemeine musikalische Zeitung* 21 (25.5.1836), σ. 333-337.

Em[m]anuel Aloys FÖRSTER. 1805. *Anleitung zum General-bass.* Βιέννη: Johann Träg und Sohn, και Λειψία: Breitkopf und Härt[e]l.

Nicolas Étienne FRAMERY & Pierre-Louis GINGUENÉ (επιμ.). 1791. *Encyclopédie méthodique* | *Musique* τόμος 1. Παρίσι: Panckoucke.

Nicolas Étienne FRAMERY, Pierre-Louis GINGUENÉ, Jérôme-Joseph de MOMIGNY (επιμ.). 1818. *Encyclopédie méthodique* | *Musique* τόμος 2. Παρίσι: chez Mme. veuve Agasse.

Oscar FRANZ. 1906. *Complete Method for the French Horn* | *Grosse theoretisch-practische Waldhorn-Schule.* Νέα Υόρκη: Carl Fischer. Αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη δίγλωσση έκδοση (Αγγλικά και Γερμανικά), με μετάφραση στα Αγγλικά από τον Gustav SAENGER.

Johann Joseph FUX (=Joannes Josephus FUX). 1725. *Gradus ad Parnassum, Sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem, methodo novâ, ac certâ* […]. Βιέννη: Joannes Petrus van Ghelen.

Francesco GALEAZZI. 1791, 1796. *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l' arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principj rifotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente a' principianti, dilettanti, e professori di violino* […]. Ρώμη: Pilucchi Cracas, 1791 (τ. 1)· Michele Puccinelli, 1796 (τ. 2). Μετάφραση του Β΄ τόμου στα Αγγλικά από την Deborah BURTON και τον Gregory W. HARWOOD, οι οποίοι υπογράφουν επίσης την εισαγωγή και τον σχολιασμό: *Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV* («Studies in the History of Music Theory and Literature» τόμος 5), Urbana-Σικάγο-Σπρίνγκφιλντ: University of Illinois Press, 2012.

David N. GEORGE. 1982. *The* Traité d'harmonie *of Charles-Simon Catel.* Διδακτορική διατριβή. Denton, Texas: North Texas State University.

Carlo GERVASONI. 1800. *La scuola della musica, in tre parti divisa.* Piacenza: Niccolò Orcesi.

——. 1812. *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica ossia Metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali* […]. Πάρμα: Blanchon.

Pietro GIANELLI. 1801 ([2]1820). *Dizionario della musica sacra e profana* […]. Piacenza: Niccolò Orcesi.

Robert O. GJERDINGEN. 2007α. *Music in the Galant Style* | *Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web.* Οξφόρδη κ Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

——. 2007β. «Partimento, que me veux-tu?». *JMT* 51:1, «Partimenti» (Άνοιξη 2007), σ. 85-135.

——. 2010. «Partimenti Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition». Στο MOELANTS (επιμ.) 2010, σ. 43-70.

——. 2020. *Child Composers in the Old Conservatories | How Orphans Became Elite Musicians*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Giuseppe GRASSI. [11]1832. *Saggio intorno ai sinonimi della lingua italiana.* Τορίνο: Giacinto Marietti.

Renate GROTH. 2021. «Die französische Harmonielehre im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts». Στο KEYM [επιμ.] 2021 σ. 191-204.

Malou HAINE. 2002. «Musicien, mécène et imprésario | Les concerts du violoncelliste Adrien-François Servais et leur promotion par Jules Lardin». Στο Hans Erich BÖDEKER, Patrice VEIT & Michael WERNER (επιμ.), 2002, *Le concert et son public | Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Παρίσι: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, σ. 93-119.

Ján HALUŠKA. 2004 ([2]2018). *The Mathematical Theory of Tone Systems* («Pure and Applied Mathematics | A Dekker Series of Monographs and Textbooks 262»). Boca Raton: CRC Press – Taylor & Francis Group.

Johann David HEINICHEN. 1728. *Der General-Bass in der Composition,* […]. Δρέσδη: χ.ό.ε.

Ludwig HOLTMEIER. 2007. «Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition | Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave». *JMT* 51:1, «Partimenti» (Άνοιξη 2007), σ. 5-49. Πρόσβαση μέσω του *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/40283107> (τελευταία ανάκτηση: 12.9.2021).

——. 2012. «Feindliche Übernahme | Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts». *Musik & Ästhetik* 63 (Ιούλιος 2012), σ. 5-25.

Brian HYER. 2002. «Tonality». Στο CHRISTENSEN (επιμ.) 2002 ([4]2008), σ. 726-752.

Job IJZERMAN. 2018. *Harmony, Counterpoint, Partimento | A New Method Inspired by Old Masters.* Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Emanuele IMBIMBO (=Emmanuele JMBIMBO). [περ. 1814]. *Seguito de' Partimenti ossia Esercizio d' Armonia Vocale e Instrumentale Sopra i Bassi Fugati* […] *al Sig.[r] Fedele Fenaroli Rispettosamente Dedicato / Suite des Partimenti ou Exercice d'Harmonie Vocale et Instrumentale Sur les Basses Fugati* […] *Dédié avec Respect A Monsieur Fedele Fenaroli.* Παρίσι: Carli.

Emanuele (=Emmanuel) IMBIMBO. 1821. *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduites dans cet art; précédées d'une notice sur les Conservatoires de Naples.* Παρίσι: Didot. Διαθέσιμο διαδικτυακά μέσω του ιστότοπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3145990?rk=42918;4> (τελευταία ανάκτηση: 28.9.2021).

Charis IORDANOU. 2011. *La théorie de la basse fondamentale en France | Étude de sa diffusion et de sa didactisation aux XVIII[e] siècle.* Διδακτορική διατριβή. Παρίσι: Université Paris-Sorbonne.

Markus JANS. 2007. «Towards a History of the Rule of the Octave». Στο *Towards Tonality | Aspects of Baroque Music Theory* («Collected Writings of the Orpheus Institute» 6), επιμ. Thomas CHRISTENSEN, Leuven: Leuven University Press, 2007, σ. 119-143.

Frédéric KALKBRENNER. [1849]. *Traité d'Harmonie du Pianiste, Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser.* […], *op. 185* [*190*]. Παρίσι: Kalkbrenner («chez l'Auteur») και Λειψία: Breitkopf & Härtel.

Manolis KALOMIRIS. 1932. «L'évolution de la musique en Grèce». Στο *Μανώλης Καλομοίρης*, 1932, Αθήνα: Ἔκδοσις Ἐθνικοῦ Ὠδείου, σ. 80-92. Ελληνική μετάφραση και υπομνηματισμός του άρθρου από τον

Χάρη ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗ, συνοδευόμενη από φωτοαναστατική αναδημοσίευσή του, στο *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 9 (Μάιος – Αύγουστος 2021), σ. 57-84.

Kostas KARDAMIS. 2010. «Greece and symphonism: The case of Dionysios Rodotheatos through his symphonic poem *Atalia* (for wind band), 1879». Στο ΚΑΡΔΑΜΗΣ 2010, σ. 111-126.

——. 2011. «From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer». *Nineteenth-Century Music Review* 8, σ. 101-126.

——. 2014. «*"Aria in idioma Greco"* or Pending the Greek-speaking singers». Στο Νίκος ΜΑΛΙΑΡΑΣ (επιμ.), 2014, *The National Element in Music,* Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου (Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 18-20 Ιαν. 2013), Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής, σ. 126-135. Διαδικτυακά διαθέσιμο στο <http://nem2013.music.uoa.gr/>.

Stefan KEYM (επιμ.). 2021. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 3ο μέρος: *Frankreich, Belgien, Italien* (*Geschichte der Musiktheorie* 12). Darmstadt: wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

Stephanie KHOURY. 2014. «Partimento as Improvisation Pedagogy: Renewing a Lost Art». *InCantare* 6 (Δεκ. 2014), σ. 87-101. Διαθέσιμο διαδικτυακά μέσω της ιστοσελίδας του περιοδικού *InCantare*: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare/article/view/358/pdf_23> (τελευταία ανάκτηση: 28.9.2021).

Athanasius KIRCHER (=KIRCHERUS). 1650. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni* […]. 2 τόμοι. Ρώμη: F. Corbelletti (Α΄ τόμος), L. Grignani (Β΄ τόμος).

Johann Philipp KIRNBERGER. [1781 περ.]. *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* […]. Βερολίνο: J. J. Hummel.

Nikola KOMATOVIĆ. 2018. «"Modulate! Modulate! Modulate! But do not change the key." | The development and transformation of the term *modulation* in the 19th-century French theory». *Rasprave* 44/2, σ. 517-526.

Juste-Adrien de LA-FAGE. 1840. *Memoria intorno la vita e le opere di Stanislao Mattei, p. minorita bolognese.* Μπολόνια: Jacopo Marsigli.

Honoré François Marie LANGLÉ. [1805]. *Traité de la Fugue.* Παρίσι: Langlé ("Chez l'Auteur").

Gustave LEFÈVRE. 1889. *Traité d'Harmonie à l'usage des cours de l'école.* Παρίσι: École de Musique Classique, Passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts 10.

Joel LESTER. 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Pietro LICHTENTHAL. 1826. *Dizionario e bibliografia della Musica* […]. 2 τόμοι. Μιλάνο: Fontana.

Mark LINDLEY & Ronald TURNER-SMITH. 1993. *Mathematical Models of Musical Scales* | *A New Approach.* Βόννη: Verlag für systematische Musikwissenschaft.

Angela LOHRI, Sandra CARRAL, Vasileios CHATZIIOANNOU. 2011. "Combination Tones in Violins". *Archives of Acoustics* 36:4, σ. 727-740.

Isaac LOWNDES. 1827. *Λεξικὸν τῆς Ἀγγλικῆς καὶ Γραικικῆς Γλώσσης*. Κέρκυρα – Λονδίνο: χ.ό.ε.

Vladimiro MACCHI (επιμ.). [2]1981. *Inglese – Italiano* | *Italiano – Inglese*. Φλωρεντία: Sansoni.

Alfred MANN. 1958 (1987). *The Study of Fugue.* Νέα Υόρκη: Dover.

Friedrich Wilhelm MARPURG. 1755 ([2]1762). *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen, für Anfänger und Geübtere*. Βερολίνο: Gottlieb August Lange.

Giambattista MARTINI. [1774–1776]. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* […]. 2 τόμοι (1 [1774], 2 [1776]). Μπολόνια: dalla Volpe.

Adolf (=Adolph) Bernhard MARX. 1837 ([2]1841). *Die Lehre der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. Τόμος 1 (από συνολικά 4). Λειψία: Breitkopf & Härtel.

Thomas J. MATHIESEN. 2002. «Greek Music Theory», στο CHRISTENSEN (επιμ.) 2002 ([4]2008), σ. 109-135.

Stanislao MATTEI. [περ. 1824–1825]. *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a più voci sulla Scala ascendente e discendente maggiore, e minore con diverse Fughe a quattro, e 8.* Μπολόνια: Cipriani.

——. [1850]. *Bassi numerati per accompagnare, ridotti ad intavolatura a due violini e viola* | *Opera postuma del Padre Stanislao Mattei* | *Tratta dall' Originale esistente nella ricca Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Milano: F. Lucca. [Αναστατική έκδοση («Bibliotheca Musica Bononiensis» IV, αρ. 202), Μπολόνια: Libreria Editrice Forni, 1969.]

Marcus MEIBOM (=MEIBOMIUS) (επιμ.). 1652. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine.* 2 τόμοι. Άμστερνταμ: Ludovicus Alzevirius.

Nathalie MEIDHOF. 2016. *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre* | *Konzepte, Quellen, Verbreitung.* Hildesheim – Ζυρίχη – Νέα Υόρκη: Olms.

Marin MERSENNE. 1636. *Harmonie universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Musique. Où il est traité des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques*. Παρίσι: Pierre Ballard.

Gianfranco MISCIA (επιμ.). 2011. *Fedele Fenaroli* | *Il didatta e il compositore.* Πρακτικά συνεδρίου (Lanciano, 15-16.11.2008). Λούκκα: Libreria Musicale Italiana.

Dirk MOELANTS (επιμ.). 2010. *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice* ("Collected Writings of the Orpheus Institute"). Leuven: Leuven University Press.

Jérôme-Joseph de MOMIGNY. 1806. *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique, Basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde;* […]. 3 τόμοι. Παρίσι: Momigny [Chez l'auteur].

——. [1821]. *La seule vraie Théorie de la Musique Utile à ceux qui excellent dans cet Art comme à ceux qui en sont aux premiers Eléments, ou Moyen le plus court pour devenir Mélodiste, Harmoniste, Contrepointiste et Compositeur* […]. Παρίσι: Momigny [«Au Magasin de Musique de l'Auteur»].

—— (=Girolamo Giuseppe DI MOMIGNY). 1823. *La sola e vera teorica della musica* […]. Μπολόνια: Luigi Camberini & Gaspare Parmeggiani. Ιταλική μετάφραση, από τον E. M. E. SANTERRE, του MOMIGNY 1821.

Roberta MONTEMORRA MARVIN. 2012. «Verdi, Conservatory Reform, and the Italian Musical Tradition». Στο Licia SIRCH, Maria Grazia SITÀ, Marina VACCARINI (επιμ.), 2012, *L'insegnamento dei conservatorî, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento* («Strumenti della ricerca musicale» 19), Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου (Μιλάνο, Ωδείο «Giuseppe Verdi», 28-30 Νοε. 2008), Λούκκα: Libreria Musicale Italiana. σ. 3-29.

Catherine NOLAN. 2002. «Music theory and mathematics». Στο CHRISTENSEN (επιμ.) 2002 ([4]2008), σ. 272-271.

Cesare ORLANDINI. 1840. *Grammatica musicale* […]. Μπολόνια: Annesio Nobili e Comp.

——. 1844. *Dottrina musicale* […] *esposta in sei ragionamenti scientifici.* Μπολόνια: Giuseppe Tiocchi.

Domenico PADOVAN. 1872. «Poche parole sopra i scritti del Cav. Nicolò Cal. Manzaro». *Ἡ φωνή* 361 (12.4.1872), σ. 2[γ]-3[α] και 362 (20.4.1872), σ. 3[β]-3[γ].

Giuseppe PAOLUCCI. 1765–1772. *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempj di varj autori e con osservazioni di Fr. Giuseppe Paolucci minor conventuale*. 3 τόμοι (1: 1765, 2: 1766, 3: 1772). Βενετία: Antonio de Castro.

Luigi PICCHIANTI. 1834. *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica* […]. Φλωρεντία: Tipografia della Speranza.

Walter PISTON, αναθεώρ. Mark DEVOTO. [5]1987. *Harmony.* Νέα Υόρκη – Λονδίνο: W. W. Norton & Company. Μετάφραση στα Ελληνικά, από τους Κωνσταντίνο Π. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑ-ΣΓΟΥΡΔΑ και Βασίλη ΜΟΥΣΚΟΥΡΗ, ως *Αρμονία*, Αθήνα: edition orpheus, 2004.

Alejandro Enrique PLANCHART. 1960. «A Study of the Theories of Giuseppe Tartini». *JMT* 4:1 (Απρ. 1960), σ. 32-61. Ανακτήθηκε μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/843046>, στις 6.11.2019.

Domenico QUADRI. 1832 ([2]1835). *Lezioni di Armonìa scritte* […] *per facilitare lo studio della composizione*. Ρώμη: Tipografia delle Belle Arti.

Jean-Philippe RAMEAU. 1722. *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturels;* […]. Παρίσι: Jean-Baptiste-Christophe Ballard. Μετάφραση στα Αγγλικά από τον Philip GOSSETT ως *Treatise on Harmony*, Νέα Υόρκη: Dover, 1971.

——. 1726. *Nouveau système de musique théorique, Où l'on découvre le Principe de toutes les Regles necessaires à la Pratique, Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie;* […]. Παρίσι: Jean-Baptiste-Christophe Ballard. Διαθέσιμο διαδικτυακά στον ιστότοπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008449n.r=Rameau%20Nouveau%20syst%C3%AAme%20de%20musique%20th%C3%A9orique?rk=21459;2> (τελευταία ανάκτηση: 24.9.2021).

——. 1737. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique.* […]. Παρίσι: Prault fils.

——. 1750. *Démonstration du principe de l'Harmonie, Servant de base à tout l'Art Musical théorique & pratique.* […]. Παρίσι: Durand.

——. 1760. *Code de Musique Pratique, ou Méthodes pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec un méchanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tous les Instrumens qui en sont susceptibles, & pour la Prélude: Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore.* Παρίσι: Imprimerie Royale.

Rudolf RASCH. 2002. «Tuning and temperament». Στο CHRISTENSEN (επιμ.) 2002 ([4]2008), σ. 193-222.

Henri REBER. 1862. *Traité d'harmonie.* Παρίσι: Colombier. Διαθέσιμο διαδικτυακά στον ιστότοπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (BnF): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9622991c?rk=21459;2> (τελευταία ανάκτηση: 24.9.2021).

Giuseppe REGALDI. [10]1858. *Canti di G. Regaldi.* Τορίνο: Tipografia scolastica di Sebastiano Franco e figli e comp.

Alexander REHDING. 2005. «Rousseau, Rameau, and Enharmonic Furies in the French Enlightenment». *Journal of Music Theory* 49:1 (Άνοιξη 2005), σ. 141-180. Ανακτήθηκε μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27639393>, στις 1.4.2021.

Antoine REICHA. [περ. 1816–1818]. *Cours de Composition Musicale ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie Pratique* […]. Παρίσι: Gambaro.

——. [1846]. *Corso di composizione musicale ossia Trattato completo e ragionato d' armonia pratica.* Μιλάνο: G. Ricordi & C. Ιταλική μετάφραση του REICHA [περ. 1816–1818] από τον Luigi Felice ROSSI, με κριτικό σχολιασμό του ιδίου.

Jean-Baptiste REY. 1807. *Exposition élémentaire de l'Harmonie; Théorie générale des accords d'après la Basse fondamentale Vue selon les différens genres de Musique: Ouvrage Classique servant à l'intelligence de tous les traités, Systêmes d'harmonie et méthodes d'accompagnement pouvant servir aussi d'introduction à la Composition; Adopté par le Gouvernement français pour l'enseignement des Elèves des Maitrises établies par décret de S. M. L'Empereur et Roi;* […]. 3 τόμοι. Παρίσι: Naderman.

Marc RIGAUDIÈRE. 2021. «Harmonielehre und Tonalitätstheorie von Fétis bis Gevaert». Στο KEYM [επιμ.] 2021 σ. 205-256.

Benito V. RIVERA. 1978. «The "Isagoge" (1581) of Johannes Avianius: An Early Formulation of Triadic Theory». *JMT* 22:1 (Άνοιξη 1978), σ. 43-64. Ανακτήθηκε μέσω του *JSTOR* στις 5.2.2020, <https://www.jstor.org/stable/843627>.

Jesse ROSENBERG. 1995. *The Experimental Music of Pietro Raimondi.* Διδακτορική διατριβή. Νέα Υόρκη: New York University.

Lauro ROSSI. [1858]. *Guida ad un corso d'armonia pratica orale per gli allievi del R. Conservatorio di musica in Milano* […]. Μιλάνο: Tito di Gio. Ricordi.

Jean-Jacques ROUSSEAU. 1768. *Dictionnaire de musique*. Παρίσι: Veuve Duchesne.

Michele RUTA. 1855. «Pedagogia musicale | L' attacco». *Gazzetta Musicale di Napoli* έτ. 4ο αρ. 49 (8.12.1855) σ. 385α-386a.

——. 1856. «Pedagogia musicale | Il Partimento». *Gazzetta Musicale di Napoli* έτ. 5ο αρ. 7 (16.2.1856) σ. 49α-50β· αρ. 9 (1.3.1856) σ. 65.

——. 1876. «Pedagogia musicale | Lo studio dell'armonia in Italia». *La musica* τ. 1 αρ. 3 (19.8.1876) σ. 2β-3β.

——. 1877. *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*. Νάπολη: Detken & Rocholl.

——. 1885. «Dissertazione sul semitono maggiore e sul semitono minore». *La musica popolare* τ. 4 αρ. 3 (15.3.1885) σ. 42β-45γ, αρ. 4 (15.4.1885) σ. 58γ-59α, αρ. 5 (15.5.1885) σ. 75α-76γ.

Luigi Antonio SABBATINI. 1789–1790. *Elementi teorici della musica colla pratica de' medesimi, in duetti, e terzetti a canone Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci* […]. Ρώμη: Pilucchi Cracas & Giuseppe Rotilj.

——. 1799. *La vera idea delle musicali numeriche segnature diretta al giovane studioso dell'armonìa* […]. Βενετία: Sebastian Valle.

——. 1802. *Trattato sopra le fughe musicali* […] *Corredato da copiosi Saggj del suo Antecessore Padre Francesco Antonio Vallotti.* Βενετία: Sebastiano Valle.

Nicola SALA. 1794. *Regole del contrappunto pratico* […]. Νάπολη: Stamperia Reale. Διαθέσιμο διαδικτυακά στον ιστότοπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (Bibliothèque nationale de France): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1175548f.r=Sala%20regole?rk=21459;2> (τελευταία ανάκτηση: 24.9.2021).

Olga SÁNCHEZ-KISIELEWSKA. 2017. «The Rule of the Octave in First-Year Undergraduate Theory: Teaching in the Twenty-First Century with Eighteenth-Century Strategies». *Journal of Music Theory Pedagogy* 31, σ. 113-134.

Giorgio SANGUINETTI. 1997. «Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850–1950)». *Fonti Musicali Italiane* 2, σ. 155-248.

——. 2005. «Decline and fall of the 'Celeste Impero': the theory of composition in Naples during the ottocento». *Studi Musicali* 34, έτ. XXXIV (2005, αρ. 2), σ. 451-502. [Εμπλουτισμένη και μεταφρασμένη στα Αγγλικά εκδοχή του: «I travagli del 'celeste impero' | La teoria della composizione a Napoli nell'Ottocento fra tradizione e innovazione», στο *Intersezioni | Quattro studi di teoria e analisi musicale*, επιμ. Giorgio SANGUINETTI, Cosenza: Università della Calabria, 1999, σ. 137-183.]

——. 2006. «L'eredità di Fenaroli nell'Ottocento». Στο Antonio CAROCCIA, Paolo Giovanni MAIONE και Francesca SELLER (επιμ.), 2008, *Giuseppe Martucci e la "caduta delle Alpi",* Πρακτικά συνεδρίου (Capua – Νάπολη 1-2 Δεκ. 2006), Λούκκα: LIM, σ. 11-34.

——. 2007. «The Realization of Partimenti: An Introduction». *JMT* 51:1, «Partimenti» (Άνοιξη 2007), σ. 51-83.

——. 2009. «La scala come modello di composizione». *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* έτ. 15ο, 2009/1 («Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento»), σ. 71-99.

——. 2010. «*Partimento*-Fugue: The Neapolitan Angle». Στο MOELANTS (επιμ.) 2010, σ. 71-111.

——. 2011. «Il *Gradus ad Parnassum* di Fedele Fenaroli». Στο MISCIA (επιμ.) 2011, σ. 209-224.

——. 2012. *The Art of Partimento | History, Theory, and Practice.* Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

——. 2013. «Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli». *Journal of Schenkerian Studies* 7, σ. 31-61. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc287872/m1/36/> (τελευταία ανάκτηση: 29.9.2021).

——. 2021. «Die Partimento-Lehre in Italien vom 17. bis 19. Jahrhundert». Στο KEYM [επιμ.] 2021 σ. 101-153.

Marco SANTUCCI. 1828. *Sulla melodia sull' armonia e sul metro*. Λούκκα: Ducale Tipografia Bertini.

Joseph SAUVEUR. [1701]. *Principes d'acoustique et de musique, ou Systême general des intervalles des sons, et de son application à tous les systêmes et à tous les instrumens de musique, Inseré dans les Memoires de 1701 de l'Academie Royale des Sciences.* Χ.τ.έ. : χ.ό.ε.

Riccardo SCHWAMENTHAL & Michele L. STRANIERO. 1999. *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali.* Μιλάνο: RCS.

Domenico SCORPIONE. 1701. *Riflessioni armoniche* […]. Νάπολη: De Bonis.

Gaspare SELVAGGI. 1823. *Trattato di Armonia ordinato con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte.* Νάπολη: Raffaele Miranda.

Antonio SOLER. 1762. *Llave de la modulacion, y antiguedades de la Musica, en que se trata del fundamento necessario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier*

especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones. Μαδρίτη: Joachin Ibarra.

Georg Andreas SORGE. 1745–1747. *Vorgemach der musicalischen Composition, oder Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Bass.* 3 τόμοι (1: 1745, 2: 1746, 3: 1747). Lobenstein: Sorge [«im Verlag des *Autoris*»].

——. [1753]. *Ausweichungs-Tabellen; in welchen auf vierfache Art gezeiget wird wie eine iede Tonart in ihre Neben-Tonarten ausweichen könne* […]. Νυρεμβέργη: Johann Ulrich Haffner.

Gaetano STELLA. 2007. «Partimenti in the Age of Romanticism». *JMT* 51:1, «Partimenti» (Άνοιξη 2007), σ. 161-186. Ανακτήθηκε μέσω του *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/40283111>, στις 19.3.2015.

——. 2009. «Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala | Una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano». *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* έτ. 15ο, 2009/1 («Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento»), σ. 121-143.

[Benjamin STILLINGFLEET]. 1771. *Principles and Power of Harmony.* Λονδίνο: J. & H. Hughs. [ανώνυμη έκδ.]

Guido TACCHINARDI. 1878. [Άτιτλες επιστολές στις οποίες συζητείται ένα αρμονικό ζήτημα]. *Gazzetta Musicale di Milano* έτ. 33ο, αρ. 45 (10.11.1878), σ. 393α-394α· αρ. 51 [παράρτημα] (22.12.1878), σ. 1α-4β.

Giuseppe TARTINI. 1754. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia.* Πάδοβα: Stamperia del seminario (Giovanni Manfrè).

Zaccaria TEVO. 1706. *Il musico testore* […]. Βενετία: Antonio Bortoli.

Nicolò TOMMASEO. 1856. «Italia, Grecia, Illirio: Le Isole Ionie, la Corsica e la Dalmazia: Industria e arti gentili». *Rivista contemporanea* τόμ. 8, έτος 4ο. Torino: Tipografia Economica, σ. 1-6.

—— (=Niccolò TOMMASÉO). 1857. *Bellezza e civiltà o Delle arti del bello sensibile.* Φλωρεντία: Felice le Monnier.

Nicolò TOMMASEO & Bernardo BELLINI (επιμ.). 1861–1879. *Dizionario della lingua italiana*. 10 τόμοι. Τορίνο: Società L'unione tipografico-editrice torinese.

Piero TORRIGIANI. 1846–1847. «Esame critico della *Dottrina musicale* del signor Cesare Orlandini». *Gazzetta Musicale di Milano* έτ. 5ο αρ. 18 (5.5.1846) σ. 139α-140β· αρ. 19 (10.5.1846) σ. 147α-148β· αρ. 29 (17.7.1846) σ. 227α-228β· αρ. 33 (16.8.1846) σ. 259β-261α· αρ. 36 (6.9.1846) σ. 285α-286α· αρ. 41 (11.10.1846) σ. 323β-325α· αρ. 44 (1.11.1846) σ. 348α-349α· αρ. 51 (20.12.1846) σ. 411α-412β· έτ. 6ο αρ. 7 (14.2.1847) σ. 51α-52β.

Società Tipografica TRAMATER & C. (επιμ.). 1829–1840. *Vocabolario universale italiano.* 7 τόμοι. Νάπολη: Tramater.

Daniel Gottlob TÜRK. 1791. *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*. Χάλλε κ Λειψία: Hemmerde & Schwetschke, κ Schwickert.

——. 1822. *Anweisung zum Generalbaßspielen*. Βιέννη: S. A. Steiner και Σια. Νέα, βελτιωμένη έκδοση της 2ης έκδοσης του TÜRK 1791.

Domenico VALLO. 1804. *Compendio elementare di musica specolativo-pratica.* Νάπολη: Angelo Coda. Διαδικτυακή πρόσβαση, μέσω του *Internet Culturale* (<internetculturale.it>), με τον κωδικό IT\ICCU\NAPE\014849 (τελευταία ανάκτηση: 4.8.2019).

Francescantonio VALLOTTI. 1779. *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica* […]. Πάδοβα: Stamperia del Seminario (Giovanni Manfrè).

Peter VAN TOUR. 2015. *Counterpoint and Partimento | Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples* («Studia musicologica Upsaliensia» 25). Ουψάλα: Acta Universitatis Upsaliensis.

Massimino VISSIAN. 1846. *Dizionario della musica ossia Raccolta dei principali vocaboli italiani-francesi e francesi-italiani co' loro significati ad uso della gioventù studiosa fatto sulle opere de' migliori autori moderni.* Μιλάνο: Tip. Borroni e Scotti.

Georg Joseph VOGLER. 1778–1781. *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.* 3 τόμοι + άλλοι 17 με μουσικά παραδείγματα (*Gegenstände der Betrachtungen*). Mannheim: χ.ό.ε.

Daniel Pickering WALKER. 1978. "The Musical Theory of Giuseppe Tartini". Στο Daniel Pickering WALKER, 1978, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance,* Λονδίνο: The Warburg Institute, σ. 123-170.

Robert W. WASON. 2002. «*Musica practica*: music theory as pedagogy». Στο CHRISTENSEN (επιμ.) 2002 ([4]2008), σ. 46-77.

Gottfried WEBER. 1817–1821. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere,* […]. 3 τόμοι (1: 1817, 2: 1818, 3: 1821). Mainz: B. Schott.

——. 1817–1821 ([2]1824). *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht* […]. 4 τόμοι. Mainz: B. Schotts (υιοί). Αναθεωρημένη έκδοση του WEBER 1817–1821.

Gioseffo ZARLINO. 1558. *Le istitutioni harmoniche* […] *Nelle quali; oltra le materie appartenenti alla musica; Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi;* […] Βενετία: χ.ό.ε.

Α-Я

Иосиф ДУБОВСКИЙ, Сергей ЕВСЕЕВ, Игорь СПОСОБИН, Владимир СОКОЛОВ [Ιωσήφ ΝΤΟΥΜΠΌΦΣΚΙ, Σεργκέι ΕΦΣΈΓΕΦ, Ίγκορ ΣΠΟΣΌΜΠΙΝ, Βλαντίμιρ ΣΟΚΟΛΌΦ]. 1937–1938 ([4]1965). *Учебник гармонии* [*Učebnik garmonii*]. Μόσχα: Музыка [Muzyka]. Μετάφραση στα Ελληνικά από τον Γιώργο ΠΛΟΥΜΠΙΔΗ ως *Εγχειρίδιο Αρμονίας*, Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας, 1998.

Пётр ЧАЙКОВСКИЙ [Πιοτρ ΤΣΑΪΚΟΦΣΚΙ]. 1872 ([6]1897). *Руководство къ практическому изученію гармоніи* [*Rukovodstvo k praktičeskomu izučeniju garmonii*]. Μόσχα: П. Юргенсон [P. Jurgenson]. Μετάφραση στα Αγγλικά από τους Emil KRALL και James LIEBLING ως *Guide to the Practical Study of Harmony*, Λειψία: P. Jurgenson, 1900. Ανατύπωση Mineola, Νέα Υόρκη: Dover, 2005.

Έντυπες παρτιτούρες

Ίρμγκαρτ ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ (επιμ.). 2006. *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος | Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα Α΄ | Τρεις άριες του 1815* («Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής» 1). Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής.

[Νικόλαος] ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ (=CALICHIOPULO MANZARO). [1823]. *Otto Ariette e due Madrigali a voce sola con accomp[agnamento] di Piano Forte* op. 3. Ποίηση: Jacopo Andrea VITTORELLI. Μιλάνο: Luigi Bertuzzi. Απόκειται στην Εθνική Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας (Biblioteca Nazionale Marchiana), Ricordi Misc. Mus. 11758.

Νικόλαος Χαλικιοπουλος Μαντζαρος (=Nicolò C. Manzaro). 1884α. *Pensieri musicali sulle parole del Sonetto di Mr. Francesco Petrarca "Levommi il mio pensier"*. Μεταθανάτια έκδοση (χρονολογία σύνθεσης: περί το 1837). Φλωρεντία – Ρώμη: G. Venturini, α.α.ε. 2982.

—— (=Nicolò C. Manzaro). 1884β. *Raccolta di Sinfonie per Pianoforte* […], «Sinfonia di genere orientale […]». Φλωρεντία – Ρώμη: G. Venturini, α.α.ε. 2981. Μεταθανάτια έκδοση της sinfonia αρ. 18 του χφ που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσινίγειο Αρχείο 640.

—— (=Nicolò C. Manzaro). 1885. *Ophélie*, Redowa Mazurka. Μεταθανάτια έκδοση (χρονολογία σύνθεσης: 1844 ή νωρίτερα, βάσει του χφ I.A.M.Μπ. 407). Φλωρεντία – Ρώμη: G. Venturini, α.α.ε. 3182.

Vincenzo Bellini. χ. χ. *Norma*. Φωνητική παρτιτούρα με πιανιστική αναγωγή. Νέα Υόρκη: Schirmer (α.α.ε. 44001). Ανατύπωση παρτιτούρας που είχε εκδώσει ο οίκος Ricordi γύρω στο 1920 (α.α.ε. 41684).

André-Ernest-Modeste Grétry. [περ. 1779]. *L'amant jaloux*. Παρίσι: Huguet.

——. [1786]. *Richard Cœur de Lion*. Παρίσι: Houbaut. Διαθέσιμο διαδικτυακά στον ιστότοπο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (BnF): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174096g?rk=21459;2> (τελευταία ανάκτηση 24.9.2021).

——. [1812/1838]. *Richard Cœur de Lion*. Παρίσι: J. Frey.

——. χ. χ. *Zémire et Azor*. Παρίσι: J. Frey.

Pierre-Alexandre Monsigny. χ. χ. *Rose et Colas*. Παρίσι: Claude Hérissant.

Hans-B. Schlumm, Andreas Kertscher, Κωνσταντίνος Ζερβοπουλος (επιμ.). 2010. *Mindler – Solomos – Mantzaros* | Hymne an die Freiheit. Δίγλωσση έκδοση (Γερμανικά – Ελληνικά). Paderborn: IFB Verlag.

Carl Maria von Weber. χ. χ. [1869]. *Der Freischütz* […] («Carl Maria von Weber's sämmtliche Compositionen» τόμος 3, τεύχος 1). Φωνητική παρτιτούρα με πιανιστική αναγωγή από τον H. W. Stolze. Wolfenbüttel: L. Holle (α.α.ε. 337).

Διαδικτυακές πηγές, ηλεκτρονικές εκδόσεις (e-books)

Αντώνης Βασιλακης. 2009. «Ένα άγνωστο κείμενο του του Πέτρου Βράιλα-Αρμένη». *Η΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Πρακτικά*. Κύθηρα: Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, σ. 68-82. Διαδικτυακά διαθέσιμο στο <http://www.parathemata.com/2009/11/blog-post_20.html> (τελευταία ανάκτηση: 15.3.2021).

Philip Bate, αναθεώρ. Edward H. Tarr. «Valve (i)». Στο *GMO*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28961> (τελευταία ανάκτηση: 21.4.2021).

Howard Brofsky, αναθεώρ. Sergio Durante. «Martini, [Padre] Giovanni Battista». Στο *GMO*, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17921> (τελευταία ανάκτηση: 9.8.2021).

Giovanni Carli Ballola & Roberta Montemorra Marvin. «Ruggi, Francesco». Στο *GMO*, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24114> (τελευταία ανάκτηση: 13.6.2020).

David Charlton. «Berton family, (2) Henri-Montan Berton». Στο *GMO*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02931> (τελευταία ανάκτηση: 21.11.2021).

Marcello CONATI. 1992. «*L'Italia musicale*». Στον ιστότοπο του *RIPM* (*Répertoire international de la presse musicale*), <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=ITM> (τελευταία ανάκτηση: 26.9.2019).

Ruth I. DEFORD. «Canzonetta». Στο *Grove Music Online* | *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04808> (τελευταία ανάκτηση: 4.6.2021).

Dinko FABRIS. «Selvaggi, Gaspare». Στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τ. 91, διαδικτυακή αναδημοσίευση στο <https://www.treccani.it/enciclopedia/gaspare-selvaggi_(Dizionario-Biografico)/> (τελευταία ανάκτηση στις 16.9.2021).

Fabio FANO. «Gaspari, Gaetano». Στο *Grove Music Online* | *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10707> (τελευταία ανάκτηση: 21.8.2021).

Susie JEANS, αναθεώρ. Penelope GOUK. «Taylor, Brook». Στο *GMO*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27582> (τελευταία ανάκτηση: 10.3.2021).

Kostas KARDAMIS. 2013. «Un Italiano in Corcira: Severiano Fogacci's music-related activities during his exile in Corfu (1831-1846)». *Mousikos Logos* 0 (2013), <https://m-logos.gr/issues/i0000/a0003-kardamis/> (τελευταία ανάκτηση: 31.8.2020).

Roberto LASAGNI (επιμ.). 1999. *Dizionario biografico dei Parmigiani,* διαδικτυακή έκδοση <https://web.archive.org/web/20130426030527/http://www.parmaelasuastoria.it/ita/Dizionario%20biografico%20dei%20parmigiani.aspx?idMostra=38&idNode=216> (τελευταία ανάκτηση: 26.9.2019).

George LEOTSAKOS, αναθεώρ. Christina VERGADOU MAVROUDAKI. «Rodotheatos, Dionysios [Rodoteato, Dionisio]». Στο *GMO*, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52136> (τελευταία ανάκτηση: 2.10.2020).

Mark LINDLEY. «Romieu, Jean-Baptiste». Στο *Grove Music Online* | *Oxford Music Online*, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23772> (τελευταία ανάκτηση: 11.9.2021).

——. «Temperaments». Στο *Grove Music Online* | *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27643> (τελευταία ανάκτηση: 13.6.2020).

Marita P. MCCLYMONDS & Sven HANSELL. «Bianchi, (Giuseppe) Francesco». Στο *GMO*, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03019> (τελευταία ανάκτηση: 24.9.2020).

Renato MEUCCI & Gabriele ROCCHETTI. «Horn […]». Στο *GMO*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13353> (τελευταία ανάκτηση: 21.4.2020).

Jean MONGRÉDIEN. «Momigny, Jerôme-Joseph de». Στο *Grove Music Online* | *Oxford Music Online*, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18922> (τελευταία ανάκτηση: 18.10.2021).

Vittorio PUPILLO. 2014. *Proverbi* | *Semi della tradizione*. 6 τόμοι. Youcanprint Self Publishing. (e-book)

Carmen RODRÍGUEZ SUSO. «Eximeno (y Pujades), Antonio». Στο *GMO*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24114> (τελευταία ανάκτηση: 13.6.2020).

Graham SANDLER & Thomas CHRISTENSEN. «Rameau, Jean-Philippe». Στο *GMO*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832> (τελευταία ανάκτηση: 13.6.2020).

Marvin TARTAK. «Persiani, Giuseppe», στο *Grove Music Online* | *Oxford Music Online*, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21383> (τελευταία ανάκτηση: 27.6.2020).

Paul M. WALKER. «Double fugue». Στο *Grove Music Online* | *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08071> (τελευταία ανάκτηση: 11.1.2021).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ[1]

(πλην του Ν. Χ. Μάντζαρου)

Π = Παράρτημα, π.χ. Π12 = στη σ. 12 του Παραρτήματος (τρίτου τόμου)

Α-Ω

Αγαθίδης, Δημήτριος, 31, 39, 678
Αγγλία (Angleterre, Inghilterra), 40, 47, 51, 634, 694
Αγία Πετρούπολη, 692
Άγιος Πέτρος [San Pietro] (ναός, Ρώμη), 692
Άγιος Σπυρίδων (ναός), 686
Αγκώνα *βλ.* Ανκόνα
Αδάμ, Παναγιώτης, x, 107, 193, 219, 232, 233, 239, 273, 287, 290, 304, 305, 315, 343, 684
Αδριατική, 20
Αθανασοπούλου, Αθανασία, xviii
Αθήνα/Ἀθῆναι, 34, 54, 59, 684, 685, 686, 687, 694, 695
«Ἀθηνά» (τυπογραφείο), 29, 686
Αίγινα, 276, 688
Αινείας (μυθολογικό πρόσωπο), 655
Ακαδημία του Ιδρύματος Cherubini (Φλωρεντία), 92
Αλβάνας, Λεωνίδας, 678
Αλβάνας, Φρειδερίκος, 3, 5, 7, 9, 10, 13, 19, 23, 29, 30, 31, 35, 36, 39, 40, 44, 50, 53–54, 436, 595, 684
Άλπεις, 665, 699
Αμαραντίδης, Αμάραντος, 149, 231, 287, 684
Άμερική, 24
Άμστερνταμ, 696
Αναγνωστική Εταιρεία Κερκύρας, 61, 68, 687
Ανατολή, Εγγύς, 631
Ανκόνα/Αγκώνα, 5, 7, 18, 34, 433
Αντωνιάδης, Θεόδωρος, 531
Ἀπόλλων (περιοδικό), 55, 685
Αριστόξενος ο Ταραντίνος (Aristoxène), 428
Αρσάκειο (σχολείο), 411
Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον (περιοδικό), 53, 684
Αυστρία, 91
Αυστριακή Αυτοκρατορία, 648
Αχιλλέας (Achille, μυθολογικό πρόσωπο), 685

Βαλερύ, Βιολέτα (χαρακτήρας στην όπερα *La traviata* του Verdi), 524
Βαουμεϊστερος, ‘Ιώσηφος(;)/’Ιωσήφης(;), 684
Βαρβάτης *βλ.* Barbati («ιππότης»)
Βασιλάκης, Αντώνης, 44, 422, 702
Βασιλεία (πόλη), 693
Βασίλειο(ν) της Ελλάδος / Ελληνικό Βασίλειο, 11, 32, 42, 678, 681
Βασίλειο της Λομβαρδίας-Βενετίας, 648
Βασιλική Ακαδημία Επιστημών (Académie Royale des Sciences, Παρίσι), 433, 699
Βασιλική Βιβλιοθήκη (Bibliothèque Royale, Βρυξέλλες), 135
Βέλγιο (Belgien), 695
Βελουδής, Γιώργος, 408, 684
Βενετία, 4, 14, 15, 17, 75–76, 648, 689, 697, 698, 700, 701
Βένετο, 18
Βεντότης, Γεώργιος, 595, 684
Βερολίνο, 688, 691, 692, 695, 696
Βιέννη, 684, 693, 700
Βικτωρία Α΄ (Vittoria [Prima]), 37, 39, 40, 47, 52, 55, 68, 69, 616, 618, 683, 687
Βίντζης *βλ.* Vinci, Leonardo
Βλάχος, Διομήδης, viii, 408, 409, 685
Βλάχος, Λεωνίδας, 54
Βόννη, 695
Βονωνία *βλ.* Μπολόνια
Βοστόνη, 691
Βούβαρης, Πέτρος, i, xviii, 686, 687, 688
Βούλγαρης, Κωνσταντίνος, 54
Βράιλας Αρμένης, Πέτρος, 44–45, 420–422, 685, 702· «Περὶ μουσικῆς», 420
Βρετανικά Εθνικά Αρχεία (The National Archives, Λονδίνο), 40, 616, 687
Βρετανική Βιβλιοθήκη (British Library), 68, 135, 616
Βροκίνης, Λαυρέντιος, 29, 71, 72, 685
Βρυξέλλες, 135, 692
Βυζάντιος, Σκαρλάτος Δ., 43· *Λεξικὸν τῆς καθ’ ἡμᾶς ἑλληνικῆς διαλέκτου* […] (1835), 43

Γαβριηλίδης, Σάμης, 685
Γαϊτάνος, Στέφανος, 685
Γαλλία (France, Francia), vii, 4, 37, 40–41, 68, 135, 198, 308, 384, 539, 634, 635, 636, 650, 689, 690, 694, 695, 697, 699
Γαούτσης, Σπύρος, xviii, 644, 645, 683
Γαρουφαλής, Άρης, 681, 685

[1] Η παραπομπή προς τίτλους συγγραμμάτων ή μουσικών συνθέσεων γίνεται μόνον όταν αυτοί εμφανίζονται ολογράφως στο κείμενο, και όχι όταν αναφέρονται με τη βιβλιογραφική τους συντομογραφία. Για παράδειγμα: οι αριθμοί σελίδων μετά τον τίτλο *Dottrina musicale* του Orlandini δηλώνουν μόνο τις σελίδες στις οποίες γίνεται αυτολεξεί αναφορά στον τίτλο του συγγράμματος. Οι υπόλοιπες αναφορές στο σύγγραμμα θα πρέπει να αναζητηθούν μεταξύ των σελίδων που ακολουθούν, στο παρόν ευρετήριο, μετά το όνομα του συγγραφέα, διότι αυτό αποτελεί και τη βάση για την αντίστοιχη συντομογραφία (εν προκειμένω, «ORLANDINI 1844»).

Γάσπαρης, Γαετάνος *βλ.* Gaspari, Gaetano
Γενατά, Αμαλία, 328
Γερμανία (Allemagne), 91, 694
Γεώργιος Α΄ (βασιλιάς), 313
Γκέλη, Φρόσω, 65
Γιούργκενσον, Πιοτρ *βλ.* Юргенсон, Пётр
Γκρεκ, Ιωσήφ, 41
Γκρεκ, Σπυρίδων, 158
«Γνώσεις» (εκδοτικός οίκος), 685
«Γνώση» (εκδοτικός οίκος), 684
Γουλιέλμης *βλ.* Guglielmi

Δαλματία (Dalmazia), 700
Δαφνής, Κώστας, 29, 71, 72, 685
Δε Βιάζης, Σπυρίδων, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 22, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 41, 42, 45, 49, 52, 54, 55–57, 59, 61, 64, 70, 71, 72, 123, 262, 312, 401, 408, 418, 422, 455, 594, 595, 618, 648, 670, 671, 672, 685· *Ἅπαντα Διονυσίου Σολωμοῦ* […] (1880), 64, 685· «Ἑκατονταετηρὶς τοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν», 64
Διδώ (μυθολογικό πρόσωπο), 655–656
Διεθνής Έκθεση Παρισιού, 593
Δόριας Προσαλένδης, Στυλιανός, 158, 340, 392, 679, 687
Δούκας της Μάντοβας (χαρακτήρας στην όπερα *Rigoletto* του Verdi), 524
Δρέσδη, 694
Δύση/Δύσις, 36, 80

Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (Bibliothèque Nationale de France / BnF), vii, 37, 68, 135, 308, 384, 539, 635, 636, 689, 690, 691, 694, 697, 699
Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (Ε.Β.Ε.), 12, 19, 702
Εθνική Μαρκιανή Βιβλιοθήκη (Biblioteca Nazionale Marchiana, Βενετία), 701
Εθνική Τυπογραφία, 688
Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, 271, 683
Εθνικό Ωδείο, 694
Εκτελεστική Αστυνομία (Ιονίων Νήσων), 9, 15, 19
Ελλάδα (Grèce, Grecia, Greece), 70, 593, 652, 694, 695, 700
Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 687, 688
Ελληνικό Βασίλειο *βλ.* Βασίλειο(ν) της Ελλάδος
Επίκουρος (φιλόσοφος), 531· *Περὶ φύσεως*, 531
Επτάνησα, Επτάνησος, 2, 4, 5, 11, 32, 34, 35, 312, 440, 679, 681, 686· *βλ. και* Ιόνιες Νήσοι
Ἑπτανησιακὴ Ἐπιθεώρησις (περιοδικό), 64
Ἑπτάνησος (εφημερίδα), 61
Επτάνησος *βλ.* Επτάνησα
«Ἑρμῆς» (τυπογραφείο), 687
Ερμούπολη, 687
Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, 685, 688
Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, 702
Ευρώπη (Europa, Europe), 14, 25, 31, 35, 58, 78, 90, 312, 408, 641–642, 648, 665, 679, 691, 694, 696
Ἐφημερὶς τῶν Ἰονίων, 686

Εφσέγεφ, Σεργκέι *βλ.* Евсеев, Сергей

Ζάκυνθος, 19, 64, 68, 681, 684, 685
Ζάνταρ (Zadar), 3
Ζάρα (Zara), 3· *βλ. και* Ζάνταρ
Ζερβόπουλος, Κωνσταντίνος, xiii, xiv, 70, 239, 685, 702
Ζερμόν, Αλφρέντο (χαρακτήρας στην όπερα *La traviata* του Verdi), 524
Ζυρίχη, 696

Ηνωμένα Κράτη των Ιονίων Νήσων (Stati Uniti delle Isole Ionie), 68, 683
Ηνωμένο Βασίλειο της Μεγάλης Βρετανίας και της Ιρλανδίας, 40
Ηράκλειτος (προσωκρατικός φιλόσοφος), 397

Θεοδωράκης, Μίκης, 63, 685
Θεσσαλονίκη, 687, 688
Θωμαζαΐος/Θωμασαΐος *βλ.* Tommaseo, Niccolò

ΙΑΜΜπ *βλ.* Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη
Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, xi
Ιλλυρία (Illirio), 700
Ίομέλης *βλ.* Jommelli, Niccolò
Ιόνιες Νήσοι (Isole Ionie), 11, 40, 681, 683, 700· *βλ. και* Επτάνησα
Ιονικά Ανάλεκτα (περιοδικό), 686
Ιόνιο Κουαρτέτο Εγχόρδων, 616
Ιόνιο Κράτος, 678
Ιόνιο Πανεπιστήμιο, i, 68, 612, 683, 685, 686, 687, 701· Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 68, 612, 683, 685, 686, 687, 701· Βιβλιοθήκη Τμήματος Μουσικών Σπουδών, 68, 612, 683· Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 701
Ιόνιος Ακαδημία, 31, 420
Ἰόνιος Ἀνθολογία (περιοδικό), 62, 686
Ιόνιος Γερουσία, 18, 40
Ἰόνιος Ἑταιρεία πρὸς Προαγωγὴν τῶν Ἐπιστημῶν, τῆς Γραμματολογίας καὶ τῶν Τεχνῶν, 44
Ιόνιος Πολιτεία, 32, 40
Ιουστινιάνη, Μαριάννα [Giustiniani, Marianna], 10
Ιρλανδία, 40
Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη (ΙΑΜΜπ), vii, viii, xviii, 65–68, 115, 123, 176, 208, 211, 271, 399, 445, 545, 569, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 616–617, 619, 659, 683, 684, 702, Πiii, Π135
Ιταλία (Italia, Italie, Italien), xiv, 1, 4, 5, 6, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 40–41, 45, 50, 52–53, 54, 59, 62, 65, 70, 71, 75–76, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 97, 104, 133, 156, 168, 172, 188, 192, 198, 208, 250, 279, 304, 392, 406, 606, 611, 613, 615, 620, 634, 645, 648. 657–658, 678, 680, 690, 691, 693, 695, 698, 699, 700

Καθημερινά, Τά (εφημερίδα), 60, 672

Καλομοίρης, Μανώλης (Kalomiris, Manolis), 63, 219, 231, 233, 685, 694· *Ἁρμονία* (1933/1935), 219, 685
Κανελλοπούλου, Φωφώ, 3, 43, 271
Κάου, Αρσένιος, 29
Καποδίστριας, Ιωάννης, 3, 6, 276
Καραβάνας, Φραγκίσκος (Caravana, Francesco), 436–439, 440, Π126–127
Καράμπελας-Σγούρδας, Κωνσταντίνος Π., 697
Καρδάμης, Κώστας (Kardamis, Kostas), i, xiii, xiv, xvii, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 69, 70, 71, 72, 97, 148, 165, 176, 240, 252, 271, 313, 318, 328, 408, 409, 421, 422, 436, 590, 616, 619, 634, 635, 645, 675, 678, 679, 681, 685–686, 687, 688, 695, 703
Καρρέρ, Παύλος, 3, 41–42, 59, 158, 662–663, 672, 675, 681, 686, 687· *Μάρκος Βότζαρης* (*Marco Bozzari,* 1858/1861), 41–42· *Isabella d'Aspeno* (1853/1854), 41, 42· *La rediviva* (*Η νεκραναστημένη,* 1855/1856), 41
Κέμπριτζ (Cambridge), 691· *για την πόλη των ΗΠΑ βλ.* Cambridge, Massachusetts
Κέντρον Ερεύνης της Ιστορίας του Νεωτέρου Ελληνισμού (ΚΕΙΝΕ, Ακαδημία Αθηνών), 410, 411
Κεντρωτής, Γιώργος, 7, 12, 29, 45, 46, 48, 52, 60, 686
Κέρκυρα (Corfù, Corfou, Κόρκυρα, Corcira), i, xiv, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 44, 50, 54, 56, 68, 69, 81, 82, 386, 408, 410, 420, 422, 590, 593, 616, 634, 641, 679, 681, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 690, 695, 701, 703, Πi
«Κέρκυρα, Ἡ» (τυπογραφείο), 687
Κερκυραϊκά Χρονικά (περιοδικό), 687
Κεφαλονιά, 34, 41, 54
Κηφησιά Αττικής, 65
Κλειώ, Ἡ (εφημερίδα), 54, 687
Κοκονέτσης, Χαρίτων, 685
Κολώνια, Αμαλία, xviii, 7
Κόμης του Μοντερόνε (χαρακτήρας στην όπερα *Rigoletto* του Verdi), 254
Κονσερβατόριον [τῆς Νεαπόλεως] *βλ.* Ωδείο San Sebastiano / San Pietro a Majella
«Κοραής, Ὁ» (τυπογραφείο), 687
Κόριννα (περιοδικό), 9, 29, 684, 685
Κόρκυρα *βλ.* Κέρκυρα
Κορσική (Corsica), 700
Κούκος, Περικλής, 685
«Κουλτούρα» (εκδοτικός οίκος), 687
Κρεμόνα, 690
Κροατία, 3
Κύθηρα, 702
Κώστιος, Απόστολος, 686

Λαμπελέτ, Εδουάρδος, 678, 680
Λαμπελέτ, Γεώργιος, 43, 62–64, 81, 123, 175, 223, 262, 408, 680, 686· «Ἡ ἐθνικὴ μουσική» (1901), 680, 686
Λαμπελέττης, 55
Λαρδέν, Ἰούλιος *βλ.* Lardin, Jules
Λαυράγκας, Διονύσιος, 158, 679· «Qui aime croit», 679
Λειψία, 91, 647, 648, 652, 688, 690, 693, 694, 696, 700, 701
Λέο *βλ.* Leo, Leonardo
Λερχ-Καλαβρυτινού, Ἰρμγκαρτ, i, xiii, xiv, xvii, 12, 34, 60, 84, 239, 318, 389, 398, 410, 411, 686, 701
Λέτσε (Lecce, πόλη), 646
Λεωτσάκος, Γιώργος (Leotsakos, George), xiii, xviii, 18, 41, 148, 686, 703
Λήκυθος (ψηφιακή συλλογή), 64
Λιμπεράλης, Αντώνιος, 18, 19–20, 25, 32, 672, 686
Λομβαρδία, 75, 648
Λονδίνο (Londra), 40, 68, 132, 135, 616, 688, 689, 690, 691, 692, 695, 697, 700, 701
Λούκα (εκδοτικός οίκος) *βλ.* Lucca
Λούκκα (πόλη), 34, 76, 84, 87, 690, 696, 699
Λουκρήτιος *βλ.* Lucretius Carus, Titus
Λούντζη, οικογένεια (Ζάκυνθος), 68
Λούντζης, Νικόλαος, 408
«Λυκαβητττός» (εκδοτικός οίκος), 687

Μαδρίτη, 700
Μαλιάρας, Νικόλαος, i, xviii, 695
Μάλτα, 34
Μάντζαρος, Δημήτριος *βλ.* Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Δημήτριος
Μαντσαβίνος, Γεράσιμος, 42
Μαρκοράς, Γεράσιμος, 422
Μαυροκορδάτος, Νικόλαος, 54
Μεγάλη Βρετανία, 19, 40, 683
Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 695
Μεδιόλανα *βλ.* Μιλάνο
Μελισσηνός, Σπυρίδων, xiii, 408, 686
Μερκαδάντης *βλ.* Mercadante, Saverio
Μιλάνο (Μεδιόλανα, Milano), 15, 17, 25, 37, 41, 47, 52–53, 54, 59, 60, 61, 75–76, 81, 84, 91, 97, 148, 177, 191–193, 252, 613, 620, 648, 652, 658, 662, 681, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 695, 696, 698, 699, 701
Μορέττης *βλ.* Moretti, Steffano
Μόσχα, 701
Μοτσενίγος, Σπύρος, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 22, 23, 29, 30, 41, 70, 422, 686
Μουσείο Μουσικής «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος» (ΦΕΚ), 33, 70, 685
Μουσείο Μπενάκη, 686
Μουσικὰ χρονικά (περιοδικό), 64

Μουσικὴ Σχολὴ τῶν Μεδιολάνων *βλ.* Ωδείο του Μιλάνου
Μουσικολογία (περιοδικό), 686
Μουσικό Λύκειο της Μπολόνιας (Liceo Musicale di Bologna), 35, 696· Βιβλιοθήκη του Μουσικού Λυκείου, 696
Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων (περιοδικό), 684, 685
Μουσικός Λόγος (περιοδικό), 686, 687· *βλ. και Mousikos Logos*
Μούσκουρης, Βασίλης, 697
Μούσορκσκι, Μοντέστ, *βλ.* Мусоргский, Модест
Μουστοξύδης, Ανδρέας, 3, 634, 687
Μπαρλέτα, 17
Μπέργκαμο (Bergamo), 29, 34, 648
Μπολόνια (Βονωνία), 15, 17, 18, 31, 35, 36, 39, 75, 76, 77, 84, 86, 155, 312, 420, 631, 645–646, 689, 695, 696, 697
Μπρόβας, Δημήτρης, i, xviii, 28, 37, 40, 47, 79, 192, 271, 310, 417, 608, 612, 614, 615, 616, 617, 618, 634, 635, 637, 640, 686–687, Πι
Μωρέττης *βλ.* Moretti, Steffano

Νάζος, Γεώργιος, 681
Νάκας, Φίλιππος, 684, 687
Νάπολη (Νεάπολις, Napoli, Neapel), 13, 15, 16, 17, 20, 21–24, 25, 26, 29–30, 34, 35, 36, 37, 50, 52–53, 55, 62, 72, 75–77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 91, 135, 143, 144, 147–148, 166, 171, 189–190, 191–194, 311, 312, 436, 608, 611, 613, 619, 620, 648, 655, 658, 662, 674, 679, 680, 681, 688, 690, 692, 694, 698, 699, 700, 701
Ναράντζη/Νεράντζη, Σουζάνα (Ναράντση, Σωσάννα), 25, 60, 672
Νεάπολις *βλ.* Νάπολη
Νέα Υόρκη, 688, 689, 691, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 701, 702
Νέον Κράτος, Το (περιοδικό), 686
Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων (περιοδικό), 687, 695
Νεράντζη, Σουζάνα *βλ.* Ναράντζη, Σουζάνα
Νικοκάβουρα, Αγάθη, 3, 634, 687
Νοβάρα (Novara, πόλη), 684
Ντάρμστατ (Darmstadt, πόλη), 695
Ντουμπόφσκι, Ιωσήφ *βλ.* Дубовский, Иосиф
Νυρεμβέργη, 700

Ξανθουδάκης, Χάρης, i, xiii, xvii, 1, 3, 42, 43, 45, 49, 50, 54, 55, 63, 64, 163, 176, 252, 271, 318, 397, 399, 401, 408, 416, 431, 681, 685, 686, 687, 695
Ξεπαπαδάκου, Αύρα, 41, 59, 687
Ξύνδας, Σπυρίδων, 32, 57, 158, 340, 392, 678, 679, 687

«Όμιλος Μελετών» (μορφωτικό σωματείο), 409, 687
Οξφόρδη, 693
Οράτιος *βλ.* Horatius Flaccus, Quintus
Ότραντο, 17, 20
Ουψάλα, 701

Παγκράτης, Περικλής, 64, 687
Πάδοβα (Padova), 155, 198, 654, 688, 700, 701
Παδοβάς, Δομένικος (Padovan, Domenico), 8, 32, 33, 45–50, 53, 54, 55, 57, 59, 70, 71, 158, 340, 392, 401, 537, 594, 635, 644–645, 652, 670, 672, 673–674, 678–679, 682, 687, 697
Παϊζέλος/Παϊζιέλος *βλ.* Paisiello, Giovanni
Παλαιά Διαθήκη, 631
Παλέρμο, 646
Παναθήναια (περιοδικό), 123, 680, 685, 686
Πανδώρα (περιοδικό), 685
Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 695
Πανεπιστήμιο του Μιλάνου, 7
Πανεπιστήμιο Πατρών, 3, 55, 685
Παπαγεώργιος (ή Παπαγεωργίου), Σπυρίδων, 3, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 23, 24, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 47, 52, 54, 60, 70, 71, 116–117, 595, 598, 635, 687
Παπαγρηγορίου – Νάκας [Panas Music] (εκδοτικός οίκος), 684, 686, 701
Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ., 42
Παρατηρητής, Ό (εφημερίδα), 44
Παριζίνης, Ραφαήλ (Parisini, Raffaele), 34, 59–60, 318, 410–411, 686
Παρίσι (Παρίσιοι, Parigi), 24, 41, 56, 68, 79, 90, 91, 135, 440, 593, 646, 647, 650, 652, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 702
Παρίσιοι *βλ.* Παρίσι
Πάρμα, 689, 693
«Παρνασσός, Ὁ» (τυπογραφείο), 64, 685
Πάτρα, 3, 55, 685
Πάτροκλος (Patroclo, μυθολογικό πρόσωπο), 685
Πατσίνης *βλ.* Pacini, Giovanni
Πέζαρο, 648
Περγολέζε/Περγολέζος *βλ.* Pergolesi/Pergolese, Giovanni Battista
Περέτζ, Δαβίδ *βλ.* Perez, David
Πετράρχης *βλ.* Petrarca, Francesco
Πετρίδης, Πλάτων, 47
Πέτρου, Γιώργος, xiv
Πιτζίνης *βλ.* Piccinni, Niccolò
Πλάτωνας (φιλόσοφος), 408· *Φίληβος*, 408
Πλειάς (ψηφιακή συλλογή), 3, 55
Πλουμπίδης, Γιώργος, 701
Πλωτίνος (φιλόσοφος), 408, 693· *Εννεάδες*, 408, 693
Πογιάγος, Ιερώνυμος *βλ.* Pojago, Girolamo
Πογιάγος, Στέφανος *βλ.* Pojago, Stef(f)ano
Πολυλάς, Ιάκωβος, 42–43, 422, 687
Πολυλάς, Μάρκος, 54
Πολυμέρης, Γεώργιος, 595, 687
Πολυφωνία (περιοδικό), 328
Πόρφυρας (περιοδικό), 687
Προσαλένδης, Σπυρίδων, 70

Ραγκαβής, Αλέξανδρος Ρίζος, 34

Ραμό/Ραμώ *βλ.* Rameau, Jean-Philippe
Ρεκοάρο (πόλη), 18
Ρενιέρης, Μάρκος, 684
Ριγκολέτο (χαρακτήρας της ομώνυμης όπερας του Verdi), 254
Ροδοθεάτος, Διονύσιος (Rodotheatos, Dionysios, Rodoteato, Dionisio), 72, 135, 146–148, 158, 163, 164, 169, 173–177, 211, 215–216, 249–250, 337–338, 376–380, 381, 391–392, 407–408, 680–681, 685, 687, 695, 703· *Περὶ Ἁρμονίας θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ πραγματεία* (1885), 146, 680–681, 687
Ροδοθεάτος, Σπυρίδων, 684
Ρομποτής, Γεράσιμος, 68, 612, 616, 683
Ρώμα, Διαμαντίνα [D. de Roma], 115
Ρωμανού, Καίτη, 72, 687
Ρώμας, Γεώργιος Κανδιανός, 40
Ρώμη (Rom), 7, 34, 75–76, 79, 445, 645–646, 692, 693, 695, 697, 698, 702

Σακαλλιέρος, Γεώργιος, i, xviii
Σακίνης *βλ.* Sacchini, Antonio
Σαμάρας, Σπύρος [Σπυρίδων Φιλίσκος], 63, 685
Σαν Κάρλο [San Carlo (θέατρο, Νάπολη), 16
Σαν Τζάκομο [Σαντζιάκομο, San Giacomo] (θέατρο, Κέρκυρα), 2, 4, 5, 6, 14, 15, 19, 20, 34, 43, 44, 97, 252, 436, 590, 688
Σικάγο (Chicago), 693
Σοκολόφ, Βλαντίμιρ *βλ.* Соколов, Владимир
Σολομωνίδης, Νίκος, 232, 687
Σολωμός, Διονύσιος (Solomos), 24, 42–43, 56, 57, 63, 64, 115, 408–409, 422, 684, 685, 687, 702· *Ελεύθεροι πολιορκημένοι*, 409· *Η φαρμακωμένη* (1826), 42· *Ύμνος εις την Ελευθερίαν* (*Hymne an die Freiheit*, 1823), xiii, xiv, 25, 70, 115, 455, 685, 702
Σπαραφουτσίλε (χαρακτήρας στην όπερα *Rigoletto* του Verdi), 254
Σποσόμπιν, Ίγκορ *βλ.* Способин, Игорь
Σπρίνγκφιλντ (Springfield, πόλη), 693
Σταμπόγλης, Χριστόφορος, xiv
Στήβενς, Φρειδερίκος [Steven, Federico], 41, 59, 662, 675, 681
Συναδινός, Θεόδωρος Ν., 41
Σύνταγμα Πεζικού, 32ο (Βρετανικός Στρατός), 19
Σύνταγμα Πεζικού, 88ο (Βρετανικός Στρατός), 20
«Σχερία» [«Scheria»] (τυπογραφείο), 690

Τέξας (Texas), 693
Τεργέστη, 18, 20, 21, 54, 646, 687
Τορίνο, 646, 694, 697, 700
Τοσκάνη, 43, 76
Τουρίνι (Turini), Ρεγγίνα Βικτωρία, 3, 5
Τραέτα(ς) *βλ.* Traetta, Tommaso
Τσαϊκόφσκι, Πιοτρ *βλ.* Чайковский Пётр
Τσιμαρόζα(ς) *βλ.* Cimarosa, Domenico
Τυπάλδος, Ιούλιος, 54

ΦΕΚ *βλ.* Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας
Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας (ΦΕΚ, Φιλαρμονικὸν Κατάστημα, Società Filarmonica di Corfù), vii, 3, 13, 20, 31–33, 34, 41, 43, 44, 46, 47, 54, 55–56, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 72, 82, 84, 123, 158, 308–309, 310, 313, 316, 340, 409, 415, 436, 445, 593, 613, 619, 634, 635, 637, 640, 645, 646, 678–679, 681, 683, 685, 686, 686, 687, Π126–127
Φιλαρμονικό Λύκειο Μπολόνιας, 2
Φιλαρμονικὸν Κατάστημα *βλ.* Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας
«Φίλοι της Μουσικής, Οι» (σύλλογος), 695
Φιτσίνο, Μαρσίλιο *βλ.* Ficino, Marsilio
Φλογαΐτης, Νικόλαος, 276, 652, 688· *Συνοπτικὴ γραμματικὴ εἴτε Στοιχειώδεις ἀρχαὶ τῆς μουσικῆς* […] (1830), 275–276, 688
Φλωρεντία, 61, 76, 92, 132, 440, 689, 695, 697, 700, 702
Φούλιας, Ιωάννης, i, xviii, 221, 537, 686, 687, 688
Φωνή, Ἡ (εφημερίδα), 9, 50, 684, 697

Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Δημήτριος, 12, 17, 36, 49–53, 59, 61, 70, 71, 271, 594–595, 683
Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Ιάκωβος, 2, 3, 10
Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Σπυρίδων, 17, 34
Χαλικιοπούλου Μαντζάρου, Αικατερίνη, 11
Χαλικιοπούλου Μαντζάρου, Αλβίνα, 61
Χαλικιοπούλου Μαντζάρου, Ελένη Ρεγγίνα, 11
Χαλικιοπούλου Μαντζάρου, Ιωάννα, 11
Χάλλε (πόλη), 700
Χαμέτη, Ρένα, 531
Χάρδας, Κώστας, 686, 687, 688
Χατζηφιλιππίδου, Ελευθερία, iii
Χυτήρης, Γεράσιμος, 616, 688

Ωδείο Αθηνών, 32, 681, 685
Ωδείο της Λειψίας, 652
Ωδείο του Μιλάνου (Μουσικὴ Σχολὴ τῶν Μεδιολάνων, Ωδείο «Giuseppe Verdi», Conservatorio di Milano, Milan Conservatory), 18, 25–26, 30, 76 , 148, 168, 652, 658, 691, 696, 698
Ωδείο του Παρισιού, 90, 91, 132, 650, 652· Τυπογραφείο του Ωδείου (Imprimerie du Conservatoire), 690
Ωδείο Luigi Cherubini (Φλωρεντία), 132
Ωδείο Pietà dei Turchini (Νάπολη), 132
Ωδείο San Pietro a Majella / San Sebastiano (Real Collegio di musica, Regal Conservatorio di Napoli, Κονσερβατόριον [τῆς Νεαπόλεως]), 9, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 26, 29, 30, 35, 48, 62, 71, 81, 91, 147, 168, 171, 173, 192, 311, 312, 436, 648, 658, 680, 698
Ωδείο Santa Maria di Loreto (Conservatorio di Loreto a Capuana, Conservatorio Santa Maria di Loreto, Νάπολη), 15–16

