

Leo Samama:

CARTER EN DE POLYFONIE

een schets

voor Martijn Padding

Inleiding

Deze tekst is geen diegravend en wetenschappelijk onderzoek naar de rol van de polyfonie (de meerstemmigheid van min of meer onafhankelijke stemmen) in het oeuvre van Elliott Carter. Daar is het medium van een inleiding ook niet toe geëigend. Bovendien ontbreken nog te veel onderzoeksresultaten en gedetailleerde analyses met betrekking tot juist dit facet van Carters componeren. Vandaar een schets, enkele gedachten en wat achtergronden.

Natuurlijk, er is veel over de inmiddels bijna 85-jarige Elliott Carter geschreven en met recht. Het onderwerp van de polyfonie is daarin echter overwegend behandeld als onderdeel van een niet minder elementair facet van Carters muziek, zijn belangstelling voor de ‘character-structures’ van instrumenten.

Elliott Carter mag algemeen gelden als een van de meest eigengereide van de Amerikaanse componisten, een man die zeker na 1950 nergens toe gerekend lijkt te kunnen worden, niet tot die typische Stravinsky-epigonen die zoals hijzelf bij Nadia Boulanger gestudeerd hebben, niet tot de dodecafonisten of serialisten in het kielzog van Schönberg, Webern en in Amerika Milton Babbitt, niet tot de grote onderzoekers van nieuwe instrumentale klanken, zoals Edgard Varèse, Henry Cowell, Harry Partch, Lou Harrison en John Cage, maar ook niet tot de doorgewinterde publieksverleiders en traditionalisten als Leonard Bernstein, Samuel Barber of William Schuman, noch tot de schrijvers van Americana zoals Roy Harris of Aaron Copland.

Niemand kan ontkennen dat Carters muziek door en door Amerikaans, zelfs groot-stedelijk en New Yorks is. Toch lijkt de organisatie ervan, de complexiteit van de structuur eerder Europees, hetgeen voor een ‘Eastcoaster’ overigens niet zo vreemd is. Dit opstel over Carter en de polyfonie gaat daardoor tevens over de positie van Carter in de muziek van Europa en de Verenigde Staten en over de rol die de polyfonie daarin speelt.

De aanleiding om wat uitgebreider over de muziek van Elliott Carter te schrijven is tweeledig. Enerzijds was het de wens van Martijn Padding dat ik ter gelegenheid van Carters bezoek aan Rotterdam eens mijn gedachten over ‘Carter en de polyfonie’ zou laten gaan. Hij prikkelde mij daartoe eens te meer met de uitspraak: “Carter is de laatste der polyfone Mohikanen”.

Anderzijds ben ik al sedert ruim twee decennia gefascineerd door de muziek van Elliott Carter, een fascinatie overigens die zowel facetten van afstoting als van omarming kent.

In dat licht herinner ik me de vele uren dat ik met Michael Steinberg gediscussieerd heb over de complexiteit en de beheersing van horizontale en verticale stromen in de werken die Carter met name in de jaren zestig geschreven heeft. Ik herinner me ook mijn bezoek aan Carter in diens New Yorkse appartement en de innemende en vooral geduldige manier waarop hij mij, een voor hem totaal onbekende buitenlandse student, de achtergronden van zijn muziek uit de doeken deed, mijn kritische opmerkingen pareerde en mij opbouwende adviezen gaf.

De weg naar de muziek van Elliott Carter is geen eenvoudige noch een gemakzuchtige. Het effect van veel zijn werken is overrompend, maar begrip komt slechts met de jaren en na veel inspanning. Carter maakt het zijn luisteraars niet gemakkelijk en toch weer vele malen minder moeilijk dan menige van zijn niet minder modernistische tijdgenoten. Wellicht ligt daarin ook de fascinatie voor deze muziek: de ongebreidelde energie en directe expressiviteit ervan wordt nu eens niet ondersteund door gemakkelijke melodische en harmonische structuren, door enige vorm van concrete herkenbaarheid. Luisteren naar Carter blijft altijd weer een spannend en inspannend avontuur.

