

# Είδη και μορφές της έντεχνης μουσικής στην ιστορική τους προοπτική Μίμηση και κανόνας

Ιωάννης Φούλιας, διδάκτωρ μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών

## 1.1. Μίμηση

Ο όρος “μίμηση” αναφέρεται στην στοιχειώδη αντιστικτική τεχνική, σύμφωνα με την οποία ένα απλό μοτίβο ή μια σύντομη μουσική φράση, που έχει ήδη παρουσιασθεί σε μία φωνή, επανεμφανίζεται κατόπιν σε κάποια άλλη. Συνήθως, η δεύτερη φωνή μιμείται την πρώτη, ακολουθώντας την σε κάποια χρονική απόσταση και δίνοντας με αυτόν τον τρόπο την εντύπωση της “αντιγραφής” ενός δεδομένου “προτύπου”. Η απόσταση που χωρίζει τις εισόδους των δύο φωνών συχνά είναι τέτοια που επιτρέπει στην πρώτη φωνή να ολοκληρώσει το “πρότυπο” περιεχόμενο της, προτού αυτό καταστεί αντικείμενο μίμησης από την δεύτερη φωνή. Παρ’ όλα αυτά, η δεύτερη φωνή κάλλιστα μπορεί να ξεκινήσει να μιμείται το μελωδικό περιεχόμενο της πρώτης προτού αυτό παρουσιασθεί στην ολότητά του, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις (και υπό προϋποθέσεις που διασφαλίζουν την αντιστικτική ετερότητα των δύο φωνών) η τεχνική της μίμησης εφαρμόζεται ακόμη και σε δύο φωνές που εισάγονται και εξελίσσονται ταυτόχρονα.

Εύλογα, η μιμητική διαδικασία δεν περιορίζεται απαραίτητα σε δύο μόνο φωνές: μια πρότυπη μουσική φράση (ή μοτίβο) μπορεί να παρουσιασθεί διαδοχικά σε οιονδήποτε αριθμό διαφορετικών φωνών, όπως και να επανεισαχθεί για δεύτερη, τρίτη κ.ο.κ. φορά στην ίδια φωνή. Η ουσία της διαδικασίας αυτής έγκειται, λοιπόν, στην αλληπάλληλη επανεμφάνιση του ιδίου μουσικού υλικού σε δύο τουλάχιστον διαφορετικές φωνές (τουναντίον, η άμεση επανάληψη ενός μοτίβου ή μιας φράσεως στην εξύφανση μίας και της αυτής φωνής ενδέχεται να συνιστά μελωδική είτε ρυθμική “αλυσιδοποίηση” ενός προτύπου, πράγμα το οποίο ουδόλως βέβαια εκλαμβάνεται ως *αντιστικτική* μίμηση).

Η *ελεύθερη μίμηση*, όπως αλλιώς ονομάζεται η προαναφερόμενη διαδικασία, δεν στοιχειοθετεί αυτόνομο μουσικό είδος αλλά τεχνική, η οποία εφαρμόζεται διαχρονικά σε κάθε είδος οργανικής ή φωνητικής μουσικής που υπερβαίνει την μονοφωνία: συνιστά δε θεμελιώδη αρχή της αντιστικτικής τεχνοτροπίας, δεδομένου του ότι υποχρεώνει δύο τουλάχιστον φωνές να κινηθούν, έστω και για λίγο, ανεξάρτητα η μία από την άλλη, έχοντας μάλιστα ισότιμο ρόλο (στον βαθμό που η ίδια μουσική ιδέα εμφανίζεται εναλλάξ στις διαφορετικές φωνές, μια διάκριση ανάμεσα σε “κύριες” και “συνοδευτικές” φωνές δεν έχει *κατ’ αρχήν* νόημα). Και, εν τέλει, πρόκειται για μια ιδιαίτερα ευέλικτη συνθετική τεχνική, αφού δύο είτε περισσότερες “μιμητικές” φωνές μπορούν εξίσου να διατηρήσουν την μελωδική τους αυτονομία, όπως και να την αναιρέσουν από ένα σημείο και έπειτα, ενώνοντας τις δυνάμεις τους στο πλαίσιο μιας ομοφωνικής παραστάσεως.

