

«Ralph Shapey - ο ρομαντικός επαναστάτης συνθέτης: μέθοδος και αποτέλεσμα.»

Αθανάσιος Ζέρβας

Το παρόν άρθρο ανακοινώθηκε, την 1-10-2006, στο Συμπόσιο με θέμα *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση* που διοργάνωσε το ΤΜΣ του ΑΠΘ και είναι δημοσιευμένο στο ηλεκτρονικό περιοδικό: *mus-e-journal*.

Abstract

Αν και οι τεχνικές σύνθεσης του Ralph Shapey μας παραπέμπουν σε μηχανιστικούς χειρισμούς στο ρυθμικό και φθογγικό υλικό, το ηχητικό αποτέλεσμα των έργων επιβραβεύει τους εν λόγω χειρισμούς. Επιδίωξη του συνθέτη είναι η δημιουργία πυκνών ηχητικών διαστρωματώσεων που απορρέουν από σειραϊκές τεχνικές. Η τάση του συνθέτη να βασίζει τα έργα του σε μορφές (φόρμες) του Μπαρόκ και του Κλασικισμού, τις οποίες όμως εξαντλεί διαμέσου μιας επαναστατικής μουσικής ρητορικής, του αποδίδει το προσωνύμιο 'radical traditionalist.' Με ποιο τρόπο επιβάλλεται η ισορροπία και η συμμετρία που χαρακτηρίζουν τα έργα του Shapey; Απορρέει η ισορροπία από τις φόρμες που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, ή από τις εσωτερικές συμμετρίες των φθογγικών συνόλων; Ενδεχομένως η αναζήτηση των απαντήσεων να βρίσκεται στον περίτεχνο συνδυασμό όλων των πιο πάνω στοιχείων. Στο άρθρο αυτό θα παρουσιαστεί η μέθοδος σύνθεσης του R. Shapey μέσα από αναλύσεις έργων του.

«Ralph Shapey - ο ρομαντικός επαναστάτης συνθέτης: μέθοδος και αποτέλεσμα.»

Μέθοδος και αποτέλεσμα. 'Radical Traditionalist'

Η μεγάλης κυκλοφορίας εφημερίδα *Chicago Tribune*, στο ένθετο παράρτημα της με τίτλο *Chicago Tribune Magazine*, σχολίασε μάλλον καυστικά το γεγονός ότι ο Shapey βραβεύτηκε με το *Genius Award*. Η έγκριτη εφημερίδα μεταξύ άλλων αναφέρει τα εξής κάτω από τον τίτλο: «Ιδιοφυίες στη Ζούγκλα ("Genius in the Jungle"). Κάθε χρόνο το Ίδρυμα MacArthur σπαταλάει ("gives away") εκατομμύρια χωρίς περιορισμούς. Ρίξτε μια ματιά σ' αυτούς τους υπό αμφισβήτηση 'ιδιοφυείς' βραβευμένους που τα εισπράττουν». «Είμαι ιδιοφυΐα: ε και λοιπόν; σιγά το μεγάλο πράγμα. Υπάρχει όμως και αυτό που λέγεται 'μέλλον' και αυτό είναι που θα μας κρίνει τελικά». Αυτά είναι τα λόγια του βραβευμένου συνθέτη, μαέστρου και πανεπιστημιακού δάσκαλου Ralph Shapey, όπως διατυπώθηκαν από τον ίδιο σε συνέντευξη του στο *Chicago Tribune Magazine* στις 3 Δεκεμβρίου 1995. Και συνεχίζει: «Αυτή είναι η ζωή μου, συνθέτω και θα συνεχίσω να συνθέτω με όλες μου τις δυνάμεις, για το υπόλοιπο της ζωής μου. Έχω συνθέσει περισσότερα από 150 έργα και επιμένω να γράφω έξι ώρες την ημέρα και χωρίς κανένα καταναγκασμό να τοποθετώ 'τελείες' πάνω στο χαρτί ("put dots on paper")». Και συμπληρώνει: «Πρέπει να έχεις αρκετά μεγάλο εγωισμό για να πιστεύεις ότι μπορείς να συναγωνιστείς το Μπαχ και το Μπετόβεν». Ως μια πρώτη γεύση και μέσα από τα λιγοστά λόγια του Ralph Shapey, αντιλαμβανόμαστε ξεκάθαρα την εκρηκτική και εκκεντρική προσωπικότητα του.

Ο Ralph Shapey γεννήθηκε στις 12 Μαρτίου του 1921 στη Φιλαδέλφεια και πέθανε στις 13 Ιουνίου του 2002 στο Σικάγο των ΗΠΑ. Αρχικά πήρε μαθήματα βιολιού από τον Emmanuel Zeitlin και κατόπιν σπούδασε σύνθεση με το Stefan Wolpe. Μετά το 1946 και την πολυετή θητεία του στο στρατό (1939-1946), εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη όπου δραστηριοποιούνταν ως βιολονίστας, συνθέτης και μαέστρος. Ως μαέστρος αρχικά διηύθυνε τη Philadelphia National Youth Administration Symphony Orchestra (1938-1947) ενώ από το 1954 ως το 1995 διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής και μαέστρος του διακεκριμένου συνόλου Contemporary Chamber Players του Πανεπιστημίου του Σικάγου, γνωστού και ως Chicago Contemporary Chamber Players, του οποίου υπήρξε και ιδρυτής. Δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Pennsylvania, στο Aaron Copland School of Music του City University of New York με τον τιμητικό τίτλο *Διακεκριμένος Καθηγητής (Distinguished Professor)*, ανακηρύχθηκε καθηγητής σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο του Σικάγου το 1964, όπου εργάστηκε ως το 1991 και κατόπιν ανακηρύχθηκε ομότιμος καθηγητής στο ίδιο πανεπιστήμιο, τίτλο που κατείχε ως το θάνατο του. Ο Ralph Shapey δεν είχε αποκτήσει κανένα πανεπιστημιακό τίτλο (πτυχίο) μετά το απολυτήριο δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (λύκειο), στοιχείο που ανέφερε περιχαρής σε κάθε ευκαιρία.

