

11 dicembre. Cento candeline per Elliott Carter



## ***La vitalità di un musicista centenario***

L'eccezionale traguardo del secolo di vita, al quale approda quest'anno il compositore americano Elliott Carter, non assume in alcun modo le forme della fiacca celebrazione retrospettiva che a volte caratterizza questi eventi. Non vi è infatti alcun segnale, nel recente itinerario del musicista, di quel diradarsi dell'attività in accademia di sé che accompagna sovente gli artisti avanzati negli anni.

**di Raffaele Pozzi**

**E**lliott Carter sta vivendo questo 2008, nel quale le maggiori istituzioni musicali internazionali gli dedicano un meritato tributo, con ammirevole slancio

e con una vivacità creativa piena e felice. Ripercorrere dunque il suo cammino creativo, oltre che toccare momenti salienti della storia musicale del Novecento tra Europa e

Stati Uniti vissuti da autentico protagonista, mette in luce nella produzione più recente una singolare vitalità, una vena compositiva ancora in pieno sviluppo. Ricordare in Italia l'operato di Elliott Carter è poi addirittura doveroso. Il nostro paese è stato particolarmente amato dal compositore statunitense che vi ha raccolto fin dagli anni Cinquanta la stima e l'amicizia di musicisti quali Luigi Dallapiccola e Goffredo Petrassi.

## *Le origini, la formazione e gli esordi compositivi*

Nato a New York l'11 dicembre del 1908, Elliott Carter cresce in un'agiata famiglia borghese americana. Il padre lavorava nel commercio e nell'importazione di merletti e attendeva che il figlio proseguisse questa attività. Per questo, durante la prima guerra mondiale, fu assunta in casa una governante che insegnasse al giovane Elliott la lingua francese, strumento indispensabile per condurre gli affari della famiglia. Di questo strumento comunicativo, però, Carter avrebbe fatto ben diverso uso durante i suoi soggiorni artistici in Francia e in Europa.

L'inizio degli studi musicali avvenne in casa, all'età di dieci anni, con le immancabili lezioni di pianoforte. Ciò che tuttavia era semplicemente inteso dai genitori come buon svago educativo borghese, divenne, con preoccupazione generale, l'interesse primario del giovane Carter.

Dal 1920 al 1926 il ragazzo studia alla Horace Mann High School di New York dove uno dei suoi insegnanti, Clifton Furness, lo introduce alla musica moderna e d'avanguardia, orientamento artistico fortemente osteggiato dagli ambienti conservatori e passatisti che dominavano le istituzioni americane di quegli anni. Ciò non impediva, comunque, che New York negli anni Venti, come sovente ricorda lo stesso compositore, fosse un centro vivace di arte moderna per una ristretta *élite* di interessati. A questi ambienti si riferì Carter i cui gusti si orientarono in modo deciso verso il modernismo musicale.

Tale propensione fu alimentata, nel 1924, dall'incontro e dalla successiva amicizia con Charles Ives, compositore assai originale ed inventivo, assicuratore di professione, che incarna pienamente le audaci spinte innovative, ma anche lo *status* problematico, della musica della prima metà del Novecento negli Stati Uniti. Carter, che in seguito avrebbe preso le distanze da certo "disordine" ivesiano, fu sulle prime attratto e influenzato dal grande compositore americano e più in generale interessato alla musica di Bartók, Ruggles, Skrjabin, Stravinskij, Varèse. Seguendo nel 1925 il padre in uno dei suoi viaggi di lavoro a Vienna, riuscì a procurarsi alcuni pezzi di Schoenberg tra i quali la *Suite op. 25*. Nei ricordi del compositore fu soprattutto l'ascolto delle opere di questi compositori e il fascino esercitato dal *Sacre du printemps* di Stravinskij ad indirizzarlo definitivamente verso la composizione musicale.

