

Elliott Carter in glasba sprememb

John Link

Ko se je leta 1908 v New Yorku rodil Elliott Carter, je bil v Beli hiši Theodore Roosevelt. Brata Wright sta ravno prodala svoj izum – letalo – ameriški vojski in do 1. svetovne vojne je bilo še 7 let. Več kot stoletje kasneje si Festival Slowind šteje v čast, da se lahko pokloni glasbi skladatelja, ki se še spominja, kako je med vožnjo s kolesom od enega konca Manhattna do drugega le poredko srečal kak avtomobil. Predstavljajte si Mozarta, ki se pogloblja v Wagnerjevo partituro *Tristana in Izolde*, ali pa da se Chopin udeleži premiere Schönbergovega *Pierrot Lunaire!* Celo Verdi je bil, ko je pri osemdesetih napisal *Falstaffa*, za celo generacijo mlajši kot je Carter danes. Pri 102-eh letih Carterjeva kariera zaobjema 75 let dolgo dobo in njegovo delo se stika z mnogimi vodilnimi glasbenimi in umetniškimi imeni preteklega stoletja – od Ivesa do Stravinskega, Bouleza

in Rzewskega, od Koussevitzkega in Leinsdorfa do Barenboima in Knussna, od Bernarda Greenhousa in Ralpa Kirkpatricka do Freda Sherryja in Ursule Oppens. Še več, zadnjih petnajst let je bilo Carterjevo najproduktivnejše obdobje. Od svojega 85. rojstnega dne dalje je napisal več kot tretjino življenjskega opusa, tako da se središčna točka njegovega opusa skokovito bliža letu 1990!

Ta presenetljiva produktivnost je plod relativno poznega razvoja skladatelja. Čeprav je že zgodaj pokazal nadarjenost za glasbo, ga družina pri tem ni preveč spodbujala. Od njega so pričakovali, da bo tretji po vrsti v dinastiji uvoznikov čipk. Njegov oče – tudi Elliott Carter – je podedoval posel po svojem očetu, Eliju C. Carterju, ki je ustanovil podjetje potem, ko se je vrnil iz ameriške državljanske vojne. V dobi računalnikov se zdi čipka precej zastarelo in čudno

blago, vendar je bila pred 150. leti za petičneže pomembna dobrina. (Še vedno lahko občudujemo kolekcijo Isabelle Stewart Gardner v Bostonskem muzeju.) Razumljivo je bilo, da je oče od svojega edinca pričakoval, da bo nasledil njegov in dedov družinski posel. Že rosno mlad je spremljal očeta na pogostih poteh v Evropo in se učil francoščine še preden je znal brati angleško, da bi se bolje pogajal s francoskimi in belgijskimi izdelovalci čipk. Vendar je bil mladi Elliott Carter upornik.

V dvajsetih letih se je vpisal na Horace Mannovo šolo in njegov učitelj glasbe, Clifton Furness, ga je spodbujal in gojil v njem strastno zanimanje za sodobno glasbo, medtem pa je Carter v času prohibicije raziskoval tudi boemsko življenje v Greenwich Villageu z vsemi njegovimi saloni in pubi. Poslušal je koncerte sodobne glasbe in se udeleževal večerov v stanovanju Katherine Ruth Heyman, pianistke ter zagovornice Skrjabina in teozofije. Ko je bilo Carterju petnajst let, ga je Furness predstavil Charlesu Ivesu, ki je bil takrat star 50 let. Ives je postal nekakšen Carterjev glasbeni mentor, vodil ga je na koncerte in ga spodbujal pri njegovem zanimanju za kompozicijo in avantgardne komponiste tistega časa – med drugimi so to bili Ruth Crawford, Henry Cowell, Carl Ruggles in Edgard Varèse.