Ωδείο Sant' Onofrio a Capuana (Νάπολη), 16

A-Z

Académie Royale des Sciences (Παρίσι) *βλ.* Βασιλική Ακαδημία Επιστημών
Achille *βλ.* Αχιλλέας
Acta Universitatis Upsaliensis (εκδοτικός οίκος), 701
Acta Musicologica (περιοδικό), 688, 691
Adkins, Cecil, 131, 650, 688
Adler, Samuel, 438, 688
Agasse (εκδότρια), 693
Albrechtsberger, Johann Georg, 166, 688· *Gründliche Anweisung zur Composition* […] (1790), 166, 688
Album Jonio (περιοδικό), 32–33, 72
Ali (χαρακτήρας στην όπερα *Zémire et Azor* του Grétry), 638
Allemagne *βλ.* Γερμανία
Allgemeine Musikalische Zeitung (εφημερίδα), 34, 693
Alpi *βλ.* Άλπεις
Alzevirius, Ludovicus, 696
Angleterre *βλ.* Αγγλία
Antolini, Bianca Maria, 690
Archives of Acoustics (περιοδικό), 695
Archivio di Stato di Novara, 684
Aristoxène *βλ.* Αριστόξενος ο Ταραντίνος
Armonia Atenea (ορχήστρα), xiv
Ashgate (εκδοτικός οίκος), 691
Asioli, Bonifazio, 59, 76, 103, 113–114, 138, 148, 152, 154, 156, 159–160, 189, 213, 219, 287, 290, 304–305, 376–378, 383, 391, 430, 433, 611, 626, 646, 649, 652, 656, 657–658, 661–663, 672, 688· *Trattato di Armonia* […] ([1813]), 305, 433, 688
Atlas, Raphael, 691
Avian[i]us, Johannes, 136, 698· *Isagoge in libros musicae poëticae* (1581), 136, 698
Azaïs, Pierre Hyacinthe, 409· *Jeunesse, Maturité, Religion, Philosophie* (1837), 409
Azopardi, Francesco, 166, 688, 691

Bach, Carl Philipp Emanuel, 166, 688· *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* […] (1753/1762), 166, 688
Bach, Johann Sebastian, 474, 611, 647· *Κατά Ματθαίον Πάθη* BWV 243 (1727), 474
Baini, Giuseppe, 34, 47–48
Balbi, Melchiorre, 80, 136, 138, 141–142, 154, 169, 198, 287, 376–380, 383, 412, 427, 429, 520, 652, 657, 688· *Grammatica ragionata della musica* […] (1845), 429, 688
Balbi, Paolo Battista, 434
Ballard, Jean-Baptiste-Christophe, 697
Ballard, Pierre, 696
Baragwanath, Nicholas, xiv, 35, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 112, 138, 146, 168, 169, 194, 304, 311, 383, 598, 611, 613, 626, 649, 657, 666, 680, 688
Barbati («ιππότης»), 4, 6–11, 15, 655
Barbereau, Auguste, 337
Bàrberi, Americo, 159, 169, 173, 404, 407, 689
Barbiellini, Michel' Angelo, 692
Barbieri, Patrizio, 141, 142, 155, 433, 434, 689
Bärenreiter (εκδοτικός οίκος), 688
Basevi, Abramo, 135, 144, 178, 404, 407, 651–652, 689
Basili, Andrea ή Francesco, 47–48
Bate, Philip, 438, 702
Battagel, Francesco, 6
Battagel, Marco, 11, 15
Beethoven, Ludwig van, 256· *Σονάτα για πιάνο σε Ρε ελάσσονα* op. 31/2 (1802), 256
Belgien *βλ.* Βέλγιο
Bellini, Bernardo, 427, 700
Bellini, Vincenzo, 231, 421, 455–457, 702· *La sonnambula* (*Ή ύπνοβάτις,* 1831), 421· *Norma* (1831), 455–457, 702
Bergamo *βλ.* Μπέργκαμο
Berliner Wissenschafts-Verlag (εκδοτικός οίκος), 691
Berlioz, Hector, 437, 689
Bernstein, David, 315, 649, 674, 675, 689
Berton, Henri-Montan, 538–540, 657, 674, 689, 702· *Traité d'harmonie Suivi d'un Dictionnaire des Accords*, 538, 657, 689
Bertuzzi, Luigi, 17, 701
Bettòli, Parmenio, 36, 689
Biaggi, Girolamo Alessandro, 38–39, 56, 57, 634, 689
Bianchi, Francesco, 132–133, 141, 172, 689, 690, 703· *De l'attraction harmonique* […], 132–133· *Trattato d'armonia teorico pratico* […] (περ. 1802–1807), 132, 689, 690
Biblioteca del conservatorio di musica San Pietro a Majella (Νάπολη), 648
Biblioteca civica Angelo Mai (Μπέργκαμο), 648
Biblioteca Nazionale Marchiana *βλ.* Εθνική Μαρκιανή Βιβλιοθήκη
Biblioteca oliveriana (Πέζαρο), 648
Bibliothèque Nationale de France *βλ.* Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας
Bibliothèque Royale (Βρυξέλλες) *βλ.* Βασιλική Βιβλιοθήκη
Blanchon, Jacques, 693
Bloomington (πόλη στην Ιντιάνα, ΗΠΑ), 688
BnF *βλ.* Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας
Boca Raton (πόλη), 694
Boccherini (περιοδικό), 689
Bödeker, Hans Erich, 694
Boerio, Giuseppe, 43, 689

Bologna *βλ.* Μπολόνια
Bombi, Andrea, 689
Borroni e Scotti (τυπογραφείο), 701
Bortoli, Antonio, 700
Boucheron, Raimondo, 38–39, 59, 231, 416–417, 421, 429, 521, 635, 640, 649, 657, 689· *Filosofia della musica* […] (1842), 416, 635, 689· *La scienza dell' armonia* […] ([1856]), 38, 640, 689
Bourgault-Ducoudray, Louis, 81
Bourgogne & Martinet (εκδοτικός οίκος), 692
Bragozzo, Giuseppe, 44
Breitkopf, J. G. I., 688· Breitkopf & Härtel, 647, 648, 690, 693, 694, 696
British Library *βλ.* Βρετανική Βιβλιοθήκη
Brofsky, Howard, 631, 702
Brown, Ryan, 635
Burton, Deborah, 693

Cafaro, Pasquale, 132
Cafiero, Rosa, xiv, 16, 79, 80, 86, 90, 132–133, 136, 138, 141, 142, 143–144, 145, 147, 171, 172, 191, 338, 342, 377, 378, 379, 380, 410, 414, 429, 689, 690
Calegari, Antonio, 141, 155, 198, 688, 689
C[alichiopulo] Manzaro, Demetrio *βλ.* Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Δημήτριος
Camberini, Luigi, 696
Cambridge *βλ.* Κέμπριτζ· Cambridge, Massachusetts, 695
Cambridge University Press (εκδοτικός οίκος), 691
Campion, François, 80· *Traité d'accompagnement et de composition* […] (1716), 80
Capasso, Domenico, 84
Capua (πόλη), 699
Caraci Vela, Maria, 690
Caramel, Luciano, 690
Caravana, Francesco *βλ.* Καραβάνας, Φραγκίσκος
Carli (εκδότης), 692, 694
Carli Ballola, Giovanni, 26, 702
Caroccia, Antonio, 699
Carral, Sandra, 433, 695
Castignace (Castagnace), Giuseppe, 11, 15–16, 590
Catel, Charles-Simon, 90, 132, 155, 172, 338, 376–380, 402, 403, 650, 652, 690, 693· *Traité d'harmonie* […] (An X [1801/1802]), 132, 690, 693
Catelani, Angelo, 611, 613
Cecchini, Giovanni, 689
Charlton, David, 540, 702
Chatziioannou, Vasileios, 433, 695
Cherlin, Michael, 691
Cherubini, Luigi, 343, 401, 690· *Cours de contre-point et de fugue* ([1835]), 401, 690· *Marches d'Harmonie* […] (1847), 343, 690
Chicago *βλ.* Σικάγο
Chladni, Ernst Florens Friedrich, 426, 690
Chopin, Fryderyk (Frédéric), 239, 256, 500, 523, 594· *Μαζούρκα σε Σι μείζονα* op. 56/1 (1843–1844), 239· *Μπαλάντα αρ. 3* σε Λα♭ μείζονα op. 47 (1841), 239· *Πρελούδιο σε Ντο ελάσσονα* op. 28/20 (1838–1839), 256
Choron, Alexandre, 97, 155, 156, 163, 171, 172, 178, 190, 198, 208, 273, 337, 376–380, 382, 383, 384, 392–394, 396, 412–413, 651–652, 654, 690–691, 696· *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* […] (1836–1838), 384, 412–413, 691· *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* […] ([1804]), 156, 198, 691· *Principes de Composition des Écoles d'Italie* […] (1808/1809), 172, 208, 392, 690
Christensen, Thomas, 49, 78, 79, 81, 107, 131, 135, 136, 141, 173, 397, 402, 409, 432, 433, 649, 653, 654, 689, 691, 694, 696, 697, 701, 704
Cimarosa, Domenico [Τσιμαρόζα(ς)], 56
Cipriani (εκδότης), 696
Coda, Angelo, 700
Colla, Vincenzo, 520, 691
Colombier (εκδότης), 697
Conati, Marcello, 38, 703
Conservatorio di Loreto a Capuana (Santa Maria di Loreto) *βλ.* Ωδείο Santa Maria di Loreto
Conservatorio di Milano *βλ.* Ωδείο του Μιλάνου
Corbelletti, F. (εκδότης), 695
Corcira, Corfù, Corfou *βλ.* Κέρκυρα
Corsica *βλ.* Κορσική
Cosenza (πόλη), 699
Costa, P., 252
Cotumacci, Carlo, 172, 690, 692
Courcier (εκδότης), 690
Cracas, Pilucchi, 693, 698
CRC Press (εκδοτικός οίκος), 694
Cremona *βλ.* Κρεμόνα
Crescentini, Antonio/Άντώνιος, 30–31, 657–658
Czerny, Carl, 25, 418

d'Alembert, Jean le Rond, 61, 409· *Encyclopédie* […] (*Εγκυκλοπαίδεια*), 409
dalla Volpe, Lelio, 696
Dalmazia *βλ.* Δαλματία
Damschroder, David, 455, 661, 691
Daolmi, Davide, 91, 691
Darmstadt *βλ.* Ντάρμστατ
De Bonis (εκδότης), 699
De Carli, Cecilia, 690
de Castro, Antonio, 697
De-Champs, Ettore, 92
DeFord, Ruth, 495, 703
Dehn, Siegfried Wilhelm, 167, 652, 692· *Theoretisch-praktische Harmonielehre* […] (1840), 167, 692
Dekker, Marcel, 694
De Meglio, Vincenzo, 252
Demeyere, Ewald, 194, 692
de Muris, Johannes (Juan), 700

De Nardis, Camillo, 620–622, 692
Denton (πόλη), 693
De Sanctis, Cesare, 154, 176–177, 246, 250–252, 287, 692
Detken & Rocholl (εκδοτικός οίκος), 192, 698
De Vecchis, Giovanni Battista, 84, 392, 626· *Compendio di contrappunto* […] (1850), 84, 392
Devillers, Xavier, 16, 77, 692
DeVoto, Mark, 163, 189, 219, 239, 274, 305, 311, 343, 423, 478, 662, 697
Di Bacco, Giuliano, 689
Diderot, Denis, 61, 409· *Encyclopédie* […] (*Εγκυκλοπαίδεια*), 409
Didot, Firmin, 693, 694
Diergarten, Felix, 27, 76, 86, 92, 692
Donizetti, Gaetano, 24, 29, 36, 79
Dover (εκδοτικός οίκος), 695, 697, 701
Drummond Wolff, Henry, 44, 692
Ducale Tipografia Bertini (τυπογραφείο), 699
Duchesne, veuve [=χήρα] (εκδότρια), 698
Duhan et C.ie (εκδότρια), 689
Durand (εκδότης), 697
Durante, Francesco, 9, 17, 23, 85, 92, 135, 190, 318, 360–361, 608, 684, 691, 692· *Ρέκβιεμ σε Ντο ελάσσονα* (*Messa de' morti,* 1746), 23, 360–361, 684
Durante, Sergio, 631, 689, 702
Durutte, François Camille Antoine, *Esthétique musicale: technie, ou lois générales du système harmonique* (1855), 647

Eboli, Gaetano, 688
École de Musique Classique, 695
edition orpheus (Edition Orpheus, εκδοτικός οίκος), 697
Éditions de la Maison des Sciences de l'homme (εκδοτικός οίκος), 694
Edizioni Scientifiche Italiane (εκδοτικός οίκος), 690
Eighteenth-Century Music (περιοδικό), 692
Encyclopédie méthodique par ordre des matières (1782–1832), 61
Euler, Leonhard (Eulerus, Leonhardus; Eulero), 280, 427, 432, 434, 435, 436, 577–581, 689, 692
Europa, Europe *βλ.* Ευρώπη
Eximeno, Antonio, 154, 432, 435, 436, 692· *Dell' origine e delle regole della musica* […] (1774), 435, 692, 703

Fabris, Dinko, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 135, 703
Fagotto Books (εκδοτικός οίκος), 686, 687
Fano, Fabio, 35, 703
Fayolle, François, 273, 691
Fenaroli, Fedele, vi, 15, 16, 17, 26, 28, 37, 39, 40, 47, 49, 50, 51, 54, 55, 62–64, 67, 68, 69, 73, 74–75, 79, 85, 87, 90, 96, 123, 149, 155, 159, 163, 166, 169, 171, 189, 190–192, 194–197, 200, 203, 223, 287, 310, 312, 399, 428, 520, 595, 612–618, 619, 620, 640, 649, 655, 657, 674, 681, 683, 686, 690, 691, 692, 694, 696, 699· *Partimenti ossia basso numerato* […], 28, 37, 39, 40, 47, 49, 51–52, 55, 63, 68, 74, 90, 171–172, 189, 191–192, 194–197, 428, 520, 595, 612–618, 640, 683, 686, 692, 694
Fend, Michael, 691
Ferrarini, Giulio Cesare, 30, 36–37, 53, 71, 644–646, 683
Ferris, Joan, 135, 425, 692
Fétis, François-Joseph, 17, 61, 80, 83, 90, 98, 135, 143–144, 146, 155, 171, 172–173, 190, 273, 337–338, 376, 378, 418, 432, 646, 651, 657, 673, 692–693, 698· *Biographie universelle* […] ([2]1860–1865), 673, 693· *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* […] (1840), 83, 432, 692· *Méthode élémentaire et abregée d'harmonie et d'accompagnement* (1824), 144· *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* […] (1844), 61, 418, 692· *Trattato completo della teoria e della pratica dell' armonia* (δεκαετία 1850), 61, 693
Ficino, Marsilio (Ficinus, Marsilius), 397, 408–409, 687, 693
Field, John, 500
Fink, Gottfried Wilhelm, 34, 693
Fiocchi, Vincenzo, 155, 156, 163, 198. 383, 393, 654, 691· *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* […] ([1804]), 156, 198, 691
Fischer, Carl, 693
Florimo, Francesco, 82
Fogacci, Severiano, 33, 703
Fontana (εκδότης), 695
Fonti Musicali Italiane (περιοδικό), 699
Förster, Em[m]anuel Aloys, 153–154, 647–648, 654, 693
Framery, Nicolas Étienne, 61, 688, 693
France / Francia / Frankreich *βλ.* Γαλλία
Franco, Sebastiano, 697
Franz, Oscar, 437, 439–440, 693
Frey, J. (εκδότης), 637, 638, 702
Froupenas, E., & C.ie, 690
Furno, Giovanni, 172, 613
Fux, Johann Joseph (Johannes Josephus), 7, 85, 318, 611, 693· *Gradus ad Parnassum* […] (1725), 318, 518–519, 566, 598, 693

Galeazzi, Francesco, 10, 141, 153, 159, 274, 285, 318–319, 320, 580, 624, 626, 693· *Elementi teorico-pratici di musica* […] (1791/1796), 153, 624, 693
Galilei, Vincenzo, 423
Gambale, Emanuele, 61, 693
Gambaro (εκδότης), 698
Garnier, Honoré, 650
Gaspari, Gaetano, 35, 36, 703

Gazzetta musicale di Milano (εφημερίδα), 252, 688, 700
Gazzetta musicale di Napoli (εφημερίδα), 698
George, David N., 132, 693
Gerolomini, Vico, 81
Gervasoni, Carlo, 10, 104–105, 135, 136, 152, 169, 274, 287, 290, 376–379, 427–428, 520, 521, 626, 649, 653, 657, 671, 693· *La scuola della musica* […] (1800), 427, 693· *Nuova teoria di musica* […] (1812), 427, 693
Gevaert, François-Auguste, 698
Gialdroni, Teresa M., 690
Gianelli, Pietro, 520, 693
Ginguené, Pierre-Louis, 61, 693
Giorgi, Paolo de, 689
Giustiniani, Marianna *βλ.* Ιουστινιάνη, Μαριάννα
Gjerdingen, Robert O., ix, 77, 78, 619, 620, 626, 692, 693–694
GMO βλ. *Grove Music Online*
Gossett, Philip, 103, 697
Gouk, Penelope, 409, 703
Grassi, Giuseppe, 521, 694
Grèce, Grecia, Greece *βλ.* Ελλάδα
Grétry, André-Ernest-Modeste, 22, 42, 47, 55–56, 68, 309, 415, 634, 636, 637–638, 639, 690, 702· *L'amant jaloux* (1778), 639, 702· *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789), 56, 309· *Richard Cœur*[-]*de*[-]*Lion* (1784), 636, 638, 702· *Zémire et Azor* (1771), 638, 702
Grignani, F. (εκδότης), 695
Groth, Renate, 90, 694
Guarnaccia, Emanuele, 617
Guglielmi, Pietro Alessandro (;) [Γουλιέλμη(ς)], 56

Haendel, Georg Friedrich, xiv
Haffner, Johann Ulrich, 700
Haine, Malou, 309, 694
Haluška, Ján, 442, 694
Hansell, Sven, 132, 703
Harvard University Press (εκδοτικός οίκος), 695
Harwood, Gregory W., 693
Haydn, Joseph, 113–114· *Συμφωνία αρ. 100 σε Σολ μείζονα* («Στρατιωτική») Hob. I:100 (1793/1794), 113–114
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 397, 408
Heinichen, Johann David, 173, 636–637, 694
Hemmerde & Schwetschke (εκδότες), 700
Henning, Christian Friedrich, 688
Hérissant, Claude, 308, 310, 316, 417, 641, 642, 643, 702
Herz, Henri, 25, 57, 58, 418· *Méthode complète de Piano*, op. 100 (περ. 1840), 58
Hildesheim (πόλη), 696
Holle, L. (εκδότης), 702
Holtmeier, Ludwig, xiv, 77, 78, 80, 81, 89, 90, 91, 650, 694
Horatius Flaccus, Quintus (Οράτιος, Orazio), 414· *Ars poetica* (*Arte poetica, Ποιητική τέχνη*), 414
Horn, Wolfgang, 688
Houbaut (εκδότης), 637, 638
Hughs, J. & H. (εκδότες), 700
Huguet (εκδότης), 639, 702
Hummel, J. (εκδότης), 695
Hyer, Brian, 274, 694

Ibarra, Joachin, 700
IFB Verlag (εκδοτικός οίκος), 702
Ijzerman, Job, 79, 81, 694
Illirio *βλ.* Ιλλυρία
Imbault, Jean-Jérôme, 691
Imbimbo, Emanuele, 88, 90, 159, 166, 195, 399, 428, 649, 690, 692, 694
Imprimerie du Conservatoire *βλ.* Ωδείο του Παρισιού, Τυπογραφείο του Ωδείου
Imprimerie Royale (τυπογραφείο), 697
InCantare (περιοδικό), 695
Indianapolis (πόλη), 688
Indiana University Press (εκδοτικός οίκος), 688
Inghilterra *βλ.* Αγγλία
Insanguine, Giacomo, 172
Internet Culturale (ψηφιακή βιβλιοθήκη), 684, 700
Iordanou, Charis, 649, 650, 694
Irida Classical (δισκογραφική εταιρεία), 616, 686
Italia, *βλ.* Ιταλία
L'Italia musicale (περιοδικό), 37–38, 56, 634, 689, 703
Italie, Italien *βλ.* Ιταλία

Jamar, A. (εκδότης), 692
Jans, Markus, 81, 694
Jeans, Susie, 409, 703
Jelensperger, Daniel, *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle* (1830), 646
JMT βλ. *Journal of Music Theory*
Jommelli, Niccolò (Ἰομέλης), 56, 135
Journal of Music Theory (*JMT*, περιοδικό), vii, 77, 690, 691, 692, 693, 694, 697, 698, 699, 700
Journal of Music Theory Pedagogy (περιοδικό), 699
Journal of Schenkerian Studies (περιοδικό), 699
JSTOR [*Journal Storage*] (ψηφιακή βιβλιοθήκη), 688, 691, 692, 694, 697, 698, 700
Jurgenson, Pjotr *βλ.* Юргенсон, Пётр

Kalkbrenner, Frédéric (Friedrich), 169. 694
Kalomiris, Manolis *βλ.* Καλομοίρης, Μανώλης
Kardamis, Kostas *βλ.* Καρδάμης, Κώστας
Kassel (πόλη), 688
Kepler, Johannes, 133· *Harmonice mundi* (1619), 133
Kertscher, Andreas, xiv, 70, 239, 702
Keym, Stephan, xiv, 689, 692, 694, 695, 698, 699
Khoury, Stephanie, 79, 695
Kircher, Athanasius, 61, 280, 427, 567, 577–581, 695· *Musurgia universalis* (1650), 61, 695

Kirnberger, Johann Philipp, 94, 611, 695
Knight Storks, Henry, 44
Koch, Heinrich Christoph, 649
Komatović, Nikola, 49, 695
Krall, Emil, 701

Lafage/La-Fage, Juste(-)Adrien de, 2, 36, 97, 384, 412–413, 691, 695· *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* […] (1836–1838), 384, 412–413, 691
Lanciano (πόλη), 696
Lange, Gottlieb August, 696
Langlé, Honoré François Marie, 310, 601, 695· *Traité de la Fugue* […] ([1805]), 310, 695
Lanner, Joseph, 523
Lardin, Jules (Λαρδέν, Ιούλιος), 41, 47, 55–56, 68, 309, 313, 634, 635, 640, 687, 690, 694· *Zémire et Azor par Grétry* […] (1846), 309
Lasagni, Roberto, 36, 703
Lavigna, Vincenzo, 85, 699
Le Duc, Auguste, 688, 691
Lefèvre, Gustave, 337, 695
le Monier, Felice, 700
Leo, Leonardo (Λέο), 17, 56, 85, 92, 132, 135, 608, 691, 692
Leoncavallo, Rugg(i)ero, xiv
Leotsakos, George *βλ.* Λεωτσάκος, Γιώργος
Le Roux, Pierre (χαρακτήρας στην όπερα *Rose et Colas* του Monsigny), 308, 642
Lester, Joel, 49, 90, 103, 104, 105, 136, 384, 402, 433, 434, 611, 647, 649, 653, 695
Leuven (πόλη), 694, 696
Leuven University Press (εκδοτικός οίκος), 694, 696
Lewin, David, 691
Liberali, Domenico, 19
Libraire Encyclopédique de Roret (εκδοτικός οίκος), 691
Libreria Editrice Forni (εκδοτικός οίκος), 696
Libreria Musicale Italiana (LIM, εκδοτικός οίκος), 690, 696, 699
Liceo Musicale di Bologna *βλ.* Μουσικό Λύκειο της Μπολόνιας
Lichtenthal, Pietro, 76, 83, 134, 136, 153, 154, 273, 287, 339, 376–378, 429, 520, 644, 695
Liebling, James, 701
LIM *βλ.* Libreria Musicale Italiana
Lindley, Mark, 280, 432, 433, 695, 703
Lista, Carlo, 81
Liszt, Ferenc/Franz, 594
Lobe, Johann Christian, *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (1850–1867), 646–647
Lobenstein (πόλη), 700
Lohri, Angela, 433, 695
Londra *βλ.* Λονδίνο
Louvain (πόλη), 692
Lowndes, Isaac, 595, 695
Lucca, Francesco [Λούκα], 24, 47, 52, 54, 61, 177, 613, 689, 693, 696
Lucca (πόλη της Ιταλίας) *βλ.* Λούκκα
Lucretius Carus, Titus (Λουκρήτιος, Lucrezio), 531· *De rerum natura* (*Για τη φύση των πραγμάτων*, 531)
Lucrezio *βλ.* Lucretius Carus, Titus
Lully, Jean-Baptiste, 421

Macchi, Vladimiro, 43, 695
Macmillan (εκδοτικός οίκος), 692
Mainz (πόλη), 701
Maione, Paolo Giovanni, 699
Malatesta di C. Tinelli e C.
Mandanici, Placido, 192, 617, 692
Manfrè, Giovanni, 700, 701
Mann, Alfred, 519, 695
Mannheim (πόλη), 701
Marietti, Giacinto, 694
Marpurg, Friedrich Wilhelm, 412, 611, 649, 696· *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1755, ²1762), 412, 696
Marsigli, Jacopo, 695
Martini, (Padre) Giambattista, 27, 36, 75, 86, 434, 435, 564, 565–567, 630–631, 657, 689, 691, 696, 702· *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* […] ([1774–1776]), 565, 631, 696· *Storia della musica* (1761 [1757]), 630–631
Martucci, Giuseppe, 699
Marx, Adolf Bernhard, 91, 167, 694, 696· *Die Lehre der musikalischen Komposition* […] (1837, ²1841), 167, 696
Mascagni, Pietro, 673
Masini, Gaetano, 44· *Il pentimento della monaca* (1865), 44
Massaro, Maria Nevilla, 689
Mathiesen, Thomas J., 61, 696
Mathurin (χαρακτήρας στην όπερα *Rose et Colas* του Monsigny), 308, 642, 643
Mattei, Stanislao, 2, 36, 136, 155, 159, 167, 376, 378, 520, 613, 616, 692, 695, 696· *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* […] (περ. 1824–1825), 167, 696
Mattheson, Johann, 691
Mayr, Simon, 34
Mazzola-Vocola, Vincenzo, 692
McClymonds, Marita P., 132, 703
MDG (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, δισκογραφική εταιρεία), xiv
Meibom (Meibomius), Marcus, 61, 567, 696
Meidhof, Nathalie, 155, 156, 198, 273, 337, 393, 696
Meifred, J. E., 440
Ménestrel, Le (περιοδικό), 36
Mercadante, Saverio, 16, 36, 48, 681
Mersando, P., 47–48, 49
Mersenne, Marin, 48, 49, 425, 696· *Harmonie universelle* (1636), 48, 696

Meucci, Renato, 440, 703
Milan Conservatory *βλ.* Ωδείο του Μιλάνου
Milan, Milano *βλ.* Μιλάνο
Mindler, Joseph M., xiv, 702
Mineola, Νέα Υόρκη, 701
Miranda, Raffaele, 699
Miscia, Gianfranco, 690, 696, 699
Moelants, Dirk, 77, 694, 696, 699
Momigny, Jérôme-Joseph de, 61, 90, 112–114, 152, 155, 159, 172, 274, 276–278, 286, 304, 308, 311–312, 376–377, 383, 402–404, 419–420, 428, 432, 442–443, 652, 653, 655–656, 657, 693, 696, 703· *Cours complet d'harmonie et de composition* […] (1806), 276, 286, 311, 655, 696· *La seule vraie Théorie de la Musique* […] ([1821]), 277, 311, 403, 404, 420, 442, 655, 696
Mongrédien, Jean, 112, 277, 703
Monsigny, Pierre-Alexandre, 22, 42, 47, 55–56, 68, 138, 308–309, 415–416, 417, 421, 634, 635, 637, 640, 642, 643, 690, 702· *Le Déserteur* (1769), 416, 417, 635, 637· *Rose et Colas* (1764), 56, 308–309, 316, 635, 640, 642, 643, 702
Monteleone (εκδοτικός οίκος), 690
Montemorra Marvin, Roberta, 26, 401, 696, 702
Moretti [Μορέττης/Μωρέττης], Steffano, 4, 5–8, 11
Mousikos Logos (διαδικτυακό περιοδικό), 703· *βλ. και Μουσικός Λόγος*
Mozart, Wolfgang Amadeus, 219, 500, 649, 655· *Κουαρτέτο εγχόρδων σε ρε ελάσσονα* K 421 [417ᵇ] (1783), 655 *Notturni* K 346 (439a), K 436–439, K 549 (1786–1788), 500
«Mulino, Il» (εκδοτικός οίκος), 689
Musica, La (εφημερίδα), 148, 698
Musica popolare, La (εφημερίδα), 698
Music Theory Spectrum (περιοδικό), 691
Musik & Ästhetik (περιοδικό), 694
Muzyka *βλ.* Музыка

Naderman (εκδοτικός οίκος), 698
Naples, Napoli *βλ.* Νάπολη
National Archives, The (Λονδίνο), *βλ.* Βρετανικά Εθνικά Αρχεία
Naxos (δισκογραφική εταιρεία), 635
Neapel *βλ.* Νάπολη
Negri (εκδοτικός οίκος), 24, 54, 619
Neroni, Guglielmo, 3
Newton, Isaac, 397· *Opticks* (1704), 397
New York University, 698
Nineteenth-Century Music Review (περιοδικό), 695
Nobili, Annesio e Comp., 697
Noiray, Michel, 691
Nolan, Catherine, 133, 425, 432, 697
North Texas State University, 693
Norton, W. W., & Company, 688, 697

Olms (εκδοτικός οίκος), 696
Olschki (εκδοτικός οίκος). 689
Orazio, *βλ.* Horatius Flaccus, Quintus
Orcesi, Niccolò, 693
Orlandini, Cesare, 80, 97–100, 135, 138, 157, 162, 163, 176, 179, 214–215, 248–249, 250, 338, 339–341, 357, 367, 376, 378–380, 381, 383, 384–388, 390–391, 404, 405–407, 418–420, 429–430, 443, 520, 553, 559, 646, 656, 664, 675–678, 681, 697, 700· *Dottrina musicale* […] (1844), 96–97, 157, 214, 338, 339, 381, 383, 388, 390, 404, 405, 420, 430, 553, 664, 676–678, 681, 697, 700· *Grammatica musicale* […] (1840), 180, 429–430, 697
Orpheus Institute, 696
Ovenbird Press (εκδοτικός οίκος), 691
Oxford University Press (εκδοτικός οίκος), 689, 693, 694, 699, 702, 703

Pacini, Giovanni [Πατσίνης], 21–22, 36, 44· *L'ultimo giorno di Pompei* (1825), 21
Paderborn (πόλη), 702
Padova *βλ.* Πάδοβα
Padovan, Domenico *βλ.* Παδοβάς, Δομένικος
Paganini, Nicolò, 36
Paisiello, Giovanni [Παϊζέλος/Παϊζιέλος], xiv, 47–48, 55, 56, 172
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 23, 318, 319
Panas Music *βλ.* Παπαγρηγορίου – Νάκας
Panckoucke, Charles-Joseph, 693
Paolucci, Giuseppe, 27, 86, 155, 657, 697
Parigi *βλ.* Παρίσι
Parisini, Raffaele *βλ.* Παριζίνης, Ραφαήλ
Parmeggiani, Gaspare, 696
Pascquicoli, Spiridione, 2
Patroclo *βλ.* Πάτροκλος
Perez, David [Περέτζ, Δαβίδ], 56
Pergolesi/Pergolese, Giovanni Battista [Περγολέζε/Περγολέζος], 47–48, 55· *La serva padrona* (1733), 48· *Stabat mater* (1736), 48
Perna, Petrus, 693
Persiani, Giuseppe, 18–19· *Ines de Castro* (1835), 19, 704
Petrarca, Francesco, 240, 455, 702
Petrides *βλ.* Πετρίδης, Πλάτων
Petrobelli, Pierluigi, 689
Piacenza, 693
Picchianti, Luigi, 138, 159, 168, 287, 319, 376–379, 382, 394–396, 411, 417–418, 425–426, 520, 521, 535, 652, 654, 657–658, 670, 697· *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica* […] (1834), 138, 417, 521, 697
Piccinni, Niccolò [Πιτζίνης], 56
Pinotti, Elisabetta, 252
Piston, Walter, 163, 189, 219, 239, 274, 305, 311, 343, 423, 478, 662, 697
Planchart, Alejandro Enrique, 433, 434, 697
Platania, Pietro, 87, 92, 176–177, 615, 692
Plotinus *βλ.* Πλωτίνος

Pojago, Girolamo [Πογιάγος, Ιερώνυμος], 4, 5, 6, 11
Pojago, Stef(f)ano [Πογιάγος, Στέφανος], 4, 5, 6, 11
Pompilio, Angelo, 689
Pozza, Neri, 689
Prault fils (εκδότης), 697
Proske, Carl, 34–35
Public Record Office / Colonnial Office *βλ.* National Archives, The
Puccinelli, Michele, 693
Puccini, Giacomo, xiv, 81, 87, 688
Puccini, Michele, 81, 87· "Corso pratico di contrappunto […]" (1846), 81, 87
Pugliese, Annunziato, 690
Pupillo, Vittorio, 445, 703

Quadri, Domenico, 87, 90, 136, 148, 154, 159, 178–179, 287, 376–380, 427, 429, 430, 521, 613, 649, 657–658, 672–673, 697· *La ragione armonica* […] (1830), 613, 673· *Lezioni di Armonia scritte* […] (1832), 90, 672–673, 697
Quarterly Musical Magazine and Review, The (περιοδικό), 132

Raimondi, Pietro, 87, 92, 608, 615, 698
Rameau, Jean-Philippe (Ραμό/Ραμώ), v, 89, 90, 103–107, 131, 134, 135, 136, 138–139, 141, 145, 153, 155, 168, 337, 384, 396–397, 402, 425, 432–433, 434, 435, 611, 624, 642, 649–654, 658, 661, 689, 691, 692, 694, 697, 698, 704· *Code de Musique Pratique* […] (1760), 135, 697· *Génération harmonique* […] (1737), 138, 153, 397, 402, 425, 697· *L'art de la basse fondamentale* (1737/1744), 649· *Nouveau systême de musique théorique* […] (1726), 131, 697· *Traité de l'Harmonie* […] (1722), 103, 104, 105, 131, 396–397, 402, 435, 697
Rasch, Rudolf, 423, 697
Rasprave (περιοδικό), 695
Ratti (εκδότης), 692
RCS (Rizzoli-Corriere della Sera, εκδοτικός οίκος), 699
Real Collegio di musica (Νάπολη) *βλ.* Ωδείο San Pietro a Majella
Reber, Henri, 155, 404–405, 407, 652
Regal Conservatorio di Napoli *βλ.* Ωδείο San Pietro a Majella
Regaldi, Giuseppe, 6, 7, 23, 25–26, 27, 35, 37, 41, 43, 56, 58–59, 422, 681, 684, 697
Rehding, Alexander, 425, 698
Reicha, Antoine, 81, 83, 97, 155, 163, 319, 320, 376–380, 382, 384, 385–386, 392–393, 394, 396, 430, 649, 652, 657, 661, 671, 698· *Cours de composition musicale* (περ. 1816-1818), 81, 698
Répertoire international de la presse musicale, βλ. RIPM
Rey, Jean-Baptiste, 172, 338, 666, 668–669, 698
Riccati, Giordano, 141, 434, 689· *Esame del Sistema musico del Sig. Giuseppe Tartini* […] (1781), 434
Richter, Ernst Friedrich, 101
Ricordi (εκδοτικός οίκος), 17, 38, 44, 620, 688, 689, 692, 698, 702
Ricordi, Tito di Gio[vanni], 689, 698
Riemann, Hugo, 305, 337, 663· *Vereinfachte Harmonielehre* (1893), 663
Rigaudière, Marc, 337, 651, 698
RIPM (*Répertoire international de la presse musicale,* ψηφιακή βιβλιοθήκη), 703
Rivera, Benito V., 136, 698
Rivista contemporanea (περιοδικό), 700
Rivista di Analisi e Teoria Musicale (περιοδικό), 77, 699, 700
Rivista Italiana di Musicologia (περιοδικό), 689
Rocchetti, Gabriele, 440, 703
Rodolphe, Jean-Joseph, *Théorie d'accompagnement et de composition* (1785), 650
Rodoteato, Dionisio / Rodotheatos, Dionysios *βλ.* Ροδοθεάτος, Διονύσιος
Rodotheatos, Dionysios *βλ.* Ροδοθεάτος, Διονύσιος
Rodríguez Suso, Carmen, 435, 703
Rolla, Alessandro, 36
Rolla, Giuseppe Antonio, 36
Rom *βλ.* Ρώμη
Roma *βλ.* Ρώμη
Roma, D. de *βλ.* Ρώμα, Διαμαντίνα
Romagnoli, Angela, 690
Romieu, Jean-Baptiste, 433, 703
Rose (χαρακτήρας στην όπερα *Rose et Colas* του Monsigny), 308, 642
Rosenberg, Jesse, 608, 698
Rossi, Lauro, 81, 136, 154, 159, 163, 166, 168, 171, 173, 250–251, 252, 253–254, 280, 376–380, 649, 653, 662, 698
Rossi, Luigi Felice, 83, 68, 612–613, 698· *Partimenti ossia bassi numerati del celebre maestro Fedele Fenaroli* […], 613
Rossini, Gioacchino, 5, 16, 24, 36, 41, 97, 421, 678· *Il barbiere di Siviglia* (*Ὁ κουρεὺς τῆς Σιβιλλίας*, 1816), 421· *Semiramide* (*Σεμίραμις*, 1823), 421
Rotilj, Giuseppe, 698
Rousseau, Jean-Jacques, 442, 644, 698
Routledge (εκδοτικός οίκος), 691
Royal College of Music (Λονδίνο), 132, 689
Ruggi, Francesco, 26–28, 34, 52, 610–611, 702
Russo, Francesco Paolo, 690
Ruta, Michele, 82–83, 88–89, 148, 192, 310, 429, 698· *Corso completo di composizione musicale* […] (1880), 148· *Storia critica delle condizioni della musica* […] (1877), 192, 698

Sabbatini, Luigi Antonio, 88, 152, 155–156, 159, 172, 198, 391, 520, 596–597, 649, 654, 657, 691, 698· *La vera idea delle musicali numeriche segnature* […] (1799), 155, 596–597, 698

Sacchini, Antonio [Σακίνης], 56
Saenger, Gustav, 693
Saggi musicali italiani (ψηφιακή βιβλιοθήκη), 689
Sala, Nicola, 10, 27, 86, 172, 624–625, 657, 690, 691, 692, 699, 700· *Regole del contrappunto pratico* […] (1794), 86, 624–625, 690, 699, 700
Salfi, Francesco Saverio, 690
Salvioli, Giovanni Cav., 689
San Carlo (θέατρο, Νάπολη) *βλ.* Σαν Κάρλο
Sánchez-Kisielewska, Olga, 81, 699
Sandler, Graham, 433, 704
San Giacomo (θέατρο, Κέρκυρα) *βλ.* Σαν Τζάκομο
Sanguinetti, Giorgio, ix, xiv, 16, 17, 22, 39, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 116, 131, 135, 141, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 177, 190, 191, 192, 194, 202, 312, 381, 392, 404, 429, 606, 607, 611, 613, 615, 617, 620, 626, 651, 673, 699
S[an] Pietro (ναός, Ρώμη) *βλ.* Άγιος Πέτρος
Sansoni (εκδοτικός οίκος), 43, 695
Sant'Antonio [«Santo»] (ναός, Πάδοβα), 688, 689
Santerre, E. M. E., 696
«Santo» *βλ.* Sant'Antonio
Santucci, Marco, 34, 159, 190, 699
Sauveur, Joseph, xvii, 131, 280, 427, 432, 577–581, 699· *Principes d'acoustique et de musique* […] (1701), 131, 699· *Traité de la théorie de la musique* (1697), 432
Scarlatti, Alessandro, 135, 172, 202, 692
«Scheria» *βλ.* «Σχερία»
Schirmer (εκδοτικός οικος), 702
Schlesinger, Maurice, 690, 692
Schlumm, Hans-B., xiv, 70, 239, 455, 702
Schonenberger (εκδότης), 689
Schott, Bernhard, 701
Schröter, Christoph Gottlieb, 173
Schubert, Franz, 163
Schumann, Robert, *Dichterliebe* op. 48 (1840), 239
Schwamenthal, Riccardo, 445, 699
Schwickert (εκδότης), 700
Scorpione, Domenico, 427, 699
Sechter, Simon, 649
Seller, Francesca, 699
Selvaggi, Gaspare, 80, 133, 135, 136, 138, 142, 143–146, 147, 149, 176, 338, 342, 376–380, 413–415, 416, 428–429, 520, 651, 654–655, 657, 689, 690, 699, 703· *Trattato di Armonia* […] (1823), 142, 143, 147, 690, 699
Serre, Jean-Adam, 433
Servais, Adrien-François, 309, 694
Sirch, Licia, 696
Sità, Maria Grazia, 696
Società Filarmonica di Corfù *βλ.* Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας (ΦΕΚ)
Società Tipografica Tramater & C. *βλ.* Tramater & C.
Soffredini, Alfredo, 673
Soler, Antonio, xvii, 577–581, 666, 667, 699
Solomos *βλ.* Σολωμός, Διονύσιος
Sorge, Georg Andreas, 433, 666–667, 700
Speranza, Alessandro, 135
Staffa, Giuseppe, 81, 90, 116, 146, 256, 394, 657· *Metodo della Scuola Napolitana di composizione musicale* […] (1849/1856), 81, 90, 116, 146
Stamperia del seminario (τυπογραφείο), 700, 701
Stamperia Reale (τυπογραφείο, Νάπολη), 699
Stancampiano, Enrico, 681
Stati Uniti delle Isole Ionie *βλ.* Ηνωμένα Κράτη των Ιονίων Νήσων
Steiner, S. A., και Σ^{ια}, 700
Stella, Gaetano, xiv, 80, 85, 86, 87, 92, 615, 620, 700
Stendhal (Marie-Henri Beyle), 17
Steven, Federico *βλ.* Στήβενς, Φρειδερίκος
Stillingfleet, Benjamin, 434, 700
Stolze, H. W., 702
Straniero, Michele L., 445, 699
Strauss, Johann (πατέρας), 523
Studi Musicali (περιοδικό), 690, 699

Tacchinardi, Guido, 252, 700
Tarr, Edward H., 438, 702
Tartak, Marvin, 19, 704
Tartini, Giuseppe, vi, 89, 141, 142, 146, 155, 198, 422, 427, 432–436. 651, 653, 689, 697, 700, 701· *Trattato di musica* […] (1754), 89, 432–433, 434, 435, 436, 700, Π124–125
Taylor & Francis Group (εκδοτικός οίκος), 694
Taylor, Brook, 409, 703· *Methodus incrementorum directa et inversa* (1715), 409
Tedeschi, Francesco, 690
Tevo, Zaccaria, 427, 700
Texas *βλ.* Τέξας
Thome, Wilhelm, 692
Tiocchi, Giuseppe, 697
Tipografia della *Gazzetta di Parma* (τυπογραφείο), 689
Tipografia della Speranza (τυπογραφείο), 697
Tipografia delle Belle Arti (τυπογραφείο), 697
Tipografia economica (τυπογραφείο), 700
Tipografia scolastica di Sebastiano Franco e figli e comp. (τυπογραφείο), 697
Tommaseo, Niccolò [Θωμαζαΐος/Θωμασαΐος], 39, 40, 56–57, 422, 427, 700
Torosoni, Antonio, 440
Torrigiani, Pietro, 97, 157, 248, 384, 406, 430, 700
Traetta, Tommaso [Τραέτα(ς)], 56
Träg, Johann, 693
Tramater & C. (εκδοτικός οίκος), 427, 613, 700
Tritto, Giacomo, 19, 172. 256, 619, 692
Turbri, François-Louis-Hébert, 97, 384· *L'Art de moduler dans les régions les plus inouies* […], 384· *Les Règles de l'harmonie* (^{3}1841), 384
Türk, Daniel Gottlob, 338, 340–341, 649, 700
Turner-Smith, Ronald, 432, 695

Typographia Academiae Scientiarum (εκδοτικός οίκος), 692
Typographie de la Sirène, 692

L'Unione tipografico-editrice torinese (εκδοτικός οίκος), 700
Università della Calabria, 699
Université catholique de Louvain, 692
Université Paris-Sorbonne
University of Illinois Press (εκδοτικός οίκος), 693
Urbana (πόλη), 693

Vaccarini, Marina, 696
Valade & Lenormant (εκδότες), 691
Valente, Saverio, 172
Valle, Sebastian(o), 698
Vallo, Domenico, 83, 427, 700
Vallotti, Francescantonio (Francesco Antonio), 141, 142, 155, 198, 689, 698, 701· *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica* […] (1779), 155, 156, 700
Van Ghelen, Joannes Petrus, 693
van Tour, Peter, 17, 77, 80, 85, 88, 598, 611, 619, 701
Veit, Patrice, 694
Venturini (εκδοτικός οίκος), 54, 70, 702
Verdi, Giuseppe, 34, 41, 58, 87, 254, 401, 455, 524, 615, 675, 686, 696· *Il Trovatore* [*Τροβατόρε*] (1853), 57, 58, 455, 456· *Rigoletto* (1851), 254, 524
Vergadou Mavroudaki, Christina, 148, 703
Verlag für systematische Musikwissenschaft (εκδοτικός οίκος), 695
Vibo Valentia (πόλη), 690
Vicenza (πόλη), 689
Vinci, Leonardo [Βίντζης], 56, 135
Vissian, Massimo, 644, 701
«Vita & Pensiero» (εκδοτικός οίκος), 690
Vitet, Ludovic, 62
Vittorelli, Jacopo Andrea, 701
Vittoria (Prima) *βλ.* Βικτωρία Α΄
Vogler, Georg Joseph, 101, 315, 646, 649, 661, 666, 667, 669, 701· *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* (1776), 315
Volpe, Lelio dalla, 631

Wagner, Richard, 594
Walker, Daniel Pickering, 434, 701
Walker, Paul M., 107, 704
Warburg Institute, The (εκδοτικός οίκος), 701
Wason, Robert W., 403, 701
wbg (WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft εκδοτικός οίκος)
Weber, Carl Maria von, 42, 165, 231, 455–457, 701, 702· *Der Freischütz* (*Ο ελεύθερος σκοπευτής*, 1821), 42, 165, 455–457, 702
Weber, Gottfried, 101, 153, 167, 189, 338, 646, 649, 652, 656–657, 661, 674, 694· *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst* […] (1817/1821), 167
Werner, Michael, 694
Winter, Georg Ludwig (εκδότης), 688
Wolfenbüttel (πόλη), 702
W. W. Norton & Company *βλ.* Norton, W. W., & Company

Youcanprint Self Publishing (διαδικτυακή πλατφόρμα αυτοέκδοσης), 703
Young, John, 40

Zarlino, Gioseffo, 133, 136, 564, 566, 567, 624, 631, 653, 654, 701· *Le istitutioni harmoniche* […] (1558), 566, 567, 701
Zémire (χαρακτήρας στην όπερα *Zémire et Azor* του Grétry), 638
Ziino, Agostino, 690
Zingarelli, Nicola/Niccolò [Ζιγγαρέλ(λ)ης], vi, 9, 17, 18, 19, 21, 22–24, 25, 26, 28, 29, 34–35, 40, 46, 47–48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 62, 63, 67, 69, 71, 74, 86, 135, 156, 195, 312, 598, 606, 608, 611, 612, 613, 614, 618–620, 629, 630, 657, 674–675, 683, 692· *Partimenti* […], 620–622, 649

А-Я

Дубовский, Иосиф [Ντουμπόφσκι, Ιωσήφ], 232, 478, 701· *Практический курс гармонии* [*Praktičeskij kurs garmonii*] (1934–1935), 231· *Учебник гармонии* [*Učebnik garmonii*], 232, 701

Евсеев, Сергей [Εφσέγεφ, Σεργκέι], 701

Музыка [Muzyka] (εκδοτικός οίκος), 701
Мусоргский, Модест [Μούσορκσκι, Μοντέστ], 474· *Εικόνες από μια έκθεση* [*Картинки с выставки*] (1874), 474

Соколов, Владимир [Σοκολόφ, Βλαντίμιρ], 701
Способин, Игорь [Σποσόμπιν, Ίγκορ], 701

Чайковский Пётр [Τσαϊκόφσκι, Πιοτρ], 186, 701

Юргенсон, Пётр [Γιούργκενσον, Πιοτρ / Jurgenson, Pjotr], 701

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η αρμονική θεωρία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: παρουσίαση και σχολιασμός των πηγών

Δημήτρης Μπρόβας

Διδακτορική διατριβή

ΤΟΜΟΣ 3

Παράρτημα

ΚΕΡΚΥΡΑ 2022

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Studio pratico dell' Armonia
IAMMπ-NXM 505/5/22
φ. 59*v*-102*r* / σ. 115-198

Πρωτότυπο ιταλικό κείμενο (κριτική μεταγραφή) και ελληνική μετάφραση

[φ. 59*v* / σ. 115]

N.B. Le considerazioni degli Intervalli delle Corde del Modo \ rispetto alla Tonica vengono espresse dai numeri come \ segue:

Numeri delle Corde del Modo				**Specie degl[’] Intervalli**
1	4	5		giuste
♯1	♯4	♯5		alterate
𝄪1	𝄪4	𝄪5		massime
♭1	♭4	♭5		diminuite
𝄫1	𝄫4	𝄫5		minime
2	3	6	7	maggiori
♯2	♯3	♯6	♯7	alterate
𝄪2		𝄪6		massime
♭2	♭3	♭6	♭7	minori
𝄫2	𝄫3	𝄫6	𝄫7	diminuite
	♭♭♭3		♭♭♭7	minime

Rappresentando ogni nota una delle Corde del Modo Principale, o di \ passaggio, si debbe ad ogni nota supporre il numero della Considerazione \ dell’Intervallo che forma essa nota rispetto alla Tonica di quel Modo a cui la detta \ nota si riferisce.

[φ. 60*r* / σ. 116]

Idea del Tono

Il Tono abbraccia in se i due Modi maggiore e minore.

Ciascuno di questi Modi è composto di trenta due corde, sette dia-\toniche, dieci cromatiche cinque accresciute e cinque scemate, \ e quindici enarmoniche sette accresciute e otto scemate.

[φ. 59*v* / σ. 115]
Επισήμανση: οι Θεωρήσεις των διαστημάτων των φθόγγων του Τρόπου ως προς την Τονική εκφράζονται αριθμητικά ως εξής:

Αριθμοί των φθόγγων του Τρόπου				**Είδος των διαστημάτων**
1	4	5		καθαρά
♯1	♯4	♯5		αυξημένα
𝄪1	𝄪4	𝄪5		δις αυξημένα
♭1	♭4	♭5		ελαττωμένα
𝄫1	𝄫4	𝄫5		δις ελαττωμένα
2	3	6	7	μεγάλα
♯2	♯3	♯6	♯7	αυξημένα
𝄪2		𝄪6		δις αυξημένα
♭2	♭3	♭6	♭7	μικρά
𝄫2	𝄫3	𝄫6	𝄫7	ελαττωμένα
	𝄫♭3		𝄫♭7	δις ελαττωμένα

Εφόσον κάθε φθογγόσημο αναπαριστά και έναν φθόγγο της κύριας ή της παροδικής τονικότητας, πρέπει κάτω από κάθε φθογγόσημο να τοποθετούμε τον αριθμό της Θεώρησης του διαστήματος που σχηματίζεται ανάμεσα σ' αυτό το φθογγόσημο και στην Τονική της τονικότητας στην οποίαν ανήκει.

[φ. 60*r* / σ. 116]

Έννοια της Τονικότητας

Η Τονικότητα συμπεριλαμβάνει δύο τρόπους: τον μείζονα και τον ελάσσονα.

Καθένας από αυτούς τους τρόπους αποτελείται από τριάντα δύο φθόγγους: επτά *διατονικούς*, δέκα *χρωματικούς* (πέντε αυξημένους και πέντε ελαττωμμένους)[1] και δεκαπέντε *εναρμόνιους* (επτά αυξημένους και οκτώ ελαττωμένους).

[1] [Σ.τ.Ε.] Ή αλλιώς: πέντε οξυμένους και πέντε βαρυμένους.

Partendo dalla Tonica posta nel mezzo e movendo a destra per dicia-\sette quinte in su o quarte in giù, e a sinistra per quattordici quinte \ in giù o quarte in su, si ha le trentadue corde de' tre generi del \ Modo maggiore.

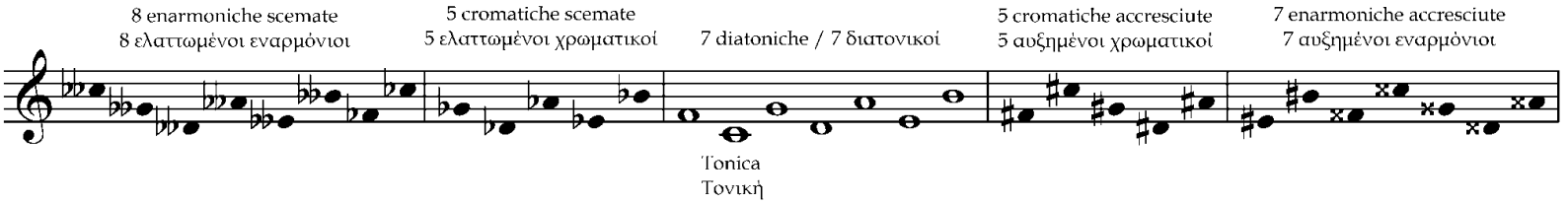
♭♭1 ♭♭5 ♭♭2 ♭♭6 ♭♭3 ♭♭7 ♭4 ♭1 **8 enarm[oniche] scemate**	♭5 ♭2 ♭6 ♭3 ♭7 **5 crom[atiche] scem[ate]**	Ton[ica] 4 **1** 5 2 6 3 7 **7 diatoniche**	♯4 ♯1 ♯5 ♯2 ♯6 **5 crom[atiche] accresc[iute]**	♯3 ♯7 ×4 ×1 ×5 ×2 ×6 **7 enarm[oniche] accresciute**
Le 32 Corde del **Modo maggiore**				

Αν θεωρήσουμε την Τονική τοποθετημένη στο κέντρο και αν, ξεκινώντας από αυτήν, κινηθούμε προς τα μέν δεξιά κατά δεκαεπτά ανιούσες πέμπτες (ή κατιούσες τετάρτες), προς τα δέ αριστερά κατά δεκατέσσερις κατιούσες πέμπτες (ή ανιούσες τετάρτες), βρίσκουμε τους τριάντα δύο φθόγγους των τριών γενών του μείζονος Τρόπου.

		Τονική		
𝄫1 𝄫5 𝄫2 𝄫6 𝄫3 𝄫7 ♭4 ♭1	♭5 ♭2 ♭6 ♭3 ♭7	4 **1** 5 2 6 3 7	♯4 ♯1 ♯5 ♯2 ♯6	♯3 ♯7 𝄪4 𝄪1 𝄪5 𝄪2 𝄪6
8 ελαττωμένοι εναρμόνιοι	**5 ελαττωμένοι χρωματικοί**	**7 διατονικοί**	**5 αυξημένοι χρωματικοί**	**7 αυξημένοι εναρμόνιοι**
Οι 32 φθόγγοι του Μείζονος Τρόπου[2]				

[2] [Σ.τ.Ε.] Μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία έχοντας ως βάση τη Ντο μείζονα:

Le 32 Corde del Modo maggiore / Οι 32 φθόγγοι του Μείζονος Τρόπου



Partendo dalla Tonica e movendo a destra per 14 quinte in su o \ quarte in giù, e a sinistra per 17 quinte in giù o quarte in su, si ha le \ trentadue corde de' tre generi del Modo minore.

		Ton[ica]		
𝄫3 𝄫7 𝄫4 𝄫1 𝄫5 𝄫2 𝄫6 𝄫3	𝄫7 𝄫4 𝄫1 𝄫5 𝄫2	♭6 ♭3 ♭7 4 **1** 5 2	6 3 7 ♯4 ♯1	♯5 ♯2 ♯6 ♯3 ♯7 𝄪4 𝄪1
8 enarm[oniche] scemate	**5 crom[atiche] scem[ate]**	**7 Diatoniche**	**5 crom[atiche] accresc[iute]**	**7 enarmoniche accresciute**
Le 32 Corde del Modo minore				

[φ. 60*v* / σ. 117]

Le cinque Corde cromat[iche] accresciute colle cinque cromat[iche] scemate si corrispondono all'Unis[ono] \ per transizione enarm[onica] con ordine inverso in ambidue i Modi. Così pure \ le 15 enarm[oniche] corrispondono all'Unis[ono] per transiz[ione] enarm[onica] alle 7 \ diatoniche in ambidue i Modi, eccetto l'ultima delle enarm[oniche] scemate, \ la quale corrisponde all'Unis[ono] per transiz[ione] enarm[onica] alla 1:ª delle crom[atiche] scemate.

Ξεκινώντας από την Τονική, αν κινηθούμε προς τα δεξιά μέν κατά δεκαεπτά ανιούσες πέμπτες (ή κατιούσες τετάρτες), προς τα αριστερά δέ κατά δεκαεπτά κατιούσες πέμπτες (ή ανιούσες τετάρτες), βρίσκουμε τους τριάντα δύο φθόγγους των τριών γενών του ελάσσονος Τρόπου.

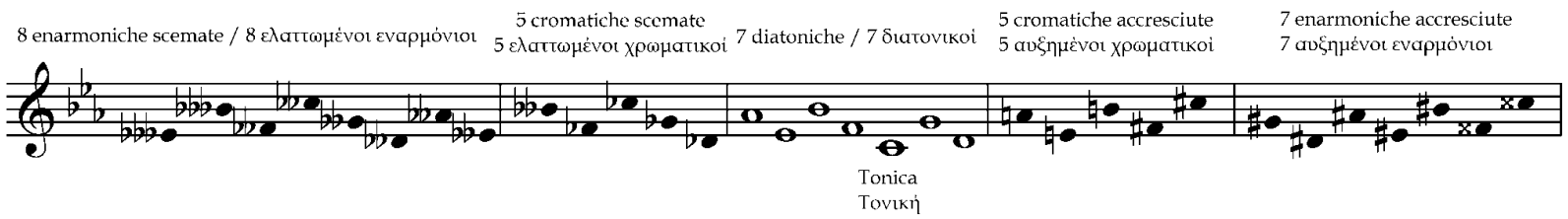
𝄫3 𝄫7 𝄫4 𝄫1 𝄫5 𝄫2 𝄫6 𝄫3	𝄫7 ♭4 ♭1 ♭5 ♭2	♭6 ♭3 ♭7 4 **1** 5 2 (Τονική)	6 3 7 ♯4 ♯1	♯5 ♯2 ♯6 ♯3 ♯7 ×4 ×1
8 ελαττωμένοι εναρμόνιοι	**5 ελαττωμένοι χρωματικοί**	**7 διατονικοί**	**5 αυξημένοι χρωματικοί**	**7 αυξημένοι εναρμόνιοι**
Οι 32 φθόγγοι του Ελάσσονος Τρόπου[3]				

[φ. 60*v* / σ. 117]

Οι πέντε αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι αντιστοιχούν σε ταυτοφωνία, μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, με τους πέντε ελαττωμένους χρωματικούς. Η αντιστοιχία αυτή είναι κατ' αντίστροφη σειρά καί στους δύο Τρόπους. Επίσης, έτσι αντιστοιχούν οι 15 εναρμόνιοι φθόγγοι σε ταυτοφωνία με τους 7 διατονικούς και στους δύο Τρόπους. Εξαιρείται ο τελευταίος ελαττωμένος εναρμόνιος, ο οποίος αντιστοιχεί σε ταυτοφωνία με τον πρώτο ελαττωμένο χρωματικό.

[3] [Σ.τ.Ε.] Μεταγραφή σε μουσική σημειογραφία έχοντας ως βάση τη Ντο ελάσσονα:

Le 32 Corde del Modo minore / Οι 32 φθόγγοι του Ελάσσονος Τρόπου

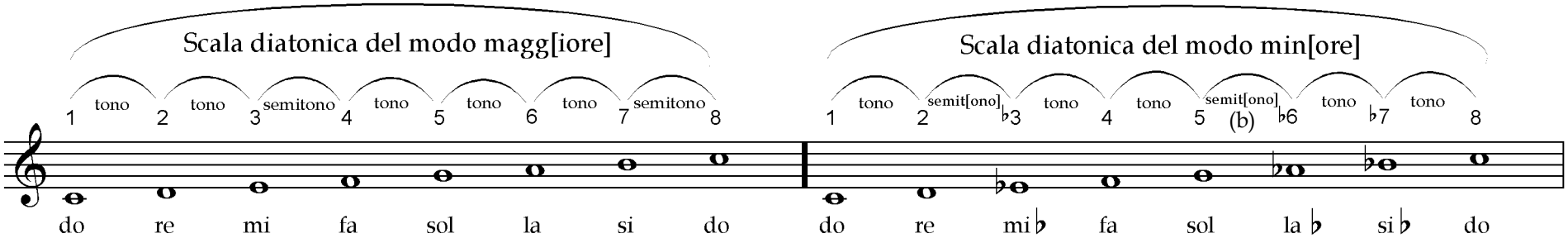


Modo Maggiore	
Corrispondenza per transiz[ione] enarm[onica] delle corde cromatiche	♯4↔♭5, ♯1↔♭2, ♯5↔♭6, ♯2↔♭3, ♯6↔♭7
Corrispond[enza] per trans[izione] enar[monica] delle corde enar[moniche] accresciute	♯3↔4, ♯7↔1, 𝄪4↔5, 𝄪1↔2, 𝄪5↔6, 𝄪2↔3, 𝄪6↔7
Corrispond[enza] per trans[izione] enar[monica] delle corde enar[moniche] scemate	♭1↔7, ♭4↔3, ♭♭7↔6, ♭♭3↔2, ♭♭6↔5, ♭♭2↔1, ♭♭5↔4, ♭♭1↔♭7
Modo Minore	
Corrispondenze per trans[izione] enar[monica] delle corde cromatiche	6↔♭♭7, 3↔♭4, 7↔♭1, ♯4↔♭5, ♯1↔♭2
Corrispond[enze] per trans[izione] enarm[onica] delle corde enarm[oniche] accresciute	♯5↔♭6, ♯2↔♭3, ♯6↔7, ♯3↔4, ♯7↔1, 𝄪4↔5, 𝄪1↔2
Corrispond[enze] per trans[izione] enarm[onica] delle corde enarm[oniche] scemate	♭♭3↔2, ♭♭6↔5, ♭♭2↔1, ♭♭5↔4, ♭♭1↔♭7, ♭♭4↔♭3, ♭♭♭7↔♭6, ♭♭♭3↔♭2

Tutti gli Accordi che differiscono fra loro soltanto per tali corrispond[enze] enarm[oniche] s'odono \ d'uno stesso effetto e sono equivalenti, potendo usarsi l'uno per l'altro. P.e. l'accordo so‹l› \ si re fa dà la stessa impress[ione] dell'accordo sol si re mi♯, a cui è equivalente e può usarsi inv‹ece› \ di questo. La nota fa praticata per mi♯ dicesi nota cangiata.

[φ. 61*r* / σ. 118]
Partendo dalla Tonica dell'uno o dell'altro Modo, e montando \ diatonicamente da grado in grado per tante 2.de sino all'8:va si \ ha le Scale diatoniche di essi modi, ciascuna delle quali è com-\posta di cinque 2:de magg[iori], ossia Toni,(a) e di due 2:de minori, o semi-\toni magg[iori].

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



(a) Qui Tono significa l'intervallo di 2:a magg[iore] e Semitono quello di 2.a minore.

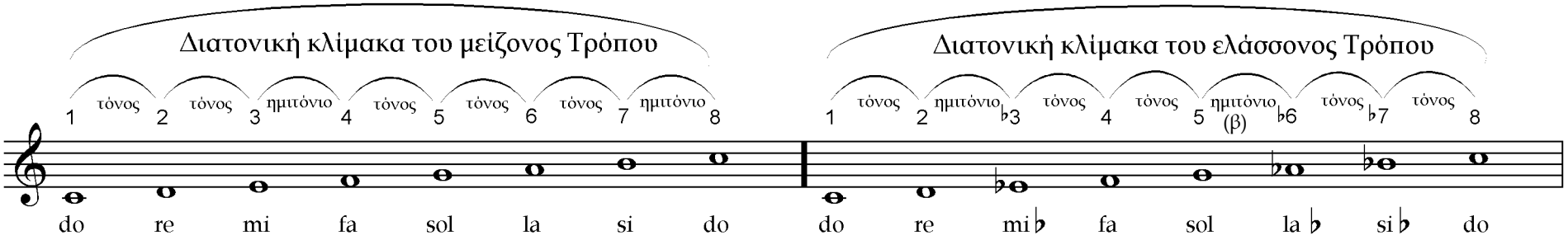
(b) Questa scala si dà qui come Tipo della serie diatonica graduale del Modo minore. Le migliori scuole \ italiane rendono maggiori la 6a e la 7:a nel salire, mantenendole minori nel discendere. \ Altre scuole usano la 6 min[ore] e la 7 magg[iore] nella scala ascend[ente] del detto modo minore.

Μείζων Τρόπος	
Αντιστοιχίες, μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, των χρωματικών φθόγγων	♯4↔♭5, ♯1↔♭2, ♯5↔♭6, ♯2↔♭3, ♯6↔♭7
Αντιστοιχίες, μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, των αυξημένων εναρμόνιων φθόγγων	♯3↔4, ♯7↔1, 𝄪4↔5, 𝄪1↔2, 𝄪5↔6, 𝄪2↔3, 𝄪6↔7
Αντιστοιχίες, μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, των ελαττωμένων εναρμόνιων φθόγγων	♭1↔7, ♭4↔3, ♭♭7↔6, ♭♭3↔2, ♭♭6↔5, ♭♭2↔1, ♭♭5↔4, ♭♭1↔♭7
Ελάσσων Τρόπος	
Αντιστοιχίες, μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, των χρωματικών φθόγγων	6↔♭♭7, 3↔♭4, 7↔♭1, ♯4↔♭5, ♯1↔♭2
Αντιστοιχίες, μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, των αυξημένων εναρμόνιων φθόγγων	♯5↔♭6, ♯2↔♭3, ♯6↔7, ♯3↔4, ♯7↔1, 𝄪4↔5, 𝄪1↔2
Αντιστοιχίες, μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής, των ελαττωμένων εναρμόνιων φθόγγων	♭♭3↔2, ♭♭6↔5, ♭♭2↔1, ♭♭5↔4, ♭♭1↔♭7, ♭♭4↔♭3, 𝄫7↔♭6, 𝄫3↔♭2

Όλες οι συγχορδίες, που διαφέρουν μεταξύ τους μόνο ως προς τέτοιες εναρμόνιες αντιστοιχίες, ακούγονται ακριβώς το ίδιο και είναι [ακουστικά] ισοδύναμες, και επομένως μπορούν να χρησιμοποιηθούν η μία αντί της άλλης. Για παράδειγμα, η συγχορδία *Σολ Σι Ρε Φα* δίνει την ίδια εντύπωση με την συγχορδία *Σολ Σι Ρε Μι♯*, με την οποία είναι [ακουστικά] ισοδύναμη και στη θέση της οποίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Η νότα *Φα* χρησιμοποιούμενη ως *Μι♯* λέγεται [*εναρμόνια*] *μεταλλαγμένος φθόγγος*.

[φ. 61*r* / σ. 118]
Ξεκινώντας από την Τονική του ενός ή του άλλου Τρόπου, και ανεβαίνοντας, με διατονικά βήματα, τόσα διαστήματα δευτέρας [όσα χρειάζονται] μέχρι [να φτάσουμε σ]την οκτάβα, βρίσκουμε τις διατονικές κλίμακες αυτών των Τρόπων. Η κάθε μία από αυτές αποτελείται από πέντε μεγάλες δευτέρες (ή τόνους),(α) και από δύο μικρές δευτέρες (ή διατονικά ημιτόνια).

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



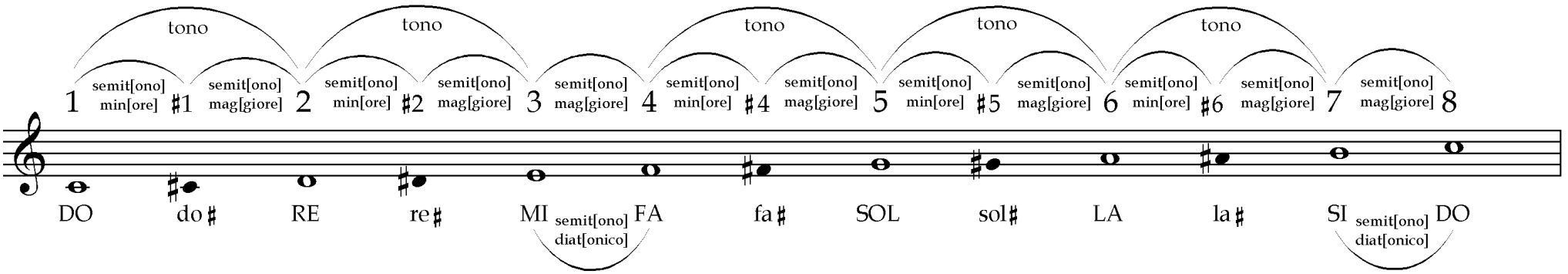
(α) [Ν.Χ.Μ.] Εδώ ο *τόνος* σημαίνει το διάστημα της μεγάλης δευτέρας [και όχι την τονικότητα]· και *ημιτόνιο* σημαίνει το διάστημα της μικρής δευτέρας.

(β) [Ν.Χ.Μ.] Αυτή η κλίμακα δίνεται εδώ ως πρότυπο της διατονικής βηματικής σειράς του ελάσσονος Τρόπου. Οι καλύτερες σχολές της Ιταλίας αποδίδουν την έκτη και την έβδομη βαθμίδα ως μεγάλες στην ανάβαση, και τις διατηρούν μικρές στην κατάβαση. Άλλες σχολές, στην ανιούσα κλίμακα του ελάσσονος Τρόπου, χρησιμοποιούν μικρή έκτη και μεγάλη εβδόμη.