De muziek

Elk onderzoek naar Carter en de polyfonie begint bij de componist zelf. Hij is zich er immers terdege van bewust dat de polyfonie een wezenlijke rol in zijn muziek speelt, al zegt hij dat niet met zoveel woorden en wijst hij liever op de muziek-filosofische uitgangspunten van zijn componeren. Maar zelfs zonder uit zijn vele geschriften te citeren (dat bewaar ik voor later), is het na een vluchtige blik door zijn partituren overduidelijk dat we hier met een polyfonist van te maken hebben.

Spraakmakend zijn in dit opzicht met name het Double Concerto voor klavecimbel, piano en twee kamerorkesten uit 1961 en het Derde Strijkkwartet uit 1971. Niet alleen de instrumentale verdeling respectievelijk in twee contrasterende solisten met twee kamerorkesten en in twee duo's (tweede viool en altviool tegenover eerste viool en violoncello), maar de manier waarop Carter in deze composities de opposanten metrisch, ritmisch, melodisch, harmonisch en wat hun gestiek betreft onafhankelijk van elkaar laat opereren, geven al aan hoe sterk hij vanuit muzikale identiteiten denkt.

Wie, al is het slechts oppervlakkig, door de partituur van het Double Concerto bladert, zal verschillende zaken opmerken: ten eerste de grote mate van ritmische zelfstandigheid van de twee solistische partijen ondersteund door de hen omringende kamerorkesten, ten tweede de hechte verweving van solo- en orkestpartijen, ten derde de menigmaal zeer complex ogende ritmiek (als gevolg van Carters wens tot een uiterste verzelfstanding van de partijen) en ten vierde de enorme energie die uit het geschrevene blijkt, met duidelijke voorkeur voor snelle bewegingen. Wat er staat, maakt daarbij zonder meer de indruk hecht doortimmerd en doorwrocht te zijn, cerebraal en constructief.

Een tweede kennismaking, maar dan met de reële klank van het Double Concerto, levert echter een verrassing op: deze compositie is ongemeen expressief, rijk aan dramatische gebaren en lijkt soms bijna geïmproviseerd te worden. In grote bewegingen stromen de muzikale lagen voorbij, botst op elkaar, wekt een ongemeen spannende energie op. Het pinnige, tintelende klavecimbel opponeert de groots gebarende maar nimmer overdonderende piano, en beide worden omringd door blazers, strijkers en slagwerk, die zowel individueel als collectief beschouwd moeten worden als volwaardige medespelers in een spanningsveld vol dramatiek.

Tegenover het drama, het energieke theater van het Double Concerto staat daarnaast ook een gevoel van tijdloosheid, van stromen en vloeien, van ontheemd zijn ook, zoals in het Derde Strijkkwartet. Niet alleen de koppeling in duo's en de wens van de componist deze duo's uit elkaar te zetten, maar ook de grote horizontale (melodische) en verticale (harmonische en ritmische) onafhankelijkheid van elk van de vier partijen, maken dat de luisterervaring ervan even slopend als enerverend is.

Welk instrument te volgen, hoe een samenhang te onderscheiden, waar op te letten? Niet anders dan bij de muziek uit Middeleeuwen en Renaissance lijkt de onbevangen luisteraar oren te kort te komen, moeite te hebben alle informatie te bundelen en in één perspectief te plaatsen. Menigmaal verdwaalt hij in een overdaad aan individuele dramatische gebaren.

Enige gelijktijdigheid van bewegingen en klanken is Carter weliswaar niet vreemd. Een koor van stemmen is zo nu en dan wel zo krachtig tegenover de zwermen individuen. Maar Carters polyfonie is niet gevolg van een zuiver melodische introverte vorm van meerstemmigheid, van een bundeling van krachten, van centripetale krachten. Zijn kunstwerken zijn ook vrijwel nooit naar binnengekeerd zoals die van renaissancemeesters als Josquin, Lassus of Palestrina. Carter past eerder bij de Barok; zijn muziek is expansief, expressief, centrifugaal.

Carter probeert een podium vol individuen aan het woord te laten; hij scheidt een muzikaal theater waarin de woordeloze personages elkaar hun identiteit bekennen, elkaar aanvullen en afstoten, en niet zelden tevergeefs een eenheid trachten te smeden uit hun onderscheidbare partijen. Individualisme en dientengevolge een 'clash of characters', dat zijn de kernwoorden wanneer we zijn muziek willen beschrijven.

