Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1998)

Heft: 58

Artikel: Ausdruck und Struktur bei Carter : die musikalischen Charaktere und die Formen der Komposition

Autor: Noubel, Max / Müller, Patrick

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928022

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

AUSDRUCK UND STRUKTUR BEI CARTER

VON MAX NOUBEL

Die musikalischen Charaktere und die Formen der Komposition

DER MUSIKALISCHE CHARAKTER ALS SUBSTITUT DES THEMENGEDANKENS

In Elliott Carters Musik verschwindet seit dem Ende der fünfziger Jahre die traditionelle Idee des Themas zugunsten eines neuen Typs musikalischer Identität – ich werde ihn im folgenden «musikalischen Charakter»[1] («caractère musical») nennen –, der dadurch neue Entwicklungsmöglichkeiten eröffnet, dass er zu einer eigenständigen Lösung des Wiederholungsproblems beiträgt. Die musikalischen Charaktere dürften mit dem *Zweiten Streichquartett* (1959) erstmals zutage getreten sein, auch wenn ihnen ihr Autor bereits während der Komposition des *Ersten Streichquartettes* (1950–51) nachsinnt. Bei dieser Substitution des Themengedankens handelt es sich demnach keineswegs um eine Revolution der musikalischen Sprache Carters, sondern sie ist im Gegenteil das Resultat einer langsamen und kontinuierlichen Entwicklung: Für den Komponisten ist der Wille, sich nicht zu wiederholen, und das Bestreben, nichtsdestoweniger eine auf Identitäten gegründete Musik zu schreiben, nie unvereinbar gewesen; beides ist vielmehr untrennbar miteinander verbunden und deshalb auch immer parallel entwickelt worden.

Die fortschreitende und irreversible Preisgabe der thematischen Hegemonie impliziert eine immer deutlicher werdende Tendenz, auf eine Hierarchisierung der musikalischen Elemente insgesamt zu verzichten: «At a certain point I decided that the traditional categories, like ‹theme and accompaniment›, or ‹subject and countersubject›, really didn't deal with what began to seem to me the vast spectrum of kinds of relationship that the contributory vertical elements in the musical continuity can have with each other in respect of the past and future of the piece.»[2]

In den meisten Werken Carters, die seit dem *Ersten Streichquartett* entstanden sind, unterhalten die verschiedenen Charaktere innerhalb des musikalischen Diskurses keine eigentlichen hierarchischen Beziehungen mehr zueinander, sie werden vielmehr alle in gleicher Weise als unverzichtbare und fundamentale Elemente betrachtet. Wenn man auch in bezug auf einen musikalischen Charakter mit Recht von einer musikalischen Identität sprechen kann, so existiert diese Identität doch nur, insofern sie mit anderen, ebenso wichtigen musikalischen Identitäten konfrontiert wird. So finden die musikalischen Charaktere ihren Sinn einzig in der Alterität – in einer Alterität, die nur im simultanen oder sukzessiven Erscheinen dieser musikalischen Charaktere erlebbar wird. Vorrangstellungen einzelner Charaktere werden jeweils abgebaut, indem ein oder mehrere andere musikalische Charaktere als Konkurrenten auftreten, sich an die Stelle des vorhergehenden setzen und ihrerseits eine gewisse Zeit dominierend wirken. In den meisten Fällen also gibt es keine musikalischen Charaktere, die als haupt- oder nebensächlich zu betrachten sind.

Es liesse sich einwenden, dass ein Werk wie das *Violinkonzert* (1990) diesem Prinzip der gleichgewichtigen Behandlung von musikalischen Charakteren widerspreche, da das Orchester meist in den Hintergrund verwiesen und in scheinbar bloss begleitender Funktion eingesetzt ist. Wenn

1. In Wirklichkeit wird der Begriff «musikalischer Charakter» von Carter ziemlich selten verwendet. Wenn er auch von «instrumentalem Charakter» spricht, sobald er die musikalische Unabhängigkeit der oft gleichsam personifizierten Instrumente im Blick hat, so behält er sich den Begriff «Thema» vor, um seine musikalischen Identitäten zu bezeichnen. Doch handelt es sich dabei um eine sprachliche Gewohnheit. Der Konservativismus befindet sich auf der Ebene der Wörter, und nicht auf derjenigen der Prinzipien, die sie repräsentieren.

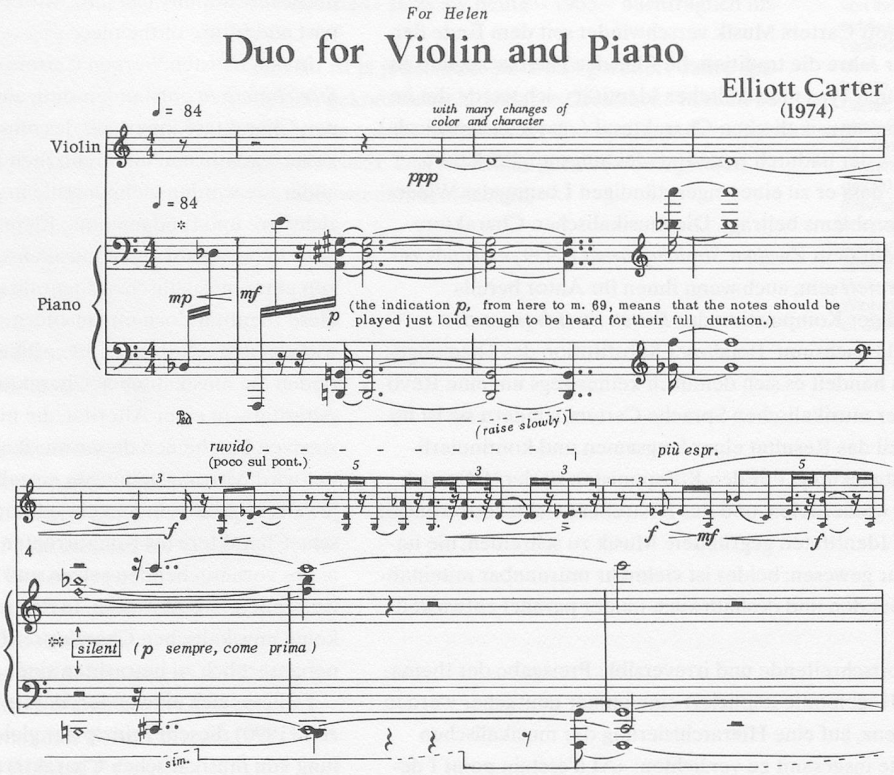
2. Allen Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds. A Conversation with Elliott Carter*, New York 1971, S. 100.