Ο Shapey ανδρώθηκε σε ορχηστικά περιβάλλοντα, αρχικά στην Pennsylvania και κατόπιν στη Νέα Υόρκη (στη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης) και γνώριζε προσωπικά το μαέστρο Δημήτρη Μητρόπουλο, με τον οποίο διατηρούσε στενή φιλία¹ (r.s.). Η γνωριμία, αλληλοεκτίμηση και συνεργασία μεταξύ Shapey και Μητρόπουλου αποδεικνύεται και από τις εκτελέσεις έργων του πρώτου από το δεύτερο με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης, όπως μεταξύ άλλων το ορχηστρικό έργο του Shapey, *Challenge-The Family of Man* (1955). Το έργο αυτό παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση ο Δ. Μητρόπουλος στο Carnegie Hall με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης, στις 9 Φεβρουαρίου 1956. Στην αρχική σελίδα ο συνθέτης γράφει ότι το έργο είναι αφιερωμένο στο Δημήτρη Μητρόπουλο. Ο Ralph Shapey πίστευε ότι ο Δημήτρης Μητρόπουλος υπήρξε ένας από τους τρεις καλύτερους μαέστρους όλων των εποχών –ανάμεσα στους Toscanini και Stokowski² (r.s.).

Έχοντας τριπλή ιδιότητα, αυτή του συνθέτη, του μαέστρου και του πανεπιστημιακού δάσκαλου, ο Shapey τιμήθηκε με πολλά βραβεία και αναθέσεις όπως το Βραβείο του Ίδρυματος MacArthur (1982), την τιμητική ανάθεση από τη Συμφωνική της Φιλαδέλφειας, όπου προέκυψε το έργο *Symphonie Concertante* (1987), το Βραβείο από το Kennedy Center Friedheim Competition για το *Κοντσέρτο για Τσέλο, Πιάνο και Ορχήστρα Εγχόρδων* (1990), το Βραβείο Paul Fromm (1993), την τιμητική ανάθεση από τη Συμφωνική του Σικάγου, όπου έγραψε το έργο *Concerto Fantastique for Orchestra* (1991), ενώ είχε εκλεγεί ως μέλος του American Academy of Arts and Letters (1989) και American Academy of

¹ Συζήτηση με το Ralph Shapey, 26 Ιανουαρίου 1996. Στις περιπτώσεις όπου οι πληροφορίες προέρχονται από συζήτηση με το Ralph Shapey ακολουθούν τα αρχικά του ονόματος του σε παρένθεση (r.s.).

² Συζήτηση με το Ralph Shapey, 26 Ιανουαρίου 1996.

Arts and Sciences (1994). Ως μαέστρος ο Ralph Shapey διηύθυνε φημισμένες ορχήστρες, όπως τη Συμφωνική του Μπάφαλο, του Σικάγου, της Φιλαδέλφειας, τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης, καθώς επίσης τη Συμφωνική της Ιερουσαλήμ, τη Συμφωνική του Λονδίνου και τη Sinfonietta του Λονδίνου (Kaufman 1995: 229). Απογοητευμένος από τους εκδότες και την απάθειά τους απέναντι στη μουσική του, αλλά και την έλλειψη ενδιαφέροντος από τους μουσικούς εκτελεστές να μελετήσουν σε βάθος και ερμηνεύσουν αποτελεσματικά τα έργα του, ο Shapey αποφάσισε το 1969 να απαγορεύσει τις εκτελέσεις αλλά και τις εκδόσεις όλων των έργων του, απόφαση που τήρησε ως το 1976 (Slonimscy 1992: 1692). Το φημισμένο άρθρο με τίτλο “An Angry Composer Forbids his Music to be Performed” (Ran: 1997), σε ελεύθερη μετάφραση: ‘Ένας οργισμένος συνθέτης απαγορεύει να εκτελείται η μουσική του» της Shulamit Ran, η οποία αρχικά υπήρξε μαθήτριά του και αργότερα συνάδελφος του στο Πανεπιστήμιο του Σικάγου, σκιαγραφεί με πλήρη σαφήνεια τη σοβαρότητα της υπόθεσης.

Ο εκρηκτικός χαρακτήρας του Shapey ήταν γνωστός στους συνεργάτες του, αλλά και στους ευρύτερους μουσικούς, καλλιτεχνικούς και ακαδημαϊκούς κύκλους του Σικάγου, της Νέας Υόρκης και της Φιλαδέλφειας. Γνωστή ήταν και η όχι ‘τόσο αγαστή’ σχέση του με το μαέστρο και καλλιτεχνικό διευθυντή της Συμφωνικής του Σικάγου Sir George Solti, ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1980. Άκρως περιγραφικό είναι το άρθρο του Kyle Gann στην εφημερίδα της Νέας Υόρκης *The Village Voice* στις 8 Ιουλίου 2002, όπου απέρριπτα εκφράζει την ωμή πραγματικότητα ως εξής: «Οι μουσικοί του Σικάγου τον έτρεμαν [το Shapey]» και συνεχίζει, «η πιο ενδιαφέρουσα ανάμνηση είναι από τη συναυλία του Κουαρτέτου Arditti στο Σικάγο, όπου έτυχε να κάθομαι δίπλα στο Shapey. Για τις επόμενες δύο ώρες και ενώ το [Κουαρτέτο] Arditti έπαιζε Ξενάκη, Cage και άλλους σύγχρονους συνθέτες (contemporary masters)», γράφει ο Kyle Gann, «μπορούσα να παρακολουθήσω τις κακογραμμένες σημειώσεις του Shapey που τις έδινε δίπλα στην τόσο υπομονετική και συγκαταβατική σύζυγο του: Το λένε μουσική αυτό;! Σκουπίδια! (They call this MUSIC?! This is shit!)». Και συνεχίζει ο Kyle Gann – σε ελεύθερη μετάφραση: δεν μπορώ να ξεχάσω όταν ο Shapey έγραψε πάνω στην αίτηση του για το Guggenheim Grant “FUCK YOU.”

Όσο για την ιστορική συναυλία του Κουαρτέτου Arditti στο Mandel Hall στο Σικάγο, είχε την τύχη να παρακολουθήσει και ο συγγραφέας αυτού του άρθρου. Η αποδοχή από το ακροατήριο τόσο για το μουσικό περιεχόμενο του προγράμματος της συναυλίας όσο και της ερμηνείας υπήρξε εξαιρετική. Τα –χωρίς υπερβολή– αποθεωτικά παρατεταμένα χειροκροτήματα και τα έντονα επιφωνήματα των ακροατών επιβράβευσαν με τον καλύτερο τρόπο τη συναυλία του Κουαρτέτου Arditti, ενώ ο τύπος έγραφε εκθειαστικά σχόλια για αρκετό χρονικό διάστημα μετά τη συναυλία.