Achtergrond en ontwikkeling

Het feit dat Elliott Carter zich zozeer en met hart en ziel aan de polyfonie heeft verslingerd, is enerzijds volkomen te begrijpen door zijn hang naar een muzikaal theater met hoogst individuele protagonisten, anderzijds evenzeer een bevreemdende zaak, aangezien hij een belangrijk deel van zijn opleiding en vroege loopbaan aan Nadia Boulanger heeft te danken. Boulanger was in de jaren dertig een vurige, bijkans kritikloze discipel van de neoklassicistische Stravinsky van het Oktet, het Pianoconcert, de Psalmensymfonie en Oedipus Rex.

Carter leek zich aanvankelijk ook in deze wat afstandelijke, koele, of beter: onderkoelde, intellectueel bedoelde, namelijk eerder Latijnse dan Germaanse manier van componeren te ontwikkelen. Pas rond 1950 onderging zijn schrijven een belangrijke omwenteling, met name in composities als het Eerste Strijkkwartet (1951), de Variations for orchestra (1955) en het Tweede Strijkkwartet (1959), Carters eerste werkelijk innoverende partituur.

Wanneer we de achtergronden die tot de muziek van Carter geleid hebben wat nader onder de loep nemen, dan ontdekken we niettemin aanzienlijk meer bronnen, bronnen ook die duidelijk maken dat vroege composities als de Eerste Symfonie (1942), de Pianosonate (1946) en de balletmuziek *The Minotaur* (1947), inderdaad niet meer dan (zij het geslaagde) proeven van bekwaamheid zijn geweest en dat Elliott Carter pas in de jaren vijftig een eigen en volkomen individuele identiteit heeft gevonden.

In verschillende vraaggesprekken, onder meer met Allen Edwards en met Richard Dufallo, heeft Carter opgemerkt hoezeer hij beïnvloed is geweest door zijn ontmoetingen met Charles Ives en door de manier waarop hij met name de vokale polyfonie van de Renaissance zingenderwijs en door middel van analyses heeft leren waarderen.

De muziek van Ives was in de jaren twintig en dertig nauwelijks bekend, maar wat Carter ervan opstak, door de partituren te lezen, door dat weinig dat wel werd uitgevoerd en door zijn persoonlijke gesprekken met de componist, moet hem op z'n minst aan het denken hebben gezet over de mogelijkheden van polyfone gelaagdheden, van een soms bijkans labyrintische, polystilistische muziek en van een muziek die alles behalve gemakzuchtig wil zijn.

Het polystilistische aspect van Ives heeft Carter overigens nimmer aangesproken, ook niet in de muziek van Stravinsky, maar het grootstedelijke, het overmatig energieke, de transcendente complexiteit ervan, en het niet te ondermijnen vertrouwen in de capaciteiten van het menselijk intellect, dat vinden we bij Carter eveneens. In een moderne, complexe en van energie overlopende maatschappij behoort een passende muziek gedacht te worden.

De ontmoetingen met de polyfonie uit de Renaissance hebben gelijdelijker hun weg in de muziek van Carter gevonden. In de vroege werken vinden we immers niet minder of meer meerstemmigheid dan in heel wat neoklassicistische partituren van Stravinsky, dan in de muziek van Mozart of Beethoven.

Onder leiding van Nadia Boulanger bestudeerde Carter met enthousiasme de composities van Guillaume de Machaut, van de Italiaanse en Engelse madrigalisten en van Bach (met name de vele cantates). En al eerder, als student op Harvard was hij met deze muziek geconfronteerd door Gustav Holst, die toen in de Verenigde Staten doceerde. Later in Frankrijk zong Elliott Carter in een polyfoon koor onder leiding van de France Renaissance specialist Henri Expert en dirigeerde hij ook zelf een dergelijk koor waarvoor hij verschillende composities transcribeerde. Kortom, dit deel van de polyfone techniek had al vroeg een plaats in het bewustzijn van Carter gevonden.