Entrato all'Università di Harvard con una lettera di presentazione di Ives, Carter studia lettere classiche e moderne e segue le conferenze del grande matematico e filosofo Alfred North Whitehead. In questo periodo passa anche un'intera estate in Tunisia a trascrivere musica araba per il barone Rudolphe d'Erlanger, curiosità non occasionale per le musiche di tradizione orale e extracolte. Ad Harvard ha tra i suoi insegnanti Walter Piston, per l'armonia e il contrappunto, e Gustav Holst per la composizione. Terminata l'università con un Master of

Arts nel 1932, su consiglio di Piston e sulla scia di altri compositori statunitensi quali Aaron Copland e Roy Harris, si trasferisce a Parigi per studiare con Nadia Boulanger fino al 1935.

Le lezioni sia private sia all'École Normale con Nadia Boulanger, l'incontro con artisti, letterati - ad esempio Paul Valéry - e musicisti quali Enesco, Honegger, Milhaud, Nabokov, Poulenc, Sauguet e lo stesso Stravinskij, in un *milieu* culturale tra i più cosmopoliti e stimolanti del Novecento, lasciano nel giovane Carter un'impronta europea forte e definitiva. La reazione all'accademismo nordamericano - che aveva spinto il compositore verso urgenze espressive moderniste prive di una solida tecnica di riferimento e della necessaria coscienza e conoscenza della tradizione - viene temperata e riequilibrata a Parigi.

Al ritorno in patria, nel 1936, Carter trova gli Stati Uniti nel pieno della grande Depressione economica. Il compositore aderisce agli ideali del *Works Progress Administration*, un organismo del *New Deal* di orientamento democratico, le cui attività sono anche finalizzate al sostegno dell'arte e degli artisti americani. In questo contesto incontra la scultrice e critico d'arte Helen Frost-Jones, allieva dello scultore Alexander Archipenko, che sposa nel 1939. Donna di grande personalità e vivacità intellettuale, Helen Carter avrebbe avuto un ruolo di grande importanza nella vita e nelle scelte artistiche del compositore fino alla sua scomparsa nel 2003. Dalla loro unione nasce nel 1943 il figlio David.





Elliott Carter con Leonard Bernstein

Dopo il suo ritorno da Parigi e durante gli anni Quaranta, Carter è molto attivo su più fronti: come direttore di coro e direttore del Ballet Caravan, come critico per il periodico «Modern Music», come insegnante di musica al St John's College di Annapolis e in seguito di composizione, sia al Peabody Conservatory, sia alla Università di Columbia dal '48 al '50.

Si è soliti associare la prima produzione di Carter degli anni Trenta e Quaranta al neoclassicismo musicale, definizione vaga sul piano stilistico-musicale e comunque poco aderente all'insieme vario e non omogeneo degli esordi del compositore. Di certo non sono rintracciabili nelle prime opere del musicista la vena ludica e formalistica di certo neoclassicismo parigino, bensì una ricerca di autenticità dell'espressione, di impegno intellettuale e ideale che rimarranno tratti salienti del Carter maturo.

Da questi esiti iniziali emerge comunque un quadro composito di riferimenti: le influenze di Stravinskij, Hindemith e Milhaud nel balletto *Pocahontas* (1939); l'adesione di Carter, sempre mediata e raffinata, al cosiddetto populismo del periodo roosveltiano - ben esemplificata da *El Salón Mexico* (1936) o da *Appalachian Spring* (1944) di Aaron Copland - che dà vita alla ricerca di "semplicità" nella *Sinfonia n. 1* (1942) o nella *Holiday Overture* (1944), ispirata alla liberazione di Parigi. Nel panorama del primo Carter - che presenta inoltre numerose e significative opere corali oltre ad un altro importante balletto, *The Minotaur* (1947), nato da una collaborazione con Balanchine - si impone per importanza la *Sonata per pianoforte* (1945-46). Nei due movimenti che la compongono, se da una parte si avverte l'eco delle *Variazioni per pianoforte* (1930) e della *Sonata per pianoforte* (1941) di Copland, dall'altra, sia nel disegno strutturale e formale sia nel "tono" complessivo, si coglie un'impronta ormai pienamente carteriana che preannuncia i suoi prossimi, decisivi mutamenti stilistici.