Če so bili Ives in newyorška avantgarda 20-ih let en pol Carterjevega zgodnjega glasbenega razvoja, je našel

drugega v skupini „Boston-Boulangier-Stravinsky”, kot jo je imenoval Joseph Kerman. Če ne štejemo zgodnjih ur klavirja in tistega, kar je pobral od Furnessa in Ivesa, je bil Carter pravzaprav samouk, vse dokler se ni leta 1926 vpisal na Harvardsko fakulteto. Tam je kmalu zamenjal glavni predmet in namesto glasbe vpisal angleško literaturo, luknje v svojem glasbenem izobraževanju pa je začel zapolnjevati na tamkajšnjem konservatoriju Longy School. Izjemno hitro je napredoval, nadaljeval spet na Harvardu ter diplomiral iz glasbe leta 1932, nakar se je po zgledu svojega učitelja Walterja Pistona odpravil študirat v Pariz k Nadii Boulanger, renomirani pedagoginji, ki je vzgojila generacije ameriških skladateljev, od Roya Harrisa do Phillipa Glassa. Boulangerjeva je zelo cenila Fauréja in bila osebna prijateljica Stravinskega, ki je v 30-ih letih komponiral svoja neoklasicistična dela. Ni bila samo odlična glasbenica, pač pa tudi silna avtoriteta in strastno predana pedagoginja, zato je omogočila Carterju, da se obrtniško izpopolni v tem, kar mu je v glasbenem znanju še manjkalo. V Parizu se je posvetil renesančni glasbi in baročnemu kontrapunktu, srečal je Stravinskega in pel Bachove kantate, tako da je njegova avantgardna nagnjenja – ki so predstavljala velik del njegovega najstniškega newyorškega obdobja – začasno zasenčil frankofilski neoklasicizem pariškega miljeja.

Za razliko od Pistona in Coplanda je Carter našel svoj lastni izraz šele

mного let po tem, ko se je vrnil iz Pariza. Še približno deset let je pisal v neke vrste ameriško neoklasicističnem slogu, pod vplivom Boulangerjeve in svojih prijateljev in tekmecev Aarona Coplanda in Samuela Barberja, vendar ga njegovi naporji niso zadovoljevali, poleg tega pa je imel premalo priložnosti za izvedbo. Nekaj časa se je preživljal kot glasbeni kritik in učitelj, Harvardski Glee Club je naročil pri njem nekaj skladb, vendar je opus iz tistega časa pritegnil zelo malo pozornosti, pa tudi danes ga redko izvajajo. Okoli leta 1945 pa se je Carter začel gibati v smeri novega sloga, ki je združil in izboljšal tehnično znanje, pridobljeno v Parizu, z modernističnim duhom, ki se ga je bil navzel v svoji mladosti v New Yorku. O svojem odmiku od neoklasicizma je Carter zapisal: „*Čutil sem, da sem izčrpal svoje zanimanje za ta slog, zato sem vrgel na sito ves dotedanji glasbeni material v upanju, da bom našel način, kako izraziti vsebine, ki so se mi zdele pomembnejše – ali pa so bile vsaj bolj osebne. Če pogledam nazaj, lahko vidim, da sem porabil kar nekaj let, da sem si razjasnil lastne namere.*”

Ves čas tega dolgega obdobja razjasnjevanja – trajalo je nadaljnjih deset let – je Carter delal izjemno natančno in počasi, pogosto je za eno skladbo potreboval celo leto. Postopoma je razvil repertoar ritmičnih, formalnih in harmoničnih inovacij, kar mu je pomagalo, da se je znebil Ivesovega vpliva in vpliva ameriških ultramodernistov ter našel izrazna

sredstva, ki so bila samo njegova. Pri tem razvoju si je pomagal tako s filozofijo kot s tehniko. Med svojim harvardskim obdobjem se je seznanil z delom Alfreda Northa Whiteheada, pomembnega britanskega filozofa in člana Harvardske fakultete, ki je v knjigi *Proces in realnost (Process and Reality, 1929)* govoril o svoji filozofiji „organizma”. Whitehead je ovrigel misel, da je izkušnja vsota individualnih podatkovnih točk, objektivna in neskrayšljiva, ter namesto tega trdil, da je „prehodna izkušnja”, ki jo stalno preoblikuje trajno spreminjajoči se kontekst organizma kot celote, osnovno organizacijsko načelo naše stvarnosti. Whiteheadove ideje so na Carterja naredile globok vtis in petnajst let kasneje je začel raziskovati nove načine, kako bi jih apliciral na svojo glasbo. Namesto rabe izoliranih kombinacij nenavadnih zvokov in eksotičnih ritmičnih vzorcev kot gradbenih enot, je Carter za svoje izhodišče izbral človeško percepcijo časa. Ko ga je Varèse leta 1948 vprašal po „neke vrste *credu*”, da bi ga posredoval svojim študentom sodobne glasbe na Univerzi Columbia, je Carter odgovoril z drzno izjavo, ki postavlja Whiteheadovo prehodno izkušnjo v središče njegovih kompozicijskih ambicij: „*Ker se v glavnem ukvarjam z [časovno] dimenzijo, dejanske detajle harmonije, tekture in tonske barve izbiram bolj zaradi njihove sugestije gibanja kot zaradi katerekoli druge intrinzične lastnosti, ki jo morda imajo.*”

