

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΟ *BIBΛΙΟ ΑΡΜΟΝΙΑΣ* ΤΟΥ ELLIOTT CARTER

Πέτρος Βούβαρης
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
vouvaris@uom.gr

Περίληψη

Το βιβλίο του Elliott Carter με τίτλο *Βιβλίο αρμονίας* φαίνεται να αφήνει ανεπικύρωτες τις προσδοκίες που εγείρει ο ίδιος ο τίτλος του, καθώς δύσκολα θα μπορούσε να το χαρακτηρίσει κανείς ως βιβλίο, πόσο μάλλον ως βιβλίο αρμονίας με τη στενή έννοια του όρου. Πρόκειται ουσιαστικά για το φθογγικό υλικό που καταλογογράφησε ο ίδιος ο συνθέτης κατά τη διάρκεια μιας περιόδου περίπου είκοσι ετών και που χρησιμοποίησε στη συντριπτική πλειονότητα των συνθέσεών του από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του βιβλίου εγείρει αναπόφευκτα ερωτήματα αναφορικά με τον ενδεδειγμένο τρόπο χρήσης του και, ως εκ τούτου, με την ίδια την ταυτότητά του. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να εξετάσει συνοπτικά τόσο την οργάνωση του βιβλίου, όσο και τον τρόπο κατά τον οποίο αυτό χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο τον Carter σύμφωνα με σχετικές πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Κατά δεύτερο λόγο, σκοπεύει στην απεμπλοκή του βιβλίου από τα συμφοραζόμενα των *modi operandi* του ίδιου του συνθέτη και στη συνακόλουθη διερεύνηση των δυνατοτήτων χρήσης του στο ευρύτερο πλαίσιο της μουσικοαναλυτικής πράξης.

1. Εισαγωγή

Η δημοσίευση του βιβλίου του Elliott Carter με τίτλο *Βιβλίο αρμονίας* υπό την επιμέλεια των Nicholas Hopkins και John F. Link (Carter 2002) έδωσε για πρώτη φορά την ευκαιρία σε κάθε ενδιαφερόμενο να αποκτήσει πρόσβαση στο φθογγικό υλικό που καταλογογράφησε ο ίδιος ο συνθέτης κατά τη διάρκεια μιας περιόδου περίπου είκοσι ετών και που χρησιμοποίησε στη συντριπτική πλειονότητα των συνθέσεών του από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Η επί μακρόν αναμενόμενη δημοσίευση του βιβλίου έδωσε τέλος στις εικοτολογίες που είχαν καλλιεργηθεί αναφορικά με τη δυνατότητα πρόσβασης στα «άδυτα» της τέχνης του Carter που αυτό θα εξασφάλιζε. Η σχεδόν μυθολογική θεώρηση του μέχρι τότε αδημοσίευτου βιβλίου είχε μάλιστα ενισχυθεί από τις «λαθραίες» ματιές μίας σωρείας άρθρων και συνεντεύξεων στο αινιγματικό του περιεχόμενο (Bernard 1990, Shreffler 1993, Link 1994, Schmidt 1995, Schiff 1998). Τη θεώρηση αυτή ήρθε εν τέλει να διαψεύσει η ίδια του η δημοσίευση, φέρνοντας στην επιφάνεια τον πραγματικό του ρόλο στη διαμόρφωση της μουσικοσυνθετικής πρακτικής του συνθέτη ως μία απλή πηγή αναφοράς, ως ένα είδος «εγκυκλοπαίδειας πιθανοτήτων» που του παρείχε γρήγορες και σαφείς απαντήσεις σε ερωτήματα που προέκυπταν κατά τη διάρκεια της μουσικοσυνθετικής πράξης σχετικά με δομικές σχέσεις μεταξύ φθογγικών συνόλων (Link 2002, 7).

Ο Carter ξεκίνησε να συλλέγει το υλικό που έμελλε να αποτελέσει το περιεχόμενο του βιβλίου του γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Τα σχεδιάσματα του κοντσέρτου για πιάνο του 1961 περιέχουν ήδη σημειώσεις που αποδεικνύουν την ενασχόληση του συνθέτη με τη διερεύνηση του διαστηματικού περιεχομένου μίας αριθμημένης συλλογής τρίφθογγων συνόλων (Carter 2002, 27). Ο Carter άρχισε να διευρύνει το φάσμα της έρευνάς του μετά την επιστροφή του στις ΗΠΑ από το Βερολίνο το 1965, όταν ξεκίνησε να εξετάζει τις συνδυαστικές πιθανότητες τετράφθογγων, πεντάφθογγων και επτάφθογγων συνόλων κατά τη σύνθεση του κοντσέρτου για ορχήστρα. Μετά από μία ανάλογη διερεύνηση των συνδυαστικών πιθανοτήτων εξάφθογγων συνόλων, ο Carter κατέγραψε το υλικό που είχε συλλέξει μέχρι τις αρχές του 1974 σε ένα χειρόγραφο που έφερε

τον τίτλο *Βιβλίο αρμονίας*. Μία δεύτερη εκδοχή του χειρογράφου, η οποία συμπλήρωνε τα κενά της πρώτης, ολοκληρώθηκε το 1977 (Link 2002, 8). Η εικοσαετής ενασχόληση του Carter με την οργάνωση και διαμόρφωση του περιεχομένου του βιβλίου συνέπεσε με τη σύνθεση των έργων που εντάσσονται στη συχνά αποκαλούμενη «μεσαιά» περίοδό του: κοντσέρτο για πιάνο, κοντσέρτο για ορχήστρα, *A Symphony of Three Orchestras*, κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3, κουιντέτο χάλκινων πνευστών, ντούο για βιολί και πιάνο, *A Mirror on Which to Dwell* για φωνή και ορχήστρα (Schiff 2003). Τα έργα αυτά και το *Βιβλίο αρμονίας* συνδέονται με «μία αμοιβαία ευεργετική συμβιωτική σχέση»: η μουσική δημιουργία ενθάρρυνε την εξερεύνηση του φθογγικού υλικού, την ίδια στιγμή που τα πορίσματα της δεύτερης ανατροφοδοτούσαν την πρώτη (Link 2002, 9).