## L'identità conquistata, la produzione recente

Alla fine degli anni Quaranta, in sintonia con il profondo cambiamento che investe la musica contemporanea in Europa, Elliott Carter conquista la propria identità creativa e matura il suo stile più personale. Nella *Sonata per violoncello e pianoforte* (1948), l'idea della diversa "personalità" dei due strumenti è alla base di una nuova concezione del ritmo, dell'organizzazione armonica e della forma musicale basata sul principio drammatico del contrasto dialettico. Attratto da una concezione moderna e relativistica del tempo che superi, in musica, la metrica tradizionale, Carter assegna al violoncello, all'inizio della Sonata, una melodia in rubato ametrico, contrapposta alle pulsazioni "cronometriche" degli accordi del pianoforte. Parimenti, l'organizzazione armonica evolve organicamente da un materiale intervallare di base presentato all'inizio del pezzo. Il piano formale, nonostante le cesure dei quattro movimenti, tende a presentarsi come un *continuum* evolutivo.

Compare dunque in questa Sonata l'idea di una musica concepita come sovrapposizione contrappuntistica di tempi diversi, tessuto poliritmico che in modo flessibile modula velocità diverse, secondo un procedimento che è stato definito un po' impropriamente di «modulazione metrica». Tale approccio alla questione del tempo in musica sarebbe rimasto a definitivo fondamento della strategia compositiva di Carter. Similmente, anche il linguaggio musicale, con la sua organizzazione basata sulla speculazione intervallare atonale, i timbri strumentali e la forma vengono organizzati come strutture in movimento che evolvono e variano nel tempo.

Una volta individuata questa poetica, questa personale

declinazione della modernità - alla quale non sono estranee le suggestioni provenienti dalle eterofonie di Ives, dalle ricerche ritmiche di Cowell e Nancarrow, dalle musiche etniche e extracolte, dall'approfondita conoscenza della polifonia medievale e rinascimentale - Carter ne approfondirà l'esplorazione nei diversi *media* e generi con esiti che oggi consideriamo contributi fondamentali al Novecento musicale. Tali sono in effetti il *Primo Quartetto* per archi (1950-51), opera di svolta, scritta in un soggiorno, dal sapore di un rito di passaggio, nelle vicinanze del deserto Sonora in Arizona, cui seguiranno altre prove quartettistiche finora giunte al *Quinto Quartetto* (1995). Non meno decisive sono opere quali le *Variazioni per orchestra* (1954-55), il *Doppio Concerto* (1961), il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1964-65), il *Concerto per orchestra* (1969), tutti titoli, si noterà, che si richiamano alle forme classiche e ne reinventano la concezione attraverso un ripensamento del principio variativo e concertante.

Con un pensiero compositivo ormai saldamente acquisito e "autonomo", Carter torna negli anni Settanta, dopo una lunga parentesi, alla musica vocale. Le scelte poetiche cadono sui controllati conflitti di *A Mirror on Which To Dwell*, per soprano e ensemble (1976), su testi della scrittrice Elisabeth Bishop, sulle repentine variazioni d'umore e di tono di *Syringa*, per mezzosoprano, basso e ensemble (1978), su testi del poeta dell'avanguardia newyorkese John Ashbery, o sui veementi, ossessivi contrasti di *In Sleep in Thunder*, per tenore e ensemble (1981), su testi del poeta e amico Robert Lowell.

Nella sua più recente produzione, a partire dagli anni Ottanta fino ad oggi, Carter mostra una prolificità non comune e una felice padronanza dell'invenzione. Prosegue l'interesse per la forma concertante con il *Concerto per oboe* (1988), il *Concerto per violino* (1990), il *Concerto per clarinetto* (1997). Il genere sinfonico viene organizzato in due trittici *Three Occasions* (1987-89) e *Symphonia: Sum fluxae pretium spei* (1993-97) il cui titolo è tratto dal poema latino *Bulla* dello scrittore inglese del Seicento Richard Crashaw.

