

Elliott Carter e Goffredo Petrassi

# *Cronaca di un'amicizia*

All'Accademia Americana di Roma, un incontro "storico", mediatore d'eccezione Roman Vlad. Ripercorsi gli anni della SIMC, di Darmstadt, con uno sguardo anche al tempo presente.

**V**VLAD. È per me un grande piacere trovarmi qui come moderatore, ma preferirei dire "catalizzatore", di questo incontro tra Elliott Carter e Goffredo Petrassi: due grandi compositori perdipiù grandi amici da sempre. A questo piacere sento il dovere di aggiungere un sentito ringraziamento tanto all'Accademia Americana di Roma quanto all'Aspen Institute in Italia nella persona del suo direttore, Richard Dufallo, per aver reso concretamente possibile questo incontro..

Detto ciò, la parola ad Elliott Carter.

**CARTER.** Vorrei per parte mia, innanzitutto, unirmi ai ringraziamenti per l'Accademia Americana e l'Aspen Institute, ai quali aggiungo la mia gratitudine a Goffredo Petrassi e Roman Vlad per aver così cortesemente accettato di partecipare a questo incontro.

Almeno per me credo sia opportuno iniziare con un ricordo. Mi riferisco alla grande impressione che provai nel 1933 ascoltando, al Festival della SIMC di Amsterdam, la Partita di Goffredo Petrassi diretta da Alfredo Casella.

**VLAD.** Forse è il caso di dire qualcosa su quell'avvenimento.

**PETRASSI.** Certamente. Si trattava del Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea che in quell'anno, il '33, si svolgeva ad Amsterdam. Elliott venne da Parigi, dove studiava con Nadia Boulanger mentre per me si trattò della prima fuori "le mura romane" — (tutto ciò era abbastanza emozionante) — per vedere eseguita ad Amsterdam la mia Partita, scelta da una commissione internazionale per rappresentare, al Festival, l'Italia. In quella circostanza diresse il mio lavoro Alfredo Casella e forse l'impressione di Carter fu condivisa anche da altri. Comunque questa fu l'occasione: il Festival della SIMC ad Amsterdam.

**VLAD.** In effetti quelli furono gli anni d'oro della Società che, oggi, più che vivere ancora, vegeta.

D'altronde la situazione della diffusione della musica contemporanea mi sembra assai mutata da allora: i giovani compositori attuali hanno possibilità di fatto ben diverse dagli anni '30.

**PETRASSI.** Allora era una necessità. Un giovane compositore che desiderasse un pubblico scelto e si volesse affacciare sulla scena internazionale trovava nella SIMC un importante punto di riferimento. Ora a distanza

di cinquanta anni, concordo con Vlad, la situazione è mutata e dunque il ruolo della SIMC non è più così determinante come allora. Nel mio caso, ad esempio, l'esecuzione di Amsterdam segnalò agli ambienti internazionali la mia Partita mentre oggi le opportunità sarebbero indubbiamente più numerose.

Quanto alle alterne vicende della SIMC sarebbe qui troppo lungo ripercorrerne le tappe. Basti ricordare qualche avvenimento forse poco conosciuto.

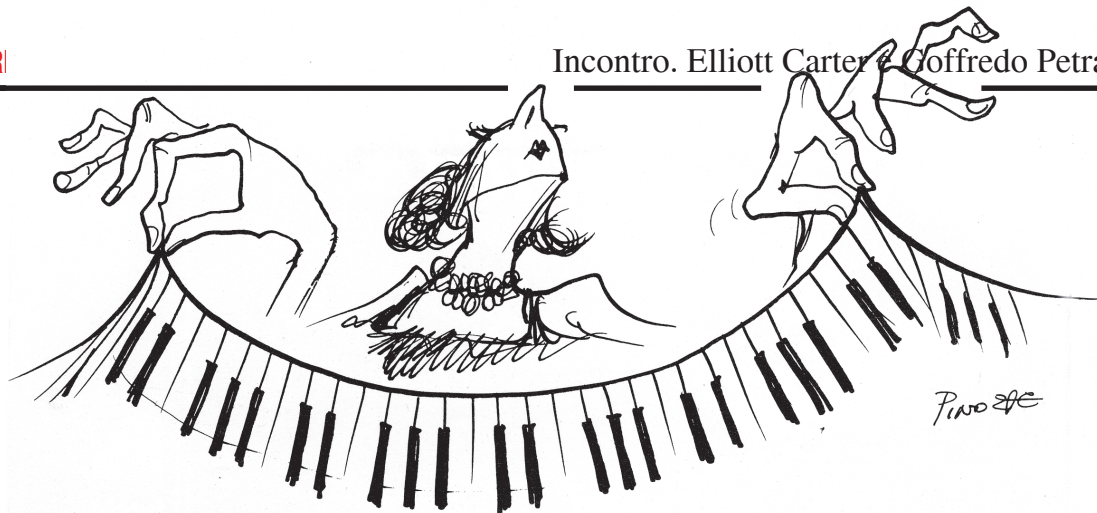
Durante la guerra ci furono varie interruzioni, ma anche prima, negli anni '38-'39, la sezione italiana si trovava in una situazione ambigua dovuta agli avvenimenti politici. Il legame con la Germania, della quale eravamo vassalli, ebbe un riscontro nel '42, nella riunione di una contro-società che negli intenti dei tedeschi doveva contrapporsi agli ideali ben diversi della SIMC, riunione presieduta da Richard Strauss alla quale, volenti o nolenti, l'Italia mandò come rappresentanti Pizzetti, Malipiero ed il sottoscritto quale "giovane rampollo". Finita la guerra, questa iniziativa non ebbe seguito naturalmente e l'attività della SIMC riprese regolarmente. Ed insisto su ciò che dicevo: la situazione della musica contemporanea rendeva necessaria allora una società internazionale che si occupasse di essa. Oggi la situazione mi sembra completamente diversa e di qui il ruolo marginale odierno della SIMC.