2. Η οργάνωση του βιβλίου

Το βιβλίο ξεκινάει με έναν κατάλογο οριζόντια διατεταγμένων φθογγικών συνόλων που απαριθμεί όλες τις πιθανές φθογγικές συλλογές δύο έως δέκα φθόγγων. Οι φθογγικές αυτές συλλογές διατάσσονται στη βάση της ισοτιμίας τόσο των δώδεκα φθογγικών τάξεων (pitch classes) όσο και των φθογγικών δομών που σχετίζονται μεταξύ τους μέσω μεταφοράς ή/και αναστροφής. Οι εν λόγω φθογγικές συλλογές, τις οποίες ο Carter αποκαλεί «συγχορδίες», ταυτίζονται με αυτό που ο ευρύτερος μουσικοθεωρητικός χώρος αποκαλεί τάξεις ομάδων φθογγικών τάξεων (pitch class set classes) (Perle 1962, Forte 1973, Rahn 1980, Straus 1990). Οι «συγχορδίες» αυτές αριθμούν τις διακόσιες είκοσι και αποτελούν το πρωτογενές δομικό υλικό της «αρμονικής» γλώσσας του Carter. Ο Carter καταγράφει σημειογραφικά τις «συγχορδίες» του στο πεντάγραμμο με τη μορφή οριζόντια διατεταγμένων φθογγικών συνόλων σε πρωταρχική μορφή (prime form), αποδίδοντας σε κάθε μία από αυτές έναν αύξοντα αριθμό και ένα γεωμετρικό σχήμα αντίστοιχο προς τον αριθμό των φθόγγων της (π.χ. Δ για τις τρίφθογγες «συγχορδίες», \square για τις τετράφθογγες κοκ) (Παράδειγμα 2.1). Οι καταγεγραμμένες «συγχορδίες» οργανώνονται κατά τέτοιο τρόπο ώστε κάθε μία να παρατίθεται μαζί με τη συμπληρωματική της ως ζεύγος. Έτσι, όλες οι δίφθογγες «συγχορδίες», τις οποίες ο Carter αποκαλεί απλώς «διαστήματα» και συμβολίζει με «i», παρατίθενται με τις συμπληρωματικές τους δεκάφθογγες «συγχορδίες» (ζεύγη 2-10), όλες οι τρίφθογγες με τις συμπληρωματικές τους εννιάφθογγες (ζεύγη 3-9) κοκ. Οι υποομάδες αυτές, από αυτήν των ζευγών 2-10 έως αυτήν των ζευγών 6-6, διατάσσονται με κριτήριο τόσο το μέγεθος όσο και την αναστρεψιμότητά τους. Οι συμμετρικές, μη-αναστρέψιμες «συγχορδίες» παρουσιάζονται πρώτες σε απλό πεντάγραμμο, ακολουθούμενες από τις ασύμμετρες αναστρέψιμες σε διπλό (η πρωταρχική μορφή στο επάνω και η ανάστροφη μορφή στο κάτω πεντάγραμμο). Το πλεονέκτημα αυτού του τρόπου διάταξης έγκειται στο ότι αποδίδει διαγραμματικά με σαφήνεια το γεγονός ότι ο αριθμός των διαθέσιμων μορφών μίας «συγχορδίας» ταυτίζεται με τον αριθμό των διαθέσιμων συμπληρωματικών της μορφών. Επιπλέον, αν μία «συγχορδία» είναι μη-αναστρέψιμη, τότε το ίδιο ισχύει και για την συμπληρωματική της. Ωστόσο, η συμπληρωματική μίας αναστρέψιμης «συγχορδίας» σε πρωταρχική μορφή είναι σε ανεστραμμένη μορφή και τούμπαλιν. Αυτός είναι προφανώς ο λόγος για τον οποίο ο Carter επιλέγει να αποτυπώσει τόσο την πρωταρχική όσο και την ανεστραμμένη μορφή των αναστρέψιμων «συγχορδιών» του.

Όπως φαίνεται και στα δύο τελευταία αποσπάσματα του Παραδείγματος 2.1, ο Carter επιλέγει να καταγράψει και το διαστηματικό περιεχόμενο των «συγχορδιών» τριών έως έξι φθόγγων ως συλλογή διαδοχικών γραμμικών διαστημάτων. Η καταγραφή αυτή αναπαριστά τον αριθμό των ημιτονίων μεταξύ όλων των φθογγικών ζευγών της «συγχορδίας» σε επίπεδα, έτσι ώστε το επάνω επίπεδο να αφορά στα διαστήματα μεταξύ διαδοχικών φθόγγων, το επόμενο προς τα κάτω στα διαστήματα μεταξύ φθόγγου και κάθε δεύτερου φθόγγου κοκ. Η συλλογή αυτή διαστημάτων αποδίδει και το διαστηματικό άνυσμα (interval vector) της

αντίστοιχης φθογγικής συλλογής, απαριθμώντας τις τάξεις διαστημάτων (interval classes) που εμπεριέχονται σε αυτήν. Στην περίπτωση των αναστρέψιμων «συγχορδιών», το διαστηματικό περιεχόμενο κάθε «συγχορδίας» ταυτίζεται με αυτό της αναστροφής της.

Παράδειγμα 2.1. Τρία αποσπάσματα από τον κατάλογο «συγχορδιών» του βιβλίου του Carter (2002, 44).

Ο επόμενος κατάλογος του βιβλίου παρουσιάζει μία συστηματική διάταξη «συγχορδιών» που δομούνται από κάθε έναν από τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας, καθώς και από κάθε ένα από τα έντεκα μη διατεταγμένα διαστήματά της, από τη μικρή δεύτερη έως τη μεγάλη έβδομη. Αυτές οι ολο-διαστηματικές δωδεκάφθογγες «συγχορδίες» οργανώνονται σε δύο κατηγορίες: σε ογδόντα οκτώ συμμετρικές ανεστραμμένες «συγχορδίες», στις οποίες τα διαστήματα με μεταξύ τους σχέση αναστροφής κατανέμονται σε αντίθετες κατευθύνσεις γύρω από ένα τρίτονο, και σε εξήντα παράλληλες ανεστραμμένες «συγχορδίες», στις οποίες τα διαστήματα με μεταξύ τους σχέση αναστροφής καταλαμβάνουν παράλληλες θέσεις σε κάθε μέρος της «συγχορδίας» και πάλι γύρω από ένα τρίτονο (Παράδειγμα 2.2 και 2.3). Και στις δύο περιπτώσεις, τα διαστήματα που εμπεριέχονται στις «συγχορδίες» αυτές είναι μη-διατεταγμένα διαστήματα κι όχι τάξεις διαστημάτων.

Κάθε μία από τις ολο-διαστηματικές δωδεκάφθογγες «συγχορδίες» προκύπτει από τον συνδυασμό μίας εξάφθογγης «συγχορδίας» και της εκ μεταφοράς κατά τρίτονο συμπληρωματικής της μορφής. Χρησιμοποιούνται δέκα διαφορετικά εξάχορδα (τα υπ' αριθμό 3, 4, 5 και 6 για τις συμμετρικές ανεστραμμένες «συγχορδίες» και τα υπ' αριθμό 4, 5, 6, 8, 11, 13, 18, 19 και 20 για τις παράλληλες ανεστραμμένες «συγχορδίες»). Οι δωδεκάφθογγες «συγχορδίες» διατάσσονται κατά τον αύξοντα αριθμό του εξαχόρδου από το οποίο προκύπτουν, ενώ το εν λόγω εξάχορδο παρατίθεται πριν από την παρουσίαση όλων των πιθανών μορφών δωδεκάφθογγων «συγχορδιών» της σχετικής ομάδας. Έτσι, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 2.2, το αναστρέψιμο εξάχορδο υπ' αριθμό 3, με δύο συμπληρωματικές μορφές σε πρωταρχική μορφή στο κάτω πεντάγραμμα και δύο σε ανεστραμμένη μορφή στο επάνω, αναδιατάσσεται εικοσιτέσσερις φορές κατά τέτοιο τρόπο ώστε ο συνδυασμός των εκάστοτε τεσσάρων μορφών του να οδηγεί στη δόμηση εικοσιτεσσάρων ομάδων δωδεκάφθογγων «συγχορδιών» όπως φαίνεται και από τη σχετική ένδειξη. Οι φθόγγοι των τεσσάρων μορφών του εξαχόρδου παραμένουν πάντα σταθεροί, αλλά η σειρά τους, όπως και η κατανομή των έντεκα διαστημάτων, αλλάζει σε κάθε περίπτωση. Έτσι, στην πρώτη