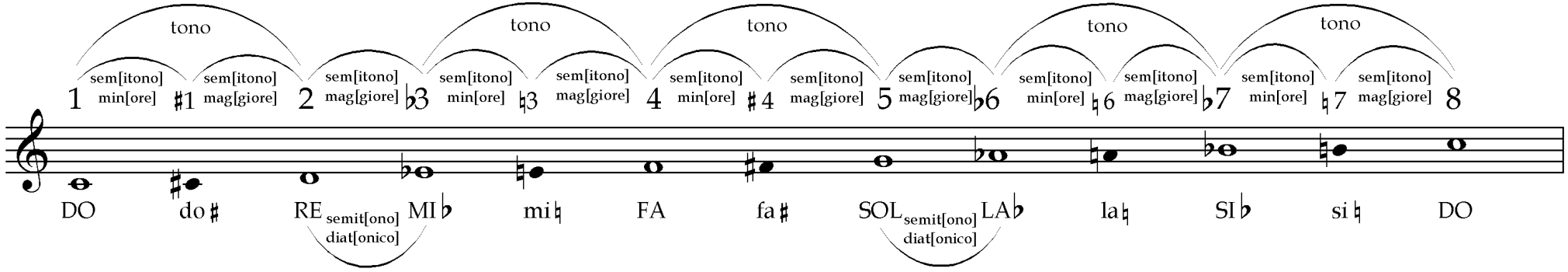
Dividendo i cinque Toni diatonici ascendenti di queste due scale in due se-\mitoni, il 1:o minore in forma di 1:a alt[erata] e il 2:o magg[iore] in forma di 2:a min[ore] \ coll'accrescere mediante l'accidente la corda più grave di ognuno di essi \ toni, si ha le cinque corde cromatiche accresciute, e le scale cromat[iche] ascend[enti] \ de'due Modi composte di 12 semitoni dieci cromatici e due diatonici.

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]

Scala Cromat[ica] ascend[ente] del Modo magg[iore]



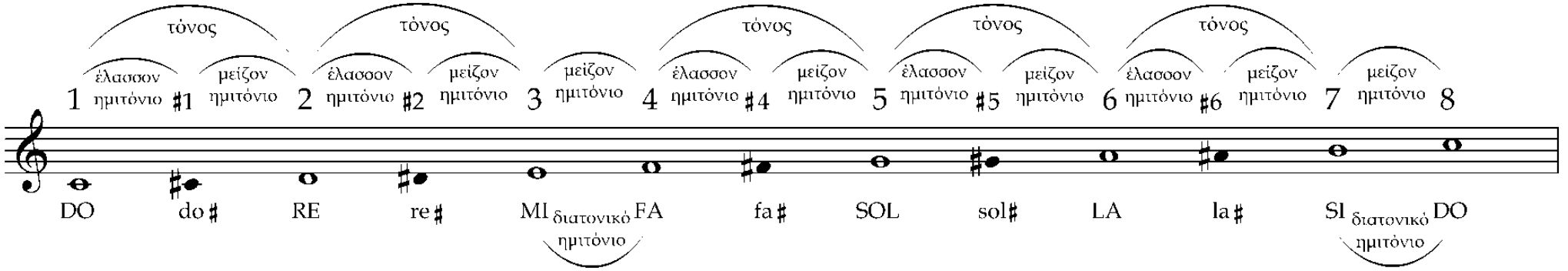
Scala cromat[ica] ascend[ente] del M[odo] min[ore]



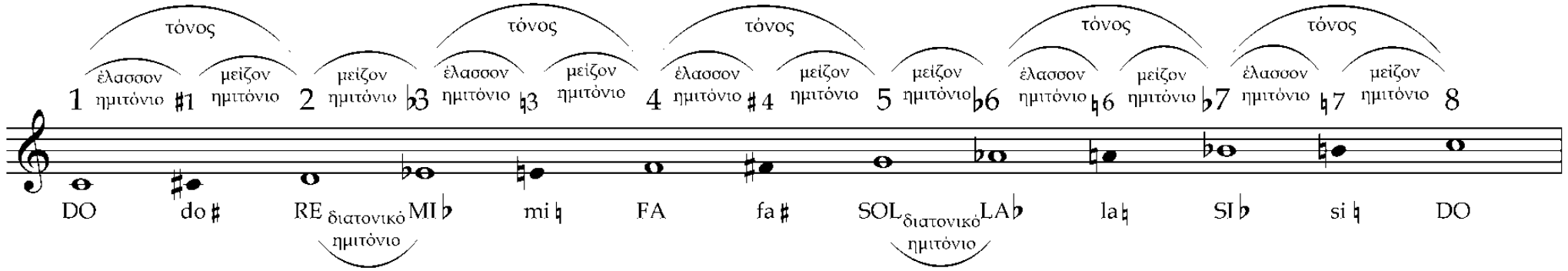
Οι πέντε ανιόντες διατονικοί τόνοι των δύο αυτών κλιμάκων μπορούν να διαιρεθούν σε δύο ημιτόνια, το πρώτο χρωματικό σε μορφή πρώτης αυξημένης, και το δεύτερο διατονικό σε μορφή δευτέρας μικρής. Η διαίρεση αυτή γίνεται οξύνοντας με σημείο αλλοίωσης τον βαρύτερο από τους δύο φθόγγους στον καθένα από αυτούς τους τόνους. Έτσι, προκύπτουν οι πέντε αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι και οι ανιούσες χρωματικές κλίμακες των δύο Τρόπων, αποτελούμενες από 12 ημιτόνια: δέκα χρωματικά και δύο διατονικά.

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]

Ανιούσα χρωματική κλίμακα του μείζονος Τρόπου



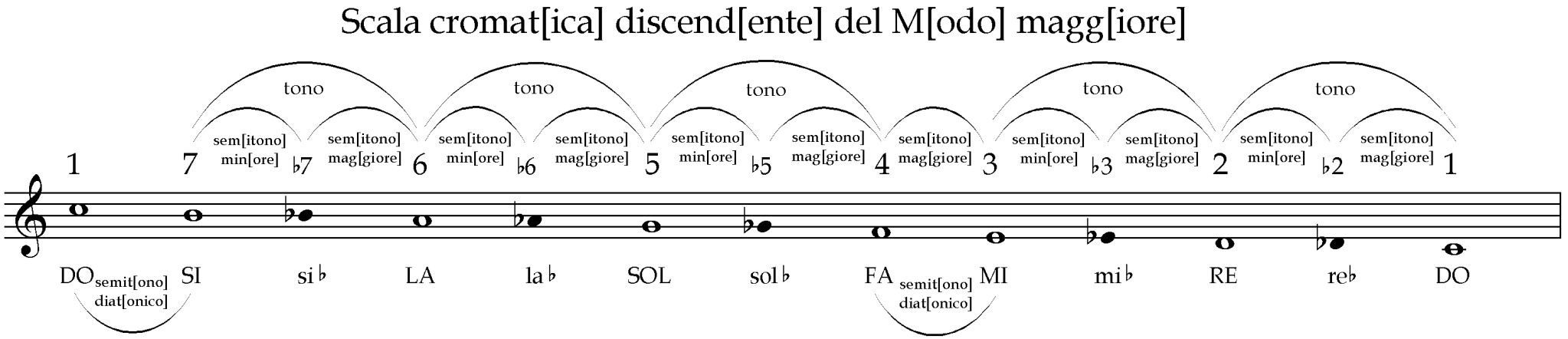
Ανιούσα χρωματική κλίμακα του ελάσσονος Τρόπου

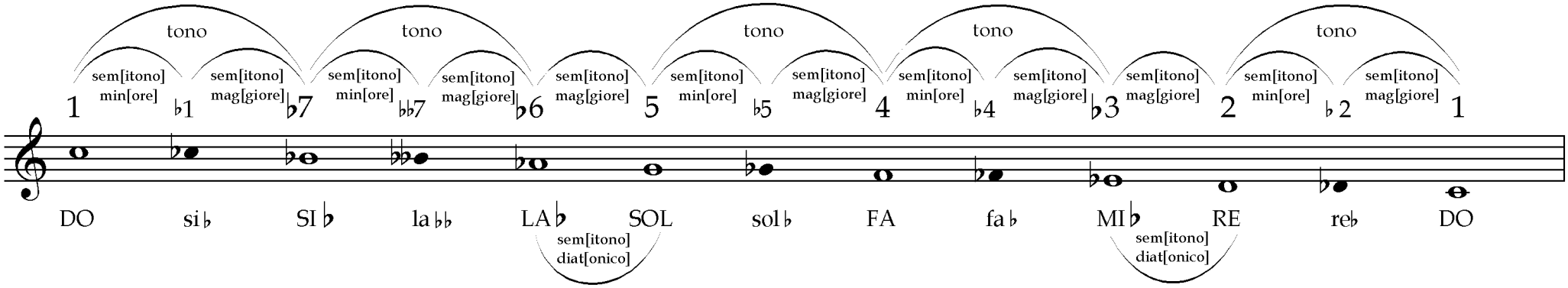


Dividendo i cinque Toni diatonici discendenti col scemare coll'accidente la corda \ più acuta di essi si ha le cinque corde cromatiche scemate, e le scale cromatiche

[φ. 61*v* / σ. 119]
discendenti de'due modi suddetti.

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]





Αν διαιρέσουμε τους πέντε κατιόντες διατονικούς τόνους βαρύνοντας (μέσω αλλοίωσης) τον οξύτερο από τους δύο φθόγγους του κάθε τόνου, προκύπτουν οι πέντε ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι και οι κατιούσες χρωματικές

[φ. 61*v* / σ. 119]
κλίμακες των δύο Τρόπων.

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



In generale le Corde Crom[atiche] accresc[iute], nella Scala Crom[atica] ascend[ente], \ si considerano come 7e a 1e,
crom[atiche] – diat[oniche]
levare – battere

e nella discend[ente] 4te a 3ze \ e le crom[atiche] scem[ate] all'inversa — Nella Scala Crom[atica] ascend[ente] \ si considerano
diaton[iche] – crom[atiche]
levare – battere

come 7e a 1e e nella discend[ente] 4e a 3ze.[4]
diat[oniche] crom[atiche] scem[ate] | crom[atiche] scem[ate] | diat[oniche]
levare | battere | levare | batt[ere]

[4] [Σ.τ.Ε.] Για την καλύτερη κατανόηση του νοήματος σ' αυτήν την παράγραφο, έχω μεταγράψει το περιεχόμενό της σε μορφή πίνακα:

		Levare	→	*Battere*
Corde Cromatiche accresciute	*Scala Cromatica ascendente*	7a cromatica	→	1a diatonica
	Scala Cromatica discendente	4a diatonica	→	3a cromatica
Corde Cromatiche scemate	*Scala Cromatica ascendente*	1a diatonica	→	7a cromatica
	Scala Cromatica discendente	4a cromatica	→	3a diatonica

Γενικά, οι αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι στην ανιούσα χρωματική κλίμακα θεωρούνται χρωματική [βαθμίδα] 7 (στο ασθενές) προς διατονική 1 (στο ισχυρό), και στην κατιούσα [θεωρούνται] διατονική 4 (ασθενές) προς χρωματική 3 (ισχυρό). Οι δε ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι λειτουργούν αντίστροφα: στην ανιούσα χρωματική κλίμακα θεωρούνται διατονική 7 (ασθενές) προς ελαττωμένη χρωματική 1 (ισχυρό), και στην κατιούσα [θεωρούνται] ελαττωμένη χρωματική 4 (ασθενές) προς διατονική 3 (ισχυρό).[5]

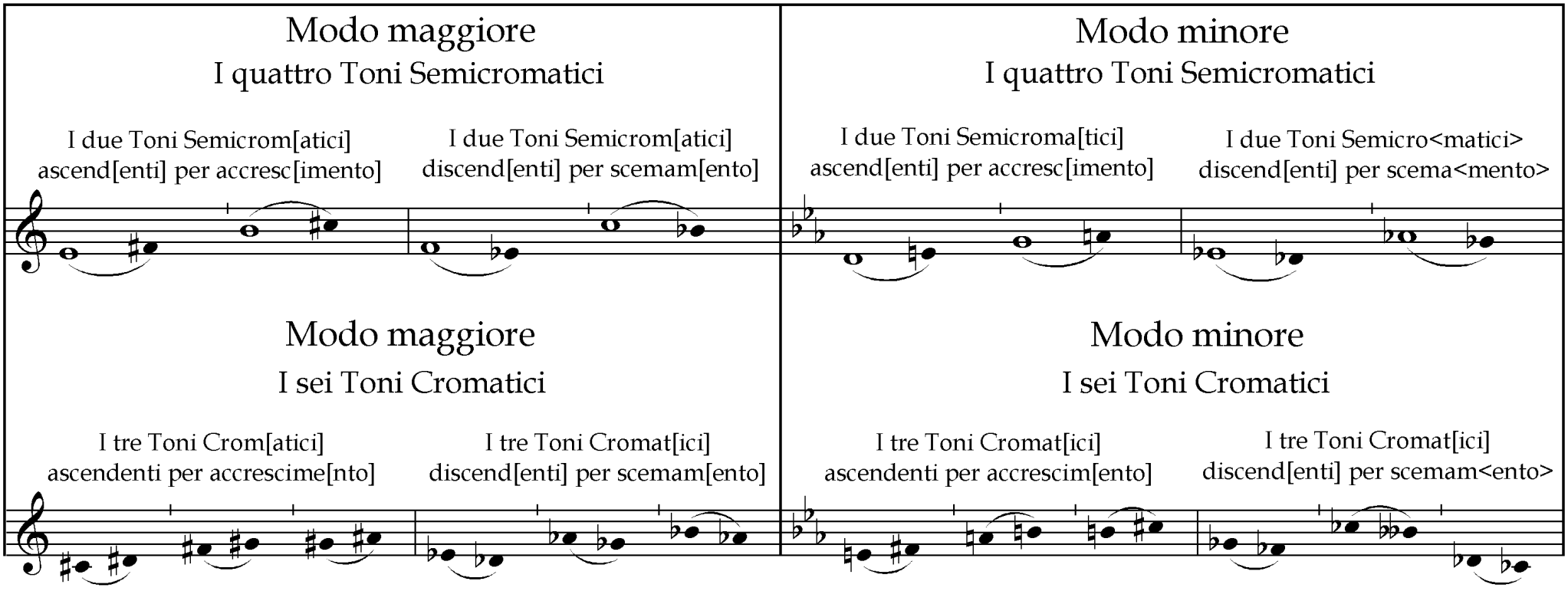
[5] [Σ.τ.Ε.] Για την καλύτερη κατανόηση του νοήματος σ' αυτήν την παράγραφο, έχω μεταγράψει το περιεχόμενό της σε μορφή πίνακα:

		Ασθενές	→	*Ισχυρό*
Αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι	*Ανιούσα χρωματική κλίμακα*	Χρωματική 7	→	Διατονική 1
	Κατιούσα χρωματική κλίμακα	Διατονική 4	→	Χρωματική 3
Ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι	*Ανιούσα χρωματική κλίμακα*	Διατονική 7	→	Χρωματική 1
	Κατιούσα χρωματική κλίμακα	Χρωματική 4	→	Διατονική 3

[φ. 62*r* / σ. 120]

Dalle Scale cromatiche ascendenti e discendenti de’ due Modi si ha in ciascuno di \ essi altri dieci Toni quattro Semicromatici due ascendenti per accrescimento \ composti d’una corda diatonica e d’una Cromatica accresciuta, e due discendenti \ per scemamento composti d’una corda diatonica e d’una cromatica scemata; e \ sei Cromatici tre ascendenti per accrescimento composti di due corde cromatiche \ accresciute, e tre discendenti per scemamento composti di due corde cromatiche scema‹te›.

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία[4]]



[4] [Σ.τ.Ε.] Φωτογραφία αυτής της σελίδας του χειρογράφου υπάρχει στη σ. 282 της παρούσας διατριβής (Εικ. 4.4).

[φ. 62*r* / σ. 120]

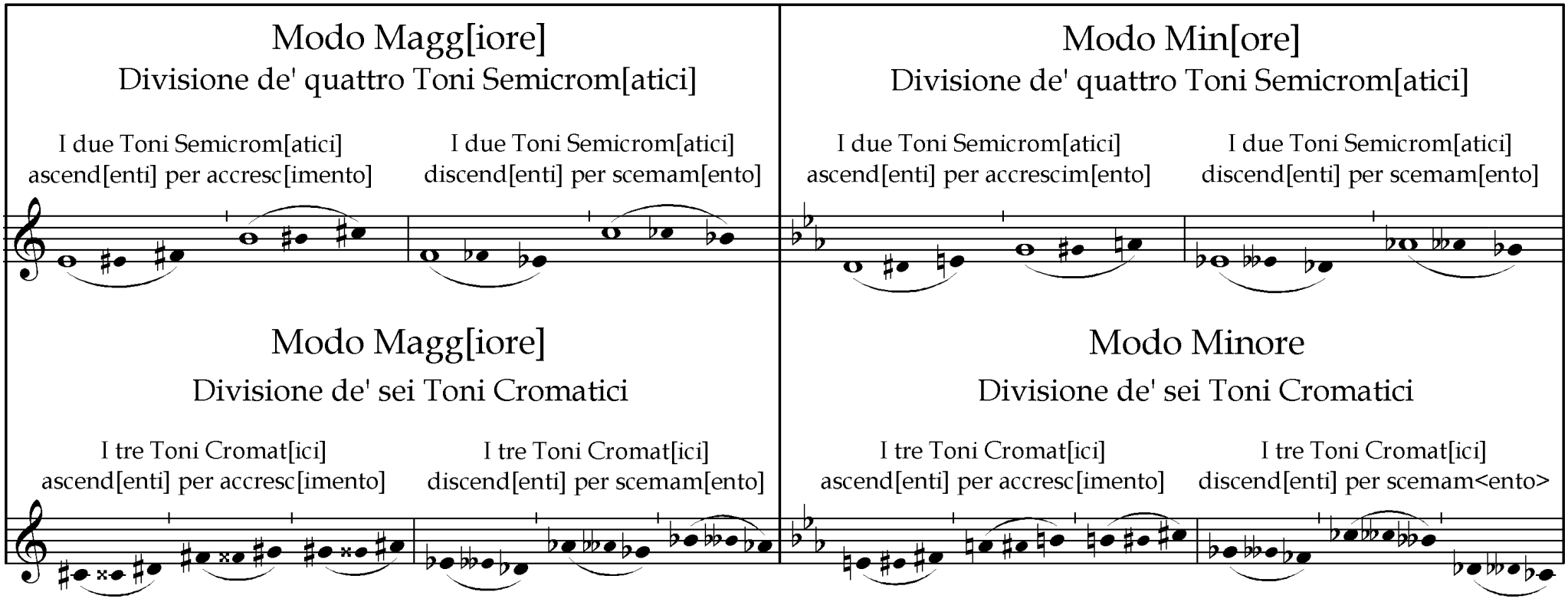
Από τις ανιούσες και κατιούσες χρωματικές κλίμακες των δύο Τρόπων προκύπτουν, σε καθέναν από αυτούς, άλλα δέκα διαστήματα τόνου: τέσσερις *ημιχρωματικοί* (από αύξηση δύο ανιόντες, αποτελούμενοι από έναν διατονικό φθόγγο και έναν αυξημένο χρωματικό· και από ελάττωση δύο κατιόντες, αποτελούμενοι από έναν διατονικό φθόγγο και έναν ελαττωμένο χρωματικό) και έξι χρωματικοί (από αύξηση τρεις ανιόντες, αποτελούμενοι από δύο αυξημένους χρωματικούς φθόγγους· και από ελάττωση τρεις κατιόντες, αποτελούμενοι από δύο ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους).

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



Dividendo in due semit[oni] i quattro Toni semicromat[ici] e i sei crom[atici] de' due modi coll'ac-\crescere coll'accidente la corda più grave degli ascend[enti] e col scemare coll'accidente la più acuta dei discend[enti] si ha nel \ primo caso le quattro corde enarmoniche del 1º ordine, due accresc[iute] e due scemate; e \ nel 2do: caso le sei corde enarm[oniche] del 2°: ordine, tre accresc[iute] e tre scemate.

[φ. 62*v* / σ. 121]
[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



Dalle corde enarmoniche del 1.º e 2º ordine si ha altri cinque Toni \ ‹q›uattro Semienarmonici, (due ascend[enti] per accrescim[ento] composti d'una nota \ cromat[ica] e ~~da~~ di una enarm[onica] del 1o ordine tutte due accresciute, e due discend[enti] per scemam[ento] \ composti d'una corda cromat[ica] e d'una enar[monica] del 1:º ordine tutte due scemate) \ ed un enarmonico discend[ente] per scemam[ento] composto di due corde enarm[oniche] \ una del 1:º l'altra del 2°: ordine.

Με τη βοήθεια των σημείων αλλοίωσης διαιρούμε τους τέσσερις ημιχρωματικούς τόνους και τους δέκα χρωματικούς των δύο Τρόπων σε δύο ημιτόνια: αυτό γίνεται οξύνοντας τον βαρύτερο φθόγγο των ανιόντων τόνων και βαρύνοντας τον οξύτερο φθόγγο των κατιόντων τόνων. Από αυτά προκύπτουν: στην πρώτη περίπτωση οι τέσσερις εναρμόνιοι φθόγγοι της πρώτης τάξης (δύο αυξημένοι και δύο ελαττωμένοι), και στην δεύτερη περίπτωση οι έξι εναρμόνιοι φθόγγοι της δεύτερης τάξης (τρεις αυξημένοι και τρεις ελαττωμένοι).

[φ. 62*v* / σ. 121]
[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



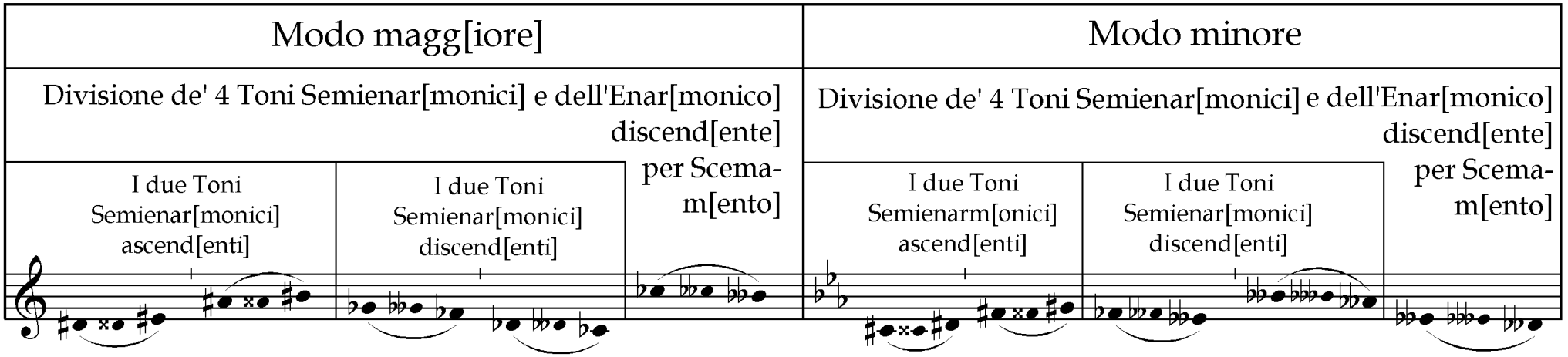
Από τους εναρμόνιους φθόγγους της πρώτης και της δεύτερης τάξης προκύπτουν άλλοι πέντε τόνοι: τέσσερις ημιεναρμόνιοι (δύο ανιόντες από αύξηση, αποτελούμενοι από έναν χρωματικό φθόγγο και έναν εναρμόνιο της πρώτης τάξης — και οι δύο αυξημένοι· και δύο κατιόντες από ελάττωση, αποτελούμενοι από έναν χρωματικό φθόγγο και έναν εναρμόνιο της πρώτης τάξης – και οι δύο ελαττωμένοι) και ένας κατιών εναρμόνιος από ελάττωση, αποτελούμενος από δύο εναρμόνιους φθόγγους: έναν πρώτης τάξης και έναν δεύτερης τάξης.

[φ. 63*r* / σ. 122]
[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



Dividendo in due Semit[oni] i 4 Toni Semienar[monici] e il Tono enarm[onico] coll'accrescere \ coll'accidente la corda più grave dei due Toni ascend[enti] e col scemare coll' accidente la corda più \ acuta dei tre Toni discend[enti] si ha le 4 corde enarm[oniche] del 3°: ordine, due \ accresc[iute] e due scemate, e l'enarmonica scemata del 4°: ordine.

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



[φ. 63*r* / σ. 122]
[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



Με τη βοήθεια αλλοιώσεων, διαιρούμε τους τέσσερις ημιεναρμόνιους τόνους και τον εναρμόνιο τόνο σε δύο ημιτόνια. Αυτό επιτυγχάνεται οξύνοντας τον βαρύτερο φθόγγο των δύο ανιόντων τόνων και βαρύνοντας τον οξύτερο φθόγγο των τριών κατιόντων τόνων. Έτσι, προκύπτουν οι τέσσερις εναρμόνιοι φθόγγοι της τρίτης τάξης (δύο αυξημένοι και δύο ελαττωμένοι) και ο ελαττωμένος εναρμόνιος της τέταρτης τάξης.

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



Si vegga nella Tavola seguente ( ) le divisioni dei 20 Toni di ciascuno \ de' due modi magg[iore] e min[ore] dalle quali hanno origine le 10 corde croma-\tiche e le 15 enarmoniche dei detti modi.

[φ. 63*v*-64*r* / σ. 123-124 (9ª-10ª)]

Tavola

Divisione dei 20 Tuoni di ciascuno de' due Modi magg[iore] e min[ore] — 5 diatonici (da cui s‹i› \\ ha le 10 corde cromat[iche] 5 accresc[iute] e 5 scemate) — 4 Semicromatici (da cui si ha le 4 corde Enarm[oniche] \ del 1.º ordine, due accresc[iute] e due scem[ate]) — 6 cromatici, (da cui si ha le 6 corde enarm[oniche] de‹l› \\ 2º: ordine, tre accresc[iute] e tre scemate) — 4 semienarmonici (da cui si ha le 4 enarm[oniche] \ del 3º: ordine, due accresc[iute] e due scemate) — ed uno Enarmonico, (da cui si ha l'unica \\ corda Enarm[onica] scemata del 4º ordine).

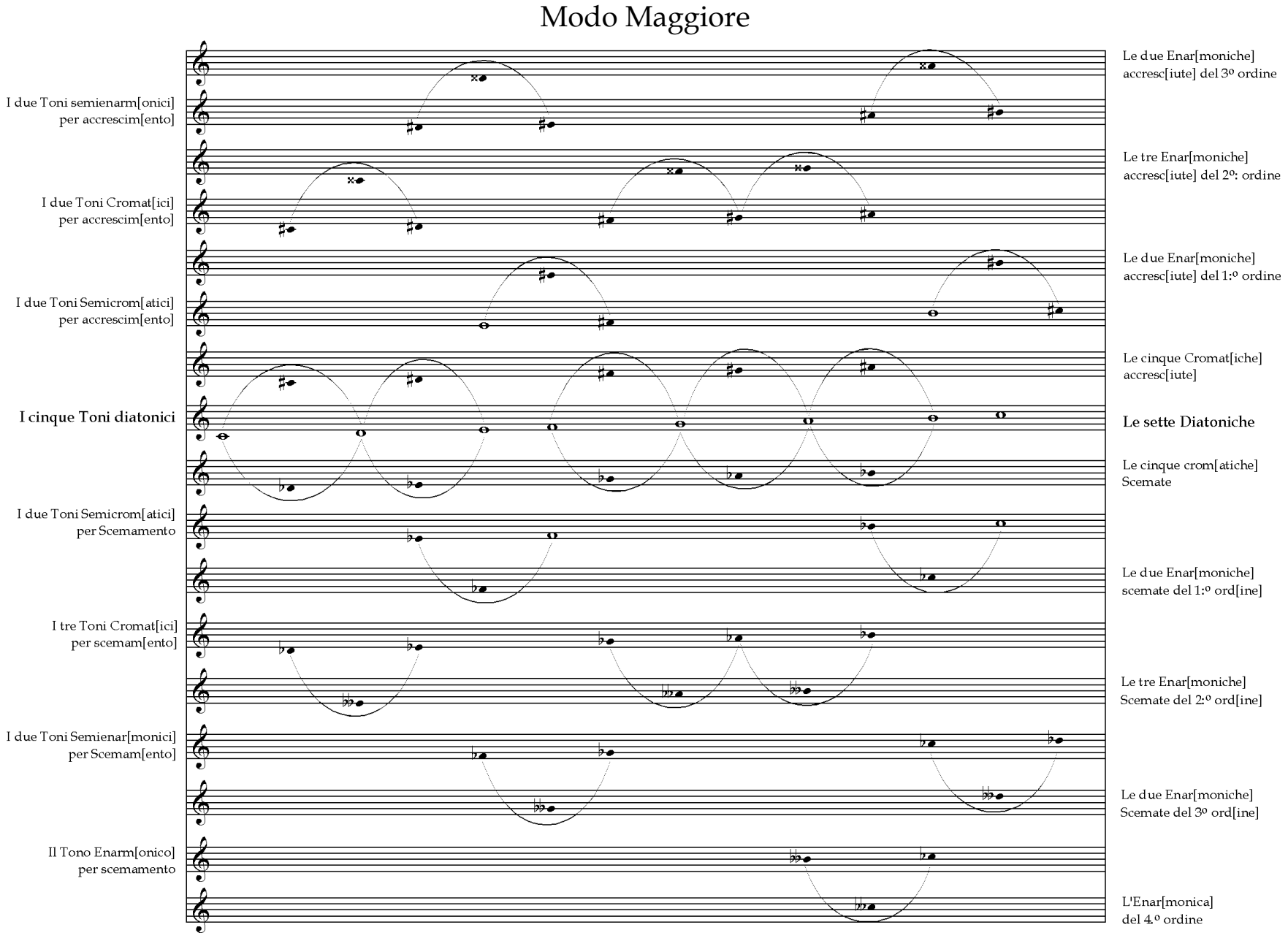
Στον πίνακα που ακολουθεί [*ο Μάντζαρος έχει αφήσει κενή την αρίθμηση του πίνακα*] φαίνονται οι διαιρέσεις των 20 τόνων του κάθε Τρόπου (μείζονος και ελάσσονος), από τις οποίες προκύπτουν οι 10 χρωματικοί φθόγγοι και οι 15 εναρμόνιοι αυτών των Τρόπων.

[φ. 63*v*-64*r* / σ. 123-124 (9^{a}-10^{a})]

Πίνακας

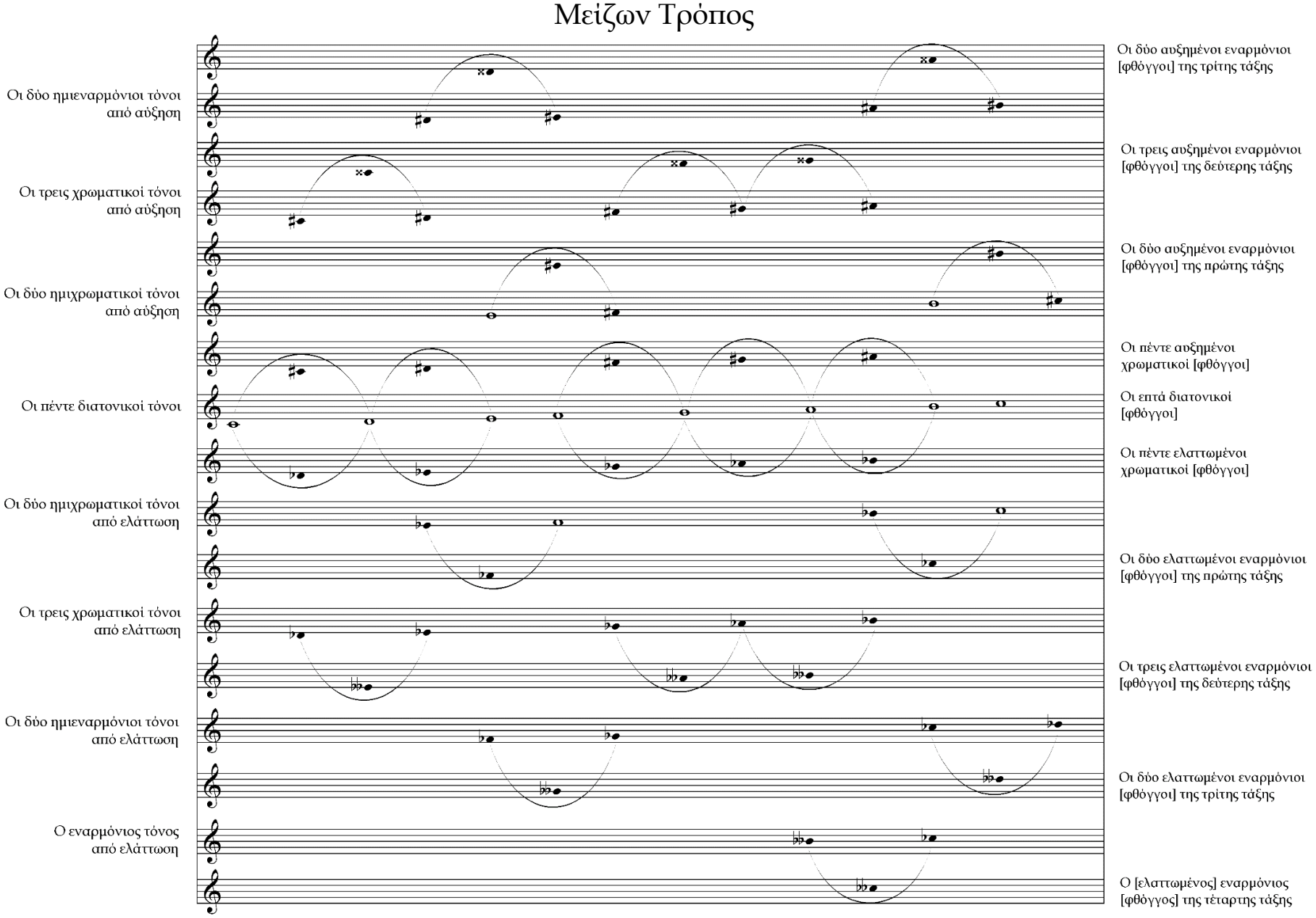
Διαίρεση των 20 τόνων του κάθε Τρόπου, μείζονος και ελάσσονος:
— 5 διατονικών (από τους οποίους προκύπτουν οι 10 χρωματικοί φθόγγοι: 5 αυξημένοι και 5 ελαττωμένοι),
— 4 ημιχρωματικών (από τους οποίους προκύπτουν οι 4 εναρμόνιοι φθόγγοι της πρώτης τάξης: δύο αυξημένοι και δύο ελαττωμένοι),
— 6 χρωματικών (από τους οποίους προκύπτουν οι 6 εναρμόνιοι φθόγγοι της δεύτερης τάξης: τρεις αυξημένοι και τρεις ελαττωμένοι),
— 4 ημιεναρμόνιων (από τους οποίους προκύπτουν οι 4 εναρμόνιοι φθόγγοι της τρίτης τάξης: δύο αυξημένοι και δύο ελαττωμένοι),
— και ενός εναρμόνιου (από τον οποίο προκύπτει ο μοναδικός εναρμόνιος φθόγγος της τέταρτης τάξης).

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:[5]]



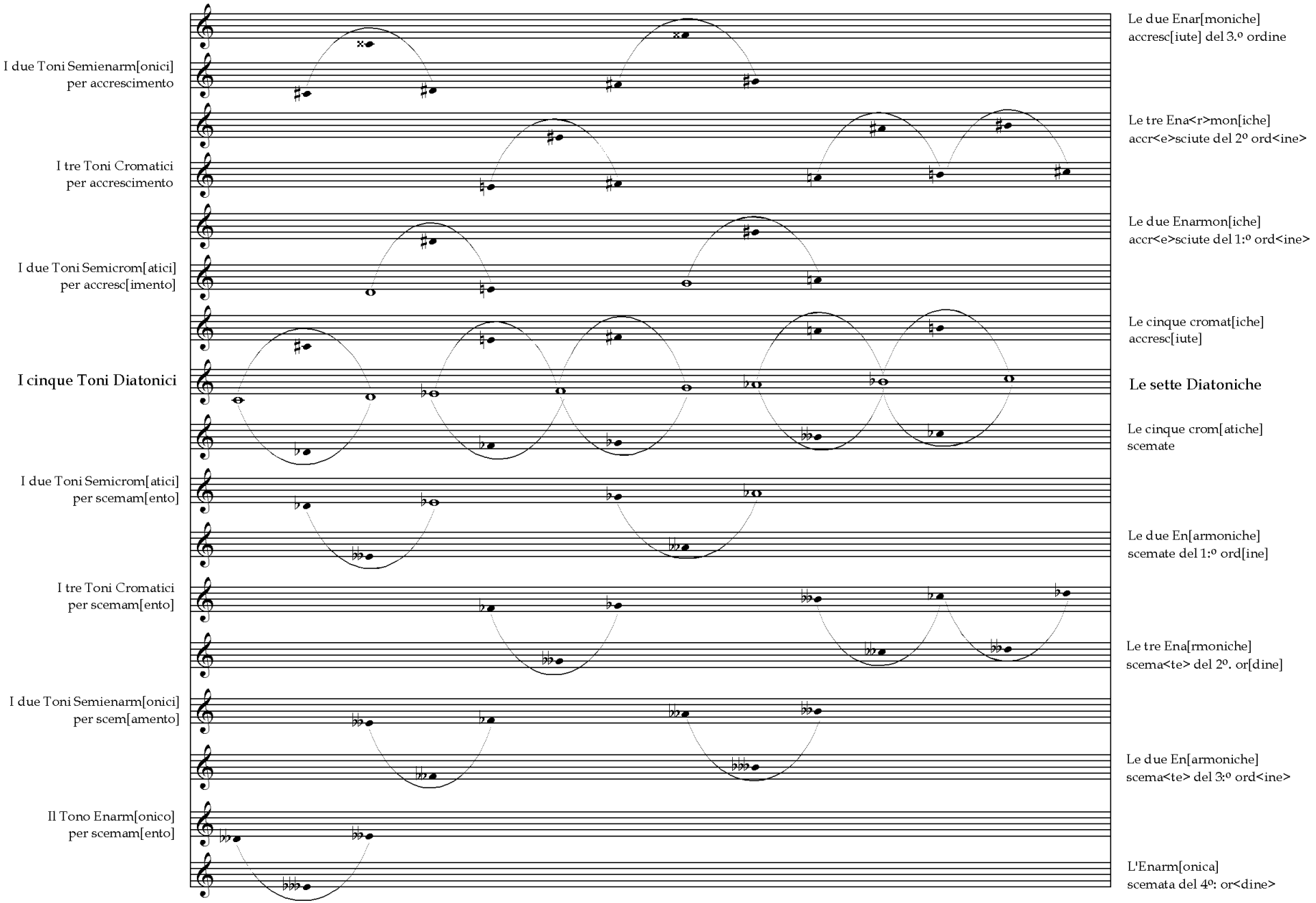
[5] [Σ.τ.Ε.] Φωτογραφία αυτής της σελίδας του χειρογράφου υπάρχει στη σ. 283 της παρούσας διατριβής (Εικ. 4.5).

[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]



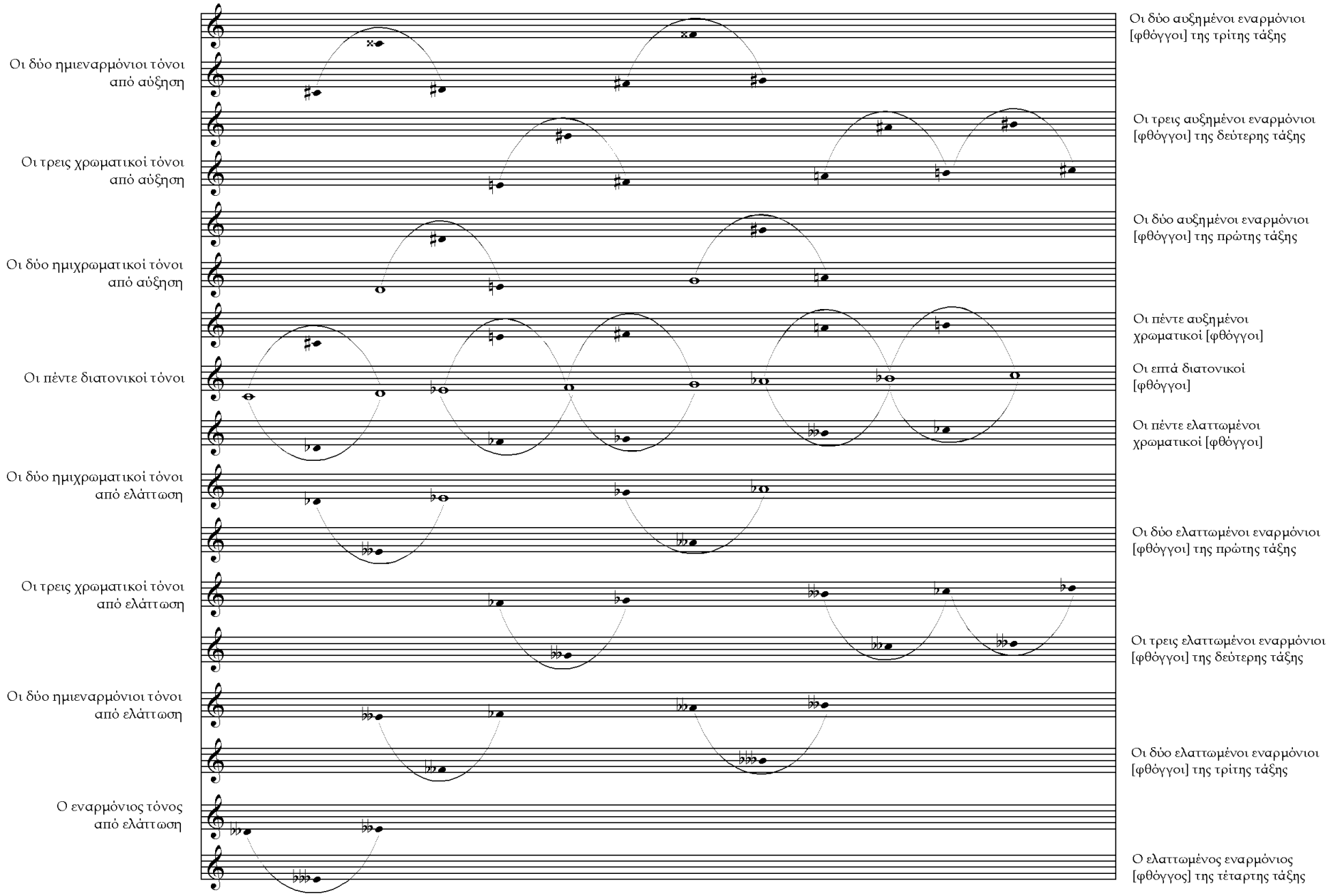
[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]

Modo Minore



[Μεταγραφή, από τον επιμελητή, σε μουσική σημειογραφία:]

Ελάσσων Τρόπος



[φ. 64*v*-65*r* / σ. 125-126 (11ª-12ª)]

Conclusione

Il Tono abbraccia in sè i due Modi maggiore e minore, ciascuno de' quali è composto di 20 Toni (2:de maggiori) 5 diatonici, 4 Semicromatici, 6 cromatici, 4 semienarmonici, ed un enarmonico; e di 32 cor‹de› \ 7 diatoniche, 19 cromatiche e 15 enarmoniche — Dei 20 toni 17 sono comuni ad ambidue i Modi; appartengono al solo Modo mag[giore] i tre ultimi toni ascendenti di questo Modo ♯5 ♯6; ♯2 ♯7; ♯6 ♯7‹;› \ al solo Modo min[ore] i tre ultimi toni discendenti di questo Modo ♭♭4 ♭♭3; ♭♭7 ♭♭6 ♭♭3 ♭♭2 — Delle 32 Corde 29 sono comuni ad ambidue i modi; le tre ultime enarmoniche accresc[iute] 𝄪5, 𝄪2, 𝄪6 app‹ar-\te›ngono al solo Modo maggiore, e le tre ultime enarmoniche scemate ♭♭4, ♭♭♭7, ♭♭♭3, al solo Modo minore.

Il Tono è dunque composto de' due Modi, di 23 toni, e di 35 corde. — Si vegga nella Tavola seguente (10) i 23 toni compresi nel Tono Principale, ripartiti ne' due Modi, e divisi ‹in› \ due semitoni. I toni ascendenti per accrescimento procedono da 5ta: in 5ta: all'in sù, e i discendenti per scemamento da 5ta in 5ta all'in giù. Del pari procedono le corde cromatiche \ enarmoniche accresciute e scemate.

[φ. 64*v*-65*r* / σ. 125-126 (11ᵃ-12ᵃ)]

Συμπέρασμα

Η Τονικότητα περιλαμβάνει τους δύο Τρόπους, τον μείζονα και τον ελάσσονα, καθένας από τους οποίους αποτελείται από 20 τόνους (δεύτερες μεγάλες): 5 διατονικούς, 4 ημιχρωματικούς, 6 χρωματικούς, 4 ημιεναρμόνιους και έναν εναρμόνιο. [Ο κάθε Τρόπος αποτελείται] επίσης από 32 φθόγγους: 7 διατονικούς, 19 χρωματικούς και 15 εναρμόνιους.

—Από τους 20 τόνους, 17 είναι κοινοί καί στους δύο Τρόπους. Οι τόνοι που εμφανίζονται αποκλειστικά στον μείζονα είναι οι τρεις τελευταίοι ανιόντες τόνοι αυτού του Τρόπου: ♯5–♯6, ♯2–♯3, ♯6–♯7. [Οι τόνοι που εμφανίζονται αποκλειστικά στον ελάσσονα] είναι οι τρεις κατιόντες τόνοι αυτού του Τρόπου: 𝄫4–𝄫3, 𝄫7–𝄫6, 𝄫3–𝄫2.

—Από τους 32 φθόγγους, 29 είναι κοινοί καί στους δύο Τρόπους. Οι τρεις τελευταίοι αυξημένοι εναρμόνιοι ♯5, ♯2, ♯6 εμφανίζονται μόνο στον μείζονα, και οι τρεις τελευταίοι ελαττωμένοι εναρμόνιοι 𝄫4, 𝄫𝄫7, 𝄫𝄫3 μόνο στον ελάσσονα.

Συνεπώς, η Τονικότητα αποτελείται από δύο Τρόπους, [με] 23 τόνους και 35 φθόγγους.

—Στον παρακάτω πίνακα (10) φαίνονται, διαιρεμένοι σε δύο ημιτόνια, οι 23 τόνοι που περιλαμβάνονται στην κύρια τονικότητα και τους οποίους μοιράζονται οι δύο Τρόποι.[6] Οι ανιόντες τόνοι από αύξηση προχωρούν κατά ανιούσες πέμπτες, και οι κατιόντες τόνοι από ελάττωση προχωρούν κατά κατιούσες πέμπτες. Ομοίως προχωρούν οι εναρμόνιοι χρωματικοί φθόγγοι, αυξημένοι και ελαττωμένοι.

[6] [Σ.τ.Ε.] Στη μεταγραφή και στη μετάφραση του συγκεκριμένου πίνακα (βλ. στο επόμενο δισέλιδο) δεν υπήρχε αρκετός χώρος για την απεικόνισή του όπως ακριβώς εμφανίζεται στο χειρόγραφο. Γι’ αυτόν τον λόγο η κατώτερη γραμμή (αυτή με τους κατιόντες τόνους του ελάσσονος Τρόπου), εφόσον είναι η μόνη που προεξέχει προς τα δεξιά, στη μεταγραφή συνεχίζεται κάτω από τον πίνακα.

Tono di Do

del Modo maggiore del Tono di Do

Toni ascend[enti]

Le 5 corde cromat[iche] accresc[iute]

	♯4		♯1		♯5		♯2		♯6				
	fa♯		do♯		sol♯		re♯		la♯				
4		5	1	2	5	6	2	3	6	7			
fa		sol	Do	re	sol	la	re	mi	la	si			

I cinque Toni diatonici

Le 2 enarmoniche del primo ordine accresciute

	♯3		♯7	
	mi♯		si♯	
3		♯4	7	♯1
mi		fa♯	si	do♯

I due Toni Semicromatici

Le 3 enarm[oniche] accresc[iute] del 2° ordine

	×4		×1		×5			
	fa×		do×		sol×			
♯4		♯5	♯1	♯2	♯5	♯6		
fa♯		sol♯	do♯	re♯	sol♯	la♯		

I tre Toni Cromat[ici]

Le 2 enarm[oniche] del 3° ordine accresc[iute]

	×2				×6			
	re×				la×			
♯2		♯3	♯6			♯7		
re♯		mi♯	la♯			si♯		

I due Toni Semienar[monici]

Toni discend[enti]

Le 5 corde cromat[iche] scemate

	♭7		♭3		♭6		♭2		♭5				
	si♭		mi♭		la♭		re♭		sol♭				
7		6	3	2	6	5	2	1	5	4			
si		la	mi	re	la	sol	re	do	sol	fa			

I cinque Toni diatonici

Le 2 enarmoniche scemate del primo ordine

	♭1		♭4	
	do♭		fa♭	
1		♭7	4	♭3
do		si♭	fa	mi♭

I due Toni Semicromatici

Le 3 enar[moniche] scem[ate] del 2° ord[ine]

	♭♭7		♭♭3		♭♭6			
	si♭♭		mi♭♭		la♭♭			
♭7		♭6	♭3	♭2	♭6	♭5		
si♭		la♭	mi♭	re♭	la♭	sol♭		

I tre Toni Cromat[ici]

Le 2 Enar[moniche] scem[ate] del 3° ord[ine]

	♭♭2				♭♭5			
	re♭♭				sol♭♭			
♭2		♭1	♭5			♭4		
re♭		do♭	sol♭			fa♭		

I due Toni semienarm[onici]

L'enarmonico scem[ato] del 4° ord[ine]

	♭♭1	
	do♭♭	
♭1		♭♭7
do♭		si♭♭

Il Tono enarm[onico]

del Modo minore del Tono di Do

Toni ascend[enti]

Le 5 Cromatiche accresciute

	♮6		♮3		♮7		♯4		♯1				
	la♮		mi♮		si♮		fa♯		do♯				
♭6		♭7	♭3	4	♭7	1	4	5	1	2			
la♭		si♭	mi♭	fa	si♭	do	fa	sol	do	re			

I cinque Toni diatonici

Le 2 enar[moniche] accresc[iute] del 1.° ord[ine]

	♯5		♯2	
	sol♯		re♯	
5		♮6	2	♮3
sol		la♮	re	mi♮

I due Toni Semicrom[atici]

Le 3 enarm[oniche] accresc[iute] del 2°: ordine

	♯6		♯3		♯7			
	la♯		mi♯		si♯			
♮6		♮7	♮3	♯4	♮7	♯1		
la♮		si♮	mi♮	fa♯	si♮	do♯		

I tre Toni cromatici

Le 2 enar[moniche] accresc[iute] del 3° ord[ine]

	×4		×1					
	fa×		do×					
♯4		♯5	♯1	♯2				
fa♯		sol♯	do♯	re♯				

I due Toni Semienar[monici]

Toni discend[enti]

I 5 Toni diatonici

2		1	5	4	1	♭7	4	♭3	♭7	♭6			
re		do	sol	fa	do	si♭	fa	mi♭	si♭	la♭			
	♭2		♭5		♭1		♭4		♭♭7				
	re♭		sol♭		do♭		fa♭		si♭♭				

Le 5 Corde cromat[iche] Scemate

I 2 Toni Semicrom[atici]

♭3		♭2	♭6	♭5				
mi♭		re♭	la♭	sol♭				
	♭♭3		♭♭6					
	mi♭♭		la♭♭					

Le 2 enar[moniche] scem[ate] del 1° ord[ine]

I tre Toni Cromat[ici]

♭2		♭1	♭5		♭4	♭1		♭♭7					
re♭		do♭	sol♭		fa♭	do♭		si♭♭					
	♭♭2			♭♭5			♭♭1						
	re♭♭			sol♭♭			do♭♭						

Le 3 enar[moniche] scem[ate] del 2° ord[ine]

I due Toni Semienar[monici]

♭2		♭1		♭5		♭4	
re♭		do♭		sol♭		fa♭	
	♭♭2				♭♭5		
	re♭♭				sol♭♭		

Le 2 enar[moniche] scem[ate] del 3° ordine

Il Tono enar[monico]

♭1			♭♭7
do♭			si♭♭
	♭♭1		
	do♭♭		

L'enar[monico] scem[ato] del 4° ord[ine]

Τονικότητα του Ντο

του μείζονος Τρόπου της τονικότητας του Ντο

ανιόντες τόνοι

Οι 5 αυξημένοι χρωματικοί φθόγγοι														
♯4		♯1		♯5		♯2		♯6						
fa♯		do♯		sol♯		re♯		la♯						
4	5	1	2	5	6	2	3	6	7					
fa	sol	Do	re	sol	la	re	mi	la	si					
Οι πέντε διατονικοί τόνοι														

Οι 2 αυξημένοι εναρμόνιοι της πρώτης τάξης				Οι δύο ημιχρωματικοί τόνοι
♯3		♯7		
mi♯		si♯		
3	♯4	7	♯1	
mi	fa♯	si	do♯	

Οι 3 αυξημένοι εναρμόνιοι της δεύτερης τάξης						Οι τρεις χρωματικοί τόνοι
×4		×1		×5		
fa×		do×		sol×		
♯4	♯5	♯1	♯2	♯5	♯6	
fa♯	sol♯	do♯	re♯	sol♯	la♯	

Οι 2 αυξημένοι εναρμόνιοι της τρίτης τάξης				Οι δύο ημιεναρμόνιοι τόνοι
×2		×6		
re×		la×		
♯2	♯3	♯6	♯7	
re♯	mi♯	la♯	si♯	

κατιόντες τόνοι

Οι 5 ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι														
♭7		♭3		♭6		♭2		♭5						
si♭		mi♭		la♭		re♭		sol♭						
7	6	3	2	6	5	2	1	5	4					
si	la	mi	re	la	sol	re	do	sol	fa					
Οι πέντε διατονικοί τόνοι														

Οι 2 ελαττωμένοι εναρμόνιοι της πρώτης τάξης				Οι δύο ημιχρωματικοί τόνοι
♭1		♭4		
do♭		fa♭		
1	♭7	4	♭3	
do	si♭	fa	mi♭	

Οι 3 ελαττωμένοι εναρμόνιοι της δεύτερης τάξης						Οι τρεις χρωματικοί τόνοι
♭♭7		♭♭3		♭♭6		
si♭♭		mi♭♭		la♭♭		
♭7	♭6	♭3	♭2	♭6	♭5	
si♭	la♭	mi♭	re♭	la♭	sol♭	

Οι 2 ελαττωμένοι εναρμόνιοι της τρίτης τάξης				Οι δύο ημιεναρμόνιοι τόνοι
♭♭2		♭♭5		
re♭♭		sol♭♭		
♭2	♭1	♭5	♭4	
re♭	do♭	sol♭	fa♭	

Ο ελαττωμένος εναρμόνιος της τέταρτης τάξης		Ο εναρμόνιος τόνος
♭♭1		
do♭♭		
♭1	♭♭7	
do♭	si♭♭	

του ελάσσονος Τρόπου της τονικότητας του Ντο

ανιόντες τόνοι

Οι 5 αυξημένοι χρωματικοί [φθόγγοι]														
♮6		♮3		♮7		♯4		♯1						
la♮		mi♮		si♮		fa♯		do♯						
♭6	♭7	♭3	4	♭7	1	4	5	1	2					
la♭	si♭	mi♭	fa	si♭	do	fa	sol	do	re					
Οι πέντε διατονικοί τόνοι														

Οι 2 αυξημένοι εναρμόνιοι της πρώτης τάξης				Οι δύο ημιχρωματικοί τόνοι
♯5		♯2		
sol♯		re♯		
5	♮6	2	♮3	
sol	la♮	re	mi♮	

Οι 3 αυξημένοι εναρμόνιοι της δεύτερης τάξης						Οι τρεις χρωματικοί τόνοι
♯6		♯3		♯7		
la♯		mi♯		si♯		
♮6	♮7	♮3	♯4	♮7	♯1	
la♮	si♮	mi♮	fa♯	si♮	do♯	

Οι 2 αυξημένοι εναρμόνιοι της τρίτης τάξης				Οι δύο ημιεναρμόνιοι τόνοι
×4		×1		
fa×		do×		
♯4	♯5	♯1	♯2	
fa♯	sol♯	do♯	re♯	

κατιόντες τόνοι

Οι 5 ελαττωμένοι χρωματικοί φθόγγοι														
♭2		♭5		♭1		♭4		♭♭7						
re♭		sol♭		do♭		fa♭		si♭♭						
2	1	5	4	1	♭7	4	♭3	♭7	♭6					
re	do	sol	fa	do	si♭	fa	mi♭	si♭	la♭					
Οι πέντε διατονικοί τόνοι														

Οι 2 ημιχρωματικοί τόνοι				Οι 2 ελαττωμένοι εναρμόνιοι της πρώτης τάξης
♭♭3		♭♭6		
mi♭♭		la♭♭		
♭3	♭2	♭6	♭5	
mi♭	re♭	la♭	sol♭	

Οι τρεις χρωματικοί τόνοι						Οι 3 ελαττωμένοι εναρμόνιοι της δεύτερης τάξης
♭♭2		♭♭5		♭♭1		
re♭♭		sol♭♭		do♭♭		
♭2	♭1	♭5	♭4	♭1	♭♭7	
re♭	do♭	sol♭	fa♭	do♭	si♭♭	

Οι δύο ημιεναρμόνιοι τόνοι				Οι 2 ελαττωμένοι εναρμόνιοι [φθόγγοι] της τρίτης τάξης
♭♭2		♭♭5		
re♭♭		sol♭♭		
♭2	♭1	♭5	♭4	
re♭	do♭	sol♭	fa♭	

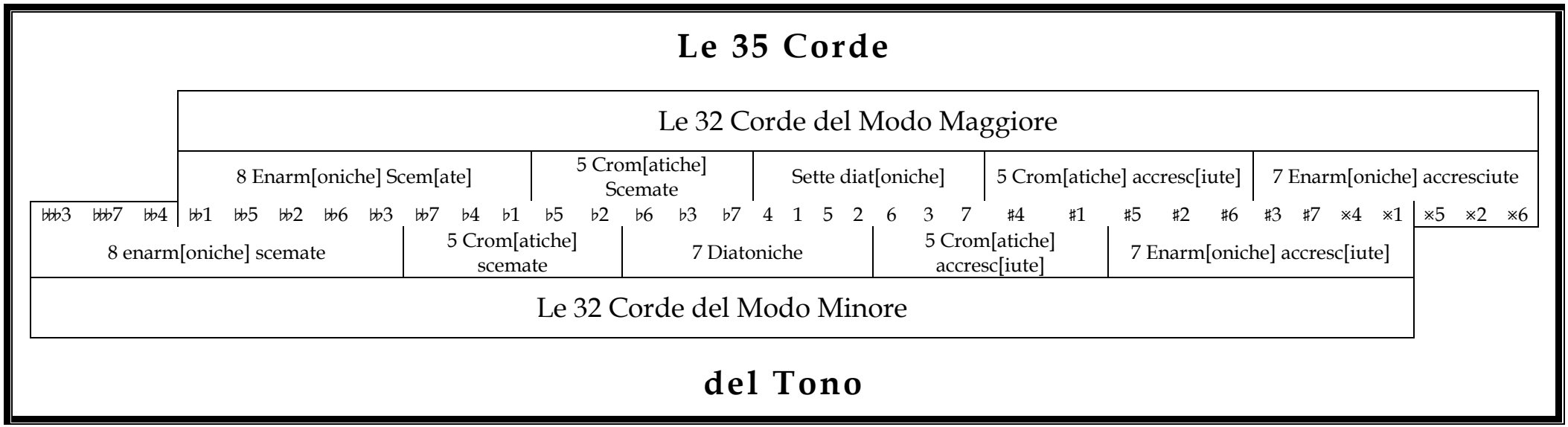
Ο εναρμόνιος τόνος		Ο ελαττωμένος εναρμόνιος [φθόγγος] της τέταρτης τάξης
♭♭1		
do♭♭		
♭1	♭♭7	
do♭	si♭♭	

[φ. 65v-66*r* / σ. 127-128 (13ª-[14ª]) κενές.]

[φ. 66*v* / σ. 129 (15ª): *πίνακας «Tono di Do», ο οποίος αποτελεί καθαρογραμμένο συνδυασμό των πινάκων των φ. 63*v-64r */ σ. 123-124*]

[φ. 67*r* / σ. 130 (16ª)]

Partendo dalla Tonica e movendo a destra per 17 quinte in su o \ quarte in giù, e a sinistra per altrettante quinte in giù o quarte \ in su si ha le 35 corde del Tono che in se [*sic*] comprende le corde \ de [*recte:* de'] tre generi de' due Modi



Partendo da <u>Do</u>, come Tonica, e movendo a destra per dieci quinte in su, e a sinistra \ per sette quinte in giù, si ha le diciotto Toniche de' Toni ammessi in pratica come <u>Prin</u>-\<u>cipali</u> d'un'intera composizione.

Do♭ Sol♭ re♭	la♭ mi♭ si♭ fa Do sol re la mi si fa♯ do♯	sol♯ re♯ la♯
Toniche di modo magg[iore]	Toniche di modo maggiore e minore	Toniche ‹d›i modo minore

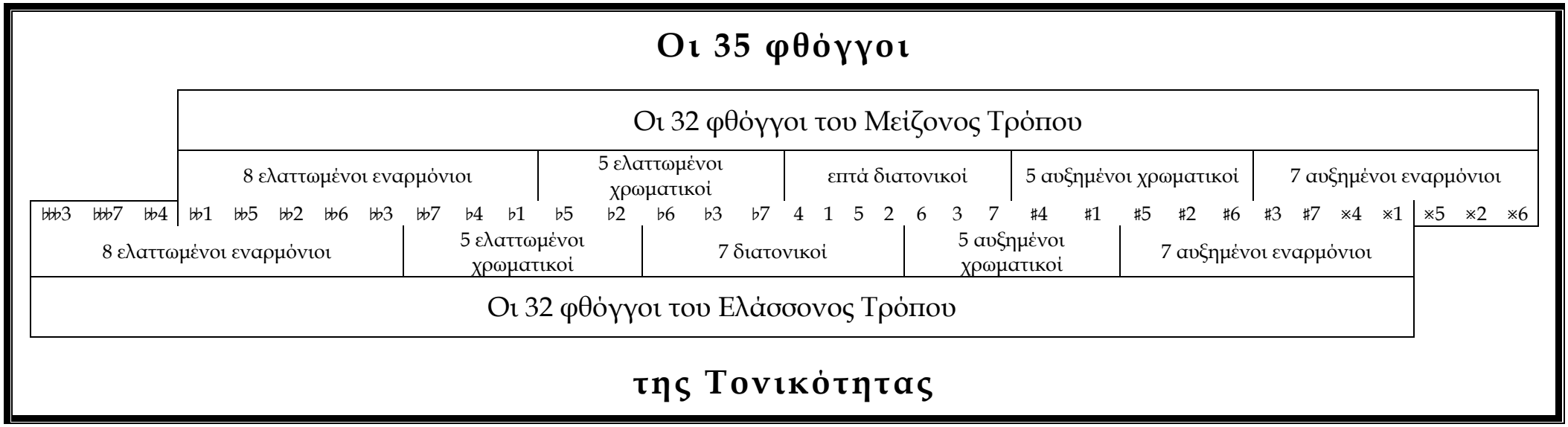
I dodici Toni La♭. Mi♭. si♭. fa. do. sol. re. la. mi. si. fa♯. do♯ s'usano in ambidue i Modi; \ i tre ultimi a sinistra Do♭. sol♭. re♭ si praticano solo nel modo magg[iore] e nel min[ore] i tre ultimi a destra sol♯, re♯, la♯.

[φ. 65*v*-66*r* / σ. 127-128 (13ª-[14ª]) κενές.]

[φ. 66*v* / σ. 129 (15ª): *πίνακας «Tono di Do», ο οποίος αποτελεί καθαρογραμμένο συνδυασμό των πινάκων των φ. 63*v*-64*r */ *σ. 123-124*]

[φ. 67*r* / σ. 130 (16ª)]

Ξεκινώντας από την Τονική, αν κινηθούμε προς τα δεξιά κατά 17 ανιούσες πέμπτες (ή κατιούσες τετάρτες), και προς τα αριστερά κατά άλλες τόσες κατιούσες πέμπτες (ή ανιούσες τετάρτες), προκύπτουν οι 35 φθόγγοι της Τονικότητας, η οποία συμπεριλαμβάνει τους φθόγγους των τριών γενών των δύο Τρόπων.



Ξεκινώντας από το *Ντο*, ως Τονική, αν κινηθούμε προς τα δεξιά μέν κατά δέκα ανιούσες πέμπτες, προς τα αριστερά δέ κατά επτά κατιούσες πέμπτες, προκύπτουν οι δεκαοκτώ Τονικές των τονικοτήτων που είναι πρακτικά αποδεκτές ως *κύριες* τονικότητες μίας ολοκληρωμένης σύνθεσης.

Ντο♭ Σολ♭ Ρε♭	Λα♭ Μι♭ Σι♭ Φα Ντο Σολ Ρε Λα Μι Σι Φα♯ Ντο♯	Σολ♯ Ρε♯ Λα♯
Τονικές μείζονος τρόπου	Τονικές μείζονος και ελάσσονος τρόπου	Τονικές ελάσσονος τρόπου

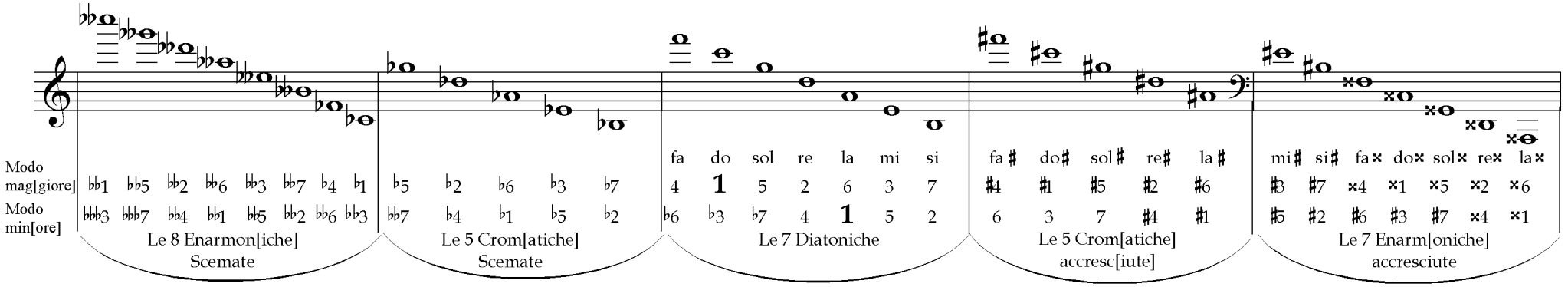
Οι δώδεκα φθόγγοι Λα♭, Μι♭, Σι♭, Φα, Ντο, Σολ, Ρε, Λα, Μι, Σι, Φα♯ και Ντο♯ χρησιμοποιούνται ως Τονικές και των δύο Τρόπων. Οι τρεις τελευταίοι στα αριστερά, Ντο♭, Σολ♭ και Ρε♭, χρησιμοποιούνται μόνον ως Τονικές του μείζονος Τρόπου, και οι τρεις τελευταίοι στα δεξιά, Σολ♯, Ρε♯ και Λα♯, χρησιμοποιούνται μονον ως Τονικές του ελάσσονος Τρόπου.

Non essendo ammessi in pratica come Principali se non se i Modi magg[iori] e min[ori] che non \ eccedono i sette accidenti, i limiti de' Toni accidentati vengono stabiliti, quanto alla se-\gnatura in chiave, dai Modi maggiori Do♭ e Do♯, e dai minori La♭ e la♯.

[φ. 67*v* / σ. 131 (17ª)]

A trenta si riducono quindi i Modi praticabili come Principali; qui‹n›-\dici di Modo maggiore uno senza accidenti, sette con diesis e sette con \ bmolli, ed altri quindici nella stessa guisa di Modo minore. Le Ton‹i-›\che de' Modi minori si corrispondono alla 6.‹ª› magg[iore] con quelle de' Modi magg[iori] segnati ugualmente in chiave.

Due modi uno maggiore l'altro minore, o viceversa, d'uguali accidenti hanno comuni \ tutte le 32 corde de' tre generi.



Gli anzidetti trenta Modi hanno tutti fra loro uno con l'altro de' gradi di maggiore e \ minore correlazione secondo la maggiore o minor quantità di corde diatoniche e \ cromatiche che hanno comuni; ossia secondo il minore o maggior numero di \ accidenti per cui differiscono, e secondo che sono dello stesso o di diverso modo \ col Principale — Le corde comuni fra i Modi e immediatamente necessarie \ all'uso pratico nelle modulazioni sono le diciasette, sette diatoniche e dieci \ cromatiche del Modo maggiore e minore.