**VLAD.** Ora però più che proseguire con la storia della SIMC in questi cinquanta anni così importanti per le sorti della musica contemporanea, sarebbe interessante considerare il vostro contributo, il vostro percorso musicale in questo arco di tempo.

**CARTER.** Personalmente devo dire che faccio molta difficoltà ad esprimere giudizi su di me e sulle mie composizioni, in altre parole ad avere consapevolezza critica di me stesso, anche perché non lavoro sulla base di scelte stilistiche predeterminate ed in questo senso posso dire di non essere io a scegliere lo stile bensì piuttosto lo stile a scegliere me. **PETRASSI.** Ma certo. Non siamo noi che scegliamo la musica che scriviamo ma in un certo senso è la musica a scegliere noi. Direi che un compositore, almeno secondo la mia esperienza, lavora in uno stato di necessità, è in qualche modo costretto a scrivere ciò che scrive.

**CARTER.** Se mi è permesso tornare un attimo indietro mi ha colpito in precedenza una tua affermazione, Goffredo. Ti sei riferito agli anni '50 come ad "anni eroici". Cosa intendevi?

**PETRASSI.** Mi riferivo all'offensiva, iniziata in quegli anni, della musica seriale, dodecafonica. Uso il termine "offensiva" in quanto negli anni di Darmstadt o subito dopo, questa tecnica



si è introdotta in modo violento nella creazione musicale, almeno in Europa, producendo una spaccatura: o si era dodecafonici — impiego questo termine in una accezione un po' generica tanto per rendere l'idea — quindi interessanti, oppure non si era dodecafonici quindi non interessanti.

**CARTER.** Anche negli Stati Uniti si è creata una situazione analoga per certi aspetti.

**PETRASSI.** Anni eroici, dunque, non nel senso, come si diceva in certi ambienti, di un 1950 “anno zero” della musica bensì di un intero decennio semmai, in cui la musica contemporanea ed il suo mercato cambiano, si trasformano. Anni eroici, infine, perché “eroico” era chi riusciva a sopravvivere a queste tensioni, a queste pressioni. In proposito ricordo il Convegno sulla musica dodecafonica nel '50-'51 a Milano ideato e diretto da Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola ed altri...

**VLAD.** Ma tu hai partecipato? lo ricordo di non esserci andato.

**PETRASSI.** Mi trovavo a Milano ed andai. Io non ero dodecafonico mentre tutti a quel convegno partecipavano di questa grande euforia. Non vi nascondo che in questa situazione mi sentivo come una sorta di “parente povero”, di emarginato, di qui dunque gli atti -eroici”, di sopravvivenza di cui parlavo precedentemente. Questa vicenda ovviamente è personale ma penso possa essere estesa ad altri.

**VLAD.** Credo a questo punto sia interessante conoscere la posizione di Elliott Carter nei confronti di questo problema.

**CARTER.** Personalmente ho avuto un rapporto con la dodecafonica più complicato, più complesso. Iniziai ad interessarmi di musica da ragazzo ma per me fu determinante, negli anni '20 Schoenberg, studiai e suonai la Suite op. 25, anche in pubblico. Successivamente però intervennero altri fattori, tra i quali cito ad esempio l'influenza di un compositore come Charles Ives, che mi allontanarono dalla dodecafonica, tecnica che avvertivo in quel momento vecchia, superata. Ciononostante tornai a riflettere sul serialismo nel secondo dopoguerra.

