

Αθανάσιος Ζέρβας:

Μαθήματα σύνθεσης του Ralph Shapey: σχολιασμός κι εφαρμογές.¹

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. Δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Pennsylvania, στο City University of New York, το 1964 ανακηρύχτηκε καθηγητής σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο του Σικάγου όπου εργάστηκε ως το 1991. Ο Ralph Shapey δεν είχε αποκτήσει κανένα πανεπιστημιακό τίτλο (πτυχίο) μετά το απολυτήριο δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (λύκειο), στοιχείο που ανέφερε περιχαρής σε κάθε ευκαιρία.

Ανδρώθηκε σε ορχηστικά περιβάλλοντα, αρχικά στην Pennsylvania και κατόπιν στη Νέα Υόρκη και γνώριζε προσωπικά το μαέστρο Δημήτρη Μητρόπουλο, με τον οποίο διατηρούσε στενή φιλία² (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. Ο Ralph Shapey πίστευε ότι ο Δημήτρης Μητρόπουλος υπήρξε ένας από τους τρεις καλύτερους μαέστρους όλων των εποχών –ανάμεσα στους Toscanini και Stokowski³ (r.s.).

Το 2000 με τη βοήθεια των μαθητών του ο Ralph Shapey συνέγραψε και εξέδωσε, ένα και μοναδικό εγχειρίδιο σύνθεσης, το οποίο αριθμεί τις 30 σελίδες, συνέθεσε όμως περισσότερα από 180 έργα στην καριέρα του. Στο παρόν κείμενο θα παρουσιαστούν και σχολιαστούν πτυχές των μαθημάτων σύνθεσης από το εγχειρίδιο «Basic Course in Music Composition». Σχολιασμός θα γίνει και στο πρότυπο μεθοδολογικό μοντέλο σύνθεσης και στους πίνακες σημειώσεων που ονόμαζε «Mother Lode», από το οποίο τροφοδότησε μεγάλο αριθμό έργων του.

Ο διακεκριμένος μουσικολόγος Richard Wernick ονομάζει το ‘Basic Course in Music Composition’ ως το “Credo” ως το «Σύμβολο της Πίστεως» του Shapey, ενώ αποσαφηνίζει ότι πρόκειται για ένα εγχειρίδιο *γραμμένο από συνθέτη*. Πρόκειται για την σύνοψη της ζωής ενός ανθρώπου υπό την σκιά της ‘μούσας’ του (της έμπνευσης του) και της φαντασίας του», συμπληρώνει ο Wernick.

¹ Το κείμενο αυτό παρουσιάστηκε υπό μορφή ανακοίνωσης στο 8ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, με θέμα: «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις», στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών στις 25 Νοεμβρίου 2016.

² 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.).

³ Συζήτηση με το Ralph Shapey, 26 Ιανουαρίου 1996.

*Basic Course in Music Composition*⁴ (Βασικά Μαθήματα Μουσικής Σύνθεσης)

Περιεχόμενα (8 Μαθήματα)

Sound Structures -Vertical (Δομές - Συνηχήσεις)

Sound Structures-Horizontal (Δομές - Οριζόντιες Σχέσεις)

Counterpoint (Αντίστιξη)

Inversions and Perversions (Αναστροφές και 'Μεταστροφές')

Four-Tone Circulations and Combinations (Τετράχορδα και Συνδυασμοί)

Metric Modulation (Μετρική Μετατροπή)

Extended Key Centers (Διευρυμένα Τονικά Κέντρα)

Combinations (Συνδυασμοί)

(Publ.: Theodore Presser Co., 2001)

Δεν πρόκειται για Εγχειρίδιο που παρουσιάζει μεθοδολογικά μοντέλα ανάλυσης, ούτε προκρίνει τον θεωρητικό λόγο σε ζητήματα μουσικής δημιουργίας, αλλά αφορά αποκλειστικά σε μαθήματα σύνθεσης αυστηρά συστηματοποιημένα για διδασκαλία κατά εβδομάδα. Στα μαθήματα αυτά αναπτύσσονται τεχνικές σύστασης φθογγικών συνόλων με κύρια λειτουργία την εξαγωγή μοτίβων σε οριζόντια και ταυτόχρονα σε κάθετη σχέση.

Μελετώντας το εγχειρίδιο, παρατηρούμε την πλήρη διαφοροποίηση του από τα φημισμένα-ιστορικά εγχειρίδια σύνθεσης του Hindemith και του Schoenberg, καθώς και από των Brindle, Persichetti, Worinen, για να αναφέρω λίγα. Στο εγχειρίδιο του ο Shapey δεν πραγματεύεται ζητήματα μορφής, ενορχήστρωσης, υφής, αλλά αναπτύσσει αποκλειστικά τις παραμέτρους που αφορούν σε χειρισμούς στο φθογγο-διαστηματικό καθώς και στο ρυθμικό περιβάλλον, δίνοντας έμφαση στους μικροδομικούς χειρισμούς της συνθετικής διαδικασίας.

Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να παραλληλίσουμε το συγκεκριμένο εγχειρίδιο με αυτά των Fux "Gradus ad Parnassum," του Krenek "Studies in Counterpoint based on the 12-tone technique" και του Russo "Composing Music."