[φ. 68*r* / σ. 132 (18ª)]

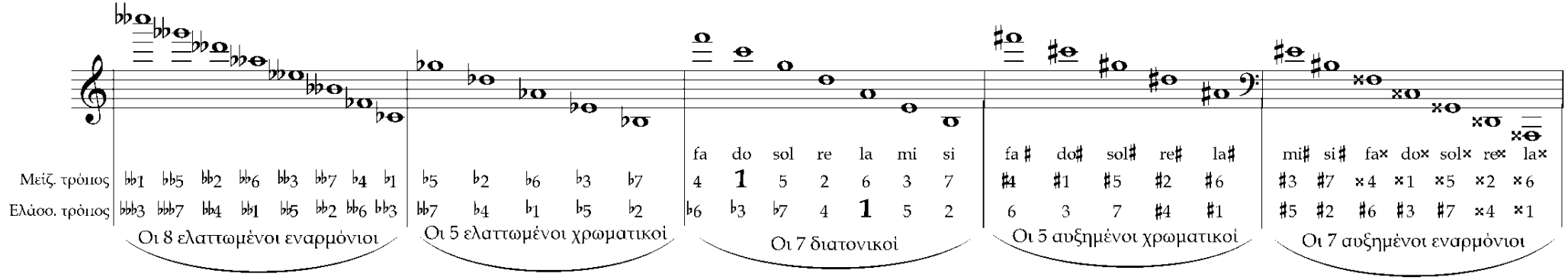
Le comunioni di corde fra due Modi, in generale, si possono distinguere in tre Classi: 1ª, comunione \ di corde dello stesso genere e specie; ossia comunione di diatoniche dell'uno con diatoniche dell'altro; di cromatiche o enarmoniche accresciute o scemate dell'uno con cromatiche o enarmoniche accresciute o scemate dell'altro. — 2da; comunione \ di corde di diverso genere ma prossimo; ossia comunione di diatoniche dell'uno con cromatiche accresciute o scemate dell'altro o viceversa o di enarmoniche con cromatiche della stessa specie, accresc[iute] con scemate o viceversa. — 3ª, comunione di corde dello stesso

Ως *κύριες* τονικότητες είναι πρακτικά αποδεκτές μόνον οι μείζονες και ελάσσονες των οποίων ο οπλισμός δεν υπερβαίνει τις επτά αλλοιώσεις. Γι’ αυτόν τον λόγο, τα όρια των τονικοτήτων που σημειώνουν τον οπλισμό τους έχουν καθοριστεί, σύμφωνα με τις αλλοιώσεις, ως εξής: για τον μεν μείζονα Τρόπο *από τη Ντο♭ μέχρι τη Ντο♯*, για τον δέ ελάσσονα *από τη Λα♭ μέχρι τη Λα♯*.

[φ. 67*v* / σ. 131 (17ᵃ)]

Σε τριάντα περιορίζονται, συνεπώς, οι τονικότητες που είναι εύχρηστες ως κύριες: δεκαπέντε του μείζονος Τρόπου (μία χωρίς αλλοιώσεις, επτά με διέσεις και επτά με υφέσεις), και κατά όμοιο τρόπο άλλοι δεκαπέντε του ελάσσονος τρόπου. Οι Τονικές των ελασσόνων τονικοτήτων απέχουν μία μεγάλη έκτη από τις Τονικές των μειζόνων με τις οποίες έχουν τον ίδιο αριθμό αλλοιώσεων στον οπλισμό.

Δύο τονικότητες με τον ίδιο οπλισμό, η μία μείζων και η άλλη ελάσσων (ή αντιστρόφως), έχουν κοινούς τους 32 φθόγγους των τριών γενών.



Οι παραπάνω τριάντα τονικότητες έχουν μεταξύ τους διάφορους βαθμούς συγγένειας, μεγαλύτερον ή μικρότερο, σύμφωνα με τη μεγαλύτερη ή μικρότερη ποσότητα των διατονικών και χρωματικών φθόγγων τους οποίους [οι τονικότητες] έχουν κοινούς· ή, με άλλα λόγια, σύμφωνα με τον μεγαλύτερο ή μικρότερο αριθμό αλλοιώσεων οι οποίες διαφοροποιούν τις τονικότητες μεταξύ τους και δείχνουν αν ανήκουν στον ίδιο Τρόπο με αυτόν της κύριας τονικότητας ή σε διαφορετικό.

— Οι φθόγγοι που είναι κοινοί μεταξύ των τονικοτήτων και άμεσα απαραίτητοι στην πρακτική των μετατροπιών είναι δεκαεπτά: επτά διατονικοί και δέκα χρωματικοί, τόσο στον μείζονα Τρόπο όσο και στον ελάσσονα.

[φ. 68*r* / σ. 132 (18ᵃ)]

Οι συγγένειες μεταξύ των φθόγγων δύο τονικοτήτων μπορούν, εν γένει, να διαιρεθούν σε τρεις τάξεις:

—1η: κοινοί φθόγγοι του ίδιου γένους και είδους, ή αλλιώς: συγγένεια διατονικών φθόγγων της μίας τονικότητας με διατονικούς της άλλης, ή: χρωματικών είτε εναρμόνιων (αυξημένων ή ελαττωμένων) φθόγγων της μίας τονικότητας με χρωματικούς είτε εναρμόνιους (αυξημένους ή ελαττωμένους) [αντίστοιχα] της άλλης.

genere ma di specie di-\versa o de' due generi estremi; ossia comunione di cromatiche accresciute dell'uno con cromatiche scemate dell'altro, \ o viceversa; o di enarmoniche dell'uno con diatoniche dell'altro, o viceversa —

In generale: partendo dalla Tonica d'un Modo maggiore qualunque \ come Principale, i due Modi magg[iori] della 5ta: e della 4a., che differiscono \ d'un accidente dal principale, hanno con esso il 1:o grado di correlazione; \ avendo i detti Modi comunei sei corde diatoniche col principale suddetto.(a)

I tre modi minori della 6a, 3a, e 2a, rispettivamente uguali d'acci-\denti al Princip[ale] e ai due Modi del 1:o grado, e colla stessa comunione \ di corde, hanno il 2°: grado di correlazione col Princip[ale].

I tre Modi maggiori della 2, 6 e 3, colle differenze rispettive di \ due, tre e quattro accidenti, e colla comunione di cinque, quattro e \ tre corde diatoniche col Principale, hanno con esso il 3°: grado di \ correlazione.

I tre Modi minori della 7, ♯4 e ♯1, rispettivam[ente] uguali di accidenti a \ quelli del 3°: grado, e colla stessa comunione di corde, hanno il 4°. \ grado di correlazione col Princip[ale].

[φ. 68*v* / σ. 133 (19a)]
I tre Modi magg[iori] della 7, ♯4 e ♯1, colle differenze di 5, 6 e 7 accidenti, \ e colla comun[ione] di 2 e 1 corda diat[onica], i due primi Modi col Princip[ale], e l'ultimo di 5 diat[oniche] del Princip[ale] con 5 Cromat[iche] Scem[ate] di esso correl[ativo], e viceversa di 5 Crom[atiche] \ accres[ciute] del Princip[ale] con 5 diaton[iche] del Correl[ativo], hanno il 5°: grado di Correla-\zione col Princip[ale].

I tre Modi minori della ♯5, ♯2 e ♯6 d'uguali accidenti ai magg[iori] del 4°. \ grado, e colla stessa comunione di corde, hanno il 6°: grado di correlaz[ione] \ col Principale.

(a) Si vegga nella Tavola de' Modi Correlativi (Tav[ola] 1a. Pag[ina] (20a) le altre comunioni di \ corde col Principale ommesse qui per brevità.

—2η: κοινοί φθόγγοι διαφορετικού αλλά γειτονικού γένους, ή αλλιώς, συγγένεια διατονικών φθόγγων της μίας τονικότητας με αυξημένους ή ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους της άλλης ή αντιστρόφως· ή [συγγένεια] εναρμόνιων με χρωματικούς του ίδιου είδους (αυξημένων με ελαττωμένους) ή το αντίστροφο[, δηλαδή χρωματικών με εναρμόνιους του ίδιου είδους].

—3η: συγγένεια μεταξύ φθόγγων του ίδιου γένους, αλλά διαφορετικού είδους, ή μεταξύ φθόγγων των δύο ακραίων γενών. Αλλιώς, συγγένεια αυξημένων χρωματικών φθόγγων της μίας τονικότητας με ελαττωμένους χρωματικούς της άλλης, ή το αντίστροφο· ή συγγένεια μεταξύ εναρμόνιων της μίας τονικότητας και διατονικών της άλλης ή το αντίστροφο.

Γενικά: όταν ξεκινούμε από την Τονική μίας οποιασδήποτε μείζονος τονικότητας ως κύριας, οι δύο μείζονες τονικότητες με βάση τις βαθμίδες *5* και *4*, οι οποίες διαφέρουν από την κύρια κατά μιαν αλλοίωση, έχουν με την κύρια τονικότητα 1ο βαθμό συγγένειας. Αυτό συμβαίνει επειδή αυτές οι τονικότητες έχουν 6 διατονικούς φθόγγους κοινούς με την κύρια.[α]

Οι τρεις ελάσσονες τονικότητες των βαθμίδων *6*, *3* και *2* έχουν, αντίστοιχα, όμοιους οπλισμούς με την κύρια τονικότητα και με τις δύο συγγενείς τονικότητες 1ου βαθμού. Επίσης έχουν τους ίδιους κοινούς φθόγγους με αυτές. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες] έχουν 2ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις μείζονες τονικότητες της *2*, *6* και *3*, διαφέρουν από την κύρια ως προς 2, 3 και 4 σημεία αλλοίωσης αντίστοιχα, [ενώ] οι διατονικοί φθόγγοι που έχουν κοινούς με αυτήν είναι 5, 4 και 3 αντίστοιχα. [Αυτές οι τρεις μείζονες τονικότητες] έχουν 3ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις ελάσσονες τονικότητες της 7, ♯4 και ♯1 έχουν όμοιους οπλισμούς με τις αντίστοιχες τονικότητες του 3ου βαθμού, όπως και τους ίδιους κοινούς φθόγγους [με την κύρια]. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες] έχουν 4ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

[φ. 68*v* / σ. 133 (19ᵃ)]

Οι τρεις μείζονες τονικότητες της *7*, ♯*4* και ♯*1*, διαφέρουν από την κύρια ως προς 5, 6 και 7 σημεία αλλοίωσης [αντίστοιχα]. Οι διατονικοί φθόγγοι, τους οποίους έχουν κοινούς οι δύο πρώτες τονικότητες με την κύρια, είναι δύο και ένας [αντίστοιχα]. Η τελευταία, [♯*1*,] έχει 5 ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με 5 διατονικούς της κύριας. Και αντίστροφα, [η ♯*1*] έχει 5 διατονικούς φθόγγους κοινούς με 5 αυξημένους χρωματικούς της κύριας. [Οι τρεις αυτές μείζονες τονικότητες] έχουν 5ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις ελάσσονες τονικότητες της ♯*5*, ♯*2* και ♯*6* έχουν τον ίδιον οπλισμό και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με τις [αντίστοιχες] μείζονες του 4ου βαθμού. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες] έχουν 6ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

[α] [Ν.Χ.Μ.] Στον Πίνακα των συγγενών τονικοτήτων (Πρώτος Πίνακας, σελίδα 20ᵃ) φαίνονται οι υπόλοιπες φθογγικές συγγένειες με την κύρια τονικότητα, οι οποίες εδώ παραλείπονται χάριν συντομίας.

I tre Modi maggiori della ♯5, ♯2 e ♯6, colle differenze di 8, 9 e 10 accidenti \ e colla comun[ione] di 4, 3 e 2 corde diat[oniche] del Princ[ipale] con 4, 3 e 2 crom[atiche] scemate \ de' Correl[ativi], e di 4, 3 e 2 crom[atiche] accresc[iute] del Princ[ipale] con 4, 3 e 2 diat[oniche] de' \ Correl[ativi], hanno il 7:º grado di correlazione col Princ[ipale].

I tre Modi minori enarmonici della ♯3, ♯7 e ×4, d'uguali accidenti ai magg[iori] \ del 7.º grado, e colla stessa comunione di corde, hanno l'8:vo grado \ di correlazione col Principale

I tre Modi magg[iori] Enarm[onici] della ♯3, ♯7 e ×4, colle differenze di 11, 12 e 13 acci-\denti, e colle comunioni, il primo di essi Modi col Princ[ipale] di una corda diat[onica] di questo \ con una crom[atica] scemata del Correlat[ivo], e di una crom[atica] accresc[iuta] del Princ[ipale] con \ una diat[onica] del correl[ativo], e gli altri due di 5 e 4 corde crom[atiche] accresc[iute] del \ Princi[pale] con 5 e 4 cromat[iche] scemate de' correlativi, hanno il 9:º grado \ di correlaz[ione] col Princip[ale]. –

I tre Modi minori enarmonici della ×1, ×5 e ×2 d'uguali accidenti ai mag-\giori del 9:º grado e colle stesse comunioni di corde, hanno il 10°. grado \ di correlaz[ione] col Princip[ale]–

[φ. 69*r* / σ. 134 (20)]
L'unico Modo maggiore enarm[onico] della ×1, colla differenza di 14 accidenti e \ colla comunione di 3 corde cromatiche accresc[iute] del Princip[ale] e di 3 croma-\tiche scem[ate] del correlat[ivo] ha l'11°. grado di correlazione col Principale.

L'unico Modo minore enarm[onico] della ×6, d'uguali accidenti col maggiore \ dell'11.º grado, e colla stessa comunione di corde, ha il 12°: grado \ di correlazione col Principale — Si vegga nella Seguente Tavola ( ) esposti per \ ordine i dodici gradi diretti de' Modi Correlativi del Principale di modo maggiore.

[φ. 69*v* / σ. 135]
Partendo dalla Tonica d'un Modo minore qualunque, come Princi-\pale, i due Modi minori della 5a, e 4 che differiscono d'un acci-\dente, e colla comunione di sei corde diatoniche col Principale, \ hanno con esso il 1:º grado di correlazione

I tre modi magg[iori] della ♭3, ♭7 e ♭6 d'uguali accidenti al Princip[ale] \ e ai due Modi del 1°: grado, e colla stessa comunione di corde, hanno \ il 2°: grado di correlazione col Princip[ale].

Οι τρεις μείζονες τονικότητες της ♯*5*, ♯*2* και ♯*6* διαφέρουν από την κύρια ως προς 8, 9 και 10 σημεία αλλοίωσης [αντίστοιχα]. Έχουν [δέ] 4, 3 και 2 ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με 4, 3 και 2 διατονικούς [αντίστοιχα] της κύριας. Επίσης, έχουν 4, 3 και 2 διατονικούς φθόγγους κοινούς με 4, 3 και 2 αυξημένους χρωματικούς της κύριας. [Αυτές οι τρεις μείζονες τονικότητες] έχουν 7ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις εναρμόνιες ελάσσονες τονικότητες της ♯*3*, ♯*7* και 𝄪*4* έχουν τον ίδιον οπλισμό με τις μείζονες τονικότητες του 7ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως οι αντίστοιχες μείζονες του 7ου βαθμού]. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες] έχουν 8ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις εναρμόνιες μείζονες τονικότητες της ♯*3*, ♯*7* και 𝄪*4* διαφέρουν από την κύρια ως προς 11, 12 και 13 σημεία αλλοίωσης [αντίστοιχα]. Η πρώτη από αυτές τις τονικότητες έχει έναν ελαττωμένο χρωματικό φθόγγο της κοινό με έναν διατονικό της κύριας, και έναν διατονικό της φθόγγο κοινό με έναν αυξημένο χρωματικό της κύριας. Οι άλλες δύο τονικότητες έχουν 5 και 4 ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με 5 και 4 αυξημένους χρωματικούς [αντίστοιχα] της κύριας. [Αυτές οι τρεις μείζονες τονικότητες] έχουν 9ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις εναρμόνιες ελάσσονες τονικότητες της 𝄪*1*, 𝄪*5* και 𝄪*2* έχουν τον ίδιο οπλισμό με τις μείζονες του 9ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως οι αντίστοιχες μείζονες του 9ου βαθμού]. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες] έχουν 10ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

[φ. 69*r* / σ. 134 (20)]

Η μοναδική εναρμόνια μείζων τονικότητα της 𝄪*1* διαφέρει από την κύρια ως προς 14 σημεία αλλοίωσης. Έχει 3 ελαττωμένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με 3 αυξημένους χρωματικούς της κύριας, και έχει 11ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Η μοναδική εναρμόνια ελάσσων τονικότητα της 𝄪*6* έχει τον ίδιο οπλισμό με τη μείζονα του 11ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως η αντίστοιχη μείζων τονικότητα του 11ου βαθμού]. Έχει [δέ] 12ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

— Στον παρακάτω πίνακα [*ο Μάντζαρος έχει αφήσει κενή την αρίθμηση του πίνακα*] έχουν παρουσιαστεί κατά σειρά οι 12 βαθμοί άμεσης συγγένειας των μειζόνων τονικοτήτων ως προς την κύρια τονικότητα.

[*ο πίνακας που ακολουθεί είναι ελλιπής· δεν θα τον συμπεριλάβουμε εδώ, διότι εμφανίζεται ξανά ολοκληρωμένος και καθαρογραμμένος στο φ. 71*r *(σ. 138)*]

[φ. 69*v* / σ. 135]

Ξεκινώντας από την Τονική μιάς οποιασδήποτε ελάσσονος τονικότητας ως κύριας, οι δύο ελάσσονες τονικότητες των βαθμίδων *5* και *4* διαφέρουν κατά ένα σημείο αλλοίωσης από την κύρια, [και] έχουν 6 διατονικούς φθόγγους κοινούς με αυτήν. Έχουν δέ με την κύρια τονικότητα 1ο βαθμό συγγένειας.

Οι τρεις μείζονες τονικότητες των βαθμίδων ♭*3*, ♭*7* και ♭*6* έχουν αντίστοιχα όμοιους οπλισμούς με την κύρια τονικότητα και με τις δύο του 1ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως οι αντίστοιχες ελάσσονες του πρώτου βαθμού]. [Οι τρεις αυτές μείζονες τονικότητες] έχουν δέ με την κύρια τονικότητα 2ο βαθμό συγγένειας.

I tre modi minori della ♭7, ♭3, e ♭6, colle differenze di 2, 3 e 4 acciden-\ti, e colla comunione di 5, 4 e 3 corde diatoniche col Princip[ale], han-\no con esso il 3°: grado di correlazione.

I tre modi magg[iori] della ♭2, ♭5 e ♭1, uguali di accidenti ai minori del \ 3°: grado, e colla stessa comunione di corde, hanno il 4°: grado di \ correlazione col Principale.

I tre Modi minori della ♭2, ♭5 e ♭1, colle differenze di 5, 6, e 7 accidenti, \ e colle comunioni, i due primi modi col Princip[ale], di 2 e 1 corda diatonica, \ e l'ultimo di 5 corde diatoniche del Princip[ale] con 5 cromat[iche] accresciute \ di esso correlativo, e di 5 cromat[iche] scemate del Princ[ipale] con 5 diat[oniche] del cor-\relativo, hanno il 5:o grado di correlaz[ione] col Princip[ale]

I tre modi magg[iori] colla ♭4, ♭♭7, e ♭♭3 enarmonica, d'uguali accidenti ai minori del 5:o grado, \ e colle stesse comun[ioni] di corde, hanno il 6:o grado di correlaz[ione] col Princip[ale].

[φ. 70*r* / σ. 136]

I tre modi minori della ♭4, ♭♭7, e ♭♭3 enarmonica, colle differenze di \ 8, 9 e 10 accidenti e colle comunioni di 4, 3 e 2 corde diatoniche del Princip[ale] con 4, 3 e 2 cromat[iche] accresc[iute] de' correlativi, e di 4, 3 e 2 cromat[iche] scemate del Princ[ipale] con 4, 3 e 2 diat[oniche] de' correlativi, hanno il 7:o grado \ di correlaz[ione] col Princip[ale].

I tre modi magg[iori] enarmonici della ♭♭6, ♭♭2 e ♭♭5, uguali d'accidenti ai minori \ del 7°: grado, e colle stesse comun[ioni] di corde, hanno l'8:vo grado di correl[azione] col Princ[ipale]–

I tre modi minori enarm[onici] della ♭♭6, ♭♭2 e ♭♭5, colle differenze di 11, 12 e 13 \ accidenti, e colle comun[ioni], il primo di essi modi col Princ[ipale] di una corda diat[onica] \ di questo con una crom[atica] accresc[iuta] del correlat[ivo], e d'una cromat[ica] scemata del Prin-\cipale con una diat[onica] del correl[ativo], e i due ultimi di 5 e 4 cromat[iche] scemate del Prin-\cip[ale] con 5 e 4 Crom[atiche] accresc[iute] de' correl[ativi], hanno il 9:o grado di correl[azione] col Princip[ale]

I tre modi magg[iori] enarm[onici] della ♭♭1, ♭♭4 e ♭♭♭7, uguali di accidenti ai \ minori dell'8°: [*sic*] grado, e colla stessa comunione di corde, hanno il \ 10°: grado di correlaz[ione] col Princip[ale].

L'unico modo minore enarm[onico] della ♭♭1, colla differenza di 14 acci-\denti, e colla comunione di 3 corde cromat[iche] scemate del Princip[ale] con 3 croma-\tiche accresciute del Correl[ativo] ha l'11°: grado di Correlaz[ione] col Princip[ale].

L'unico modo maggiore enarm[onico] della ♭♭♭3, d'uguali accidenti col \ minore dell'11°: grado, e colla stessa comunione di corde, ha il 12o gra-\do di correlaz[ione] col princip[ale].

Οι τρεις ελάσσονες τονικότητες της ♭*7*, ♭*3* και ♭*6* διαφέρουν από την κύρια ως προς 2, 3 και 4 σημεία αλλοίωσης [αντίστοιχα]. Έχουν [αντίστοιχα] 5, 4 και 3 διατονικούς φθόγγους κοινούς με την κύρια. Έχουν [δέ] με την κύρια τονικότητα 3ο βαθμό συγγένειας.

Οι τρεις μείζονες τονικότητες της ♭*2*, ♭*5* και ♭*1* έχουν τον ίδιον οπλισμό με τις ελάσσονες του 3ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς με την κύρια [όπως οι αντίστοιχες ελάσσονες του 3ου βαθμού]. [Αυτές οι τρεις μείζονες τονικότητες] έχουν με την κύρια τονικότητα 4ο βαθμό συγγένειας.

Οι τρεις ελάσσονες τονικότητες της ♭*2*, ♭*5* και ♭*1* διαφέρουν από την κύρια ως προς 5, 6 και 7 σημεία αλλοίωσης [αντίστοιχα]. Οι πρώτες δύο έχουν [αντίστοιχα] δύο και έναν διατονικό φθόγγο κοινό με την κύρια. Η τελευταία έχει 5 διατονικούς φθόγγους κοινούς με 5 αυξημένους χρωματικούς της κύριας, καθώς και 5 ελαττωμένους χρωματικούς κοινούς με 5 διατονικούς της κύριας. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες] έχουν 5ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις μείζονες τονικότητες της ♭*4*, ♭♭*7* και εναρμόνιας ♭♭*3* έχουν τον ίδιον οπλισμό με τις ελάσσονες του 5ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως οι αντίστοιχες ελάσσονες του πέμπτου βαθμού]. [Αυτές οι τρεις μείζονες] έχουν με την κύρια 6ο βαθμό συγγένειας.

[φ. 70*r* / σ. 136]

Οι τρεις ελάσσονες τονικότητες της ♭*4*, ♭♭*7* και εναρμόνιας ♭♭*3* διαφέρουν από την κύρια ως προς 8, 9 και 10 σημεία αλλοίωσης [αντίστοιχα]. Έχουν [δέ] 4, 3 και 2 αυξημένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με 4, 3 και 2 διατονικούς [αντίστοιχα] της κύριας. Επίσης έχουν 4, 3 και 2 διατονικούς φθόγγους κοινούς με 4, 3 και 2 ελαττωμένους χρωματικούς της κύριας. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες] έχουν 7ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις εναρμόνιες μείζονες τονικότητες της ♭♭*6*, ♭♭*2* και ♭♭*5* έχουν τον ίδιον οπλισμό με τις ελάσσονες του 7ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως οι αντίστοιχες ελάσσονες του 7ου βαθμού]. [Αυτές οι τρεις μείζονες] έχουν με την κύρια 8ο βαθμό συγγένειας.

Οι τρεις εναρμόνιες ελάσσονες τονικότητες της ♭♭*6*, ♭♭*2* και ♭♭*5* διαφέρουν από την κύρια ως προς 11, 12 και 13 σημεία αλλοίωσης [αντίστοιχα]. Η πρώτη από αυτές τις τονικότητες έχει έναν αυξημένο χρωματικό φθόγγο της κοινό με έναν διατονικό της κύριας, και έναν διατονικό της φθόγγο κοινό με έναν ελαττωμένο χρωματικό της κύριας. Οι άλλες δύο τονικότητες έχουν 5 και 4 αυξημένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με 5 και 4 ελαττωμένους χρωματικούς [αντίστοιχα] της κύριας. [Αυτές οι τρεις ελάσσονες τονικότητες] έχουν 9ο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Οι τρεις εναρμόνιες μείζονες τονικότητες της ♭♭*1*, ♭♭*4* και ♭♭♭*7* έχουν τον ίδιον οπλισμό με τις ελάσσονες του 9ου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως οι αντίστοιχες ελάσσονες του 9ου βαθμού]. [Αυτές οι τρεις μείζονες τονικότητες] έχουν με την κύρια τονικότητα 8ο βαθμό συγγένειας.

Η μοναδική εναρμόνια ελάσσων τονικότητα της ♭♭*1* διαφέρει από την κύρια ως προς δεκατέσσερα σημεία αλλοίωσης. Έχει τρεις αυξημένους χρωματικούς φθόγγους κοινούς με τρεις ελαττωμένους χρωματικούς της κύριας, και έχει ενδέκατο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Η μοναδική εναρμόνια μείζων τονικότητα της ♭♭♭*3* έχει τον ίδιο οπλισμό με την ελάσσονα του ενδεκάτου βαθμού, και τους ίδιους κοινούς φθόγγους με την κύρια [όπως η αντίστοιχη μείζονα τονικότητα του ενδεκάτου βαθμού]. Έχει [δέ] δωδέκατο βαθμό συγγένειας με την κύρια.

Tavola (2ª.) de' dodici gradi de' Modi Correlativi diretti del Princip[ale] di modo minore.

																																		10
Comunioni di corde fra il Principale e i suoi Modi Correlativi diretti	c[romatiche] ♭ del P[rincipale] e c[romatiche] ♭ de' correl[ativi]	4♭.	5♭.	4♭	4♭.	5♭.	4♭	3♭.	2♭.	1♭	3♭.	2♭.	1♭.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9
	c[romatiche] ♭ del P[rincipale] e d[iatoniche] de' cor[relativi]	d 1 ♭	—	♭ 1 d	d 1 ♭	—	♭ 1 d	♭ 2 d	♭ 3 d	♭ 4 d	♭ 2 d	♭ 3 d	♭ 4 d	♭ 5 d	♭ 5 d	♭ 5 d	♭ 5 d	♭ 5 d	♭ 5 d	♭ 4 d	♭ 3 d	♭ 2 d	♭ 4 d	♭ 3 d	♭ 2 d	♭ 1 d	—	—	♭ 1 d	—	—	—	—	8
	c[romatiche] ♭ del P[rincipale] e c[romatiche] ♯ de' correl[ativi]	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	♭ 1 ♯	♭ 2 ♯	♭ 3 ♯	♭ 1 ♯	♭ 2 ♯	♭ 3 ♯	♭ 4 ♯	♭ 5 ♯	♭ 4 ♯	♭ 4 ♯	♭ 5 ♯	♭ 4 ♯	♭ 3 ♯	♭ 3 ♯	7
	d[iatoniche] del P[rincipale] e d[iatoniche] de' corr[elativi]	6d	7d	6d	6d	7d	6d	5d	4d	3d	5d	4d	3d	2d	1d	—	2d	1d	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
	d[iatoniiche] del P[rincipale] e c[romatiche] ♯ de' correl[ativi]	♯ 1 d	—	d 1 ♯	♯ 1 d	—	d 1 ♯	d 2 ♯	d 3 ♯	d 4 ♯	d 2 ♯	d 3 ♯	d 4 ♯	d 5 ♯	d 5 ♯	d 5 ♯	d 5— ♯	d 5 ♯	d 5 ♯	d 4 ♯	d 3 ♯	d 2 ♯	d 4 ♯	d 3 ♯	d 2 ♯	d 1 ♯	—	—	d 1 ♯	—	—	—	—	5
	c[romatiche] ♯ del P[rincipale] e c[romatiche] ♯ de' correl[ativi]	4♯	5♯	4♯	4♯	5♯	4♯	3♯	2♯	1♯	3♯	2♯	1♯	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
Differenze di accidenti fra il P[rincipale] e le modulaz[ioni] de' suoi gradi diretti.		♯ 1		♭ 1	♯ 1	0	♭ 1	♭ 2	♭ 3	♭ 4	♭ 2	♭ 3	♭ 4	♭ 5	♭ 6	♭ 7	♭ 5	♭ 6	♭ 7	♭ 8	♭ 9	♭ 10	♭ 8	♭ 9	♭ 10	♭ 11	♭ 12	♭ 13	♭ 11	♭ 12	♭ 13	♭ 14	♭ 14	3
I dodici gradi diretti del Principale di modo minore		Modi d'uguali accidenti 1.º			2.º modi d'una stessa Tonica			modi d'uguali accidenti 3.º			4.º modi d'una stessa Tonica			modi d'uguali accidenti 5.º			6.º modi d'una stessa Tonica			modi d'uguali accidenti 7.º			8.º modi d'una stessa Tonica			modi d'uguali accidenti 9.º			10.º modi d'una stessa Tonica			modi d'uguali accidenti 11.º	12.º	2
Ordine delle Modulaz[ioni] de' Modi Correlat[ivi]		2	Ton.	1	3	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3			
Modi Correlat[ivi] ‹d›e' gradi diretti ‹d›el Principale.		5	1	4	♭7	♭3	♭6	♭7	♭3	♭6	♭2	♭5	♭1	♭2	♭5	♭1	♭♭4	♭♭7	♭♭3	♭♭4	♭♭7	♭♭3	♭♭6	♭♭2	♭♭5	♭♭6	♭♭2	♭♭5	♭♭1	♭♭4	♭♭♭7	♭♭1	♭♭♭3	1

Πίνακας (2ος) των δώδεκα βαθμών των άμεσα συγγενών τονικοτήτων μίας ελάσσονος κύριας τονικότητας

															10
Κοινοί φθόγγοι μεταξύ της κύριας τονικότητας και των άμεσα συγγενών με αυτήν τονικοτήτων	ελατ. (♭) χρωμ. της κύρ. τον. και ελατ. (♭) χρωμ. των συγγ. τον.	4♭ 5♭ 4♭	4♭ 5♭ 4♭	3♭ 2♭ 1♭	3♭ 2♭ 1♭	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– –	–	9
	ελατ. (♭) χρωμ. της κύρ. τον. και διατονικοί (δ) των συγγ. τον.	δ 1 – 1 ♭ ♭ δ	δ 1 – 1 ♭ ♭ δ	♭ ♭ ♭ 2 3 4 δ δ δ	♭ ♭ ♭ 2 3 4 δ δ δ	♭ ♭ ♭ 5 5 5 δ δ δ	♭ ♭ ♭ 5 5 5 δ δ δ	♭ ♭ ♭ 4 3 2 δ δ δ	♭ ♭ ♭ 4 3 2 δ δ δ	♭ 1 ♭ δ – –	♭ 1 ♭ δ – –	– –	–	8
	ελατ. (♭) χρωμ. της κύρ. τον. και αυξ. (♯) χρωμ. των συγγ. τον.	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	♭ ♭ ♭ 1 2 3 ♯ ♯ ♯	♭ ♭ ♭ 1 2 3 ♯ ♯ ♯	♭ ♭ ♭ ♭ 4 5 4 ♯ ♯ ♯ ♯	♭ ♭ ♭ ♭ 4 5 4 ♯ ♯ ♯ ♯	♭ ♭ 3 ♯	♭ 3 ♯		7
	διατονικοί (δ) της κύρ. τον. και διατονικοί (δ) των συγγ. τον.	6δ 7δ 6δ	6δ 7δ 6δ	5δ 4δ 3δ	5δ 4δ 3δ	2δ 1δ –	2δ 1δ –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– –	–	6
	διατονικοί (δ) της κύρ. τον. και αυξ. (♯) χρωμ. των συγγ. τον.	♯ δ 1 – 1 δ ♯	♯ δ 1 – 1 δ ♯	δ δ δ 2 3 4 ♯ ♯ ♯	δ δ δ 2 3 4 ♯ ♯ ♯	δ δ δ 5 5 5 ♯ ♯ ♯	δ δ δ 5—5 5 ♯ ♯ ♯	δ δ δ 4 3 2 ♯ ♯ ♯	δ δ δ 4 3 2 ♯ ♯ ♯	δ 1 δ ♯ – –	δ 1 δ ♯ – –	– –	–	5
	αυξ. (♯) χρωμ. της κύρ. τον. και αυξ. (♯) χρωμ. των συγγ. τον.	4♯ 5♯ 4♯	4♯ 5♯ 4♯	3♯ 2♯ 1♯	3♯ 2♯ 1♯	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– –	–	4
Διαφορά, ως προς τα σημεία αλλοιώσεως του οπλισμού, μεταξύ της κύριας και των συγγενών της τονικοτήτων στις οποίες γίνεται μετατροπία.		♯ 1 ♭ 1	♯ 1 0 ♭ 1	♭ ♭ ♭ 2 3 4	♭ ♭ ♭ 2 3 4	♭ ♭ ♭ 5 6 7	♭ ♭ ♭ 5 6 7	♭ ♭ ♭ 8 9 10	♭ ♭ ♭ 8 9 10	♭ ♭ ♭ 11 12 13	♭ ♭ ♭ 11 12 13	♭ 14	♭ 14		3
Οι δώδεκα βαθμοί άμεσης συγγένειας με την ελάσσονα κύρια τονικότητα		τονικότητες με όμοιον οπλισμό [*σχετικές*] 1ος	2ος τονικότητες με την ίδια τονική [*ομώνυμες*]	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 3ος	4ος τονικότητες με την ίδια τονική	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 5ος	6ος τονικότητες με την ίδια τονική	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 7ος	8ος τονικότητες με την ίδια τονική	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 9ος	10ος τονικότητες με την ίδια τονική	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 11ος	12ος		2
Σειρά των μετατροπιών των σχετιζόμενων τονικοτήτων		2 Τον. 1	3 1 2	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3				
Σχετιζόμενες τονικότητες [ως] άμεσες βαθμίδες της κύριας τονικότητας		5 1 4	♭7 ♭3 ♭6	♭7 ♭3 ♭6	♭2 ♭5 ♭1	♭2 ♭5 ♭1	♭4 ♭♭7 ♭♭3	♭4 ♭♭7 ♭♭3	♭♭6 ♭♭2 ♭♭5	♭♭6 ♭♭2 ♭♭5	♭♭1 ♭♭4 ♭♭♭7	♭♭1	♭♭♭3		1

[φ. 71*r* / σ.138]

Tavola (1ª.) de′ dodici gradi de′ Modi Correlat[ivi] diretti del Princip[ale] di modo maggior‹e›

Comunioni di corde fra il Principale e i suoi Modi Correlativi diretti.	c[romatiche] ♯ del P[rincipale] e c[romatiche] ♯ de′ correl[ativi]	4♯. 5♯. 4♯	4♯ 5♯ 4♯	3♯ 2♯ 1♯	3♯ 2♯ 1♯	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	–	–	
	c[romatiche] ♯ del P[rincipale] e d[iatoniche] de′ Corr[elativi]	1 d ♯ – 1 ♯ d	1 d ♯ – 1 ♯ d	2 ♯ 3 ♯ 4 ♯ d d d	2 ♯ 3 ♯ 4 ♯ d d d	5 ♯ 5 ♯ 5 ♯ d d d	5 ♯ 5 ♯ 5 ♯ d d d	4 ♯ 3 ♯ 2 ♯ d d d	4 ♯ 3 ♯ 2 ♯ d d d	1 ♯ d – –	1 ♯ d – –	–	–		
	c[romatiche] ♯ del P[rincipale] e c[romatiche] ♭ de′ correl[ativi]	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	1 ♯ 2 ♯ 3 ♯ ♭ ♭ ♭	1 ♯ 2 ♯ 3 ♯ ♭ ♭ ♭	4 ♯ 5 ♯ 4 ♯ ♭ ♭ ♭	4 ♯ 5 ♯ 4 ♯ ♭ ♭ ♭	3 ♯ ♭	3 ♯ ♭		
	d[iatoniche] del P[rincipale] e d[iatoniche] de′ corr[elativi]	6d 7d 6d	6d 7d 6d	5d 4d 3d	5d 4d 3d	2d 1d –	2d 1d –	– – –	– – –	– – –	– – –	–	–		
	d[iatoniiche] del P[rincipale] e c[romatiche] ♭ de′ Corr[elativi]	1 ♭ d – 1 d ♭	1 ♭ d – 1 d ♭	2 d ♭ 3 d ♭ 4 d ♭	2 d ♭ 3 d ♭ 4 d ♭	5 d ♭ 5 d ♭ 5 d ♭	5 d ♭ 5 d ♭ 5 d ♭	4 d ♭ 3 d ♭ 2 d ♭	4 d ♭ 3 d ♭ 2 d ♭	1 d ♭ – –	1 d ♭ – –	–	–		
	c[romatiche] ♭ del P[rincipale] e c[romatiche] ♭ de[′] correl[ativi]	4♭ 5♭ 4♭	4♭ 5♭ 4♭	3♭ 2♭ 1♭	3♭ 2♭ 1♭	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	–	–	
Differenze di accidenti fra il Principale e le modulaz[ioni] de′ suoi gradi diretti		♭ 1 ♯ 1	♭ 1 ♯ 1	♯ 2 ♯ 3 ♯ 4	♯ 2 ♯ 3 ♯ 4	♯ 5 ♯ 6 ♯ 7	♯ 5 ♯ 6 ♯ 7	♯ 8 ♯ 9 ♯ 10	♯ 8 ♯ 9 ♯ 10	♯ 11 ♯ 12 ♯ 13	♯ 11 ♯ 12 ♯ 13	♯ 14	♯ 14		
I dodici gradi diretti del Principale di modo magg[iore]		modi d′uguali accidenti 1º	modi d′una stessa Tonica 2º.	modi d′uguali accidenti 3º	modi d′una stessa Tonica 4º	modi d′uguali accidenti 5º.	Modi d′una stessa Tonica 6.º	modi d′uguali accidenti 7.º	Modi d′una stessa Tonica 8.º	modi d′uguali accidenti 9.º	Modi d′una stessa Tonica 10.º	modi d′uguali accidenti 11.º	12.º		
Ordine delle Modulaz[ioni] de′ Corr[elativi]		2 Ton. 1	3 1 2	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3				
Modi Correlat[ivi] de′ gradi diretti del Principale		4 1 5	2 6 3	2 6 3	7 ♯4 ♯1	7 ♯4 ♯1	♯5 ♯2 ♯6	♯5 ♯2 ♯6	♯3 ♯7 ※4	♯3 ♯7 ※4	※1 ※5 ※2	※1	※6		

[φ. 71*r* / σ.138]

Πίνακας (1ος) των δώδεκα βαθμών των άμεσα συγγενών τονικοτήτων μίας μείζονος κύριας τονικότητας

Κοινοί φθόγγοι μεταξύ της κύριας τονικότητας και των άμεσα συγγενών με αυτήν τονικοτήτων	αυξ. (♯) χρωμ. της κύρ. τον. και αυξ. (♯) χρωμ. των συγγενών τονικοτήτων	4♯. 5♯. 4♯	4♯ 5♯ 4♯	3♯ 2♯ 1♯	3♯ 2♯ 1♯	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– –	–
	αυξ. (♯) χρωμ. της κύρ. τον. και διατον. (δ) των συγγ. τον.	1 δ ♯ – 1 ♯ δ	1 δ ♯ – 1 ♯ δ	2 ♯ 3 ♯ 4 ♯ δ δ δ	2 ♯ 3 ♯ 4 ♯ δ δ δ	5 ♯ 5 ♯ 5 ♯ δ δ δ	5 ♯ 5 ♯ 5 ♯ δ δ δ	4 ♯ 3 ♯ 2 ♯ δ δ δ	4 ♯ 3 ♯ 2 ♯ δ δ δ	1 ♯ δ – –	1 ♯ δ – –	–	–
	αυξ. (♯) χρωμ. της κύρ. τον. και ελατ. (♭) χρωμ. των συγγενών τονικοτήτων	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	1 ♯ 2 ♯ 3 ♯ ♭ ♭ ♭	1 ♯ 2 ♯ 3 ♯ ♭ ♭ ♭	4 ♯ 5 ♯ 4 ♯ ♭ ♭ ♭	4 ♯ 5 ♯ 4 ♯ ♭ ♭ ♭	3 ♯ ♭	3 ♯ ♭	
	διατον. της κύρ. τον. και διατον. των συγγ. τον.	6δ 7δ 6δ	6δ 7δ 6δ	5δ 4δ 3δ	5δ 4δ 3δ	2δ 1δ –	2δ 1δ –	– – –	– – –	– – –	– – –	– –	– –	
	διατον. της κύρ. τον. και ελατ. (♭) χρωμ. των συγγενών τονικοτήτων	1 ♭ δ – 1 δ ♭	1 ♭ δ – 1 δ ♭	2 δ ♭ 3 δ ♭ 4 δ ♭	2 δ ♭ 3 δ ♭ 4 δ ♭	5 δ ♭ 5 δ ♭ 5 δ ♭	5 δ ♭ 5 δ ♭ 5 δ ♭	4 δ ♭ 3 δ ♭ 2 δ ♭	4 δ ♭ 3 δ ♭ 2 δ ♭	1 δ ♭ – –	1 δ ♭ – –	–	–	
	ελατ. (♭) χρωμ. της κύρ. τον. και ελατ. (♭) χρωμ. των συγγενών τονικοτήτων	4♭ 5♭ 4♭	4♭ 5♭ 4♭	3♭ 2♭ 1♭	3♭ 2♭ 1♭	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– –	– –	
Διαφορά, ως προς τα σημεία αλλοιώσεως του οπλισμού, μεταξύ της κύριας και των συγγενών της τονικοτήτων στις οποίες γίνεται μετατροπία.		♭ ♯ 1 1	♭ ♯ 1 1	♯ ♯ ♯ 2 3 4	♯ ♯ ♯ 2 3 4	♯ ♯ ♯ 5 6 7	♯ ♯ ♯ 5 6 7	♯ ♯ ♯ 8 9 10	♯ ♯ ♯ 8 9 10	♯ ♯ ♯ 11 12 13	♯ ♯ ♯ 11 12 13	♯ 14	♯ 14	
Οι δώδεκα βαθμοί άμεσης συγγένειας με τη μείζονα κύρια τονικότητα		τονικότητες με όμοιον οπλισμό [*σχετικές*] 1ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 2ο.	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 3ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 4ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 5ο.	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 6.ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 7.ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 8.ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 9.ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 10.ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 11.ο	τονικότητες με όμοιον οπλισμό 12.ο	
			τονικότητες με την ίδια τονική [*ομώνυμες*]		τονικότητες με την ίδια τονική		τονικότητες με την ίδια τονική		τονικότητες με την ίδια τονική		τονικότητες με την ίδια τονική			
Σειρά των μετατροπιών των σχετιζόμενων τονικοτήτων		2 Τον. 1	3 1 2	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3			
Σχετιζόμενες τονικότητες [ως] άμεσες βαθμίδες της κύριας τονικότητας		4 1 5	2 6 3	2 6 3	7 ♯4 ♯1	7 ♯4 ♯1	♯5 ♯2 ♯6	♯5 ♯2 ♯6	♯3 ♯7 ×4	♯3 ♯7 ×4	×1 ×5 ×2	×1	×6	

[φ. 71*v* / σ. 139 κενή.]

[φ. 72*r* / σ. 140]

Da quanto si è detto risulta che in generale il Tipo del Tono abbraccia \ in se [*sic*] i suoi due Modi maggiore e minore, con tutte le modula-\zioni de' dodici gradi correlativi diretti di essi Modi.

I gradi diretti di uno di questi Modi, preso per Principale, di-\vengono indiretti col principale dell' altro Modo

Ogni grado indiretto si debbe considerare superiore di due gradi, \ quanto alla differenza di accidenti e alla comunione di corde col Prin-\cipale da cui si parte. Per esempio: passando dal princip[ale] di Modo \ maggiore Do alla 1:ª modulazione del 1.º grado indiretto, ossia al modo \ minore della 5ta: Sol, in tale passaggio la differenza e' di due accidenti \ e la comunione è di cinque corde diatoniche, la quale differenza e \ comunione di corde e' uguale a quella della 1:ª modulaz[ione] del 3:º gra-\do diretto col princip[ale] sunominato, ossia al modo magg[iore] della 2ª: Re. \ Così passando dallo stesso Modo magg[iore] princip[ale] di Do al modo minore del-\lo stesso Tono, in tale modulaz[ione] media del 1:º grado indiretto la differenza \ e' di tre accidenti e la comunione e' di quattro corde diatoniche, ugua-\le a quella della modulaz[ione] media del 3°: grado diretto col medesimo prin-\cipale, ossia al Modo magg[iore] della 6:ª La.

[φ. 72*v* / σ. 141]

Passando da ciascuno de' trenta Modi praticabili come Principali, si ha \ 29 modulazioni de' rispettivi gradi correlativi diretti o indiretti di ogni \ Tono, ammesse in pratica.

Si vegga nell~~e~~a Tavola Pag[ina] 131 e 132 [*recte:* 137 e 138] i passaggi dal Principale alle 29 modu-\lazioni de' suoi gradi diretti e indiretti, i cui limiti sono i due modi \ estremi di Do♭ 3:ª magg[iore] e La♯ 3ª min[ore]

[φ. 73*r* / σ. 142]

In questa Tavola (Vedi Pag[ina] 131 e 132 [*recte:* 137 e 138]) tutti i numeri che indicano le Modulazioni e i \ gradi de' Correlativi di modo maggiore sono marcati con cara‹t›-\teri neri, e con rossi i numeri che indicano le modulazioni \ e i gradi di modo minore.

[φ. 71*v* / σ. 139 κενή.]

[φ .72*r* / σ. 140]

Από όσα ειπώθηκαν προκύπτει ότι γενικά, το πρότυπο της Τονικότητας συμπεριλαμβάνει τους δύο Τρόπους μείζονα και ελάσσονα, με όλες τις μετατροπίες των δώδεκα βαθμών άμεσης συγγένειας αυτών των Τρόπων.

Οι βαθμοί άμεσης συγγένειας ενός από αυτούς τους Τρόπους, θεωρούμενου ως κύριας τονικότητας, γίνονται βαθμοί έμμεσης συγγένειας με την κύρια τονικότητα του άλλου Τρόπου.

Κάθε βαθμός έμμεσης συγγένειας πρέπει να θεωρείται κατά δύο βαθμούς ανώτερος, [τόσο] ως προς τη διαφορά σημείων αλλοιώσεως [όσο και] ως προς τους φθόγγους που έχει κοινούς με την κύρια τονικότητα από την οποία ξεκινά. Για παράδειγμα: περνάμε από την κύρια τονικότητα του *Ντο* μείζονος Τρόπου στην 1η μετατροπία του 1ου έμμεσου βαθμού, ή αλλιώς στον ελάσσονα Τρόπο της 5 (*Σολ*). Σε μία τέτοια μετάβαση, [οι δύο τονικότητες] διαφέρουν κατά δύο σημεία αλλοιώσεως και έχουν πέντε διατονικούς φθόγγους κοινούς. Αυτά [τα δύο στοιχεία (η δεδομένη διαφορά αλλοιώσεων και το εν λόγω σύνολο κοινών φθόγγων)] είναι ίδια με [τα αντίστοιχα] της 1ης μετατροπίας του 3ου άμεσου βαθμού σε σχέση με την παραπάνω κύρια τονικότητα, ή αλλιώς [είναι ίσα] με τον μείζονα τρόπο της 2 (*Ρε*). Έτσι, περνώντας από την ίδια κύρια τονικότητα *Ντο* μείζονα στην ομώνυμη ελάσσονα, σε μία τέτοια μέση[7] μετατροπία 1ου έμμεσου βαθμού [οι δύο τονικότητες] διαφέρουν κατά τρία σημεία αλλοιώσεως και έχουν κοινούς τέσσερις διατονικούς φθόγγους, [όπως ακριβώς και] σε μία μέση μετατροπία 3ου άμεσου βαθμού από την ίδια κύρια τονικότητα, ή αλλιώς προς την μείζονα τονικότητα της 6, *Λα*.

[φ. 72*v* / σ. 141]

Περνώντας από καθεμία από τις τριάντα τονικότητες που είναι εύχρηστες ως κύριες, προκύπτουν εικοσιεννέα πρακτικά αποδεκτές μετατροπίες αντίστοιχων βαθμών συγγένειας, άμεσης ή έμμεσης, ανάμεσα σε οποιεσδήποτε τονικότητες.

Στον πίνακα των σελίδων 137 και 138 φαίνονται οι μεταβάσεις από την κύρια τονικότητα στις 29 μετατροπίες των άμεσων και έμμεσων βαθμών [συγγένειάς] της. Τα όριά τους είναι οι δύο ακραίες τονικότητες της *Ντο*♭ μείζονος και της *Λα*♯ ελάσσονος.

[φ. 73*r* / σ. 142]

Στον πίνακα αυτόν (βλ. σ. 137 και 138) όλοι οι αριθμοί που εκφράζουν τις μετατροπίες και τους βαθμούς των σχετιζόμενων [με τη βασική] μειζόνων τονικοτήτων έχουν σημειωθεί με μαύρους χαρακτήρες, και οι αριθμοί που εκφράζουν τις μετατροπίες και τους βαθμούς των ελασσόνων τονικοτήτων έχουν σημειωθεί με κόκκινους χαρακτήρες.

[7] [Σ.τ.Ε.] Ας διευκρινιστεί, διατηρώντας κάποιαν επιφύλαξη, ότι η «μέση» αναφέρεται στη θέση αυτής της τονικότητας/μετατροπίας μέσα στον πίνακα, όπου εμφανίζεται ως η μεσαία από τις τρεις τονικότητες του ίδιου βαθμού.

La metà di essa Tavola, dal lato destro, contiene i gradi diretti \ del Principale di modo maggiore; e quella dal lato sinistro \ i gradi diretti del principale di modo minore

Ogni principale e' rappresentato dal numero 1 che esprime la \ Prima ossia Tonica.

Ogni grado ha tre modulazioni, tranne il 1:o diretto che ne \ ha due, e il 10o e 11:o [*recte:* 11o e 12:o] che hanno una sola.

Le modulazioni de' gradi diretti del modo magg[iore] con quelle de' gra-\di diretti del modo min[ore] si corrispondono rispettivamente, per or-\dine inverso in rivolto, ossia complemento all' ottava.

Partendo dal Principale di modo magg[iore] ‡ le modulazioni de' gradi impari proce-\dono da sinistra a destra col salire di quinta in quinta; e par-\tendo dal Principale di modo minore le modulazioni de' gradi im-\pari procedono da destra a sinistra col discendere di quinta in 5ta: \ eccetto la modulazione alla 4.ta, la quale procede per ordine inverso \ con ambidue i principali.

[φ. 73*v* / σ. 143]

Passando da un grado impari al successivo pari superiore le rispettive modu-\lazioni dell'uno e dell'altro cadono fra modi d'uguali accidenti, colla stes-\sa comunione di corde. Passando da un grado pari al successivo impari su-\periore le rispettive modulazioni di tali gradi cadono sulle stesse Toniche \ cangiando il Modo.

Le comunioni di corde fra il Principale e i modi correlativi de' gradi diretti ven-\gono chiaramente esposte nella parte E di questa Tavola.

Passando dal Principale di Modo maggiore o minore alla 1:a modulazione del 2:o \ grado diretto dell'uno o dell'altro modo, ossia alla 6, o ♭3 sono comuni tut-\te le diciasette corde (cinque cromat[iche] scemate o accresc[iute]. sette diatoniche e \ cinque cromat[iche] accresc[iute] o scemate) al Princ[ipale] magg[iore] o min[ore] e ai Modi delle dette corde.

Partendo dal principale Do♭ 3a: magg[iore] o La♯ 3:a min[ore] e salendo o scendendo ♯ da \ quinta in quinta coll'incontrare tutti i rispettivi modi correlativi de' gradi im-\pari di essi modi principali, le corde comuni a questi e ai Modi Correlativi \ vanno scemando gradatam[ente] ad una ad una per ogni quinta.

Partendo dal Princip[ale] Do♭ magg[iore] ne' movimenti di quinta in su le corde comuni \ cominciano a mancare dall'ultima corda cromat[ica] accresc[iuta] del modo magg[iore] del-\la 5ta: Sol♭, ossia dalla ♯6 Mi♮, la quale corrisponde alla ♯3, 1:a delle enar-\moniche accresc[iute] del Princip[ale] — Partendo dal Princip[ale] La♯ min[ore] ne' movimen-\ti di 5ta in giù le corde comuni cominciano a mancare dall'ultima corda cro-\matica scemata del modo min[ore] della 4a Re♯, ossia dalla ♭♭7 Do♮ che corrisponde \ alla ♭♭3, 1:a delle Enarmoniche scemate del Princip[ale].

Η μισή δεξιά πλευρά του πίνακα περιέχει τους άμεσους βαθμούς της μείζονος κύριας τονικότητας· η δε μισή αριστερή [περιέχει] τους άμεσους βαθμούς της ελάσσονος κύριας τονικότητας.[8]

Κάθε κύρια τονικότητα αντιπροσωπεύεται από τον αριθμό 1 που εκφράζει την πρώτη [βαθμίδα] ή αλλιώς Τονική.

Κάθε βαθμός έχει τρεις μετατροπίες, με εξαίρεση τον 1ο άμεσο που έχει δύο, και τον 11ο και 12ο που έχουν μόνο μία.

Οι μετατροπίες των άμεσων βαθμών του μείζονος Τρόπου αντιστοιχούν σε εκείνες των έμμεσων βαθμών του ελάσσονος Τρόπου με αντίστροφη σειρά και σε αναστροφή, δηλαδή συμπληρώνοντας διάστημα οκτάβας.

Ξεκινώντας από την κύρια τονικότητα του μείζονος τρόπου, οι μετατροπίες των περιττών βαθμών προχωρούν από τα αριστερά προς τα δεξιά ανεβαίνοντας διαστήματα πέμπτης. Ξεκινώντας από την κύρια τονικότητα του ελάσσονος τρόπου, οι μετατροπίες των περιττών βαθμών προχωρούν από τα δεξιά προς τα αριστερά κατεβαίνοντας διαστήματα πέμπτης. Εξαιρείται η μετατροπία στην [τονικότητα της βαθμίδας] 4, η οποία προχωρά με αντίστροφη σειρά ως προς αμφότερες τις κύριες τονικότητες.

[φ. 73*v* / σ. 143]

Περνώντας από έναν περιττό [αριθμό] βαθμο[ύ] στον επόμενο ανώτερο άρτιο, οι μετατροπίες του ενός και του άλλου αντιστοιχούν σε τονικότητες με ίσα σημεία αλλοιώσεως και με τους ίδιους κοινούς φθόγγους. Περνώντας από έναν άρτιο βαθμό στον επόμενο ανώτερο περιττό, οι μετατροπίες εκείνων των βαθμών έχουν τις ίδιες Τονικές, αλλάζοντας τον Τρόπο.

Οι κοινοί φθόγγοι ανάμεσα στην κύρια τονικότητα και στις σχετιζόμενες τονικότητες των άμεσων βαθμών εκτίθενται με σαφήνεια στο τμήμα Ε αυτού του πίνακα.

Περνώντας από την κύρια μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα στην 1η μετατροπία του 2ου άμεσου βαθμού του ενός ή του άλλου Τρόπου, δηλαδή στην 6 [για τον μείζονα τρόπο] ή στην ♭3 [για τον ελάσσονα], [η σχετιζόμενη (τελική) τονικότητα] έχει και τους δεκαεπτά φθόγγους (πέντε ελαττωμένους ή αυξημένους χρωματικούς, επτά διατονικούς και πέντε αυξημένους ή ελαττωμένους χρωματικούς) κοινούς με την κύρια μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα και με τις τονικότητες [που περιέχουν] αυτούς τους φθόγγους.

Αν ξεκινήσουμε από την κύρια τονικότητα Ντο♭ μείζονα ή Λα♯ ελάσσονα και ανεβούμε ή κατεβούμε πέμπτες περνώντας από όλες τις σχετιζόμενες τονικότητες των περιττών βαθμών με βάση τις [παραπάνω] κύριες τονικότητες, [τότε] οι κοινοί φθόγγοι μεταξύ της κύριας τονικότητας και της [εκάστοτε] σχετιζόμενης ελαττώνονται κατά έναν για κάθε πέμπτη.

Αν ξεκινήσουμε από την κύρια τονικότητα *Ντο♭ μείζονα* και κινηθούμε κατά ανιούσες πέμπτες, οι κοινοί φθόγγοι αρχίζουν να ελαττώνονται από τον τελευταίο αυξημένο χρωματικό φθόγγο της μείζονος τονικότητας της ♭5 (Σολ♭ μείζονος), δηλαδή από [τον φθόγγο] ♯*6* (μι♮) [αυτής της τονικότητας], ο οποίος αντιστοιχεί στον ♯3, τον πρώτο από τους αυξημένους εναρμόνιους φθόγγους της κύριας τονικότητας. — Αν ξεκινήσουμε από την κύρια τονικότητα *Λα♯ ελάσσονα* και κινηθούμε κατά κατιούσες πέμπτες, οι κοινοί φθόγγοι αρχίζουν να ελαττώνονται από τον τελευταίο

[8] [Σ.τ.Ε.] Εδώ ο Μάντζαρος θεωρεί τους πίνακες των σελίδων 137 και 138 ως έναν που εκτείνεται σε δύο σελίδες.

Partendo dai detti due modi Princip[ali] Do♭ magg[iore] o La♯ min[ore] e continuando

[φ. 74*r* / σ. 144]
i rispettivi movimenti di 5ta: in su o in giù all'ultimo di questi (che è quello \ della 14ª. quinta) s'incontra nel 1:o caso l'unica modulaz[ione] del 11o grado im-\pari diretto del princip[ale] Do♭ magg[iore], ossia il modo magg[iore] della ×1 Do♯, e \ nel 2°: caso l'unica modulaz[ione] del 11o grado impari diretto del princip[ale] la♯ mi‹nore› \ ossia il modo min[ore] della ♭♭1 La♭, i quali Modi correlativi hanno tre \ sole corde cromat[iche] di diversa specie comuni col principale rispettivo.

Il modo magg[iore] della ×1 Do♯ ha comuni le sue tre prime cromat[iche] scemate \ colle tre ultime cromat[iche] accresc[iute] del princip[ale] Do♭ maggiore; e il modo min[ore] della ♭♭1 La♭ ha comuni le sue tre prime corde cromat[iche] accresc[iute] colle tre ul-\time cromat[iche] scemate del Princip[ale] La♯ min[ore]

I passaggi dal Princip[ale] ai correlativi de' gradi diretti e indiretti sono di due \ specie: o si va assolutam[ente] al correlat[ivo] ove si vuol passare, per esempio ad uno \ de' modi del 6:o grado, senza incontrare nessun altro modo di grado interiore, \ o si va al detto modo del 6:o grado passando prima ad uno de' modi \ del 2:o o del 4:o ecc, e da questo a quello del 6:o grado suaccenato [*sic*].

In generale, chiameremo gradi intermedj tutti i gradi inferiori che s'in-\contrano prima de' superiori a cui tende la partenza dal Principale. \ Le 29 modulazioni praticabili partendo da ogni Princip[ale], essendo sempre \ le stesse quanto ai Modi sebbene di grado diverso in ciascun Princip[ale], si \ può col mezzo de' gradi intermedj passare ai modi estremi di Do♭ magg[iore] e \ La♯ min[ore], qualunque sia il princip[ale], i quali Modi si corrispondono fra \ loro nel 12o grado. Per esempio, passando dal modo Princip[ale] di Do magg[iore] \ al modo min[ore] della ♯6 la♯ (3ª: modulaz[ione] del 6-o grado diretto) e da questo \ al modo magg[iore] della ♭1 Do♭ (3ª. modulaz[ione] del 4:o grado indiretto collo stesso

[φ. 74*v* / σ. 145]
Principale), il passaggio dalla 3ª modulaz[ione] del 6:o grado diretto interme-\dio alla 3ª modulaz[ione] del 4°: grado indiretto forma la modulaz[ione] del \ 12°: grado de' modi estremi Do♭ 3ª magg[iore] e La♯ 3ª min[ore] sunnominati.

I gradi intermedj possono formare fra loro le modulazioni di tutti \ i gradi diretti e indiretti col passaggio dall'uno all'altro di essi, sino al 12o grado qualunque sia il Principale.

ελαττωμένο χρωματικό φθόγγο της ελάσσονος τονικότητας της 4 (Ρε♯ ελάσσονος), δηλαδή από [τον φθόγγο] ♭♭7 (Ντο♮), ο οποίος αντιστοιχεί στον ♭♭3, τον τελευταίο από τους ελαττωμένους εναρμόνιους φθόγγους της κύριας τονικότητας.

Αν ξεκινήσουμε από τις δύο αυτές τονικότητες *Ντο♭ μείζονα* ή *Λα♯ ελάσσονα* και συνεχίσουμε

[φ. 74*r* / σ. 144]

να κινούμαστε κατά πέμπτες, ανιούσες ή κατιούσες αντίστοιχα, μέχρι την τελευταία τους τονικότητα (που είναι αυτή της 14ης πέμπτης), θα συναντήσουμε, στην πρώτη περίπτωση, τη μοναδική μετατροπία του ενδέκατου περιττού άμεσου βαθμού της κύριας τονικότητας *Ντο♭ μείζονος*, δηλαδή τη μείζονα τονικότητα της 𝄪1 (*Ντο♯*), και στη δεύτερη περίπτωση τη μοναδική μετατροπία του ενδέκατου περιττού άμεσου βαθμού της κύριας τονικότητας *Λα♯ ελάσσονος*, δηλαδή την ελάσσονα τονικότητα της ♭♭1 (*Λα♭*). Αυτές οι δύο σχετιζόμενες [*δηλ. τελικές*] τονικότητες έχουν μόνο τρεις χρωματικούς φθόγγους διαφορετικού είδους κοινούς με τις αντίστοιχες κύριες τονικότητες.

Η μείζων τονικότητα της 𝄪1 (*Ντο♯*) έχει ως κοινούς φθόγγους τους τρεις πρώτους της ελαττωμένους χρωματικούς με τους τρεις τελευταίους αυξημένους χρωματικούς της κύριας τονικότητας *Ντο♭ μείζονος*. Η δε ελάσσων τονικότητα της ♭♭1 (*Λα♭*) έχει ως κοινούς φθόγγους τους τρεις πρώτους αυξημένους χρωματικούς της με τους τρεις τελευταίους ελαττωμένους χρωματικούς της κύριας τονικότητας *Λα♯ ελάσσονος*.

Οι μεταβάσεις από την κύρια τονικότητα προς τις σχετιζόμενες τονικότητες άμεσου και έμμεσου βαθμού είναι δύο ειδών: είτε πηγαίνουμε κατευθείαν στην επιθυμητή τονικότητα, για παράδειγμα σε μία από τις τονικότητες του 6ου βαθμού, χωρίς να συναντήσουμε καμιάν άλλη τονικότητα χαμηλότερου βαθμού, είτε πηγαίνουμε σε αυτή την τονικότητα του 6ου βαθμού περνώντας πρώτα από μία τονικότητα του 2ου ή του 4ου κ.λπ. βαθμού, και από αυτήν [πηγαίνουμε] σε εκείνη του 6ου βαθμού όπως προειπώθηκε.

Γενικά, θα αποκαλούμε ενδιάμεσους βαθμούς όλους τους χαμηλότερους βαθμούς που συναντώνται πριν από τους υψηλότερους, στους οποίους [υψηλότερους] στοχεύει η αποχώρηση από την κύρια τονικότητα. Εφόσον, ξεκινώντας από κάθε κύρια τονικότητα, οι 29 εύχρηστες μετατροπίες είναι πάντοτε οι ίδιες όσον αφορά τους Τρόπους (αν και διαφορετικού βαθμού για κάθε κύρια τονικότητα), μπορούμε μέσω των διάμεσων βαθμών να μεταβούμε στις ακραίες τονικότητες *Ντο♭ μείζονα* και *Λα♯ ελάσσονα*, οποιαδήποτε κι αν είναι η κύρια τονικότητα. Οι δύο αυτές τονικότητες μεταξύ τους αντιστοιχούν στον δωδέκατο βαθμό. Για παράδειγμα, μεταβαίνοντας από την κύρια τονικότητα *Ντο μείζονα* στην ελάσσονα τονικότητα της ♯6 (*Λα♯* ελάσσονα, 3η μετατροπία του 6ου άμεσου βαθμού), και από αυτήν στη μείζονα τονικότητα της ♭1 (Ντο♭ μείζων, 3η μετατροπία του 4ου έμμεσου βαθμού με βάση την ίδια

[φ. 74*v* / σ. 145]

κύρια τονικότητα), η μετάβαση από την 3η μετατροπία του 6ου άμεσου βαθμού της ενδιάμεσης τονικότητας προς την 3η μετατροπία του 4ου έμμεσου βαθμού αποτελεί μετατροπία 12ου βαθμού των δύο ακραίων τονικοτήτων που αναφέραμε: της *Ντο♭* μείζονος και της *Λα♯ ελάσσονος*.

Οι ενδιάμεσοι βαθμοί μπορούν να σχηματίζουν ανάμεσά τους μετατροπίες όλων των άμεσων και έμμεσων βαθμών, περνώντας από τον ένα στον άλλο, μέχρι τον δωδέκατο βαθμό, οποιαδήποτε κι αν είναι η κύρια τονικότητα.

Si vegga nella seguente Tavola i passaggi ai modi estremi (Do♭ 3ª magg[iore] \ e la♯ 3ª min[ore]) di ogni principale, i quali formano con questo le \ modulazioni all'ultimo grado diretto e indiretto dello stesso prin-\cipale, formando tra loro, come gradi intermedj, una modulazione \ al 12º: grado.

[φ. 75*r* / σ. 146]

Modulazioni ai Modi estremi partendo dal Principale di Modo Maggiore

Tuoni di partenza	Modi estremi di Modulazione	Tuoni di partenza	Modi estremi di Modulazione	Tuono di part[enza]	Modi estremi di Modula[zione]
Do♭	Do♭ 1 — La♯ 12 gr ×6	**Do**	Do♭ 3 4 gr ♭1 — La♯ 3 6 gr ♯6	**Do♯**	Do♭ 1 10 gr ♭♭1 — La♯ 12 gr 6
Sol♭	2 1 gr 4 — 3 10 gr ×2	**Sol**	1 6 gr ♭4 — 2 6 gr ♯2		
Re♭	1 2 gr ♭7 — 2 10 gr ×5	**Re**	2 6 gr ♭♭7 — 1 6 gr ♯5		
La♭	2 2 gr ♭3 — 1 10 gr ×1	**La**	3 6 gr ♭♭3 — 3 4 g ♯1		
Mi♭	3 2 gr ♭6 — 3 8 gr ×4	**Mi**	1 8 gr ♭♭6 — 2 4 gr ♯4		
Si♭	1 4 gr ♭2 — 2 8 gr ♯7	**Si**	2 8 gr ♭♭2 — 1 4 gr 7		
Fa	2 4 gr ♭5 — 1 8 gr ♯3	**Fa♯**	3 8 gr ♭♭5 — 3 2 gr 3		

Modulazioni ai Modi estremi partendo dal Principale di Modo Minore

Tuono di partenza	Modi estremi di Modulazione	Tuono di partenza	Modi estremi di Modulazione	Tuono di part[enza]	Modi estremi di Modula[zione]
La♯	La♯ 1 — 1 Do♭ 2 gr ♭♭♭3	**La**	La♯ 3 4 gr ♯1 — 3 Do♭ 6 gr ♭♭3	**La♭**	1 La♯ 10 [gr] ×1
Re♯	1 1 [gr] 5 — 3 10 gr ♭♭♭7	**Re**	1 6 gr ♯5 — 2 6 gr ♭♭7		
Sol♯	1 2 [gr] 2 — 2 10 gr ♭♭4	**Sol**	2 6 gr ♯2 — 1 6 gr ♭4		
Do♯	2 2 [gr] 6 — 1 10 gr ♭♭1	**Do**	3 6 gr ♯6 — 3 4 gr ♭1		
Fa♯	3 2 [gr] 3 — 3 8 gr ♭♭5	**Fa**	1 8 gr ♯3 — 2 4 gr ♭5		
Si	1 4 [gr] 7 — 2 8 gr ♭♭2	**Si♭**	2 8 gr ♯7 — 1 4 gr ♭2		
Mi	2 4 [gr] ♯4 — 1 8 gr ♭♭6	**Mi♭**	3 8 gr ×4 — 3 2 gr ♭6		

[φ. 75*v*-76*r* / σ. 147-148: *κενές*]

[φ. 76*v* / σ. 149]

Avendo dimostrato che tutti i trenta modi praticabili come principali \ sono legati fra loro da gradi di maggiore o minore correlazione se-\condo la maggiore o minor quantità di corde che hanno comuni, e secon-\do il minore o maggior numero di quinte per cui distano le loro Toniche, \ preso uno di essi modi per Principale, in ogni passaggio da questo ad una delle \ modulazioni de' suoi gradi diretti o indiretti la Tonica del Principale \ cessa d'essere la 1ª. delle 32 corde di questo modo e diviene una del-\le 32 del modo ove si passa, prendendo ivi il posto che le si spetta. \ Il rivolto o complemento all'Ottava dell'intervallo per cui dista \ la Tonica del Principale ~~con~~ da quella del modo in cui si passa è l'inter-\vallo che forma la detta Tonica del principale con quella del nuovo \ modo. Per esempio: nel passaggio dal princip[ale] Do♭ 3.za magg[iore] alla

Στον παρακάτω πίνακα φαίνονται οι μεταβάσεις προς τις ακραίες τονικότητες (Ντο♭ μείζονα και Λα♯ ελάσσονα) από κάθε κύρια τονικότητα. Αυτές οι [δύο ακραίες] τονικότητες σχηματίζουν με αυτήν [την εκάστοτε κύρια τονικότητα] τις μετατροπίες του τελευταίου άμεσου και έμμεσου βαθμού της ίδιας κύριας τονικότητας. Μεταξύ τους, ως ενδιάμεσοι βαθμοί, αποτελούν μετατροπία 12ου βαθμού.