auch die Omnipräsenz des Solisten im Werkverlauf die Wiederherstellung der musikalischen Gewichtsverhältnisse zu dessen Gunsten anzeigen mag, so lässt sich das Orchester dennoch nicht als blosse Dienerin der Solovioline verstehen. Seine musikalischen Gedanken sind zwar bisweilen blosses Echo der wechselnden Geigen-Launen und entfalten sich eher in einer parallelen denn antagonistischen Klangwelt; den Aktionen des Solisten nicht gänzlich fremd, filtern sie dessen Lyrismen durch das Sieb ihres eigenen inneren Universums. Die Eigenständigkeit der dramaturgischen Anlage des *Violinkonzertes* liegt demnach nicht etwa in der Rehabilitierung konzertanter Traditionen mitsamt ihren Verhältnissen von Abhängigkeit, Einverständnis oder Komplementarität zwischen Solist und Orchester, sondern in der Suche nach einer Transzendierung der individuellen Lyrismen in der wohlausgewogenen Alterität paralleler Schicksale.

Einzig ein völlig neu konzipiertes kontrapunktisches Verfahren vermag dem Tonsatz dabei genügend Freiraum zu geben und erlaubt erst eine Neudefinition der musikalischen Elemente. In Carters Musik können die traditionellen kontrapunktischen Gestaltungstypen allerdings keine Geltung mehr beanspruchen. Denn sowohl Fuge wie Kanon gehen vom Prinzip der Imitation und also der Repetition aus, wodurch der musikalische Diskurs fixiert und vorausbestimmt wird. Die hohe Bewegungsfreiheit der musikalischen Charaktere hingegen ermöglicht es Carter, die geforderte Erneuerung des kontrapunktischen Tonsatzes zu realisieren: Aus der Überlagerung verschiedener Charaktere entstehen musikalisch heterogene Schichten, die sich nun frei entwickeln können. Die Zusammenhänge dieser Schichten untereinander sind selten hörbar; sie werden vielmehr in verborgener Weise durch Tonhöhenmengen (auf der Ebene des Tonraumes) sowie durch Tempobeziehungen und Polyrhythmen (auf der Ebene des Zeitraumes) hergestellt.

Bei der Überlagerung der unterschiedlichen Charaktere kann eine variable Zahl von Schichten entstehen, jede Schicht enthält dabei ihrerseits eine variable Zahl von Instrumenten. Die Auswahl und Anordnung der Instrumente, von Carter bereits zu Beginn des Kompositionsprozesses festgelegt, bestimmt die Zahl der Schichten wie auch deren instrumentale Dichte. Das *Zweite Streichquartett* beispielsweise teilt jedem Instrument eine kontrapunktische Schicht zu, während im *Dritten Streichquartett* (1971) – wie im «Adagio» des ersten – das Ensemble in zwei Duos aufgeteilt ist, von denen jedes eine Schicht zur Darstellung bringt. Das *Triple Duo* (1982–83) schliesslich überlagert drei Duos und also drei Schichten verschiedener Klanglichkeit. Auch die Orchesterzusammensetzungen sind meist nach Massgabe der schichtenspezifischen Konzeption strukturiert. Die beiden dem Cembalo bzw. dem Klavier zugeordneten Ensembles im *Double Concerto*(1961), das Concertino des Klaviers und das Orchester im *Klavierkonzert* (1964–65) oder die von Schlagzeug und vier Bratschen begleitete Oboe und das Orchesterensemble im *Oboenkonzert* (1987) zeigen je eine kontrapunktische Organisation in Doppelschichten. *A Symphony of Three Orchestras* (1976), das *Konzert für Orchester* (1969) sowie *Penthode* (1985) besitzen jeweils drei, vier, beziehungsweise fünf instrumentale Schichten von mehr oder weniger grosser Dichte.

Ein musikalischer Charakter wird bereits von Anfang an im Gesamt seiner musikalischen Eigenschaften klar definiert. Instrumentalfarben und -register, rhythmische und intervallische Prägungen, Tempi, Tonhöhenmengen, Ausdrucksbezeichnungen und Spielanweisungen bilden ein Ensemble von ständig miteinander im Austausch stehenden Elementen und bestimmen so die Eigenschaften eines musikalischen Charakters. Dieser stellt demnach einen Archetypus musikalischer Verhaltensweise dar und bildet eine distinkte, eigenständige musikalische Identität, die genügend individuelle Eigenschaften besitzt, um eine autonome Existenz zu führen und eigene Entwicklungswege zu gehen. Trotzdem eignet sich der musikalische Charakter durchaus zu einer globalisierenden Konzeption, in der jedes Fokussieren auf bestimmte musikalische Elemente meist sorgfältig



Notenbeispiel 1: «Duo for Violin and Piano», T. 1–6

vermieden wird; solchem Globalitätsgedanken steht all das entgegen, was definitiv, hermetisch und systematisch definiert ist. Ein musikalischer Charakter muss deshalb sehr allgemeinen Gesetzen gehorchen, dies erst erlaubt das vielfältige Spiel mit seinen unterschiedlichen Erscheinungen und verleiht ihm ein grosses Entwicklungspotential. Wiederholungen können demnach über das beschränkte Aktionsfeld der Wörtlichkeit hinausgehen und so eine Vielzahl von Differenzierungen integrieren. Dank dem Prinzip der Gobalität spielt sich die Wiederholung musikalischer Charaktere in einem immer erneuerten horizontalen und vertikalen Kontext ab, der fortwährende Anpassungen verlangt und wörtliche Wiederholung verbietet.

