

Elliott Carter: 100 años

Escenarios, poesía, placeres, conexiones

El último 11 de diciembre en el Carnegie Hall se realizó la rara —quizá sin precedentes de esta monta— celebración del centenario de un gran compositor vivo. Elliott Carter nació en 1908 en Nueva York y sigue lúcido y tan activo como siempre. Hace un par de semanas Daniel Barenboim y James Levine estrenaron su composición **Interventions**, para piano y orquesta. Ahora está abocado a un ciclo de canciones sobre los **Pisan Cantos** de Pound —cosa complicada si las hay—.

A los 15 años, cuando escuchó por primera vez **Le Sacre du printemps** de Stravinsky, decidió que *“quería componer algo así”*. De hecho, al terminar sus estudios, su primera composición importante fue, al igual que **Le Sacre**, un ballet primitivista sobre asuntos nacionales (**Pocahontas**, 1939). Charles Ives (1874-1954), el genial compositor que se ganaba la vida como agente de seguros —por ahí venía el contacto con la familia Carter— estimuló sus exploraciones personales. Mientras tanto estudió con Walter Piston, Gustav Holst y Nadia Boulanger.

Las influencias iniciales de Stravinsky y Copland pronto fueron elaboradas en un estilo cada vez más complejo, abstracto y exigente, que ganó cuerpo a inicios de los años 1950 y lo puso en el corazón de la escena más experimental de ese momento tan radical. Pierre Boulez (nacido en 1925) comentó que *“él no pertenece realmente a la generación en que nació; él pertenece a mi generación.”* La generación de Boulez es la llamada generación de Darmstadt, y se caracteriza por una música estrictamente atonal, amétrica, atemática, racionalmente superestructurada, puntillista. La música madura de Carter comparte todos esos rasgos, pero arribó a ellos por caminos totalmente distintos a la ascendencia schoenberguiana (serial) de los de Darmstadt. Desde la Sonata para chelo y piano (1948) empezó a trabajar sobre *“escenarios auditorios para que los ejecutantes actúen con sus instrumentos”*: el chelo y el piano suenan en forma simultánea pero con personalidades y comportamientos netamente diferenciados el uno del otro, al punto incluso de que cada uno de ellos tiene su propio tempo (velocidad) independiente. Ambas velocidades se oponen y se complementan en forma dramática sin que cualquiera de ellas predomine. Ese concepto, articulado en formas aun más complejas en obras posteriores, dio origen al procedimiento que quedó conocido como “modulación temporal” o “modulación métrica”. A nivel de las alturas, Carter empezó a trabajar sobre una sistematización de colecciones de notas (la catalogación de todas las combinaciones posibles de, por ejemplo, tres notas, o cinco notas, o de todos los acordes posibles con una determinada característica), posibilitando una forma nueva de control estricto sobre la composición atonal pero, al mismo tiempo, insinuando rasgos tonales. El resultado puede ser desconcertante, pues genera justamente el tipo de expectativa tonal que Schoenberg había pretendido evitar con su técnica dodecafónica, expectativa que, obviamente, se frustra, pero que se convierte en herramienta que ayuda a impregnar de una peculiar “poesía” (palabra recurrente en la literatura crítica sobre Carter) sus composiciones. Uno de los mejores ejemplos es el inicio de **A Symphony of Three Orchestras** (1976), con su maravilloso clima matinal y el solo de trompeta inspirado en una descripción de Hart Crane de una gaviota sobre el puente de Brooklyn.

Además de generar una cantidad asombrosa de música estupenda, el sistema de alturas de Carter sirvió de base para la teoría de conjuntos de alturas de Allen Forte, una de las principales herramientas en el estudio de música atonal. Carter tiene una envidiable preparación intelectual: formado en literatura en Harvard, es también profesor de matemática, física y griego clásico. La mistificación que se pueda hacer sobre el eventual hermetismo de una música tan compleja y demandante puede generar la idea de un “ejercicio intelectual”, cosa que lo de Carter se enorgullece de ser. Pero no

es el intelecto, sino la histeria, lo que suele desvincular de la sensibilidad emotiva: Carter afirma que pretende con su música sobre todo “*placer. Nuevos tipos de placer, nuevos tipos de sorpresas y nuevos tipos de conexiones entre cosas.*” La feliz minoría (no tan chica) de sus oyentes comparte esa apreciación, y agradece.

Guilherme de Alencar Pinto