[φ. 75*r* / σ. 146]

Μετατροπίες στις ακραίες τονικότητες με αφετηρία μια μείζονα κύρια τονικότητα

Αρχικές τονικότητες	Μετατροπίες προς ακραίες τονικότητες	Αρχικές τονικότητες	Μετατροπίες προς ακραίες τονικότητες	Αρχική τονικότητα	Μετατροπίες προς ακραίες τονικότητες
Ντο♭	Ντο♭ 1 — Λα♯ 12ος β. ※6	**Ντο**	Ντο♭ 3 4ος β. ♭1 — Λα♯ 3 6ος β. ♯6	**Ντο♯**	Ντο♭ 1 10ος β. ♭♭1 — Λα♯ 12ος β. 6
Σολ♭	2 1ος β. 4 — 3 10ος β. ※2	**Σολ**	1 6ος β. ♭4 — 2 6ος β. ♯2		
Ρε♭	1 2ος β. ♭7 — 2 10ος β. ※5	**Ρε**	2 6ος β. ♭♭7 — 1 6ος β. ♯5		
Λα♭	2 2ος β. ♭3 — 1 10ος β. ※1	**Λα**	3 6ος β. ♭♭3 — 3 4ος β. ♯1		
Μι♭	3 2ος β. ♭6 — 3 8ος β. ※4	**Μι**	1 8ος β. ♭♭6 — 2 4ος β. ♯4		
Σι♭	1 4ος β. ♭2 — 2 8ος β. ♯7	**Σι**	2 8ος β. ♭♭2 — 1 4ος β. 7		
Φα	2 4ος β. ♭5 — 1 8ος β. ♯3	**Φα♯**	3 8ος β. ♭♭5 — 3 2ος β. 3		

Μετατροπίες στις ακραίες τονικότητες με αφετηρία μια ελάσσονα κύρια τονικότητα

Αρχική τονικότητα	Μετατροπίες προς ακραίες τονικότητες	Αρχική τονικότητα	Μετατροπίες προς ακραίες τονικότητες	Αρχική τονικότητα	Μετατροπίες προς ακραίες τονικότητες
Λα♯	Λα♯ 1 — 1 Ντο♭ 2ος β. ♭♭♭3	**Λα**	3 Λα♯ 4ος β. ♯1 — 3 Ντο♭ 6ος β. ♭♭3	**Λα♭**	1 Λα♯ 10ος β. ※1
Ρε♯	1 1ος β. 5 — 3 10ος β. ♭♭♭7	**Ρε**	1 6ος β. ♯5 — 2 6ος β. ♭♭7		
Σολ♯	1 2ος β. 2 — 2 10ος β. ♭♭4	**Σολ**	2 6ος β. ♯2 — 1 6ος β. ♭4		
Ντο♯	2 2ος β. 6 — 1 10ος β. ♭♭1	**Ντο**	3 6ος β. ♯6 — 3 4ος β. ♭1		
Φα♯	3 2ος β. 3 — 3 8ος β. ♭♭5	**Φα**	1 8ος β. ♯3 — 2 4ος β. ♭5		
Σι	1 4ος β. 7 — 2 8ος β. ♭♭2	**Σι♭**	2 8ος β. ♯7 — 1 4ος β. ♭2		
Μι	2 4ος β. ♯4 — 1 8ος β. ♭♭6	**Μι♭**	3 8ος β. ※4 — 3 2ος β. ♭6		

[φ. 75*v*-76*r* / σ. 147-148: *κενές*]

[φ. 76*v* / σ. 149]

Έχουμε δείξει ότι καί οι τριάντα τονικότητες που είναι εύχρηστες ως κύριες συνδέονται μεταξύ τους με βαθμούς μεγαλύτερης ή μικρότερης συγγένειας, σύμφωνα με τη μεγαλύτερη ή μικρότερη ποσότητα φθόγγων που έχουν κοινούς, και σύμφωνα με τον μικρότερο ή μεγαλύτερο αριθμό πεμπτών που μεσολαβούν ανάμεσα στις Τονικές τους. Αν θεωρήσουμε μία από αυτές τις τονικότητες ως κύρια, κάθε φορά που γίνεται μετάβαση από αυτήν [την τονικότητα] σε μιαν από τις μετατροπίες της, έμμεσου ή άμεσου βαθμού, η Τονική της κύριας τονικότητας παύει να είναι το 1 των 32 φθόγγων αυτής της τονικότητας και γίνεται ένας από τους 32 φθόγγους της τονικότητας στην οποία περνούμε, παίρνοντας εκεί τη θέση που της ανήκει. Η αναστροφή του διαστήματος που σχηματίζεται ανάμεσα στις δύο Τονικές, ή το διάστημα που απαιτείται να προστεθεί

mo-\dulaz[ione] del 12°: grado ossia al modo di la♯ 3ª: min[ore] la Tonica Do♭ diviene \ ♭♭♭3; che è il rivolto o complemento all'8va della ※6, intervallo per \ cui dista la Tonica del detto principale con quella del modo minore estre-\mo ove si modula.

[φ. 77*r* / σ. 150]
Le Modulazioni de' modi sono di due specie: casuali e positive.
Le casuali sono momentanee modificando qualche accordo della sca-\la diatonica del principale, o provengono da una cadenza coll' \ uso, o no, del Cromatico, riprendendo indi gli accordi della detta \ scala del principale, di cui il senso conserva l'idea ad onta della \ modulazione casuale sunnominata. Le positive sono quelle \ che durano per più battute scorgendo bene il senso il cangiamen-\to del Modo.

Nelle modulazioni casuali il principale continua quindi a regge-\re le sue funzioni assumendo a se, mediante le diverse con-\siderazioni delle sue corde, le cadenze de' modi correlativi di \ grado non molto avvanzato. Nelle positive la nuova Tonica del \ modo in cui si passa assume le funzioni del Principale sino ad un‹'› \ altra positiva modulazione, legandosi a questo col rapporto del grado \ di Correlazione che ha con esso.

Noi distingueremo pure in casuali e positive tanto le corde che le \ considerazioni di queste, secondo che appartengono all'una o all'al-\tra di queste due specie di modulazioni.

[φ. 77*v* / σ. 151]
Nelle modulazioni casuali le corde del Modo principale si debbono \ considerare doppiamente; prima, cioè, come positive di questo Modo, e \ dopo come casuali del Modo della modulazione momentanea. Per esempio: \ modulando dal modo maggiore principale di Do alla 1:ª modulaz[ione] del 2:º \ grado, ossia al modo min[ore] della 6:ª la colla cadenza da 3ª: a 6ª, che imita \ la perfetta da 5ª a 1:ª (avendo la 3:ª l'accordo di 5ta: di Tono, e la 6.ª \ l'accordo perfetto minore) si dovrà dire: 3ª: che va a 6:ª, considerate come 5:‹ª› \ che va a 1:ª — In questa modulazione casuale la prima considerazione e‹'› \ positiva nel modo princip[ale] magg[iore] di Do tuttora reggente, la seconda ‹è› \ casuale nel modo minore di la.

Nelle modulazioni positive, assumendo le funzioni del principale il Modo \ ove si passa, le considerazioni si fanno tutte su questo Modo come positiv‹e› \ riferendosi ad esso le 32 corde de' tre generi, ad eccezione della corda \ che serve al passaggio la quale ha doppia considerazione, quella del pri‹n›-\cipale da cui si parte e quella del modo in cui si modula; come pure ad \ eccezione della Tonica di questo, la quale vien nominata con l'intervallo che \ essa forma col principale primitivo per indicare il grado di correlazione \ che ha col detto principale a cui ogni modulazione si riferisce.

στην απόσταση μεταξύ τους ώστε να συμπληρωθεί οκτάβα, είναι το διάστημα που σχηματίζει η Τονική της κύριας τονικότητας με την Τονική της νέας τονικότητας. Για παράδειγμα: μεταβαίνοντας από τη *Ντοb* μείζονα στη μετατροπία του 12ου βαθμού, ή αλλιώς στην τονικότητα της Λα♯ ελάσσονος, η Τονική *Ντοb* γίνεται *bbb3*, η οποία είναι η αναστροφή ή το συμπληρωματικό διάστημα της ※*6* στην οκτάβα. Το διάστημα αυτό είναι η απόσταση της Τονικής της κύριας τονικότητας από την Τονική της ακραίας τονικότητας στην οποία γίνεται μετατροπία.

[φ. 77*r* / [σ. 150]]

Οι μετατροπίες μεταξύ τονικοτήτων είναι δύο ειδών: *παροδικές* και *σταθερές*.

Οι παροδικές είναι στιγμιαίες: προκύπτουν [είτε] από την τροποποίηση κάποιας συγχορδίας της διατονικής κλίμακας της κύριας τονικότητας, είτε από μία πτώση με χρήση (η μη) χρωματικού φθόγγου, επιστρέφοντας κατόπιν στις συγχορδίες της κλίμακας της κύριας τονικότητας, της οποίας η αίσθηση διατηρείται παρά την παραπάνω *παροδική* μετατροπία. *Σταθερές* είναι εκείνες [οι μετατροπίες] που διαρκούν περισσότερα μέτρα [ώστε να] είναι αντιληπτές ως πραγματικές αλλαγές τονικότητας.

Στις *παροδικές* μετατροπίες λοιπόν, η κύρια τονικότητα συνεχίζει να διατηρεί τις ιδιότητές της αποκτώντας [προσωρινά], μέσω των διαφόρων Θεωρήσεων των φθόγγων της, τις πτώσεις των σχετιζόμενων τονικοτήτων που δεν απέχουν πολύ προχωρημένο βαθμό. Στις *σταθερές*, η νέα Τονική της τονικότητας στην οποία γίνεται μετάβαση αποκτά τις ιδιότητες της κύριας τονικότητας μέχρι [να γίνει] μία άλλη σταθερή μετατροπία, [και] η συγγένεια μεταξύ των δύο [τονικοτήτων] εκφράζεται με τον βαθμό στον οποίον ανήκει η δεύτερη σε σχέση με την πρώτη.[9]

Εμείς, ωστόσο, θα διακρίνουμε σε *παροδικούς* και *σταθερούς* τόσο τους φθόγγους όσο και τις Θεωρήσεις τους, σύμφωνα με το αν ανήκουν στο ένα ή στο άλλο από αυτά τα δύο είδη μετατροπίας.

[φ. 77*v* / σ. 151]

Στις *παροδικές* μετατροπίες, οι φθόγγοι της κύριας τονικότητας μπορούν να έχουν διπλή Θεώρηση: δηλαδή πρώτα να θεωρηθούν *σταθεροί* [φθόγγοι] αυτής της τονικότητας, και έπειτα *παροδικοί* [φθόγγοι] της στιγμιαίας μετατροπίας. Για παράδειγμα, μεταβαίνοντας από την κύρια τονικότητα *Ντο* μείζονα στην 1η μετατροπία του 2ου βαθμού, ή αλλιώς στην ελάσσονα τονικότητα της 6, *Λα*, με την πτώση 3-6 η οποία μιμείται την τέλεια [πτώση] 5-1 (με την 3 ως συγχορδία 5 [*δηλ. δεσπόζουσα*] της τονικότητας, και με την 6 ως τρίφωνη ελάσσονα συγχορδία), πρέπει να πούμε: [«]3 που οδηγεί στον 6, θεωρούμενοι ως 5 που πηγαίνει στον 1[»]. Σε αυτή την *παροδική* μετατροπία η πρώτη Θεώρηση [3-6] είναι *σταθερή* στην τονικότητα της *Ντο* μείζονος που ακόμα επικρατεί, ενώ η δεύτερη[, 5-1, είναι] παροδική στην τονικότητα της *Λα* ελάσσονος.

Στις *σταθερές* μετατροπίες, όπου η τονικότητα στην οποία μεταβαίνουμε αποκτά τις ιδιότητες της κύριας, οι [μεν] Θεωρήσεις πάνω σε αυτήν την τονικότητα εκφράζονται όλες ως *σταθερές*, οι [δε] 32 φθόγγοι των τριών γενών αναφέρονται βάσει αυτής. Εξαιρείται ο φθόγγος μετάβασης, ο

[9] [Σ.τ.Ε.] Δεν είναι βέβαιο ότι αυτή είναι η ορθή ερμηνεία της δεδομένης πρότασης, η οποία μπορεί να εννοεί ότι η συγγένεια δεν εκφράζεται με βάση την απόσταση ανάμεσα στις τονικές των δύο νέων τονικοτήτων μεταξύ τους, αλλά σύμφωνα με το διάστημα που σχηματίζει η εκάστοτε νέα τονική με τη βασική τονικότητα. Βλ. στο τέλος του φ. 77*v* / σ. 151.

[φ. 78*r* / σ. 152]
L'insieme d'un pezzo Musicale deve intendersi diviso in più parti; ogni parte \ in più stanze; ogni stanza in più versi e ogni verso in due emistichj, \ perocchè [*sic*] le battute che vengono misurate da uno stesso tempo, essendo \ tutte fra loro isocrone, hanno una forma metrico-ritmica che spiega \ la ritmica legge del pensiero melodico.

Le modulazioni positive hanno luogo quando la melodia ha spiegato un \ senso finito, ossia dopo compiuta una o più stanze, o nel compiersi di \ queste; dopo di che si può partire dal Modo principale e passare ad un \ altro, spiegando in questo un altro senso finito.

Le modulazioni casuali cadono fra gli emistichj de' versi, e servono o \ ad alcune imitazioni del soggetto che dal principale si trasferisce mome‹n›-\taneamente ad uno de' modi correlativi del 1:º o 2:º grado, o a dar vari‹e›-\tà alle cadenze coll'introdurre quelle dei detti modi correlativi, le qual‹i› \ imitano le cadenze del principale per concludere poscia in questo con un \ senso finito.

[φ. 78*v* / σ. 153]
Nello stile rigoroso non sono ammesse se non se le modulazioni de' correlativi \ del 1:º e 2:º grado diretto partendo dal principale; e se questo è di \ modo magg[iore] e' concesso il passaggio al modo minore dello stesso Tono, \ e dopo questo passaggio, nello stile meno rigoroso, sono anche am-\messe le modulazioni del 1:º e 2º grado de' correlativi del modo minore, \ tornando indi al principale primitivo di 3:ª maggiore.

Avendo i Modi correlat[ivi] del 1:º e 2º grado diretto più affinità di quelli \ degli altri gradi per la maggior comunione di corde che hanno col \ principale, si può ~~partendo~~ passare da questo ai detti modi con una cadenza o \ anche di botto, tranne in questo caso il passaggio alla 7ª: min[ore]; e si può ~~altresì~~ del pari da ciascuno di essi modi ritornare con una cadenza o anche di botto \ al princip[ale], eccettuato il ritorno di botto dal modo della detta 7ª min[ore]

Il pensiero musicale d'una o più stanze, che si mantiene positivam[ente] nel \ modo principale é [*recte:* è] formato in sostanza dalle cadenze ~~del princip~~[~~ale~~] di questo e da quelle \ dei suddetti modi del 1:º e 2º grado, mediante le corde cromatiche del prin-\cipale, e le considerazioni casuali che servono alle modulaz[ioni] momentanee \ in essi modi, chiudendo poscia sull'accordo Tonico del principale.

οποίος έχει διπλή Θεώρηση: αυτήν της κύριας τονικότητας, από την οποία ξεκινήσαμε, και αυτήν της τονικότητας στην οποία γίνεται μετατροπία. Όπως επίσης εξαιρείται η Τονική της [νέας τονικότητας], η οποία ονομάζεται βάσει του διαστήματος που αυτή σχηματίζει με την αρχική κύρια, ώστε να δηλώσει τον βαθμό συγγένειας που έχει με την κύρια, βάσει της οποίας γίνεται η αναφορά σε κάθε μετατροπία.

[φ. 78*r* / σ. 152]
Το σύνολο ενός μουσικού κομματιού πρέπει να νοείται ότι διαιρείται σε περισσότερα μέρη, κάθε μέρος σε περισσότερες στροφές, κάθε στροφή σε περισσότερους στίχους και κάθε στίχος σε δύο ημιστίχια, εφόσον τα μέτρα που μετριούνται βάσει της ίδιας μετρικής αγωγής, όντας όλα ισόχρονα μεταξύ τους, έχουν μια μετρική και ρυθμική μορφή που υποδεικνύει τον ρυθμικό νόμο της μελωδικής σκέψης.

Οι *σταθερές* μετατροπίες συμβαίνουν όταν η μελωδία έχει δώσει μία αίσθηση ολοκλήρωσης, με άλλα λόγια αφού έχει συμπληρωθεί μία ή περισσότερες στροφές, ή κατά την συμπλήρωσή τους· μετά την οποία [συμπλήρωση] μπορούμε ν' αφήσουμε την κύρια τονικότητα και να μεταβούμε σε μιαν άλλη, δίνοντας σε αυτήν μιαν άλλη αίσθηση ολοκλήρωσης.

Οι *παροδικές* μετατροπίες πέφτουν ανάμεσα στα ημιστίχια των στίχων, και χρησιμεύουν είτε σε κάποιες μιμήσεις του θέματος το οποίο, από την κύρια τονικότητα, μεταφέρεται στιγμιαία σε μιαν από τις σχετιζόμενες τονικότητες του 1ου ή 2ου βαθμού, είτε για να προσδώσουν ποικιλία στις πτώσεις μέσω αποκλίσεων προς εκείνες τις τονικότητες. Αυτές οι πτώσεις αντιγράφουν τις πτώσεις της κύριας τονικότητας, ώστε έπειτα να καταλήξουν στην κύρια τονικότητα με μιαν αίσθηση ολοκλήρωσης.

[φ. 78*v* / σ. 153]
Στο αυστηρό ύφος είναι αποδεκτές μόνον οι μετατροπίες στις συγγενείς τονικότητες του άμεσου 1ου και 2ου βαθμού αναφορικά με την κύρια τονικότητα. Αν η κύρια είναι σε μείζονα Τρόπο, είναι δεκτή η μετάβαση στην ομώνυμη ελάσσονα και, μετά από αυτή τη μετάβαση, στο λιγότερο αυστηρό ύφος, είναι αποδεκτές και οι μετατροπίες στις συγγενείς ελάσσονες τονικότητες του 1ου και 2ου βαθμού, και από εκεί γίνεται η επιστροφή στην αρχική κύρια μείζονα τονικότητα.

Οι σχετιζόμενες τονικότητες του άμεσου 1ου και 2ου βαθμού έχουν [με την κύρια τονικότητα] μεγαλύτερη συγγένεια από αυτές των άλλων βαθμών λόγω του μεγαλύτερου αριθμού φθόγγων τους οποίους έχουν κοινούς με την κύρια. Γι' αυτό μπορούμε να μεταβούμε από την κύρια σε αυτές τις [άμεσης συγγένειας] τονικότητες με πτώση ή και απροετοίμαστα, με εξαίρεση (σε αυτήν την περίπτωση) τη μετάβαση στην [τονικότητα της] ♭7 [του ελάσσονος Τρόπου]. Και μπορεί κανείς, ~~επίσης~~ ομοίως, από τις τονικότητες αυτών των βαθμών να επιστρέψει στην κύρια με μία πτώση ή και απροετοίμαστα, με εξαίρεση την απροετοίμαστη επιστροφή από την προαναφερθείσα τονικότητα της ♭7 [του ελάσσονος Τρόπου].

Μια μουσική ιδέα που εκτείνεται σε μία ή περισσότερες στροφές, η οποία [ιδέα] παραμένει σταθερά στην κύρια τονικότητα, κατ' ουσίαν σχηματίζεται από τις πτώσεις ~~στην κύρια~~ σε αυτή [την τονικότητα] και στις προαναφερθείσες τονικότητες 1ου και 2ου βαθμού. [Οι πτώσεις αυτές γίνονται] μέσω των χρωματικών φθόγγων της κύριας και μέσω των παροδικών Θεωρήσεων, οι οποίες χρησιμεύουν για τις στιγμιαίες μετατροπίες σε αυτές τις [συγγενείς] τονικότητες. Έπειτα, γίνεται το κλείσιμο στην συγχορδία της Τονικής, στην κύρια τονικότητα.

[φ. 79*r* / σ. 154]
Volendo modulare dal Princip[ale] ad uno de' suoi correlativi di grado di-\retto o indiretto superiore al 5to, senza adoperare le note cangiate o \ le transizioni enarm[oniche], si potrà col mezzo de' gradi intermedj pas-\sare prima ad una delle modulazioni del 2°: grado diretto del Modo \ di grado superiore ove si vuol modulare, passando poscia a questo \ con una cadenza.

Volendo modulare assolutamente dal principale ai suoi correlativi \ di grado superiore al 5to, senza l'ajuto de' gradi intermedj, conviene \ far uso delle note cangiate, o delle transizioni enarmoniche.

[φ. 79*v* / σ. 155: *κενή*]

[φ. 80*r* / σ. 156]

Ricapitolazione di ciò che si è detto, e pratica delle modulazioni.

Il Tipo generale del Tono abbraccia in se [*recte:* sè] le corde tutte de' \ tre generi, e le modulazioni de' gradi ~~diretti e indiretti~~ correlativi diretti, indiretti e intermedj dell' \ uno e dell'altro de' suoi due Modi Principali, formando un \ sistema unitario, per la concatenazione coordinata che ha \ ogni modulazione con l'uno o l'altro di essi principali in gra-\zia delle corde comuni e della distanza fra uno di questi \ e il Modo ove si modula.

La corda comune, che serve al passaggio dal principale al Modo \ in cui si modula, muta intervallo e considerazione appartenendo \ casualmente o positivamente a quest'ultimo modo secondo che \ la modulazione é [*recte:* è] casuale o positiva.

Per lo stesso intervallo per cui dista la Tonica del principale da \ quella del modo ove si modula distano fra loro tutte le rispet-\tive corde diatoniche, cromatiche e enarmoniche di questi modi. \ Qualunque delle 32 corde del Princip[ale] può dunque servire a tale passaggio, \ considerando la detta corda come si e' detto, e assegnandole l'accordo \ che potrebbe spettarle per effettuare ~~questo passaggio~~ la modulazione.

[φ. 80*v* / σ. 157]
Noi limiteremo i rapporti delle corde comuni col principale ~~e le~~ e colle mo-\dulazioni de' suoi gradi correlativi alle considerazioni delle corde diatoniche e \ delle cromatiche accresciute e scemate. Le considerazioni delle corde \ enarmoniche, comuni con corde d'altro genere, essendo molto complicate \ non servono che a notare il rapporto di comunione tra la Tonica del \ Principale e quella de' modi correlativi enarmonici.

[φ. 79*r* / σ. 154]
Αν θέλουμε να κάνουμε μετατροπία από την κύρια τονικότητα σε μιαν από τις έμμεσα ή άμεσα σχετιζόμενες τονικότητες με βαθμό υψηλότερο του 5ου χωρίς να χρησιμοποιήσουμε [εναρμόνια] μεταλλαγμένους φθόγγους ή εναρμόνιες μεταλλαγές, μπορούμε [να κάνουμε το εξής:] μέσω των ενδιάμεσων βαθμών μεταβαίνουμε πρώτα σε μία από τις μετατροπίες του άμεσου 2ου βαθμού της τονικότητας στην οποία θέλουμε να μεταβούμε, και έπειτα, με μία πτώση, περνάμε στην [τελική] τονικότητα.

Αν θέλουμε να κάνουμε μετατροπία απευθείας από την κύρια τονικότητα στις σχετιζόμενες με βαθμό υψηλότερο του 5ου, χωρίς τη βοήθεια των ενδιάμεσων βαθμών, πρέπει να χρησιμοποιηθούν [εναρμόνια] μεταλλαγμένοι φθόγγοι ή εναρμόνιες μεταλλαγές.

[φ. 79*v* / σ. 155: *κενή*]

[φ. 80*r* / σ. 156]

Ανακεφαλαίωση αυτών που ειπώθηκαν, και πρακτική των μετατροπιών.

═══

Το γενικό πρότυπο της τονικότητας περιλαμβάνει όλους τους φθόγγους των τριών γενών και τις μετατροπίες στις τονικότητες των άμεσων, έμμεσων ή ενδιάμεσων βαθμών συγγένειας των δύο κύριων τονικοτήτων[, μίας μείζονος και μίας ελάσσονος]. Σχηματίζεται έτσι ένα ενοποιητικό σύστημα μέσα από την οργανωμένη σχέση την οποία έχει κάθε μετατροπία [=*νέα τονικότητα*] με τη βασική [τονικότητα] του ενός ή του άλλου Τρόπου, χάρη στους κοινούς φθόγγους και στην απόσταση [που χωρίζει] μιαν από τις [δύο] κύριες με την τονικότητα στην οποία γίνεται μια μετατροπία.

Ο κοινός φθόγγος, ο οποίος χρησιμεύει για τη μετάβαση από την κύρια τονικότητα σε μία άλλη, αλλάζει διάστημα και Θεώρηση, και ανήκει παροδικά ή σταθερά σε αυτή την τελευταία τονικότητα σύμφωνα με το αν η μετατροπία είναι *παροδική* ή *σταθερή*.

Το διάστημα ανάμεσα στην Τονική της κύριας τονικότητας και την Τονική της τονικότητας στην οποία μεταβαίνουμε είναι το ίδιο διάστημα που εκφράζει τη σχέση ανάμεσα σε όλους τους αντίστοιχους διατονικούς, χρωματικούς και εναρμόνιους φθόγγους αυτών των [δύο] τονικοτήτων. Οποιοσδήποτε από τους 32 φθόγγους της κύριας τονικότητας μπορεί, συνεπώς, να χρησιμεύσει για μία τέτοια μετάβαση προσλαμβάνοντας την [ανάλογη] Θεώρηση όπως είπαμε, και αποτελώντας [έτσι] μέλος της κατάλληλης συγχορδίας ώστε να πραγματοποιηθεί η μετατροπία.

[φ. 80*v* / σ. 157]
Εμείς θα περιοριστούμε στις σχέσεις που έχουν οι φθόγγοι (όταν είναι κοινοί μεταξύ της κύριας τονικότητας και κάποιας από τις σχετιζόμενες μετατροπίες [=*τονικότητες*]) [μόνον] ως προς τις Θεωρήσεις των διατονικών και των χρωματικών (αυξημένων και ελαττωμένων) φθόγγων. Οι Θεωρήσεις των εναρμόνιων φθόγγων που είναι κοινοί με φθόγγους άλλου γένους, επειδή είναι πολύ περίπλοκες δεν χρησιμεύουν παρά μόνο για να εκφράζουν τη σχέση συγγένειας ανάμεσα στην Τονική της κύριας τονικότητας και [στην Τονική] των εναρμόνιων σχετιζόμενων [τονικοτήτων/μετατροπιών].

In generale, le modulazioni de' gradi correlativi partendo dal principale \ possono praticarsi di quattro maniere: 1.ª per comunione di corde; \ 2:ª per comunione d'accordi; 3ª: per note cangiate; 4ª per transizione \ enarmonica.

Modulazione per comunione di corde e' quella in cui la corda comune \ al principale da cui si parte e al modo ove si modula, mutando consi-\derazione muta anche accordo. Per esempio: passando dalla Tonica del \ modo maggiore principale di Do alla 6ª: la, considerata questa come \ 1ª. coll'accordo di 3ª min[ore] e 5:ta, in codesta 1:ª modulaz[ione] del 2º grado la corda \ la è una delle diatoniche comune al suddetto modo principale in cui e' \ cui è[10] 6:ª magg[iore], e al modo min[ore] della detta 6.ª in cui è 1.ª

Si osservi nelle Tavole (Pag[ina]) i rapporti delle suindicate \ comunioni di corde fra il Principale, e i modi delle modulaz[ioni] de' suoi gradi diretti \ e indiretti.

[φ. 81*r* / σ. 158]

Modulazione per comunione d'accordi e' quella in cui lo stesso accordo \ che serve al passaggio dal principale ad uno de' suoi Modi correlativi \ ha doppia considerazione, quella, cioè, del princip[ale] da cui si parte, \ e quella del modo ove si modula; essendo comune a questi due modi \ tanto la corda che l'accordo in questa modulazione. Per esempio: l'accor-\do di 3ª min[ore] e 6:ª min[ore] essendo comune alla ~~corda~~ 3ª: del principale \ di modo magg[iore], alla 6:ª del modo magg[iore] della 5:ª, alla 7ª: del modo magg[iore] \ della 4:ª ecc dello stesso principale, si può considerare la 3:ª del princip[ale] come 6ª, o come 7ª; passando così alla 1:ª o 2:ª modulaz[ione] del 1:º grado.

Si vegga nella Tavola (pag[ina]) le diverse considerazioni che \ possono avere gli stessi accordi.

Modulazione per note cangiate e' quella in cui l'accordo che serve al \ passaggio contiene una o più note cangiate, e sta in luogo di un al-\tro accordo ad esso equivalente di cui prende la considerazione, es-\sendo questo proprio del Modo ove si modula, a cui il detto accordo \ equivalente si riferisce. Partendo, per esempio, dal modo magg[iore] prin-\cipale di Do e volendo modulare per nota cangiata al modo min[ore] \ della 7:ª magg[iore] Si, (1.ª modulaz[ione] del 4°. grado), si può dare alla 5.ta Sol

[10] [Σ.τ.Ε.] Από αβλεψία, ο Μάντζαρος έχει γράψει δύο φορές τις λέξεις *cui è*.

Εν γένει, οι μετατροπίες προς τις σχετιζόμενες τονικότητες, με αφετηρία την κύρια, μπορούν να γίνουν με τέσσερις τρόπους: (α) μέσω κοινών φθόγγων, (β) μέσω κοινών συγχορδιών, (γ) μέσω [εναρμόνια] μεταλλαγμένων φθόγγων, (δ) μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής.

Μετατροπία μέσω κοινών φθόγγων είναι εκείνη στην οποία ο φθόγγος, που είναι κοινός ανάμεσα στην κύρια τονικότητα (από την οποία ξεκινάμε) και στην τονικότητα όπου μεταβαίνουμε, αλλάζει Θεώρηση και [συνεπώς] αλλάζει συγχορδία. Για παράδειγμα: μεταβαίνουμε από [τον φθόγγο] της Τονικής της κύριας τονικότητας *Ντο* μείζονος στο *Λα* (6), και το θεωρούμε θεμέλιο φθόγγο ελάσσονος συγχορδίας. Σε αυτή την 1η μετατροπία του 2ου βαθμού, ο φθόγγος *Λα*, ένας από τους διατονικούς, είναι κοινός μεταξύ της κύριας (ως μείζων 6) και της ελάσσονος τονικότητας της 6 (ως 1).

Στους Πίνακες (σελίδα)[11] έχουν σημειωθεί οι σχέσεις των παραπάνω συγγενειών, ως προς τους κοινούς φθόγγους, ανάμεσα στην κύρια τονικότητα και σε αυτές με άμεσους και έμμεσους βαθμούς στις οποίες γίνεται μετατροπία.

[φ. 81*r* / σ. 158]

Μετατροπία μέσω κοινών συγχορδιών είναι εκείνη όπου η ίδια συγχορδία, η οποία χρησιμεύει για τη μετάβαση από την κύρια τονικότητα σε μία από τις σχετιζόμενες, έχει διπλή Θεώρηση. [Επομένως ανήκει και] στην κύρια τονικότητα από την οποία ξεκινά καί σε αυτήν όπου μεταβαίνει εφόσον, σε αυτή τη μετατροπία, τόσο ο φθόγγος όσο και η συγχορδία είναι κοινή και στις δύο αυτές τονικότητες. Για παράδειγμα: η μείζων συγχορδία της 3μ και 6μ [*δηλ. σε α΄ αναστροφή*] είναι κοινή ανάμεσα στη [βαθμίδα] 3 της βασικής τονικότητας, στην 6 της μείζονος τονικότητας της 5 [της ίδιας βασικής], στην 7 της μείζονος τονικότητας της 4 της ίδιας βασικής κ.λπ.. Μπορεί [λοιπόν] η 3 της βασικής να θεωρηθεί ως 6 ή 7 [άλλων τονικοτήτων], μεταβαίνοντας έτσι στην 1η ή τη 2η μετατροπία του 1ου βαθμού.

Στον Πίνακα (σ.)[12] φαίνονται οι διάφορες Θεωρήσεις τις οποίες μπορούν να έχουν οι ίδιες συγχορδίες.

Μετατροπία μέσω [εναρμόνια] μεταλλαγμένων φθόγγων είναι εκείνη όπου η συγχορδία, η οποία χρησιμεύει για τη μετάβαση, περιέχει έναν ή περισσότερους [εναρμόνια] μεταλλαγμένους φθόγγους, και βρίσκεται στην ίδια θέση με μιαν άλλη συγχορδία, ισοδύναμη [ακουστικά] με αυτήν, της οποίας τη Θεώρηση αποκτά. [Αυτό συμβαίνει επειδή] αυτή [η άλλη συγχορδία] είναι χαρακτηριστική για την τονικότητα όπου μεταβαίνουμε, στην οποία [τονικότητα] ανήκει η ισοδύναμη συγχορδία. Ξεκινώντας, για παράδειγμα, από την κύρια τονικότητα *Ντο* μείζονα, αν θέλουμε μέσω [εναρμόνια] μεταλλαγμένου φθόγγου να μεταβούμε στην μείζονα τονικότητα της 7, *Σι* (1η μετατροπία του 4ου βαθμού), μπορούμε να εναρμονίσουμε την 5 (*Σολ*)

[11] [Σ.τ.Ε.] Ο Μάντζαρος έχει αφήσει κενά, τα οποία φαίνεται πως θα συμπλήρωνε αργότερα. Αναφέρεται, πάντως, στους οκτώ πίνακες των φ. 84*v*-88*r* (σ. 165-172).

[12] [Σ.τ.Ε.] Όπως λίγο παραπάνω, έτσι και εδώ υπάρχουν κενά που προορίζονταν για την αρίθμηση του πίνακα και της σελίδας στην οποία βρίσκεται. Πρόκειται για έναν μεγάλο πίνακα που εκτείνεται σε επτά σελίδες, από το φ. 89*v* έως και το 92*v* (σ. 175-181).

[φ. 81*v* / σ. 159]
del detto principale l'accordo di 3 magg[iore] 5, e 7ª min[ore] Sol si re fa, il quale \ sta in luogo del suo equivalente di 3a maggiore 5, e 6a alterata Sol si re mi♯, \ per la 7:ª min[ore] fa (nota cangiata) che sta in vece della 6ª alt[erata] mi♯; il \ basso Sol dell'accordo di 7.ª min[ore] prende in tal caso la consideraz[ione] di 6:ª min[ore] \ del suaccennato modo min[ore] di Si ove si modula, la quale 6ª min[ore] può ri-\solvere sulla 5ª: fa♯ con 4.ª e 6ª min[ore], e indi con 3 magg[iore] e 5ª: per far \ cadenza sulla Tonica di questo modo.

Le note cangiate, oltre la piacevole sorpresa che recano nelle modulazioni, \ sono di molto comodo rendendo il canto più semplice e schivando alcun‹i› \ sbalzi non facili, o alcuni passaggi dalla nota diat[onica] del princip[ale] ad una enarm[onica] \ dello stesso, usata in vece dell'equivalente diatonica sentita dal senso.

Se nell'esempio suindicato, in vece dell'accordo Sol si re fa si avesse \ posto l'equivalente Sol si re mi♯, il mi♯ dovrebbe venire o dall'ottava \ del basso Sol ~~sbalzando~~ collo sbalzo di 3ª: dim[inuita] all'ingiù, o dall'alterazione \ della 3ª: mi; e tanto nel primo che nel secondo caso la nota diatonica pas-\serebbe direttam[ente] ad una enarm[onica] partendo dall'acc[ordo] Tonico del Princip[ale]; \ mentre che nel passaggio da Do mi sol a Sol si re fa l'orecchio s'impres-\siona dell'acc[ordo] diat[onico] di 7:ª minore, proprio della 5:ª del detto princip[ale], e non già \ del cromat[ico] di 6:ª alt[erata], udendosi quì realm[ente] il passaggio dall'acc[ordo] della 1ª- a \ quello della 5:ta con 7:ª min[ore]. Si potrebbe alterare la 3ª del princip[ale] di modo magg[iore] \ nell'atto che questa fosse considerata come 5.ta coll'accordo di 3ª magg[iore] e 5, perocchè \ allora la detta 3ª alt[erata] avrebbe la consideraz[ione] di 7ª o di 4ª: alterata, ecc, dei Modi

[φ. 82*r* / σ. 160]
minori della ♯4, o della 7 del 4°: grado; nel qual caso la corda enar-\monica non procederebbe direttamente dall'armonia dell'accordo To-\nico del Principale.

Si osservi nella Tavola (pag[ina]) tutti gli accordi equiva-\lenti che differiscono fra loro nelle corrispondenze enarmoniche \ delle note cangiate, e che producono la stessa fisica impressione \ praticandosi uno per l'altro di essi.

Modulazione per transizione enarmonica è quella in cui all'accordo che \ si riferisce al Princip[ale] da cui si parte succede un altro accordo, che si ri-\ferisce al modo ove si modula, in cui vi e' la transiz[ione] enarm[onica] di una, due \ o anche di tutte le corde del detto accordo antecedente. Per esempio: essendo \ principale il modo magg[iore] di Do♭ e partendo dall'accordo Tonico Do♭ mi♭ sol♭ do♭ \ coll'alterare la 1:ª dandole l'accordo di 2ª: alt[erata], 4 alt[erata] e 6 magg[iore] Do♮ re♯ fa♯ la; \ in questo riversamento di 7:ª dim[inuita] vi sono le due corde re♯ fa♯ che formano \ la transiz[ione] enarm[onica] delle due corde mi♭ sol♭ del 1°: accordo. La detta 1:ª alt[erata] \ Do♮ ~~si~~ prende la considerazione di 6ª min[ore] che scende a 5:ª, modulando così al min[ore] o \ magg[iore] di mi, ossia alla 3ª alterata, 1:ª modulaz[ione] dell'8vo: o 9:o grado. E se si

[φ. 81*v* / σ. 159]
της παραπάνω κύριας τονικότητας με μία μείζονα συγχορδία με εβδόμη μικρή (*σολ-σι-ρε-φα*), η οποία βρίσκεται στην ίδια θέση με την ισοδύναμη με αυτήν συγχορδία έκτης αυξημένης (*σολ-σι-ρε-μι*♯) επειδή η μικρή εβδόμη φ*α* [της πρώτης συγχορδίας] ([εναρμόνια] μεταλλαγμένος φθόγγος) βρίσκεται στην ίδια θέση με την αυξημένη έκτη *μι*♯. Σε αυτήν την περίπτωση, ο χαμηλότερος φθόγγος σολ της συγχορδίας μεθ' εβδόμης μικρής αποκτά τη Θεώρηση της ♭6 της προαναφερθείσας Σι ελάσσονος τονικότητας όπου μεταβαίνουμε. [Αυτή] η ♭6 μπορεί να λυθεί στην 5, [δηλαδή] στο φα♯, [εναρμονισμένη πρώτα] με $\frac{6}{4}$ [στο οποίο η 6η είναι μικρή,] και κατόπιν με $\frac{5}{3}$ [με μεγάλη 3η], ώστε να γίνει η πτώση στην Τονική αυτής της τονικότητας.

Οι [εναρμόνια] μεταλλαγμένοι φθόγγοι, πέρα από το ευχάριστο ξάφνιασμα που προκαλούν κατά τις μετατροπίες, διευκολύνουν πολύ την απλοποίηση της μελωδίας και την αποφυγή ορισμένων κάπως δύσκολων πηδημάτων ή ορισμένων μεταβάσεων από διατονικό φθόγγο της κύριας τονικότητας σε εναρμόνιο της ίδιας (η οποία χρησιμοποιείται στη θέση της διατονικής που ακούγεται ισοδύναμη).

Αν, στο παραπάνω παράδειγμα, αντί της συγχορδίας *Σολ-Σι-Ρε-Φα* υπήρχε η ισοδύναμη *Σολ-Σι-Ρε-Μι*♯, το μι♯ θα έπρεπε είτε να έρθει είτε από την ογδόη [σε σχέση με τον φθόγγο] του μπάσου (Σολ) με κατιόν πήδημα 3ης ελαττωμένης, είτε με αλλοίωση της 3 (μι). Τόσο στην πρώτη περίπτωση όσο και στη δεύτερη, ο διατονικός φθόγγος, ξεκινώντας από την Τονική συγχορδία της κύριας τονικότητας, θα περνούσε απευθείας σε έναν εναρμόνιο· ενώ στο πέρασμα από τη *ντο-μι-σολ* στη *σολ-σι-ρε-φα* το αφτί αντιλαμβάνεται τη διατονική [μείζονα] συγχορδία μεθ' εβδόμης μικρής που είναι χαρακτηριστική ως 5 της κύριας τονικότητας [Ντο μείζονος], και όχι τη χρωματική συγχορδία έκτης αυξημένης, διότι εδώ [αυτό που] πραγματικά ακούγεται [είναι] η σύνδεση από τη συγχορδία της 1 σ' εκείνη της 5 μεθ' εβδόμης μικρής. Η 3 της μείζονος κύριας τονικότητας θα μπορούσε να αυξηθεί ώστε να αποτελέσει [τμήμα μιας] συγχορδίας με μεγάλη τρίτη και [καθαρή] πέμπτη, [θεωρούμενης ως] 5 [μιας άλλης τονικότητας], εφόσον τότε η αυξημένη 3 [της βασικής] θα αποκτούσε τη Θεώρηση 7 ή ♯4 κ.τ.λ. των ελασσόνων

[φ. 82*r* / σ. 160]
τονικοτήτων 4ου βαθμού [οι οποίες, αντίστοιχα, έχουν ως Τονική] την ♯4 και την 7. Σε αυτή την περίπτωση, ο εναρμόνιος φθόγγος δεν θα εμφανιζόταν κατευθείαν μετά από τη συνήχηση της Τονικής συγχορδίας της κύριας τονικότητας.

Στον Πίνακα (σελίδα)[13] έχουν σημειωθεί όλες οι ισοδύναμες συγχορδίες που διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τις εναρμόνιες αντιστοιχίες των μεταλλαγμένων φθόγγων, και που προξενούν την ίδια ακουστική εντύπωση χρησιμοποιούμενες η μία αντί της άλλης.

Μετατροπία μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής είναι εκείνη όπου, μετά από μία συγχορδία που ανήκει στην κύρια τονικότητα (από την οποία ξεκινούμε), ακολουθεί μία άλλη συγχορδία που ανήκει στην τονικότητα όπου μεταβαίνουμε. Η συγχορδία μπορεί να μεταλλαχθεί εναρμόνια μέσω ενός, δύο ή όλων των φθόγγων της. Για παράδειγμα: η *Ντο*♭ μείζων είναι η κύρια τονικότητα· ξεκινάμε από την Τονική συγχορδία *ντο*♭*-μι*♭*-σολ*♭*-ντο*♭, οξύνουμε την 1 της και την εναρμονίζουμε με διαστήματα αυξημένης 2ης, αυξημένης 4ης και μεγάλης 6ης, [οπότε προκύπτει η]: *ντο*♮*-ρε*♯*-*

[13] [Σ.τ.Ε.] Και εδώ ο Μάντζαρος έχει αφήσει κενή την αρίθμηση του πίνακα και της αντίστοιχης σελίδας. Ο πίνακας βρίσκεται στα φ. 93*r*-95*r* (σ. 182-186).

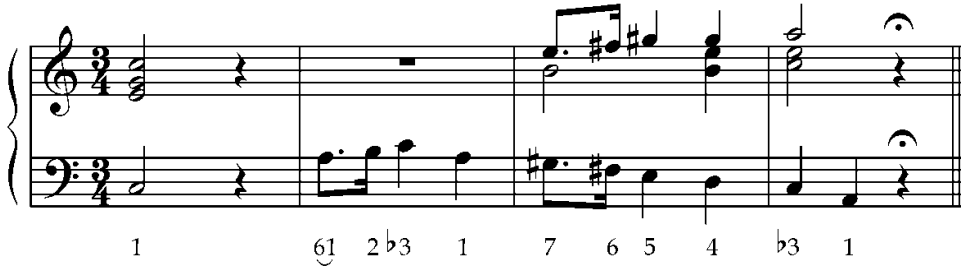
par-\te dallo stesso accordo Tonico Do♭ mi♭ sol♭ do♭ passando per transiz[ione] \ Enarmonica all'accordo Si re♯ fa♯ si col considerare la corda Si \ come 1ª, si passa al modo magg[iore] della 7.ª alt[erata] Si, 2ª modulaz[ione] del 9.º grado.

[φ. 82*v* / σ. 161]

Le accennate quattro maniere di modulare possono praticarsi anche \ senza accordi col solo unisono, mutando soltanto consideraz[ione] alla \ corda comune che serve al passaggio dal modo principale a quello \ ove si modula, col dare alla detta corda la considerazione che le \ spetta relativamente a quest'ultimo modo.

Ecco qui sotto gli esempj delle quattro suddette maniere di modulare \ effettuate coll'unisono.

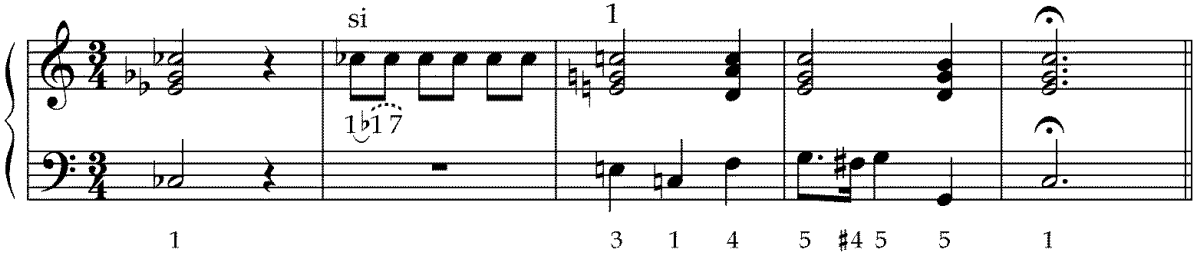
(1ª:) Modulaz[ione] per comunione di corde



(2ª:) Modulaz[ione] per comunione d'accordi



3ª) Modulaz[ione] per note cangiate



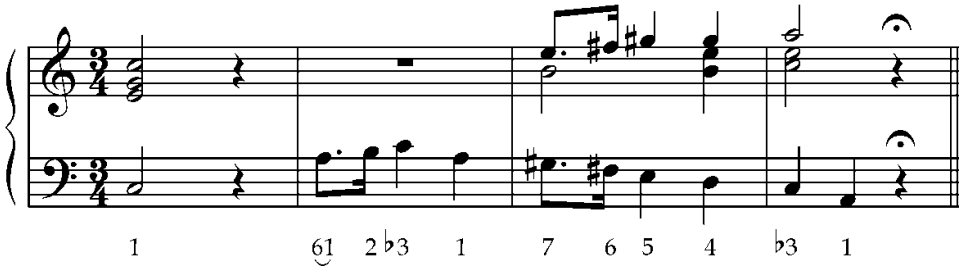
φα♯-λα. Σε αυτή την αναστροφή της πλήρως ελαττωμένης συγχορδίας, οι δύο φθόγγοι *ρε♯* και *φα♯* προκύπτουν από την εναρμόνια μεταλλαγή των δύο φθόγγων *μι♭* και *σολ♭* της πρώτης συγχορδίας. Η οξυμμένη 1 (*ντο♮*) αποκτά τη Θεώρηση της ♭6 που κατεβαίνει στην 5, κάνοντας έτσι μετατροπία στη Μι ελάσσονα ή μείζονα, ή αλλιώς στην αυξημένη 3 (1η μετατροπία του 8ου ή 9ου βαθμού). Αν ξεκινήσουμε δε από την ίδια Τονική συγχορδία *ντο♭-μι♭-σολ♭-ντο♭* και περάσουμε με εναρμόνια μεταλλαγή στη συγχορδία *σι-ρε♯-φα♯-σι*, θεωρώντας τον φθόγγο σι ως 1, μεταβαίνουμε στη μείζονα τονικότητα της αυξημένης 7 (Σι· 2η μετατροπία του 9ου βαθμού).

[φ. 82*υ* / σ. 161]

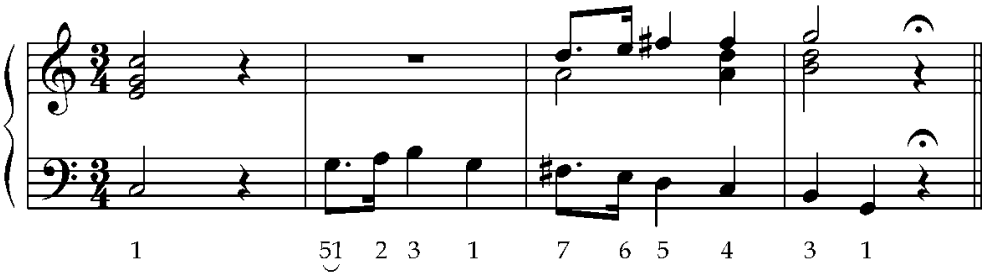
Οι τέσσερις μέθοδοι μετατροπίας που υποδείχτηκαν μπορούν να εφαρμοστούν ακόμα και χωρίς συγχορδίες, με μία μόνο φωνή, αλλάζοντας μονάχα τη Θεώρηση του κοινού φθόγγου ο οποίος εξυπηρετεί τη μετατροπία από την κύρια τονικότητα σε εκείνη στην οποία μεταβαίνουμε. [Αυτό γίνεται] αποδίδοντας σε αυτόν τον φθόγγο τη Θεώρηση που του αρμόζει αναφορικά με την τελευταία τονικότητα.

Ιδού [μερικά] παραδείγματα των παραπάνω τεσσάρων μεθόδων μετατροπίας με χρήση ενός [μόνο] φθόγγου.

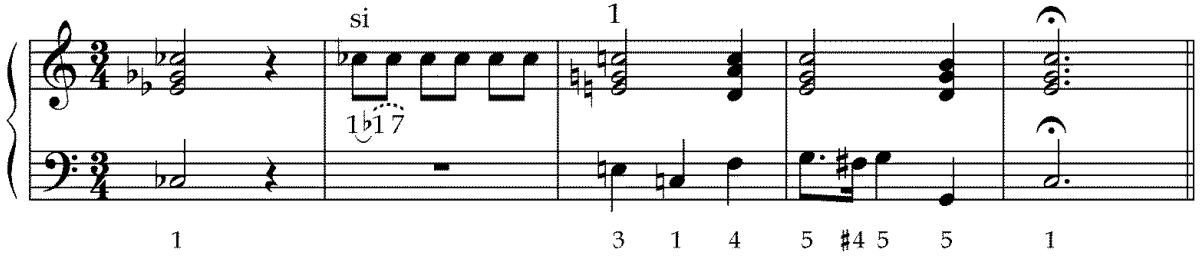
(1) Μετατροπία μέσω κοινών φθόγγων



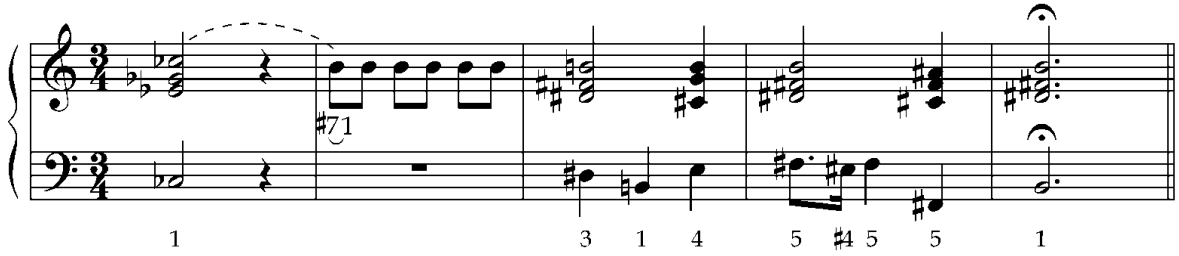
(2) Μετατροπία μέσω κοινών συγχορδιών



(3) Μετατροπία μέσω [εναρμόνια] μεταλλαγμένων φθόγγων

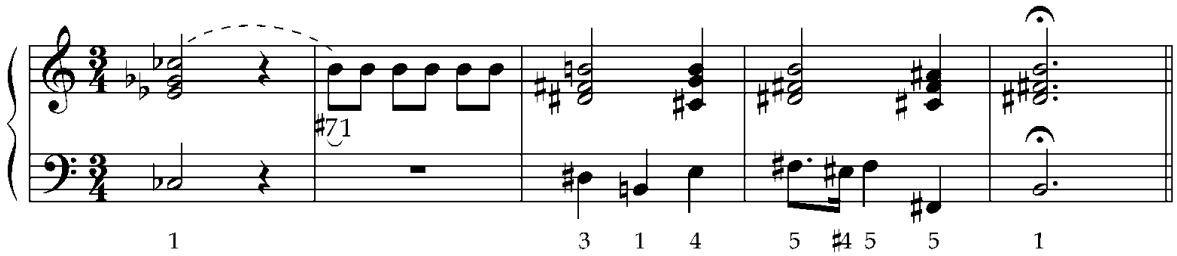


(4ª) Modulaz[ione] per trans[izione] enarm[onica]



[φ. 83*r*-84*r* / σ. 162-164: *κενές*]

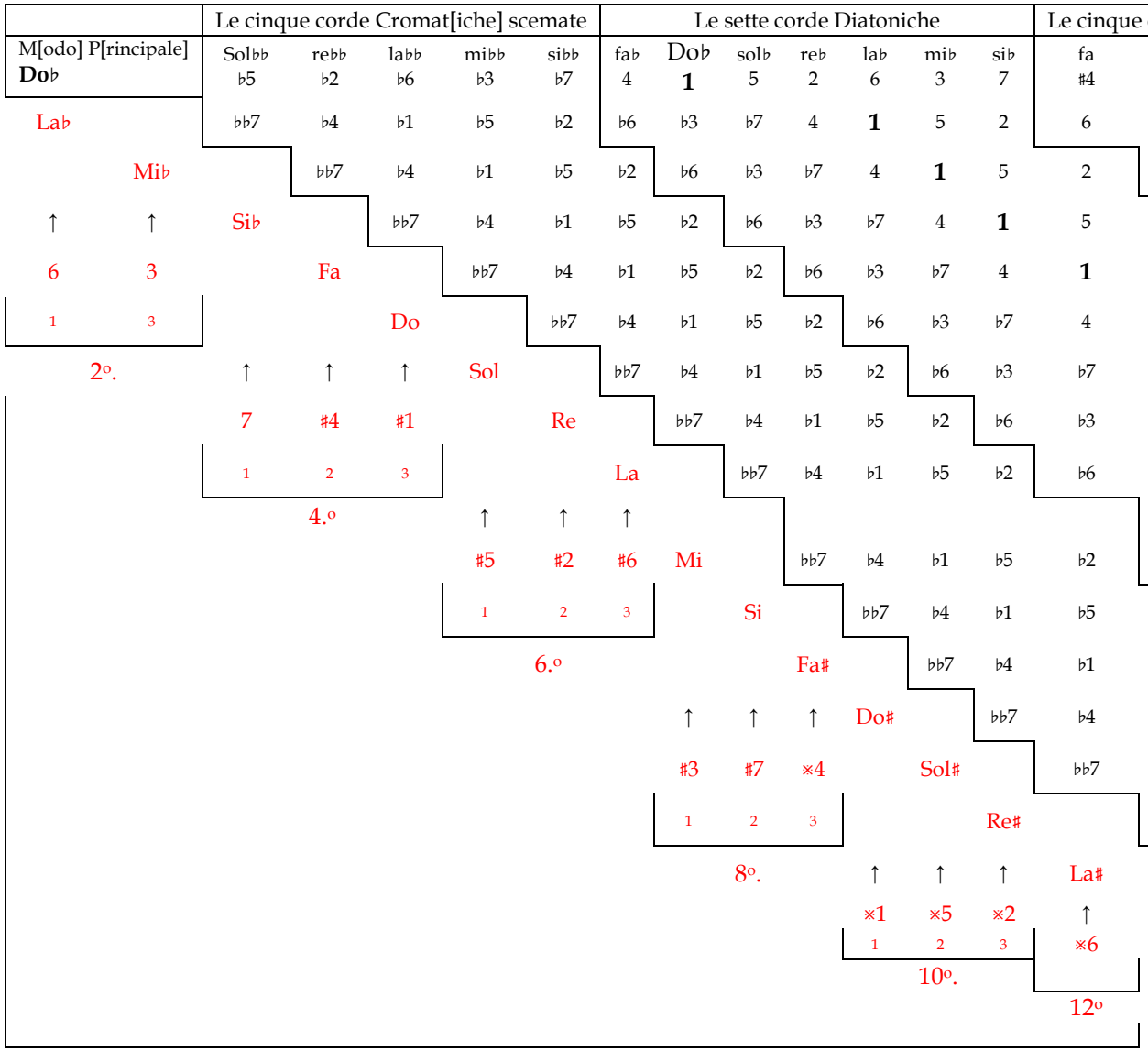
(4) Μετατροπία μέσω εναρμόνιας μεταλλαγής



[φ. 83*r*-84*r* / σ. 162-164: *κενές*]

[φ. 84*v* / σ. 165 (51ª)]

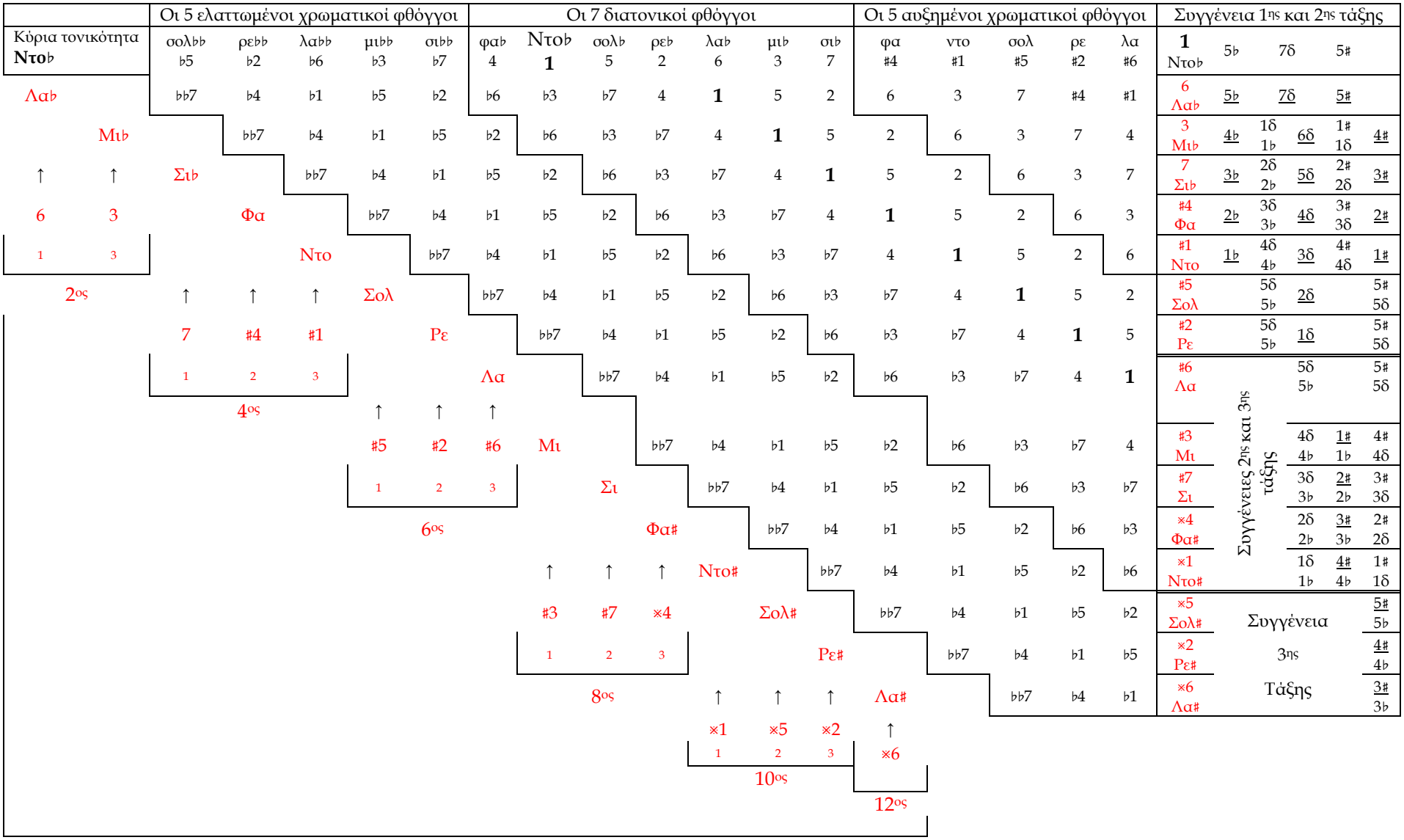
Tavola 1ª. Comunioni di corde fra il Princ[ipale] di modo magg[iore] e i suoi correl[ativi] di grado pari diretto minori, sino alla ×6 — gr[ado] 12º — dal Princ[ipale] Do♭ a La♯.



Modi minori correlativi di Grado pari diretto del Principale di modo maggiore da Do♭ a La♯

[φ. 84*v* / σ. 165 (51α)]

Πίνακας 1ος. Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της κύριας μείζονος τονικότητας και των ελασσόνων που έχουν άρτιο βαθμό άμεσης συγγένειας, μέχρι την ※6 —12ος βαθμός— από την κύρια Ντο♭ μέχρι την Λα♯.



Ελάσσονες τονικότητες άρτιου βαθμού άμεσης συγγένειας με την κύρια μείζονα, από την Ντο♭ μέχρι την Λα♯

[φ. 85*r* / σ. 166 (52ª)]

Tavola 2ª– Comun[ioni] di corde fra il Princ[ipale] di modo min[ore] e i suoi correl[ativi] di grado pari diretto maggiori sino alla ♭♭♭7 [*recte:* ♭♭♭3] –grado 12º– dal P[rincipale] La♯ a Do♭.

	Le cinque corde Cromat[iche] accresciute					Le sette corde Diatoniche							Le cinque corde Cromat[iche] scemate					Comunione di 1ª. e 2ª: Classe
Modo Princ[ipale] **La♯**	La×	re×	sol×	do×	fa×	Si♯	Mi♯	La♯	re♯	sol♯	do♯	fa♯	si	mi	la	re	sol	**1** La♯
	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2	♭5	♭1	♭4	♭♭7	
Do♯	♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2	♭5	♭3 Do♯
Fa♯		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2	♭6 fa♯
↑ ↑	Si		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2 si
1 3		Mi		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭5 mi
♭3 ♭6			La		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭1 la
2º.	↑	↑	↑	Re		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭4 re
	1.	2	3		Sol		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	**1**	♭♭7 sol
	♭2	♭5	♭1			Do		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	5	♭♭3 d‹o›
	4º.			↑	↑	↑												
				1.	2	3	Fa		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	2	♭♭6 f‹a›
				♭4	♭♭7	♭♭3		Si♭		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	6	♭♭‹2› s‹i♭›
				6º.					Mi♭		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	3	♭♭‹5› ‹mi♭›
							↑	↑	↑	La♭		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	7	♭‹♭1› L‹a♭›
							1	2	3		Re♭		♯6	♯2	♯5	♯1	♯4	♭♭‹4› re[♭]
							♭♭6	♭♭2	♭♭5			Sol♭		♯6	♯2	♯5	♯1	♭♭♭7 sol‹♭›
								8º.		↑	↑	↑	Do♭		♯6	♯2	♯5	♭♭♭3 Do♭
										1.	2.	3.						
										♭♭1	♭♭4	♭♭♭7	↑					
											10.º		♭♭♭3.					
													12º					

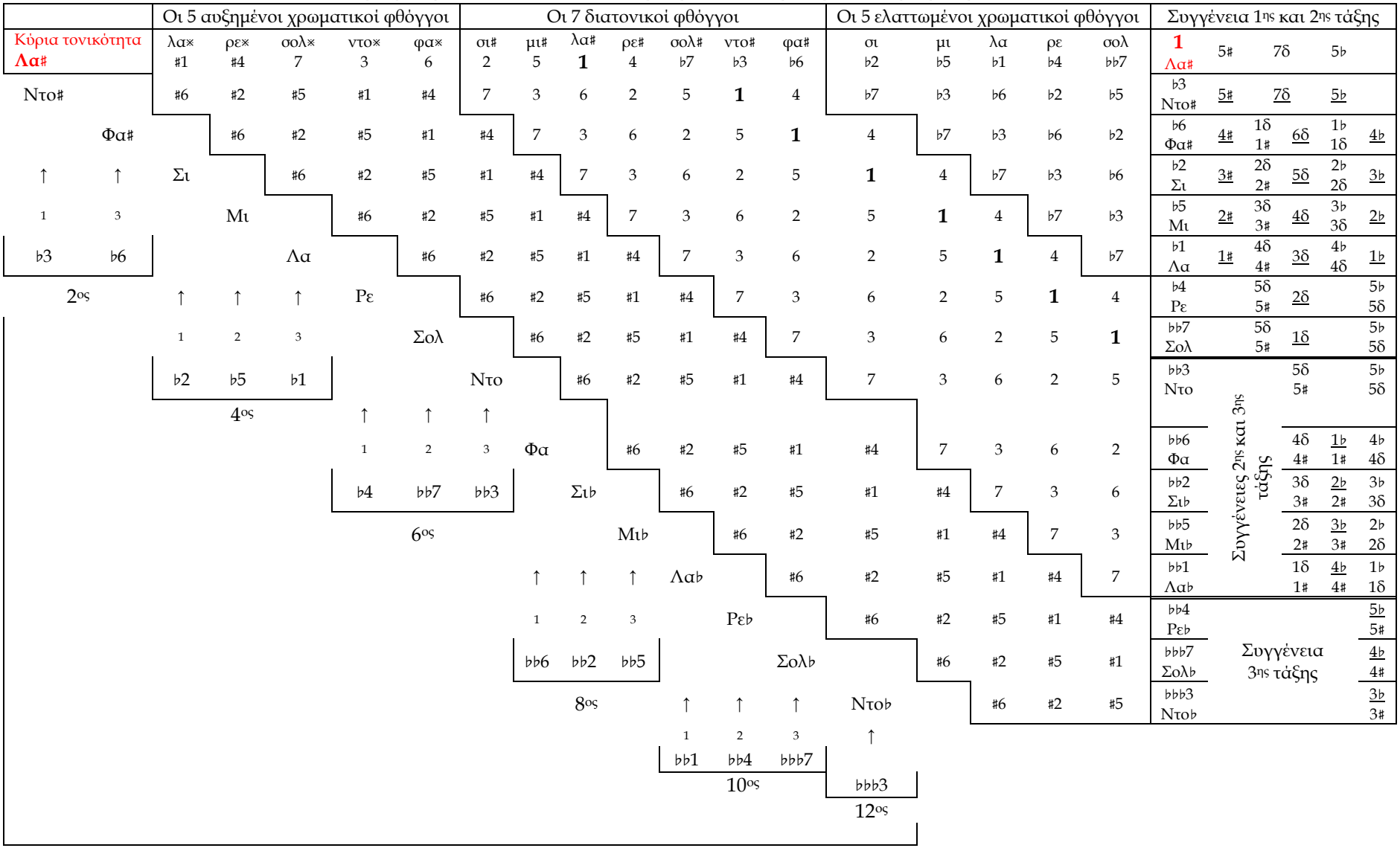
Comunioni di 2ª. e 3ª: Classe					
	5♯	7d		5♭	
	5♯		7d		5♭
1d 1♯	4♯	6d		1♭ 1d	4♭
2d 2♯	3♯	5d		2♭ 2d	3♭
3d 3♯	2♯	4d		3♭ 3d	2♭
4d 4♯	1♯	3d		4♭ 4d	1♭
5d 5♯		2d			5♭ 5d
5d 5♯		1d			5♭ 5d
5d 5♯					5♭ 5d
4d 4♯	1♭ 1♯			4♭ 4d	
3d 3♯	2♭ 2♯			3♭ 3d	
2d 2♯	3♭ 3♯			2♭ 2d	
1d 1♯	4♭ 4♯			1♭ 1d	

Comun[ione] di 3ª: Classe.		
		5♭ 5♯
		4♭ 4♯
		3♭ 3♯

Modi maggiori correlativi di Grado pari diretto del Princ[ipale] di modo min[ore] – da La♯ a Do♭

[φ. 85*r* / σ. 166 (52α)]

Πίνακας 2ος. Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της κύριας ελάσσονος τονικότητας και των μειζόνων που έχουν άρτιο βαθμό άμεσης συγγένειας, μέχρι την ♭♭♭7 [*recte:* ♭♭♭3] –12ος βαθμός– από την κύρια Λα♯ μέχρι την Ντο♭.



Μείζονες τονικότητες άρτιου βαθμού άμεσης συγγένειας με την κύρια ελάσσονα, από την Λα♯ μέχρι την Ντο♭

[φ. 85*v* / σ. 167]

Tavola 3.ª comun[ioni] di corde fra il P[rincipale] di M[odo] min[ore] e i suoi corr[elativi] magg[iori] di gr[ado] imp[ari] indire‹tto› sino alla ♯3 – 1ª. modulaz[ione] del 9.º gr[ado] – da La♭ a Do♯.