περίπτωση, οι φθόγγοι του εξαχόρδου υπ' αριθμό 3 διατάσσονται έτσι ώστε να δημιουργούν την εξάφθογγο «συγχορδία» A, τη συμπληρωματική B και τις αντίστοιχες ανεστραμμένες A' και B'. Οι τέσσερις πιθανοί συνδυασμοί AB, BA, A'B' και B'A' οδηγούν στις τέσσερις «υπερ-συγχορδίες» 7, 8, 7' και 8'. Η ένδειξη «i29-31» υποδεικνύει το διαστηματικό εύρος σε ημιτόνια για κάθε μία από τις εξάφθογγες «συγχορδίες» στο επάνω και στο κάτω πεντάγραμμα.

Παράδειγμα 2.2. Απόσπασμα από τον κατάλογο των συμμετρικών ανεστραμμένων ολο-διαστηματικών δωδεκάφθογγων «συγχορδιών» (Carter 2002, 58).

Παράδειγμα 2.3. Απόσπασμα από τον κατάλογο των παράλληλων ανεστραμμένων ολο-διαστηματικών δωδεκάφθογγων «συγχορδιών» (Carter 2002, 69).

Τα ακόλουθα έξι κεφάλαια του βιβλίου—ο πρώτος τόμος στα χειρόγραφα του Carter—αφορούν στη διεργασία που ο συνθέτης αποκαλεί «Σύνθεση», κατά την οποία μεμονωμένοι φθόγγοι, διαστήματα και «συγχορδίες» συνδυάζονται για να παραγάγουν μεγαλύτερες αρμονικές δομές κατά τις αριθμητικές αναπαραστάσεις $1+3=4$, $1+4=5$, $1+5=6$, $1+6=7$, $2+1=3$,

$2+2=4$, $2+3=5$, $2+4=6$, $3+1=4$, $3+2=5$, $3+3=6$, $3+4=7$, $4+1=5$, $4+2=6$, $5+1=6$, $5+2=7$ και $6+1=7$. Έτσι, στο Παράδειγμα 2.4, το οποίο αναπαράγει αποσπάσματα του υποκεφαλαίου « $1+3=4$ » του κεφαλαίου με τίτλο «Σύνθεση Ι», ένας μεμονωμένος φθόγγος (στην προκειμένη περίπτωση ο φθόγγος E4), η αποκαλούμενη «πρωτεύουσα μονάδα» για το συγκεκριμένο υποκεφάλαιο, προστίθεται σε κάθε μία από τις τρίφθογγες «συγχορδίες» υπ' αριθμό 1-12 («δευτερεύουσες μονάδες») για να παραγάγει τετράφθογγες «συγχορδίες» («παραγόμενη μονάδα»). Οι εκ μεταφοράς μορφές της εκάστοτε τρίφθογγης «συγχορδίας» είναι αυτές που δεν εμπεριέχουν την «πρωτεύουσα μονάδα».

Παράδειγμα 2.4. Αποσπάσματα από το υποκεφάλαιο « $1+3=4$ » του κεφαλαίου «Σύνθεση Ι» (Carter 2002, 79).

Ο δεύτερος τόμος του βιβλίου στα χειρόγραφα του Carter περιλαμβάνει πέντε κεφάλαια που είναι αφιερωμένα στη διεργασία που ο Carter αποκαλεί «Ανάλυση», κατά την οποία μία «συγχορδία» διασπάται στον συνολικό αριθμό των «αρμονικών» της συνιστωσών κατά τις αριθμητικές αναπαραστάσεις $3=2+1$, $4=3+1/2+2$, $5=4+1/3+2$, $6=5+1/4+2/3+3$, $7=6+1/5+2/4+3$ και $8=4+4$. Ο πρώτος αριθμός αφορά στην προς ανάλυση «συγχορδία» («πρωτεύουσα μονάδα» ή «υπερ-ομάδα») και οι άλλοι δύο στους μεμονωμένους φθόγγους, διαστήματα και «συγχορδίες» που αποσπώνται από την «πρωτεύουσα μονάδα» («δευτερεύουσες μονάδες» ή «υπο-ομάδες») (Παράδειγμα 2.5).

Παράδειγμα 2.5. Απόσπασμα από το υποκεφάλαιο « $4=3+1/2+2$ » του κεφαλαίου «Ανάλυση Ι» (Carter 2002, 192).

Τα πέντε κεφάλαια της «Ανάλυσης» παρείχαν στον Carter άμεσα αξιόπιστες πληροφορίες σχετικά με φθογγικές υπο-ομάδες που εμπεριέχονταν σε φθογγικές ομάδες τριών έως οκτώ φθόγγων. Κατ' αναλογία, τα έξι κεφάλαια της «Σύνθεσης» αποτέλεσαν για τον Carter πηγή πληροφοριών σχετικά με φθογγικές υπερ-ομάδες για όλες τις «συγχορδίες» τριών

έως επτά φθόγγων. Στο πλαίσιο της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής, ο Carter χρησιμοποίησε τα δεδομένα των καταλόγων του βιβλίου για την άμεση και αποτελεσματική ταυτοποίηση των κοινών εκείνων φθόγγων που θα του επέτρεπαν να κινείται «μετατροπικά» από το ένα φθογγικό σύνολο στο άλλο (Link 2002). Επί παραδείγματι, για να κινηθεί κανείς «μετατροπικά» από το τρίχορδο υπ' αριθμό 11 στο πεντάχορδο υπ' αριθμό 38 αρκεί να βασιστεί στους δύο κοινούς φθόγγους των δύο «συγχορδιών» όπως αυτοί αποτυπώνονται στον αντίστοιχο πίνακα του κεφαλαίου της «Σύνθεσης» (Παράδειγμα 2.6α). Αναζητώντας κανείς το πεντάχορδο υπ' αριθμό 38 στον αντίστοιχο πίνακα του κεφαλαίου της «Ανάλυσης» θα διαπιστώσει ότι εμπεριέχει το τρίχορδο υπ' αριθμό 2 (Παράδειγμα 2.6β), οι φθόγγοι του οποίου μπορούν να εκληφθούν ως κοινοί με το πεντάχορδο υπ' αριθμό 12 (Παράδειγμα 2.6γ) για την ομαλή μετάβαση από το ένα στο άλλο.

Three musical examples (a, b, c) showing chord progressions and transformations. Example (a) shows a progression from chord 11 to 38. Example (b) shows a progression from 38 to 13, 15, and 14, with a 3+2 interval marked. Example (c) shows a progression from 2 to 12, 29, and 33.

Παράδειγμα 2.6. (α) Απόσπασμα από το κεφάλαιο «Σύνθεση III» (Carter 2002, 123) (β) Απόσπασμα από το κεφάλαιο «Ανάλυση II» (Carter 2002, 213) (γ) Απόσπασμα από το κεφάλαιο «Σύνθεση III» (Carter 2002, 119).