Ένας ακόμα λόγος παραλληλισμού των εγχειριδίων Fux, Krenek, Russo με του Shapey έγκειται στην αμεσότητα της γλώσσας των συγγραφέων, που διακρίνεται από οικονομία, σαφήνεια και πραγματισμό. Το ύφος της γλώσσας, στο εγχειρίδιο του Shapey αντικατοπτρίζει υψηλή αυτοπεποίθηση και αυθεντία που παραπέμπει σ' αυτήν των masters της Αναγέννησης.

Η προσωπικότητα και ή μουσική του Shapey είναι η προέκταση του ενός εντός του άλλου (Wernick). Υπ' αυτή την συνθήκη, η εκδοτική ομάδα του Theodore Presser, που εξέδωσε το εγχειρίδιο, επιδίωξε να μην διαμορφώσει το περιεχόμενο των μαθημάτων σε ένα είδος

⁴ Ο R. Shapey δίδασκε τη συγκεκριμένη μέθοδο για περισσότερα από 50 χρόνια.

‘ακαδημαϊκού’ *lingua franca* περιχαράκωνοντάς τα εντός μιας ακατάληπτης θεωρητικής γλώσσας· διατήρησε το προσωπικό ύφος του συγγραφέα.

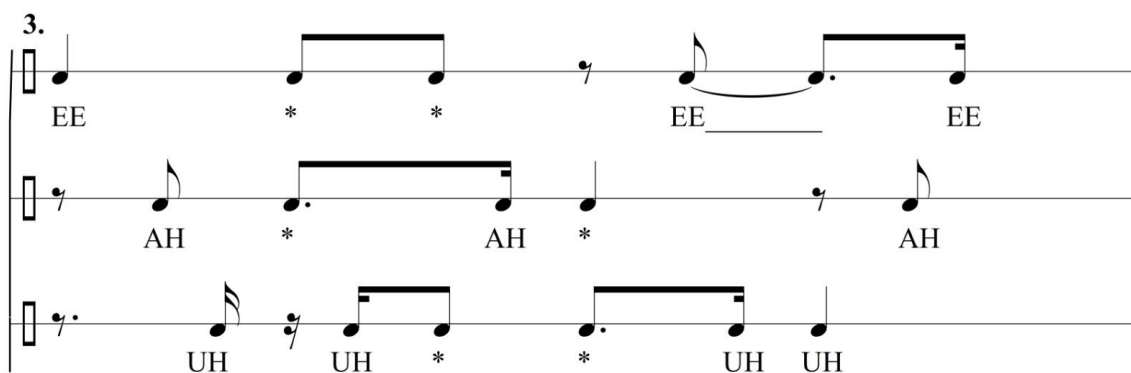
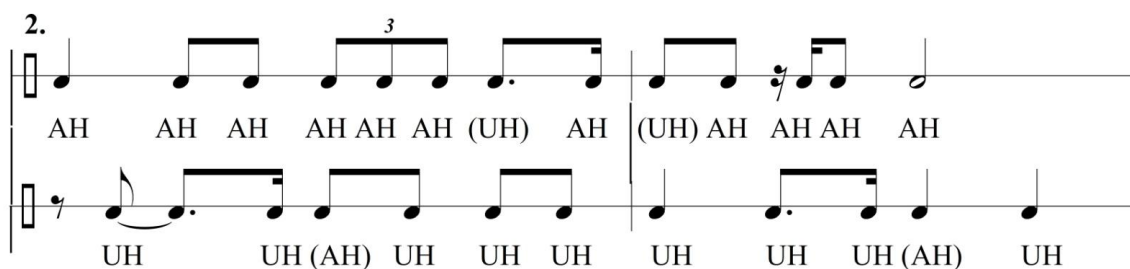
Χαρακτηριστικά, ο συγγραφέας διατυπώνει στον Πρόλογο του εγχειριδίου τα εξής: «Τι; Ακόμα ένα βιβλίο για τη σύνθεση;» Και συνεχίζει: «δίδαξα σύνθεση σε εκατοντάδες μαθητές, για περισσότερα από 50 χρόνια. Το βιβλίο αυτό γράφτηκε σε αναγνώριση του έργου του δασκάλου μου Stefan Wolpe και του έργου των μεγάλων συνθετών από το παρελθόν, οι συνθέσεις των οποίων απετέλεσαν για μένα τους σπουδαιότερους και πιο ουσιώδεις οδηγούς στη δημιουργική μου πορεία... Είναι ο τρόπος που γράφω μουσική. Μελετήστε το, είναι καλό για σας, και ακολούθως αξιοποιήστε το *όσο πολύ, ή λίγο* χρειάζεστε για τη δημιουργία της δικής σας μουσικής γλώσσας» συμπληρώνει ο συγγραφέας.

Τον τόνο και το ύφος της διδασκαλίας αλλά και της γενικότερης αντίληψης του περί μουσικής αναπτύσσει στις σελίδες των πρώτων μαθημάτων: “No ‘likes and dislikes’ allowed. We deal only with ‘to know.’ (‘Δεν επιτρέπεται το ‘μου αρέσει ή δεν μου αρέσει’ Μας ενδιαφέρει μόνο το ‘γνωρίζω’»).

“Composer is an architect in sound, time, space, and flux.” («Ο Συνθέτης είναι αρχιτέκτονας του ήχου, του χρόνου, του χώρου και της ροής»).