De muziek van Ives en de technieken van de Renaissance-polyfonisten kunnen echter het specifieke karakter van Carters polyfonie niet volledig verklaren. Strikt contrapunt was nu eenmaal niet wat Carter zocht en op de muziek van Ives had hij gereede kritiek met betrekking tot de gebrekkige en rommelige factuur ervan. Noch het citeren van Ives, noch de fenomenen van 'thema en begeleiding' en 'subject en contrasubject' trokken Carter aan. Het gaat hier dan ook om niet meer dan bronnen van inspiratie, naast verscheidene andere.

Esthetica

Juiste die 'andere', vooral innerlijke bronnen zijn het meest fascinerend, het meest oorspronkelijk uitgewerkt bovendien. Om de ideeën van Elliott Carter daaromtrent enigszins te releveren, is een bloemlezing uit diens interviews in feite al voldoende.

Twee zaken spelen in Carters denken een elementaire rol, namelijk de muziek als tijdsfenomeen en het facet van de karakterstructuur van een instrument. Het eerste gegeven, dat van een muziek die zich in de tijd tussen verleden en toekomst ontwikkelt en zo het heden bepaalt, heeft onherroepelijk - en zeker niet alleen bij Carter - tot processen van voortdurende transformatie geleid. Het tweede gegeven vloeit voort uit een typisch twintigste-eeuws zoeken naar de meest idiomatische 'eigenheden', naar de opperste individualiteit van elk instrument afzonderlijk. De componist schrijft niet alleen voor de technische mogelijkheden van een instrument maar eerder nog vanuit het karakter van een instrument.

De volgende citaten zijn grotendeels ontleend aan *Flawed Words and Stubborn Sounds*, een gesprek tussen Elliott Carter en Allen Edwards (Norton, 1971).

“Elke technische of esthetische beschouwing van muziek behoort te beginnen met de kwestie van de tijd. Het voornaamste probleem is altijd geweest dat analytici van muziek de neiging hebben haar elementen eerder als statische gegevens te behandelen dan als overgangspassages van de ene formatie naar de volgende, wat ze in werkelijkheid zijn. Alle materialen van muziek moeten in relatie tot hun projectie in de tijd beschouwd worden, en met tijd bedoel ik natuurlijk niet een visueel afgemeten 'kloktijd' maar het medium waardoor (of de manier waarop) we gebeurtenissen waarnemen, begrijpen en ervaren. Muziek gaat over dit empirisch soort tijd en de vocabulaire ervan moet georganiseerd worden aan de hand van een muzikale syntaxis die direct rekening houdt met het gevoel van tijd van de luisteraar en daar dus ook op kan inspelen.” (p.90).

“Voor mij wil componeren daarom zeggen dat je je bezig houdt met de stroom van de muziek, eerder dan met specifieke klankmomenten; daarom heb ik nooit zo veel belang gesteld in opvallende klanken of wat voor effecten dan ook als zelfstandige fenomenen, aangezien deze zeer elementair verleden of toekomst oproepen.” (p.37)

“Om te beginnen, aangezien het duidelijk is dat het constante en al omvattende fenomeen van muziek is dat elk 'moment' onderweg is van een vorig moment naar een volgend, toekomstig moment - en alleen zo bijdraagt tot wat er in het heden gebeurt - komt het me voor dat

dit proces een aantal gelijktijdige dimensies bezit, waarbij bijvoorbeeld het moment, zoals dat zich voordoet, uit een aantal gelijktijdig ontwikkelende patronen van gebeurtenissen of onderliggende bewegingen bestaat die een min of meer radicaal verschillend karakter bezitten, en waarbij deze op elkaar inspelen om zo een 'totaal' continuüm en karakterbeeld te produceren (dit totaal kan gezien worden als de dialectische synthese van de deelhebbende onderliggende ontwikkelingen en karakters, en is niet terug te voeren tot een van deze afzonderlijke elementen noch tot enige 'som' van hun kwaliteiten). [...]