Ein musikalischer Charakter ist in den meisten Fällen einem Instrument oder einer Instrumentengruppe zugehörig, auch wenn sich bestimmte Kompositionen in Richtung einer mehr oder weniger grossen Kooperation zwischen den verschiedenen Protagonisten entwickeln können. Für ein solches Instrument oder für eine solche Instrumentengruppe bleibt der musikalische Charakter trotz verschiedenartiger Anpassungen und vorübergehenden oder bleibenden Veränderungen insofern Bezugspunkt, als der entsprechende Charakter bereits mit Bezug auf die Eigenschaften dieser instrumentalen Identität konzipiert worden war. Das *Duo für Violine und Klavier* (1974–75) geht vom Kontrast zwischen den äusserst unterschiedlichen Spielweisen der beiden Instrumente, «the bow-stroked violin and the key-struck piano»[3], aus. Die musikalischen Charaktere, die von den beiden Partnern darzustellen sind, leiten sich von diesen instrumentalen Eigenschaften her. So spielt der zu Beginn des Werkes vom Klavier dargebotene grosse Polyrhythmus mit dem Abklingen der Resonanz beim langsamen Heben des Pedals. Die Violine, solchen Klangeffektes nicht mächtig, erkundet ihrerseits eine Vielzahl von Charakteren, die dem Klavier unzugänglich sind, so etwa die lang ausgehaltene, crescendierende Note *d* (T. 1–4) oder bestimmte Klangeffekte, die den Ausdruckscharakter variieren: «ruvido (poco sul ponticello)» (T. 4) oder «espressivo (un poco sul tasto)» (T. 8) (vgl. Notenbsp. 1).

Im *Triple Duo,* das im Gegensatz zum *Duo für Violine und Klavier* gewisse dialogische Formen zwischen den drei Schichten des instrumentalen Geschehens zulässt, treibt jedes Duo seine instrumentalen Charakteristiken bis zur Karikatur und lässt dadurch eine ironische Seite des Werkes aufscheinen. Wenn eine spezifische Instrumentenzusammensetzung demnach in der Regel für einen gegebenen musikalischen Charakter vorausbestimmt ist, so kann im Verlauf des Werkes dieselbe Instrumentenzusammensetzung umgekehrt auch verschiedene musikalische Charaktere übernehmen. Dies betrifft selbstverständlich die Werke für ein Soloinstrument, so etwa *Riconoscenza per Goffredo Petrassi* für Violine (1984), *Scrivo in Vento* für Flöte (1991), *Gra* für Klarinette (1993) oder *Night Fantasies* für Klavier (1980), doch auch Werke anderer Besetzung wie das *Duo für Violine und Klavier,* das *Dritte Streichquartett* oder *A Symphony of Three Orchestras* (die alle in den siebziger Jahren entstanden sind).

Im *Dritten Streichquartett* stellt das Duo I drei und das Duo II sechs verschiedene musikalische Charaktere dar. In *A Symphony of Three Orchestras* lässt Carter zwölf musikalische Charaktere hörbar werden, wovon jedes der drei Orchester je vier übernimmt (vgl. Tabelle S. 14). In beiden Fällen verschwinden die Charaktere und tauchen im Verlauf des Werkes wieder auf, verlassen aber ihre angestammten instrumentalen Bahnen nicht. Das *Blechbläserquintett* (1974) weicht hingegen von dieser Konzeption ab: Die elf musikalischen Charaktere, von denen nur einige im Verlauf der fünf *quodlibets* zurückkehren, werden in je eigener Instrumentenzusammensetzung dargestellt, wobei verschiedene Duo- und Trio-Kombinationen gewählt werden.

In den Werken der achtziger Jahre teilen sich die verschiedenen instrumentalen Protagonisten ein gemeinsames Repertoire an Ausdruckscharakteren, die sich – im Unterschied zu den vorangehenden Schaffensperioden – in allen Strukturschichten fortentwickeln. Innerhalb jeder Instrumentenschicht sind die verschiedenen Ausdruckscharaktere indes mit je spezifischen musikalischen Eigenschaften ausgestattet (Klangfarbe, Spielweise, aber auch Intervallrepertoire, Rhythmus, metronomisches Tempo). Der musikalische Charakter, seiner exklusiven instrumentalen Zuweisung verlustig gegangen, ist somit kein eigenständiger, alleiniger musikalischer Identitätsfaktor mehr. Um in jeder der unterschiedlichen instrumentalen Verkörperungen ein je unterschiedliches musikalisches Material integrieren zu können, muss ein Charakter auf einen musikalischen Verhaltenstyp zurückführbar sein, der zugleich einfach, leicht identifizierbar ist und als gemeinsamer Klangnenner dienen kann. Dies trifft auf zahlreiche musikalische Charaktere beispielsweise in *Enchanted Preludes* für Violoncello und Flöte (1988) und mehr noch im *Triple Duo,* in *Penthode* oder in *Esprit Rude / Esprit Doux* für Flöte und Klarinette (1984) zu. Dieses letztgenannte Werk, Pierre Boulez zum sechzigsten Geburtstag gewidmet, ist, wie bereits der Titel verlauten lässt,[4] eine Studie über Atem und Artikulation. Die beiden Instrumente spielen sechs musikalische Charaktere, von denen jeder in Abhängigkeit hauptsächlich von Akzentnuancen und -arten zwei Erscheinungsformen kennt – die eine «rude», die andere «doux» –, sodass die Zahl der musikalischen Verhaltensweisen auf zwölf steigt. Alle diese Charaktere gehen von vier ziemlich simplen musikalischen Ideen aus: weit ausgreifende Linien, schnelles Legato, schnelle und leichte Zungenschläge, Tremoli.

Doch in der musikalischen Dramaturgie Carters zielt eine instrumentale Identität weit häufiger darauf ab, ihrer Unabhängigkeit Ausdruck zu verschaffen. Die ihr zugewiesenen musikalischen Charaktere sind demnach gleichsam Charakterzüge, die gewissermassen ihre Persönlichkeit bestimmen – ich möchte sie als «Instrumentalpersönlichkeit» («instrument/personnage») bezeichnen. Diesen verschiedenen Charakterzügen sind harmonische Eigenschaften gemeinsam (wenn auch jeder Zug seine Eigenheiten hat), sie unterscheiden sich jedoch untereinander durch ihr rhythmisches Verhalten, durch Register oder Spielweise. Diese instrumentale Färbung weist den musikalischen Charakteren oftmals bestimmte Register zu, zumal in den Orchesterwerken. Dies ist beispielsweise im *Konzert für Orchester* der Fall, worin sich die vier Kammerorchester meist in einem bestimmten Register aufhalten (Orchester A, 2. Satz: Sopranregister; Orchester B, 4. Satz: Altregister; Orchester C, 1. Satz: Tenorregister; Orchester D, 3. Satz: Bassregister); Überkreuzungen oder vorübergehende Erkundungen anderer Stimmlagen sind dabei allerdings keineswegs ausgeschlossen.