Ο Ralph Shapey υπήρξε συχνά οξύθυμος και καυστικός γιατί πίστευε ότι η σύγχρονη μουσική από δημιουργική που ήταν αρχικά, είχε μεταλλαχθεί σε στείρα, γεγονός που τον εξόργιζε. Σε συζητήσεις, συχνά επαναλάμβανε πόσο τον απογοήτευε να ακούει μαθητές του να λένε ότι έχουν επηρεαστεί από τους Boulez, Ligeti, Stockhausen και άφηναν εκτός τους Haydn, Mozart, Beethoven. Ο Shapey υπήρξε συνειδητοποιημένος μουσικός και συνθέτης, μελετούσε συστηματικά τα έργα των μεγάλων κλασικών και ρομαντικών συνθετών, ενώ ήταν αδιάφορος για τα έργα που βασίζονται στον ‘απόλυτο σειραϊσμό,’ (πχ. Babbitt) ή στο ‘ανεξέλεγκτα τυχαίο’ (πχ. Cage). Ο Shapey θεωρούσε το *Grosse Fuge* σε Sib, op 133 για κουαρτέτο εγχόρδων του Μπετόβεν ως το πιο συμμετρικό –και «τέλειο» (perfect)- έργο γραμμένο στην ιστορία της μουσικής.³

Ο σεβασμός προς το πρόσωπο του ήταν πολύ μεγάλος και από τους συναδέλφους του συνθέτες αλλά και από τους μουσικούς συνεργάτες του ενώ δεν είναι λίγοι αυτοί που υποστήριζαν ότι η συνολική προσφορά και το έργο του μπορούν να τοποθετηθούν δίπλα σ’ αυτό του Ives, Varèse, Beethoven και Messiaen. Οι γιγάντιες ηχητικές μάζες στην αρχή του έργου *Covenant* μπορούν να συγκριθούν με το έργο του Messiaen *St. Francis of Assisi*, ενώ το έβδομο κουαρτέτο εγχόρδων του Shapey μας παραπέμπει στην εσωτερικότητα του Μπετοβενικού ήχου. Κατά τον Kyle Gann, ο συνθέτης που διένυε παράλληλη τροχιά με αυτή του Shapey ήταν ο Morton Feldman. Shapey και Feldman είχαν κοινές αφετηρίες –προέρχονταν από τις Ανατολικές πολιτείες των ΗΠΑ και ενώ δεν είχαν πανεπιστημιακή παιδεία δίδαξαν για πολλά χρόνια σε διακεκριμένα πανεπιστήμια. Παράλληλα, υπήρξαν αδιαμφισβήτητα αντιπροσωπευτικά μέλη της Σχολής της Νέας Υόρκης και ξεχώριζαν για τον προσωπικό τους ήχο και τις ισχυρές τους απόψεις περί μουσικής και τέχνης γενικότερα.

Αν και –όπως προαναφέρθηκε– ο Shapey δήλωνε μεγάλο σεβασμό στο έργο των ‘κλασικών’ και ‘ρομαντικών’ μουσουργών και αναγνώριζε την τεράστια επιρροή τους πάνω στο έργο του, ο ήχος του Shapey ήταν ξεκάθαρα προσωπικός και ευδιάκριτος, ενώ χαρακτηριζόταν από μια εξαιρετική

³ Συζήτηση με το Ralph Shapey, 26 Ιανουαρίου 1996.

δυναμική και εσωτερική ένταση. Τα στοιχεία αυτά είναι που οδήγησαν τους Leonard Meyer και Bernard Jacobson να του αποδώσουν το προσωνύμιο ‘radical traditionalist’ -όρο που αποδέχτηκε και ο Shapey χωρίς επιφυλάξεις. Συχνά, σε συζητήσεις υποστήριζε ότι “he radicalizes the tradition,” ενώ βασιζόταν στην παράδοση, την αναδημιουργεί με ριζοσπαστικές-επαναστατικές μεθόδους και ωθεί την εξέλιξη της μέσα από τις προοπτικές που δημιουργούνται από τη συνοχή του νέου με το παλιό. Το περιοδικό *The Musical Times* σε άρθρο του, με τίτλο ‘In Memoriam,’ αναφέρει ότι ο Shapey παραδεχόταν πως το έργο του συγκεκριάζει ποιοτικά στοιχεία από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και στυλ και αποδεχόταν τους χαρακτηρισμούς: (α) “a classicist structurally,” κλασικιστή, γιατί δομεί τα έργα του πάνω σε κλασικές φόρμες, (β) “a romantic emotionally,” ρομαντικό, για τη συναισθηματική φόρτιση που αντανακλούν τα έργα του και, (γ) “a modernist harmonically,” μοντερνιστή, για τους νεωτερισμούς που εισήγαγε στο χειρισμό της πολυφωνίας (αρμονίας). Επιπροσθέτως, το *Musical Times* αναφέρει ότι στην προσπάθεια να περιγράψει η μουσική του προσωπικότητα και στυλ, εκτός από ‘radical traditionalist,’ του έχουν αποδοθεί και άλλοι χαρακτηρισμοί όπως ‘romantic radical’ και ‘American original.’ Είναι προφανές ότι όλοι οι πιο πάνω χαρακτηρισμοί δηλώνουν τη δυσκολία και το άγχος των «ειδικών» να συμπίεσουν τη δυναμική της μουσικής του Shapey κάτω από μία ετικέτα. Παρατηρούμε βέβαια, ότι και ο ίδιος δυσκολεύεται να κωδικοποιήσει και να εντάξει τον ηχητικό του κόσμο σε ένα πλαίσιο, αλλά με το δημιουργό Shapey θεωρώ ότι πρέπει να είμαστε επιεικείς στο θέμα των όρων, ακριβώς γιατί έχει ήδη κριθεί –και μάλιστα πολύ αυστηρά- στο θέμα των ήχων.