Het is duidelijk dat veel texturen in oudere muziek (en in de meeste hedendaagse muziek) het resultaat zijn van een verlangen naar 'vette' in relatie tot 'dunne' klanken (of, om meer bij de tijd te zijn, van verschillende graden van weefseldichtheid) binnen één enkel, verticaal homogeen continuüm - en dat terwijl het mij voorkomt dat dit slechts één mogelijkheid is en niet eens zo'n interessante. Wat mij interesseerde was de mogelijkheid van een textuur waarin zo te zeggen massieve verticale klanken geheel samengesteld zouden zijn uit gelijktijdig klinkende elementen die elk afzonderlijk een directe en individuele horizontale relatie hebben tot het gehele proces, de geschiedenis, van het stuk - dat wil zeggen, gelijktijdig klinkende elementen die elk hun eigen manier hebben om zich van voorgaande momenten naar de volgende te bewegen, terwijl zij hun identiteit als onderdeel van een aantal onderscheidbare, gelijktijdig zich ontwikkelende, aan het proces deelhebbende gedachten of muzikale karakters behouden. Zo begon ik al in 1944 in een werk als de Holiday Overture te denken aan gelijktijdige stromen van verschillende dingen die samen optrekken en niet zozeer aan de gewoonlijke categorieën van contrapunt en harmonie.

Om op een zinvolle manier met deze gedachte om te kunnen gaan, heb ik verschillende methoden gebruikt - zo heb ik een weefsel met muzikale lagen of stromen geproduceerd waarin de voortgang van de ene laag langzaam is en van een andere snel, of waarin de een krampachtig is en een andere zeer vloeiend, en zo voorts; soms is de gehele opzet van een stuk rechtstreeks afgeleid van dit idee van gelijktijdig op elkaar inspeliende, heterogene karakter-stromen, zoals in mijn Tweede Strijkkwartet." (p.99-101)

"Ik heb altijd de indruk gehad dat instrumenten ons in zekere zin de materialen voor een compositie zelf aanreiken, domweg doordat zij nu eenmaal ingebouwd zogenaamde 'karakterstructuren' bezitten, die muzikale mogelijkheden kunnen suggereren, zowel op het niveau van de klank als op dat van het feitelijke muzikale gedrag. Wanneer je hieraan geen bijzondere aandacht besteedt, dan heb je automatisch een ander, meer algemeen idee van klank en muzikaal karakter, waaraan de specifieke instrumenten achteraf worden aangepast. [...]

Mij boeit het echter de mogelijkheden van dramatisch contrast en interactie die door de individuele karakters van instrumenten worden aangereikt na te trekken, en ik heb in al mijn werken, tenminste sedert mijn Pianosonate, geprobeerd deze mogelijkheden op de meest levendige manieren die ik mij kon voorstellen uit te buiten. Je kan je natuurlijk afvragen of er zo iets bestaat als een 'volledig idiomatisch' stuk - of een werk, of deel van een werk, geschreven kan worden waarin uitsluitend die klanken of gestes gebruikt worden die 'eigen' voor het instrument in kwestie zijn -, maar dit sluit natuurlijk wel één dramatische mogelijkheid uit, namelijk dat je een instrument tegen zijn natuur laat spelen. In elke 'dialog', of deze nu van muzikale of andere aard is, moeten vanzelfsprekend zowel gebieden zijn die elkaar overlappen en uitwisselbaar zijn als die van elkaar afwijken. Zo is er in mijn muziek zo iets als een voortdurende dialectiek van bevestigen en tegenspreken van de karakters van de betrokken instrumenten, terwijl deze niettemin een organische band hebben met het karakter van de

muzikale ideeën en met de formeel-dramatische conceptie van elk gehele werk op zich.” (p.67-69)

“Mijn muziek is geschreven voor musici die ik beschouw als individuen met een eigen karakter. Zodra ze elkaar ontmoeten komen er fricties, gesprekken, antwoorden van de een aan de ander, en dat geeft me de kans om er toneel van te maken. Ik heb dat gedaan in drie van mijn vier strijkkwartetten - omdat ik er niet aan dacht terwijl ik mijn eerste kwartet schreef - en bij de concerto's krijg je het orkest aan de ene kant en het individu aan de andere, of - zoals in het Pianoconcert of het Hoboconcert - het orkest tegen de solist plus een kleine groep 'vrienden' die hem of haar uit de brand helpen.” (Uit een interview met Frank van Dixhoorn in De Volkskrant, 16 december 1988).