**VLAD.** Da questo momento in poi hai dunque mai usato la tecnica dodecafonica?

**CARTER.** Non ho mai usato la tecnica dodecafonica in modo rigido: la ritenevo eccessivamente costrittiva, restrittiva

**VLAD.** Anche tu Goffredo hai avuto se non sbaglio rapporti sporadici con il serialismo. Lo hai usato in modo molto libero.

**PETRASSI.** Sì, e per ragioni analoghe: se vuoi anche a me stava assai stretto. Ho l'impressione, comunque, per rimanere su questo piano comparativo, che mentre in Elliott le trasformazioni linguistiche seriali sono penetrate nell'opera con consequenzialità, da me sono state avvertite come mutamento violento, traumatico.

D'altronde in Europa i cambiamenti hanno assunto una veste radicale che forse è mancata negli Stati Uniti; quindi le mie “mutazioni” sono avvenute più tardi. Posso parlare di una svolta per me negli anni '57-'58 — e la riflessione sulla tecnica seriale ne è stato un aspetto — che direi si è protratta in un “continuum” fino ad oggi.

**CARTER.** In effetti gli avvenimenti di Darmstadt non hanno avuto negli Stati Uniti la stessa risonanza che in Europa. Il serialismo, la dodecafonica sono stati introdotti, e questo è stato un elemento determinante, dallo stesso Schoenberg, con l'insegnamento, negli Stati Uniti, mentre in Europa la riflessione successiva a Schoenberg, penso a Leibowitz ad esempio, mi sembra abbia prevalso e scavalcato le stesse posizioni del compositore.

**VLAD.** Credo che Elliott Carter abbia qui centrato un punto realmente importante: quello che potremmo definire il “terrorismo” seriale diffusosi in certi anni. Esso, ha avuto come padri Schoenberg, Berg oppure Webern, bensì i loro “chierici” successivi.

**PETRASSI.** A proposito comunque del diverso peso che l'esperienza di Darmstadt ha avuto in Europa e negli Stati Uniti, credo si debbano considerare attentamente le diverse realtà storiche al di là e al di qua dell'Atlantico. In Europa il peso della “storia”, della tradizione era assai più forte che negli Stati Uniti, dunque in questo senso certe intemperanze giovanili possono essere comprensibili e vanno “perdonate”. In me, ad esempio, ho avvertito più volte una forte tensione tra coscienza storica e necessità di cambiamento mentre credo, azzardo una generalizzazione, che per un compositore americano la situazione potesse essere diversa essendo meno vincolato alla tradizione. Ad ogni modo il problema mi sembrava quello di rinnovare la storia anziché rifiutarla.

**VLAD.** Se la dodecafonica è dunque superata non per questo può essere cancellata. Cosa rimane oggi in voi di quel fermento, di quella riflessione?

**CARTER.** Devo a Schoenberg, Berg e Webern e, successivamente, a compositori più giovani quali Petrassi e Dallapiccola la scoperta di un tipo di qualità espressiva della musica che mancava in miei lavori precedenti come ad esempio la ‘Sonata per violoncello e pianoforte’ programmata al Festival della SIMC di Baden-Baden nel

'55. Peraltro, da un punto di vista tecnico, devo ammettere che la distinzione tra tonale ed atonale ha perso per me di interesse e di significato. Come definire, ad esempio, 'Tristano e Isotta'? Tonale oppure atonale? Queste definizioni non sono facili.

**VLAD.** In effetti la stessa terminologia pone dei problemi. Di recente in una edizione della Ricordi sudamericana dei 386 corali di Bach uno studioso tedesco, oltre a segnalare le continue "trasgressioni" del compositore rispetto ai canoni tradizionali della composizione, definisce lo stile bachiano come dodecafonìa tonale.

**PETRASSI.** La tonalità è una presenza, direi una sottogiaccenza della nostra esperienza musicale. Posso citare come esempio la mia 'Serenata per cinque strumenti' del '58 dove il tessuto linguistico, formale è assai libero anche se questo aggettivo non va equivocado: un compositore quando scrive segue sempre una direzione anche se inconscia. Ma per tornare alla 'Serenata', in essa ho fatto uso di una chiara triade maggiore che nel contesto assumeva il carattere di una luce improvvisa, di un accordo "di stupore" al quale non vedevo perché avrei dovuto rinunciare.

**VLAD.** A complemento musicale di questa nostra tavola rotonda, al Teatro Ghione di Roma ci sarà un concerto dedicato a vostre composizioni. Credo sia interessante ascoltare una presentazione da voi stessi.

**CARTER.** Vorrei iniziare con 'Riconoscenza' per violino solo, scritta per l'ottantesimo compleanno di Goffredo Petrassi ed eseguita la prima volta al Festival Pontino nel giugno del 1984. La forma della composizione è molto libera; una lunga linea del violino la percorre con interruzioni ora violente, ora più delicate. La concezione è quella comunque di una linea continua senza ripetizioni ed in continua variazione su un accordo diminuito.