“Rhythm is design, ... shape and even structure to music.” («Ο ρυθμός είναι σχέδιο, ... μορφή ακόμη και δομή στη μουσική... Ο ρυθμός είναι κίνηση! »)

Shapey: *rhythm is movement* (Ασκήσεις: 1, 2, & 3 μέρη - μία φωνή)



Ο ρυθμός, αποτελεί επίκεντρο συνεχούς προβληματισμού και συζήτησης με τους μαθητές του, ενώ σε όλο το εγχειρίδιο είναι διάσπαρτες ασκήσεις αυξανόμενης ρυθμικής δυσκολίας, δεδομένου του ότι την κάθε ρυθμική άσκηση πρέπει να την τραγουδήσει ο κάθε μαθητής ανεξάρτητα από το αν είναι διανεμημένη σε περισσότερα από ένα μέρη.

Στα τρία πρώτα μαθήματα εκτός από την επινόηση ρυθμικών σχημάτων και της φωνητικής τους εκφοράς, παρουσιάζονται εκτενή παραδείγματα «Ηχητικών Δομών»⁵ πέντε φθόγγων τυχαίας επιλογής.

⁵ Δανείζομαι τον όρο «Ηχητικές Δομές» (“Sound Structures”) από τον πίνακα του εγχειριδίου, αντί για φθογγικές δομές ή δομές συνόλων που χρησιμοποιείται ως επικρατέστερη ορολογία στο μουσικοθεωρητικό χώρο.

Sound Structures 1

Αρχικό πεντάχορδο

τυχαία επιλογή

φθόγγων.

Ανάλυση διαστημάτων (- : μ, + : M)

The musical score for 'Sound Structures 1' begins with an initial pentachord in G major (G4, A4, B4, C5, D5). The intervals between the notes are analyzed as follows: +3/-6 (G-A), -2/-9 (A-B), P4/P5 (B-C), +2/+9 (C-D), P4/P5 (D-E), -2/+7 (E-F), TT (F-G), TT (G-A), -2/-9 (A-B), and P4/P5 (B-C). The notes are written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The intervals are indicated by a series of symbols below the staff: +3/-6, -2/-9, P4/P5, +2/+9, P4/P5, -2/+7, TT, TT, -2/-9, P4/P5.

Αναδιατάξεις αρχικού πενταχόρδου...

Τελική επιλογή

The musical score for 'Sound Structures 1' continues with rearrangements of the initial pentachord. The notes are written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The intervals are indicated by a series of symbols below the staff: +3/-6, -2/-9, P4/P5, +2/+9, P4/P5, -2/+7, TT, TT, -2/-9, P4/P5. The final selection of instruments is indicated by a vertical line and the text: Picc., Vln, Fl., Vln, Ob., Cl., Tpt., Hrn., Vla, Tbn, Vlc., C.b., Tuba.

Τα σύνολα αυτά, ενώ αναλύονται κατά δυάδες σύμφωνα με τις ποιότητες διαστημάτων από το Shapey, αναδιατάσσονται για το σχηματισμό συνηχήσεων. Η διαλογή θα γίνει βάση της ακουστικής προτίμησης του συνθέτη ή του μαθητή κατά περίπτωση αλλά και με βάση τη φθογγοσυστάσή τους για τη διασφάλιση της συνοχής και τις δυνατότητες περεταίρω μετασχηματισμών τους (δηλ. κοινοί φθόγγοι, δημιουργία στιβαρούς μπάσογραμμής, μελωδική ευελιξία, τεσιτούρας, ενορχηστρωτής προοπτικής, κτλ.). Ήδη, από την πρώτη φάση της δημιουργικής διαδικασίας (στα πρώτα μαθήματα) ο συνθέτης-συγγραφέας συνυφαίνει ισόρροπα τρεις στοιχειώδεις παραμέτρους: (α) το 'τυχαίο' (μέσω της τυχαίας επιλογής φθόγγων), (β) το υποκειμενικό κριτήριο (ένστικτο), δηλαδή ακουστική προτίμηση μέσω των αναδιατάξεων των φθόγγων, (γ) την «τεχνική», δηλαδή τις δυνατότητες περεταίρω εξέλιξης της επιλεγμένης δομής.

Ισόρροπη συνύφανση τριών βασικών παραμέτρων: Τυχαίο – Ένστικτο – Τεχνική.

Οι τελικές επιλογές των «Ηχητικών Δομών» αξιοποιούνται για το σχηματισμό μοτίβων και μελωδικών φράσεων, αλλά και συνηχήσεων για περεταίρω αρμονική επεξεργασία. Η επινόηση αλλά και η συστηματοποίηση της άνω διαδικασίας, κινητοποιεί και ένα βαθύτερο

προβληματισμό για αναζήτηση του «τονικού χώρου» που θα φιλοξενούσε τον προσωπικό ήχο του νέου συνθέτη-μαθητή.

Πιο πάνω έγινε αναφορά σε *Μοτίβα, Μελωδικές Φράσεις, Αρμονική Επεξεργασία*. Οι συγκεκριμένοι όροι που χρησιμοποιούσε ο Shapey, εν δυνάμει υποδαυλίζουν έναν παράλληλο συνειρμό για τον Elliott Carter, γιατί και αυτός χρησιμοποιούσε παρόμοια ορολογία.