SATZCHARAKTERE

Die meisten Werke Carters bringen sowohl im Nacheinander wie in der Gleichzeitigkeit mehrere musikalische Charaktere zur Entfaltung; diese können im Werkverlauf wiederholt werden. Die Vielfältigkeit des so losgetretenen musikalischen Diskurses hindert Carter allerdings nicht daran, musikalische Charaktere zu entwickeln, die auf der Ebene der Grossform angesiedelt sind. Die Satzcharaktere («caractères/mouvements»), die erstmals im *Konzert für Orchester* auftreten, sind deren Repräsentanten. Jeder musikali-

3. Else Stone und Kurt Stone (hg.), *The Writings of Elliott Carter: An American composer looks at Modern Music*, Bloomington 1977, S. 329.

4. «The title refers to the pronounciations of classical Greek words beginning with a vowel or an R, called in English ‹rough breathing/ smooth breathing›. With rough breathing (esprit rude) the initial vowel or R is preceded by a sounded H and is indicated by a reversed comma above the letter. With smooth breathing (esprit doux) the initial vowel is not to be preceded by H and is indicated by a comma above the vowel. In the Greek for sixtieth year, ‹hexekoston etos›, the initial epsilon of the first word has a rough breathing sign while the epsilon of the second a smooth one.» Vgl. Elliott Carter, *Einführungstext* zu Erato ECD 75553.

Struktur der Satzcharaktere in «A Symphony of Three Orchestras» (T. 40-318)

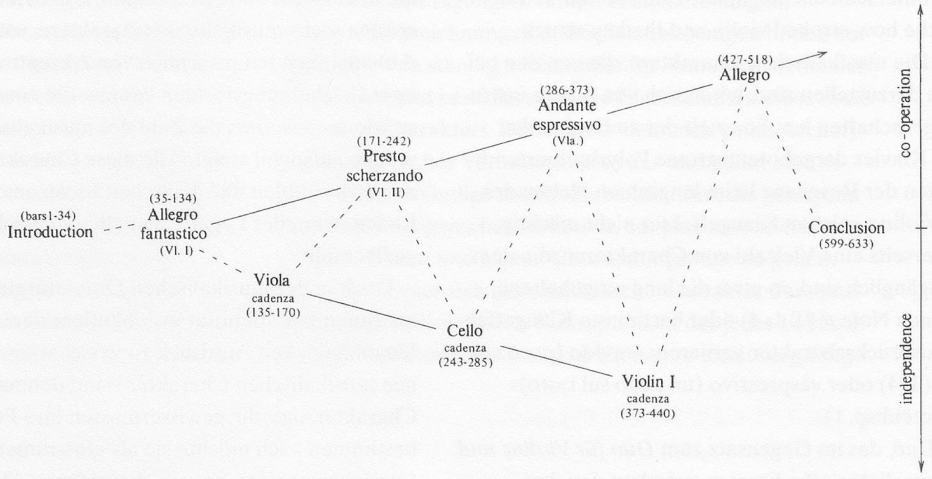
Takt	**40**	**48**	**50**	**55**		**68**	**75**	**82**		**100**	**105**	**108**		**122**	**127**	**131**
Orchester 1	1			2	2	2	2	2			3	3	3		4	4
Orchester 2			A	A	A			B	B	B	B	B				A
Orchester 3	α	α	α	α			β	β	β			γ	γ	γ	γ	γ
Sequenz	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**

Takt		**145**	**150**	**157**		**171**	**177**	**185**		**199**	**207**	**215**	**221**	**226**	**233**	**237**
Orchester 1	4			3	3	3	3	3			2	2	2			1
Orchester 2	A	A	A	A			C	C	C			D	D	D	D	D
Orchester 3			δ	δ	δ			β	β	β	β	β			γ	γ
Sequenz	**17**	**18**	**19**	**20**	**21**	**22**	**23**	**24**	**25**	**26**	**27**	**28**	**29**	**30**	**31**	**32**

Takt	**242**		**250**	**254**		**265**	**268**	**273**		**289**	**291**	**298**	**310**	**314**		
Orchester 1	1	1	1	1				4	4	4	4	4				
Orchester 2			B	B	B		D	D	D			C	C	C		
Orchester 3	γ			δ	δ	δ	δ	δ			α	α	α			
Sequenz	**33**	**34**	**35**	**36**	**37**	**38**	**39**	**40**	**41**	**42**	**43**	**44**	**45**	**46**		

Orchester 1: übermässige Dreiklänge (1), *espressivo* (2), *flowing* (3), *angry* (4)
Orchester 2: *bells* (A), *grazioso* (Klarinetten) (B), Violoncelli (C), Klavier (*accelerando*) (D)
Orchester 3: *scherzando* (α), Dur- und Molldreiklänge (β), *leggero* (γ), *cantabile* (δ)

Formanlage des Zweiten Streichquartettes (aus David Schiff, «The Music of Elliott Carter», London 1983)



sche Charakter, der sich innerhalb einer gegebenen instrumentalen Schicht entwickelt, dominiert einen quantitativ mehr oder weniger grossen, aber klar umrissenen Abschnitt des Werkes. Bei einem Satzcharakter handelt es sich demnach um eine bevorzugte Aktionszone eines bestimmten musikalischen Charakters. Je nach Werk kann eine solche Aktionszone ihm allein vorbehalten sein, jeglichen fremden Einflüssen enthoben, oder aber sie ist ein offenerer Bereich, in den hin und wieder andere musikalische Identitäten eingreifen.