M[odo] Princ[ipale] **La♭**	Le cinque corde Cromat[iche] scemate					Le sette corde Diatoniche							Le cinque corde Cromat[iche] accresc[iute]				
	Sol♭♭	re♭♭	La♭♭	Mi♭♭	Si♭♭	fa♭	Do♭	Sol♭	re♭	La♭	Mi♭	Si♭	fa	Do	sol	re	la
	♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	♯1
Re♭			♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	♯1	♯5
	La♭			♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	♯1
		Mi♭			♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4
↑	↑	↑	Si♭			♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7
4	1	5		Fa		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4		**1**	5	2	6	3
2		1			Do		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7		4	**1**	5	2	6
	1º		↑	↑	↑	Sol		♭5	♭2	♭6	♭3		♭7	4	**1**	5	2
			2	6	3		Re		♭5	♭2	♭6		♭3	♭7	4	**1**	5
			1	2	3			La		♭5	♭2		♭6	♭3	♭7	4	**1**
				3º.		↑	↑	↑	Mi		♭5		♭2	♭6	♭3	♭7	4
						7	♯4	♯1		Si			♭5	♭2	♭6	♭3	♭7
						1	2	3			Fa♯			♭5	♭2	♭6	♭3
							5º.		↑	↑	↑		Do♯		♭5	♭2	♭6
									♯5	♯2	♯6		↑				
									1	2	3		♯3				
										7º							
													‹9º›				

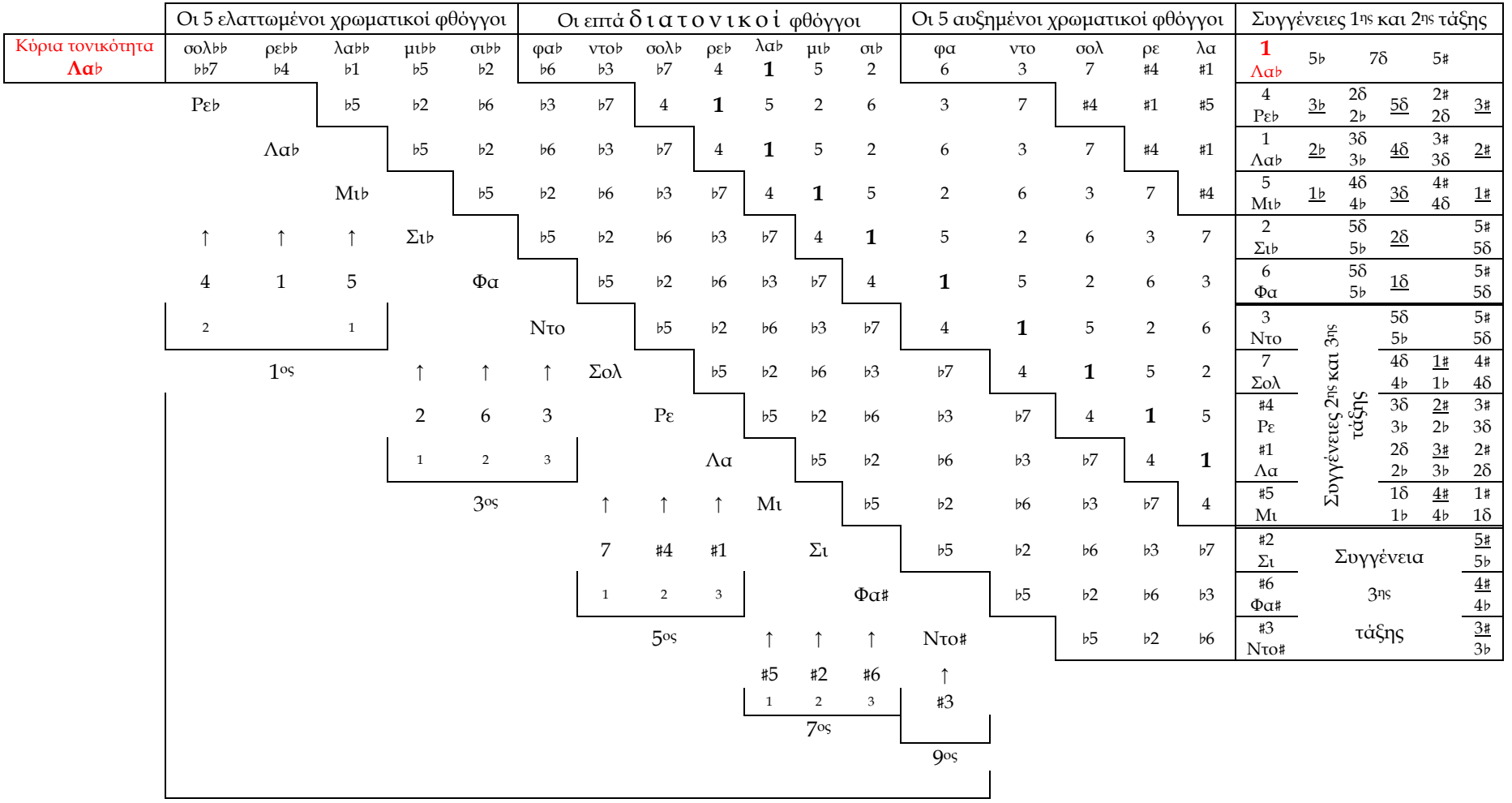
Comunioni di 1ª. e 2ª: Classe						
1 La♭	5♭		7d		5♯	
4 re♭	3♭	2d 2♭		5d	2♯ 2d	3♯
1 la♭	2♭	3d 3♭		4d	3♯ 3d	2♯
5 mi♭	1♭	4d 4♭		3d	4♯ 4d	1♯
2 si♭		5d 5♭		2d		5♯ 5d
6 fa		5d 5♭		1d		5♯ 5d
3 do		5d 5♭				5♯ 5d
7 sol		4d 4♭		1♯		4♯ 4d
♯4 re		3d 3♭		2♯		3♯ 3d
♯1 la		2d 2♭		3♯		2♯ 2d
♯5 m‹i›		1d 1♭		4♯		1♯ 1d
♯2 si	Comun[ione] di 3ᶻᵃ: Classe.					5♯ 5♭
♯6 fa♯						4♯ 4♭
♯3 do♯						3♯ 3♭

Comunioni di 2ª: e 3ᶻᵃ: Classe.

Modi maggiori correlativi di Grado impari indiretto
del Princip[ale] di M[odo] min[ore] – da La♭ a Do♯

[φ. 85*v* / σ. 167]

Πίνακας 3ος _ Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της κύριας ελάσσονος τονικότητας και των μειζόνων που έχουν περιττό βαθμό έμμεσης συγγένειας μέχρι την ♯3 –1η μετατροπία του 9ου βαθμού– από τη Λα♭ μέχρι τη Ντο♯.



[φ. 86*r* / σ. 168 (54ª)]

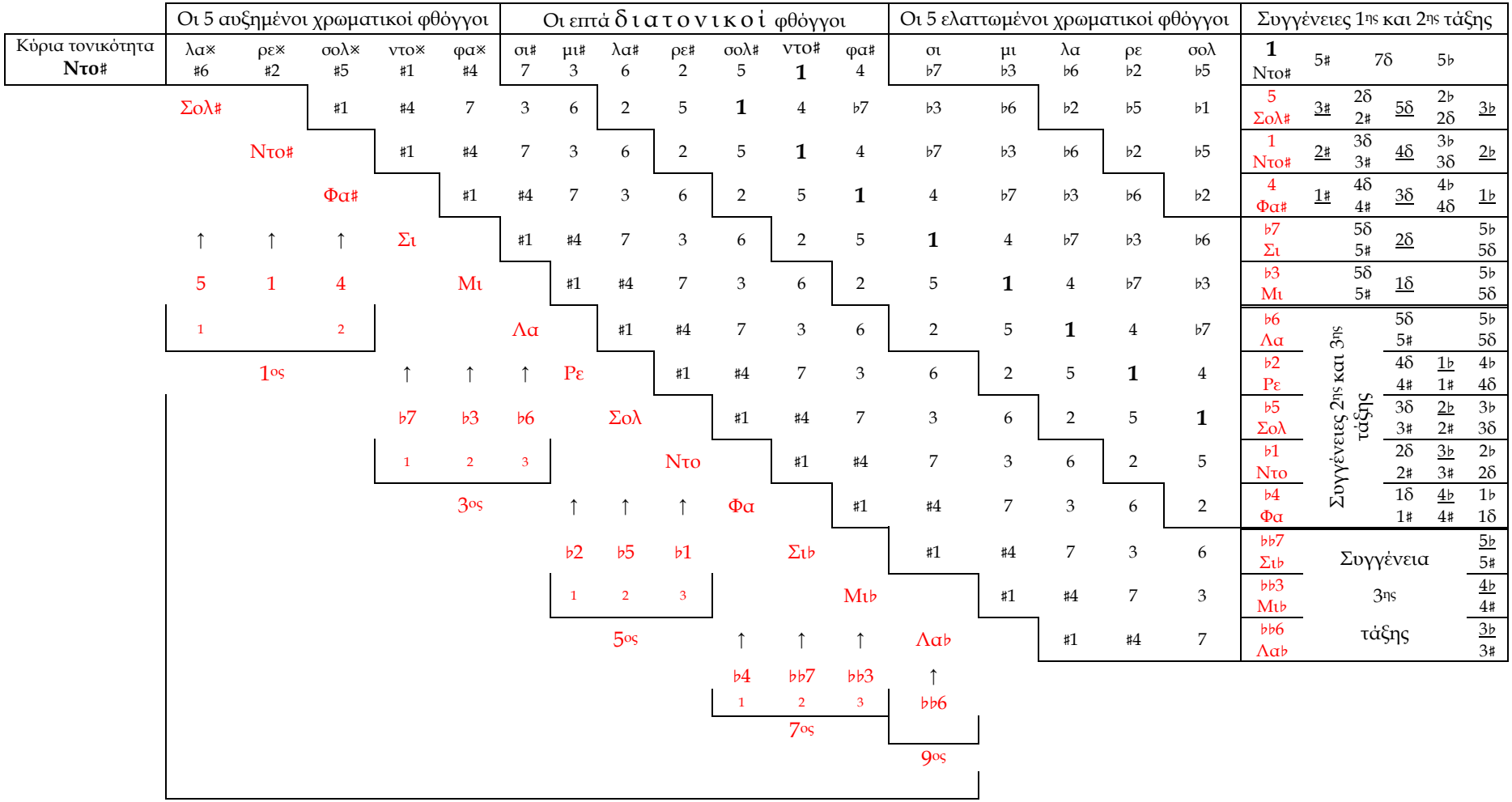
Tavola 4ª _ comun[ioni] di corde fra il P[rincipale] di m[odo] magg[iore] e i suoi corr[elativi] min[ori] di gr[ado] imp[ari] indiretti [*sic*] sino alla ♭♭6 _ 1ª modulaz[ione] del 9º: gr[ado] _ da Do♯ a La♭.

M[odo] Princ[ipale] **Do♯**	Le cinque corde cromat[iche] accresc[iute]					Le sette corde Diatoniche							Le cinque corde Cromat[iche] scemate					Comunioni di 1ª. e 2ª. Classe									
	La×	Re×	Sol×	Do×	Fa×	si♯	mi♯	la♯	re♯	sol♯	Do♯	fa♯	si	mi	la	re	sol	**1**	5♯	7d		5♭					
	#6	#2	#5	#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2	♭5	Do♯									
	Sol♯		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2	♭5	♭1	5 sol♯	3♯	2d 2♯	5d	2♭ 2d	3♭				
		Do♯		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2	♭5	1 do♯	2♯	3d 3♯	4d	3♭ 3d	2♭				
			Fa♯		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭2	4 fa♯	1♯	4d 4♯	3d	4♭ 4d	1♭				
	↑	↑	↑	Si		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭6	♭7 si		5d 5♯	2d		5♭ 5d				
	5	1	4		Mi		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭3	♭3 mi		5d 5♯	1d		5♭ 5d				
	1		2			La		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭7	♭6 la		5d 5♯			5♭ 5d				
		1.		↑	↑	↑	Re		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	4	♭2 re		4d 4♯	1♭ 1♯	4♭ 4d					
				♭7	♭3	♭6		Sol		#1	#4	7	3	6	2	5	**1**	♭5 sol		3d 3♯	2♭ 2♯	3♭ 3d					
				1	2	3			Do		#1	#4	7	3	6	2	5	♭1 do		2d 2♯	3♭ 3♯	2♭ 2d					
					3º.		↑	↑	↑	Fa		#1	#4	7	3	6	2	♭4 fa		1d 1♯	4♭ 4♯	1♭ 1d					
							♭2	♭5	♭1		Si♭		#1	#4	7	3	6	♭♭7 si♭		Comun[ione]			5♭ 5♯				
							1	2	3			Mi♭		#1	#4	7	3	♭♭3 mi♭		di 3ᶻᵃ:			4♭ 4♯				
								5.º		↑	↑	↑	La♭		#1	#4	7	♭♭6 La♭		Classe.			3♭ 3♯				
										♭4	♭♭7	♭♭3	↑														
										1	2	3	♭♭6														
											7º.																
													9‹º›														

Modi minori Correlativi di grado impari indiretto del Prin[cipale] di M[odo] magg[iore] _ da Do♯ a La♭

[φ. 86*r* / σ. 168 (54α)]

Πίνακας 4ος _ Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της κύριας μείζονος τονικότητας και των ελασσόνων που έχουν περιττό βαθμό έμμεσης συγγένειας μέχρι την ♭♭7 –1η μετατροπία του 9ου βαθμού– από τη Ντο♯ μέχρι τη Λα♭.



Ελάσσονες τονικότητες περιττού βαθμού έμμεσης συγγένειας με την κύρια μείζονα, από τη Ντο♯ μέχρι το Λα♭

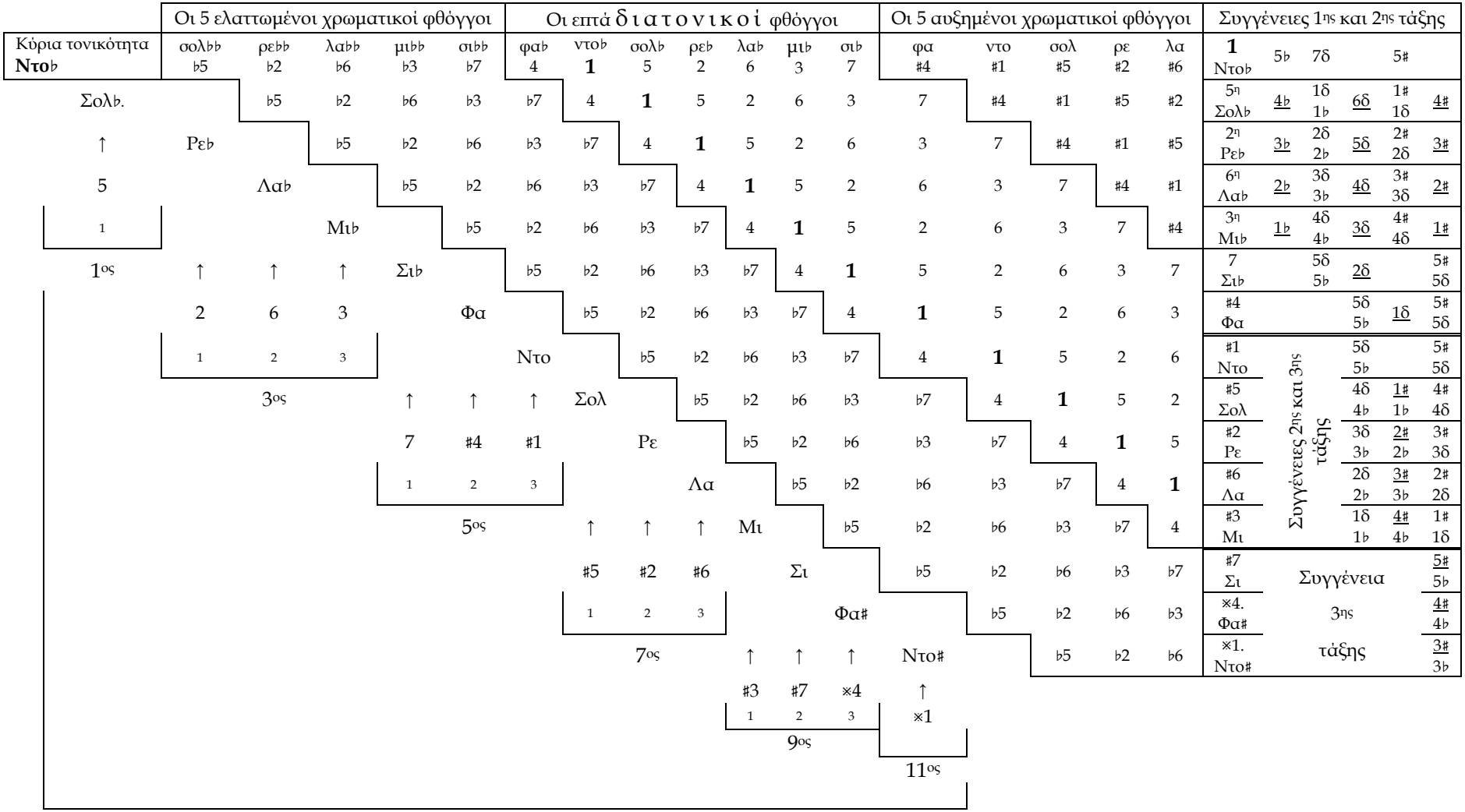
Tavola 5ª: _ comun[ioni] di corde fra il P[rincipale] di M[odo] magg[iore] e i suoi corr[elativi] magg[iori] di grado impari diretto sino alla ×1 _ unica Modulaz[ione] dell' 11º gr[ado] _ da Do♭ a Do♯.

	Le cinque corde Cromat[iche] scemate					Le sette corde Diatoniche							Le cinque corde Cromatiche accresciute					Comunioni di 1ª. e 2ª. Classe.					
M[odo] Princ[ipale] **Do♭**	Sol♭♭ ♭5	Re♭♭ ♭2	La♭♭ ♭6	Mi♭♭ ♭3	Si♭♭ ♭7	Fa♭ 4	Do♭ **1**	Sol♭ 5	Re♭ 2	la♭ 6	mi♭ 3	si♭ 7	fa ♯4	do ♯1	sol ♯5	re ♯2	la ♯6	**1** Do♭	5♭	7d		5♯	
Sol♭.		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	♯1	♯5	♯2	5ª sol♭	4♭	1d 1♭	6d	1♯ 1d	4♯
↑	Re♭		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	♯1	♯5	2ª re♭	3♭	2d 2♭	5d	2♯ 2d	3♯
5		La♭		♭5	♭2	♭6	[♭]3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	♯1	6ª La♭	2♭	3d 3♭	4d	3♯ 3d	2♯
1ª.			Mi♭		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	3ª mi♭	1♭	4d 4♭	3d	4♯ 4d	1♯
1º.	↑	↑	↑	Si♭		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	7 si♭		5d 5♭	2d		5♯ 5d
	2	6	3		Fa		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	♯4 fa			5d 5♭	1d	5♯ 5d
	1ª	2ª	3ª			Do		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	♯1 do	comunioni di 2ª e 3ªza: Classe.		5d 5♭		5♯ 5d
		3º.		↑	↑	↑	Sol		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	♯5 sol			4d 4♭	1♯ 1♭	4♯ 4d
				7	♯4	♯1		Re		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	♯2 re			3d 3♭	2♯ 2♭	3♯ 3d
				1ª	2ª	3ª			La		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	♯6 la			2d 2♭	3♯ 3♭	2♯ 2d
					5º.		↑	↑	↑	Mi		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	♯3 mi			1d 1♭	4♯ 4♭	1♯ 1d
							♯5	♯2	♯6		Si		♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	♯7 Si	Comun[ione]				5♯ 5♭
							1ª	2ª	3ª			Fa♯		♭5	♭2	♭6	♭3	×4. fa♯	di 3ªza.				4♯ 4♭
								7º.		↑	↑	↑	Do♯		♭5	♭2	♭6	×1. do♯	Classe.				3♯ ‹3›♭
										♯3	♯7	×4	↑										
										1ª	2ª	3ª	×1										
											9.º												
													11º										

Modi maggiori correlativi Di Grado impari diretto del P[rincipale] di m[odo] magg[iore] da Do♭ a Do♯.

[φ. 86*v* / σ. 169]

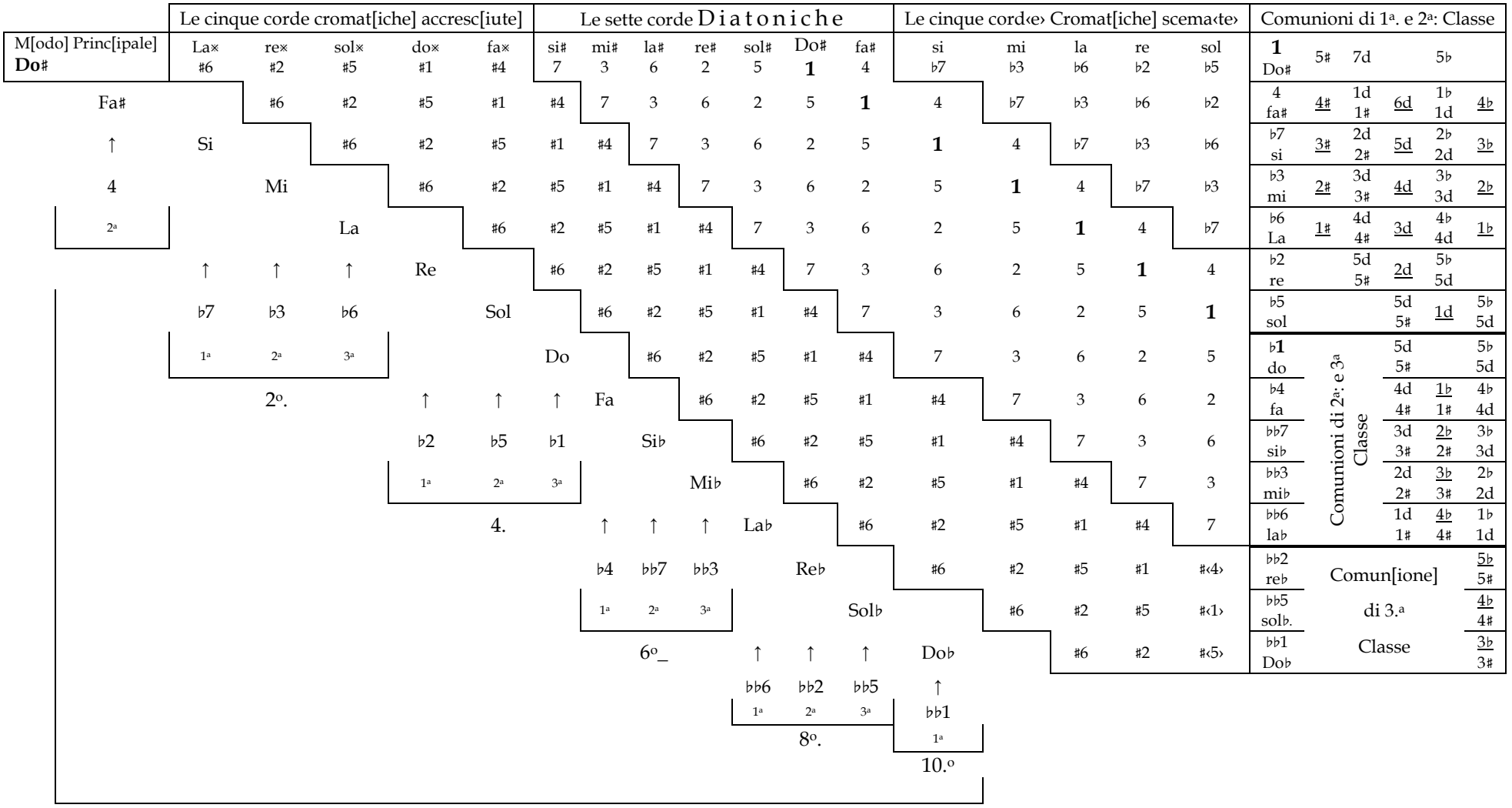
Πίνακας 5ος _ Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της μείζονος κύριας τονικότητας και των μειζόνων που έχουν περιττό βαθμό άμεσης συγγένειας μέχρι την ※1 –μοναδική μετατροπία του 11ου βαθμού– από τη Ντο♭ μέχρι τη Ντο♯.



Μείζονες τονικότητες περιττού βαθμού άμεσης συγγένειας με την κύρια μείζονα, από τη Ντο♭ μέχρι τη Ντο♯.

[φ. 87*r* / σ. 170 (56ª)]

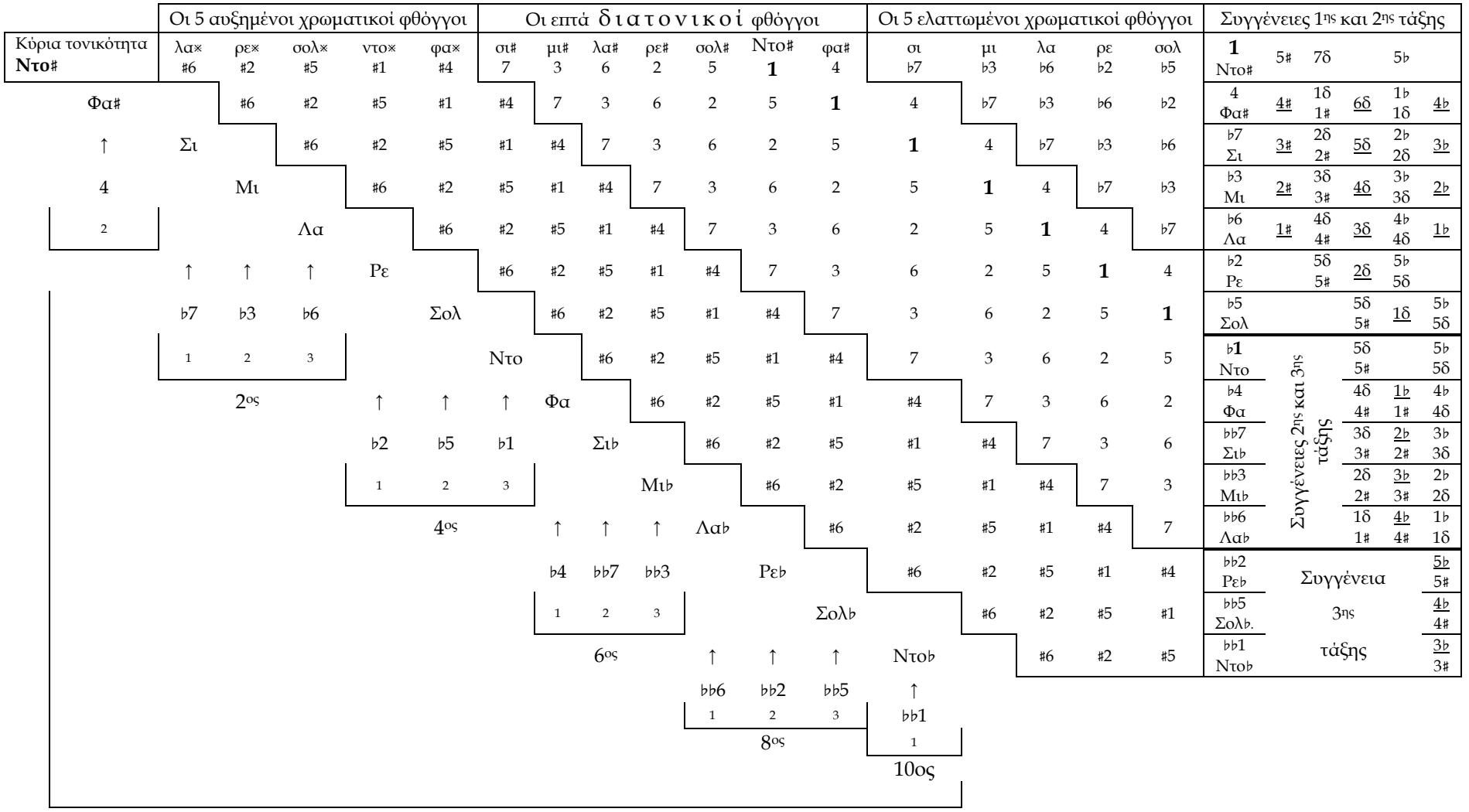
Tavola 6:ª_ comun[ioni] di corde fra il P[rincipale] di M[odo] magg[iore] e i suoi Corr[elativi] magg[iori] di grado pari indiretto sino alla ♭♭1 _ 1:ª Modul[azione] del 10º: gr[ado] _ da Do♯ a Do♭.



Modi maggiori Correlativi Di Grado pari indiretto del Princip[ale] di M[odo] magg[iore] da Do♯ a Do♭.

[φ. 87*r* / σ. 170 (56ª)]

Πίνακας 6ος _ Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της κύριας μείζονος τονικότητας και των μειζόνων
που έχουν άρτιο βαθμό έμμεσης συγγένειας μέχρι την ♭♭1 –1η μετατροπία του 10ου βαθμού– από τη Ντο♯ μέχρι τη Ντο♭.



Μείζονες τονικότητες άρτιου βαθμού έμμεσης συγγένειας με την κύρια μείζονα, από τη Ντο♯ μέχρι τη Ντο♭.

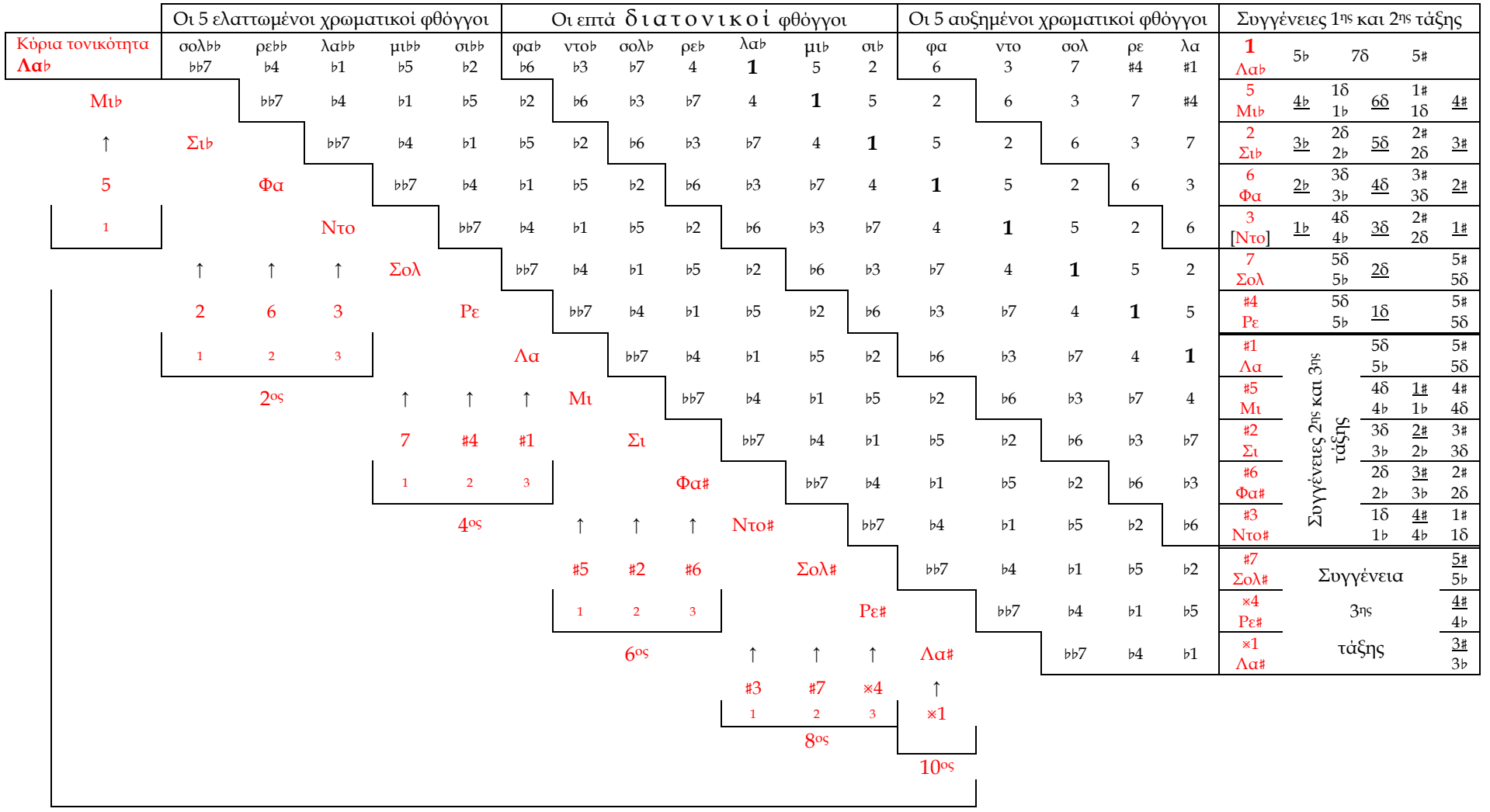
Tavola 7ª _ comun[ioni] di corde fra il P[rincipale] di M[odo] min[ore] e i suoi Corr[elativi] minor‹i›
di grado pari indiretto, sino alla ×1 _ 1.ª Modul[azione] del 10.º gr[ado] _ da La♭ a L‹a♯›.

	Le cinque corde Cromat[iche] scemate					Le sette corde Diatoniche							Le cinque corde cromat[iche] accresc[iute]					Comunioni di 1ª. e 2ª: Classe.
Modo Principale **La♭**	Sol♭♭ ♭♭7	Re♭♭ ♭4	La♭♭ ♭1	Mi♭♭ ♭5	Si♭♭ ♭2	fa♭ ♭6	Do♭ ♭3	Sol♭ ♭7	re♭ 4	La♭ **1**	mi♭ 5	Si♭ 2	fa 6	Do 3	Sol 7	re ♯4	La ♯1	**1** La♭
Mi♭		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	♯4	5 mi♭
↑	Si♭		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	7	2 si♭
5		Fa		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3	6 fa
1ª			Do		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	6	3 mi [*recte:* do]
	↑	↑	↑	Sol		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	2	7 sol
	2	6	3		Re		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	5	♯4 re
	1ª	2ª	3ª			La		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	**1**	♯1 la
		2º.		↑	↑	↑	Mi		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	4	♯5 mi
				7	♯4	♯1		Si		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♭7	♯2 si
				1ª	2ª	3ª			Fa♯		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♭3	♯6 fa♯
					4º.		↑	↑	↑	Do♯		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♭6	♯3 do♯
							♯5	♯2	♯6		Sol♯		♭♭7	♭4	♭1	♭5	♭2	♯7 sol♯
							1ª	2ª	3ª			Re♯		♭♭7	♭4	♭1	♭5	×4 re♯
								6º		↑	↑	↑	La♯		♭♭7	♭4	♭1	×1 la♯
										♯3	♯7	×4	↑					
										1	2ª	3	×1					
											8º							
													10º					

Comunioni di 2.ª e 3za Classe					Comun[ione] di 3ª: Classe.
	5♭	7d	5♯		
4♭	1d 1♭	6d	1♯ 1d	4♯	
3♭	2d 2♭	5d	2♯ 2d	3♯	
2♭	3d 3♭	4d	3♯ 3d	2♯	
1♭	4d 4♭	3d	2♯ 2d	1♯	
	5d 5♭	2d		5♯ 5d	
	5d 5♭	1d		5♯ 5d	
	5d 5♭			5♯ 5d	
	4d 4♭	1♯ 1♭		4♯ 4d	
	3d 3♭	2♯ 2♭		3♯ 3d	
	2d 2♭	3♯ 3♭		2♯ 2d	
	1d 1♭	4♯ 4♭		1♯ 1d	
				5♯ 5♭	
				4♯ 4♭	
				3♯ 3♭	

Modi correlativi minori di Grado pari indiretto Del Princ[ipale] di M[odo] min[ore] da La♭ a La♯.

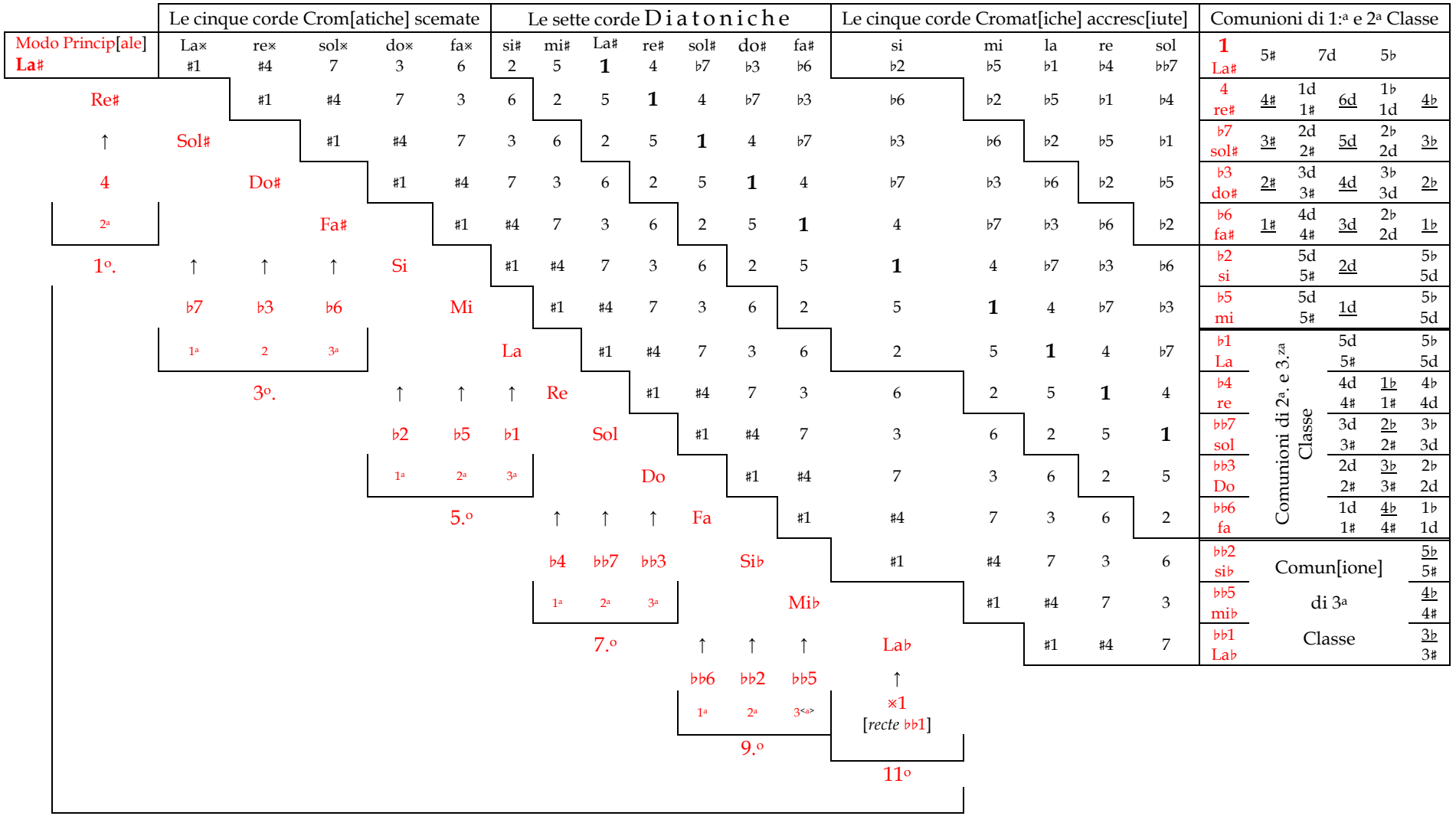
Πίνακας 7ος _ Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της ελάσσονος κύριας τονικότητας και των ελασσόνων
που έχουν άρτιο βαθμό έμμεσης συγγένειας, μέχρι την ×1 –1η μετατροπία του 10ου βαθμού– από τη Λαβ μέχρι τη Λα♯.



Ελάσσονες τονικότητες άρτιου βαθμού έμμεσης συγγένειας με την κύρια ελάσσονα, από τη Λαb μέχρι τη Λα♯.

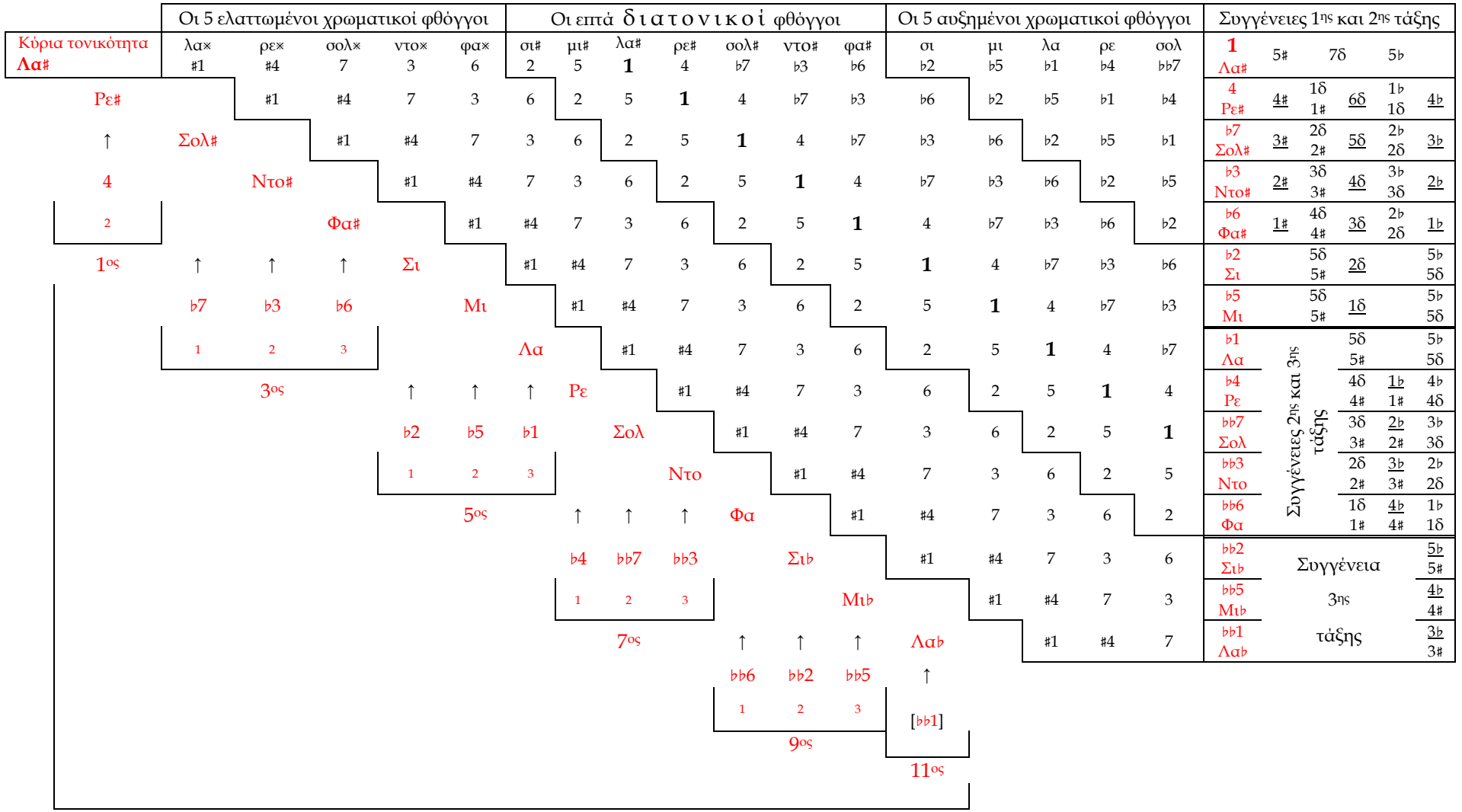
[φ. 88*r* / σ. 172]

Tavola 8va_ comun[ioni] di corde fra il P[rincipale] di m[odo] min[ore] e i suoi corr[elativi] min[ori]
di grado impari diretto, sino alla ♭♭1 _ unica Modul[azione] dell' 11.º gr[ado]– da La♯ a La♭.



Modi Correlativi minori Di Grado impari diretto Del Prin[cipale] di modo min[ore] da La♯ a La♭

Πίνακας 8ος _ Συγγένειες φθόγγων μεταξύ της ελάσσονος κύριας τονικότητας και των ελασσόνων
που έχουν περιττό βαθμό άμεσης συγγένειας, μέχρι την ♭♭1 –μοναδική μετατροπία του 11ου βαθμού– από τη Λα♯ μέχρι τη Λα♭.



Ελάσσονες τονικότητες περιττού βαθμού άμεσης συγγένειας με την κύρια ελάσσονα, από τη Λα♯ μέχρι τη Λα♭.

[φ. 88*v* / σ. 173]

In generale: le considerazioni si distinguono in positive, casuali, \ conseguenti, interrotte o ellittiche, modali, modulanti, per an-\damento, e per analogia o anomale.

Considerazione positiva è quella che si riferisce al Modo in \ cui si è, o a quello in cui si modula realmente per trattenervisi \ alquanto, assumendo il nuovo Modo le funzioni del Principale.

Considerazione casuale e' quella che si riferisce momentaneamente \ al Modo ove si suppone modulare, mantenendosi però il Principale \ nelle sue funzioni.

Considerazione conseguente e' quella che segue un'altra, formando \ tali considerazioni i due termini d'una Cadenza.

Considerazione interrotta o ellittica e' quella che contiene il solo \ primo termine d'una Cadenza, stando in luogo del secondo una pausa, \ o un altro termine che ad un'altra Cadenza si riferisce.

Considerazione modale e' quella che si riferisce allo stesso princi-\pale senza modulare ad altro modo.

Considerazione modulante è quella che si riferisce ad un altro Princi-\pale positivo o supposto, ove si modula positivam[ente], o casualmente.

Considerazioni per andamento sono quelle che vengono sempre ripetute successivamente \ durante l'andamento mutando corde. Queste consideraz[ioni] hanno luogo ne' movimenti \ progressivi del Basso, formando una successione di Cadenze simili.

Considerazioni per analogia o anomale sono quelle che imitano per approssima-\zione altre considerazioni regolari che precedono alle dette anomale.

[φ. 89*r* / σ. 174: *κενή*]

[φ. 88*v* / σ. 173]

Γενικά: οι Θεωρήσεις διακρίνονται σε *σταθερές*, *παροδικές*, *παρεπόμενες*, *διακεκομμένες ή ελλειπτικές*, *τροπικές*, *μετατροπικές*, *μέσω αλυσίδας*, και *από αναλογία ή ανώμαλες*.

Σταθερή Θεώρηση είναι εκείνη που αναφέρεται στην τονικότητα στην οποία βρίσκεται κανείς, ή σ' εκείνη στην οποία μεταβαίνει πραγματικά ώστε να παραμείνει σε αυτήν αρκετά, και η νέα τονικότητα προσλαμβάνει τις λειτουργίες της κύριας.

Παροδική Θεώρηση είναι εκείνη που αναφέρεται προς στιγμήν στην τονικότητα όπου υποτίθεται ότι γίνεται μετατροπία, διατηρώντας όμως τις λειτουργίες της κύριας.

Παρεπόμενη Θεώρηση είναι εκείνη που ακολουθεί μίαν άλλη· οι δύο όροι μίας πτώσης σχηματίζουν τέτοιες Θεωρήσεις.

Διακεκομμένη ή *ελλειπτική* Θεώρηση είναι εκείνη που περιέχει μονάχα τον πρώτο όρο μίας πτώσης, ενώ στη θέση του δεύτερου βρίσκεται μία παύση ή ένας άλλος όρος που αναφέρεται σε μίαν άλλη πτώση.

Τροπική Θεώρηση είναι εκείνη που αναφέρεται στην ίδια κύρια [τονικότητα] χωρίς να γίνει μετατροπία σε άλλη.

Μετατροπική Θεώρηση είναι εκείνη που αναφέρεται σε μίαν άλλη κύρια τονικότητα, σταθερή ή υποτιθέμενη, όπου γίνεται σταθερή ή παροδική μετατροπία.

Θεωρήσεις *μέσω αλυσίδας* είναι εκείνες που συνεχώς επαναλαμβάνονται διαδοχικά κατά τη διάρκεια της αλυσίδας αλλάζοντας φθόγγους. Αυτές οι Θεωρήσεις συμβαίνουν σε ακολουθίες στο μπάσο, σχηματίζοντας διαδοχή παρόμοιων πτώσεων.

Θεωρήσεις *από αναλογία* ή *ανώμαλες* είναι εκείνες που μιμούνται κατά προσέγγιση άλλες κανονικές Θεωρήσεις οι οποίες προηγούνται των λεγομένων ανώμαλων.

[φ. 89*r* / σ. 174: *κενή*]

[φ. 89*v* / σ. 175]

Tavola (N°) delle diverse considerazioni degli accordi.

Accordi	Corde del Modo Principale	Corde del Modo Principale colle diverse loro considerazioni, riferibili ai Modi correlativi del 1:° e 2° grado diretto e indiretto del Principale.																		
Acc[ordo] perf[etto] magg[iore] fond[amentale] di	1. 4. 5		4.	5.	♭3.	♭6.	♭7.	1.	♭2.	♭3.	♭6.	♭7.	1.	2.	3.	4.	6.	7.	♭3.	♭6.	♭7.
1. 3. 5.		Consideraz[ioni]	1.	1.	1.	1.	1	4.	4.	4.	4.	4	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.
1° Rivolto di	3. 6. 7.		6.	7.	5	1	2	3.	4.	5.	1.	2.	3.	♯4.	♯5.	6.	♯1.	♯2.	5.	1.	2
1. ♭3. e ♭6.			3.	3.	3	3	3	6.	6.	6.	6.	6.	7.	7.	7.	7.	7.	7.	7.	7.	7.
2° Rivolto di	5. 1. 2.		1.	2.	♭7	♭3	4	5.	♭6.	♭7.	♭3.	4	5.	6.	7.	1.	3.	♯4.	♭7.	♭3.	4.
1. 4. 6.			5.	5.	5	5	5	1.	1.	1.	1.	1.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2
Acc[ordo] perf[etto] min[ore] fond[amentale] di	1. 4.		4.	5.	2.	3.	6	5.	2.	6.											
1. ♭3. 5.		Consideraz[ioni]	1.	1.	1.	1.	1.	4.	4.	4.											
1° Rivolto di	♭3. ♭6.		♭6.	♭7.	4.	5	1.	♭7.	4.	1.											
1. 3. 6.			♭3.	♭3.	♭3.	♭3.	♭3.	♭6.	♭6.	♭6.											
2° Rivolto di	5 1.		1.	2.	6.	7.	3	2.	6.	3.											
1. 4. ♭6			5.	5.	5.	5.	5.	1.	1.	1.											

[φ. 89*v* / σ. 175]

Πίνακας (Αρ.) των διαφόρων Θεωρήσεων των συγχορδιών.

Συγχορδίες	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους, αναφορικά με τις τονικότητες 1ου και 2ου άμεσου και έμμεσου βαθμού σε σχέση με την κύρια.																				
Τρίφωνη μείζων συγχορδία σε ευθεία κατάσταση:	1.	4.	5		4.	5.	♭3.	♭6.	♭7.	1.	♭2.	♭3.	♭6.	♭7.	1.	2.	3.	4.	6.	7.	♭3.	♭6.	♭7.
1. 3. 5.				Θεωρήσεις	1.	1.	1.	1.	1	4.	4.	4.	4.	4	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.
Πρώτη αναστροφή:	3.	6.	7.		6.	7.	5	1	2	3.	4.	5.	1.	2.	3.	♯4.	♯5.	6.	♯1.	♯2.	5.	1.	2
1. ♭3. e ♭6.					3.	3.	3	3	3	6.	6.	6.	6.	6.	7.	7.	7.	7.	7.	7.	7.	7.	7.
Δεύτερη αναστροφή:	5.	1.	2.		1.	2.	♭7	♭3	4	5.	♭6.	♭7.	♭3.	4	5.	6.	7.	1.	3.	♯4.	♭7.	♭3.	4.
1. 4. 6.					5.	5.	5	5	5	1.	1.	1.	1.	1.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2.	2
Τρίφωνη ελάσσων συγχορδία σε ευθεία κατάσταση:	1.	4.			4.	5.	2.	3.	6		5.	2.	6.										
1. ♭3. 5.				Θεωρήσεις	1.	1.	1.	1.	1.		4.	4.	4.										
Πρώτη αναστροφή:	♭3.	♭6.			♭6.	♭7.	4.	5	1.		♭7.	4.	1.										
1. 3. 6.					♭3.	♭3.	♭3.	♭3.	♭3.		♭6.	♭6.	♭6.										
Δεύτερη αναστροφή:	5	1.			1.	2.	6.	7.	3		2.	6.	3.										
1. 4. ♭6					5.	5.	5.	5.	5.		1.	1.	1.										

Continuazione della Tavola ( ) delle diverse Considerazioni degli Accordi.

Accordi	Corde e Cadenze del Modo Princip[ale]		Corde del Modo Princip[ale] colle diverse loro considerazioni imitando ne' Modi Correlativi del 1:° e 2°: grado diretto e indiretto le Cadenze del Principale __																								
Accordo Caratteristico, †e† di 5ª: di Tono fond[amentale] diat[onico] di 1 3 . 5 . ♭7	Cadenza perfetta da 5. a 1.	♮ o ♭		♮ o ♭																							
	5	1	2	5	–	1	4	–	3	6	–	7	3	–	6	2	——	♭7	♭3	–	4	♭7	–	♭3	♭6
			5	1	–	5	1	–	5	1	–	5	1	–	5	1	——	5	1	–	5	1	–	5	1
1:° Riv[olto] di 1 ♭3 . ♭5̸ . ♭6		♮ o ♭		♮ o ♭																							
	7	1	♯4	5	–	3	4	–	♯5	6	–	♯2	3	–	♯1	2	——	2	♭3	–	6	7	–	5	♭6
			7	1	–	7	1	–	7	1	–	7	1	–	7	1	——	7	1	–	7	1	–	7	1.
2° Riv[olto] di 1 ♭3 . [4] 6	2	♮ o ♭ 3	6	$\frac{♮♭7}{5}$	–	5	$\frac{♮♭6}{4}$	–	7	$\frac{1}{6}$	–	♯4	$\frac{5}{3}$	–	3	$\frac{4}{‹2›}$	——	4	$\frac{5}{‹♭3›}$	–	‹1›	$\frac{2}{‹♭7›}$	–	♭‹7›	$\frac{1}{‹♭6›}$
		♮ o ♭ ‹1›	2	$\frac{♮♭3}{1}$	–	‹2›	$\frac{♮♭3}{‹1›}$	–	‹2›	$\frac{♭3}{‹1›}$	–	2	$\frac{♭‹3›}{1}$	–	‹2›	$\frac{‹♭3›}{‹1›}$	——	‹2›	$\frac{‹3›}{‹1›}$	–	‹2›	$\frac{‹3›}{1}$	–	2	$\frac{‹3›}{‹1›}$
Rivers[amento] di 1 . 2 . ♯4 . 6		♮ o ♭																									
	4	3	1	♮♭7	–	♭1	♮♭6	–	2	1	–	6	5	–	5	4	——	♭6	5	–	♭3	2	–	♭2	1
			4	♮♭3	–	4	♮♭3	–	4	♭3	–	4	♭3	–	4	♭3	——	4	3	–	4	3	–	4	3
Accordo caratt[eristico] crom[atico] coll'alteraz[ione] della 5:ª – fond[amentale] 1 . ♭7 . 8 . 3 . ♯5	5 ♯5	3																									
	3	8	2	5	–	1	4	–									——	♭7	♭3	–	3	♭7	–	♭3	♭6
	8	5	5	1	–	5	1	–									——	5	1	–	5	1	–	5	1
	♭7	3																									
	5	1																									
1°: Riv[olto] 1 . ♭5 . 6 . 3 .	♭3 ♮3	3																									
	♭6	5	♯4	5	–	3	4	–									——	2	♭3	–	6	♭7	–	5	♭6
	♭5̸	3	7	1		7	1	–									——	7	1	–	7	1	–	7	1
	7	1																									
Rivers[amento] 1 . 2 . ♯4 . ♯6 .	6 ♯6	8																									
	♯4	♭6	1	7	–	♭7	6	–									——	♭6	5	–	♭3	2	–	♭2	1
	2	♭3	4	3		4	3	–									——	4	3	–	4	3	–	4	3
	4	3																									

Συνέχεια του πίνακα ( ) των διαφόρων Θεωρήσεων των συγχορδιών.

Συγχορδίες	Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους, απομιμούμενοι τις πτώσεις της κύριας στις τονικότητες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού
«Χαρακτηριστική» διατονική συγχορδία της 5 της τονικότητας – ευθεία κατάσταση: 1 3 5 ♭7	Τέλεια πτώση από την 5 στην 1 5 — ♮ ή ♭ 1	♮ ή ♭ — ♮ ή ♭ 2 5 – 1 4 – 3 6 – 7 3 – 6 2 —— ♭7 ♭3 – 4 ♭7 – ♭3 ♭6 5 1 – 5 1 – 5 1 – 5 1 – 5 1 —— 5 1 – 5 1 – 5 1
α′ αναστροφή: 1 ♭3 ♭5̸ ♭6	7 — ♮ ή ♭ 1	♮ ή ♭ — ♮ ή ♭ ♯4 5 – 3 4 – ♯5 6 – ♯2 3 – ♯1 2 —— 2 ♭3 – 6 7 – 5 ♭6 7 1 – 7 1 – 7 1 – 7 1 – 7 1 —— 7 1 – 7 1 – 7 1.
β′ αναστροφή: 1 ♭3 [4] 6	2 — ♮ ή ♭ 3 / ♮ ή ♭ <1>	6 — $\frac{♮♭7}{5}$ – 5 — $\frac{♮♭6}{4}$ – 7 — $\frac{1}{6}$ – ♯4 — $\frac{5}{3}$ – 3 — $\frac{4}{<2>}$ —— 4 — $\frac{5}{<♭3>}$ – <1> — $\frac{2}{<♭7>}$ – ♭<7> — $\frac{1}{<♭6>}$ 2 — $\frac{♮♭3}{1}$ – <2> — $\frac{♮♭3}{<1>}$ – <2> — $\frac{♭3}{<1>}$ – 2 — $\frac{♭<3>}{1}$ – <2> — $\frac{<♭3>}{<1>}$ —— <2> — $\frac{<3>}{<1>}$ – <2> — $\frac{<3>}{1}$ – 2 — $\frac{<3>}{<1>}$
γ′ αναστροφή 1 2 ♯4 6	4 — ♮ ή ♭ 3	♮ ή ♭ — ♮ ή ♭ 1 ♮♭7 – ♭1 ♮♭6 – 2 1 – 6 5 – 5 4 —— ♭6 5 – ♭3 2 – ♭2 1 4 ♮♭3 – 4 ♮♭3 – 4 ♭3 – 4 ♭3 – 4 ♭3 —— 4 3 – 4 3 – 4 3
«Χαρακτηριστική» χρωματική συγχορδία με όξυνση της 5ης – ευθεία κατάσταση 1 ♭7 8 3 ♯5	$\overset{\frown}{5\ ♯5}$ — 3 3 — 8 8 — 5 ♭7 — 3 5 — 1	2 5 – 1 4 – —— ♭7 ♭3 – 3 ♭7 – ♭3 ♭6 5 1 – 5 1 – —— 5 1 – 5 1 – 5 1
α′ αναστροφή 1 ♭5 6 3	$\overset{\frown}{♭3\ ♮3}$ — 3 ♭6 — 5 ♭5̸ — 3 7 — 1	♯4 5 – 3 4 – —— 2 ♭3 – 6 ♭7 – 5 ♭6 7 1 7 1 – —— 7 1 – 7 1 – 7 1
γ′ αναστροφή 1 2 ♯4 ♯6	$\overset{\frown}{6\ ♯6}$ — 8 ♯4 — ♭6 2 — ♭3 4 — 3	1 7 – ♭7 6 – —— ♭6 5 – ♭3 2 – ♭2 1 4 3 4 3 – —— 4 3 – 4 3 – 4 3

Acc[ordo] fond[amentale] crom[atico] di ♭7 della 2, il quale è simile al caratteristico 1 3 5 ♭7	Cad[enza] Crom[atica] da 2 a 5 e da 5 a 1 ♮ o ♭ 2 5 1	Conside- 6 2 5 – 5 1 4 – 7 3 6 – ♯4 7 3 – 3 6 2 — 4 ♭7 ♭3 – 1 4 ♭7 – ♭7 ♭3 ♭6 raz[ioni] 2 5 1 – 2 5 1 – 2 5 1 – 2 5 1 – 2 5 1 — 2 5 1 – 2 5 1 – 2 5 1
1° Rivolto di 1. ♭3 ♭5 ♭6.	♮o♭ ♯4 5 1	♯1 2 5 – 7 1 4 – ♯2 3 6 – ♯6 7 3 – ♯5 6 2 — 6 ♭7 ♭3 – 3 4 ♭7 – 2 ♭3 ♭6 ♯4 5 1 – ♯4 5 1 – ♯4 5 1 – ♯4 5 1 – ♯4 5 1 — ♯4 5 1 – ♯4 5 1 – ♯4 5 1
2° Rivolto di 1. ♭3 4. 6.	7 6 5 ♮ o ♭ 1	3 ♯4/2 5 – 2 3/1 4 – ♯4 ♯5/3 6 – ♯1 ♯2/7 3 – 7 ♯1/6 2 — 1 2/7 3 – 5 6/4 ♭7 – 4 5/♭3 ♭6 6 7/5 1 – 6 7/5 1 – 6 7/5 1 – 6 7/5 1 – 6 7/5 1 — 6 7/5 1 – 6 7/5 1 – 6 7/5 1
Rivers[amento] di 1 . 2 . ♯4 . 6 .	♮o♭ 1 7 1	5 ♯4 5 – 4 3 4 – 6 ♯5 6 – 3 ♯2 3 – 2 ♯1 2 — ♭3 2 ♭3 – ♭7 6 ♭7 – ♭6 5 ♭6 1 7 1 – 1 7 1 – 1 7 1 – 1 7 1 – 1 7 1 — 1 7 1 – 1 7 1 – 1 7 1
Acc[ordo] fond[amentale] diat[onico] di ♭7 della 2ª che va a 5ª del Modo Maggiore 1 . ♭3 . 5 . ♭7	Cad[enza] diat[onica] da 3 2 5 1.ª Modo Magg[iore] 3 2 5 1	7 6 2 5 – 6 5 1 4 – 1 7 3 6 – 5 ♯4 7 3 – 4 3 6 2 – 5 4 ♭7 ♭3 – 2 1 4 ♭7 – 1 ♭7 ♭3 ♭6 3 2 5 1 – 3 2 5 1 – 3 2 5 1 – 3 2 5 1 – 3 2 5 1 – 3 2 5 1 – 3 2 5 1 – 3 2 5 1
1°: Rivolto di 1. 3. 5. 6.	1 4 5 1	5 1 2 5 – 4 ♭7 1 4 – 6 2 3 6 – 3 6 7 3 – 2 5 6 2 – ♭3 ♭6 ♭7 ♭3 – ♭7 ♭3 4 ♭7 – ♭6 ♭2 ♭3 ♭6 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – 1 4 5 1
2°: Rivolto di 1. 3. 4. 6.	1 6 5 1	5 3 2 5 – 4 2 1 4 – 6 ♯4 3 6 – 3 ♯1 7 3 – 2 7 6 2 – ♭3 ♭6 ♭7 ♭3 – ♭7 5 4 ♭7 – ♭6 4 3 ♭6 1 6 5 1 – 1 6 5 1 – 1 6 5 1 – 1 6 5 1 – 1 6 5 1 – 1 6 5 1 – 1 6 5 1 – 1 6 5 1
Rivers[amento] di 1. 2. 4. 6	1 1 7 1	5 5 ♯4 5 – 4 4 3 4 – 6 6 ♯5 6 – 3 3 ♯2 3 – 2 2 ♯1 2 – ♭3 ♭3 2 ♭3 – ♭7 ♭7 6 ♭7 – ♭6 ♭6 5 ♭6 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – 1 1 7 1
Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] †–† ♭7 fond[amentale] diat[onico] ‹d›i ♭7 †–† †che† va a †–† a †5† modo min[ore] 1 . ♭3 ♭5 . ♭7	Cad[enza] diat[onica] da 1 2 5 1 Modo – min[ore] 1 2 5 1.	♭7 6 2 5 – ♭6 5 1 4 – – – – – 5 4 ♭7 ♭3 – 2 1 4 ♭7 – 1 ♭7 ♭3 ♭6 ♭3 2 5 1 – ♭3 2 5 1 – – – – 3 2 5 1 – 3 2 5 1 – 3 2 5 1
1:° Rivolto di 1 . ♭3 5 . 6.	♭ 1 4. 5 1.	5 1 2 5 – 4 ♭7 1 4 – – – – – ♭3 ♭6 ♭7 ♭3 – ♭7 ♭3 4 ♭7 – ♭6 ♭2 ♭3 ♭6 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – – – – – 1 4 5 1 – 1 4 5 1 – 1 4 5 1
2°: Rivolto di 1 . 3 ♯4 . 6.	♭ 1 ♭6 5 1	5 ♭3 2 5 – 4 ♭2 1 4 – – – – – ♭3 ♭1 ♭7 ♭3 / 1 ♭6 5 – ♭7 ♭5 4 ♭7 – ♭6 ♭4 ♭3 ♭6 1 ♭6 5 1 – 1 ♭6 5 1 – – – – – 1 – 1 ♭6 5 1 – 1 ♭6 5 1
Rivers[amento] di 1 2 4 . ♭6	♭ 1 1 7 1	5 5 ♯4 5 – 4 4 3 4 – – – – – ♭3 [♭]3 2 ♭3 – ♭7 ♭7 ♭6 ♭7 – ♭6 ♭6 5 ♭6 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – – – – – 1 1 7 1 – 1 1 7 1 – 1 1 7 1

Χρωματική συγχορδία της 2 με 7η μικρή, η οποία είναι παρόμοια με τη «χαρακτηριστική»· σε ευθεία κατάσταση: 1 3 5 ♭7	Χρωματική πτώση 2-5 και 5-1 ♮ ή ♭ 2 5 1	Θεω- ρήσεις	♮ ή ♭ 6 2 5 2 5 1	–	5 1 4 2 5 1	–	7 3 6 2 5 1	–	♯4 7 3 2 5 1	–	3 6 2 2 5 1	—	4 ♭7 ♭3 2 5 1	–	1 4 ♭7 2 5 1	–	♭7 ♭3 ♭6 2 5 1
α′ αναστροφή: 1 ♭3 ♭5⁄ ♭6	♮ ή ♭ ♯4 5 1		♮ ή ♭ ♯1 2 5 ♯4 5 1	–	7 1 4 ♯4 5 1	–	♯2 3 6 ♯4 5 1	–	♯6 7 3 ♯4 5 1	–	♯5 6 2 ♯4 5 1	—	6 ♭7 ♭3 ♯4 5 1	–	3 4 ♭7 ♯4 5 1	–	2 ♭3 ♭6 ♯4 5 1
β′ αναστροφή: 1 ♭3 4 6	7 ♮ ή ♭ 6 5 1		3 ♯4⁄2 5 6 7⁄5 1	–	2 3⁄1 ♮ή♭4 6 7⁄5 1	–	♯4 ♯5⁄3 6 6 7⁄5 1	–	♯1 ♯2⁄7 3 6 7⁄5 1	–	7 ♯1⁄6 2 6 7⁄5 1	—	1 2⁄7 3 6 7⁄5 1	–	5 6⁄4 ♭7 6 7⁄5 1	–	4 5⁄♭3 ♭6 6 7⁄5 1
γ′ αναστροφή: 1 2 ♯4 6	♮ ή ♭ 1 7 1		♮ ή ♭ 5 ♯4 5 1 7 1	–	4 3 4 1 7 1	–	6 ♯5 6 1 7 1	–	3 ♯2 3 1 7 1	–	2 ♯1 2 1 7 1	—	♭3 2 ♭3 1 7 1	–	♭7 6 ♭7 1 7 1	–	♭6 5 ♭6 1 7 1
Διατονική συγχορδία της 2 με 7η μικρή η οποία οδηγεί στην 5 του μείζονος Τρόπου – ευθεία κατάσταση 1 ♭3 5 ♭7	Διατονική πτώση 3-2-5-1 Μείζων τρόπος 3-2-5-1		7 6 2 5 3 2 5 1	–	6 5 1 4 3 2 5 1	–	1 7 3 6 3 2 5 1	–	5 ♯4 7 3 3 2 5 1	–	4 3 6 2 3 2 5 1	–	5 4 ♭7 ♭3 3 2 5 1	–	2 1 4 ♭7 3 2 5 1	–	1 ♭7 ♭3 ♭6 3 2 5 1
α′ αναστροφή: 1 3 5 6	1 4 5 1		5 1 2 5 1 4 5 1	–	4 ♭7 1 4 1 4 5 1	–	6 2 3 6 1 4 5 1	–	3 6 7 3 1 4 5 1	–	2 5 6 2 1 4 5 1	–	♭3 ♭6 ♭7 ♭3 1 4 5 1	–	♭7 ♭3 4 ♭7 1 4 5 1	–	♭6 ♭2 ♭3 ♭6 1 4 5 1
β′ αναστροφή: 1 3 4 6	1 6 5 1		5 3 2 5 1 6 5 1	–	4 2 1 4 1 6 5 1	–	6 ♯4 3 6 1 6 5 1	–	3 ♯1 7 3 1 6 5 1	–	2 7 6 2 1 6 5 1	–	♭3 ♭6 ♭7 ♭3 1 6 5 1	–	♭7 5 4 ♭7 1 6 5 1	–	♭6 4 3 ♭6 1 6 5 1
γ′ αναστροφή: 1 2 4 6	1 1 7 1		5 5 ♯4 5 1 1 7 1	–	4 4 3 4 1 1 7 1	–	6 6 ♯5 6 1 1 7 1	–	3 3 ♯2 3 1 1 7 1	–	2 2 ♯1 2 1 1 7 1	–	♭3 ♭3 2 ♭3 1 1 7 1	–	♭7 ♭7 6 ♭7 1 1 7 1	–	♭6 ♭6 5 ♭6 1 1 7 1
Ατελής ελάσσων διατονική συγχορδία με 7η μικρή η οποία οδηγεί στην 5 του ελάσσονος τρόπου – ευθεία κατάσταση: 1 ♭3 ♭5 ♭7	Διατονική πτώση 1-2-5-1 Ελάσσων τρόπος 1-2-5-1		♭7 6 2 5 ♭3 2 5 1	–	♭6 5 1 4 ♭3 2 5 1	–		–		–		–	5 4 ♭7 ♭3 3 2 5 1	–	2 1 4 ♭7 3 2 5 1	–	1 ♭7 ♭3 ♭6 3 2 5 1
α′ αναστροφή: 1 ♭3 5 6	♭ 1 4 5 1		5 1 2 5 1 4 5 1	–	4 ♭7 1 4 1 4 5 1	–		–		–		–	♭3 ♭6 ♭7 ♭3 1 4 5 1	–	♭7 ♭3 4 ♭7 1 4 5 1	–	♭6 ♭2 ♭3 ♭6 1 4 5 1
β′ αναστροφή: 1 3 ♯4 6.	♭ 1 ♭6 5 1		5 ♭3 2 5 1 ♭6 5 1	–	4 ♭2 1 4 1 ♭6 5 1	–		–		–		–	♭3 ♭1 ♭7 ♭3 1 ♭6 5 1	–	♭7 ♭5 4 ♭7 1 ♭6 5 1	–	♭6 ♭4 ♭3 ♭6 1 ♭6 5 1
γ′ αναστροφή: 1 2 4 ♭6	♭ 1 1 7 1		5 5 ♯4 5 1 1 7 1	–	4 4 3 4 1 1 7 1	–		–		–		–	♭3 [♭]3 2 ♭3 1 1 7 1	–	♭7 ♭7 ♭6 ♭7 1 1 7 1	–	♭6 ♭6 5 ♭6 1 1 7 1

Continuaz[ione] della Tavola ( ) delle diverse consideraz[ioni] degli accordi.