Μολονότι οι δύο συνθέτες Shapey και Carter παρήγαγαν έργα εντός του ευρύτερου φάσματος της ονομαζόμενης «ατονικής μουσικής», η εμμονή τους στη χρήση όρων που αφορούσαν σε «τονική μουσική» δείχνει την αναγνώριση και το σεβασμό στους μεγάλους μουσουργούς των προηγούμενων ιστορικών περιόδων και αισθητικών ρευμάτων, αλλά και την πεποίθηση ότι η περιχαράκωση της αποκαλούμενης «τονικής» και της αποκαλούμενης «ατονικής» μουσικής εντός δύο διαφορετικών περιοχών είναι ουτοπική. Αντιθέτως πίστευαν ότι και οι δύο εν λόγω περιοχές (τονική – ατονική) συναρτούν ένα ευρύτερο ηχητικό πλέγμα εντός του τονικού συστήματος γεγονός που απέδειξαν μέσα από τα έργα τους.

Ενισχύοντας την επιχειρηματολογία μου προσθέτω και τα εξής: Ο Ralph Shapey έχει χαρακτηριστεί ως «ατονικός» ή και ως «χρωματικός» συνθέτης... «από τους ειδικούς».

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'). Πεποίθηση που αποσαφηνίζει επίσης στα αρχικά μαθήματα του εγχειριδίου.

Ο όρος «τονικότητα» αντανακλά συγκεκριμένους χειρισμούς επί του διαθέσιμου φθογγικού υλικού, σε αντιστοιχία με τις διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Τα διαστήματα 3^{ης} και 6^{ης} που τα θεωρούσαν ως διάφωνα και απέφευγαν να τα χρησιμοποιήσουν, όπως για παράδειγμα στο organum, τα χρησιμοποιούσαν κατά προτεραιότητα σε μεταγενέστερες περιόδους - όπως στην οργανική Μπαχική φούγκα -, σε αντίθεση με τις 4^{ες} καθαρές και τις παράλληλες κινήσεις φωνών, επισημαίνει ο Shapey.

Tonal System v.s. Tonality

A1	A2	Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης	Δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (α' αναστροφή)
----	----	-------------------------	---

Η κάθετη τοποθέτηση, λόγου χάριν, τεσσάρων ή πέντε φθόγγων που επελέγησαν τυχαία από το σύνολο των 88 φθόγγων της έκτασης του πιάνου, δημιουργεί μια συνήχηση *A1*. Η επανατοποθέτηση-αναδιάταξη των ίδιων φθόγγων δημιουργεί την εκδοχή *A2*, την οποία μπορούμε να εκλάβουμε και ως αναστροφή της *A1*. Ποια η ουσιαστική διαφορά μεταξύ 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 συνηχήσεις (η *A2* και η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε 1^η αναστροφή) αποτελούν στοιχεία ενός ευρύτερου 'τονικού συστήματος' επισημαίνει ο Shapey (Shapey 2001: 5). Την επισήμανση αυτή στηρίζει περεταίρω μέσα απ' το περιεχόμενο του 7^{ου} μαθήματος, στο οποίο αναπτύσσει την αντίληψή του *περί διενυρμένης τονικότητας*, κατά σχετικό όμως τρόπο με τον Schoenberg (κύκλος πεμπτών – σχέσεις τριτών).

Η αφετηρία της μεθόδου του Ralph Shapey είναι βαθιά ριζωμένη στον σειραϊσμό (περίπτωση Schoenberg) και σε τεχνικές οργάνωσης του φθογγικού υλικού στην *πριν* / ή ανεξάρτητα από τον σειραϊσμό ατονικότητα (περίπτωση Varèse), ενώ η συστηματοποίηση της είναι μπολιασμένη από την αντίληψη του Wolpe –ο οποίος τον επηρέασε καθοριστικά (περίπτωση «μουσικών σπονδύλων» / μετασχηματικών μοτίβων).

Καταλυτικό ρόλο στην παραγωγή συναρτώμενων φθογορυθμικών στοιχείων διαδραμάτισε η νέα επινόηση του Shapey που ονόμασε *Perversions*, η οποία προσδίδει μια έντονα παλλόμενη δυναμική στη μετασχηματική μελοδήγηση.

Ο όρος *Perversion* πρωτοεμφανίζεται και προστίθεται εντός του μουσικού λεξιλογίου μέσα από την συγκεκριμένη τεχνική του Ralph Shapey. Η λέξη *Perversion* μεταφράζεται στα Ελληνικά «Διαστροφή», ή αλλιώς «Παρέκκλιση». Θέλω να επισημάνω ότι, αντί για τον όρο «Διαστροφή ή Παρέκκλιση» συστηματικά χρησιμοποιώ τον όρο «Μεταστροφή» προκειμένου να αποδώσω την συναφή λειτουργία αλλά και τη γλωσσική συγγένεια με τον όρο «Αναστροφή», παρεκκλίνοντας από την τεχνική μετάφραση του όρου.

Η «Μεταστροφή» σχετίζεται έμμεσα με την «Αναστροφή», γιατί αναπαράγει μια αρχική οριζόντια διάταξη α σε μια άλλη β , τηρώντας μόνο το εύρος των διαστημάτων της αρχικής φράσης α , αλλά όχι όλες τις ακριβείς κατευθύνσεις τους (ανιόντα / κατιόντα διαστήματα). Η τεχνική αυτή παρουσιάζεται στο 4^ο Μάθημα αλλά εφαρμόζεται και στα επόμενα.