Η μέθοδος

Ο Ralph Shapey είναι ευρέως γνωστός ως ‘ατονικός’ ή και ως ‘χρωματικός’ συνθέτης, ενώ συχνά προσθέτουν και τον όρο ‘αντίστιξη’ δίπλα στο όνομά του. Η εκτίμηση αυτή προκύπτει από τη μέθοδο σύνθεσης που εφαρμόζε, που δίδασκε, αλλά και από το ηχητικό αποτέλεσμα της μεθόδου του. Στους πιο πάνω χαρακτηρισμούς ο Shapey δεν μένει απαθής αλλά απαντάει με το χαρακτηριστικό του τρόπο ως εξής: «Ενώ όλοι μιλάμε την ίδια γλώσσα συχνά αντιλαμβανόμαστε διαφορετικά τα πράγματα. Για παράδειγμα: Εγώ πιστεύω πως είμαι ‘τονικός’ συνθέτης, γεγονός που δημιουργεί μεγάλη έκπληξη» (Shapey 2001: 4). Κατά το Shapey υπάρχει ουσιαστική διαφορά μεταξύ ‘τονικότητας’ και ‘τονικού συστήματος’ (‘tonality’ v.s. ‘tonal system’). Ο όρος ‘τονικότητα’ αντανακλά συγκεκριμένους χειρισμούς του διαθέσιμου φθογγικού υλικού -του καλώς συγκερασμένου ‘τονικού συστήματος’- σε αντιστοιχία με ιστορικές περιόδους. Για παράδειγμα τα διαστήματα (3^{εξ} και 6^{εξ}) που αρχικά θεωρούσαν ως διάφωνα και απέφευγαν χρησιμοποιήσουν στο organum, σε μεταγενέστερες περιόδους τα χρησιμοποιούσαν κατά προτεραιότητα (δηλαδή στη λειτουργική αρμονία) σε αντίθεση με τις καθαρές 4^{εξ} και παράλληλες κινήσεις φωνών. Η κάθετη τοποθέτηση, λόγω χάρη, τεσσάρων ή πέντε φθόγγων που επελέγησαν τυχαία από το σύνολο των 88 φθόγγων της έκτασης του πιάνου, δημιουργεί μια συνήχηση A1 που μπορεί ενδεχομένως να εκτείνεται σε όλο το πιάνο. Η επανατοποθέτηση-αναδιάταξη των ίδιων φθόγγων δημιουργεί την εκδοχή A2 της αρχικής συνήχησης A1, που μπορούμε να την εκλάβουμε και ως αναστροφή. Ποια η ουσιαστική διαφορά μεταξύ της αναστροφής της A2 και της 1^{ης} αναστροφής μιας συγχορδίας δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης εκτός από το ότι (α) η δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης αναστρέφεται στα πλαίσια μιας οκτάβας και, (β) η δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης ανήκει σε κάποια(ες) συγκεκριμένη(ες) ‘τονικότητα(ες); Προφανώς και οι δύο συνήχησεις (η A2 και η δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης σε 1^η αναστροφή) αποτελούν στοιχεία ενός ‘τονικού συστήματος’ (Shapey 2001: 5).

Η αφετηρία της μεθόδου του Ralph Shapey είναι βαθιά ριζωμένη στον δωδεκαφθογγισμό (Schoenberg) και σε τεχνικές οργάνωσης του φθογγικού υλικού στην πριν ή ανεξάρτητα από τον δωδεκαφθογγισμό και σειραϊσμό ατονικότητα (Varèse). Η συστηματοποίηση της μεθόδου του Shapey είναι μοριασμένη από την συνθετική αντίληψη του Wolpe –ο οποίος υπήρξε δάσκαλος του Shapey και τον επηρέασε καθοριστικά. Τον τόνο και το ύφος της διδασκαλίας, αλλά και της γενικότερης αντίληψης του περί μουσικής αναπτύσσει στις πρώτες σελίδες του μοναδικού του συγγράμματος -σε μορφή εγχειριδίου- με τον τίτλο *Basic Course of Music Composition* που ολοκλήρωσε με τη βοήθεια (editing) των μαθητών του: “No ‘likes and dislikes’ allowed..... We deal only with ‘to know.’” (“Δεν επιτρέπεται το ‘μου αρέσει ή δεν μου αρέσει’..... Μας ενδιαφέρει μόνο το [ρήμα] ‘γνωρίζω’») και στη συνέχεια δίνει τον ορισμό του όρου «συνθέτης»: «Είναι ο αρχιτέκτονας του ήχου, του χρόνου, του χώρου και της ροής». Ο ρυθμός, αποτελεί επίκεντρο συνεχούς προβληματισμού και συζήτησης με τους μαθητές του, ενώ ήδη στα πρώτα κεφάλαια της μεθόδου του αναφέρει τα εξής: «Ο ρυθμός είναι σχέδιο, ... μορφή ακόμη και δομή στη μουσική» (“rhythm is design, shape and even structure to music.”).

Μέσα από την κριτική μελέτη της μεθόδου του Shapey, διαπιστώνουμε παραλληλίες με τη μέθοδο του Elliott Carter ως προς τον εμπλουτισμό του φθογγικού υλικού. Ο Elliott Carter ορμώμενος από ελάχιστους φθόγγους, πχ. τρίχορδα ή τετράχορδα (συνηχήσεις-συγχορδίες),⁴ εμπλούτιζε το αρχικό του υλικό δια μέσου γνωστών αναπαραγωγικών διαδικασιών (πχ. transpositions-μεταφορές, inversions-αναστροφές, rotations-περιστροφές, permutations-αναδιατάξεις) δημιουργώντας έτσι προοπτικές εξέλιξης αλλά και συνοχής, ενώ σχημάτιζε συνηχήσεις που πληρούσαν δύο κριτήρια (α) αρχική τυχαία επιλογή-λογική επεξεργασία, (β) διαστηματικό περιεχόμενο (πχ. “all interval –note chords”).⁵ Αφ’ ετέρου ο Ralph Shapey έχοντας στη διάθεση του ένα αρχικό σύνολο (πχ. τετράχορδο), που δημιουργούσε από τυχαίες επιλογές φθόγγων, το εμπλούτιζε μέσα από σχετικές αναπαραγωγικές διαδικασίες με αυτές του Carter και δημιουργούσε συνηχήσεις (simultaneities) με συγκεκριμένο επίσης διαστηματικό περιεχόμενο.⁶ Όμως, η ουσιαστική διαφορά των δύο συνθετών στο χειρισμό παραγωγής/αναπαραγωγής φθογγικών υλικών έγκειται σε μια τεχνική που ο Shapey ονόμαζε ‘perversion’ - ‘διαστροφή’ σε ελληνική μετάφραση που προτιμώ να αποκαλώ *μεταστροφή* - η οποία σχετίζεται έμμεσα με την αναστροφή. Κατά τη μεταστροφή (perversion) αναπαράγεται μια αρχική οριζόντια διάταξη α (σειρά διαστημάτων ή φράση) σε μια άλλη β, τηρώντας μόνο τις ποιότητες των διαστημάτων της αρχικής φράσης α, αλλά όχι όλες τις ακριβείς κατευθύνσεις τους (ανιόντα / κατιόντα διαστήματα) (βλέπε παράδειγμα 1 –Perversions). Σ’ αυτή τη περίπτωση η φράση α αναπαράγεται εμπλουτισμένη με νέους φθόγγους ως β χωρίς να ανατρέπεται η διαστηματική της τοπογραφία. Με άλλα λόγια, χωρίς να αλλοιώνονται οι εσωτερικές διαστηματικές αναλογίες του αρχικού φθογγοσυνόλου προκύπτει ένα συναφές, εμπλουτισμένο με νέους φθόγγους. Με τη μέθοδο της μεταστροφής (perversion), ο συνθέτης αποκτά μεγάλη ευελιξία σε ζητήματα χειρισμών του φθογγικού υλικού και της εσωτερικής έντασης (intensity) και ενδεχομένως αποτρέπει τη μηχανιστική αναπαραγωγή φθογγικών στοιχείων βάσει αναστροφής.