Al genere da sempre prediletto della musica da camera, coltivata nell'ultimo ventennio con numerose quanto deliziose miniature, scritte sovente in omaggio ad amici quali Petrassi, Boulez o Lutoslawski (*Riconoscenza per Goffredo Petrassi* per violino, 1984; *Esprit rude/Esprit doux*, per flauto e clarinetto; *Gra* per clarinetto, 1993) appartiene il ciclo vocale *Tempo e tempi* per soprano, oboe (e corno inglese), clarinetto (e clarinetto basso), violino e violoncello. L'opera, ispirata al tema squisitamente carteriano del fluire del tempo e delle sovrapposizioni di esso, è stata scritta nel 1998-99 e così viene presentata dal compositore: «Il fascino per la musica, la letteratura e l'arte italiana è cresciuto sin da quando mia madre mi portò a visitare Roma intorno al 1924. Questo ciclo vocale è un piccolo gesto di gratitudine alla cultura italiana e ai suoi musicisti che hanno mostrato tanto interesse per la mia musica. Alcuni anni fa Raffaele Pozzi (uno dei direttori del Festival Pontino che ha dedicato due manifestazioni al mio lavoro) mi mandò due poesie di Montale incluse in questo ciclo, chiedendomi se io avessi voluto metterle in musica. La prima di esse, *Tempo e tempi*, piacque a tal punto al pubblico italiano che io mi sono sentito incoraggiato a proseguire. Facendo uso della strumentazione della prima (oboe, clarinetto, violino e violoncello) ho scelto successivamente poesie di Ungaretti e Quasimodo, tutte in riferimento al tema del passaggio del tempo».

Sempre all'aurea vena cameristica recente di Carter -

che nel frattempo ha sorprendentemente ampliato la sua tavolozza di generi con l'opera di ambientazione ironico-surreale in un atto *What next?* (1997-98), su libretto di Paul Griffiths - appartiene *Mosaic*, per ensemble di otto strumenti (flauto, oboe, clarinetto, arpa, violino, viola, violoncello e contrabbasso). Il pezzo, composto nel 2004, si presenta come un breve concerto per arpa e ensemble, un'ulteriore elaborazione del principio concertante caro al compositore, dalla scrittura strumentale brillante e umoristica, strutturalmente organizzata con cellule «a mosaico». L'opera vuol essere un omaggio alla memoria dell'arpista e compositore Carlos Salzedo, figura di grande virtuoso, vicino a Varèse, Ives e allo stesso giovane Carter nel sostenere la causa della musica moderna nell'America degli anni Venti e Trenta.

Alle soglie del compimento dei cento anni il compositore è sempre al tavolo di lavoro nella sua casa newyorkese e non cessa la creazione e la presentazione in giro per il mondo di suoi nuovi pezzi. Il Tanglewood Music Center Festival, nell'ambito di un ampio ritratto, ha offerto in luglio ben due prime esecuzioni, *Sound Fields* per orchestra d'archi e *Mad Regales* per 6 voci soliste con esecutori come Oliver Knussen e James Levine. Daniel Barenboim ha diretto in settembre la prima esecuzione del *Flute Concerto* a Gerusalemme e un concerto monografico alla Philharmonie di Berlino. In dicembre 2008 è la volta di *Interventions* per pianoforte e orchestra con la Boston Symphony Orchestra diretta da Levine con Barenboim pianista solista.

E' dunque anche grazie a Carter, alla sua straordinaria energia, che l'avventura della modernità, lo spirito di essa, a dispetto dei molti postmoderni che la dichiarano definitivamente defunta e superata, si proietta nel futuro e mostra tutta la sua vitalità. ■