## 1.2. Κανόνας

Στην περίπτωση της *αυστηρής μιμήσεως*, από την άλλη πλευρά, το μελωδικό περιεχόμενο μιας φωνής επαναλαμβάνεται (σχεδόν) στο σύνολό του από κάποια άλλη: η ονομασία *κανόνας* αναφέρεται, εν προκειμένω, σε αυτόν ακριβώς τον κανονιστικό τρόπο, με τον οποίο η δεύτερη (τρίτη, τέταρτη κ.ο.κ.) φωνή μιμείται το μελωδικό πρότυπο της πρώτης. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη φωνή αποτελείται από μία σειρά μελωδικών φράσεων, τις οποίες θα μπορούσαμε εδώ να χαρακτηρίσουμε ως “α”, “β”, “γ”, “δ”, “ε” κ.ο.κ. Από την πλευρά της, η δεύτερη (τρίτη, τέταρτη κ.ο.κ.) φωνή μιμείται την πρώτη, επαναλαμβάνοντας τις ίδιες

ακριβώς φράσεις αλλά σε *διαφορά φάσεως*: αυτό, στην απλούστερη δυνατή περίπτωση, σημαίνει ότι την στιγμή κατά την οποία η πρώτη φωνή – έχοντας ήδη παρουσιάσει μόνη της την φράση “α” – προχωρά στην έκθεση της φράσεως “β”, η δεύτερη φωνή εισάγεται για πρώτη φορά επαναδιατυπώνοντας την φράση “α”. έπειτα, η φράση “γ” της πρώτης φωνής συμπίπτει με την εμφάνιση της φράσεως “β” στην δεύτερη (και ενδεχομένως της “α” σε μια τρίτη νεοεισερχόμενη φωνή), η φράση “δ” συνδυάζεται με την “γ” (και την “β”, καθώς και την “α”, εάν στο σημείο αυτό εισαχθεί και τέταρτη φωνή), η “ε” με την “δ” (και την “γ” και την “β”, επίσης) κ.ο.κ., έως ότου όλες οι φωνές αποδεσμευθούν από την μιμητική διαδικασία για να διαμορφώσουν μια πτώση, μια ελεύθερη κατάληξη, δηλαδή, η οποία συνήθως σηματοδοτεί την ολοκλήρωση ενός κανόνα.

### 1.2.1. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κανόνα (αλλά και της ελεύθερης μίμησης, εν γένει)

- *Αριθμός φωνών*: Ένας κανόνας μπορεί να εξελίσσεται σε 2, 3, 4, 5, 6 κ.ο.κ. διαφορετικές φωνές: σε αυτές, λοιπόν, τις περιπτώσεις αναφερόμαστε αντίστοιχα σε *δίφωνο*, *τρίφωνο*, *τετράφωνο*, *πεντάφωνο*, *εξάφωνο* κ.ο.κ. *κανόνα*. Οι κανόνες για πέντε είτε περισσότερες φωνές ονομάζονται επίσης *πολύφωνοι*.
- *Απόσταση εισόδου των φωνών*: Η απόσταση αυτή ισοδυναμεί με την χρονική έκταση που καλύπτει η εναρκτήρια μουσική φράση, προτού ξεκινήσει η διαδικασία μίμησής της από μια άλλη φωνή (το ακριβές σημείο εισόδου της οποίας υποδεικνύεται ενίοτε με ένα ειδικό σημάδι, εάν αυτή δεν καταγράφεται επί της παρτιτούρας). Ως μονάδα μέτρησης χρησιμοποιείται το μουσικό μέτρο (π.χ. κανόνας σε απόσταση ενός μέτρου ή μισού μέτρου ή δύομιση μέτρων κ.ο.κ.) ή οι επιμέρους χρόνοι του (π.χ. κανόνας σε απόσταση τριών χρόνων σε μέτρο 4/4 κ.ο.κ.), ενώ στην παλαιότερη μουσική, η οποία δεν γνωρίζει την έννοια του “μέτρου”, δηλαδή την ομαδοποίηση των χρονικών παλμών επί τη βάση μιας συγκεκριμένης κάθε φορά διαδοχής “ισχυρών” και “ασθενών χρόνων”, γίνεται επίκληση κάποιας ενδεικτικής ρυθμικής αξίας (π.χ. κανόνας σε απόσταση 6 breves ή 9 semibreves κ.ο.κ.). Σε κανόνες για τρεις ή περισσότερες φωνές, η απόσταση εισόδου μεταξύ των διαφορετικών φωνών μπορεί να παραμένει σταθερή είτε να μεταβάλλεται κατά περίπτωση.
- *Διάστημα εισόδου των φωνών*: Η δεύτερη φωνή μπορεί να εισαγάγει την εναρκτήρια φράση της πρώτης φωνής στο ίδιο ακριβώς τονικό ύψος (κανόνας στην ταυτοφωνία), σε απόσταση υπερκειμένης ή υποκειμένης ογδός (κανόνας στην οκτάβα), αλλά και σε οποιοδήποτε άλλο διάστημα πάνω ή κάτω από την πρώτη φωνή (κανόνας στην δευτέρα, στην τρίτη, στην τετάρτη, στην πέμπτη, στην έκτη, στην εβδόμη – και, ακόμη, στην ενάτη, στην δεκάτη, στην ενδεκάτη κ.ο.κ.). Στην τελευταία περίπτωση, μάλιστα, είναι πολύ πιθανό – για τονικούς (ή τροπικούς) λόγους – η δεύτερη φωνή να ακολουθεί την πρώτη με ορισμένες αποκλίσεις, κυρίως ως προς τις ακριβείς διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των μεμονωμένων φθόγγων μιας μελωδικής φράσεως: στην πράξη, η εναλλαξιμότητα μεταξύ *μικρών* και *μεγάλων* ατελών συμφωνιών (διαστημάτων τρίτης και έκτης) είτε διάφωνων διαστημάτων (δευτέρας και εβδόμης) θεωρείται δεδομένη, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις απαιτείται ακόμη και η μεταβολή ορισμένων διαστημάτων (π.χ. μιας πέμπτης καθαρής σε καθαρή τετάρτη ή το αντίστροφο). Το διάστημα εισόδου των φωνών σε έναν τρίφωνο, τετράφωνο κ.ο.κ. κανόνα μπορεί ασφαλώς να παραμείνει το ίδιο για όλες τις φωνές ή να μεταβληθεί κατά περίπτωση (η τελευταία αυτή δυνατότητα μνημονεύεται ενίοτε σε παλαιές θεωρητικές πραγματείες υπό τον όρο “ανάμεικτος κανόνας”).
- *Κατεύθυνση των φωνών*: Στην απλούστερη δυνατή περίπτωση, η δεύτερη φωνή ακολουθεί την πορεία της πρώτης σε *ευθεία κίνηση*, αντιγράφοντας πιστά την ανοδική