Παρ. 1 – Perversions

Ο Shapey, είχε συστηματοποιήσει τη διδακτική του μέθοδο, την οποία ανέπτυξε στο εγχειρίδιο *Basic Course in Music Composition* στα εξής κεφάλαια: Συνηχήσεις (Sound Structures-Vertical), Οριζόντιες Σχέσεις (Sound Structures-Horizontal), Αντίστιξη (Counterpoint), Αναστροφές και Μεταστροφές (Inversions and Perversions), Τετράχορδα και Συνδυασμοί (Four-Tone Circulations and Combinations), Μετρική Μετατροπή (Metric Modulation), Διευρυμένα Τονικά Κέντρα (Extended Key Centers). Όπως ο ίδιος αναφέρει στον πρόλογο του εγχειριδίου, δίδασκει τη συγκεκριμένη μέθοδο για περισσότερα από 50 χρόνια.

‘Mother Lode’

Ο Ralph Shapey αποκαλούσε *Mother Lode* την ‘τράπεζα’ φθογγο-ρυθμικών υλικών που δομούν όλα τα έργα που έγραψε μετά το 1981, τα οποία είναι περισσότερα από σαράντα.

Το πρώτο έργο, που απορρέει από το *Mother Lode*, είναι το *Evocation No 3* για βιόλα και πιάνο (1981) και μόνο τρία έργα του Shapey γραμμένα μετά το 1981 δε βασίζονται αποκλειστικά σε αυτό. Τα τρία εν λόγω έργα είναι γραμμένα για μη-μελωδικά κρουστά και είναι τα εξής: *Soli for Solo*

⁴ “. . . Carter prefers the more familiar term ‘chord.’” (. . . ο Carter προτιμά τον πιο γνωστό όρο ‘συγχορδίες.’) (Hopkins & Link 2002: 7)

⁵ “. . . around 1960 . . . I had employed two all-interval 4-note chords, which I came up by chance at that time and which formed a basis for the Double Concerto and String Quartet No. 2. (. . . γύρω στο 1960. . . χρησιμοποίησα δύο όλο-διαστηματικές τετράφωνες συνηχήσεις που τις κατασκεύασα τυχαία και οι οποίες δημιούργησαν τη βάση για το Διπλό Κοντσέρτο και το Δεύτερο Κουαρτέτο Εγγόρδων (Hopkins & Link 2002: ix)

⁶ (Finley 1993: 129)

Percussion (1985), *Two for One for Solo Snare Drum* (1988) και *Soli for Percussion Duo* (1989).

Στο *Mother Lode* ο συνθέτης συστηματοποιεί και συνδυάζει σειρές, συνηχήσεις και ρυθμικό οστινάτο. (Βλέπε Πίνακα I)

Τα τρία ξεχωριστά δομικά στοιχεία, όπως παρουσιάζονται από τον ίδιο, είναι: (α) ‘Cantus Rhythm,’ (β) η σειρά (the row), (γ) οι συνηχήσεις (simultaneities).⁷

Πίνακας I

Mother Lode: Simultaneities

Στον Πίνακα I, στις εξωτερικές φωνές παρουσιάζονται οι σειρές Po-Cantus και Ro-Line A (οριζόντια σχέση), ενώ τις συνηχήσεις (simultaneities) αποτελούν συνολικά οι φθόγγοι των Lines A, B, C, D, E, (κάθετη σχέση). Οι τετράχορδες συνηχήσεις των Lines B, C, D, E, που παρουσιάζονται μεταξύ των εξωτερικών φωνών (Po και Ro) του διαγράμματος (*Mother Lode*), ονομάζονται –κατά το Shapery– ‘assigned aggregates’ (προσδιορισμένες αθροίσεις). Οι «αθροίσεις» προσδιορίζονται από διαδικασίες μεταστροφής (perversions) και συνολικά, μαζί με τις εξωτερικές φωνές, εμπεριέχουν τουλάχιστον ένα διάστημα τρίτης, πέμπτης και 4^η αυξημένης. Μεταξύ των simultaneities υπάρχουν κοινói φθόγγοι, για λόγους συνοχής και δημιουργίας ισχυρού «αρμονικού» υπόβαθρου. Επίσης παρατηρούμε ότι για να διασφαλιστεί η ομαλή σύνδεση μεταξύ της τελευταίας συνηχήσης με την πρώτη, οι δύο εξωτερικές συνηχήσεις (simultaneities) 1 & 12 διαφέρουν μόνο σε ένα φθόγγο. Ο Shapery θεωρούσε τις διαστηματικές αποστάσεις των 3, 4, 8 και 9 ημιτόνιων ως «τρίτες», ενώ των 5 και 7 ημιτόνιων ως «πέμπτες».

Πίνακας II

Mother Lode: Cantus Rhythm

Στον Πίνακα II παρουσιάζεται το ‘Cantus Rhythm,’ το οποίο αποτελούν φθόγγοι της σειράς Po μαζί με συγκεκριμένες ρυθμικές αξίες. Με περισσή ειλικρίνεια ο Ralph Shapery αναφέρει: “There’s not much

⁷ ‘Simultaneities’ είναι ‘assigned aggregates’ γι’ αυτό το λόγο συνήθως χρησιμοποιώ τον όρο ‘συνηχήσεις’ και σε ελάχιστες περιπτώσεις τον όρο ‘προσδιορισμένες αθροίσεις’ –και τα δύο εκφράζουν το ίδιο.

to say about this rhythm except that it is the rhythm of the cantus. . . . I have **A** and **B** so I can switch around some times I use it, some times I choose not to.” («Δεν μπορώ να πω πολλά γι’ αυτό το ρυθμό εκτός του ότι είναι ο ρυθμός του cantus Έχω τα [τμήματα] **A** και **B** για να μπορώ να εναλλάσσω Άλλοτε το χρησιμοποιώ [το cantus rhythm], άλλοτε όχι.») (Finley 1993: 128). Όπως παρατηρούμε στον Πίνακα II διαπιστώνουμε τη σειραϊκή παράθεση των ρυθμικών μοτίβων. Το Cantus Rhythm *απαρτίζεται* από τέσσερα μέτρα και δύο ρυθμικές εκδοχές **A** και **B**, προφανώς για λόγους εμπλουτισμού.