**PETRASSI.** Al di là della complessità di questa composizione mi sembra che tu stabilisca i termini di essa nelle distanze intervallari.

**CARTER.** Sì. Ho usato molto, per la lunga linea del violino, le terze minori e le seste maggiori mentre per le interruzioni terze maggiori e quinte diminuite.

**VLAD.** D'altra parte anche nel tuo 'Doppio concerto' per clavicembalo, pianoforte ed orchestra le distanze intervallari sono il fulcro dell'architettura della composizione, distinguono le diverse zone strumentali, se non sbaglio.

**CARTER.** Esattamente. Quanto all'altra composizione che verrà eseguita, 'A Mirror on Which to Dwell' per soprano e piccola orchestra da camera, si tratta di sei poesie di Elizabeth Bishop che ho messo in musica per il Bicentenario degli Stati Uniti.

Alcuni testi riguardano situazioni personali, altri situazioni collettive. Anche qui ho fatto uso degli intervalli come elementi strutturali; alcune parti sono basate su un unico intervallo oltre naturalmente ad essere suddivise sulla base di cambiamenti ritmici ed agogici.

**VLAD.** Bene. Giro dunque la domanda a te, Goffredo.

**PETRASSI.** Se mi permetti, però, prima di parlare delle mie opere vorrei ricordare a proposito di Elliott il fascino che suscitò in me il suo 'Concerto per orchestra'.

**CARTER.** Ma io ne ho scritto uno, Goffredo, tu invece otto!

**PETRASSI.** Vedo che siamo in vena di complimenti reciproci... Venendo a me, dunque, inizio con 'Elogio per un'ombra', per violino solo, dedicato alla memoria di Alfredo Casella, composizione in forma libera con un'ombra" di ripresa verso la conclusione: niente più che un semplice intervallo. In Elogio poi, a diversi atteggiamenti espressivi si aggiunge una componente virtuosistica che pure intendevo realizzare. Quanto a 'Sestina d'Autunno Veni Creator Igor' mi fu chiesto di scrivere qualcosa in memoria di Strawinsky, accettai, ed il risultato fu questa composizione per viola, violoncello, contrabbasso, chitarra, mandolino e percussioni. Devo confessare la mia debolezza per il mandolino e la chitarra che trovo strumenti affascinanti: ognuno di noi ha ovviamente le sue preferenze. Dal punto di vista strutturale mi sono ispirato alla costruzione binaria della sestina poetica che diventa evidente nei "duetti" strumentali della parte centrale.

Non mancano citazioni strawinskiane: del 'Sacre' nel contrabbasso, della 'Sinfonia di Salmi', l'Alleluia, negli archi. Su tutto questo materiale prevale però il tema principale, elaborato in vari toni (non tonalità), del 'Veni Creator Spiritus'. L'autunno richiamato dal titolo si riferisce probabilmente a me: ho composto questo pezzo a settantotto anni. D'altra parte i titoli debbono avere secondo me una loro musicalità, direi, una loro poesia e 'Sestina d'Autunno' era una combinazione di suoni che mi piaceva molto. Infine, il 'Grand Septuor avec clarinette concertante'.

Da tempo avevo in animo di scrivere qualcosa per clarinetto - Garbarino non mancava di sollecitarmi in tal senso - e l'occasione fu una commissione di Radio-France. Quanto al titolo francese - queste riflessioni, ricordo, le feci con Massimo Mila - devo ammettere che la parola "settimino" non mi piaceva affatto: ricordava un bambino nato prematuro e Massimo Mila mi segnalò a questo punto l'esistenza di un 'Grand Septuor militaire' di Hummel.

Di qui dunque il titolo. Anche qui le varie sezioni dell'opera sono articolate con libertà formale sebbene ci si accorga magari alla fine che questa pretesa libertà è molto più vincolante di una forma predeterminata. Non determino mai anticipatamente la forma di una mia composizione, direi piuttosto che è la forma stessa a schiudersi progressivamente con lo sviluppo del lavoro.

**VLAD.** Prima di chiudere, potremmo tornare a qualche considerazione sul rapporto tra musica e poesia?

**CARTER.** Spesso il rapporto tra poesia e musica viene scoperto quando il lavoro è già stato e magari sono gli altri a chiarire quali erano le tue intenzioni. Generalmente ho scelto comunque testi in relazione alla musica che intendevo scrivere e non viceversa.

**PETRASSI.** Per un musicista il rapporto con il testo poetico oppure verbale non è facile. Direi che un musicista deve sentirsi chiamato da un testo; anche qui, per tornare ad un concetto che esprimevo in precedenza, dobbiamo sentire la necessità di appropriarcene, di farlo nostro. ■