3. Ζητήματα ταυτότητας και μεθοδολογίας

Το καταλογογραφημένο περιεχόμενο του βιβλίου, όπως περιγράφηκε παραπάνω, ευθύνεται για την αμφισημία της ίδιας του της ταυτότητας. Καθώς αποτυπώνει ένα σημαντικό μέρος της ιδιαίτερης μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Carter που αφορά σε ζητήματα επιλογής φθογγικού υλικού, θα μπορούσε κανείς να το θεωρήσει εγχειρίδιο σύνθεσης. Ωστόσο, η σχεδόν πλήρης απουσία οδηγιών και διευκρινήσεων σχετικά με τον ακριβή τρόπο χρήσης του παρατιθέμενου φθογγικού υλικού αποθαρρύνει την αποτελεσματική επαγωγή των προσδιοριστικών στοιχείων της πρακτικής του Carter, αποδυναμώνοντας έτσι την πειστικότητα της παραπάνω θεώρησης. Η αφαιρετική διατύπωση του συνόλου των διαθέσιμων φθογγικών συνδυασμών στο ουδέτερο πλαίσιο της ισοδυναμίας των δώδεκα φθογγικών τάξεων δεν προσφέρεται για την ανάδειξη της ιδιαίτερης μουσικοσυνθετικής του ταυτότητας, η οποία, ωστόσο, αναδύεται σαφέστερη, αν και αποσπασματική, σε άλλες πηγές όπως συνεντεύξεις, άρθρα και διαλέξεις του (Carter 1977, 1997, 2002).

Ο Carter έχει κατά καιρούς εκφράσει σοβαρές αμφιβολίες για την εγκυρότητα του εγχειρήματος ενός συνθέτη να μιλήσει για την ιδιαίτερη μουσικοσυνθετική του πρακτική, υποστηρίζοντας πως το γεγονός ότι ο ίδιος είναι σε θέση να γράψει μουσική που πιθανόν να θεωρείται από κάποιους αξιόλογη δεν συνεπάγεται ότι είναι και σε θέση να μιλήσει

διαφωτιστικά για αυτήν. Το έργο του είναι το αποτέλεσμα απροσμέτρητων αποφάσεων, άλλων συνειδητών και άλλων ασυνείδητων, ο τρόπος λήψης των οποίων είναι εν τέλει καταδικασμένος να ξεχαστεί μόλις οι αποφάσεις αυτές επιτελέσουν τον σκοπό τους. Οποιαδήποτε συνακόλουθη προσπάθεια του συνθέτη να μιλήσει για τη μουσική του με τρόπο επικοινωνιακό οφείλει για τον Carter να συνίσταται στη συνειδητή αποποίηση των πρωτογενών του προθέσεων και στην επαναπροσέγγιση της μουσικής σαν σε πρώτη ακρόαση (Carter 1997, 214). Εξάλλου, καμία μουσικοσυνθετική τεχνική δεν έχει για τον Carter εγγενή αξία. Η όποια σημασία της τόσο για τον συνθέτη όσο και για τον ακροατή έγκειται στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο εφαρμόζεται προκειμένου να αναδειχθεί ο χαρακτήρας και η αισθητική πρόταση του έργου. Ως εκ τούτου, όταν ο συνθέτης, μιλώντας για το έργο του, εστιάζει σε κάποια συγκεκριμένη μουσικοσυνθετική διεργασία, διατρέχει τον κίνδυνο να προσελκύσει την προσοχή του ακροατή σε κάτι το οποίο μπορεί να είναι τελικά δευτερεύουσας σημασίας, αποπροσανατολίζοντάς τον από αυτό που ενδεχομένως να έχει μεγαλύτερη βαρύτητα.

Ο Carter στέκεται επίσης επικριτικά απέναντι στη συνήθεια πολλών νέων συνθετών να υιοθετούν μουσικοσυνθετικές τεχνικές «της τελευταίας λέξης της μόδας», κάτι που έχει κατά καιρούς ενθαρρυνθεί μέσα από τη διάδοση διαφόρων μουσικοσυνθετικών «συστημάτων» (Carter 1997, 215). Όπως υποστηρίζει ο ίδιος, πολλοί σύγχρονοι συνθέτες, ακολουθώντας τα πρότυπα των Schoenberg, Hindemith και Messiaen, έγιναν διάσημοι περιφέροντας περιγραφές τέτοιων συστημάτων ακόμη και σε μέρη όπου η μουσική τους δεν ήταν γνωστή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της απαξιοτικής στάσης του Carter απέναντι στη διάδοση τέτοιων συστημάτων μουσικής σύνθεσης αποτελεί η κριτική που άσκησε στο σύστημα Schillinger, ένα μηχανιστικό μοντέλο σύνθεσης που επηρέασε ακόμη και συνθέτες όπως ο George Gershwin και ο Earle Brown. Ο Carter ψέγει την προσέγγιση του Schillinger επειδή παρουσιάζει το υλικό «χωρίς να προσφέρει καμία ιδιαίτερη διευκρίνηση σχετικά με το πότε οφείλει να χρησιμοποιηθεί τι, σχετικά με το τι ακούγεται καλό και τι όχι» και καταλήγει σημειώνοντας ότι η όποια επιτυχημένη χρήση του εν λόγω συστήματος έγινε «από συνθέτες που ήταν ήδη αρκετά καταρτισμένοι ώστε να είναι σε θέση να διακρίνουν τα μουσικά από τα μη-μουσικά αποτελέσματα» (Carter 1997, 15-16). Η ειρωνεία είναι εδώ προφανής: το βιβλίο του Carter είναι μία εξίσου εξαντλητική καταλογογραφική παράθεση υλικού, αποστειρωμένη από κάθε είδους διαίσθηση «σχετικά με το τι ακούγεται καλό και τι όχι». Το ότι αυτή η ειρωνεία δεν αποτελεί ανακολουθία σε σχέση με τα λεγόμενα του Carter έγκειται στη ρητή, αν και έμμεση, αποκήρυξη της ταυτότητας του βιβλίου του ως ένα ακόμη εγχειρίδιο σύνθεσης. Εξάλλου, οφείλει να επισημάνει κανείς την τεκμηριωμένη διευκρίνηση του συνθέτη ότι το *Βιβλίο αρμονίας* ουδέποτε προοριζόταν για έκδοση, αλλά απλά και μόνο για προσωπική χρήση (Schiff 2003, 54).