Im *Zweiten Streichquartett,* worin jedes der vier Instrumente seinen eigenen und nur ihm zugehörigen musikalischen Charakter entwickelt und diesen so mit Merkmalen einer eigentlichen Persönlichkeit ausstattet, ist diese Art der Formbehandlung bereits vorweggenommen. In diesem Werk überlagern sich zwei Formschemata, gegliedert in vier Hauptsätze und neun Abschnitte (vgl. Abbildung). Im ersten Teil des ersten Satzes, «Allegro fantastico» (Abschnitt 2), dominiert der extrovertierte und virtuose musikalische Charakter der ersten Violine, während sich die anderen Instrumente mit fragmentierten Phrasen begnügen, bevor sie sich nach und nach durchzusetzen beginnen. Der Schluss desselben Satzes lässt ein Vorherrschen der Viola hörbar werden, die ihre Kadenz (Abschnitt 3) im Beisein der anderen Mitglieder des Quartetts exponiert. Im ersten Teil des zweiten Satzes, «Presto scherzando» (Abschnitt 4), drängt sich der hartnäckige und mechanische Charakter der zweiten Violine (hauptsächlich im Pizzicato) nach vorne und lässt die übrigen Protagonisten im Hintergrund zurück. Sodann stellt das Violoncello seinen eigenwilligen Charakter in einer eigenen Kadenz (Abschnitt 5) vor, hier noch von den anderen Streichern begleitet, wobei deren Gegenwart allerdings eher diskret bleibt. Im dritten Satz, «Andante espressivo», hat vorerst (Abschnitt 6) wiederum die Viola den Vorrang, deren Phrasen von den anderen Instrumenten imitiert werden; im weiteren Verlauf finden die Instrumente allerdings zu verbindenden Momenten, da sie damit beginnen, zuerst ihre intervallischen Eigenschaften, dann ihre Verhaltensweisen auszutauschen und sich schliesslich im vierten und letzten Satz, «Allegro», gemeinsamen Strukturen zu unterwerfen (Abschnitt 8). In Wirklichkeit kann dieser Abschnitt nicht mehr eigentlich der Idee des Satzcharakters zugeordnet werden. Die diesem Abschnitt vorangehende Solokadenz der ersten Violine hingegen stellt für ihren musikalischen Charakter deutlich eine eigene Aktionszone dar, auch wenn der Monolog Elemente der anderen Satzcharaktere aufnimmt.

Im *Dritten Streichquartett* führt Carter das Prinzip der Satzcharaktere zum zugleich konsequentesten wie komplexesten Realisierungsgrad.

Struktur der Satzcharaktere im *Dritten Streichquartett*

Duo I	Duo II
A) furioso	1) maestoso
B) leggerissimo	2) grazioso
C) andante espressivo	3) pizzicato giusto, meccanico
D) pizzicato giocoso	4) scorrevole
	5) largo tranquillo
	6) appassionato

Die unter den zwei autonomen Duos aufgeteilten zehn musikalischen Charaktere werden je wenigstens einmal wiederholt, sodass sie insgesamt fünfundzwanzig Mal erscheinen; daran schliesst sich zudem eine Coda an. Die jeweilige Dauer wie auch die Häufigkeit ihres Auftretens ist variabel, ohne dass der Hörer indes eine morphologische oder quantitative Vorherrschaft gewisser Satzcharaktere verspüren würde. Bei jedem Erscheinen handelt es sich um eine dem jeweiligen Charakter entsprechende Aktionszone, die von äusseren Eingriffen geschützt ist.[5] Eine ziegelartige Reihung erlaubt es zwei jeweils einem Duo zugeordneten musikalischen Charakteren jedoch, während einiger Takte zu koexistieren; dabei hält eines der zwei Instrumente mit dem Spiel des im Gange befindlichen Charakters inne und führt den nächsten ein. Die Durchdringung zweier musikalischer Charaktere in einem Duo ereignet sich demnach immer im Augenblick des Wechsels und nie im Innern der Aktionszone. In jedem Duo folgen und wiederholen sich die verschiedenen Satzcharaktere in immer anderen Anordnungen; zudem führt das simultane Spiel der beiden Duos dazu, dass die musikalischen Charaktere nie in denselben Schichtungen erscheinen. Es ergeben sich im Verlauf des Quartettes somit vierundzwanzig verschiedene Kombinationspaare. Fügt man schliesslich die solistischen Präsentationen von jedem Satzcharakter sowie die Coda hinzu (welche die vier Charaktere des Duo I dem sechsten Charakter, «Appassionato», des Duo II überlagert), so ergibt sich insgesamt eine Fragmentierung in fünfunddreissig Abschnitte.

In *A Symphony of Three Orchestras* ist das Verfahren der Schichtung und Collage von Satzcharakteren, das im *Dritten Streichquartett* entwickelt worden war, auf den Orchesterapparat ausgedehnt. Diesem Stück liegt allerdings ein anderes Szenario zugrunde. Der nach Art der Satzcharaktere strukturierte Mittelteil ist durch eine Einleitung und eine Coda eingefasst, die beide eine wichtige dramaturgische Rolle spielen. Die Musik beginnt mit einem klanglichen Wuchern der drei Orchester im hohen Register (T. 3–9). Eine Solotrompete spaltet sich sodann ab und sinkt nach und nach in die Tiefe, wobei sie diejenigen Orchesterinstrumente mit sich reisst, die sie mit langen, im Hintergrund verbleibenden Haltenoten begleiten (T. 11–33). Die Coda (T. 317 bis Schluss) schliesslich unterbricht den kontinuierlichen Fluss der Satzcharaktere durch eine Reihe von heftigen, fünfundvierzigtönigen Akkordschlägen des gesamten Orchesterverbundes. Die drei Orchesterschichten versuchen sodann, ihren ursprünglichen Klangbereich wiederherzustellen, der durch die Hiebe offenbar angeschlagen worden war. Einige verstreute Fragmente aus dem Hauptteil führen zu entsprechenden Ausdrucksbereichen, werden allerdings durch das Auftreten von Ostinati, die ihren mechanischen Charakter durchzusetzen versuchen, ge- und zerstört. Angeführt vom Klavier, das sich nun in die Rolle der Trompete aus der Einleitung schickt, findet die zunehmend absinkende Musik in tiefem Register schliesslich zu ihrem Ende. Der Mittelteil von *A Symphony of Three Orchestras* andererseits besteht aus zwölf verschiedenen Sätzen, die gleichmässig zwischen den drei Orchestern aufgeteilt sind und im Verlauf des Werkes je zweimal gespielt werden. Wie Carter selbst präzisierte, «präsentiert keines der Orchester zwei seiner Sätze gleichzeitig; jeder der zwölf Sätze beginnt vielmehr, während ein anderer gespielt wird, taucht kurz auf, um sich alleine bemerkbar zu machen, und dient schliesslich als Hintergrund für das Auftreten des nächsten Satzes»[6]. Wie schon im *Dritten Streichquartett* kommt es dabei nie zu einer identischen Simultankombination der musikalischen Charaktere. Die Sinfonie besteht aus sechsundvierzig Abschnitten, die je nach Anzahl Schichten in der Dichte variieren; jeder dieser Abschnitte dauert nicht länger als fünfzehn Sekunden. Die sehr hohe Zahl von Kombinationen sowie die Geschwindigkeit ihrer Transformationen erlauben es beim ersten Hören kaum, dies im Detail wahrzunehmen und sich der Organisation des Klanggewebes bewusst zu werden. Doch vermag der Hörer die kaleidoskopische Natur dieser musikalischen Identitäten, die sich in immer wieder erneuerten Zusammenhängen entfalten, sehr wohl zu erfassen.