De ideeën door Elliott Carter hier ontvouwen, zijn prikkelend genoeg maar geven geen gedetailleerde uitleg aan de technische uitwerking van zijn esthetica. Wezenlijk voor het realiseren van de karakterstructuren en het vloeiende, zich voortdurend transformerende karakter van de individuele stemmen zijn met name de tempo-modulaties, de ritmische karakters (met een veelheid aan ritmische nuances, van rubati en puls-transformaties), de intervalmanipulaties en de daaraan verbonden harmonische regels die Carter voor zichzelf in een 'harmonieboek' bijeengebracht heeft.

Het belangrijkste gegeven is voor het moment - om diepgaander analyses op deze plaats te vermijden - dat Carter werkelijk alles in het werk heeft gesteld om vanuit het afzonderlijke karakter van elk instrument een zowel horizontaal (melodisch en motivisch, metrisch en ritmisch) als verticaal (harmonisch) zo gedifferentieerd en individueel mogelijk lijnenspel te ontwikkelen.

Aanvullende bronnen van concordantie zijn daarbij wat de ritmiek, het rubato en dan vooral het samenspel van strakke pulsen met daartegen een zeer vrij rubato betreft met name de Afrikaanse, Balinese en Indiase muziek maar ook de jazz die Carter in de clubs in Harlem gehoord heeft en wat de intervalstructuren en de daarvan afgeleide samenklanken betreft de technieken op dit gebied van Debussy en Webern.

In zekere zin is Carters zoeken naar karakterstructuren in afzonderlijke instrumenten een Westerse variant van de modaliteit in veel wereldmuzieken, waarin al spelende vanuit een instrument stap voor stap de psychologische en technische mogelijkheden van een instrument (of de stem) worden afgetast, getoetst en van alle kanten toegelicht. Zo heeft ieder instrument zijn eigen techniek, klank en, inderdaad, karakter. In essentie heeft Carter hier dus een zeer oude en wijdverbreide speelpraktijk gevolgd.

Plaatsbepaling

Het is zeker geen innoverende gedachte te stellen dat Carter in zijn muziek sterk Europese trekken vertoont. Maar exclusiviteit bestaat er op dit gebied evenmin. De manier immers waarop hij tegen de Europese muziek aankijkt en deze verwerkt heeft, is eerder Amerikaans - namelijk zonder al te veel aan de hier zo sterk ingesleten conventies vast te houden - dan Europees. Toch sluit Carter in zijn beste composities aan bij een tweetal belangrijke Europese tradities, ten

eerste die van de polyfonie en ten tweede die van het Cartesiaanse vertrouwen in de vooruitgang en het intellect van de mens.

Dat laatste facet, gecombineerd overigens met een sterke hang naar een intellectueel transcendentalisme - kunst mag niet gemakkelijk zijn, geen goedkoop entertainment -, dat nog tot voor kort kenmerkend was voor veel 'oostkust'-componisten (waaronder in de eerste plaats Charles Ives), verklaart de complexiteit, het labyrintische ook van veel van Carters werken.

Het eerste - en zeker de manier waarop, zoals hierboven beschreven, Carter met polyfonie omgaat - geeft eveneens aanleiding tot de welhaast spreekwoordelijke complexiteit van Carters muziek en heeft bijgedragen tot het beeld van Elliott Carter als Europees Amerikaan. Dat is dan ook het facet dat de Europese intelligentia het meeste heeft aangesproken en is er debet aan dat met name in de Parijse IRCAM van Pierre Boulez c.s. de muziek van Elliott Carter in hoog aanzien staat.

Maar het moet gezegd worden, in zijn gebruik van polyfone technieken, zijn hang naar complexiteit en zijn genuanceerde denken over het fenomeen van de muzikale transformatie in de tijd, lijkt Carter zeer direct aan te sluiten bij de reeds eerder genoemde polyfonisten uit de late Middeleeuwen en de vroege Renaissance, met name bij een figuur als Johannes Ockeghem. Carter kan aldus geschetst worden als de voortzetter van oude 'vaderlandse' idealen, dat wil zeggen van de polyfone technieken van de illustere componisten van de Lage Landen.