είτε καθοδική κατεύθυνσή της. Ενίοτε, όμως, μια “μιμητική” φωνή κινείται προς την αντίθετη κατεύθυνση, μετατρέποντας κάθε ανιούσα κίνηση του μελωδικού προτύπου σε καθοδική και κάθε κατιούσα σε ανοδική (σαν να υπήρχε, δηλαδή, ένας οριζόντιος άξονας συμμετρίας επί του πενταγράμμου, ένθεν και ένθεν του οποίου θα μπορούσε να αντικατοπτρίζεται η πρότυπη μελωδική κίνηση)· ως εκ τούτου, ένας τέτοιος κανόνας θεωρούμε ότι λαμβάνει χώραν *σε αναστροφή* ή ότι συνιστά έναν *ανεστραμμένο* ή *(αντι)κατοπτρικό κανόνα*. Σε περίπτωση, πάλι, που η δεύτερη φωνή μιμείται την πρώτη κινούμενη αντίστροφα, ξεκινώντας δηλαδή από το τέλος του μελωδικού προτύπου και εξελισσόμενη προς την αρχή του, τότε κάνουμε λόγο για *καρκινική κίνηση* ή μελωδική *αντιστροφή* και, κατ’ επέκτασιν, αναφερόμαστε σε *καρκινικό* ή *αντεστραμμένο κανόνα*. Υπάρχει, επίσης, η δυνατότητα συνδυασμού της αναστροφής και της καρκινικής κίνησης, οπότε η μίμηση διεξάγεται συγχρόνως προς την αντίθετη κατεύθυνση (αντικατοπτρικά) και από το τέλος προς την αρχή (αντίστροφα), γεγονός που στοιχειοθετεί έναν κανόνα *σε καρκινική αναστροφή* ή *σε αντιαναστροφή* (λιγότερο δόκιμες είναι εκφράσεις, όπως “αντιαναστροφος κανόνας” και “αντιανεστραμμένος κανόνας”). Σε έναν τρίφωνο, τετράφωνο είτε πολύφωνο κανόνα, τέλος, εννοείται πως μπορούν να συνυπάρχουν δύο, τρεις ή και οι τέσσερις προαναφερόμενες περιπτώσεις μελωδικής κατεύθυνσης (ευθεία κίνηση, αναστροφή, καρκίνος και καρκινική αναστροφή).