ANTIZIPATIONEN UND REMINISZENZEN

Im Unterschied zu den Strukturen von eher hermetisch gegeneinander abgeschotteten musikalischen Charakteren im *Dritten Streichquartett* oder in *A Symphony of Three Orchestras* werden die Charaktere in zahlreichen Werken Carters zu freierer Entfaltung gebracht. Wenn sie sich innerhalb des Werkes auch in einer bevorzugten Aktionszone aufhalten, so erscheinen sie dennoch auch sehr häufig andernorts, und zwar als kurzlebige und vereinzelte Antizipationen oder Reminiszenzen. Bereits im *Double Concerto* findet dieses Verfahren ausgeprägt Verwendung: Nicht nur in der «Introduction» tauchen musikalische Ideen aus den verschiedenen Sätzen flüchtig auf, auch sind in jeden der folgenden Sätze Bruchstücke der anderen Sätze eingelassen. Im gesamten Werkverlauf überlagern sich demnach vielfach überkreuzte Beziehungen einem siebenteiligen Formplan: «Introduction», «Cembalokadenz», «Allegro scherzando», «Adagio», «Presto», «Klavierkadenz», «Coda».

Das *Konzert für Orchester* enthält nur vier verschiedene musikalische Charaktere, die jeweils einem klar bestimmten Ensemble zugeordnet sind und die ihre bevorzugte Aktivitätszone in jeweils einem der vier Sätze des Werkes haben. Da sich die Satzcharaktere demnach jeweils über knapp einen Viertel der Werkdauer erstrecken, sind sie äusserst stark entwickelt. Das *Konzert für Orchester,* obwohl es vor dem *Dritten Streichquartett* und vor *A Symphony for Three Orchestras* komponiert wurde, behandelt die Satzcharaktere jedoch in offenerer, weniger systematischer Weise. Einer der wesentlichen Unterschiede besteht – wie im *Double Concerto*– darin, dass die einzelnen Aktionszonen durchlässig sind, lassen sie doch Eingriffe anderer musikalischer Elemente zu, die als Antizipationen oder Reminiszenzen der musikalischen Charaktere aus den anderen Sätzen dienen.

Während ein musikalischer Charakter in erster Linie in dem ihm zugehörigen Satz wirksam ist, sind die Klangwirkungen der drei anderen beinahe kontinuierlich im Untergrund hörbar. Sie tauchen indessen oft an die Oberfläche und dringen in den sich im Lauf befindlichen Satz ein oder setzen sich gar kurzzeitig als Fremdkörper durch. Solche Fokussierung von Elementen, die zuvor im Hintergrund verblieben, gleicht der filmischen Technik der Grossaufnahme, auf die sich Carter auch explizit bezieht: «Ich glaube, dass

5. Dennoch kann es bei Satzübergängen kurze Einwürfe eines Satzcharakters in eine Aktionszone geben, die ihm nicht zugehört.

6. Elliott Carter, *Einführungstext* zur CD CBS Masterworks 76812.

meine Musik stark jenen filmischen Vorgängen gleicht, wo die Kamera zuerst eine Totale, dann einen kleinen Ausschnitt in Grossaufnahme zeigt, um schliesslich wieder wegzuschwenken und andere Dinge in den Blick zu nehmen. In einigen meiner Werke, so etwa im *Konzert für Orchester,*[7] nimmt man an solchen Vorgängen teil: Ausgehend von einem Klangraum, der das Gesamt der Orchesterklänge in sich vereint, krümmt sich die Form des Stückes dergestalt, dass die Aufmerksamkeit des Hörers auf den einen oder anderen Aspekt dieses Raumes gelenkt und das übrige Geschehen in den Hintergrund verwiesen wird.»[8]

Im *Konzert für Orchester* werden die musikalischen Charaktere demnach zugleich übereinandergeschichtet, aneinandergeklebt und ineinander verschränkt. Sie sind zwar in den vier entsprechenden Aktionszonen, die zugleich die vier grossen Satzcharaktere artikulieren, fixiert, zugleich jedoch durch das ständig variierte Spiel der Antizipationen und Reminiszenzen beweglich und mobil gehalten. Die formale Organisation des *Konzertes für Orchester* lässt sich demnach als eine Reihung von vier grossangelegten, autonomen musikalischen Charakteren beschreiben, die zeitlich und räumlich zwar klar umgrenzt sind, von deren Präsenz jedoch sowohl unter- wie oberhalb ihres eigenen Territoriums zahlreiche kurze Infiltrationen zeugen. Es resultiert weniger eine Gegensätzlichkeit zwischen verschiedenen musikalischen Materialien – wie dies etwa beim traditionellen Themendualismus der Fall ist –, als vielmehr ein komplexes Geflecht dynamischer Kräfte, ein Mosaik aus Klangfarben, Geschwindigkeiten und Fragmenten, die vier unterschiedlichen, stets modulierten Zeitbereichen angehören. Das Eindringen fremder musikalischer Charaktere ins Innere einer anders bestimmten Aktionszone entspricht – wie im Gedicht Saint-John Perses, von dem das Werk inspiriert wurde – einem Windstoss, der, aus weiter Ferne stammend, über ein Gebiet fegt. Trotz der flüchtigen Natur der verschiedenen Intrusionen sind jene musikalischen Charaktere aufgrund ihrer starken klangfarblichen, registerbestimmten, harmonischen und rhythmischen Charakteristiken deutlich wahrnehmbar, verstärkt noch durch die räumliche Verteilung der vier Orchestergruppen. Im ersten Satz beispielsweise (Tenorregister) kann der Hörer ohne Schwierigkeiten die wichtigsten Antizipationen der anderen Satzcharaktere wahrnehmen. Der musikalische Charakter des zweiten Satzes (Sopranregister) macht sich mit seinen fliessenden und leichtfüssigen Klängen zwischen den Takten 42–47 und, kürzer, zwischen den Takten 64–66 vernehmbar. Derjenige des vierten Satzes (Altregister) erscheint in den Takten 48–53 und 101–105. Schliesslich schiebt sich der musikalische Charakter des dritten Satzes zwischen die Takte 53–57, 117–120 und 128–131. Die Erscheinungsformen eines musikalischen Charakters, der wiederholt in das Satzgeschehen eindringt, variieren ständig, zumal wegen der Tempoentwicklungen des ganzen Werkes, aber auch wegen der ständig wechselnden Dichtegrade von Schichtung sowie von der Aktivität innerhalb einer Schicht. So folgen auch im ersten Satz die drei wichtigsten Erscheinungsformen des dem dritten Satz zugehörigen musikalischen Charakters diesem Prinzip des Wechsels im Wiederholungsfall: Beim ersten Mal tritt der Paukenwirbel hervor, der die solistischen Einsätze in den Takten 292–295 und 348–349 vorwegnimmt; beim zweiten Erscheinen werden zumal die düsteren Blechbläserfarben bevorzugt, doch wird dem musikalischen Charakter keine individualisierte Aktivität innerhalb der Schicht erlaubt; beim dritten Mal schliesslich wird die tiefe und beunruhigende Tubafarbe betont, die bereits in der noch amorphen Tonmasse der Einleitung (T. 6–7) hörbar war und die sich im dritten Satz mehrmals durchsetzen wird (z.B. T. 293–303 und 335–337).