Αν και στη μουσική του Ralph Shapey τα τρίγχα διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο, απουσιάζουν –με την ολοκληρωμένη σημειογραφική τους εκδοχή– από το διάγραμμα του Cantus Rhythm. Παρατηρούμαι όμως ότι η (ρυθμική) αίσθηση του τρίγχου υponοείται από το ρυθμικό μοτίβο του μέτρου των $6/8^{ov}$ με τις τρεις πρώτες ισόχρονες νότες, οι οποίες εναλλάσσουν φθόγγους (Po: 5, 6, 7). Όλο το Cantus Rhythm αποτελείται από ‘ρυθμικές δυάδες’ εκτός από το μέτρο των $6/8^{ov}$ ή και πρώτου μέτρου (των $9/8^{ov}$) και συγκεκριμένα στον 2^ο και 3^ο χρόνο του μέτρου, όπου εδώ ο Shapey με τον ειδικό ρυθμικό χειρισμό και σημειογραφική του απόδοση, συνδέει περίτεχνα τους δύο ανταγωνιστικούς (ρυθμικούς) πόλους, το 2 και το 3.

Η σειρά (Row)

Οι διαστηματικές σχέσεις της σειράς έχουν προσεκτικά υπολογιστεί. Η σειρά *απαρτίζεται* από τους πιο κάτω φθόγγους:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Po:	F#	D	Eb	A	B	G	G#	C	Bb	E	F	C#

οι οποίοι σχηματίζουν την εξής διαδοχή μη διατεταγμένων διαστημάτων (unordered pitch class intervals): $i(4, 1, 6, 2, 4, 1, 4, 2, 6, 1, 4)$. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το διάστημα που σχηματίζεται μεταξύ 12^{ov} και 1^{ov} φθόγγου της σειράς $i<5>$, το οποίο δημιουργεί την αίσθηση σχέσης V – I. Η ταυτόχρονη παράθεση (αντιστικτική) της σειράς Po με τη Ro δημιουργεί 8 σχέσεις ημιτονίων (2μ), οι οποίες παρουσιάζονται μεταξύ μιας πέμπτης καθαρής (5κ) και τρίτης μικρής (3μ) –η πέμπτη καθαρή και η τρίτη μικρή δημιουργούν συμμετρία εκατέρωθεν της διαδοχής των 8 ημιτονίων (Zervas 1998: 6).

	(1, 0)	(2, 8)	(3, 9)	(4, 3)	(5, 5)	(6, 1)	(7, 2)	(8, 6)	(9, 4)	(10, 10)	(11, 11)	(12, 7)
Po:	F#	D	Eb	A	B	G	G#	C	Bb	E	F	C#
Ro:	C#	F	E	Bb	C	G#	G	B	A	Eb	D	F#
	5κ	3μ	2μ	2μ	2μ	2μ	2μ	2μ	2μ	2μ	3μ	5κ

Συγκρίνοντας τα δύο εξάχορδα της Po, δηλ. **α:** 1 – 6 και **β:** 7 – 12, παρατηρούμε ότι δεν είναι αναστροφικά ή συμμετρικά ισοδύναμα, όμως αν αντιστρέψουμε την αρχική θέση των φθόγγων **B** (5) – **G** (6) σε **G** (5) – **B** (6) τα δύο εξάχορδα θα γίνουν συμμετρικά και αναστροφικά ισοδύναμα.

α: _____ **β:** _____

	(1, 0)	(2, 8)	(3, 9)	(4, 3)	(5, 1)	(6, 5)	(7, 2)	(8, 6)	(9, 4)	(10, 10)	(11, 11)	(12, 7)
Po:	F#	D	Eb	A	G	B	G#	C	Bb	E	F	C#
	(-4)	(+1)	(6)	(-2)	(+4)	(-3)	(+4)	(-2)	(6)	(+1)	(-4)	

Η αναδιάταξη των φθόγγων **G** και **B** *δεν* επιφέρει διαφοροποίηση στο *διαστηματικό περιεχόμενο* (interval content) ή στο *στατιστικό πίνακα διαστημάτων* (interval vector) του αρχικού συνόλου, δηλ. στην περίπτωση μας δεν διαφοροποιεί τη 12φθογγη σειρά. Το interval vector του **α** και **β** εξάχορδου είναι το ίδιο λόγω ισοδυναμίας (i.v.: $\langle 2\ 2\ 3\ 4\ 3\ 1 \rangle$). Στα αναστροφικά (συμμετρικά) ισοδύναμα σύνολα η *πρώτη διαδοχή διαστημάτων* (prime order) είναι ίδια με αυτήν της *καρκινικής διαδοχής* (retrograde order). Για κάθε περίπτωση αναστροφικής ισοδυναμίας ισχύει ο τύπος **TxI**, όπου ο αναστροφικός δείκτης **x** είναι ίσος με το άθροισμα του πρώτου με το τελευταίο στοιχείο των δύο εξάχορδων, $a + b = x$ (όπου a_1, a_2, \dots, a_6 στοιχεία του **α** εξάχορδου και b_6, b_5, \dots, b_1 στοιχεία του **β** εξάχορδου). Οπότε, για τα συγκεκριμένα εξάχορδα της σειράς του Shapey ισχύει το εξής:

α:	0	8	9	3	1	5	
β:	7	11	10	4	6	2	x=7 δηλ. T₇I

Η ισοδυναμία δύο εξαχόρδων συνολικά εκφράζεται: $\alpha \overset{T_7I}{\text{-----}} \beta$

Ο αναστροφικός δείκτης $x=7$ καθορίζει την ισοδυναμία και διασφαλίζει το “canonical ordering”⁸ τη *διάταξη κανόνα* (Rahn 1980: 91). Εφόσον ισχύει ο πιο πάνω τύπος θα ισχύει και η πιο κάτω *κλάση ισοδυναμίας* (equivalence class) διατυπωμένη ως εξής: $(i) -a+x=b$ και $(u) -b+x=a$ (Αντικαταστάσεις, πχ.(i): $-12+7=7 \pmod{12}$, (u): $-7+7=0 \pmod{12}$) όπου το αρνητικό πρόσημο πριν από τα στοιχεία του ενός εξαχόρδου αποδίδει την αναστροφική σχέση, ενώ το αποτέλεσμα της πράξης αντικατοπτρίζει στοιχεία του αντίστοιχου εξαχόρδου. Η πιο αντιπροσωπευτική απεικόνιση (set-type) ισοδυναμίας των α και β είναι: $(0, 1, 3, 5, 8, 9)_{Tn/TnI}$.

Το αποτέλεσμα

Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν συνοπτικές αναλύσεις έργων του Shapery γραμμένων μετά το 1981 τα οποία βασίζονται στο Mother Lode.