Shapey: *A 'perversion' employs the same intervallic structure as the [principal] motif but not the same directionality. As long as the intervals remain constant, the direction can change [...].*

Παρ. 1 – Perversions

Staff (α) intervals: (-2), (-1), (+4), (-5)

Staff (β) intervals: (-2), (+1), (-4), (-5)

Η αρίθμηση στο πάνω παράδειγμα (Παρ. 1) αφορά σε τάξεις διαστημάτων και όχι σε ποιότητες διαστημάτων όπως σε προηγούμενη περίπτωση.

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 τους έντασης (intensity), ενώ αποτρέπει τη μηχανιστική αναπαραγωγή φθογγικών στοιχείων βάσει αναστροφής (inversion). Ταυτόχρονα δε, εμπλουτίζει συστηματικά με νέες δομές συνόλων την αρχική τράπεζα.

Inversions & Perversions

Perversions

Η αρίθμηση στο πάνω παράδειγμα αφορά σε ποιότητες διαστημάτων· είναι το σύστημα που ακολουθούσε ο Shapey.

Διακεκριμένοι μελετητές όπως οι Christian Carey, Patrick Finley, Mary Graitzer, Patricia Morehead καθώς και οι Kyle Gann, Leonard Meyer, Bernard Jacobson, που έχουν ασχοληθεί επιμελώς με τη μουσική του Ralph Shapey επικεντρώνουν την ερευνά τους στο πρότυπο μεθοδολογικό μοντέλο σύνθεσης και στους πίνακες σημειώσεων που ο συνθέτης ονομάζει “Mother Lode,” και όχι στα μαθήματα σύνθεσης του εγχειριδίου, χωρίς όμως να διερευνούν και να διευκρινίζουν τι προκάλεσε την συστηματοποίηση στους πίνακες σημειώσεων. Το “Mother Lode” δεν περιλαμβάνονται στο Εγχειρίδιο Σύνθεσης. Η μέθοδος αυτή δεν χρησιμοποιήθηκε για παιδαγωγικούς σκοπούς, αλλά αποτελεί τη βάση άντλησης μουσικών υλικών για το συνθέτη.

Το 1996 ο Shapey αναφέρθηκε στο “Mother Lode” σε συνέντευξή που έδωσε στον Patrick Finley ως εξής:

Shapey: “I created my Mother Lode worksheet, which contains my cantus firmus with harmonic aggregates assigned to each cantus note. It is constructed so that there are always common tones from any one aggregate to another. As in traditional tonal practice, this allows me to easily shift from one aggregate to another, no matter how distant these aggregates are from each other ... Because of this flexibility, I have written to date sixty-five works based on this worksheet. It so far seems to lend itself to any and all musical manipulations toward writing work after work.”

Αποκαλούσε “Mother Lode” την τράπεζα φθογγο-ρυθμικών υλικών που χρησιμοποιεί σε όλα τα έργα του μετά το 1981, τα οποία είναι περισσότερα από σαράντα. Το πρώτο έργο που προέκυψε είναι το *Evocation No 3* για βιόλα και πιάνο (1981). Μόνο τρία έργα του Shapey γραμμένα μετά το 1981 δεν βασίζονται αποκλειστικά το Mother Lode τα οποία είναι για μη-μελωδικά κρουστά.

Η εν λόγω τράπεζα περιλαμβάνει τρία βασικά δομικά στοιχεία τα οποία είναι:

(α) το ρυθμικό οστινάτο ‘CantusRhythm,’ (β) η σειρά (the row) , (γ) οι συνηχήσεις (simultaneities).⁶

Mother Lode: Simultaneities

The diagram illustrates the 'Mother Lode: Simultaneities' worksheet. It consists of six staves labeled Lines A, B, C, D, E, and F, and a Cantus staff. Above the staves, 12 numbered aggregates (1-12) are shown, each with a specific set of notes and accidentals. Below the staves, the Cantus staff shows the sequence of these aggregates, with labels indicating the intervals between them: M3, μ2, Αυξ4, M2, μ6, μ2, M3, M2(M9), Αυξ4, μ2, M3. The aggregates are numbered 1 through 12 at the bottom of the Cantus staff.

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, F (κάθετη σχέση). Ονομάζει δε τις τετράχορδες συνηχήσεις των Lines B, C, D, E, που παρουσιάζονται εντός των εξωτερικών φωνών (Po και Ro), ‘assigned aggregates’ (προσδιορισμένες αθροίσεις). Από την ενδεδειγμένη μελέτη του πίνακα διαπιστώνουμε ότι οι

⁶ ‘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.