Αν η ως άνω θεώρηση της ταυτότητας του βιβλίου σε σχέση με το πεδίο της μουσικής σύνθεσης επιβεβαιώνεται από σχετικές μαρτυρίες, το ίδιο ισχύει και για τη θεώρηση της ταυτότητάς του σε σχέση με το πεδίο της ανάλυσης. Αντίθετα από τη στάση άλλων σύγχρονων συναδέλφων του όπως ο Milton Babbitt ή ο George Perle, ο Carter ουδέποτε επεδίωξε την ενασχόλησή του με τον ευρύτερο μουσικοθεωρητικό χώρο ως αυτοσκοπό, αλλά πάντα και μόνο σε σχέση με τη διαχείριση των παραμέτρων της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής (Schiff, 2003). Το βιβλίο επικυρώνει τη στάση αυτή του συνθέτη, καθώς φαίνεται να αντιστέκεται στο ενδεχόμενο χρήσης του ως βάση για την εισήγηση ενός μεθοδολογικού προτύπου ανάλυσης της ατονικής μουσικής εν γένει (Schiff 2003, 54). Εξάλλου, οποιαδήποτε απόπειρα χρήσης του κατά τον τρόπο αυτό θα συναντούσε ως πρόσκομμα την αναπόφευκτη αδυναμία του να συναγωνιστεί σε ευχέρεια, ευελιξία και εμβέλεια την αναλυτική μετα-γλώσσα άλλων σχετικών μεθοδολογικών προσεγγίσεων όπως, επί παραδείγματι, αυτής του Allen Forte (1973) ή αυτής του John Rahn (1980).

Παρακάμπτοντας τη δυσκολία επαγωγής ενός αναλυτικού μοντέλου ευρείας εμβέλειας από το περιεχόμενο του βιβλίου, θα μπορούσε κανείς να εξετάσει το ενδεχόμενο αξιοποίησής του ως μεθοδολογική βάση για την ανάλυση της μουσικής του ίδιου του Carter. Κάτι τέτοιο αποπειράται ο John Link (2002) μέσα από την ανάλυση δύο από τα πλέον αντιπροσωπευτικά έργα της περιόδου 1960-1980, της ίδιας δηλαδή περιόδου κατά την οποία ο συνθέτης συστηματοποίησε τη συλλογή και ταξινόμηση του φθογγικού υλικού που έμελλε να αποτελέσει το περιεχόμενο του βιβλίου. Ειδικά στην περίπτωση του αποσπάσματος από το *Night Fantasies* για σόλο πιάνο (1978-1980) (Παράδειγμα 3.1), ο Link παραθέτει ένα αναγωγικό διάγραμμα της «αρμονικής» δομής του αποσπάσματος με σκοπό να αποσαφηνίσει τον τρόπο κατά τον οποίο ο Carter κινείται «μετατροπικά» από τη μία υπερ-συγχορδιακή δομή στην άλλη βάσει των κοινών τους φθόγγων (Παράδειγμα 3.2).

Παράδειγμα 3.1. Απόσπασμα από το *Night Fantasies*, μέτρα (110)-123.

* Open notes indicate common tones.

Παράδειγμα 3.2. Τμήμα του αναγωγικού διαγράμματος της «αρμονικής» δομής του αποσπάσματος από το *Night Fantasies*, μέτρα 111-118, του Link (2002, 18).

Ο Link επιχειρεί να αποδώσει διαγραμματικά τον τρόπο κατά τον οποίο ο Carter θεμελιώνει μακροδομικά την «αρμονική» δομή του αποσπάσματος. Στο επίπεδο της μουσικής επιφάνειας, η «αντιστικτική» παράθεση διαστημάτων μεγάλης τρίτης και μικρής έκτης έναντι καθαρών διαστημάτων τέταρτης και πέμπτης αποσαφηνίζεται ρυθμικά, καθώς κάθε μία από τις δύο παραπάνω ομάδες διαστημάτων αρθρώνεται με διαφορετικό τρόπο: η μεν με πενταμερείς διαιρέσεις του βασικού παλμού, η δε με ρυθμικές δομές ογδόων και δεκάτων έκτων. Επιπλέον, η «αντιστικτική» παράθεση των δύο ομάδων διαστημάτων δημιουργεί έναν πυκνό «συγχορδιακό» ιστό που συνίσταται σε ένα περιορισμένο ρεπερτόριο τρίφθογγων έως εξάφθογγων συνόλων. Ο Link ταυτοποιεί της «συγχορδίες» αυτές βάσει της κωδικοποίησης που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Carter στο βιβλίο του και καταδεικνύει τη συμμετοχή τους στη δόμηση του πυκνού «συγχορδιακού» δικτύου του αποσπάσματος. Επιπλέον, ο Link αποδίδει διαγραμματικά τον τρόπο κατά τον οποίο οι μικρότερες αυτές «συγχορδίες» διατάσσονται χρονικά σε συμφωνία με τις επιταγές μίας αργά κινούμενης αλληλουχίας ολο-διαστηματικών δωδεκάφθογγων υπερ-συγχορδιών που διατρέχουν τη βαθύτερη «αρμονική» δομή του αποσπάσματος, διαδεχομενές «μετατροπικά» η μία την άλλη βάσει των κοινών τους φθόγγων (λευκά φθογγόσημα).

Η αναλυτική προσέγγιση του Link φιλοδοξεί να αξιοποιήσει το περιεχόμενο του βιβλίου του Carter για την εισήγηση ενός δόκιμου μεθοδολογικού μοντέλου ανάλυσης της φθογγικής δομής της μουσικής του. Πρόκειται για μία αναλυτική προσέγγιση που ευθυγραμμίζεται με την οπτική του ίδιου του συνθέτη, μία προσέγγιση η οποία, φέροντας το νομιμοποιητικό κύρος της επιτυχούς ανασύστασης της πρωτογενούς συνθετικής πρόθεσης, εδραιώνει την πειστικότητά της. Ωστόσο, στη βάση της θεώρησης της ανάλυσης ως ερμηνευτική πράξη που δεν εστιάζει στην αναζήτηση της μουσικοσυνθετικής πρόθεσης, η προσέγγιση του Link θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο ως μία απόπειρα ανα-

σύνθεσης παρά ανά-λυσης του έργου. Η αδυναμία του Link να στοιχειοθετήσει στη βάση του περιεχομένου του βιβλίου μία κατ' εξοχήν αναλυτική και όχι ανα-συνθετική μεθοδολογική προσέγγιση της μουσική του Carter οδηγεί την προσπάθεια προσδιορισμού της ταυτότητας του βιβλίου σε αδιέξοδο: πρόκειται για ένα μη-βιβλίο που αδυνατεί να λειτουργήσει τόσο ως διδακτικό εγχειρίδιο αρμονίας ή σύνθεσης, όσο και ως αναλυτικό εργαλείο. Αν κάτι επιτυγχάνει το *Βιβλίο αρμονίας*, αυτό φαίνεται να είναι η υπονόμηση κάθε ερμηνευτικής προσέγγισης του φθογγικού ιστού της μουσικής του Carter, αφού οποιοσδήποτε μουσικοαναλυτικός αντίλογος στη μουσικοσυνθετική πρακτική αποδεικνύεται ανεπαρκής μπροστά στην αδιαμφισβήτητη εγκυρότητα της καταγεγραμμένης πρόθεσης του συνθέτη. Κατά την έννοια αυτή, ο Carter μοιάζει να θωρακίζει το έργο του πίσω από τα desiderata της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής όπως αυτά αποτυπώνονται στο βιβλίο του: αποκαλύπτοντας τα όπλα του, ο συνθέτης αποπλίζει τον αναλυτή.