Evocation No 3 for viola and piano (1981)

Η σειρά Ρο αποδίδεται αρχικά από τη βιόλα στα μέτρα 1-3. Κατόπιν η βιόλα παρουσιάζει μελωδικές φράσεις βασισμένες στα simultaneities 1 ως 12. Το πιάνο συνοδεύει τη βιόλα με 12 συνηχήσεις (simultaneities) στα μέτρα 2-3. Όλο το έργο βασίζεται στο φθογγικό υλικό του Mother Lode, ενώ τα ρυθμικά στοιχεία προέρχονται από το Cantus Rhythm, τα οποία και αναπτύσσονται κατά τη ροή του έργου.

Kroslish Sonate for cello and piano (1987)

Το Kroslish Sonate αποτελείται από τρία μέρη και είναι γραμμένο για τους Joel Krosnick, cello και Gilbert Kalish, piano, από τα ονόματα των οποίων προκύπτει ο τίτλος του έργου (Schwartz & Godfrey 1993: 478). Η Σονάτα παρουσιάζει εξαιρετική διαύγεια στη δομή και κίνηση που διαπερνά ακόμα και τις πιο συντηρητικές συνθέσεις ακρόασης. Βασίζεται αποκλειστικά στο φθογγικό υλικό του Mother Lode, ενώ οι ρυθμικές αξίες παρουσιάζονται παραλλαγμένες από την αρχή. Το πιάνο αναπτύσσει συνηχήσεις (simultaneities) 1 – 12 και το cello πρωτοπαρουσιάζει τετράφωνες συνηχήσεις στις οποίες ο εξωτερικός-ψηλότερος φθόγγος προέρχεται από την Ρο 1-12, ενώ οι υπόλοιποι χαμηλότεροι φθόγγοι προκύπτουν από τη διαδοχή των συνηχήσεων, πιθανώς με κριτήριο τις δυνατότητες εκτέλεσης τους από το cello, δηλ. δυνατότητα δακτυλισμών (πίνακας III). Το πρώτο και τρίτο μέρος του έργου με την ένδειξη *Maestoso* ισορροπεί από το *Delicato* δεύτερο μέρος με την ατελείωτη λυρική μελωδία του cello και τις ήσυχες “bell-like” συνηχήσεις που αποδίδονται από το πιάνο. Το πρώτο μέρος είναι σε μορφή *θέμα και παραλλαγές*, το δεύτερο βασίζεται σε ανοιχτή φόρμα, με μακρές μελωδικές φράσεις) που συνοδεύεται από συνηχήσεις και αρπισμούς. Το τρίτο μέρος αποτελείται από τρία ευδιάκριτα τμήματα που μπορούν να εκφραστούν και ως ABA’-CODA. Στην αρχή του τρίτου μέρους αναβιώνουν υλικά από το πρώτο μέρος –τα οποία ολοκληρώνονται στα πλαίσια 12 μέτρων συνδέοντας μ’ αυτό τον τρόπο τον αριθμό 12 (12 φθόγγοι της σειράς) με τη μορφή του έργου. Με άλλα λόγια ο συνθέτης προσδίδει μακροδομική υπόσταση στο άθροισμα των φθόγγων της σειράς. Κατόπιν, ακολουθεί ένα τμήμα *‘Quasi scherzo’* με ανάλαφρες φράσεις δεκάτων έκτων και ζωντανό τέμπο ως την επιστροφή –μετά από δεκαεννέα μέτρα- του τελικού *Maestoso*, το οποίο λειτουργεί εδώ ως CODA και δίνει το έναυσμα στον ακροατή να αναπλάσει στοιχεία και διαθέσεις απ’ όλο το προηγούμενο άκουσμα. Η διαρκής περιστροφή των οστινάτων μεταξύ τσέλου και πιάνου, δημιουργούν διακριτά ηχητικά στρώματα σε τρία επίπεδα και μας παραπέμπουν σε τεχνικές στο ισορυθμικό μοτέτο. Το *Kroslish Sonate* είναι χαρακτηριστικά δραματικό έργο και εξαιρετικά δεξιοτεχνικό.

⁸ “An inversionally symmetrical set always has a ‘canonical ordering’ whose interval series is its *own* retrograde (retrograde-symmetrical).” «(Ενα αναστροφικά συμμετρικό σύνολο βρίσκεται πάντα σε ‘διάταξη κανόνα’ όπου η [αρχική] διαδοχή διαστημάτων του ταυτόχρονα είναι και η καρκινική (καρκινικά-συμμετρικό)».

Πίνακας III

Kroslish Sonate (1^ο μέτρο)

Cello
(Tune C-string to A) *f*

Piano
f

Concertante No 2 for alto saxophone and fourteen players (1987)

Το Concertante No2 είναι γραμμένο για άλτο σαξόφωνο (σόλο) και δεκατέσσερα όργανα:

φλάουτο / πίκολο / μπάσο φλάουτο (ένας εκτελεστής),
 όμποε / αγγλικό κόρνο (ένας εκτελεστής),
 κουαρτίνο / μπάσο κλαρινένο (ένας εκτελεστής),
 φαγκότο / κόντρα φαγκότο (ένας εκτελεστής),
 κόρνο,
 τρομπέτα / πίκολο τρομπέτα (ένας εκτελεστής),
 μπάσο τρομπόνι,
 τρεις εκτελεστές κρουστών (σε αντίστοιχα σύνολα μελωδικών και μη-μελωδικών κρουστών),
 βιολί I,
 βιολί II / βιόλα (ένας εκτελεστής),
 τσέλο,
 κόντρα μπάσο.