«συνηγήσεις» (‘assigned aggregates’) προκύπτουν από διαδικασίες Αναστροφής-Μεταστροφής (Inversions-Perversions), τεχνικές προερχόμενες από το Εγχειρίδιο Σύνθεσης δηλαδή. Μαζί με τις εξωτερικές φωνές περιέχουν τουλάχιστον ένα διάστημα 3^{ης}, 5^{ης} και 4^{ης} αυξημένης. Μεταξύ των «συνηγήσεων» (simultaneities) υπάρχουν κοινοί φθόγγοι κατ’ επιλογή του συνθέτη από την τεχνική της Μεταστροφής, με βάση τον παράγοντα ομαλότητας-για λόγους συνοχής και δημιουργίας ισχυρού «αρμονικού» υπόβαθρου. Για να διασφαλιστεί δε η ομαλή σύνδεση μεταξύ της τελευταίας συνήχησης με την πρώτη, οι δύο εξωτερικές συνηγήσεις (simultaneities) 1 & 12 διαφέρουν μόνο σε ένα φθόγγο. Επιπροσθέτως, στη 12^η συνήχηση ο συνθέτης προσδίδει «αρμονική λειτουργικότητα» γιατί την προβάλλει ως καταληκτική συνήχηση σε πτωτικές περιοχές σε αρκετά έργα. Αυτό το παρατηρεί και ο Finley όπου αναφέρει συγκεκριμένα έργα όπως το Όγδοο και Ένατο Κουαρτέτο Εγχόρδων του συνθέτη.

Mother Lode: Cantus Rhythm

The image displays musical notation for 'Mother Lode: Cantus Rhythm'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, both in bass clef with a 9/8 time signature. The top staff contains notes numbered 1 through 8, with section markers 'A' above measure 5 and 'B' above measure 6. The bottom staff contains notes numbered 1 through 8, with a circled '(8)' below the final note. The second system also has two staves in bass clef with a 9/8 time signature. The top staff contains notes numbered 9 through 12, with section markers 'A' above measure 9 and 'B' above measure 10. The bottom staff contains notes numbered 9 through 12. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats).

Σε συνέχεια του φθογγικού υλικού οι σημειώσεις περιλαμβάνουν την πρότυπη ρυθμική φράση υπό τον τίτλο “Cantus Rhythm.” Η συγκεκριμένη φράση αξιοποιείτε σε αρκετά έργα αλλά όχι σε όλα και είναι σχεδιασμένη κατά τρόπο να λειτουργεί αυτούσια, αλλά και να επιδέχεται τμηματοποίηση, περεταίρω επεξεργασία και μετασχηματισμό. Η Mary Greitzer σε άρθρο της σχετικά με το έργο *Fantasy for violin and piano*, παρουσιάζει διάγραμμα συστηματικού μετασχηματισμού των ρυθμικών κυττάρων που συναρτούν το Cantus Rhythm. Στα τελευταία έργα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τμήματα της ρυθμικής φράσης, περίτεχνα βυθισμένα εντός της υφής, ενώ άλλες φορές τους δίνει στεντόρειο πτωτικό χαρακτήρα. Το Cantus Rhythm εμπεριέχει νεοκλασικά χαρακτηριστικά στη σύστασή του, από το *Grosse Fugue* ως τη Γαλλική Ουβερτούρα, ενώ συνδυάζει ρυθμικά μοτίβα αντιθετικού χαρακτήρα, προσθέτει ο Carey.

Με περισσή ειλικρίνεια ο Ralph Shapey αναφέρει στον Finley: «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 τα εναλλάσσω. . . Άλλοτε τα χρησιμοποιώ, άλλοτε όχι». (Finley 1993: 128).

Shapey: “*There’s not much to say about this rhythm except that it is the rhythm of the cantus... I have A and B so I can switch around... sometimes I use it, sometimes I choose not to.*”

Επιδιώκοντας μια βαθύτερη διεύθυνση στη δομή αυτής της ρυθμικής φράσης σε συνάρτηση με την συγκριτική ανάλυση έργων του Shapey θα διαπιστώσουμε τα εξής: Η σειραϊκή παράθεση των ρυθμικών μοτίβων εντός των τεσσάρων μέτρων και των δύο ρυθμικών εκδοχών **A** και **B**, σχεδιάστηκαν για λόγους ευελιξίας στο μετασχηματισμό τους. Μολονότι στη μουσική του Shapey τα τρίηχα αποτελούν απαρέγκλιτες ρυθμικές υποστάσεις, απουσιάζουν από το διάγραμμα του Cantus Rhythm -με την συγκεκριμένη σημειογραφική τους αποτύπωση. Παρατηρούμαι όμως ότι η αίσθηση του τρίηχου υπονοείται από το ρυθμικό μοτίβο του μέτρου των $6/8^{ov}$ με τις τρεις ισόχρονες νότες.

Επιπροσθέτως, όλο το Cantus Rhythm συναρτάτε από ‘ρυθμικές δυάδες’ εκτός του μέτρου των $6/8^{ov}$ και το μέτρο των $9/8^{ov}$. Θεωρούμαι ότι με τη συγκεκριμένη σημειογραφική επιλογή στον δεύτερο και τρίτο χρόνο του μέτρου (των $9/8^{ov}$), ο συνθέτης υπαινίσσεται τριαδική συγκρότηση σε βαθύτερο επίπεδο και ταυτόχρονα συνδέει με επιτηδειότητα τους δύο ανταγωνιστικούς (ρυθμικούς) πόλους, το 2 και το 3, δημιουργώντας την προοπτική σύστασης ημίολου από την ταυτόχρονη παράθεσή τους. Εντοπίζουμε την εφαρμογή αυτού σε όλα τα έργα του συνθέτη μετά το 1981, θα παρουσιαστούν αποσπάσματα πιο κάτω.