Αν υπάρχει τρόπος για τον αναλυτή να αντιπαρέλθει το αδιέξοδο που εμμέσως επιτάσσει η τεκμηριωμένη μουσικοσυνθετική πρόθεση του Carter, τότε αυτός δεν μπορεί παρά να εκπορεύεται από τη διαπίστωση ότι η πρόθεση αυτή αφορά αποκλειστικά και μόνο στην επιλογή του φθογγικού υλικού. Οποιαδήποτε αναλυτική προσέγγιση εκλάβει την επιλογή του φθογγικού υλικού ως αφετηρία κι όχι ως αυτοσκοπό, μπορεί να επικεντρωθεί στις ποικίλες άλλες δομικές παραμέτρους, χωρίς να διακινδυνέψει την απώλεια της νομιμοποιητικής ισχύος που εγγύεται η αναφορά στις καταγεγραμμένες μουσικοσυνθετικές πρακτικές του συνθέτη. Ζητήματα φωνοδότησης (voice leading), υφής, μικρο- και μακρο-δομικής οργάνωσης είναι μερικές από τις παραμέτρους που μπορούν να αποτελέσουν εν δυνάμει αντικείμενα αναλυτικής διερεύνησης. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρωτεύουσα σημασία που ο ίδιος ο Carter απέδιδε σε τέτοιου είδους ζητήματα είναι τεκμηριωμένη. Για τον Carter, η γοητεία της μουσικής σχετίζεται τόσο με την «ποιότητα» του μουσικού υλικού, όσο και με τη χρήση του στο πλαίσιο συνεχειών (Carter 1997, 217). Ο Carter εμμένει στη σύλληψη μίας μεγάλης, ενοποιημένης μουσικής χειρονομίας και προκρίνει την «αφήγηση» που διασφαλίζει η εναλλαγή δομικών ενότητων διακριτού χαρακτήρα βάσει ομοιότητας, αντίθεσης, συνάφειας κλπ. Για τον Carter, ο ρόλος του συνθέτη δεν αφορά στη σύλληψη μουσικών ιδεών αυτών καθαυτές, αλλά μουσικών ιδεών που προσφέρονται για τη δημιουργία «ευφάνταστων» συνεχειών. Ο ίδιος δηλώνει ότι τον ενδιαφέρουν «οι φράσεις ενός συνθέτη, το σχήμα τους και το περιεχόμενό τους, ο τρόπος με τον οποίο ενώνονται, ο τρόπος άρθρωσης τους, η γενική ροή και συνέχεια μίας μεγαλύτερης δομικής ενότητας, το όλο έργο. Οι μικρές λεπτομέρειες αρμονίας, ρυθμού και υφής βρίσκουν τη θέση τους φυσικά όταν υπάρχει σαφής εικόνα αυτών των μεγαλύτερων σχημάτων» (Carter 1997, 217). Όπως εξάλλου ομολογεί ο ίδιος, μετά την ολοκλήρωση του βιβλίου στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ο Carter έπαψε κατά ειρωνικό τρόπο να εξαρτάται από τους καταλόγους του, περιορίζοντας το «αρμονικό» του λεξιλόγιο στη χρήση ενός μικρού αριθμού «συγχορδιών» (Carter 2002). Ο λόγος για τη συνειδητή αυτή επιλογή ήταν η εκπεφρασμένη βούλησή του να επικεντρωθεί, πέρα από την επιλογή του φθογγικού υλικού, σε άλλες παραμέτρους της δομής του μουσικού έργου, όπως η έγχρονη εκδίπλωση και η αντιστικτική διευθέτηση του φθογγικού του υλικού (Carter 2002, 33-34). Μολονότι ο λειτουργικός ρόλος αυτών των παραμέτρων στη διαμόρφωση του μουσικού ιστού ενός έργου αξιολογείται από τον ίδιο τον Carter ως βαρύνουσας σημασίας, δεν αποτελεί αντικείμενο διεξοδικής συζήτησης σε καμία από τις πραγματείες ή συνεντεύξεις του και, κατά συνέπεια, ορίζει ένα ανοιχτό πεδίο έρευνας για τον μελετητή της μουσικής του.

4. Μετασηματική φωνοδότηση στο *Night Fantasies*: Μία παραδειγματική ανάλυση

Η ακόλουθη ανάλυση ενός μικρού αποσπάσματος από το ίδιο χωρίο του *Night Fantasies* με το οποίο ασχολείται και ο Link επιχειρεί να παρουσιάσει μία περιπτωσιολογική μελέτη για την εισήγηση εναλλακτικών μεθοδολογικών προσεγγίσεων της μουσικής του

Carter.¹ Η ανάλυση λαμβάνει ως αφετηρία την ταυτοποίηση των φθογγικών συνόλων του αποσπάσματος βάσει των περιεχομένων του βιβλίου του Carter και αποσκοπεί στην ανάδειξη του λειτουργικού ρόλου της φωνοδήγησης στη διαμόρφωση του δομικού του ιστού. Δεδομένης της ιδιοματικής υφής της μουσικής επιφάνειας, κατά την οποία το φθογγικό υλικό διασπείρεται σε ευρεία περιοχή τονικών υψών, ο εντοπισμός γραμμικών μελωδικών διατάξεων είναι εκ των πραγμάτων αδύνατος και, κατά συνέπεια, η επανερμηνεία του παράγοντα της φωνοδήγησης είναι αναπόφευκτη. Ένα από τα μεθοδολογικά μοντέλα που βασίζονται σε μία τέτοια επανερμηνεία είναι αυτό της μετασχηματικής φωνοδήγησης (transformational voice leading) όπως το διαμόρφωσε ο Joseph Straus (1997, 2003) στη βάση προγενέστερων σχετικών ερευνών (Lewin 1987, 1990· Klumpenhouwer 1991· Lewin 1994· O'Donnell 1997· Lewin 1998). Το μοντέλο αυτό αναγνωρίζει τις διεργασίες της μεταφοράς και της αναστροφής ως τις αποφασιστικές λειτουργικές συνιστώσες της μετα-τονικής φωνοδήγησης. Στο πλαίσιο αυτό, όταν ένα φθογγικό σύνολο X μετασχηματίζεται μέσω μεταφοράς ή αναστροφής σε ένα φθογγικό σύνολο Ψ , κάθε μέλος του X αντιστοιχίζεται σε ένα μέλος του Ψ . Αυτές οι αντιστοιχίσεις πραγματοποιούνται στον χώρο των φθογγικών τάξεων (pitch-class space) και συνεπώς είναι ανεξάρτητες από την όποια διάταξη των μελών των συνόλων X και Ψ σε διαφορετικά τονικά ύψη. Ως τέτοιες, αφορούν σε ένα είδος «αντίστιξης» φθογγικών τάξεων που αποτελεί τη βάση αυτού που ο Lewin (1987) όρισε ως μετασχηματική φωνοδήγηση.