Accordi	Corde e Cadenze del Modo Princ[ipale]	Corde del Modo Princip[ale] colle diverse loro consideraz[ioni], imitando ne' modi correlat[ivi] diretti e indiretti del 1:º e 2º gr[ado] le cad[enze] del Princ[ipale]
Acc[ordo] Caratt[eristico] fond[amentale] 1 3 5 ♭7.	Cad[enza] finta[(a)] maggiore diatonica[(a)] 5 6/1	2 3 – 1 2 — ♭7 ♭1 – 4 ♭5 – ♭3 ♭4 5 6/1 – 5 6/1 — 5 6/1 – 5 6/1 – 5 6/1
1º: Riv[olto] 1 ♭3[(b)] ♭5̸ ♭6.	7 1/♭3	♯4 5 – 3 4 — 2 ♭3 – 6 ♭7 – 5 ♭6 7 1/♭3 – 7 1/♭3 — 7 1/♭3 – 7 1/♭3 – 7 1/♭3
2º: Riv[olto] 1 ♭3. 4 6.	2 1/♭3	6 5 – 5 4 — 4 ♭3 – 1 ♭7 – ♭7 ♭6 2 1/♭3 – 2 1/♭3 — 2 1/♭3 – 2 1/♭3 – 2 1/♭3
Acc[ordo] caratt[eristico] fondam[entale] 1 3 5 ♭7	Cadenza finta[(c)] min[ore] diatonica[(c)] 5 ♭6/1	2 ♭3 – 1 ♭2 — 7 1 – ♯4 5 – 3 4 5 ♭6/1 –
1º: Riv[olto] 1 ♭3 ♭5̸ 6	7 1/3	♯4 5 – 3 4 — ♯2 3 – ♯6 7 – ♯5 6 7 1/3 –
2º: Riv[olto] 1 ♭3 4 6	2 1/3	6 5 – 5 4 — ♯4 3 – ♯1 7 – 7 6 2 1/3 –
Acc[ordo] Caratt[eristico] fond[amentale] 1. 3 5 [♭]7.	Cadenza finta magg[iore] crom[atica] ♭6 ♭5̸ ♭3 ♭ 5. ♯5. 6/7 1	(a) Cad[enza] finta magg[iore] s'intende riferibile al Princ[ipale] di Modo mag[giore] e a' suoi Corr[elativi] magg[iori] del 1.º e 2º gr[ado], diretti e indiretti (c) Cad[enza] finta minore, s'intende riferibile al Princ[ipale] di Modo minore e a' suoi Correl[ativi] minori del 1º e 2º grado diretti e indiretti 2 ♯2 3 – 1 ♯1 2 — ♭7 ♮7 1 – 4 ♯4 5 – ♭3 ♮3 4 5 7 1 – 5 7 1 — 5 7 1 – 5 7 1 – 5 7 1
1º Riv[olto] 1. ♭3. ♭5̸. ♭6.	7 7 1 7 2 ♭3	♯4 ♯4 5 – 3 3 4 — 2 2 ♭3 – 6 6 ♭7 – 5 5 ♭6 7 2 ♭3 – 7 2 ♭3 — 7 2 ♭3 – 7 2 ♭3 – 7 2 ♭3
2º Riv[olto] 1. ♭3. 4. 6.	2 2 1. 2 4 ♭3	6 6 5 – 5 5 4 — 4 4 ♭3 – 1 1 ♭7 – ♭7 ♭7 ♭6 2 4 ♭3 – 2 4 ♭3 — 2 4 ♭3 – 2 4 ♭3 – 2 4 ♭3
Rivers[amento] 1. 2. [♯]4. 6.	4 3 6 4 5 1.	1 7 3 – ♭7 6 2 — ♭6 5 1 – ♭3 2 5 – ♭2 1 4 4 5 1 – 4 5 1 — 4 5 1 – 4 5 1 – 4 5 1

(b) In questo 1º Rivolto la 3ª dev'essere posta sotto la 6 per evitare le due 5.te giuste \ fra le parti che ‹avrebbero› luogo facendo il contrario.

(a) (c) le parole di magg[iore] e min[ore] dopo le cadenze si riferiscono al Modo Princip[ale] in cui si considera la Cadenza.

Συνέχεια του πίνακα ( ) των διαφόρων Θεωρήσεων των συγχορδιών

Συγχορδίες	Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους, απομιμούμενοι τις πτώσεις της κύριας στις τονικότητες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού
Συγχορδία μείζων με μικρή 7η [«*χαρακτηριστική*»], ευθεία κατάσταση 1 3 5 ♭7	Μείζων διατονική(α) απατηλή πτώση(α) 5 6/1	2 3 – 1 2 — ♭7 ♭1 – 4 ♭5 – ♭3 ♭4 5 6/1 – 5 6/1 — 5 6/1 – 5 6/1 – 5 6/1
α′ αναστροφή 1 ♭3(β) ♭5̸ ♭6	7 1/♭3	♯4 5 – 3 4 — 2 ♭3 – 6 ♭7 – 5 ♭6 7 1/♭3 – 7 1/♭3 — 7 1/♭3 – 7 1/♭3 – 7 1/♭3
β′ αναστροφή 1 ♭3 4 6	2 1/♭3	6 5 – 5 4 — 4 ♭3 – 1 ♭7 – ♭7 ♭6 2 1/♭3 – 2 1/♭3 — 2 1/♭3 – 2 1/♭3 – 2 1/♭3
Συγχορδία μείζων με μικρή 7η [«*χαρακτηριστική*»], ευθεία κατάσταση 1 3 5 ♭7	Ελάσσων διατονική(γ) απατηλή πτώση(γ) 5 ♭6/1	2 ♭3 – 1 ♭2 — 7 1 – ♯4 5 – 3 4 5 ♭6/1 –
α′ αναστροφή 1 ♭3 ♭5̸ 6	7 1/3	♯4 5 – 3 4 — ♯2 3 – ♯6 7 – ♯5 6 7 1/3 –
β′ αναστροφή 1 ♭3 4 6	2 1/3	6 5 – 5 4 — ♯4 3 – ♯1 7 – 7 6 2 1/3 –
Συγχορδία μείζων με μικρή 7η [«*χαρακτηριστική*»], ευθεία κατάσταση 1. 3 5 [♭]7	Μείζων χρωματική απατηλή πτώση 5. ♭6 ♭5̸ ♭3 ♯5 7 ♭ 6 1	(α) (Η) μείζων απατηλή πτώση νοείται ως σχετιζόμενη με την κύρια μείζονα τονικότητα και με τις μείζονες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού (γ) (Η) ελάσσων απατηλή πτώση εννοείται ως σχετιζόμενη με την κύρια ελάσσονα τονικότητα και με τις ελάσσονες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού 2 ♯2 3 – 1 ♯1 2 — ♭7 ♮7 1 – 4 ♯4 5 – ♭3 ♮3 4 5 7 1 – 5 7 1 — 5 7 1 – 5 7 1 – 5 7 1
α′ αναστροφή 1 ♭3 ♭5̸ ♭6	7 7 1 7 2 ♭3	♯4 ♯4 5 – 3 3 4 — 2 2 ♭3 – 6 6 ♭7 – 5 5 ♭6 7 2 ♭3 – 7 2 ♭3 — 7 2 ♭3 – 7 2 ♭3 – 7 2 ♭3
β′ αναστροφή 1 ♭3 4 6	2 2 1. 2 4 ♭3	6 6 5 – 5 5 4 — 4 4 ♭3 – 1 1 ♭7 – ♭7 ♭7 ♭6 2 4 ♭3 – 2 4 ♭3 — 2 4 ♭3 – 2 4 ♭3 – 2 4 ♭3
γ′ αναστροφή 1 2 [♯]4 6	4 3 6 4 5 1.	1 7 3 – ♭7 6 2 — ♭6 5 1 – ♭3 2 5 – ♭2 1 4 4 5 1 – 4 5 1 — 4 5 1 – 4 5 1 – 4 5 1

(β) [Ν.Χ.Μ.] Σε αυτήν την 1η αναστροφή ο [φθόγγος που αντιπροσωπεύεται με το ♭]3 πρέπει να τοποθετηθεί κάτω από τον [φθόγγο που αντιπροσωπεύεται με το ♭]6 για ν′ αποφευχθούν οι δύο παράλληλες πέμπτες καθαρές μεταξύ των φωνών, οι οποίες θα συνέβαιναν αν γινόταν το αντίστροφο.

(α), (γ) [Ν.Χ.Μ.] οι λέξεις μείζων και ελάσσων [πριν] από τις πτώσεις αναφέρονται στην κύρια τονικότητα στην οποία έχουμε Θεώρηση της πτώσης.

Continuaz[ione] della Tavola delle diverse consideraz[ioni] degli accordi

Accordi	Corde e Cadenze del Modo Principale	Corde del Modo Princip[ale] colle loro diverse consideraz[ioni], imitando ne′ Modi Correl[ativi] diretti e indiretti del 1:º e 2º grado le cad[enze] del Principale.	
Acc[ordo] imperf[etto] min[ore] Sensibile con ♭7, fond[amentale] Diatonico 1. ♭3. ♭5. ♭7.(x)	Cadenza Sensibile magg[iore] diat[onica](a) 7 1	♯4 5 – 3 4 —— 2 ♭3 – 6 ♭7 – 5 ♭6 – 7 1 – 7 1 —— 7 1 – 7 1 – 7 1 –	Cad[enza] sens[ibile] magg[iore] s′intende riferibile al Principale di Modo magg[iore] e a′ suoi correlativi ma‹ggiori› del 1:º e 2º grado diretto e indiretto.
1º Riv[olto] 1. 6. ♭3. 5.	 2 3.	6 7 – 5 6 —— 4 5 – 1 2 – ♭7 1 – 2 3 – 2 3 —— 2 3 – 2 3 – 2 3 –	(x) La corda che rappresenta la 7 min[ore] deve sempre trovarsi in distanza di ♭7, e non di 2ª colla nota che rappresenta la fond[amentale] dell′acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] con ♭7
2º: Riv[olto] 1. ♯4. 6. ♭3.	 4 3.	1 7 – ♭7 6 —— ♭6 5 – ♭3 2 – ♭2 1 – 4 3 – 4 3 —— 4 3 – 4 3 – 4 3 –	
Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] Sensibile con ♭♭7, fond[amentale] diat[onico] 1. ♭3. ♭5. ♭♭7.	Cadenza Sens[ibile] min[ore] diat[onica](b) 7 1	♯4 ♭5 – 3 ♭4 —— ♯5 6 – ♯2 3 – ♯1 2 – 7 1 – 7 1 —— 7 1 – 7 1 – 7 1 –	
1º: Riv[olto] 1. ♭3. ♭5. 6	 2 ♭3	6 ♭7 – 5 ♭6 —— 7 1 – ♯4 5 – 3 4 – 2 ♭3 – 2 ♭3 —— 2 ♭3 – 2 ♭3 – 2 ♭3 –	Cadenza sens[ibile] min[ore] s′intende riferibile al Principale di Modo minore e a suoi correlativi minori del 1:º e 2º grado diretto e indiretto.
2º: Riv[olto] 1ª: ♭3. ♯4. 6.	 4 ♭3.	1 ♭7 – ♭7 ♭6 —— 2 1 – 6 5 – 5 4 – 4 ♭3 – 4 ♭3 —— 4 ♭3 – 4 ♭3 – 4 ♭3 –	
Rivers[amento] che risolve sulla quinta con quarta e sesta 1. ♯2. ♯4 6	 ♭6 $\frac{6}{4}$ 5 $\frac{5}{3}$ ♭ 1	♭3 2 2 5 – ♭2 1 1 4 —— 4 3 3 6 – 1 7 7 3 – ♭7 6 6 2 – ♭6 5 5 1 – ♭6 5 5 1 —— ♭6 5 5 1 – ♭6 5 5 1 – ♭6 5 5 1 –	
Rivers[amento] che risolve in 3ª: e 5 1 ♯2. ♯4. 6	 6 ⌒ 7 5 3 ♭6 5 1	♭3 2 5 – ♭2 1 4 —— 4 3 6 – 1 7 3 – ♭7 6 2 – ♭6 5 1 – ♭6 5 1 —— ♭6 5 1 – ♭6 5 1 – ♭6 5 1 –	

Συνέχεια του πίνακα των διαφόρων Θεωρήσεων των συγχορδιών

Συγχορδίες	Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους, απομιμούμενοι τις πτώσεις της κύριας στις τονικότητες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού	
Διατονική συγχορδία του προσαγωγέα με 3η μικρή, 5η ελαττωμένη [«*ατελής ελάσσων*»] και 7η μικρή, ευθεία κατάσταση 1 ♭3 ♭5 ♭7(x)	Μείζων διατονική πτώση του προσαγωγέα(α) 7 1	♯4 5 – 3 4 —— 2 ♭3 – 6 ♭7 – 5 ♭6 – 7 1 – 7 1 —— 7 1 – 7 1 – 7 1 –	[Η] μείζων πτώση του προσαγωγέα νοείται ως σχετιζόμενη με την κύρια μείζονα τονικότητα και με τις μείζονες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού
α′ αναστροφή 1 6 ♭3 5	2 3	6 7 – 5 6 —— 4 5 – 1 2 – ♭7 1 – 2 3 – 2 3 —— 2 3 – 2 3 – 2 3 –	
β′ αναστροφή 1 ♯4 6 ♭3	4 3	1 7 – ♭7 6 —— ♭6 5 – ♭3 2 – ♭2 1 – 4 3 – 4 3 —— 4 3 – 4 3 – 4 3 –	(x) Ο φθόγγος που αντιπροσωπεύει την 7η μικρή πρέπει πάντοτε να βρίσκεται σε απόσταση 7ης μικρής και όχι 2ης [μεγάλης] από τη νότα που αντιπροσωπεύει τον θεμέλιο φθόγγο της «ατελούς ελάσσονος» συγχορδίας με 7η μικρή
Διατονική συγχορδία με 3η μικρή, 5η ελαττωμένη [«*ατελής ελάσσων*»] και 7η ελαττωμένη, ευθεία κατάσταση 1 ♭3 ♭5 ♭♭7	Ελάσσων διατονική πτώση του προσαγωγέα(β) 7 1	♯4 ♭5 – 3 ♭4 —— ♯5 6 – ♯2 3 – ♯1 2 – 7 1 – 7 1 —— 7 1 – 7 1 – 7 1 –	
α′ αναστροφή 1 ♭3 ♭5 6	2 ♭3	6 ♭7 – 5 ♭6 —— 7 1 – ♯4 5 – 3 4 – 2 ♭3 – 2 ♭3 —— 2 ♭3 – 2 ♭3 – 2 ♭3 –	
β′ αναστροφή 1 ♭3 ♯4 6	4 ♭3	1 ♭7 – ♭7 ♭6 —— 2 1 – 6 5 – 5 4 – 4 ♭3 – 4 ♭3 —— 4 ♭3 – 4 ♭3 – 4 ♭3 –	[Η] ελάσσων πτώση του προσαγωγέα νοείται ως σχετιζόμενη με την κύρια ελάσσονα τονικότητα και με τις ελάσσονες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού.
γ′ αναστροφή που λύνεται στην πέμπτη [βαθμίδα] με [πτωτικό] έξι-τέσσερα 1 ♯2 ♯4 6	6 5 ♭ 4 3 ♭6 5 5 1	♭3 2 2 5 – ♭2 1 1 4 —— 4 3 3 6 – 1 7 7 3 – ♭7 6 6 2 – ♭6 5 5 1 – ♭6 5 5 1 —— ♭6 5 5 1 – ♭6 5 5 1 – ♭6 5 5 1 –	
γ′ αναστροφή που λύνεται σε τρία-πέντε 1 ♯2 ♯4 6	6 7 5 3 ♭6 5 1	♭3 2 5 – ♭2 1 4 —— 4 3 6 – 1 7 3 – ♭7 6 2 – ♭6 5 1 – ♭6 5 1 —— ♭6 5 1 – ♭6 5 1 – ♭6 5 1 –	

Acc[ordo] imp[erfetto] magg[iore] Sensib[ile] cromat[ico] fond[amentale] con ♭7. derivato dall'imperf[etto] min[ore] della †Cad[enza]† sensib[ile] 1. ♭5. ♭7. 3.	Cad[enza] sensib[ile] magg[iore] crom[atica] che parte dalla 4ª per ben preparare l'Acc[ordo] Crom[atico] 5 ♭3 ♮3 3 3 ♭7 5 8 ♭5 3 4(a) 7 1	5 ♭3♮3 3 3 ♭7 5 8 ♭5 3 ♭7 3 4 — 4 7 1 —	5 ♭3♮3 3 3 ♭7 5 8 ♭5 3 1 ♯4 5 — 4 7 1 —	5 ♭3♮3 3 3 ♭7 5 8 ♭5 3 ♭3 6 ♭7 — 4 7 1 —	5 ♭3♮3 3 3 ♭7 5 8 ♭5 3 ♭6 2 ♭3 — 4 7 1 —	5 ♭3♮3 3 3 ♭7 5 8 ♭5 3 ♭2 5 ♭6 4 7 1
1°: Riv[olto] 1. ♭6. ♭♭3. ♭5	3 5 ♭5 ♭3 8 ♭3 ♭♭3 8 6 6 ♭6 ♭6 ‹4› ‹2› ‹♯2› ‹3›	♭7 5 ♯5 6 — ‹4› ‹2› ‹♯2› ‹3› —	1 6 ♯6 7 — ‹4› ‹2› ‹♯2› ‹3› —	♭3 1 ♯1 2 — 4 2 ♯2 3 —	♭6 4 ♯4 5 — 4 2 ♯2 3 —	♭2 ♭7 ♮7 1 — 4 2 ♯2 3 —
2° Riv[olto] 1. ♯4. ♯6. 3	‹3› ‹3› ‹♭3› 8 6 ♯6 8 5 ♯4 ♭6 4 4 3	♭7 ♭7 6 — 4 4 3 —	1 1 7 — 4 4 3 —	♭3 ♭3 2 — 4 4 3 —	♭6 ♭6 5 — 4 4 3 —	♭2 ♭2 1 — 4 4 3 —
Lo stesso acc[ordo] imp[erfetto] mag[giore] sens[ibile] crom[atico] con ♭7 fond[amentale] derivato dall'imp[erfetto] min[ore] della Cad[enza] da 2ª: a 5ª del Modo min[ore] 1. ♭5. ♭7. 3.	Cad[enza] Cromat[ica] min[ore] da 2ª a 5ª partendo dalla 4ª [*sic, recte:* ♭6ª] 5 ♭3 ♮3 8 3 ♭7 3 8 ♭5 8 ♭6 2 5	♭2 5 1 — ♭6 2 5 —	♭3 6 2 — ♭6 2 5 —	4 7 3 — ♭6 2 5 —	♭7 3 6 — ♭6 2 5 —	1 ♯4 7 — ♭6 2 5 —
1:° Riv[olto] 1. ♭6. ♭♭3 ♭5.	3 5 ♭5 3 8 ♭3 ♭♭3 8 5 6 ♭6 5 ♭6 4 ♯4 5	♭2 ♭7 ♮7 1 — ♭6 4 ♯4 5 —	♭3 1 ♯1 2 — ♭6 4 ♯4 5 —	4 2 ♯2 3 — ♭6 4 ♯4 5 —	♭7 5 ♯5 6 — ♭6 4 ♯4 5 —	1 6 ♯6 7 — ♭6 4 ♯4 5 —
2°: Riv[olto] 1. ♯4. ♭♭3. ♭5.	3 3 3 8 6 ♯6 8 5 ♯4 5 ♭6 ♭6 5	♭2 ♭2 1 — ♭6 ♭6 5 —	♭3 ♭3 2 — ♭6 ♭6 5 —	4 4 3 — ♭6 ♭6 5 —	♭7 ♭7 6 — ♭6 ♭6 5 —	1 1 7 — ♭6 ♭6 5 —
Riversam[ento] 1. ♭6. 2. ♯4.	♭3 4 ♯4 ♭6 8 2 3 5 ♭6 ♭6 1 1 7	4 4 3 — 1 1 7 —	5 5 ♯4 — 1 1 7 —	6 6 ♯5 — 1 1 7 —	2 2 ♯1 — 1 1 7 —	3 3 ♯2 — 1 1 7 —

Χρωματική συγχορδία του προσαγωγέα με 3η μεγάλη, 5η ελαττωμένη [«*ατελής μείζων*»], 7η μικρή, σε ευθεία κατάσταση, προερχόμενη από την «ατελή ελάσσονα» της πτώσης του προσαγωγέα 1 ♭5 ♭7 3	Μείζων χρωματική πτώση του προσαγωγέα η οποία ξεκινά από την 4 για να προετοιμάσει καλά τη χρωματική συγχορδία 5 ♭3 ♮3 3 3 ♭7 5 8 ♭5 3 4(a) ↘ 7 1	5 ♭3♮3 3 — 5 ♭3♮3 3 — 5 ♭3♮3 3 — 5 ♭3♮3 3 — 5 ♭3♮3 3 3 ♭7 5 — 3 ♭7 5 — 3 ♭7 5 — 3 ♭7 5 — 3 ♭7 5 8 ♭5 3 — 8 ♭5 3 — 8 ♭5 3 — 8 ♭5 3 — 8 ♭5 3 ♭7 3 4 — 1 ♯4 5 — ♭3 6 ♭7 — ♭6 2 ♭3 — ♭2 5 ♭6 4 ↘ 7 1 — 4 7 1 — 4 7 1 — 4 7 1 — 4 7 1
α′ αναστροφή 1 ♭6 ♭♭3 ♭5	3 5 ♭5 ♭3 8 ♭3 ♭♭3 8 6 6 ♭6 ♭6 <4> <2> <♯2> <3>	♭7 5 ♯5 6 — 1 6 ♯6 7 — ♭3 1 ♯1 2 — ♭6 4 ♯4 5 — ♭2 ♭7 ♮7 1 — <4> <2> <♯2> <3> — <4> <2> <♯2> <3> — 4 2 ♯2 3 — 4 2 ♯2 3 — 4 2 ♯2 3 —
β′ αναστροφή 1 ♯4 ♯6 3	<3> <3> <♭3> 8 6 ♯6 8 5 ♯4 ♭6 4 4 3	♭7 ♭7 6 — 1 1 7 — ♭3 ♭3 2 — ♭6 ♭6 5 — ♭2 ♭2 1 — 4 4 3 — 4 4 3 — 4 4 3 — 4 4 3 — 4 4 3 —
Η ίδια χρωματική συγχορδία του προσαγωγέα με 3Μ, 5ε [«*ατελής μείζων*»] και 7μ, σε ευθεία κατάσταση, προερχόμενη από την «ατελή ελάσσονα» της πτώσης 2-5 του ελάσσονος Τρόπου 1 ♭5 ♭7 3	Ελάσσων χρωματική πτώση 2-5 η οποία ξεκινά από την 4 [*sic, recte:* ♭6] 5 ♭3 ♮3 8 3 ♭7 3 8 ♭5 8 ♭6 ↘ 2 5	♭2 ↘ 5 1 — ♭3 ↘ 6 2 — 4 7 3 — ♭7 3 6 — 1 ♯4 7 — ♭6 2 5 — ♭6 2 5 — ♭6 2 5 — ♭6 2 5 — ♭6 2 5 —
α′ αναστροφή 1 ♭6 ♭♭3 ♭5	3 5 ♭5 3 8 ♭3 ♭♭3 8 5 6 ♭6 5 ♭6 4 ♯4 5	♭2 ♭7 ♮7 1 — ♭3 1 ♯1 2 — 4 2 ♯2 3 — ♭7 5 ♯5 6 — 1 6 ♯6 7 — ♭6 4 ♯4 5 — ♭6 4 ♯4 5 — ♭6 4 ♯4 5 — ♭6 4 ♯4 5 — ♭6 4 ♯4 5 —
β′ αναστροφή 1 ♯4 ♭♭3 ♭5	3 3 3 8 6 ♯6 8 5 ♯4 5 ♭6 ♭6 5	♭2 ♭2 1 — ♭3 ♭3 2 — 4 4 3 — ♭7 ♭7 6 — 1 1 7 — ♭6 ♭6 5 — ♭6 ♭6 5 — ♭6 ♭6 5 — ♭6 ♭6 5 — ♭6 ♭6 5 —
γ′ αναστροφή 1 ♭6 2 ♯4	♭3 4 ♯4 ♭6 8 2 3 5 ♭6 ♭6 1 1 7	4 4 3 — 5 5 ♯4 — 6 6 ♯5 — 2 2 ♯1 — 3 3 ♯2 — 1 1 7 — 1 1 7 — 1 1 7 — 1 1 7 — 1 1 7 —

(a)Acc[ordo] imp[erfetto] magg[iore] Crom[atico] dimin[uito] Sens[ibile] con ♭♭7 fond[amentale] derivato dall'anteced[ente] Acc[ordo] imp[erfetto] magg[iore] colla diminuz[ione] della settima nella Cad[enza] Sensibile maggiore Crom[atica]	(a) questo accordo e' crudissim[o] e impraticabile nel 1º. Riv[olto]

1.	♭5.	♭♭7.	3			
				5	♭3 ♮3	3
				3	♭♭7	5
				8	♭5	3
				4 ╲	7	1

(Nº. 2º)	5	♭3♮3	3	(Nº. 1º)	5	♭3♮3	3		5	♭3♮3	3		5	♭3♮3	3		5	♭3♮3	3	
	3	♭♭7	5		3	♭♭7	5		3	♭♭7	5		3	♭♭7	5		3	♭♭7	5	
	8	♭5	3		8	♭5	3		8	♭5	3		8	♭5	3		8	♭5	3	
	♭7 ╲	3	4	—	1	♯4	5	——	♭3 ╲	6	♭7	—	♭6	2	♭3	—	♭2	5	♭6	—
	4 ╲	7	1	—	4 ╲	7	1	——	4 ╲	7	1	—	4 ╲	7	1	—	4 ╲	7	1	

2º: Riv[olto]

1	♭3	♯4	♯6			
				5	6 ♯6	8
				3	♯4	♭6
				8	♭3	♭3
				4	4	3

	6♯6	8			6♯6	8			6♯6	8			6♯6	8			6♯6	8	
5	♯4	♭6		5	♯4	♭6		5	♯4	♭6		5	♯4	♭6		5	♯4	♭6	
3	♭3	♭3		3	♭3	♭3		3	♭3	♭3		3	♭3	♭3		3	♭3	♭3	
1	1	7	—	♭7	♭7	6	——	♭3	♭3	2	—	♭6	♭6	5	—	♭2	♭2	1	—
4	4	3	—	4	4	3	——	4	4	3	—	4	4	3	—	4	4	3	—

Rivers[amento]

1.	6.	♯2.	×4.					
				♭3	♯4×4	6	3	8
				8	♯2	4	8	5
				♭6	6	6	5	3
				6	♭6	5	5	1

3	♭3	2	2	5	—	2	♭2	1	1	4	——	5	♭5	4	4	♭7	—	1	♭1	♭7	♭7	♭3	—	4	♭4	♭3	♭3	♭6	—
6	♭6	5	5	1	—	6	♭6	5	5	1	——	6	♭6	5	5	1	—	6	♭6	5	5	1	—	6	♭6	5	5	1	—

| (α) Χρωματική συγχορδία του προσαγωγέα με 3η μεγάλη, 5η ελαττωμένη [*«ατελής μείζων»*] και 7η ελαττωμένη, σε ευθεία κατάσταση, προερχόμενη από την παραπάνω «ατελή μείζονα» με ελάττωση της εβδόμης στη μείζονα χρωματική πτώση του προσαγωγέα | | | | (α) αυτή η συγχορδία είναι τραχύτατη και δεν χρησιμοποιείται στην α΄ αναστροφή | | | |

Continuaz[ione] della Tavola)

Accordi	Corde e cadenze del Modo Principale	Corde del Modo Princip[ale] colle loro diverse considerazioni imitando ne′ modi correl[ativi] del 1:º e 2:º grado diretto e indiretto le Cadenze del Principale.
Acc[ordo] perf[etto] mag[giore] fond[amentale] della 4. 1ª. 3. 5.	Cadenza diat[onica] di 4 5 1 del Modo Magg[iore] dando alla 4ª terza maggiore e 5ª– 5 3 8 3 8 5 8 5 3 4 5 1	1 2 5 — ♭7 1 4 —— ♭6 ♭7 ♭3 — ♭3 4 ♭7 — ♭2 ♭3 ♭6 — 4 5 1 — 4 5 1 —— 4 5 1 — 4 5 1 — 4 5 1 —
1º: Riv[olto] 1. ♭3. ♭6.	♭3 ♭3 8 ♭6 ♭6 ♭3 6 7 1	3 ♯4 5 — 2 3 4 —— 1 2 ♭3 — 5 5 ♭7 — 4 5 ♭6 — 6 7 1 — 6 7 1 —— 6 7 1 — 6 7 1 — 6 7 1 —
Acc[ordo] perf[etto] min[ore] fond[amentale] della 4. 1 ♭3 5.	Cad[enza] di 4 5 1 dando alla 4ª. ♭3 e 5 3 5 ♭7 8 ♭3 8 5 8 5 3 4 5 1	♭ ♭ ♭ 1 2 5 — ♭7 1 4 —— 2 3 6 — 6 7 3 — 5 6 2 — 4 5 1 — 4 5 1 —— 4 5 1 — 4 5 1 — 4 5 1 —
1.º Riv[olto] 1 3 6	3 ♭3 8 8 ♭6 5 6 ♭5 3 ♭6 7 1	♭3 ♯4 5 — ♭2 3 4 —— 4 ♯5 6 — 1 ♯2 3 — ♭7 ♯1 2 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1 —— ♭6 7 1 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1 —

Συνέχεια του πίνακα)

Συγχορδίες	Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους, απομιμούμενοι τις πτώσεις της κύριας στις τονικότητες άμεσης και έμμεσης συγγένειας1ου και 2ου βαθμού
Τρίφωνη μείζων συγχορδία της 4 σε ευθεία κατάσταση. 1 3 5	Διατονική πτώση 4-5-1 στον μείζονα τρόπο με την 4 να έχει τρίτη μεγάλη και πέμπτη 5 3 8 3 8 5 8 5 3 4 5 1	1 2 5 — ♭7 1 4 —— ♭6 ♭7 ♭3 — ♭3 4 ♭7 — ♭2 ♭3 ♭6 — 4 5 1 — 4 5 1 —— 4 5 1 — 4 5 1 — 4 5 1 —
α′ αναστροφή 1 ♭3 ♭6	♭3 ♭3 8 ♭6 ♭6 ♭3 6 7 1	3 ♯4 5 — 2 3 4 —— 1 2 ♭3 — 5 5 ♭7 — 4 5 ♭6 — 6 7 1 — 6 7 1 —— 6 7 1 — 6 7 1 — 6 7 1 —
Τρίφωνη ελάσσων συγχορδία της 4 σε ευθεία κατάσταση. 1 ♭3 5.	Πτώση 4-5-1 με την 4 να έχει τρίτη μικρή και πέμπτη 3 5 ♭7 8 ♭3 8 5 8 5 3 4 5 1	♭ ♭ ♭ 1 2 5 — ♭7 1 4 —— 2 3 6 — 6 7 3 — 5 6 2 — 4 5 1 — 4 5 1 —— 4 5 1 — 4 5 1 — 4 5 1 —
α′ αναστροφή 1 3 6	3 ♭3 8 8 ♭6 5 6 ♭5 3 ♭6 7 1	♭3 ♯4 5 — ♭2 3 4 —— 4 ♯5 6 — 1 ♯2 3 — ♭7 ♯1 2 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1 —— ♭6 7 1 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1 —

[Accordi]	*[Corde e cadenze del Modo Princ.]*	*[Corde del Modo Principale colle loro diverse considerazioni* κ.λπ.*]*
Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] con ♭7.ª fond[amentale]	Cad[enza] crom[atica] mag[giore] di ♯4 5 1. M[odo] mag[giore]	(a) Si vuole ommettere la ♭3 nell'Acc[ordo] crom[atico] fond[amentale] di questa Cadenza.
1. ♭3. ♭5. ♭7.	(a) 7 5 / 5 3 / ♯4 5 1	♯1 2 5 — 7 1 4 —— 2 ♭3 ♭6 — 6 ♭7 ♭3 — 3 4 ♭7 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —— ♯4 5 1 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —
1º Riv[olto]	5 3 8 / 5 ♭3 3 5 / ♭3 8 8 / 6 ♭6 ♭7 3	3 ♯4 2 5 — 2 3 1 4 —— 4 5 ♭3 ♭6 — 1 2 ♭7 ♭3 — 5 6 4 ♭7 —
1. 6. ♭3. 5.	6. 7 5 1.	6 7 5 1 — 6 7 5 1 —— 6 7 5 1 — 6 7 5 1 — 6 7 5 1 —
2º Riv[olto]	7 / 3 ♭3 5 3 / 6 8 3 8 / ♯4 ♭6 8 5	5 ♯4 2 5 — 4 3 1 4 —— ♭6 5 ♭3 ♭6 — ♭3 2 ♭7 ♭3 — ♭7 6 4 ♭7 —
1. ♯4. 6. 3.	1 7 5 1.	1 7 5 1 — 1 7 5 1 —— 1 7 5 1 — 1 7 5 1 — 1 7 5 1 —
Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] con ♭♭7. fond[amentale]	Cad[enza] crom[atica] min[ore] di ♯4 5 1	(c) e (b) la ♭3 dev'essere posta sotto la ♭6 per evitare le 5te fra le parti
1. ♭3. ♭5. ♭♭7.	8 / ♭♭7 5 5 / ♭5 3 ♭♯3 / ♯4 5 1	♯1 2 ♭o♮ 5 — 7 1 ♭o♮ 4 —— ♭o♮ ♭o♮ ♯2 3 6 — ♯6 7 3 — ♯5 6 2 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —— ♯4 5 1 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1. —
1º: Riv[olto]	♯6 ♭6♭5 ♭♯3 / ♭5 ♭3 8 / ♭3 ♭6 5	3 ♯4 ♭o♮ 5 — 2 3 ♭o♮ 4 —— ♭o♮ ♭o♮ 4 ♯5 6 — 1 ♯2 3 — ♭7 ♯1 2 —
1. ♭3. ♭5 6.	(c)6 7 1	6 7 1 — 6 7 1 —— ♭6 7 1 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1. —
2º Riv[olto]	♯4 ♭6 ♭5 ♭♯3 / 6 ♭6 5 / ♭3 ♭3 ♭♯3	5 ♯4 ♭o♮ 5 — 4 3 ♭o♮ 4 —— ♭o♮ ♭o♮ 6 ♯5 6 — 3 ♯2 3 — 2 ♯1 2. —
1. ♭3. ♯4. 6.	(b)1 7 1	1 7 1 — 1 7 1 —— 1 7 1 — 1 7 1 — 1 7 1. —
Acc[ordo] imp[erfetto] dim[inuito] Crom[atico] del Modo min[ore] derivato dalla diminuz[ione] della ‹♭3› dell'Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] in ♭♭3, con ♭♭7. Acc[ordo] fondamentale —(A)	Cad[enza] crom[atica] min[ore] di ♯4 5 1 avendo la ♯4 l'acc[ordo] imp[erfetto] dim[inuito] con ♭♭7 _	(A) questo acc[ordo] essendo un po' duro non se ne farà uso se non se come forma espressiva nel suo genere nello stile libero ideale, sebbene venga adoperato da Durante talvolta nello stile ecclesiastico _
1. ♭5. ♭♭7. ♭♭3.	♭♭3 8 / ♭♭7 5 / ♭5 3 / ♯4 5 1.	♯1 2 ♭o♮ 5 — 7 1 ♭o♮ 4 —— ♭o♮ ♭o♮ 6 ♭7 ♭3 — 3 4 ♭7 — 2 ♭3 ♭6 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —— ♯4 5 1 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —
1º: Riv[olto]	♯6 / 3 < / ♭6.	(a) si ommette la 5:ª per evitare le due 5:e giuste tra le parti
1. 3. (a)5 ♯6	8 5 3 5 1.	♭3 2 ♭o♮ 5 — ♭2 1 ♭o♮ 4 —— ♭o♮ ♭o♮ ♭1 ♭7 ♭3 — ♭5 ♭4 ♭7 — ♭4 ♭3 ♭6 — ♭6 5 1 — ♭6 5 1 —— ♭6 5 1 — ♭6 5 1 — ♭6 5 1 —
2º: Riv[olto]	♯4 ♭6 / ♭6 ♭6 / ♭3 ♭3	5 ♯4 ♭o♮ 5 — 4 3 ♭o♮ 4 —— ♭o♮ ♭o♮ ♭3 2 ♭3 — ♭7 6 ♭7 — ♭6 5 ♭6 —
1. ♭3. ♭6. ♯4.	(b)1 7 1.	1 7 1 — 1 7 1 —— 1 7 1 — 1 7 1 — 1 7 1 —

(b) La ♭3 si porrà sotto la ♭6 per evitare le 5.te fra le parti _

[Συγχορδίες]	*[Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας]*	*[Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους κ.λπ.]*
Ελαττωμένη συγχορδία [«*ατελής ελάσσων*»] με μικρή έβδομη, σε ευθεία κατάσταση 1 ♭3 ♭5 ♭7	Μείζων χρωματική πτώση ♯4-5-1. Μείζων τρόπος (α) 7 5 5 3 ♯4 5 1	(α) Σε αυτήν την πτώση, στην ευθεία κατάσταση της χρωματικής συγχορδίας χρειάζεται να παραλειφθεί η μικρή τρίτη ♯1 2 5 — 7 1 4 —— 2 ♭3 ♭6 — 6 ♭7 ♭3 — 3 4 ♭7 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —— ♯4 5 1 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —
α′ αναστροφή 1 6 ♭3 5	5 8 5 ♭3 3 5 ♭3 8 8 6 ♭6 ♭7 3 6. 7 5 1.	3 ♯4 2 5 — 2 3 1 4 —— 4 5 ♭3 ♭6 — 1 2 ♭7 ♭3 — 5 6 4 ♭7 — 6 7 5 1 — 6 7 5 1 —— 6 7 5 1 — 6 7 5 1 — 6 7 5 1 —
β′ αναστροφή 1 ♯4 6 3	7 3 ♭3 5 3 6 8 3 8 ♯4 ♭6 8 5 1 7 5 1	5 ♯4 2 5 — 4 3 1 4 —— ♭6 5 ♭3 ♭6 — ♭3 2 ♭7 ♭3 — ♭7 6 4 ♭7 — 1 7 5 1 — 1 7 5 1 —— 1 7 5 1 — 1 7 5 1 — 1 7 5 1 —
Ελαττωμένη συγχορδία [«*ατελής ελάσσων*»] με ελαττωμένη έβδομη, σε ευθεία κατάσταση 1 ♭3 ♭5 ♭♭7	Ελάσσων χρωματική πτώση ♯4-5-1 8 ♭♭7 5 5 ♭5 3 ♭♮3 ♯4 5 1	(γ) και (β): η ♭3 πρέπει να βρίσκεται κάτω από την ♭6 για να αποφευχθούν οι [παράλληλες] πέμπτες μεταξύ των φωνών ♭♮♮ ♭♮♮ ♯1 2 5 — 7 1 4 —— ♭♮♮ ♭♮♮ ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —— ♯2 3 6 — ♯6 7 3 — ♯5 6 2 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —
α′ αναστροφή 1 ♭3 ♭5̸ 6	♯6 ♭6♭5 ♭♮3 ♭5 ♭3 8 ♭3 ♭6 5 (γ)6 7 1	♭♮♮ ♭♮♮ 3 ♯4 5 — 2 3 4 —— ♭♮♮ ♭♮♮ 6 7 1 — 6 7 1 —— 4 ♯5 6 — 1 ♯2 3 — ♭7 ♯1 2 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1 — ♭6 7 1. —
β′ αναστροφή 1 ♭3 ♯4 6	♯4 ♭6 ♭5 ♭♮3 6 ♭6 5 ♭3 ♭3 ♭♮3 (β)1 7 1	♭♮♮ ♭♮♮ 5 ♯4 5 — 4 3 4 —— ♭♮♮ ♭♮♮ 1 7 1 — 1 7 1 —— 6 ♯5 6 — 3 ♯2 3 — 2 ♯1 2 — 1 7 1 — 1 7 1 — 1 7 1 — 1 7 1 —
«Ατελής δις ελαττωμένη» χρωματική συγχορδία του ελάσσονος τρόπου, προερχόμενη από την ελάττωση της μικρής τρίτης της «ατελούς ελάσσονος συγχορδίας» με ελαττωμένη έβδομη. Συγχορδία σε ευθεία κατάσταση —(Α) 1 ♭5 ♭♭7 ♭♭3	Ελάσσων χρωματική πτώση ♯4-5-1 με την ♯4 ως ατελή δις ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη ♭♭3 8 ♭♭7 5 ♭5 3 ♯4 5 1	(Α) Αυτή η συγχορδία, όντας κάπως τραχιά, δεν χρησιμοποιείται παρά μόνον ως εκφραστικό μέσο στο είδος της, στο ελεύθερο ύφος σύνθεσης, αν και ενίοτε ο Durante τη χρησιμοποιεί στο εκκλησιαστικό ύφος. ♭♮♮ ♭♮♮ ♯1 2 5 — 7 1 4 —— ♭♮♮ ♭♮♮ ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —— 6 ♭7 ♭3 — 3 4 ♭7 — 2 ♭3 ♭6 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 — ♯4 5 1 —
α′ αναστροφή 1 3 (α)5 ♯6	♯6 8 3 5 3 ♭6. 5 1	(α) παραλείπεται η πέμπτη για να αποφευχθούν οι δύο [παράλληλες] καθαρές πέμπτες μεταξύ των φωνών ♭♮♮ ♭♮♮ ♭3 2 5 — ♭2 1 4 —— ♭1 ♭7 ♭3 — ♭5 ♭4 ♭7 — ♭4 ♭3 ♭6 — ♭6 5 1 — ♭6 5 1 —— ♭6 5 1 — ♭6 5 1 — ♭6 5 1 —
β′ αναστροφή 1 ♭3 ♭6 ♯4	♯4 ♭6 ♭6 ♭6 ♭3 ♭3 (β)1 7 1	♭♮♮ ♭♮♮ 5 ♯4 5 — 4 3 4 —— ♭3 2 ♭3 — ♭7 6 ♭7 — ♭6 5 ♭6 — 1 7 1 — 1 7 1 —— 1 7 1 — 1 7 1 — 1 7 1 —

(β) [Ν.Χ.Μ.] Η μικρή τρίτη θα τοποθετηθεί κάτω από τη μικρή έκτη για ν′ αποφευχθούν οι [παράλληλες] πέμπτες μεταξύ των φωνών.

Continuazione della Tavola ( )

Accordi	Corde e cadenze del Modo Principale.	Corde del Modo Princip[ale] colle diverse loro considerazioni, imitando ne' modi correl[ativi] del 1:º e 2:º grado diretto e indiretto le cadenze del Principale.
Acc[ordo] perf[etto] magg[iore] fond[amentale] della 4:ª 1. 3. 5	Cadenza di 4 5 5 1 dando alla 4ª l'acc[ordo] perf[etto] magg[iore] e alla 1.ª 5ª quar[ta] e 6ª, e poi 3:ª e 5 5 4 3 8 3 8 8 5 8 6 5 3 4 5 5 1	1 2 2 5 — ♭7 1 1 4 —— ♭6 ♭7 ♭7 ♭3 — ♭3 4 4 ♭7 — ♭2 ♭3 ♭3 ♭6 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — <4> <5> <5> <1> [—]
1º Riv[olto] 1ª. ♭3. ♭6.	♭6 6 5 8 ♭3 4 3 5 ♭6 8 8 8 6 5 5 1	3 2 2 5 — 2 1 1 4 —— 1 ♭7 ♭7 ♭3 — 5 4 4 ♭7 — 4 ♭3 ♭3 ♭6 [—] 6 5 5 1 — 6 5 5 1 —— 6 5 5 1 — 6 5 5 1 — 6 5 5 1 —
Acc[ordo] perf[etto] min[ore] fond[amentale] della 4ª. 1 ♭3. 5	La stessa cad[enza] dando alla 4.ª l'Acc[ordo] perf[etto] min[ore] 6 ♭♮6 5 8 3 4 3 5 6 8 8 ♭♮3 4 5 5 1	♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭6 ♭6 ♭6 4 4 4 1 2 2 5 — ♭7 1 1 4 —— 2 3 3 6 — 6 7 7 3 — 5 6 6 2 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —
1º: Riv[olto] 1. 3. 6.	6 [♭]6 5 8 3 4 3 5 6 8 8 [♭]3 ♭6 5 5 1	♭3 2 2 5 — ♭2 1 1 4 —— 4 3 3 6 — 1 7 7 3 — ♭7 6 6 2 [—] ♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 —— ♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 [—]

Συνέχεια του πίνακα ( )

Συγχορδίες	Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους, απομιμούμενοι τις πτώσεις της κύριας στις τονικότητες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού
Τρίφωνη μείζων συγχορδία της 4 σε ευθεία κατάσταση	Πτώση 4-5-5-1 όπου η 4 έχει τρίφωνη μείζονα συγχορδία, και η 5 έχει αρχικά $^{6}_{4}$ και έπειτα $^{5}_{3}$	
	5 4 3 8	
	3 8 8 5	
	8 6 5 3	1 2 2 5 — ♭7 1 1 4 —— ♭6 ♭7 ♭7 ♭3 — ♭3 4 4 ♭7 — ♭2 ♭3 ♭3 ♭6 —
1 3 5	4 5 5 1	4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — <4> <5> <5> <1> [—]
α′ αναστροφή	♭6 6 5 8	
	♭3 4 3 5	
	♭6 8 8 8	3 2 2 5 — 2 1 1 4 —— 1 ♭7 ♭7 ♭3 — 5 4 4 ♭7 — 4 ♭3 ♭3 ♭6 [—]
1ª ♭3 ♭6	6 5 5 1	6 5 5 1 — 6 5 5 1 —— 6 5 5 1 — 6 5 5 1 — 6 5 5 1 —
Τρίφωνη ελάσσων συγχορδία της 4 σε ευθεία κατάσταση	Η ίδια πτώση, με την 4 να έχει τρίφωνη ελάσσονα συγχορδία	
	6 ♭♯6 5 8	
	3 4 3 5	♭ ♭ ♭ ♭ ♭6 4 ♭ ♭ ♭6 4 ♭ ♭ ♭6 4 ♭
	6 8 8 ♭♯3	1 2 2 5 — ♭7 1 1 4 —— 2 3 3 6 — 6 7 7 3 — 5 6 6 2 —
1 ♭3 5	4 5 5 1	4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —
α′ αναστροφή	6 [♭]6 5 8	
	3 4 3 5	
	6 8 8 [♭]3	♭3 2 2 5 — ♭2 1 1 4 —— 4 3 3 6 — 1 7 7 3 — ♭7 6 6 2 [—]
1 3 6	♭6 5 5 1	♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 —— ♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 [—]

[Accordi]	*[Corde e cadenze del Modo Principale]*	*[Corde del Modo Principale colle loro diverse considerazioni κ.λπ.]*
Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] con ♭7 fond[amentale] della ♯4.	Cad[enza] crom[atica] magg[iore] di ♯4 5 5 1 idem	
1. ♭3. ♭5 ♭7	♭7 6 5 8 ♭5 4 3 5 ♭3 8 8 3 ♯4 5 5 1.	♯1 2 2 5 — 7 1 1 4 —— 6 ♭7 ♭7 ♭3 — 3 4 4 ♭7 — 2 ♭3 ♭3 ♭6 ♯4 5 5 1 — ♯4 5 5 1 —— ♯4 5 5 1 — ♯4 5 5 1 — ♯4 5 5 1
1º: Riv[olto]	5 6 5 8 ♭3 4 3 5 6 8 8 3	3 2 2 5 — 2 1 1 4 —— 1 ♭7 ♭7 ♭3 — 5 4 4 ♭7 — 4 ♭3 ♭3 ♭6
1. 6. ♭3. 5	6 5 5 1.	6 5 5 1 — 6 5 5 1 —— 6 5 5 1 — 6 5 5 1 — 6 5 5 1
2º Riv[olto]	3 6 5 8 8 ♯4 5 7 5 ♭3 ♭♮3 5 3	♭3 ♭3 5 8 8 8 ♯3 8 ♯6 5 8 5 ♯4 5 ♭7 ♭3 5 5 2 5 — 4 4 1 4 —— 6 6 3 6 — 3 3 7 3 — 2 2 6 2
1. ♭3. ♯4. 6.	1. 1. 5 1	Consideraz[ioni] 1 1 5 1 — 1 1 5 1 —— 1 1 5 1 — 1 1 5 1 — 1 1 5 1
Rivers[amento]	6 ♮♭6 6 8 ♯4 ♭♮3 4 5 ♯2 ♭[♮]3 ♭3 3	♭7 ♮7 6 5 — ♭6 ♮6 5 4 —— 1 1 7 6 — 5 5 ♯4 3 — 4 4 3 2
1. ♯4. 6 ♯2.	♭3 ♭♮3 2 1	Consideraz[ioni] ♭3 ♮3 2 1 — ♭3 ♮3 2 1 —— ♭3 ♭3 2 1 — ♭3 ♭3 2 1 — ♭3 ♭3 2 1
Acc[ordo] imp[erfetto] dim[inuito] con ♭♭7 Crom[atico] derivato dalla diminuz[ione] della 5: [*sic, recte* 3:] dell'acc[ordo] anteced[ente] fond[amentale]	Cad[enza] Crom[atica] min[ore] e magg[iore] di ♯4 5 5 1 ecc.	
1. ♭5. ♭♭7. ♭♭3	♭♭3 4 3 8 ♭♭7 ♭♮6 2[*sic*] 5 ♭5 8 5 ♭♮3 ♯4 5 5 1	♯1 2 2 5 — 7 1 1 4 —— ♯2 3 3 6 — ♯6 7 7 3 — ♯5 6 6 2 consideraz[ioni] ♯4 5 5 1 — ♯4 5 5 1 —— ♯4 5 5 1 — ♯4 5 5 1 — ♯4 5 5 1
1:º Riv[olto]	♯6 8 8 5 5 ♭♮6 5 ♭♮3 3 4 3 8	♭3 2 2 5 — ♭2 1 1 4 —— 4 3 3 6 — 1 7 7 3 — ♭7 6 6 2
1. 3. 5 ♯6.	♭6. 5. 5. 1.	♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 —— ♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1 — ♭6 5 5 1
2º: Riv[olto]	♯4 5 ♭3 ♭♮3 8 8 8 5 ♭6 5 3	♯4 5 ♭3 ♭♮3 8 5 8 8 5 ♭♮3 ♭6 5 3 8 5 5 2 5 — 4 4 1 4 —— 6 6 3 6 — 3 3 7 3 — 2 2 6 2
1. ♭6. 8. ♭3. ♯4	1 1 5 1	Consideraz[ioni] 1 1 5 1 — 1 1 5 1 —— 1 1 5 1 — 1 1 5 1 — 1 1 5 1
Rivers[amento]	♯2 ♭♮3 ♭3 ♭♮3 6 6(a) 6 8 4 ♭♮3 4 5	(ab) ♭7 ♭♮7 6 5 — ♭6 ♭♮6 5 4 —— 1 1 7 6 — 5 5 ♯4 3 — 4 4 3 2
1. 4. 6 ♯2	(B)♭3. ♭♮3 2 1	♭3 ♭♮3 2 1 — ♭3 ♭3 2 1 —— ♭3 ♭3 2 1 — ♭3 ♭3 2 1 — ♭3 ♭3 2 [1]

(a) le due 5:te una giusta l'altra diminuita fra le parti scendenti di grado si tollerano in questo caso.
(ab) s'intendano ammesse come nel tipo (B) le consideraz[ioni] ne' Modi Correl[ativi] del 2.º grado diretto del Modo min[ore].

| *[Συγχορδίες]* | | | | *[Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας]* | | | | *[Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους κ.λπ.]* | | | |

Continuaz[ione] della Tavola ( )

Accordi	Corde e Cadenze del Modo Princip[ale]	Corde del Modo Princip[ale] colle loro diverse consideraz[ioni], imitando ne' Modi correl[ativi] del 1:^{o} e 2° grado diretto e indiretto le cadenze del Principale.
Acc[ordo] perf[etto] min[ore] [d]ella 2^{a}: a 5: fond[amentale] 1 ♭3 5	Cad[enza] diat[onica] del M[odo] maggiore di 2 5 5 1 5 6 5 5 ♭3 4 3 3 2 5 5 1	6 2 2 5 — 5 1 1 4 —— 7 3 3 6 — ♯4 7 7 3 — 3 6 6 2 2 5 5 1 — 2 5 5 1 —— 2 5 5 1 — 2 5 5 1 — 2 5 5 1
1°: Riv[olto] 1. 3. 6.	6 6 5 3 4 3 4 5 5 1	1 2 2 5 — 7 1 1 4 —— 2 3 3 6 — 6 7 7 3 — 5 6 6 2 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1
Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] fond[amentale] della 2^{a} del M[odo] min[ore] 1. ♭3. [♭]5. 8.	Cad[enza] diat[onica] del M[odo] min[ore] di 2 5 5 1. 8 ♭5 ♭♯6 5 ♭3 4 3 ♭♮ 2 5 5 1	8 4 5 8 ♭3 ♭♯6 ♭♮ 6 2 2 5 — 5 1 1 4 —— 7 3 3 6 — ♯4 7 7 3 — 3 6 6 2 2 5 5 1 — 2 5 5 1 —— 2 5 5 1 — 2 5 5 1 — 2 5 5 1
1° Riv[olto] 1. ♭3. 6	6 4 3 8 ♭3 8 8 5 8 ♭♯6 5 ♭♯3 4 5 5 1	1 2 2 5 — ♭7 1 1 4 —— 2 3 3 6 — 6 7 7 3 — 5 6 6 2 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1

Συνέχεια του Πίνακα ( )

Συγχορδίες	Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας	Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους, απομιμούμενοι τις πτώσεις της κύριας στις τονικότητες άμεσης και έμμεσης συγγένειας 1ου και 2ου βαθμού
Τρίφωνη ελάσσων συγχορδία της 2 προς την 5, σε ευθεία κατάσταση 1 ♭3 5	Διατονική πτώση του μείζονος τρόπου 2-5-5-1 5 6 5 5 ♭3 4 3 3 2 5 5 1	6 2 2 5 — 5 1 1 4 —— 7 3 3 6 — ♯4 7 7 3 — 3 6 6 2 2 5 5 1 — 2 5 5 1 —— 2 5 5 1 — 2 5 5 1 — 2 5 5 1
α′ αναστροφή 1 3 6	6 6 5 3 4 3 4 5 5 1	1 2 2 5 — 7 1 1 4 —— 2 3 3 6 — 6 7 7 3 — 5 6 6 2 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1
Ελαττωμένη [*«ατελής ελάσσων»*] συγχορδία της 2 του ελάσσονος τρόπου σε ευθεία κατάσταση 1 ♭3 [♭]5 8	Διατονική πτώση του ελάσσονος τρόπου 2-5-5-1 8 ♭5 ♭♯6 5 ♭3 4 3 ♭♮ 2 5 5 1	8 4 5 8 ♭3 ♭♯6 ♭♮ 6 2 2 5 — 5 1 1 4 —— 7 3 3 6 — ♯4 7 7 3 — 3 6 6 2 2 5 5 1 — 2 5 5 1 —— 2 5 5 1 — 2 5 5 1 — 2 5 5 1
α′ αναστροφή 1 ♭3 6	6 4 3 8 ♭3 8 8 5 8 ♭♯6 5 ♭♯3 4 5 5 1	1 2 2 5 — ♭7 1 1 4 —— 2 3 3 6 — 6 7 7 3 — 5 6 6 2 4 5 5 1 — 4 5 5 1 —— 4 5 5 1 — 4 5 5 1 — 4 5 5 1

[Accordi]	*[Corde e cadenze del Modo Principale]*	*[Corde del Modo Principale colle loro diverse considerazioni* κ.λπ.*]*
Acc[ordo] perf[etto] mag[giore] fond[amentale] della ♭2 ‹i›l quale passa ‹a›l 1:º suo Riv[olto]	Cad[enza] crom[atica] del Modo min[ore] di ♭2 4 5 5 1	
‹F›ond[amentale] 1. 3. 5.	8 ♭6 4 3 8 5 ♭3 8 8 5 3 8 ♭♮6 5 ♭♮3	♭6 1 2 2 5 — ♭5 ♭7 1 1 4 —— ♭7 2 3 3 6 — 4 6 7 7 3 — ♭3 5 6 6 2 —
‹1›º Riv[olto] 1 ♭3 ♭6	♭2 4 5 5 1	♭2 4 5 5 1 — ♭2 4 5 5 1 —— ♭2 4 5 5 1 — ♭2 4 5 5 1 — ♭2 4 5 5 1 —
Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] ‹c›on ♭♭7, della ‹♭›2 del M[odo] magg[iore]	Cad[enza] crom[atica] del Modo magg[iore] di ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1.	
‹Fondamentale› 1. ♭3 ♭5. ♭♭7.	♭7 ♭6 ♭5 4 ♭3 4 3 8	
‹1º› R. 1. 3 ♭5. 6	♭5 ♭3 ♭3 8 6 8 8 5	♯6 7 ♯1 2 6 2 2 5 — ♯5 6 7 1 2 1 1 4 — ♯4 5 6 ♭7 1 ♭7 ♭7 ♭3 — ♯1 2 3 4 5 4 4 ♭7 — 7 1 2 ♭3 4 ♭3 ♭3 ♭6
‹2º› R. 1. ♭3 ♯4 6	♭3 8 6 6 ♯4 6 5 3 ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1	♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 —
‹A›cc[ordo] imp[erfetto] min[ore] ‹c›rom[atico] con ♭♭7 ‹e› ♭♭5 della ‹♭›2 del Modo magg[iore]	La stessa Cadenza [*σβησμένη λέξη*] anteced[ente] del Modo magg[iore] triplam[ente] Cromatica	
[Fondamenta]le 1. ♭♭5. ♭♭7. ♭3	♭3 ♭3 6 6 ※4 6 5 8	
[1º] R. 1. ♭♭3. ♭5. 6.	♭♭7 ♭6 ♭5 4 3 4 3 5 ♭♭5 ♭3 ♭♭3 8 ♯6 8 8 3	♯6 7 ♯1 2 ♭3 2 2 5 ♯5 6 7 1 ♭2 1 1 4 ♯4 5 6 ♭7 ♭1 ♭7 ♭7 ♭3 ♯1 2 3 4 ♭5 4 4 ♭7 7 1 2 ♭3 ♭4 ♭3 ♭3 ♭‹6›
[2º] R. 1. ♯6. 3. ※4.	♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1	♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 ‹5› ‹1›

[Συγχορδίες]	*[Φθόγγοι και πτώσεις της κύριας τονικότητας]*	*[Φθόγγοι της κύριας τονικότητας με τις διάφορες Θεωρήσεις τους,* κ.λπ.*]*
Τρίφωνη μείζων συγχορδία της ♭2 σε ευθεία κατάσταση η οποία περνά στην α′ αναστροφή της	Χρωματική πτώση του ελάσσονος Τρόπου ♭2-4-5-5-1	
Ευθεία κατάσταση 1 3 5	8 ♭6 4 3 8 5 ♭3 8 8 5 3 8 ♭♮6 5 ♭♮3	♭6 1 2 2 5 — ♭5 ♭7 1 1 4 —— ♭7 2 3 3 6 — 4 6 7 7 3 — ♭3 5 6 6 2 —
α′ αναστροφή 1 ♭3 ♭6	♭2 4 5 5 1	♭2 4 5 5 1 — ♭2 4 5 5 1 —— ♭2 4 5 5 1 — ♭2 4 5 5 1 — ♭2 4 5 5 1 —
Ελαττωμένη [*«ατελής ελάσσων»*] συγχορδία της ♯2 με ελαττωμένη 7ης στον μείζονα Τρόπο	Χρωματική πτώση του μείζονος Τρόπου ♯2-3-♯4-5-6-5-5-1.	
Ευθεία κατάσταση 1 ♭3 ♭5 ♭♭7	♭7 ♭6 ♭5 4 ♭3 4 3 8 ♭5 ♭3 ♭3 8 6 8 8 5	
α′ αναστροφή 1 3 ♭5 6	♭3 8 6 6 ♯4 6 5 3	♯6 7 ♯1 2 6 2 2 5 — ♯5 6 7 1 2 1 1 4 — ♯4 5 6 ♭7 1 ♭7 ♭7 ♭3 — ♯1 2 3 4 5 4 4 ♭7 — 7 1 2 ♭3 4 ♭3 ♭3 ♭6
β′ αναστροφή 1 ♭3 ♯4 6	♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1	♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 6 5 5 1
Χρωματική συγχορδία της ♯2, «ατελής ελάσσων» με 7ης και 5ης ελαττωμένες στον μείζονα Τρόπο	Η ίδια παραπάνω πτώση του μείζονος Τρόπου τρις χρωματική	
Ευθεία κατάσταση 1 ♭♭5 ♭♭7 ♭3	♭3 ♭3 6 6 ×4 6 5 8	
α′ αναστροφή 1 ♭♭3 ♭5 6	♭♭7 ♭6 ♭5 4 3 4 3 5 ♭♭5 ♭3 ♭♭3 8 ♯6 8 8 3	♯6 7 ♯1 2 ♭3 2 2 5 — ♯5 6 7 1 ♭2 1 1 4 — ♯4 5 6 ♭7 ♭1 ♭7 ♭7 ♭3 — ♯1 2 3 4 ♭5 4 4 ♭7 — 7 1 2 ♭3 ♭4 ♭3 ♭3 ♭<6>
β′ αναστροφή 1 ♯6 3 ×4	♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1	♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 5 1 — ♯2 3 ♯4 5 ♭6 5 <5> <1>

[φ. 93*r* / σ. 182]

Tavola degli accordi equivalenti.

Accordo Caratt[eristico] fond[amentale]	=	1°: Riv[olto] dell'Acc[ordo] imp[erfetto] dimin[uito] con ♭♭7.	=	2° Riv[olto] dell'acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] con ♭♭5 e ♭♭7.
(a) F[ondamentale] 1. Sol. 3. si. 5. re. ♭7. fa	=	1 R[ivolto] 1. Sol. 3. si. 5. re. ♯6. mi♯	=	2 R[ivolto] (b) 1 Sol 3. si 𝄪4 do𝄪 6 mi♯
consideraz[ione] 5 ♭6		♭6. (che va a 5ª: con 4ª e 6ª min[ore] o magg[iore])		♭6. (che va a 5:ª con 4ª e 6ª: magg[iore])
(a) Cadenza fond[amentale] da ♯4. a 5ª, avendo la 5ª: il 2°: Riv[olto] dell'acc[ordo] perf[etto] min[ore] o magg[iore] della Tonica. Qui l'acc[ordo] sol si re fa apparentemente fond[amentale] sta in luogo del 1:° rivolto dell'acc[ordo] imp[erfetto] dimin[uito] con ♭♭7 sol si re mi♯ in cui il Basso Sol si considera come ♭6 che scende a 5ª:, passando al 4:° o 5° grado		Cad[enza] fond[amentale] tricrom[atica] acc[resciuta] e biscem[ata] da ♯4 a 5 o 1 __		(b) Cadenza fond[amentale] bicrom[atica] accr[esciuta] da ♯2ª a 3ª del Modo Magg[iore] modulando alla 7: magg[iore] — ossia alla 1ª: Modulaz[ione] del 4°: o 5° grado del Princ[ipale] _

Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] con ♭7 fondam[entale]	=	2 R[ivolto] dell'acc[ordo] fond[amentale] imp[erfetto] magg[iore] con ♭♭7.
F[ondamentale] 1.ª si ♭3. re ♭5. fa ♭7. la	=	(b) 2 R[ivolto] 1. si 4 ♭3. re. ♯4. mi♯ ♯6. Sol𝄪
Consideraz[ione] 7 o ♯4		
Fond[amentale] della Cad[enza] Sens[ibile] diat[onica] sulla Tonica del Princip[ale] —		(b) 2° Riv[olto] della Cad[enza] Sensib[ile] bicr[omatica] acc[resciuta] e scem[ata] da 4 a 3 modulando alla ♯4 del Princ[ipale] — ossia alla 2.ª modulaz[ione] del 5°: gr[ado] —

Acc[ordo] imp[erfetto] min[ore] con ♭♭7:ª fond[amentale]	=	1 R[ivolto] dello stesso Acc[ordo]	=	2 R[ivolto] … idem …	=	Riv[ersamento] … idem
F[ondamentale] 1. Si ♭3. re ♭5. fa ♭♭7 la♭	=	1 R[ivolto] 1. si ♭3. re. ♭5. fa. 6 sol♯.	=	2 R[ivolto] 1. si. ♭3. re. ♯4. mi♯ 6 sol♯.	=	Riv[ersamento] 1 si. ♯2 do𝄪 ♯4. mi♯ 6. sol♯
Consideraz[ioni] 7 o ♯4 (Cad[enza] Sens[ibile] alla Tonica)		2 o 6 (Cad[enza] Sensibile alla 6.)		4 o 1 (Cad[enza] Sens[ibile] alla ♯4)		♭6 o ♭3 (Cad[enza] Sens[ibile] alla ♯2)_

Acc[ordo] imp[erfetto] magg[iore] con ♭7 F[ondamentale]	=	2° R[ivolto] dello stesso acc[ordo]	1 R[ivolto] … idem	=	Rivers[amento] … idem.
F[ondamentale] 1. re ♭5. la♭ ♭7. do. 3 fa♯	=	2 R[ivolto] 1. re. 4. Sol♯ 6. si♯ 3 fa♯	1 R[ivolto] 1. fa♯. ♭5. do. ♭6. re. ♭♭3 la♭.	=	Rivers[amento] 1. fa♯. 4. si♯. 6. re. 2 sol♯
Consider[azioni] 2. a 5 o pure 5 a 1		♭6. a 5 o pure ♭2. a 1	#4 a 5 o pure 7 a 1.		1 a 7. o pure 4 a 3.