Mother Lode: Prime Row

Dyads: i (4, 1, 6, 2, 4, 1, 4, 2, 6, 1, 4)

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

Παρατηρούμε ότι μεταξύ του 12^{ov} και του 1^{ov} φθόγγου (και $1^{ov} - 12^{ov}$) της σειράς σχηματίζεται καθαρό διάστημα ($Po: i<5>$) που δημιουργεί την «‘ψευδ’αίσθηση» πτώσης (V-I, ή IV-I). Η αντιστοίχιση των σειρών Po με Ro σχηματίζουν διαδοχή από οκτώ 2^{es} μ. ($i<1>$), τοποθετημένες εντός πλαισίου δύο σύμφωνων και καθαρών διαστημάτων ($i<3>$, $i<5>$).

(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	<u>B</u>	<u>G</u>	G#	C	Bb	E	F	C#
Ro: C#	F	E	Bb	C	G#	G	B	A	Eb	D	F#
P5	m3	m2	m2	m2	m2	m2	m2	m2	m2	m3	P5
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	<u>G</u>	<u>B</u>	G#	C	Bb	E	F	C#
	i <4>	<1>	<6>	<2>	<4>	<3>	<4>	<2>	<6>	<1>	<4>	

Η σειρά από το Mother Lode απαρτίζεται από τους φθόγγους όπως παρουσιάζονται επάνω. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το διάστημα που σχηματίζεται μεταξύ 12^{ου} και 1^{ου} φθόγγου της σειράς i<5>, το οποίο δημιουργεί την αίσθηση / «ψευδ-αίσθηση» σχέσης V – I.

Η ταυτόχρονη παράθεση (αντιστικτική) της σειράς Po με τη Ro δημιουργεί μια διαδοχή 8 διαστημάτων 2ας μικρής, εντός μιας πέμπτης καθαρής (5κ) και μιας τρίτης μικρής (3μ), δημιουργώντας συμμετρία.

Συγκρίνοντας τα δύο εξάχορδα της Po, δηλ. **α:** 1 – 6 και **β:** 7 – 12, παρατηρούμε ότι δεν είναι αναστροφικά ισοδύναμα ή συμμετρικά όπως εμφανίζονται στην αρχική σειρά, όμως αν αντιστρέψουμε την αρχική θέση των φθογγικών τάξεων από **B** (5) - **G** (6) σε **G** (5) – **B** (6) τα δύο εξάχορδα σχηματίζουν συμμετρία και αναστροφική ισοδυναμία. Θεωρώ ότι και εδώ ο συνθέτης με τη μετατόπιση των 2 φθογγικών τάξεων επεμβαίνει, μέσω της τεχνικής Perversion, στην μηχανιστική σύσταση της σειράς, προσωποποιώντας την για την επίτευξη ηχητικών σχηματισμών της επιλογής του.

Η συμπαγής διάρθρωση της αρχικής σειράς, που έγκειται στην εσωτερική της δομή, προσδίδει στο συνθέτη τη δυνατότητα να ελέγξει με σχετική ευελιξία κάθε εκδοχή κατά τη μελωδική της αξιοποίηση, καθώς και της πλαισίωσης της από παράλληλες φράσεις (2^{ες} φωνές, μπασογραμμή), και την υποστήριξη της από συνηχήσεις.

Την πάγια πρακτική του συνθέτη να αντλεί φθογορυθμικά στοιχεία από τη συγκεκριμένη τράπεζα υλικών Mother Lode για μεγάλο χρονικό διάστημα και για πληθώρα έργων, θα μπορούσαμε λανθασμένα να την παραλληλίσουμε με την υποθετική περίπτωση συνθέτη που γράφει μουσική μόνο σε μια τονικότητα. Αυτό βέβαια δεν αποδεικνύεται από τα έργα του Shapey. Οι τεχνικές που προτείνει στα μαθήματα και συγκεκριμένα οι ηχητικές δομές, η αναπαραγωγική μετασχηματική διαδικασία μέσω Perversion, σε συνδυασμό με την ρυθμική πολλαπλότητα του Cantus Rhythm προκαλούν ανεξάντλητες εκδοχές μορφοποίησης του διαθέσιμου υλικού. Χαρακτηριστική είναι η επισήμανση του τσελίστα από του Julliard String Quartet, Joel Krosnick ότι «όλα αυτά τα Mother Lode έργα, αν και βασίζονται στα ίδια υλικά, το κάθε ένα ακούγεται τόσο διαφορετικό»!

Variations for Organ (1985)

(m. 1)

Maestoso (♩ = 44)



Movement of Varied Moments for Two (1993)

(mm. 1-4)

Cantabile (♩ = 69)



Μια αξιολόγηση επί του μεθοδολογικού προτύπου “Mother Lode” μπορεί να επιχειρηθεί με βάση την οπτική του Robert Morris για το ‘Compositional Space’, «όπου δίκτυα φθογγικών τάξεων υπόκεινται συνθετικών ή αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, εκτός κάποιου συγκεκριμένου ιστορικού πλαισίου».

Ως γνωστόν, μετα-τονικοί συνθέτες δημιουργούν το δικό τους “compositional space” μέσα από μια πολλαπλότητα υλικών όπως matrix, μη διατεταγμένα φθογγικά σύνολα, κλιμακωτές διατάξεις φθόγων, κτλ., τα οποία αποτελούν τα κίνητρα σύστασης μεθοδολογικών προτύπων σύνθεσης.