- *Ρυθμική σχέση των φωνών*: Μια “μιμητική” φωνή δεν είναι υποχρεωμένη να αναπαραγάγει πάντοτε το μελωδικό πρότυπο στην αρχική του ρυθμική (είτε μετρική) υπόσταση· τουναντίον, μπορεί να ακολουθήσει την αρχική φωνή με βραδύτερο ή γοργότερο ρυθμό, πράγμα που επιτυγχάνεται με την αναλογική *μεγέθυνση* ή *σμίκρυνση* των πρότυπων ρυθμικών αξιών. Έτσι, σε έναν κανόνα *σε μεγέθυνση* 1:2, π.χ., τα τέταρτα της πρώτης φωνής μετατρέπονται σε μισά στην δεύτερη, τα μισά σε ολόκληρα κ.ο.κ., ενώ, σε έναν κανόνα *σε σμίκρυνση* 1:4, τα τέταρτα γίνονται δέκατα-έκτα, τα μισά όγδοα κ.ο.κ. Η μεγέθυνση και η σμίκρυνση σαφώς και μπορούν να εφαρμόζονται παράλληλα σε συνθέσεις για τρεις είτε περισσότερες φωνές καθώς και να συνδυάζονται με διαφορετικές δυνατότητες μελωδικής κατεύθυνσης. Στην πρακτική της αναλογικής μεγέθυνσης είτε σμίκρυνσης των ρυθμικών αξιών ενός μελωδικού προτύπου στηρίζεται και ένα συγκεκριμένο είδος κανόνα που βρισκόταν σε χρήση έως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα (βλ. παρακάτω, την περί του *αναλογικού κανόνας* πραγμάτευση). Τέλος, δεν μπορεί να αποκλεισθεί και η περίπτωση ενός ελεύθερου ρυθμικά κανόνας, όπου η μελωδική μίμηση του προτύπου αποδεσμεύεται από την ρυθμική οργάνωση του ίδιου και άρα υπόκειται σε αλλεπάλληλες ρυθμικές επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις.

### 1.2.2. Είδη κανόνων

- *Αυστηρός κανόνας*: Ο χαρακτηρισμός ενός εξ ορισμού αυστηρού συνθετικού είδους, όπως ο κανόνας, ως “αυστηρού”, θα μπορούσε ίσως να εκληφθεί ως ταυτολογία. Μολαταύτα, υπό τον όρο αυτόν κατανοούμε έναν κανόνα δίχως ελεύθερες φωνές, στον οποίο όλες οι διαθέσιμες φωνές βασίζονται αποκλειστικά στην μίμηση ενός μελωδικού προτύπου σε δεδομένη απόσταση και διάστημα εισόδου, κατεύθυνση και ρυθμική σχέση. Για τον λόγο αυτόν, αρκεί να καταγραφεί μονάχα η πρώτη φωνή του κανόνα, την οποία οι υπόλοιπες καλούνται να αναπαραγάγουν “μηχανικά” μέχρι τέλους· μάλιστα, η ολοκλήρωση ενός τέτοιου *αυστηρού κανόνας* γίνεται είτε με το σύνολο των φωνών, ως επί το πλείστον στο σημείο απόληξης της πρώτης εξ αυτών (του προτύπου), είτε με την διαδοχική περάτωση της μίμησης του προτύπου σε όλες τις “κανονικές” φωνές, γεγονός που συνεπάγεται την σταδιακή αποχώρηση των φωνών στο τέλος του κανόνα (πιθανότατα με την σειρά εκείνη που καθόρισε και την είσοδό τους σε αυτόν).