Το Παράδειγμα 4.1 αποδίδει διαγραμματικά την εφαρμογή του μοντέλου του Straus στα μέτρα 110-114 του *Night Fantasies*. Το τετράμετρο φαίνεται να λαμβάνει ρυθμική και δυναμική άρθρωση ως υποφράση της ενότητας που ο ίδιος ο συνθέτης ταυτοποιεί ως φράση από το μέτρο 110 έως το μέτρο 123 (βλ. την ένδειξη του συνθέτη στην παρτιτούρα, Παράδειγμα 3.1). Ο Link ξεκινάει την ανάλυσή του με το ισχυρό μέρος του μέτρου 111, επιλέγοντας να αγνοήσει τον ρόλο του αρμονικού διαστήματος πέμπτης G-D ως ανάκρουση της νέας φράσης. Η συνεκτίμηση της ανάκρουσης αυτής οδηγεί στην ταυτοποίηση ενός ακόμη ολο-διαστηματικού τετραχόρδου υπ' αριθμό 18 κατά Carter σε σχέση αναστροφής προς τα άλλα τρία που ακολουθούν. Και τα τέσσερα αυτά τετράχορδα προσδιορίζονται, όπως υποστηρίζει και ο Link, στη βάση της εναλλαγής τάξης διαστημάτων 4 (i4) και τάξης διαστημάτων 5 (i5) στην αυτή και αντίστροφη διάταξη (i5-i4, i4-i5, i5-i4, i4-i5).

Η διερεύνηση της μετασχηματικής φωνοδήγησης των τεσσάρων πρώτων τετραχόρδων 18 του αποσπάσματος αναδεικνύει τον μεταξύ τους συσχετισμό μέσω απόλυτης αναστροφής (πρώτο και δεύτερο τετράχορδο) και απόλυτης μεταφοράς (δεύτερο, τρίτο και τέταρτο τετράχορδο). Η σχέση αναστροφής μεταξύ των δύο πρώτων τετραχόρδων βασίζεται στην αναστρεψιμότητα όλων των συμμετεχόντων φθογγικών τάξεων γύρω από έναν κοινό άξονα (τη φθογγική τάξη 0, δηλαδή το C), ενώ η σχέση μεταφοράς μεταξύ των τριών τελευταίων βασίζεται στη δυνητικότητα της μεταφοράς όλων των συμμετεχόντων φθογγικών τάξεων κατά διάστημα οκτώ και επτά ημιτονίων αντίστοιχα. Για τον Straus, η φωνοδήγηση των δύο πρώτων τετραχόρδων χαρακτηρίζεται ως απόλυτης ισορροπίας (absolute balance) ενώ η φωνοδήγηση μεταξύ των τριών τελευταίων ως απόλυτης ομοιομορφίας (absolute uniformity). Ως απόλυτα ομοιόμορφη χαρακτηρίζεται και η φωνοδήγηση των δύο τριχόρδων υπ' αριθμό 1 που κλείνουν την εν λόγω υποφράση.

(110) *mf*

Chord Diagrams:

I_0

D ⁰	E — 8 —	C — 7 —	G	D — 11 —	D ^b
E ⁰	F — 8 —	C [#] — 7 —	G [#]	G ^b — 11 —	F
G ⁰	G [#] — 8 —	E — 7 —	B	B ^b — 11 —	A
G [#] ⁰	B ^b — 8 —	F [#] — 7 —	C [#]	⌊ T ₁₁ ⌋ ↑	

I_3

D ³	E ³	G ³	G [#] ³	G ¹¹	G [#] ¹⁰	B ¹¹	C [#] ¹	D	G ^b	B ^b
⌊ I ₃ ⌋				⌊ T ₁₁ ⁽³⁾ ⌋				↑ displ. 5		

T_1

D ¹¹	E ¹	G ²	G [#] ¹	D	F	A
⌊ T ₁ ⁽³⁾ ⌋				↑ displ. 5		

Παράδειγμα 4.1. Διαγραμματική αναπαράσταση της μετασχηματικής φωνοδήγησης ενός αποσπάσματος από το *Night Fantasies*, μέτρα 110-114.

Στην περίπτωση απουσίας απόλυτα ομοιόμορφης ή απόλυτα ισόρροπης φωνοδήγησης, είτε λόγω αδυναμίας πλήρους αντιστοίχισης δύο φθογγικών συνόλων με ίδιο αριθμό μελών (cardinality) είτε λόγω συσχετισμού δύο φθογγικών συνόλων με διαφορετικό αριθμό μελών, το μοντέλο προβλέπει την αξιολόγηση όλων των πιθανών φωνοδηγητικών προτύπων βάσει της σχετικής ισχύος της ομοιομορφίας και της ισορροπίας τους. Η σχετική αυτή ισχύς μετράται βάσει του αποκαλούμενου «δείκτη απόσβεσης» (offset) ως ένδειξη του κατά πόσο το προτεινόμενο φωνοδηγητικό πρότυπο αποκλίνει από την απόλυτη μεταφορά ή την απόλυτη αναστροφή. Στο Παράδειγμα 4.1 αυτό παρατηρείται στην περίπτωση της φωνοδήγησης μεταξύ

του τελευταίου τετραχόρδου υπ' αριθμό 18 και του πρώτου τριχόρδου υπ' αριθμό 1. Από όλους τους πιθανούς φωνοδηγητικούς συσχετισμούς επιλέγεται εκείνος κατά τον οποίο τα δύο φθογγικά σύνολα σχετίζονται μεταξύ τους φωνοδηγητικά μέσω σχετικής και όχι απόλυτης μεταφοράς (όπως επισημαίνει ο αστερίσκος) κατά τάξη διαστημάτων 11 με τον χαμηλότερο δείκτη απόσβεσης 3 (δηλαδή, δύο ζεύγη φθόγγων έχουν σχέση μεταφοράς κατά τάξη διαστημάτων 11, ένα κατά τάξη διαστημάτων 10 και ένα κατά τάξη διαστημάτων 1). Μία επιπλέον παράμετρος που συνηγορεί υπέρ της προτεινόμενης ερμηνείας αφορά στη χαμηλή τιμή του αποκαλούμενου «δείκτη μετάθεσης» (displacement), ο οποίος προσδιορίζει ποσοτικά τον παράγοντα της ομαλότητας (smoothness), καταδεικνύοντας τη συνολική απόσταση που πρέπει να «διανύσουν» οι φθογγικές τάξεις του τετραχόρδου για να καταλήξουν στις αντίστοιχες του τριχόρδου.

Το Παράδειγμα 4.1 αποδίδει διαγραμματικά και τον τρόπο κατά τον οποίο το φθογγικό περιεχόμενο των γραμμικά παρατεταγμένων φθογγικών συνόλων μπορεί να θεωρηθεί ότι συμμετέχει και σε ένα βαθύτερο συσχετιστικό δίκτυο φωνοδήγησης.² Κατά το δίκτυο αυτό, οι φθογγικές τάξεις του αρχικού τετραχόρδου υπ' αριθμό 18 «κινούνται» μακροδομικά προς το τελευταίο τετράχορδο υπ' αριθμό 18 βάσει σχέσης απόλυτης αναστροφής I_3 . Κατ' αντιστοιχία, σε ένα ακόμη βαθύτερο δομικό επίπεδο, η προς εξέταση υποφράση μπορεί να θεωρηθεί ότι διέπεται από μία συνολική φωνοδηγητική κίνηση από το πρώτο τετράχορδο στο τελευταίο τρίχορδο βάσει σχετικής μεταφοράς T_1 (δείκτης απόσβεσης 3). Το γεγονός ότι το μακροδομικό αυτό φωνοδηγητικό πρότυπο αποτελεί αναστροφή του φωνοδηγητικού προτύπου της μουσικής επιφάνειας που αφορά στο συσχετισμό του τελευταίου τετραχόρδου και του πρώτου τριχόρδου επιβεβαιώνει τον προσεταιριστικό χαρακτήρα του μεθοδολογικού μοντέλου.