MOMENTCHARAKTERE

Die schnellen Charakterwechsel in *A Symphony of Three Orchestras* wie auch die zahlreichen Antizipationen und Reminiszenzen im *Konzert für Orchester* zeigen eine ausgeprägte Neigung Carters, den Diskurs durch Fragmentierung zu erneuern. Bereits bei diesen Werken kann man von einer kaleidoskopischen Struktur sprechen; zumal in den Werken seit den achtziger Jahren allerdings ist dies am weitesten getrieben, insbesondere in *Night Fantasies.* Knapp fünfunddreissig Jahre nach der *Klaviersonate* geschrieben, machen sie das Bestreben ihres Autors deutlich, die Formschemata sowohl von Sonate wie von Suite zu vermeiden. Das Werk besteht aus einem einzigen, unterbruchslosen Satz. Die musikalischen Ideen sind darin sehr zahlreich, jedoch nie wirklich entwickelt, und formieren sich zu einem Ensemble meist kurzer und flüchtiger Episoden. Ihre Dauer kann von weniger als einer Minute – so das anfängliche «Tranquillo» (T. 1–14; vgl. Notenbsp. 2), aus dem die zwei Pulsationen des grossen Polyrhythmus (MM = 8, 75 und MM = 10, 8) hervorgehen – bis zu einer Sekunde betragen – so die äussert kurze Einfügung zweier Zweiunddreissigstel-Septolen in den Kontext langsamer Musik (T. 328; vgl. Notenbsp. 3), solcherart an das vorausgehende «scorrevole» erinnernd (T. 318–321).

Die bisweilen auf Klangaphorismen reduzierten musikalischen Charaktere folgen sich meist in äusserst schroffer Weise, sei es durch Unterbrechung des Vorhergehenden, durch unterschiedliche Arten des Verkettens oder durch schnelle Verwandlung des einen Zustandes in den nächsten. Meist an der zeitlichen Ausdehnung gehindert, scheinen diese flüchtigen musikalischen Charaktere, die sich als «Momentcharaktere» («caractères/instants») bezeichnen lassen, sowohl am Anfang wie am Ende beschnitten zu sein. Die Konzeption der musikalischen Charaktere von *Night Fantasies* unterscheidet sich von derjenigen der vorangegangenen Werke, da, wie in *Riconoscenza, Gra* oder auch *Scrivo in Vento,* die Verwendung eines solistischen Instrumentes einen Diskurs verhindert, der von einer Entgegensetzung mehrerer Protagonisten ausgeht. Hier sind diese Oppositionen in das Innere eines einheitlichen Klanguniversums aufgesogen und ersetzen so die sich überkreuzenden Konflikte der Schichten durch heftige Kontraste vertikaler Entgegensetzungen. Im Unterschied zum *Dritten Streichquartett* oder zu *A Symphony of Three Orchestras* sind die musikalischen Charaktere in *Night Fantasies* nicht alternierend angeordnet. Wiederholungen sind zwar nicht ganz ausgeschlossen, doch angehörs der stetigen Weiterentwicklung erscheinen nur wenige musikalische Ideen in klar erkennbarer Weise wieder. So kehrt etwa die langsame Passage (T. 42–55) mit den viertönigen Akkordstrukturen, die aus terz- und sekundhaltigen Tetrachorden gebildet sind, gegen Ende des Werkes wieder (T. 417–431), nun aber im *piano* statt im *forte.* Auch wird man Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen «capriccioso»-Episoden bemerken, deren Geschwindigkeit, Rhythmus (Vorherrschen des lokalen Polyrhythmus 5:3), Harmonik und Stimmlage durch die ganze Partitur beibehalten wird. Andere Charaktere kehren zwar mit denselben musikalischen Eigenschaften, aber in sehr unterschiedlichem Klanggewand wieder. Die Takte 157–167, aus der metrischen Proportion 5:4 konstruiert, lassen wiederholt dieselbe grosse Sekunde (*a-h*) im hohen Register hören; in den Takten 215–216 sodann werden die grossen Sekunden (*es-f*) in flüchtiger Weise wiederholt, nun aber in höchstem Register und im schnellen Fluss eines Polyrhythmus 5:3.

Doch verglichen mit dem *Klavierkonzert* bezeichnen die *Night Fantasies* auch eine bedeutende Weiterentwicklung in bezug auf die Behandlung der musikalischen Eigenschaften

7. Diese im *Konzert für Orchester* verwendete Technik ist mit ähnlichen Verfahren in Sergej Eisensteins Massenszenen nahe verwandt. So spielt die «Schlacht auf dem Eis», die den grössten Teil von dessen Film *Aleksander Nevskij* (1938) einnimmt, mit den wogenden Massen der beiden Armeen: Sie bilden bewegte menschliche Flecken, deren Tönung sich von dominierendem Schwarz (Farbe der Kreuzritter) über die Zwischenstufe Grau (resultierend aus der Durchdringung der beiden Armeen) zu dominierendem Weiss (Farbe der Russen) verändert. Vor dieser Menschenflut spielen sich die individuellen Handlungen der Protagonisten ab, die in kurzen Filmsequenzen mit ständig neuen Einstellungen und mit unterschiedlichen Abspielgeschwindigkeiten in diskontinuierlicher Weise eingeblendet werden, ähnlich Carters ständig tempomodulierten Charakterfragmenten.