- *Μεικτός κανόνας*: Σε αντίθεση με τον *αυστηρό κανόνα*, ο *μεικτός* αποτελείται αφ' ενός μεν από “κανονικές” φωνές και αφ' ετέρου από ελεύθερες φωνές, οι οποίες ενίοτε αποκαλούνται και *αντιστίξεις*. Έτσι, οι δύο ή περισσότερες φωνές που διαμορφώνουν αφ' εαυτές έναν “αυστηρό” κανόνα ενδέχεται είτε να συνοδεύονται από μία ελεύθερη γραμμή μπάσσου (που διασαφηνίζει την συνολική αρμονική πλοκή), είτε να συνδυάζονται με μια βασική μελωδική γραμμή (ένα *cantus firmus*), είτε ακόμη να “συμπληρώνονται” από μία ή περισσότερες “αντιστίξεις”. Ενίοτε, μάλιστα, το σύνολο των διαθέσιμων φωνών ενός *μεικτού κανόνα* εισάγεται κατ' αρχάς μιμητικά, αλλά στην πορεία αποκαλύπτεται ότι μόνον ορισμένες από αυτές εξελίσσονται όντως υπό μορφήν κανόνα, ενώ οι υπόλοιπες είτε εξυφαίνονται κατά τρόπον τελείως ελεύθερο, είτε εμπλέκονται σποραδικά σε λιγότερο δεσμευτικές μιμητικές διαδικασίες με τις κατ' εξοχήν “κανονικές” φωνές.
- *Διπλός, τριπλός, τετραπλός κ.ο.κ. κανόνας*: Οι διαθέσιμες φωνές ενός *διπλού κανόνα* χωρίζονται σε δύο ομάδες και διαμορφώνουν παράλληλα δύο ξεχωριστούς κανόνες· κατά τον ίδιο δε τρόπο, ένας *τριπλός κανόνας* αποτελείται από τρεις επιμέρους κανόνες που συνδυάζονται μεταξύ τους, ενώ ένας *τετραπλός κανόνας* από τέσσερεις τέτοιους. Ο αριθμός των φωνών που μετέχουν σε καθέναν από τους επιμέρους κανόνες μπορεί να είναι ίδιος ή διαφορετικός (π.χ. ένας εξάφωνος διπλός κανόνας μπορεί να αποτελεί την συνισταμένη δύο τρίφωνων επιμέρους κανόνων ή ενός τετράφωνου και ενός δίφωνου κανόνα). Δεν αποκλείεται, επιπλέον, ένας *διπλός, τριπλός κ.ο.κ. κανόνας* να είναι συγχρόνως και *μεικτός*, όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση ενός *πεντάφωνου διπλού-μεικτού κανόνα* με ελεύθερο βάσιμο ή *cantus firmus* (δηλαδή με δύο συν δύο “κανονικές” φωνές και μία ελεύθερη). Τέλος, οι επιμέρους κανόνες μπορούν να ξεκινούν ταυτόχρονα ή με κάποια χρονική απόσταση ο ένας από τον άλλο, γεγονός που δύναται να εκληφθεί ως επέκταση της εφαρμογής της *διαφοράς φάσεως* από τις μεμονωμένες “κανονικές” φωνές ενός *απλού κανόνα* σε ευρύτερα σύνολα “κανονικών” φωνών.
- *Κυκλικός ή αέναος κανόνας*: Πρόκειται για μια ιδιαίτερη περίπτωση *αυστηρού* ή *μεικτού κανόνα*, το μελωδικό πρότυπο του οποίου διαμορφώνεται κατά τρόπον τέτοιο, ώστε με την ολοκλήρωσή του να οδηγείται ξανά στην αφετηρία του ή, τουλάχιστον, σε ένα προγενέστερο σημείο της εξέλιξής του· αυτό σημαίνει ότι, τόσο η πρώτη “κανονική” φωνή, όσο και οι υπόλοιπες που την μιμούνται, μπορούν να επαναλαμβάνουν κυκλικά το μελωδικό πρότυπο επ' άπειρον (στην πράξη, βέβαια, ένας τέτοιος κανόνας “διακόπτεται” σε σημείο που έχει προσδιορισθεί από τον συνθέτη με μια κορώνα, ειδάλτως σε ένα οποιοδήποτε σημείο στο οποίο η συνολική κίνηση των φωνών δίνει την αίσθηση μιας αρκετά ικανοποιητικής τελικής πτώσεως). Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρ' όλη την πολυπλοκότητα που ίσως υποβάλλει η θεωρητική του περιγραφή, η κατασκευή ενός *απλού κυκλικού κανόνα* είναι στην πραγματικότητα τόσο εύκολη, που οι περισσότεροι “παιδικοί” και “λαϊκοί κανόνες” είναι αυτής ακριβώς της μορφής!
- *Σπειροειδής κανόνας*: Σε αυτήν την υποπερίπτωση *κυκλικού κανόνα*, το μελωδικό πρότυπο ακολουθεί μια μετατροπική πορεία, με αποτέλεσμα η ολοκλήρωσή του να οδηγεί στην επαναφορά του εαυτού του από μια νέα πλέον τονική βάση, η οποία με την σειρά της κατευθύνεται προς άλλη τονικότητα κ.ο.κ. Το πλήθος των διαφορετικών τονικών μεταφορών του προτύπου εξαρτάται από τον (ανιόντα ή κατιόντα) αρμονικό κύκλο που πραγματώνεται μέσα από αυτήν την διαδικασία: εάν η πρώτη επαναφορά του προτύπου γίνει σε απόσταση τετάρτης ή πέμπτης καθαρής, τότε αυτό θα επιστρέψει στην αρχική (μείζονα ή ελάσσονα) τονικότητα μόνον αφού διέλθει προηγουμένως και από τις ένδεκα υπόλοιπες· το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της μετατροπικής προόδου καθ' ημιτόνιο, ενώ σε αυτήν κατά τόνο πραγματοποιούνται έξι διαφορετικές τονικές μεταφορές του προτύπου, σε αυτήν κατά τρίτη μικρή τέσσερεις, σε αυτήν κατά τρίτη μεγάλη τρεις και, τέλος, σε αυτήν σε απόσταση τριτόνου μόνο δύο. Ο *σπειροειδής κανόνας* μπορεί

θεωρητικά να συνεχίζεται επ' άπειρον, αλλά στην πράξη, βέβαια, υποχρεώνεται να διακοπεί με την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας στην υπερκείμενη ή υποκείμενη οκτάβα (λόγω των περιορισμών που επιβάλλουν οι εκτάσεις των εκάστοτε φωνών).