Ο Christian Carey αναφέρει επ’ αυτού: Εκλαμβάνοντας το Mother Lode ως “Compositional Space,” διακρίνουμε στοιχεία και από τις δύο εκδοχές συγκρότησης του ήχου «την τονική» και την «ατονική».

Η χρήση Cantus Firmus στο μπάσο σε συνδυασμό με την σειρά στην altissimo φωνή –με μελωδική υπόσταση και θεματική λειτουργία, η οποία συνοδεύεται από συνηχήσεις (assigned aggregates) κάποιες εκ των οποίων υποδηλώνουν λειτουργικές σχέσεις Τονικής Δεσπόζουσας και οριοθετούν το τονικό πλέγμα του έργου, επαληθεύουν τον ορισμό του Morris. Επιχειρούν δε να συνδέουν τον παρελθόντα χρόνο με το παρόν, συνδυάζουν ποιοτικά στοιχεία από διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις τεχνικών σύνθεσης και φιλοδοξούν να παρακινήσουν επικαλυμμένα ηχητικά γεγονότα με προοπτική να αναδυθούν στην επιφάνεια.

Η διαρκής αναζήτηση του Shapey για την αποκάλυψη του άγνωστου, τον οδήγησε στο να πραγματεύεται νέες μορφές. Σε συνομιλία με τους Cole Gagne και Tracy Caras το 1980 είπε: κουράστηκα με τις «λογικές διαρκούς ανάπτυξης» του Ρομαντισμού. Καταλήγουν σας τον σκύλο που κυνηγά την ουρά του. Δεν ασχολούμαι μ' αυτά πλέον, προτιμώ το “as it is” «ως έχει» και όχι το “as it becomes” το «πώς αναπτύσσεται». Ενδιαφέρομαι για τη διαρκή υπέρθεση δομών και μέσα από αυτή την πρακτική επιδιώκω τη δημιουργία μιας νέας σχέσης ανάπτυξης παρακινούμενης από τις ίδιες.

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

***Kroslish Sonate* for cello and piano (1987)**

The musical score for *Kroslish Sonate* for cello and piano (1987) is presented on a grand staff. The Cello part is on the top staff, and the Piano part is on the bottom staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cello part begins with a 'Tune C-string to A' instruction and a forte (f) dynamic. The Piano part also starts with a forte (f) dynamic. Both parts feature complex rhythmic patterns and triplets. The score is written on a grand staff with a Cello staff and a Piano staff (treble and bass clef).

Το έργο *Kroslish Sonate* 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. 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 Po 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. 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.

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

The musical score is for *Concertante No. 2 for alto saxophone and fourteen players (1987)*. It is written in 8/8 time. The score includes staves for the following instruments: Ob (Oboe), Bsn (Bassoon), Fln (Flute), Picc Tpt (Piccolo Trumpet), B Tbn (Baritone Trombone), Sax (Alto Saxophone), and C Bs (Contrabass). The saxophone part is the most prominent, starting with a forte (f) dynamic and featuring a triplet of eighth notes. The other instruments provide harmonic support with various dynamics including mezzo-forte (mf) and forte (f).

Το έργο αυτό βασίζεται 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 διαφορετικές ομάδες οργάνων (πνευστά, κρουστά, έγχορδα) και τέλος, τα κρουστά όργανα παρουσιάζουν επαναλαμβανόμενα

ισορρυθμικά ostinati. Το έργο αποτελείται από τρία μέρη: I. Variations, II. Rondo-Scherzo, III. Passacaglia.

Ως επίλογο του κειμένου παραθέτω λίγα λόγια του συνθέτη που αντικατοπτρίζουν 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». Το εγχειρίδιο Μαθήματα Σύνθεσης του Ralph Shapey το αποδεικνύει αυτό περίτρανα.

Βιβλιογραφία

Baker, Theodore. (1992). "Ralph Shapey." *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8th ed., revised by Nicolas Slonimsky. New York: Schirmer Books.

Carey, Christian. (2009) "Mother Lode Issues: Shapey's Worksheet and the Late Music." Jstor. <https://www.jstor.org/stable/25753704> (11-7-16).

Finley, Patrick D. (1993). "A Catalogue of the Works of Ralph Shapey." Ph.D. diss., City University of New York.

Gagne, Cole and Tracy Caras. (1982). "Soundpieces: Interviews with American Composers." Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press.

Gann, Kyle. (2002). "Ralph Shapey (1921-2002): Muscular and Misunderstood." *The Village Voice*. New York, July 8th.

Greitzer, Mary. (2000). "A World in a Grain of Sand," Shapey's *Fantasy for Violin and Piano*." *Sonus* 21/1: 11-30.

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.

Morris, Robert D. (1995). "Compositional Spaces and Other Territories." *Perspectives of New Music* 33/1-2: 328-58.

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. (2000). "A Basic Course In Music Composition." Philadelphia: Theodore Presser Co.

_____ **and Stefan Wolpe.** (1960). "A Composer is an Architect in Sound, Time, and Space." *Sonus* 21/1:1-5.

Zervas, Athanasios. (1998). "An Analysis of the First Movement of Concertante No 2 by Ralph Shapey." D.M. diss., Northwestern University.