Ακόμη ένα δείγμα της διαστρωμάτωσης του δικτύου φωνοδήγησης της ενότητας που ο ίδιος ο συνθέτης υποδεικνύει ως φράση (μέτρα 110-123) αφορά συνολικά στη βαθύτερη δομή του (Παράδειγμα 4.2). Η φράση ολοκληρώνεται με την παράθεση δύο ακόμη τετραχόρδων υπ' αριθμό 18 που συνδέονται με σχέση απόλυτης αναστροφής I_3 . Εξετάζοντας τη σχέση μεταξύ των δύο τετραχόρδων που ορίζουν την αρχή και το τέλος της φράσης, διαπιστώνει κανείς την απόλυτη μεταφορά κατά τάξη διαστημάτων 11. Καθώς τα τονικά προλεγόμενα αυτής της φωνοδηγητικής κίνησης παραπέμπουν σε αρμονικά γεγονότα που συχνά αρθρώνουν τη δομή της τονικής μουσικής, σηματοδοτώντας την επίτευξη ενός ενδιάμεσου στόχου (κατ' αναλογία με την καθοδική ημιτονιακή κίνηση που εμβληματικά χαρακτηρίζει π.χ. μία ημιτελή ή φρύγια πτώση), θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει την επίτευξη ανάλογου είδους άρθρωσης της μουσικής δομής και στο παρόν απόσπασμα.

The image shows two musical excerpts from Carter's *Night Fantasies*. The first excerpt (measures 110-112) is in 3/4 time, marked *mf*, and features a complex chromatic texture with triplets and a fermata. The second excerpt (measures 121-123) is also in 3/4 time, marked *mf* and *p*, and shows a similar chromatic texture. Below the excerpts is a chord diagram for a triad, labeled I_3 , with notes A^b , C^\sharp , A , E^b , C , F^\sharp , D , and G . The diagram shows a central point with lines connecting to each note, and a bracket below labeled I_3 . Below the chord diagram are four horizontal lines representing a scale: D, E, G, G \sharp . The lines are labeled with notes at both ends and a double bar with a vertical line in the middle. The bottom line is labeled T_{II} with an upward arrow at the right end.

Παράδειγμα 4.2. Διαγραμματική αναπαράσταση της μετασχηματικής φωνοδότησης δύο αποσπασμάτων από το *Night Fantasies*, μέτρα 110-112 και 121-123.

Η παραπάνω συνοπτική ανάλυση του ρόλου της φωνοδότησης στη διαμόρφωση του φθογγικού ιστού ενός μικρού μουσικού αποσπάσματος αποτελεί απλά ένα δείγμα της δυναμικής του συγκεκριμένου μεθοδολογικού μοντέλου και της εφαρμοσιμότητάς του στην ανάλυση της μουσικής του Carter. Μολονότι απαιτούνται αναμφίβολα περισσότερες διεξοδικές αναλύσεις εκτενέστερων μουσικών αποσπασμάτων για την περαιτέρω εκτίμηση της δυνατότητας του προτεινόμενου μοντέλου να ερμηνεύσει το δίκτυο φωνοδότησης της μουσικής του Carter, η παραπάνω περιπτωσιολογική μελέτη αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο αναλυτικών προσεγγίσεων που εκλαμβάνουν την εκπεφρασμένη πρόθεση του συνθέτη αναφορικά με ζητήματα επιλογής φθογγικού υλικού ως αφετηρία για τη διερεύνηση του λειτουργικού ρόλου άλλων, περισσότερο ουσιαστών, κατά τα λεγόμενα του ίδιου, παραμέτρων.

Σημειώσεις

1. Άλλες έρευνες που προσεγγίζουν αναλυτικά το ίδιο έργο είναι αυτές του Andrew Mead (1995, 2007).
2. Η θεώρηση ενός τέτοιου δικτύου δεν βασίζεται στην έννοια της αρμονικής επέκτασης (prolongation), όπως, επί παραδείγματι, αφορά στην τονική μουσική, αλλά έχει κατά βάση χαρακτήρα συσχετιστικό (associational) (Strauss 1987).

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Bernard, J. 1990. An Interview with Elliott Carter. *Perspectives of New Music* 28: 180-214.
- Carter, E. 1977. *The Writings of Elliott Carter*. Edited by E. Stone & K. Stone. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1997. *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995*. Edited by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press.
- _____. (2002). *Elliott Carter: Harmony Book*. Edited by N. Hopkins & J. F. Link. New York: Carl Fischer.
- Forte, A. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- Klumpenhouwer, H. 1991. A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music. Ph.D. diss., Harvard University.
- Lewin, D. 1987. *Generalized Music Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- _____. 1990. Klumpenhouwer Networks and Some Isographies that Involve Them. *Music Theory Spectrum* 12: 83-120.
- _____. 1994. A Tutorial on Klumpenhouwer Networks, Using the Chorale in Schoenberg's Opus 11, No. 2. *Journal of Music Theory* 38: 79-102.
- _____. 1998. Some Ideas about Voice-Leading Between Pc sets. *Journal of Music Theory* 42: 15-72.
- Link, J. 1994. The Composition of Elliott Carter's *Night Fantasies*. *Sonus* 14: 67-89.
- _____. 2002. The Combinatorial Art of Elliott Carter's *Harmony Book*. In *Elliott Carter: Harmony Book*, ed. N. Hopkins & J. F. Link, 7-22. New York: Carl Fischer.
- Mead, A. 1995. Twelve-Tone Composition and the Music of Elliott Carter. In *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, ed. E. W. Marvin & R. Hermann, 67-102. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- _____. 2007. On Tempo Relations. *Perspectives of New Music* 45, no. 1: 64-108.
- O'Donell, S. 1997. Transformational Voice Leading in Atonal Music. Ph.D. diss., City University of New York.
- Perle, G. 1962. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley: University of California Press.
- Rahn, J. 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman.
- Schiff, D. 1998. *The Music of Elliott Carter*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- _____. 2003. Review of *Elliott Carter: Harmony Book*, by E. Carter. *Tempo*, 57: 53-55.
- Schmidt, D. 1995. Emanzipation des musikalischen Diskurses: Die Skizzen zu Elliott Carters zweitem Streichquartett und seine theoretischen Arbeiten in den späten 50er Jahren. In *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, ed. G. Wagner, 209-248. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Shreffler, A. 1993. "Give the Music Room": Elliott Carters "View of the Capitol from the Library of Congress" aus "A Mirror on Which to Dwell." In *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, 255-283, ed. F. Meyer. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Straus, J. 1987. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory* 31, no. 1: 1-21.
- _____. 1990. *An Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- _____. 1997. Voice Leading in Atonal Music. In *Music Theory in Concept and in Practice*, ed. J. M. Baker, D. W. Beach & J. W. Bernard, 237-274. Rochester: University of Rochester Press, 237-74.
- _____. 2003. Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading. *Music Theory Spectrum* 25: 305-352.