- *Αινιγματικός κανόνας*: Εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν *αυστηρό* – κατ' αρχήν – *κανόνα*, για τον οποίον ο συνθέτης αποκρύπτει σχεδόν οποιοδήποτε άλλο στοιχείο πέραν του αριθμού των διαθέσιμων φωνών, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο έναν γρίφο! Η εκτέλεση ενός τέτοιου κανόνα προϋποθέτει, συνεπώς, την επίλυση του αινίγματος ως προς τα σημεία στα οποία μπορούν να εισαχθούν οι υπόλοιπες φωνές, ως προς το ακριβές διάστημα της εισόδου τους, ως προς την κατεύθυνση που αυτές καλούνται να ακολουθήσουν και, ακόμη, ως προς την ρυθμική τους σχέση προς το δεδομένο πρότυπο. Θεωρητικά, οι λύσεις που μπορούν να δοθούν είναι πολυάριθμες, αλλά στην πράξη αποδεικνύεται ότι μόνο μία, συνήθως, εξ αυτών δεν παρουσιάζει προβλήματα συνηχίσεως μεταξύ των φωνών και άρα αποτελεί την ορθή λύση του γρίφου.
- *Αναλογικός κανόνας*: Πρόκειται για ένα είδος *αυστηρού κανόνα* που ήταν σε χρήση την περίοδο της Αναγέννησης και ο οποίος εκμεταλλευόταν στο έπακρο την ιδιαίτερη ρυθμική ευελιξία του μετρικού συστήματος της τετράγωνης σημειογραφίας. Κατ' εξαίρεση, οι δύο είτε περισσότερες “κανονικές” φωνές δεν εισάγονται εδώ σταδιακά, αλλά ξεκινούν ταυτόχρονα την εξύφανση της ίδιας μελωδικής γραμμής, ευρισκόμενες μεταξύ τους σε διαφορετική ρυθμική-μετρική σχέση (σε κάποια ρυθμική μεγέθυνση είτε σμίκρυνση, με άλλα λόγια), την οποία υποδεικνύουν ειδικά σύμβολα για τις αναλογίες *tempus* και *prolatio*. Σύμφωνα λοιπόν με αυτά, ένα μελωδικό πρότυπο μπορεί, π.χ., να εξελίσσεται παράλληλα σε – ό,τι με σύγχρονους όρους κατανοείται ως – “μέτρο 9/8” σε μια πρώτη φωνή (*tempus perfectum cum prolatione maiori*, όπου δηλαδή 1 brevis αντιστοιχεί σε 3 semibreves και 1 semibrevis σε 3 minimae), σε “μέτρο 3/4” σε μια δεύτερη (*tempus perfectum cum prolatione minori*: 1 brevis = 3 semibreves και 1 semibrevis = 2 minimae), σε “μέτρο 6/8” σε μια τρίτη (*tempus imperfectum cum prolatione maiori*: 1 brevis = 2 semibreves και 1 semibrevis = 3 minimae) και σε “μέτρο 2/4” σε μια τέταρτη φωνή (*tempus imperfectum cum prolatione minori*: 1 brevis = 2 semibreves και 1 semibrevis = 2 minimae).
- *Καρκινικός κανόνας*: Παρ' ότι η καρκινική κίνηση μπορεί να αποτελεί μέρος της λύσης ενός *αινιγματικού κανόνα*, συνήθως η δυνατότητα της αντιστροφής ενός μελωδικού προτύπου εφαρμόζεται στον λεγόμενο *καρκινικό κανόνα*, ο οποίος συνίσταται κατά βάση σε δύο φωνές που εκκινούν ταυτόχρονα από τα δύο άκρα του προτύπου και συγκλίνουν, διασταυρώνονται σε κάποιο σημείο και έπειτα αποκλίνουν, έως ότου καθεμιά καταλήξει στο αντίθετο άκρο (η αφετηρία της πρώτης συνιστά την απόληξη της δεύτερης και το αντίστροφο). Ένας τέτοιος κανόνας μπορεί να ολοκληρώνεται με την εξάντληση του μελωδικού υλικού και από τις δύο φωνές ή να συνεχίζεται επ' άπειρον με την παλινδρόμηση αμφοτέρων των φωνών· μπορεί, επιπλέον, να πραγματώνεται με ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση στην δεύτερη φωνή, να είναι *αυστηρός* ή *μεικτός* καθώς επίσης *διπλός*, *τριπλός* κ.ο.κ.