Το έργο αυτό βασίζεται –σχεδόν αποκλειστικά– στο φθογγικό αλλά και ρυθμικό υλικό του Mother Lode, το οποίο παρουσιάζεται στην αρχική του εκδοχή, αλλά και παραλλαγμένο. Το σολιστικό μέρος, που αποδίδεται από το άλτο σαξόφωνο, είναι εμφανώς πιο σύνθετο από τα μέρη των άλλων οργάνων γιατί εκτός από τη μεγάλη τεχνική δυσκολία παρουσιάζει και εξαιρετική ρυθμική πολυπλοκότητα. Μια γενική παρατήρηση μπορεί να μας οδηγήσει στις εξής επισημάνσεις: Το μέρος του Cantus Rhythm παρουσιάζεται, σόλο ή διπλασιασμένο από το κόντρα φαγκότο, το μπάσο τρομπόνι και το κόντρα μπάσο και δημιουργεί ένα ισχυρό ρυθμικό και αρμονικό υπόβαθρο. Τα ενδιάμεσα συνοδευτικά υλικά αποδίδονται από ομάδες σχετικών οργάνων (πνευστά, κρουστά, έγχορδα) και τέλος, τα κρουστά όργανα παρουσιάζουν επαναλαμβανόμενα ισορυθμικά ostinati. Το έργο αποτελείται από τρία μέρη: I. Variations, II. Rondo-Scherzo, III. Passacaglia. Το πρώτο μέρος αρχίζει με το άλτο σαξόφωνο να εκτελεί τη σόλο φράση βασισμένη στη σειρά Po. Το μπάσο τρομπόνι και το κόντρα μπάσο παρουσιάζουν το Cantus Rhythm (Po), και η πίκολο τρομπέτα την Ro, ενώ τα άλλα όργανα παρουσιάζουν simultaneities. Το Concertante No2 διακρίνεται για την πολυρυθμία και έντονα «διάφωνα» πολυφωνία του. Οι σύνθετες πολυρυθμίες και οι πυκνές ηχητικές μάζες είναι αποτέλεσμα της ταυτόχρονης παράθεσης ασύμμετρων ostinati, υψηλών εντάσεων (*ff*), συνεχούς εναλλαγής σύνθετων μέτρων, συχνής χρήσης ακραίων περιοχών των οργάνων, ενώ η ροή εξασφαλίζεται από τις συνεχείς ρυθμικές μετατροπές καθώς και τη μίμηση φωνών (canonic imitation). Το πρώτο μέρος αν και ονομάζεται Variations, δεν ανταποκρίνεται απόλυτα στη συγκεκριμένη φόρμα. Συχνά κατά τη εξέλιξη του πρώτου μέρους θεματικά στοιχεία και ostinati επανέρχονται με την αρχική τους μορφή ή παραλλαγμένα παραπέμποντας μας σε μορφή Rondo. Το πρώτο μέρος του Concertante No 2 αντανάκλα μια πολυμορφία, η οποία προκύπτει άλλοτε από τη συνύπαρξη χαρακτηριστικών από διαφορετικές φόρμες και άλλοτε από το μετασχηματισμό στοιχείων μιας μορφής σε μια άλλη. Η πολυμορφία που προανέφερα διαπερνά μέσα από τις μορφές Variations, Rondo, Κανόνα και όλα μαζί

μέσα από μια μινιμαλιστική-υπνωτική αίσθηση που γεννιέται από την οικονομία στη χρήση των υλικών. Όλο το έργο βασίζεται στις σειρές P₀, R₀, P₅, P₇, και R₇ και στις συνηγήσεις του Mother Lode. Η επιλογή των σειρών στα επίπεδα του 0, 5 και 7 μας θυμίζουν ανάλογους χειρισμούς του Schoenberg, αλλά και άλλων συνθετών, οι οποίοι προσδοκούσαν σε μια λίγο ως πολύ «λειτουργική» σχέση ενός κατά τα άλλα «ατονικού» φθογγικού περιβάλλοντος ή τουλάχιστον επιδίωκαν να υπονοήσουν την επιβολή ισορροπίας σε ένα «τονικό σύστημα» μέσα από τη διαπάλη των φυγοκέντρων και κεντρομόλων τάσεων της Δεσπόζουσας-V με την Τονική-I. Τέλος, οι προσεκτικοί υπολογισμοί διαφορετικών παραμέτρων που διαπλέκονται στο έργο, όπως ο αριθμός των οργάνων, των μέτρων, των τμημάτων, καθώς και οι εναλλαγές μέτρων-ρυθμικών αγωγών, μοτίβων και φθογγικών υλικών, ορθώνουν ένα στέρεο και συμμετρικό ηχητικό οικοδόμημα πάνω στις αναλογίες (ratios) 6:4 και 7:5.

Στον πίνακα IV παρουσιάζεται το 1^ο μέτρο του πρώτου μέρους.

Πίνακας IV

Concertante No 2 (1^ο μέτρο)

The musical score for the first measure of Concertante No 2 is presented for seven instruments: Oboe (Ob), Bassoon (Bsn), Horn (Hn), Piccolo Trumpet (Picc Tpt), Baritone Trombone (B Tbn), Saxophone (Sax), and Contrabass (C Bs). The score is in 6/8 time and G major. The Oboe, Bassoon, Horn, and Piccolo Trumpet parts begin with a *mf* dynamic. The Baritone Trombone part starts with a *f* dynamic. The Saxophone part begins with a *f* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Contrabass part starts with a *f* dynamic. The score is enclosed in a dashed box on the right side.

Ροή στο άπειρο

Ως επίλογο του κειμένου μου για το έργο και το βίο του πανεπιστημιακού δάσκαλου, μαέστρου και συνθέτη Ralph Sharey παραθέτω λίγα λόγια που πηγάζουν από τον ίδιο και αντικατοπτρίζουν, με το σαφή και λιτό του λόγο, τη μουσική του συνείδηση: «Συνθέτης είναι ο αρχιτέκτονας του ήχου, του χρόνου, του χώρου και της ροής. Ο ρυθμός είναι σχήμα, ... μορφή ακόμη και δομή στη μουσική. Πιστεύω πως εξαιρετικό έργο τέχνης είναι αυτό που μετατρέπει μια απειροελάχιστη-στιγμιαία κατάσταση σε διαχρονική, σε κατάσταση στο άπειρο».

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Baker, Theodore (1992). "Ralph Shapey." *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8th ed., revised by Nicolas Slonimsky. New York: Schirmer Books.
- Finley, Patrick D. (1993). "A Catalogue of the Works of Ralph Shapey." Ph.D. diss., City University of New York.
- Gann, Kyle (2002). "Ralph Shapey (1921-2002): Muscular and Misunderstood." *The Village Voice*. New York, July 8th.
- Hopkins, Nicholas / Link, John F. (2002). "*Elliott Carter Harmony Book*." New York: Carl Fischer.
- Kaufman, Charles H. (1995). "Ralph Shapey." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, ed. S. Sadie. London: Macmillan.
- Rahn, John (1980). "*Basic Atonal Theory*." New York: Schirmer Books.
- Ran, Shulamit (1977). "An Angry Composer Forbids his Music to be Perform." *The New York Times*, May 8th.
- Schwartz, Elliott / Godfrey, Daniel (1993). "*Music Since 1945*." New York: Schirmer Books.
- Shapey, Ralph (2001). "*A Basic Course In Music Composition*." Philadelphia: Theodore Presser Co.
- Zervas, Athanasios (1998). "An Analysis of the First Movement of Concertante No 2 by Ralph Shapey." D.M. diss., Northwestern University.