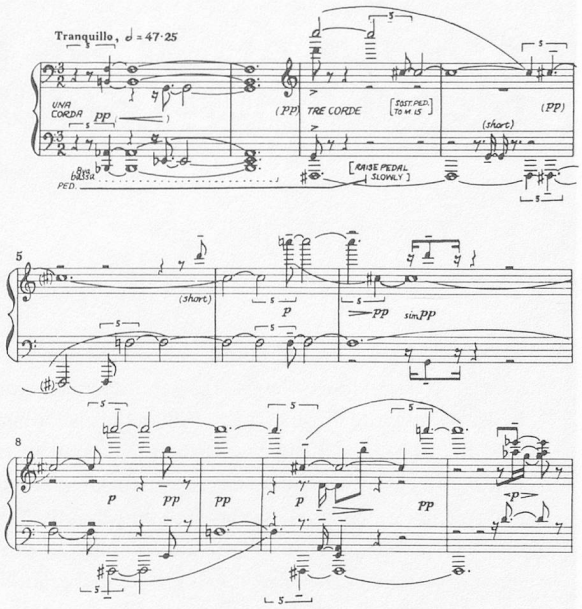
8. Übersetzt nach Charles Rosen, *Entretiens avec Elliott Carter,* Genf 1992, S. 122.

der Charaktere. Entsprachen im Klavierkonzert die Wiederholungen der unterschiedlichen pianistischen Gebärden jeweils der Wiederkehr desselben musikalischen Materials, so werden die Momentcharaktere in *Night Fantasies* nicht notwendigerweise mit den ursprünglichen musikalischen Eigenschaften wiederholt. Dies ist beispielsweise im zentralen «Recitativo collerico» (T. 235–244; vgl. Notenbsp. 4) der Fall: In dieser Passage wird das zuvor nur eine untergeordnete strukturelle Rolle spielende Tritonusintervall betont und markiert dadurch eine deutlich akzentuierte innere Linie (hauptsächlich mit den Daumen angeschlagen), die aus der wechselnden Klangtextur hervorsticht; dieser musikalische Charakter kehrt mehrmals wieder (z.B. T. 295; vgl. Notenbsp. 5), und trotz der fehlenden Intervallidentität wird er sofort auf den ursprünglichen Charakter zurückbezogen. In *Night Fantasies* basieren die Kriterien des Wiedererkennens musikalischer Charaktere demnach nicht mehr auf unwandelbaren Elementen. Sie werden vielmehr zu relativen Gegebenheiten, die sich nur augenblickshaft durchsetzen. Derselbe Charakter kann also in verschiedenen Texturen, Rhythmen, aber auch Harmonien wiederkehren.

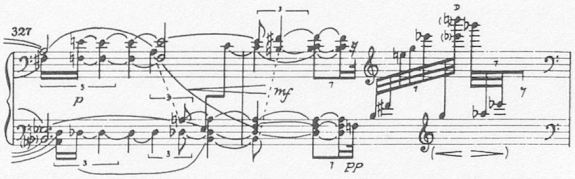
Elliott Carter verdankt seinen Ruf zu einem guten Teil seiner ausserordentlich neuartigen Konzeption des Rhythmus – man denke an das Prinzip der metrischen Modulation und an die grossen polyrhythmischen Architekturen – oder auch seiner persönlichen Konzeption der Harmonik. Doch sind all diese Entdeckungen nur Mittel, um in der Instrumentalmusik zu einer eigenständigen Dramaturgie zu finden; die musikalischen Charaktere bilden darin fundamentale Elemente. Diese neuen Typen musikalischer Identität, die auf den Prinzipien von Globalität und konstanter Entwicklung basieren, begründen einen musikalischen Diskurs, der zu den bedeutenden Beiträgen Carters zur Musik des 20. Jahrhunderts gehört.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

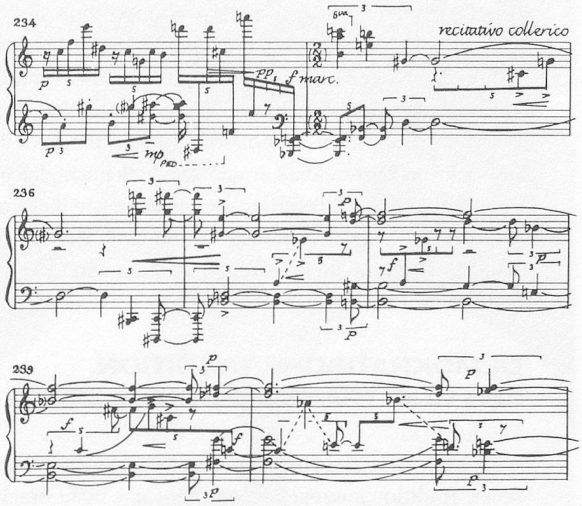
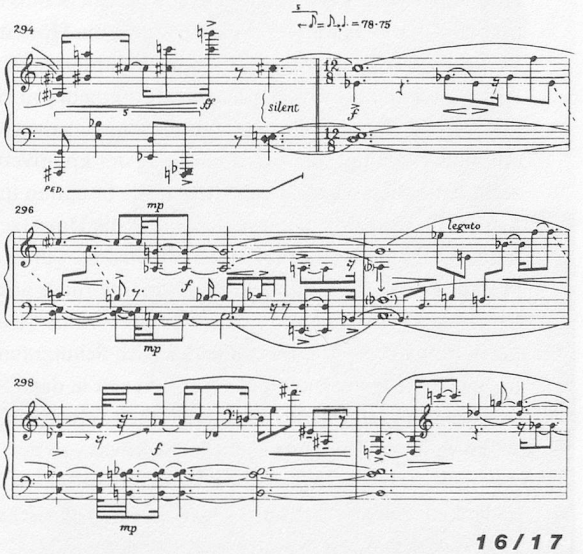
Notenbeispiel 2: «Night Fantasies», T. 1–11



Notenbeispiel 3: «Night Fantasies», T. 327–328



Notenbeispiel 4: «Night Fantasies», T. 234–240



Notenbeispiel 5: «Night Fantasies», T. 294–299