### 1.2.3. Σκιαγράφηση της ιστορικής εξέλιξης του κανόνα

Ο κανόνας, σε αντίθεση με την μίμηση, αποτελεί εκτός από συνθετική τεχνική και αυτόνομο είδος. Ως τεχνική βρίσκει εφαρμογή σχεδόν σε κάθε είδος φωνητικής είτε οργανικής μουσικής, από τον ύστερο Μεσαίωνα μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ως αυτόνομο είδος, πάλι, μαρτυρείται για πρώτη φορά στα τέλη του 13<sup>ου</sup> αιώνα, στον περίφημο αγγλικό *Κανόνα του καλοκαιριού* (“*Sumer is icumen in*”), έναν εξάφωνο κυκλικό (διπλό) κανόνα, που

αποτελείται από έναν κύριο τετράφωνο κανόνα στην ταυτοφωνία καθώς και από έναν στοιχειώδη δίφωνο συνοδευτικό “κανόνα” (ο οποίος βασίζεται στην απλή εναλλαγή δύο σύντομων μελωδικών φράσεων σε δύο εξ αρχής συνηχούσες φωνές: η τεχνική αυτή ανιχνεύεται ήδη σε συνθέσεις του 12<sup>ου</sup> αιώνας και φαίνεται πως σταδιακά οδήγησε στην διαμόρφωση του *γνήσιου* κανόνα). Πιο συστηματική, εντούτοις, είναι η καλλιέργεια του κανόνας κατά τον 14<sup>ο</sup> αιώνα, ως κοσμικού πολυφωνικού τραγουδιού: η γαλλική *chace* ή *chasse* (“κυνήγι”) συνίσταται σε έναν τρίφωνο αυστηρό κανόνα στην ταυτοφωνία, ενώ το ιταλικό ανάλογό της, η *caccia*, αρκείται στην παράταξη δύο δίφωνων κανόνων (για την βασική ποιητική στροφή και την επωδό, αντίστοιχα) στην ταυτοφωνία, οι οποίοι συνοδεύονται ως επί το πλείστον και από μία ελεύθερη φωνή μπάσσο. Την εποχή του ύστερου Μεσαίωνα, ο κανόνας εμφανίζεται σε ορισμένες πηγές και υπό την λατινική ονομασία *rota* (“τροχός”, προς υπόδειξη της κυκλικής επαναφοράς του μελωδικού προτύπου), αλλά ήταν πρωτίστως ο λατινικός όρος *fuga* (λέξη που αναφέρεται στην “φυγή” στην οποία υποβάλλει η μιμητική διαδικασία τις διαφορετικές φωνές) εκείνος που επικράτησε και κατά την μετέπειτα αναγεννησιακή περίοδο.

Από τα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνας, η εξέλιξη του είδους επιτρέπει πλέον την μίμηση και σε διαστήματα όπως η οκτάβα, η πέμπτη και η τετάρτη, γεγονός που δίνει κατόπιν την δυνατότητα στους συνθέτες του 15<sup>ου</sup> αιώνας να ασχοληθούν με πολύφωνους, καρκινικούς, διπλούς και μεικτούς κανόνες, μεταξύ άλλων. Το είδος, έχοντας μεταλαμπαδευθεί από τον αρχικά κοσμικό του περίγυρο και στην εκκλησιαστική μουσική παράδοση, φθάνει σε ιδιαίτερη ακμή χάρη στους γαλλοφλαμανδούς συνθέτες της Αναγέννησης και αποτελεί έκτοτε τεκμήριο περίοπτης συνθετικής ικανότητας, όπως εμβληματικά αποδεικνύει ο 36φωνος τετραπλός κανόνας “*Deo gratias*” του Johannes Ockeghem. Δεν είναι άλλωστε καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι κατά τον 15<sup>ο</sup> και τον 16<sup>ο</sup> αιώνα γνώρισε σημαντική διάδοση ο αιγιματικός κανόνας, η μοναδική καταγεγραμμένη φωνή του οποίου μελοποιούσε κείμενο ή συνοδευόταν από ένα γνωμικό (τον “κανόνα”, δηλαδή μια “οδηγία”) που, εφ’ όσον ερμηνευόταν σωστά, προσέφερε επαρκείς ενδείξεις για την επίλυση του γρίφου αναφορικά με τον χειρισμό των υπολοίπων φωνών. Σε ευρεία χρήση βρισκόταν κατά την αναγεννησιακή περίοδο και ο αναλογικός κανόνας, στον οποίο μπορούσαν να βασισθούν μέρη ή ακόμη και ολόκληρες λειτουργίες (των Ockeghem, Josquin Desprez και Pierre de la Rue, μεταξύ άλλων).