Dit is niet mis te verstaan! De polyfonie van wat we ook wel foutief 'De Nederlanders' noemen (grotweg van Dufay tot Sweelinck) betekent immers voor velen een eerste geboekstaafd hoogtepunt in de Westerse kunstmuziek. Drie, vier, vijf, soms zelfs zes onafhankelijke stemmen leggen in dergelijke composities een menigmaal nauwelijks in kloktijd te meten weg af, worden uiterst genuanceerd en stap voor stap getransformeerd en lijken soms elke innerlijke samenhang te ontberen, ware het niet dat de luisteraar door de hechte modale eenheid tussen de stemmen in het ingenieuze polyfone weefsel zelden het gevoel voor perspectief verliest.

De muziek van Elliott Carter is me dunkt een hypertrofische vorm hiervan. Elk van de elementen is tot een uiterste ge-individualiseerd. Daarbij wordt de grote horizontale onafhankelijkheid van elk van de stemmen echter niet in een eenvoudig verticaal verband gebracht (c.q. de zeventoons modaliteit), maar op even flexibele manier aan een niet minder individueel en complex verticaal systeem van samenklanken gerelateerd. Het gevolg van hiervan is het reeds eerder gesignaleerde labyrintische web van processen, karakterstructuren en onderhuidse verbanden.

Vergeleken nu bij de contrapuntische technieken die Stravinsky zich ook in zijn neoklassicistische werken veroorloofd heeft, vergeleken ook bij de aandacht voor de kwaliteit van losse tonen, intervallen en klankcomplexen als geïsoleerde momenten en voor de bovendien weinig individuele en op het gehoor ook nauwelijks onderscheidbare morfologie van de afzonderlijke stemmen en lijnen in veel seriële muziek, zijn de partituren van Carter een toonbeeld van polyfoon meesterschap.

Waar veel hedendaagse muziek het losse muzikale 'moment', het effect van het moment of van opeenvolgende momenten, zoals de verticaliteit in geslagen akkoordblokken, sterk op de

voorgond heeft geschoven, houdt Carter vast aan de gelaagdheden van het muzikale theater, aan een soort 'opera zonder woorden', waarin de dramatis personae door instrumenten en hun karakterstructuren zijn vervangen en hun handelen aan een voortdurend transformatieproces is onderworpen.

Tegenover het hedendaagse minimalisme, de nieuwe eenvoud, de neoromantiek, de polystilistiek en andere recente ontwikkelingen, lijkt de muziek van Elliott Carter zijn eigen geschiedenis te schrijven. Op onnavolgbare wijze heeft Carter immers een onafhankelijke, grootstedse en complexe, maar ook dramatische en vooral fascinerende muziek geschreven. In tegenstelling tot de kleurige, soms sprookjesachtige muziek van zijn vorig jaar overleden leeftijdgenoot Olivier Messiaen is de wereld van Carter in essentie niet bedoeld hermetisch gesloten te zijn, maar juist op een barokke wijze open en communicatief.

tot slot

Tenslotte blijft natuurlijk de vraag over of Carter inderdaad 'de laatste der polyfone Mohikanen' is. Zonder in een loze profetie te vervallen, kan gerust gesteld worden dat zolang de mensheid behoefte heeft aan kunstwerken als labyrinten, aan kunstwerken die slechts met veel moeite te doorgronden zijn, aan kunstwerken ook die de ook de complexiteit van de hedendaagse maatschappij reflecteren, van kunstwerken die geen concessies doen aan de gemakzucht van een publiek dat kennelijk alle illusies omtrent de ontwikkeling van de eigen intelligentie heeft laten varen, zolang zal er ook polyfone muziek geschreven worden.

Want in haar ultieme vorm toont polyfone muziek waartoe de menselijke geest in staat is, namelijk een veelheid van gedachtenstromen tegelijk te generen, te onderhouden, vrijwel zonder schakelmoment aan elkaar te verbinden en daaruit volgens conclusies te trekken. Dat vergt enige inzet en veel concentratie. Dat nu, vereist ook de muziek van Elliott Carter, onder de componisten Amerika's meest expressionistische intellectueel.

Hilversum 1993