Πίνακας ισοδύναμων συγχορδιών

Μείζων συγχορδία εβδόμης [*«χαρακτηριστική»*] σε ευθεία κατάσταση	=	α΄ αναστροφή της συγχορδίας με τρίτη, πέμπτη και εβδόμη ελαττωμένες [*«ατελούς δις ελαττωμένης με ελαττωμένη 7η»*]	=	β΄ αναστροφή της συγχορδίας με τρίτη μικρή, πέμπτη ελαττωμένη και εβδόμη ελαττωμένη [*«ατελούς ελάσσονος με 5η και 7η δις ελαττωμένες»*].
(α)				
Ευθεία κατάσταση 1 σολ 3 σι 5 ρε ♭7 φα	=	α΄ αναστροφή 1 σολ 3 σι 5 ρε ♯6 μι♯	=	β΄ αναστροφή (β) 1 σολ 3 σι ×4 ντο× 6 μι♯
Θεώρηση 5 ♭6		♭6 (η οποία πηγαίνει στην 5 με $^6_4$ – η έκτη ελάσσων ή μείζων)		♭6 (η οποία πηγαίνει στην 5 με $^6_4$ – η έκτη μείζων)
(α) Πτώση σε ευθεία κατάσταση από την ♯4 προς την 5, με την 5 να έχει τη β΄ αναστροφή της τρίφωνης ελάσσονος ή μείζονος συγχορδίας της Τονικής. Εδώ η συγχορδία *σολ-σι-ρε-φα*, φαινομενικά σε ευθεία κατάσταση, παίρνει τη θέση της α΄ αναστροφής της συγχορδίας με 3ε, 5ε και 7ε [*«ατελούς δις ελαττωμένης συγχορδίας με ελαττωμένη έβδομη»*], σολ-σι-ρε-μι♯, στην οποία το *σολ* του μπάσου θεωρείται ♭6 που κατεβαίνει στην 5 κάνοντας μετατροπία στον 4ο ή 5ο βαθμό συγγένειας		Πτώση σε ευθεία κατάσταση, τρις χρωματική, αυξημένη και δις ελαττωμένη από την ♯4 προς την 5 ή την 1		(β) Πτώση σε ευθεία κατάσταση, δις χρωματική αυξημένη, από την ♯2 προς την 3 του μείζονος Τρόπου, με μετατροπία στη μεγάλη έβδομη — δηλαδή στην 1η μετατροπία του 4ου ή του 5ου βαθμού της *Κύριας τονικότητας*

Ελαττωμένη [*«ατελής ελάσσων»*] συγχορδία σε ευθεία κατάσταση με μικρή έβδομη	=	β΄ αναστροφή της συγχορδίας με τρίτη μεγάλη, πέμπτη ελαττωμένη και εβδόμη ελαττωμένη [*«ατελούς μείζονος συγχορδίας με ελαττωμένη έβδομη»*] σε ευθεία κατάσταση
Ευθεία κατάσταση 1 σι ♭3 ρε ♭5 φα ♭7 λα	=	(β) β΄ αναστροφή 1 si ♭3 ρε ♯4 μι♯ ♯6 σολ×
Θεώρηση 7 ή ♯4		4
Ευθεία κατάσταση της διατονικής πτώσης του προσαγωγέα πάνω στην Τονική της Κύριας τονικότητας		(β) β΄ αναστροφή της δις χρωματικής (αυξημένης και [συνάμα] ελαττωμένης) πτώσης του προσαγωγέα από την 4 προς την 3 με μετατροπία στην ♯4 της Κύριας τονικότητας — δηλαδή στην 2η μετατροπία του 5ου βαθμού

Ελαττωμένη [*«ατελής ελάσσων»*] συγχορδία με ελαττωμένη εβδόμη σε ευθεία κατάσταση	=	α΄ αναστροφή της ίδιας συγχορδίας	=	β΄ αναστροφή … ομοίως …	=	γ΄ αναστροφή … ομοίως
Ευθεία κατάσταση 1 σι ♭3 ρε ♭5 φα ♭♭7 λα♭	=	α΄ αναστροφή 1 σι ♭3 ρε ♭5 φα 6 σολ♯	=	β΄ αναστροφή 1 σι ♭3 ρε ♯4 μι♯ 6 σολ♯	=	γ΄ αναστροφή 1 σι ♯2 ντο× ♯4 μι♯ 6 σολ♯
Θεωρήσεις 7 ή ♯4 (Πτώση με τον προσαγωγέα προς την Τονική)		2 ή 6 (Πτώση με τον προσαγωγέα προς την 6)		4 ή 1 (Πτώση με τον προσαγωγέα προς την ♯4)		♭6 ή ♭3 (Πτώση με τον προσαγωγέα προς την ♯2)

Συγχορδία με 3Μ, 5ε και 7μ [*«ατελής μείζων»*] με μικρή έβδομη σε ευθεία κατάσταση	=	β΄ αναστροφή της ίδιας συγχορδίας	α΄ αναστροφή … ομοίως	=	γ΄ αναστροφή … idem.
Ευθεία κατάστ. 1 ρε ♭5 λα♭ ♭7 ντο 3 φα♯	=	β΄ αναστρ. 1 ρε 4 σολ♯ 6 σι♯ 3 φα♯	α΄ αναστρ. 1 φα♯ ♭5 ντο ♭6 ρε ♭♭3 λα♭	=	γ΄ αναστρ. 1 φα♯ 4 σι♯ 6 ρε 2 σολ♯
Θεωρήσεις 2 προς 5 ή ακόμα και 5 προς 1		♭6 προς 5 ή ακόμα και ♭2 προς 1	♯4 προς 5 ή ακόμα και 7 προς 1		1 προς 7 ή άκόμα και 4 προς 3

[φ. 93*v* / σ. 183]

Accordi							Accordi equivalenti						
Accordo Caratteristico	F.	—	1.	3.	5.	♭7.	[a]Accordo imperfetto diminuito con ♭♭7, che deriva dallo scemamento della ♭3 dell'acc[ordo] fond[amentale] di ♭♭7.	1 R	—	1.	3.	5.	♯6.
	Consid[erazione]	5.	Sol	si	re	fa		Consid[erazione]	♭6.	sol.	si	re	mi♯
	1 R	—	1.	♭6.	♭3.	♭5.		2 R	—	1	♭6	♭3	♯4
		7.	si	sol	re	fa			1.	si	sol.	re.	mi♯
	2 R	—	1.	4.	6.	♭3		Rivers[amento]	—	1.	4.	6	♯2
		2.	re.	sol.	si	fa			♭6.	re	sol	si	mi♯
	Rivers[amento]	—	1.	4.	6.	2.		F.	—	1.	♭5.	♭♭7.	♭♭3
		4.	fa	si	re.	sol.			♯4.	mi♯	si	re	sol.
Idem.	F.	—	1.	3.	5.	♭7.	Accordo imperf[etto] min[ore] con ♭♭5 e ♭♭7 che deriva dallo scemamento della ♭5 dell'acc[ordo] fond[amentale] di ♭♭7.	2 R	—	1.	3.	×4.	♯6.
		5.	Sol	si	re	fa			♭6.	Sol.	si.	do×.	mi♯
	1 R	—	1.	♭6.	♭3.	♭5.		Rivers[amento]	—	1.	♭6.	♯2.	♯4
		7.	si	sol	re	fa			1.	Si.	sol.	do×.	mi♯
	2 R	—	1.	4.	6.	♭3		F.	—	1.	♭♭5.	♭♭7.	♭3
		2.	re	sol	si.	fa			♯2.	do×.	sol.	si.	mi♯
	Rivers[amento]	—	1.	♯4.	6.	2		1 R	—	1.	♭5.	6.	♭♭3
		4.	fa.	si.	re.	sol.			♯4	mi♯	si.	do×.	sol.
Accordo imperfetto minore con ♭7.	F.	—	1.	♭3.	♭5.	♭7.	Accordo imperfetto maggiore con ♭♭7. che deriva dall'accrescimento della ♭3, e dallo scemamento della ♭7 dell'acc[ordo] fond[amentale] imperf[etto] min[ore] con ♭7	2 R	—	1	♭3	♯4	♯6
	(7 o 2)		Si	re	fa	la		Consideraz[ione]	4.	si.	re.	mi♯	sol×
	✣ 1 R	—	1.	6.	♭3.	5.		✣ Rivers[amento]	—	1.	6.	♯2	×4
	(2 o 4)		re.	si	fa	la			♭6.	re.	si	mi♯	sol×
	2 R	—	1.	♯4.	6.	3.		F.	—	1.	♭5.	♭♭7.	3.
	(4 o ♭6)		fa.	si.	re.	la			7.	mi♯	si	re	sol×
	✣ Rivers[amento]	—	1.	4.	♭6	2		✣ 1 R	—	1.	♭♭5.	♭6.	♭♭3
	(3 o 1)		la.	re.	fa.	si.			♯2.	sol×	re.	mi♯.	si

[φ. 93*v* / σ. 183]

Συγχορδίες							Εναρμόνιες συγχορδίες						
Μείζων συγχορδία με εβδόμη μικρή [«*Χαρακτηριστική*»]	Ευθ. κατ.	—	1	3	5	♭7	(ω) Συγχορδία με τρίτη, πέμπτη και εβδόμη ελαττωμένες [«*ατελής δις ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη*»] που προέρχεται από τη βάρυνση της μικρής τρίτης της συγχορδίας με ελαττωμένη έβδομη σε ευθεία κατάσταση	α΄ αναστρ.	—	1	3	5	♯6
	Θεώρηση	5	σολ	σι	ρε	φα		Θεώρηση	♭6	σολ	σι	ρε	μι♯
	α΄ αναστρ.	—	1	♭6	♭3	♭5		β΄ αναστρ.	—	1	♭6	♭3	♯4
		7	σι	σολ	ρε	φα			1	σι	σολ	ρε	μι♯
	β΄ αναστρ.	—	1	4	6	♭3		γ΄ αναστρ.	—	1	4	6	♯2
		2	ρε	σολ	σι	φα			♭[3]	ρε	σολ	σι	μι♯
	γ΄ αναστρ.	—	1	4	6	2		Ευθ. κατ.	—	1	♭5	♭♭7	♭♭3
		4	φα	σι	ρε	σολ			♯4	μι♯	σι	ρε	σολ
Ομοίως.	Ευθ. κατ.	—	1	3	5	♭7	Ελαττωμένη [«*ατελής ελάσσων*»] συγχορδία με πέμπτη δις ελαττωμένη και εβδόμη ελαττωμένη, που προέρχεται από τη βάρυνση της ελαττωμένης πέμπτης της συγχορδίας με ελαττωμένη έβδομη σε ευθεία κατάσταση	β΄ αναστρ.	—	1	3	×4	♯6
		5	σολ	σι	ρε	φα			♭6	σολ	σι	ντο×	μι♯
	α΄ αναστρ.	—	1	♭6	♭3	♭5		γ΄ αναστρ.	—	1	♭6	♯2	♯4
		7	σι	σολ	ρε	φα			1	σι	σολ	ντο×	μι♯
	β΄ αναστρ.	—	1	4	6	♭3		Ευθ. κατ.	—	1	♭♭5	♭♭7	♭3
		2	ρε	σολ	σι	φα			♯2	ντο×	σολ	σι	μι♯
	γ΄ αναστρ.	—	1	♯4	6	2		α΄ αναστρ.	—	1	♭5	6	♭♭3
		4	φα	σι	ρε	σολ			♯4	μι♯	σι	ντο×	σολ
Ελαττωμένη [«*ατελής ελάσσων*»] συγχορδία με εβδόμη μικρή	Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭7	Συγχορδία με μεγάλη τρίτη, ελαττωμένη πέμπτη, και ελαττωμένη έβδομη, που προέρχεται από την όξυνση της μικρής τρίτης και από τη βάρυνση της μικρής έβδομης της ελαττωμένης συγχορδίας με μικρή έβδομη σε ευθεία κατάσταση	β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	♯6
	(7 ή 2)		σι	ρε	φα	λα		Θεώρηση	4	σι	ρε	μι♯	σολ×
	✣α΄ αναστρ.	—	1	6	♭3	5		✣γ΄ αναστρ.	—	1	6	♯2	×4
	(2 ή 4)		ρε	σι	φα	λα			♭6	ρε	σι	μι♯	σολ×
	β΄ αναστρ.	—	1	♯4	6	3		Ευθ. κατ.	—	1	♭5	♭♭7	3
	(4 ή ♭6)		φα	σι	ρε	λα			7	μι♯	σι	ρε	σολ×
	✣γ΄ αναστρ.	—	1	4	♭6	2		✣α΄ αναστρ.	—	1	♭♭5	♭6	♭♭3
	([6] ή 1)		λα	ρε	φα	σι			♯2	σολ×	ρε	μι♯	σι

[φ. 94*r* / σ. 184]

Accordi							Accordi equivalenti						
Accordo imperfetto minore con ♭♭7	F	—	1.	♭3.	♭5.	♭♭7.	idem.	1 R	—	1.	♭3.	♭5.	6.
	Consideraz[ioni]	7.	Si.	re.	fa.	la♭		Consideraz[ioni]	2	Si.	re.	fa.	sol♯
	1 R	—	1.	♭3.	♭5.	6.		2 R	—	1.	♭3	♯4.	6.
		2.	re	fa	la♭	si.			4.	re.	fa	sol♯.	si
	2 R	—	1.	♭3.	♯4.	6		Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6.
		4.	fa.	la♭	si	re			♭6	fa.	sol♯	si.	re
	Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6		F.	—	1.	♭3.	♭5	♭♭7
		♭6	la♭.	si.	re.	fa.			7.	sol♯.	si.	re.	fa
Idem.	F.	—	1.	♭3.	♭5	♭♭7	Idem.	2 R	—	1.	♭3.	♯4.	6.
	Consid[erazioni]	7	si.	re.	fa.	la♭		Consideraz[ioni]	4.	si.	re.	mi♯.	sol‹♯›
	1 R	—	1.	♭3.	♭5.	6		Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6.
		2.	re.	fa	la♭	si			♭6.	re.	mi♯.	sol♯	si
	2 R	—	1.	3.	♯4.	6		F.	—	1.	♭3.	♭5.	♭♭7.
		4.	fa	la♭	si	re			7.	mi♯.	sol♯.	si.	re
	Rivers[amento]		1.	♯2.	♯4	6		1 R	—	1.	♭3.	♭5.	6.
		♭6	la♭.	si.	re	fa			2.	sol♯	si	re	mi♯
idem.	F.	—	1.	♭3.	♭5.	♭♭7.	Idem.	Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6.
	Consideraz[ioni]	7.	si	re	fa	la♭		Consideraz[ioni]	♭6.	si.	do×.	mi♯.	sol‹♯›
	1 R.	—	1.	♭3.	♭5.	6.		F.	—	1.	♭3.	♭5.	♭♭7.
		2.	re.	fa.	la♭.	si			7.	do×.	mi♯.	sol♯	si
	2 R	—	1.	♭3	♯4	6		1 R.	—	1.	♭3.	♭5.	6
		4.	fa	la♭	si	re			2.	mi♯	sol♯	si.	do‹×›
	Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6.		2 R.	—	1.	♭3.	♯4.	6.
		[6]	la♭.	si	re	fa			4.	sol♯	si	do×	mi♯

Συγχορδίες							Εναρμόνιες συγχορδίες						
Ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη	Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7	Ομοίως	α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6
	Θεωρήσεις	7	σι	ρε	φα	λα♭		Θεωρήσεις	2	σι	ρε	φα	σολ♯
	α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6		β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6
		2	ρε	φα	λα♭	σι			4	ρε	φα	σολ♯	σι
	β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6		γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6
		4	φα	λα♭	σι	ρε			♭6	φα	σολ♯	σι	ρε
	γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6		Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7
		♭6	λα♭	σι	ρε	φα			7	σολ♯	σι	ρε	φα
Ομοίως	Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7	Ομοίως	β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6
	Θεωρήσεις	7	σι	ρε	φα	λα♭		Θεωρήσεις	4	σι	ρε	μι♯	σολ‹♯›
	α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6		γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6
		2	ρε	φα	λα♭	σι			♭6	ρε	μι♯	σολ♯	σι
	β΄ αναστρ.	—	1	3	♯4	6		Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7
		4	φα	λα♭	σι	ρε			7	μι♯	σολ♯	σι	ρε
	γ΄ αναστρ.		1	♯2	♯4	6		α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6
		♭6	λα♭	σι	ρε	φα			2	σολ♯	σι	ρε	μι♯
Ομοίως	Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7	Ομοίως	γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6
	Θεωρήσεις	7	σι	ρε	φα	λα♭		Θεωρήσεις	♭6	σι	ντο𝄪	μι♯	σολ‹♯›
	α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6		Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7
		2	ρε	φα	λα♭	σι			7	ντο𝄪	μι♯	σολ♯	Σι
	β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6		α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6
		4	φα	λα♭	σι	ρε			2	μι♯	σολ♯	σι	ντο‹𝄪›
	γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6		β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6
		[6]	λα♭	σι	ρε	φα			4	σολ♯	σι	ντο𝄪	μι♯

[Accordi]							*[Accordi equivalenti]*						
Idem.	F.	—	1.	♭3.	♭5.	♭♭7.	Idem.	Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6.
	Consideraz[ioni]	7.	si	re	fa	la♭		Consideraz[ioni]	♭6.	do♭.	re	fa.	la♭
	1 R	—	1.	♭3.	♭5.	6.		F.	—	1.	♭3.	♭5	♭♭7
		2.	‹re›	fa	la♭	‹si›			‹7›.	re.	fa.	‹la♭›	‹do♭›
	2 R.	—	1.	♭3.	♯4.	6		1 R.	—	1.	♭3.	♭5.	6
		4.	fa	la♭	si	Re			2.	fa	la♭	do♭	re
	Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6.		2 R.	—	1.	♭3.	♯4.	6.
		♭6.	la♭	si	re	fa			4.	la♭.	do♭.	re	fa
Idem.	F.	—	1.	♭3.	♭5.	♭♭7.	Idem.	F.	—	1.	♭3	♭5.	♭♭7.
	Consid[erazioni]	7.	Sol.	si♭.	re♭.	fa♭.		Consideraz[ioni]	7.	fa×	la♯	do♯	mi.
	1 R	—	1.	♭3.	♭5.	6.		1 R.	—	1.	♭3.	♭5.	6
		2.	si♭	re♭	fa♭	sol♭			2.	la♯	do♯	mi	fa×
	2 R.	—	1.	♭3.	♯4.	6		2 R.	—	1.	♭3.	♯4.	6.
		4.	re♭.	fa♭.	sol.	si♭.			4.	do♯.	mi.	fa×.	la♯
	Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6		Rivers[amento]	—	1.	♯2.	♯4.	6.
		♭6.	fa♭	sol.	si♭	re♭			♭6.	mi.	fa×.	la♯	do♯
Accordo imperfetto magg[iore] con ♭7.	F.	—	1.	♭5.	♭7.	3	Idem.	2 R.	—	1.	♯4.	♯6.	3.
	Consideraz[ioni]	2.	re	la♭	do	fa♯		Consideraz[ioni]	♭6.	re.	sol♯.	si♯.	fa♯
	1 R	—	1.	♭6	♭♭3	♭5		Rivers[amento]	—	1.	♭6.	2.	♯4.
		♯4	fa♯	re	la♭	do			1.	fa♯	re.	sol♯	si♯
	2 R	—	1.	♯4.	♯6.	3.		F.	—	1.	♭5.	♭7.	3.
		♭6.	la♭	re	fa♯	do			2.	sol♯.	re.	fa♯	si♯
	Rivers[amento]	—	1.	♭6.	2.	♯4		1 R.	—	1.	♭6.	♭♭3.	♭5.
		1.	do.	la♭.	re	fa♯			♯4.	si♯.	sol♯.	re.	fa♯

[Συγχορδίες]							*[Εναρμόνιες συγχορδίες]*						
Ομοίως	Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7	Ομοίως	γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6
	Θεωρήσεις	7	σι	ρε	φα	λα♭		Θεωρήσεις	♭6	ντο♭	ρε	φα	λα♭
	α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6		Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7
		2	‹ρε›	φα	λα♭	‹σι›			‹7›	ρε	φα	‹λα♭›	‹ντο♭›
	β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6		α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6
		4	φα	λα♭	σι	ρε			2	φα	λα♭	ντο♭	ρε
	γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6		β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6
		♭6	λα♭	σι	ρε	φα			4	λα♭	ντο♭	ρε	φα
Ομοίως	Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7	Ομοίως	Ευθ. κατ.	—	1	♭3	♭5	♭♭7
	Θεωρήσεις	7	σολ	σι♭	ρε♭	φα♭		Θεωρήσεις	7	φα𝄪	λα♯	ντο♯	μι
	α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6		α΄ αναστρ.	—	1	♭3	♭5	6
		2	σι♭	ρε♭	φα♭	σολ♭			2	λα♯	ντο♯	μι	φα𝄪
	β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6		β΄ αναστρ.	—	1	♭3	♯4	6
		4	ρε♭	φα♭	σολ	σι♭			4	ντο♯	μι	φα𝄪	λα♯
	γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6		γ΄ αναστρ.	—	1	♯2	♯4	6
		♭6	φα♭	σολ	σι♭	ρε♭			♭6	μι	φα𝄪	λα♯	ντο♯
Συγχορδία με μικρή τρίτη, ελαττωμένη πέμπτη, και μικρή εβδόμη	Ευθ. κατ.	—	1	♭5	♭7	3	Ομοίως	β΄ αναστρ.	—	1	♯4	♯6	3
	Θεωρήσεις	2	ρε	λα♭	ντο	φα♯		Θεωρήσεις	♭6	ρε	σολ♯	σι♯	φα♯
	α΄ αναστρ.	—	1	♭6	♭♭3	♭5		γ΄ αναστρ.	—	1	♭6	2	♯4
		♯4	φα♯	ρε	λα♭	ντο			1	φα♯	ρε	σολ♯	σι♯
	β΄ αναστρ.	—	1	♯4	♯6	3		Ευθ. κατ.	—	1	♭5	♭7	3
		♭6	λα♭	ρε	φα♯	ντο			2	σολ♯	ρε	φα♯	σι♯
	γ΄ αναστρ.	—	1	♭6	2	♯4		α΄ αναστρ.	—	1	♭6	♭♭3	♭5
		1	ντο	λα♭	ρε	φα♯			♯4	σι♯	σολ♯	ρε	φα♯

[φ. 94*v*-95*r* / σ. 185-186]

Tavola degli 11 Accordi Fondamentali, sei diatonici e cinque Cromatici, [tre][14] di terza e quinta, e otto di 3.za 5.ta e 7:a coi cinque Accordi equivalenti di 7.a

Pagina 179. Pagina 180.

	Accordi Fondamentali.			Accordi equivalenti.			Accordi equivalenti			Accordi equivalenti (72a)		
	Nomi degli accordi.	*Considerazioni sul Basso.*	*Numerica degli Intervalli*	*Nomi degli accordi*	*Considerazioni sul Basso*	*Numerica degli Intervalli*	*Nomi degli accordi*	*Considerazioni sul Basso*	*Numerica degli Intervalli*	*Nomi degli accordi*	*Considerazioni sul Basso*	*Numerica degli Intervalli*
Diatonici	Acc[ordo] perf[etto] maggiore	7.	Do mi sol 1. 3. 5.									
	» » min[ore]	1	Do mi♭. sol 1. ♭3. 5.									
	» imperf[etto] min[ore]	7, 7, 2.	si re fa 1. ♭3. ♭5									
	» Caratt[eristico] ossia di 5:a di Tono	5, 5	sol si re fa 1. 3. 5. ♭7.	Acc[ordo] imperf[etto] dimin[uito] con ♭♭7 (1o– R[ivolto])	♭6.	sol si re mi♯ 1. 3. 5. ♯6	Acc[ordo] imperf[etto] min[ore] con ♭♭5 e ♭♭7 (2 R[ivolto])	♭6.	sol si do× mi♯ 1. 3. ♯4. 6.			
Crom[atico]	» Caratt[eristico] alterato Cromatico	5	Sol fa sol si re♯ 1. ♭7. 8. 3. ♯5.									
diatonici	» Imperf[etto] min[ore] con ♭7.	7, 2.	si re fa la 1. ♭3. ♭5. ♭7.	Acc[ordo] imperf[etto] magg[iore] con ♭♭7 (2 R[ivolto])	4	Si re mi♯sol× 1. ♭3. ♯4. ♯6						
	» Imperf[etto] min[ore] con ♭♭7. (Fond[amentale])	♯2, 7, ♯4.	si re fa la♭ 1. ♭3. ♭5. ♭♭7.	» imperf[etto] min[ore] con ♭♭7 (1.o R[ivolto])	♯4, 2, 6.	Si re fa sol♯ 1 ♭3 ♭5 6	Acc[ordo] imperf[etto] min[ore] con ♭♭7 (2o R[ivolto])	6, 4, 1	Si re mi♯ sol♯ 1 ♭3 ♯4 6	Acc[ordo] imperf[etto] min[ore] con ♭♭7 (Rivers[amento])	1, 6, ♭3	si do× mi♯ sol♯ 1 ♯2 ♯4 6
Cromatici	» Imperfetto min[ore] con ♭♭5 e ♭♭7.	♯2.	re♯ la♭ do fa♯ 1. ♭♭5. ♭♭7. ♭3	» imperf[etto] dimin[uito] con ♭♭7 (Rivers[amento])	♭6	Mi♭. la♭. do. fa♯ 1. 4 6 ♯2	Acc[ordo] Caratter[istico] (2o: R[ivolto])	2.	re♯ sol♯ si♯ fa♯ 1 4 6 ♭3			
	» Imperf[etto] magg[iore] con ♭7 min[ore] (Fond[amentale])	2.	re la♭ do fa♯ 1. ♭5. ♭7. 3	Idem. (2 R[ivolto])–	♭6.	2 re sol♯ si♯ fa♯ R[ivolto] 1 ♯4 ♯6 3.						
	» Imperf[etto] magg[iore] con ♭♭7. dim[inuita]	7.	si fa la♭ re♯ 1. ♭5. ♭♭7. 3	» Imperf[etto] min[ore] con ♭7. (2o R[ivolto])	4	do♭. fa. la♭. mi♭. 2 1. ♯4. 6. 3 R[ivolto]						
	» Imperf[etto] dimin[uito] con ♭♭7.	♯4.	fa♯ do mi♭ la♭ 1. ♭5. ♭♭7. ♭♭3	» Imperf[etto] min[ore] con ♭♭5 e ♭♭7. (1o R[ivolto])	♯4	1 fa♯ do. re♯ la♭ R[ivolto] 1 ♭5 6. ♭♭3	Acc[ordo] Caratt[eristico] (Rivers[amento])	4.	Sol♭. do. mi♭ la♭ 1. ♯4. 6. 2			

[φ. 95*v* / σ. 187: *κενή*]

[14] [Σ.τ.Ε.] Η λέξη, την οποία ο Μάντζαρος παραλείπει από πιθανή αβλεψία, αποτελεί δική μου συμπλήρωση.

Πίνακας των 11 συγχορδίων σε ευθεία κατάσταση, έξι διατονικών και πέντε χρωματικών, [τριών] τρίφωνων και οκτώ τετράφωνων, με τις πέντε εναρμόνιες συγχορδίες μεθ΄ εβδόμης

Σελίδα 179. Σελίδα 180.

	Συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση			Εναρμόνιες συγχορδίες			Εναρμόνιες συγχορδίες			Εναρμόνιες συγχορδίες (72ᵃ)		
	Ονομασίες των συγχορδιών	*Θεωρήσεις στο μπάσο*	*Αρίθμηση των διαστημάτων*	*Ονομασίες των συγχορδιών*	*Θεωρήσεις στο μπάσο*	*Αρίθμηση των διαστημάτων*	*Ονομασίες των συγχορδιών*	*Θεωρήσεις στο μπάσο*	*Αρίθμηση των διαστημάτων*	*Ονομασίες των συγχορδιών*	*Θεωρήσεις στο μπάσο*	*Αρίθμηση των διαστημάτων*
Διατονικές	«Εντελής» μείζων συγχορδία	7 [*sic, recte* 1]	ντο μι σολ 1 3 5									
	«Εντελής» ελάσσων συγχορδία	1	ντο μι♭ σολ 1 ♭3 5									
	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία	7, 7, 2	σι ρε φα 1 ♭3 ♭5									
	«Χαρακτηριστική» συγχορδία ή 5 της τονικότητας	5, 5	σολ σι ρε φα 1 3 5 ♭7	«Ατελής δις ελαττωμένη συγχορδία» με ελαττωμένη έβδομη (α΄ αναστροφή)	♭6	σολ σι ρε μι♯ 1 3 5 ♯6	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με πέμπτη δις ελαττωμένη και έβδομη ελαττωμένη (β΄ αναστροφή)	♭6	σολ σι ντο× μι♯ 1 3 ♯4 6			
Χρωματική	«Χαρακτηριστική» συγχορδία με χρωματική όξυνση	5	σολ φα σολ σι ρε♯ 1 ♭7 8 3 ♯5									
Διατονικές	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με μικρή έβδομη	7, 2	σι ρε φα λα 1 ♭3 ♭5 ♭7	«Ατελής μείζων» συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη (β΄ αναστροφή)	4	σι ρε μι♯ σολ× 1 ♭3 ♯4 ♯6						
	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη (ευθεία κατάσταση)	♯2, 7, ♯4	σι ρε φα λα♭ 1 ♭3 ♭5 ♭♭7	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη (α΄ αναστροφή)	♯4, 2, 6	σι ρε φα σολ♯ 1 ♭3 ♭5 6	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη (β΄ αναστροφή)	6, 4, 1	σι ρε μι♯ σολ♯ 1 ♭3 ♯4 6	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη (γ΄ αναστροφή)	1, 6, ♭3	σι ντο× μι♯ σολ♯ 1 ♯2 ♯4 6
Χρωματικές	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με πέμπτη δις ελαττωμένη και έβδομη ελαττωμένη	♯2	ρε♯ λα♭ ντο φα♯ 1 ♭♭5 ♭♭7 ♭3	«Ατελής δις ελαττωμένη» συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη (γ΄ αναστροφή)	♭6	μι♭ λα♭ ντο φα♯ 1 4 6 ♯2	«Χαρακτηριστική» συγχορδία (β΄ αναστροφή)	2	ρε♯ σολ♯ σι♯ φα♯ 1 4 6 ♭3			
	«Ατελής μείζων» συγχορδία με μικρή έβδομη (ευθεία κατάσταση)	2	ρε λα♭ ντο φα♯ 1 ♭5 ♭7 3	Ομοίως (β΄ αναστροφή)	♭6	β΄ αναστροφή ρε σολ♯ σι♯ φα♯ 1 ♯4 ♯6 3						
	«Ατελής μείζων» συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη	7	σι φα λα♭ ρε♯ 1 ♭5 ♭♭7 3	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με μικρή έβδομη (β΄ αναστροφή)	4	β΄ αναστροφή ντο♭ φα λα♭ μι♭ 1 ♯4 6 3						
	«Ατελής δις ελαττωμένη συγχορδία» με ελαττωμένη έβδομη	♯4	φα♯ ντο μι♭ λα♭ 1 ♭5 ♭♭7 ♭♭3	«Ατελής ελάσσων» συγχορδία με πέμπτη δις ελατ. και εβδόμη ελατ. (α΄ αναστρ.)	♯4	α΄ αναστρ. φα♯ ντο ρε♯ λα♭ 1 ♭5 6 ♭♭3	«Χαρακτηριστική» συγχορδία (γ΄ αναστρ.)	4	σολ♭ ντο μι♭ λα♭ 1. ♯4. 6. 2			

[φ. 95*v* / σ. 187: *κενή*]

[φ .96*r* / σ. 188]

Sistema Tonale Unitario
dedotto dalla risonanza della Corda sonora.

La Corda sonora, posta in vibrazione, si vibra e tutta intiera e divisa indefinitamente \ in tutte le sue parti aliquote risonando in ciascuna di esse. I suoni delle aliquote ven-\gono tutti incorporati col suono della corda intiera, il quale è il solo che perviene im-\mediatemente [*sic*] all'orecchio pieno di vita essendo esso l'insieme di tutte le vibrazioni \ e risonanze della corda.

Questo insieme che è lo sviluppo della varietà di acutezza e durata dei suoni \ di tutte le aliquote della corda, e che rappresenta l'Unità divisa nella Varietà \ delle sue parti integranti, può prendersi come Tipo del Tono, racchiudendo in se' \ tutte le forme ritmiche, melodiche e armoniche della Tonalità di essa corda.

Il suono della corda intiera è dunque il prodotto di tutte le risonanze della detta \ corda, l'Unità della Varietà delle sue forme sonali, ossia la sintesi di queste.

Il Tono rappresentato naturalmente in codesto fenomeno dall'insieme della piena \ risonanza della corda sonora, ossia dall'Unità, vi costituisce un sistema unitario \ che racchiude in sè [*sic*] le corde tutte diatoniche, cromatiche, e enarmoniche, e tutti gli \ accordi propri de' due modi maggiore e minore del detto Tono unendo in sè le rela-\zioni degli altri Toni che sono tutti a lui subordinati, e di cui esso Tono è il Prin-\cipale.

[φ. 96*v* / σ. 189]

Le modulazioni più o meno libere, secondo lo stile, partendo dal Tono Principale, \ accrescono la varietà di questo, che nel riprendere le sue funzioni, come nuovo ri-\torna, accrescendo al senso il piacere di sé.

Conclusione.

Nell'insieme della risonanza della Corda sonora esiste quindi il Tono con tutt‹o› \ ciò che serve alla formazione de [*sic*] suoi due modi maggiore e minore, e di quel‹lo› \ di tutti gli altri Toni praticabili che sono legati col Principale da gradi d‹i› \ maggiore o minore affinità, formando tale insieme un sistema unitario \ teorico-pratico che è quello dell'arte; il[15] quale è l'insieme dei trenta Mod‹i,› \ quindici

[15] [Σ.τ.Ε.] Από αυτή τη λέξη και στο εξής αλλάζει ο γραφικός χαρακτήρας.

[φ. 96*r* / σ. 188]

Ενοποιητικό Τονικό Σύστημα
συναχθέν από την αντήχηση της παλλόμενης Ηχογόνου χορδής

Η Ηχογόνος χορδή, εάν τεθεί σε παλμική κίνηση, δονείται τόσο ολόκληρη όσο και απείρως διαιρεμένη σε όλα τα υποπολλαπλάσια τμήματά της, αντηχώντας σε καθένα από αυτά. Όλοι οι ήχοι των υποπολλαπλασίων ενσωματώνονται στον ήχο ολόκληρης της χορδής, ο οποίος είναι ο μοναδικός που φτάνει αμέσως και γεμάτος ζωή, εφόσον αυτός είναι το σύνολο όλων των δονήσεων και αντηχήσεων της χορδής.

Αυτό το σύνολο αποτελεί την ανάπτυξη της πολλαπλότητας του [τονικού] ύψους [«*οξύτητας*»] και της διάρκειας των φθόγγων [που παράγονται από] όλα τα υποπολλαπλάσια της χορδής, και αντιπροσωπεύει την Ενότητα διαιρεμένη στην Πολλαπλότητα των αναπόσπαστων τμημάτων της. [Το σύνολο αυτό] μπορεί να γίνει αντιληπτό ως Πρότυπο της Τονικότητας, το οποίο περιέχει όλες τις ρυθμικές, μελωδικές, και αρμονικές μορφές του τόνου[16] της χορδής.

Επομένως ο ήχος ολόκληρης της χορδής είναι προϊόν όλων των αντηχήσεων αυτής· [είναι] η Ενότητα της Πολλαπλότητας των ηχητικών μορφών της, δηλαδή η σύνθεση αυτών.

Η Τονικότητα, η οποία σε αυτό το φαινόμενο αντιπροσωπεύεται φυσικώς από το σύνολο της πλήρους αντήχησης της ηχογόνου χορδής ή αλλιώς από την Ενότητα, συνιστά ένα ενοποιητικό σύστημα που συμπεριλαμβάνει όλους τους διατονικούς, χρωματικούς, και εναρμόνιους φθόγγους, και όλες τις συγχορδίες που είναι χαρακτηριστικές των δύο Τρόπων της Τονικότητας, του μείζονος και του ελάσσονος· [το οποίο σύστημα,] αυτό καθαυτό, ενώνει μέσα του τις σχέσεις όλων των άλλων Τονικοτήτων που εξαρτώνται από αυτό, και η τονικότητά του είναι η κύρια.

[φ. 96*v* / σ. 189]

Οι περισσότερο ή λιγότερο ελεύθερες μετατροπίες (ανάλογα με το ύφος), φεύγοντας από την κύρια τονικότητα αυξάνουν την πολλαπλότητά της· [η δε κύρια τονικότητα, όταν] αποκτά ξανά τις λειτουργίες της, επιστρέφει σαν καινούργια, αυξάνοντας στις αισθήσεις την τέρψη που προκαλεί.

Συμπέρασμα

Μέσα στο σύνολο της αντήχησης της ηχογόνου χορδής υπάρχει, συνεπώς, η Τονικότητα μαζί με όλα αυτά που συντελούν στον σχηματισμό των δύο Τρόπων της, του μείζονος και του ελάσσονος, και από αυτούς όλων των άλλων εύχρηστων τονικοτήτων που συνδέονται με την Κύρια κατά βαθμούς μεγαλύτερης ή μικρότερης συγγένειας, και αυτό το σύνολο σχηματίζει ένα ενοποιητικό θεωρητικο-πρακτικό σύστημα

[16] [Σ.τ.Ε.] Εδώ η λέξη *τόνος* με τη σημασία του ηχητικού χαρακτήρα της χορδής, ως φυσικό φαινόμενο και όχι ως μουσικό.

maggiori e quindici minori de' diciotto Toni praticabili come \ Principali, ciascuno de' quali forma un Sistema Unitario speciale, le \ cui estreme Modulazioni sono quelle di Do♭ e La♯.

Si vegga nella Tavola[17] gli sviluppi del Sistema Unitario special‹e› \ del Tono di Do preso come Principale; dedotto tale sistema dalla \ Corda Sonora che nella sua piena risonanza, vibrando tutta intera \ divisa in tutte le sue aliquote, si suppone dare il Do  , o‹s›-\sia il Do grave, 2do dell'estensione generale.

[φ. 97*r* / σ. 190]
Il Semitono 17.18 del Monocordo è quello che s'accosta \ più d'ogni altro, di forma consimile radicale, al vero Semit[ono] della pratica che divise l'8va \ in 12 Semitoni uguali \ ossia in dodici parti uguali! – In fatti:

[*μαθηματικοί υπολογισμοί· βλ. Εικ. 4.16 στον τ. 2 του παρόντος, σ. 423*]

I signori Matematici, perdendo il loro \ tempo s'ostinano a volere che la legge Armonica \ sia basata sulla risonanza della Corda Sonora — \ Ma la vera legge pratica dell'arte è la divisio-\ne dell'Ottava in 12 Semitoni uguali —

†E† perciò è affatto inutile l'applicazione dei logaritimi [*sic*], \ e i calcoli sulla differenza fra i Semitoni \ maggiori e minori — Perdette quindi il Suo \ tempo il Tartini colle applicaz[ioni] giometriche \ deviando egli, così, dalla pratica dell'Arte—

[φ. 97*v* / σ. 191]

[*μαθηματικοί υπολογισμοί· βλ. Εικ. 4.17 στον τ. 2 του παρόντος, σ. 423*]

[φ. 98*r*-99*v* / σ. 192-193: παραλείπονται]

[φ. 99*r* / σ. 194: *κενή*]

[φ. 99*v* / σ. 195: παραλείπεται]

[17] [Σ.τ.Ε.] Μετά τη λέξη *Tavola* ακολουθεί ένα κενό όπου ο Μάντζαρος σκόπευε να γράψει τον αριθμό του πίνακα.

που είναι εκείνο της τέχνης· το[18] οποίο [σύστημα] είναι το σύνολο των τριάντα τονικοτήτων, δεκαπέντε μειζόνων και δεκαπέντε ελασσόνων από τις δεκαοκτώ [Τονικές των τονικοτήτων] που είναι εφαρμόσιμες ως κύριες, και η καθεμία απ' αυτές σχηματίζει ένα ξεχωριστό Ενοποιητικό Σύστημα· οι [δε] ακραίες μετατροπίες [του συνόλου των τριάντα τονικοτήτων] είναι η *Ντο♭ μείζων* και η *Λα♯ ελάσσων*.

Στον Πίνακα φαίνονται οι αναπτύξεις του ξεχωριστού Ενοποιητικού Συστήματος της τονικότητας του *Ντο* λειφθήσας ως κύριας· αυτό το σύστημα συνάγεται από την ηχογόνο χορδή η οποία, στην πρώτη της πλήρη αντήχηση, όταν δονείται ολόκληρη διαιρεμένη σε όλα τα υποπολλαπλάσιά της, υποτίθεται ότι δίνει το *Ντο*  , δηλαδή το χαμηλό *Ντο*, δεύτερο της γενικής [μουσικής] έκτασης.

[φ. 97*r* / σ. 190]

Το ημιτόνιο 17:18 του Μονοχόρδου είναι αυτό που, σε παρόμοια μορφή κλάσματος, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο προσεγγίζει το πραγματικό ημιτόνιο της πρακτικής που διαιρεί την οκτάβα σε δώδεκα ίσα ημιτόνια, ή αλλιώς σε δώδεκα ίσα τμήματα! — Πράγματι:

[*μαθηματικοί υπολογισμοί· βλ. Εικ. 4.16 στον τ. 2 του παρόντος, σ. 424*]

Οι κύριοι μαθηματικοί, χάνοντας *τον χρόνο τους*, επιμένουν να πιστεύουν ότι ο Αρμονικός νόμος βασίζεται στην αντήχηση της Ηχογόνου Χορδής. Όμως ο πραγματικός, πρακτικός νόμος της τέχνης είναι η διαίρεση της οκτάβας σε 12 ίσα ημιτόνια.

Γι' αυτό λοιπόν είναι απολύτως ανώφελη η εφαρμογή των λογαρίθμων, καθώς και οι υπολογισμοί της διαφοράς μεταξύ μειζόνων και ελασσόνων ημιτονίων — Συνεπώς ο *Tartini* έχασε τον χρόνο του με τις γεωμετρικές εφαρμογές, παρεκκλίνοντας έτσι από την πρακτική της τέχνης.

[φ. 97*v* / σ. 191]

[*μαθηματικοί υπολογισμοί· βλ. Εικ. 4.17 στον τ. 2 του παρόντος, σ. 424*]

[φ. 98*r*-98*v* / σ. 192-193: παραλείπονται]

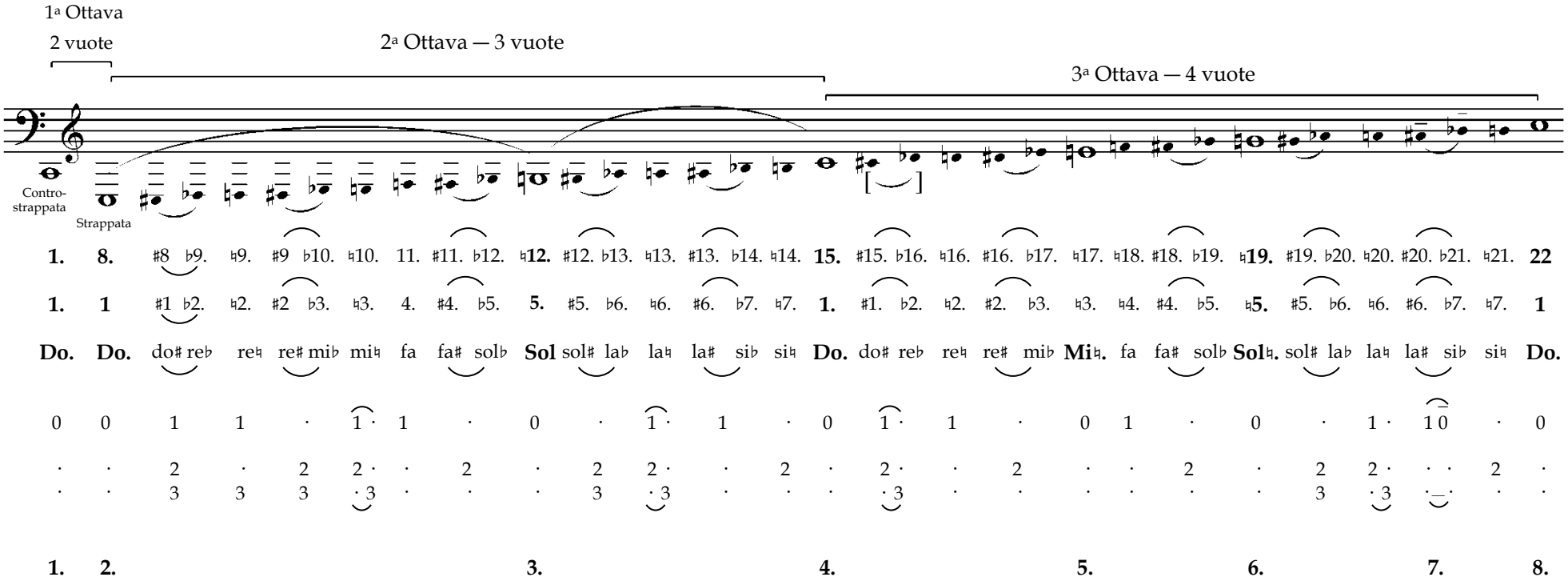
[φ. 99*r* / σ. 194: *κενή*]

[φ. 99*v* / σ. 195: παραλείπεται]

[18] [Σ.τ.Ε.] Από αυτή τη λέξη και στο εξής αλλάζει ο γραφικός χαρακτήρας.

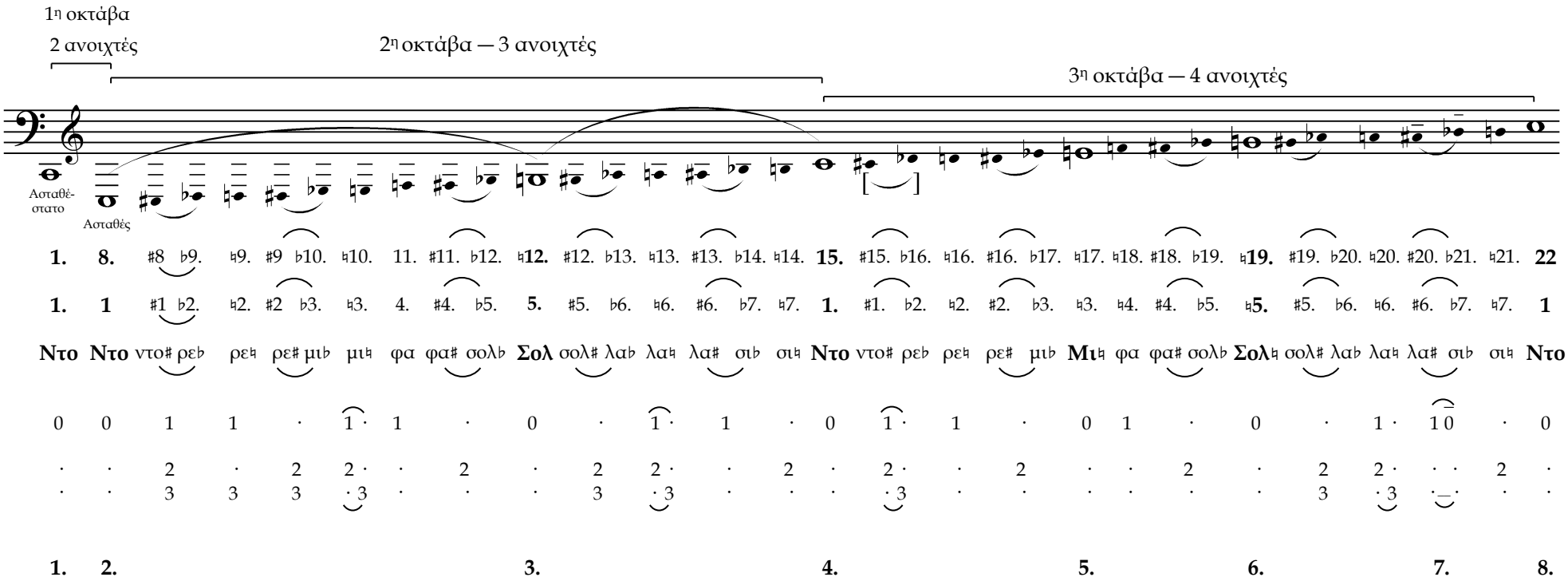
[φ. 100*r* / σ. 196]

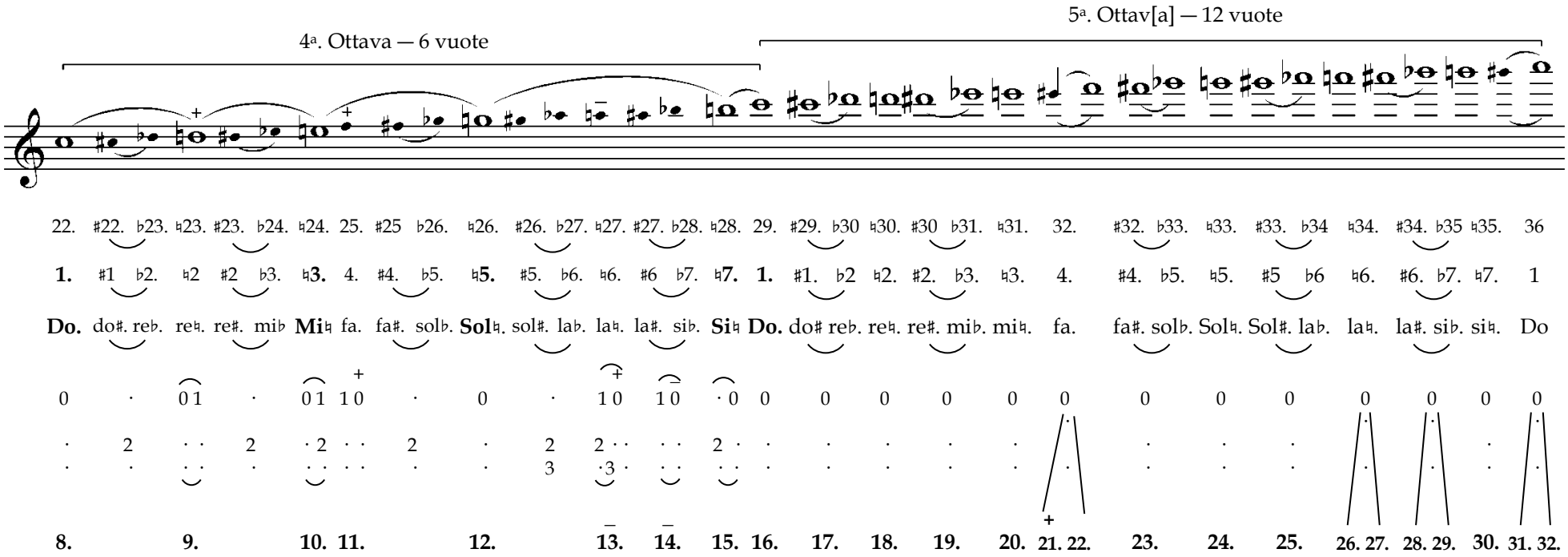
Esperienza \ fatta dal \ Professore \ Sig[nor] Francesco \ Caravana \ (Capo-Banda \ della Societa [*sic*] \ Filarm[onica] e 1ᵒ \ Corno) in casa \ mia, col Corno \ in Si♭ \ Basso \ togliendo le \ valvole, ed into-\nando la Scala \ Semitonata \ coi 12 Semit[oni] \ ugualissimi, \ e formando \ col Solfeggio \ tutti gli Accordi \ di 7ª min[ore], e \ diminuita, \ togliendo ogni \ difficoltà \ nell'esecuzione, \ col rispond‹e›re \ alla formazione \ di tutti gli accordi \ ch'io faceva sentire \ sul mio Pianoforte \ accordato con la \ legge de' 12 Semito-\ni uguali per \ ogni Ottava, \ e venendo \ egli applaudito \ da' [*sic*] tutti i pro-\fessori di Musica \ che erano presenti, \ come pure dagli \ altri astanti \ ch'erano \ ivi _



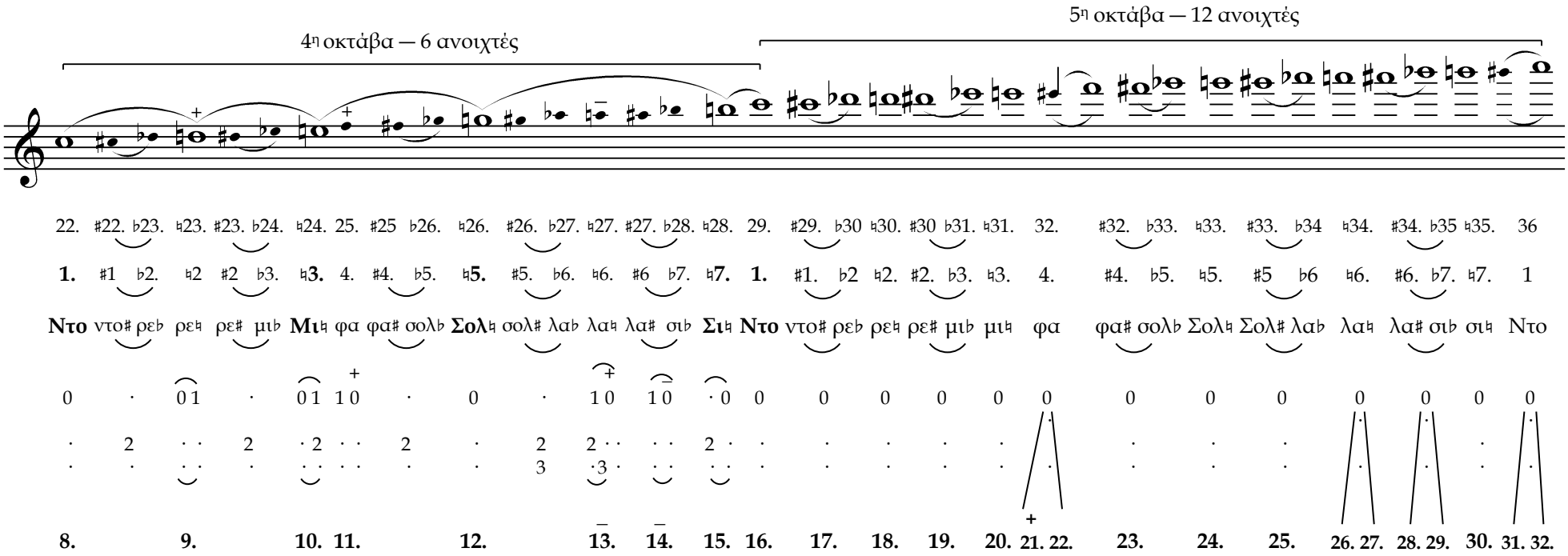
[φ. 100*r* / σ. 196]

Πείραμα που πραγματοποιήθηκε από τον Καθηγητή Κύριο Φραγκίσκο Καραβάνα (Αρχιμουσικό της Φιλαρμονικής Εταιρείας και πρώτο κόρνο) στην οικία μου, με κόρνο σε Σι♭ μπάσο· αφαίρεσε τις βαλβίδες κι έπαιξε τους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας με τα 12 ημιτόνια απολύτως ίσα μεταξύ τους, και τραγούδησε [σπασμένες] όλες τις συγχορδίες με μικρή και ελαττωμένη 7η, χωρίς καμία δυσκολία στην εκτέλεση, ανταποκρινόμενος σε όλες τις συγχορδίες που του έπαιζα στο πιάνο μου, το οποίο είναι κουρδισμένο σύμφωνα με την αρχή των 12 ίσων ημιτονίων σε κάθε οκτάβα· και χειροκροτήθηκε από όλους τους καθηγητές μουσικής που ήταν παρόντες, όπως και από τους άλλους που παρίσταντο εκεί.





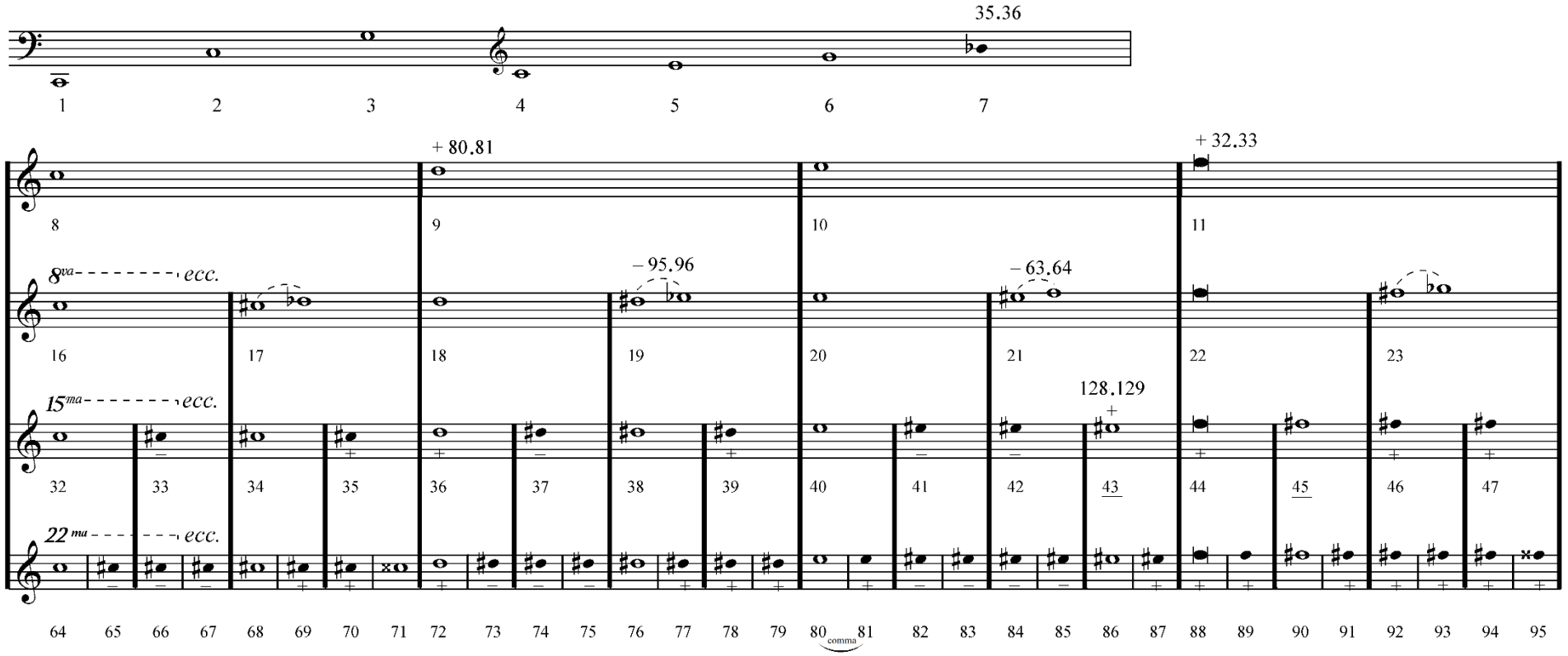
[φ. 100*v*: *κενό*]
[φ. 101*r*: *επανάληψη του περιεχομένου του φ. 100r / σ. 196, αλλά με λιγότερες πληροφορίες κάτω από το πεντάγραμμο*]



[φ. 100*v*: *κενό*]
[φ. 101*r*: *επανάληψη του περιεχομένου του φ. 100r / σ. 196, αλλά με λιγότερες πληροφορίες κάτω από το πεντάγραμμο*]

[φ. 101*v*-102*r* / σ. 197-198]
(77[a])

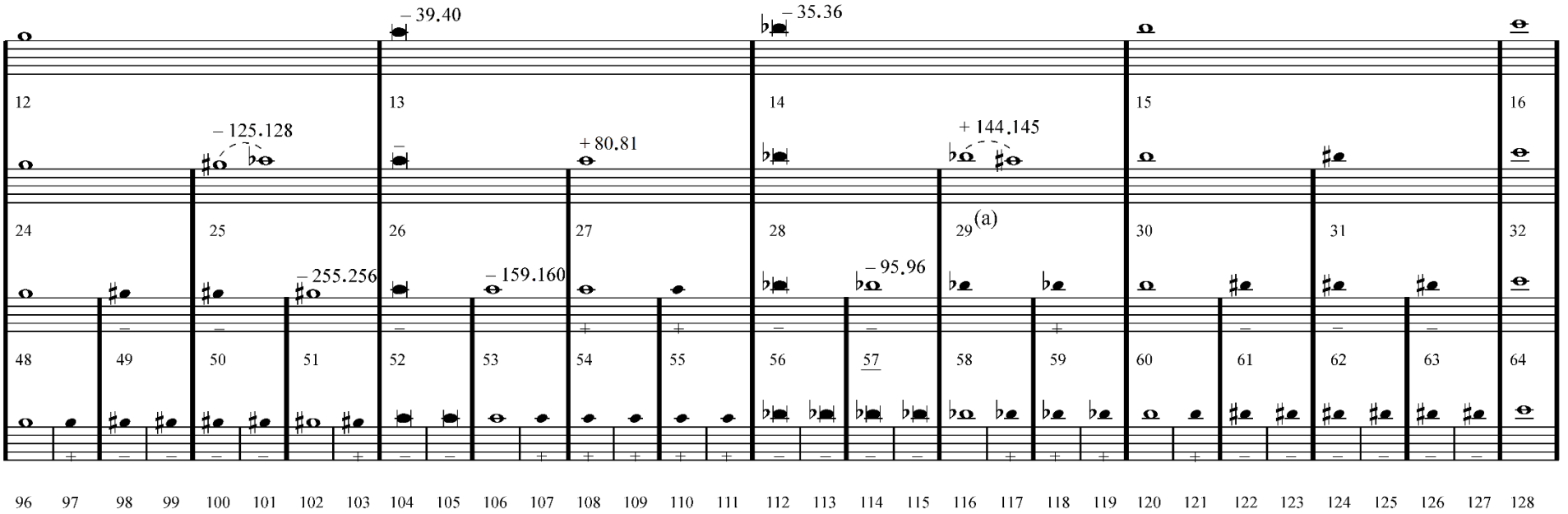
Risonanza del Monocordo sino alla 128[a] vibrazione



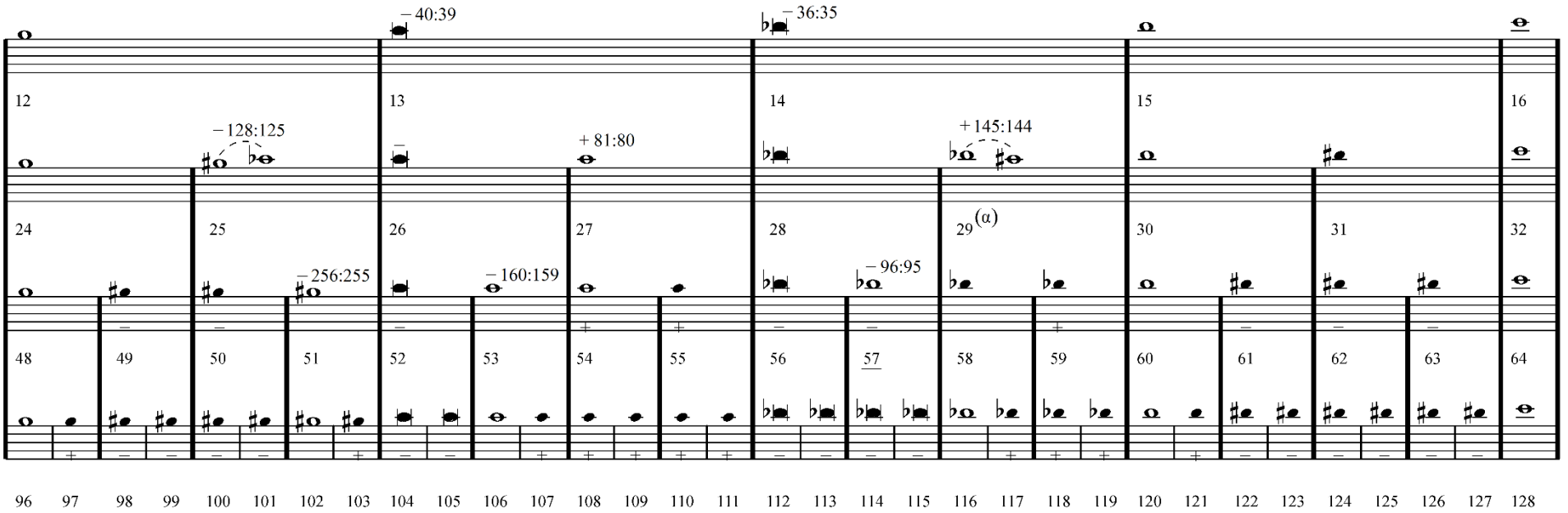
[φ. 101*v*-102*r* / σ. 197-198]
(77[a])

Αντήχηση του Μονοχόρδου μέχρι τον 128ο τρόπο δόνησης





(a) Il Semitono 29.30 é [*sic*] troppo \ picciolo; e perciò il 58 e' \ crescente verso il 60. Quindi \ è da preferirsi il 57, come rappre-\sentante la 7 min[ore] _



(α) [Ν.Χ.Μ.] Το ημιτόνιο 30:29 είναι πολύ μικρό, και γι΄ αυτό ο 58ος αρμονικός έχει ανοδική τάση προς τον 60. Επομένως είναι προτιμητέος ο 57ος αρμονικός ως αντιπροσωπευτικός του διαστήματος της μικρής έβδομης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Tavola di tutti gl' Intervalli della Musica Moderna compresi entro l' Ottava, […]
IAMMπ-NXM 505/42

Ψηφιακή μεταγραφή

Tavola di tutti gl'**Intervalli** della **Musica Moderna** compresi generali esprimenti la loro **Temperatura** per qualunque eguale

I **Nomi** degl'**Intervalli**	II **Forme**		III **Basi**									IV **Temperatura**	
Prima Alterata	25	24	1 b n	2 b n	3 b n	4 b n	5 b n	6 b n	7 b n			− 7m/a	+ 2a/a
Seconda Diminuita	648	625	1 d			4 d		6 d				+ 12m/a	− 4a/a
Detta mancante di un **Comma**	128	125		2	3 n d		5 d		7 n d			+ 12m/a	− 3a/a
Seconda Minore	27	25	1 n d			4 n d		6 n d				+ 5m/a	− 2a/a
Detta mancante di un Comma	16	15		2 n d	3 b n d		5 n d		7 b n d			+ 5m/a	− a/a
Seconda Maggiore	9	8	1 b n d			4 b n d		6 b n d				− 2m/a	
Detta mancante di un Comma	10	9		2 b n [?]d	3 b n		5 b n d		7 b n			− 2m/a	+ a/a
Seconda Alterata	75	64	1 b n			4 b n		6 b n				− 9m/a	+ 2a/a
Detta mancante di un Comma	125	108		2 b n	3 b		5 b n		7 b			− 9m/a	+ 3a/a
Terza Diminuita	144	125	1 d		3 n d	4 d	5 d	6 n d	7 n d			+ 10m/a	− 3a/a
Detta mancante di un Comma	256	225		2 n d								+ 10m/a	− 2a/a
Terza Minore	6	5	1 n d		3 b n d	4 n d	5 n d	6 b n d	7 b n d			+ 3m/a	− a/a
Detta mancante di un Comma	32	27		2 b n d								+ 3m/a	
Terza Maggiore	5	4	1 b n d		3 b n	4 b n d	5 b n d	6 b n	7 b n			− 4m/a	+ a/a
Detta mancante di un Comma	100	81		2 b n								− 4m/a	+ 2a/a
Terza Alterata	125	96	1 b n		3 b	4 b n	5 b n	6 b	7 b			− 11m/a	+ 3a/a
Detta mancante di un Comma	625	486		2 b								− 11m/a	+ 4a/a
Quarta Diminuita	32	25	1 n d	2 n d	3 n d		5 n d		7 n d			+ 8m/a	− 2a/a
Detta crescente di un Comma	162	125				4 d		6 n d				+ 8m/a	− 3a/a
Quarta Giusta	4	3	1 b n d	2 b n <d>	3 b n d		5 b n d		7 b n d			+ m/a	
Detta crescente di un Comma	27	20				4 n d		6 n d				+ m/a	− a/a
Quarta Alterata	25	18	1 b n	2 b n	3 b n		5 b n		7 b n			− 6m/a	+ 2a/a
Detta crescente di un Comma	45	32				4 b n		6 b n				− 6m/a	+ a/a

entro l'**Ottava,** colle loro **Forme** e **Basi** rispettive: aggiuntevi le **Formole**
Partecipazione: ———————

V **Nomi** degl'**Intervalli**	**VI** **Forme**		**VII** **Basi**										**VIII** **Temperatura**	
Ottava Diminuita	48	25	1 n d	2 n d	3 n d	4 n d	5 n d	6 n d	7 n d				+ 7m/a	— 2a/a
Settima Alterata	625	324		2 b			5 b		7 b				— 12m/a	+ 4a/a
Detta crescente di un Comma	125	64			3 b	4 b n		6 b		8 b n			— 12m/a	+ 3a/a
Settima Maggiore	50	27		2 b n			5 b n		7 b n				— 5m/a	+ 2a/a
Detta crescente di un Comma	15	8			3 b n	4 b n d		6 b n		8 b n d			— 5m/a	+ a/a
Settima Minore	16	9		2 b n d			5 b n d		7 b n d				+ 2m/a	
Detta crescente di un Comma	9	5			3 b n d	4 n d		6 b n d		8 n d			+ 2m/a	— a/a
Settima Diminuita	128	75		2 n d			5 n d		7 n d				+ 9m/a	— 2a/a
Detta crescente di un Comma	216	125			3 n d	<4> d		6 n d		8 d			+ 9m/a	— 3a/a
Sesta Alterata	125	72			3 b		5 b n	6 b	7 b	8 b n	2 b n		— 10m/a	+ 3a/a
Detta crescente di un Comma	225	128				<4> [?b] n d							— 10m/a	+ 2a/a
Sesta Maggiore	5	3			3 b n [d?]		5 b n d	6 b n	7 b n	8 b n d	2 b n d		— 3m/a	+ a/a
Detta crescente di un Comma	27	16				<4> b n d							— 3m/a	
Sesta Minore	8	5			3 b n d		5 n d	6 b n d	7 b n d	8 n d	2 n d		+ 4m/a	— a/a
Detta crescente di un Comma	81	50				<4> n d							+ 4m/a	— 2a/a
Sesta Diminuita	192	125			3 n d		5 d	6 n d	7 n d	8 d	2 d		+ 11m/a	— 3a/a
Detta crescente di un Comma	972	625				4 d							+ 11m/a	— 4a/a
Quinta Alterata	25	16				4 b n	5 b n	6 b n		8 b n		3 b n	— 8m/a	+ 2a/a
Detta calante di un Comma	125	81							7 b		2 b n		— 8m/a	+ 3a/a
Quinta Giusta	3	2				4 b n d	5 b n d	6 b n d		8 b n d		3 b n d	— m/a	
Detta calante di un Comma	40	27							7 b n		2 b n d		— m/a	+ a/a
Quinta Diminuita	36	25				4 n d	5 n d	6 n d		8 n d		3 n d	+ 6m/a	— 2a/a
Detta calante di un Comma	64	45							7 b n		2 n d		+ 6m/a	— a/a