Μνημειώδη σημασία προσέλαβε η τέχνη του κανόνα κατά την περίοδο του μπαρόκ, δια της δημοσίευσης συλλογών με κανόνες κάθε είδους αλλά και της θεωρητικής καταξίωσης του είδους εν γένει από λόγιους σαν τον Athanasius Kircher. Όσο λοιπόν και αν ο πασίγνωστος Κανόνας (και *gigue*) για τρία βιολιά και *basso ostinato* του Johann Pachelbel προβάλλει ιδιαίτερα την καλλιτεχνική αξία του είδους, μέσα και από τον ευφυή συνδυασμό του με την τεχνική της πασσακάλιας (την αρχή της παραλλαγής), η σύνθεση κανόνων εξυπηρετεί την εποχή αυτή πρωτίστως παιδαγωγικές σκοπιμότητες – γι’ αυτό και τέτοιου είδους δείγματα γραφής δεν απουσιάζουν από περίφημες ανθολογίες για πληκτροφόρα όργανα, όπως η *Tabulatura nova* του Samuel Scheidt ή η *Τέχνη της Φούγκας* (*Die Kunst der Fuge*, BWV 1080) του Johann Sebastian Bach – ενώ, παράλληλα, εμβριθείς γνώστες της αντιστικτικής τέχνης, όπως ο J. S. Bach εν προκειμένω, αφιερώνουν αιγιματικούς κανόνες σε πρόσωπα που θέλουν να τιμήσουν ή συνθέτουν έργα τόσο περίτεχνα, όσο οι *Κανονικές παραλλαγές πάνω στο χριστουγεννιάτικο άσμα* “*Vom Himmel hoch, da komm ich her*”, BWV 769, προκειμένου να γίνουν δεκτοί σε στενούς κύκλους ιδιαίτερα καλλιεργημένων προσώπων.

Ο κανόνας διατηρεί, εν πολλοίς, την περίοπτη θεωρητική “αύρα” του και κατά την περίοδο του κλασικισμού, όταν συνθέτες σαν τους Joseph Haydn και Wolfgang Amadeus Mozart εξωτερικεύουν την τεχνική (αντιστικτική) τους αρτιότητα σε ορισμένα μενουέττα, ως επί το πλείστον, γραμμένα υπό μορφήν αυστηρού ή μεικτού κανόνας. Πέραν όμως και από

ορισμένες παραλλαγές σε μορφή κανόνος, οι οποίες βέβαια εντάσσονται σε ευρύτερες σειρές παραλλαγών, ο κανόνας συναντάται συχνότερα πλέον ως σύντομο αυτόνομο φωνητικό είδος, το οποίο δεν εγείρει ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις και γι' αυτό μπορεί να βασίζεται εξίσου σε θρησκευτικά κείμενα, σε γνωμικά, σε ποικίλα στιχουργήματα, όπως και σε καθημερινές προσφωνήσεις, ειρωνικά σχόλια ή αστεισμούς – ενίοτε μάλιστα ιδιαίτερα χονδροειδείς!

Οι εκπρόσωποι του ρομαντισμού ασχολούνται ακόμη πιο περιστασιακά με τον κανόνα, ο οποίος φαίνεται πως – ούτως ή άλλως – βρίσκεται τελείως εκτός πνεύματος (ως κατ' εξοχήν ορθολογιστική και κατασκευαστική αρχή) σε μια εποχή κατά την οποία προβάλλεται κυρίως η αξία της έμπνευσης και η σημασία του “εξωμουσικού” περιεχομένου. Ως εκ τούτου, έργα σαν τις *Σπουδές για πιάνο με ποδόπληκτρα [Pedalflügel]: 6 κομμάτια υπό μορφήν κανόνος*, opus 56, του Robert Schumann ή τους *13 κανόνες για γυναικεία χορωδία*, opus 113, του Johannes Brahms συνιστούν σαφείς αναδρομές σε τεχνικές και πρότυπα του παρελθόντος και εντάσσονται στο ευρύτερο κίνημα του μουσικού ιστορισμού, το οποίο αναπτύσσεται ολοένα και περισσότερο από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνας.

Στην ίδια παράδοση ανήκουν και οι πολυάριθμοι οργανικοί και φωνητικοί κανόνες των Max Reger, Paul Hindemith και Arnold Schönberg, ανεξαρτήτως του αν αυτοί είναι τονικοί ή ατονικοί. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ήταν η δωδεκαφθογγική μέθοδος του Schönberg αυτή που επανέφερε οριστικά στο προσκήνιο της σύνθεσης του 20<sup>ού</sup> αιώνας τις αντιστικτικές τεχνικές του κανόνα, στις οποίες βασίζονται πολλά ύστερα σειραϊκά έργα τόσο του Anton von Webern όσο και του Ιγκόρ Στραβίνσκυ. Τέλος, σε συνθέσεις των Olivier Messiaen, Pierre Boulez και György Ligeti, μεταξύ άλλων, οι τεχνικές του κανόνα δεν αφορούν πλέον μονάχα στην οργάνωση της δομής και στην διάταξη των τονικών υψών, αλλά επεκτείνονται και στην “ορθολογικοποίηση” κάθε άλλης ηχητικής παραμέτρου, προσδιορίζοντας την διαδοχή προεπιλεγμένων ρυθμικών αξιών, διακριτών δυναμικών επιπέδων, διαφορετικών οργάνων, συγκεκριμένων (συχνά μάλιστα και άκρως εξεζητημένων) εκτελεστικών τεχνικών κ.λπ.