Po letu 1945 glavno gibalno Carterjeve glasbe postane stalna sprememba. Njegova središčna točka niso teme, akordi ali tekture, pač pa vprašanje, kako vse te elemente – ki jih zaznava človeško uho – skozi celotno skladbo stalno preoblikovati in nenehno razvijati. Carterjeva tehnika „metrične modulacije”, ki je bila predmet mnogih razprav, je omogočila, da ima tempo v glasbi strukturalno vlogo, enako kot harmonija (tako je upal), in da se ustvari vtis simultano gibajočih se kontrapunktičnih linij v mnogih različnih hitrostih, ki pa so v medsebojni povezavi. V mislih je ohranil energijo in nenehno gibanje Bachovih fug, ki jih je študiral v Parizu, jasno artikulirane fraze in suho eleganco predvojnega neoklasicizma je pustil ob strani, razvil pa je virtuozni slog, pri katerem se tematske zamisli in motivični fragmenti med seboj nenehno prepletajo – prihajajo na površje in spet izginjajo v kontinuiranem glasbenem toku. Sprememba je postala zaščitni znak tudi za Carterjevo kompozicijsko prakso. Omalovaževal je „rokodelsko” odvisnost od „hitro obnošenih rutinskih prijemov, ki so jih razvili drugi ali celo avtor sam” in jo imel za antitezo „glasbeni imaginaciji, ki je vedno cenila nenehno raziskovanje glasbenih pojmov, ki jih je potrebno vedno na novo odkrivati v skladu s potrebami, ki se pojavljajo”. Invencija novih materialov in metod za vsako novo skladbo je postala osrednji element njegovega pristopa. Carterjevo degradacijo harmonije, ki ji je dodelil sekundarni status v *credu*, ki ga je

zapisal za Varèsea, lahko razumemo kot besen poizkus vzpostaviti ločnico med sabo in svojimi sodobniki, ki so se tisti čas v velikem številu intenzivno ubadali z razvijanjem Schönbergove dvanajsttonske metode. Vendar pa je bil Carterjev novi slog pod močnim vplivom sodobnega razvoja v evropski glasbi. Jezna na predhodnike zaradi vojnega razdejanja in ker jo je spodbudil občutek urgentnosti (pa zahodni kapital) pri obnovi Evrope, je generacija mladih umetnikov, pisateljev in skladateljev iskala novo ter zavračala stari slog in tehnike preteklosti s polemično živahnostjo. Ker se je še spominjal futuristov in dadaistov prejšnjega povojnega obdobja, je Carterja zabavala podobnost med retoriko mladih komponistov iz Darmstadta in Donaueschingena ter (takrat že staromodne) avantgarde 20-ih let, vendar pa ga je kljub temu navduševala svežina nekaterih njihovih skladb. Ker ni želel zavreči humanističnega izraza in dramatične pripovedi (brez dvoma pa tudi zato, da bi mladi generaciji pokazal to in ono), je Carter razvil tehnike, ki so se mu zdele najbolj zanimive v glasbi, ki jo je slišal v Evropi (pa tudi v Mehiki, ko je leta 1957 obiskal Nancarrowa) in jih prilagodil svoji lastni, precej drugačni estetiki glasbe, ki predstavlja dramo človeške izkušnje.

Tudi neglasbeni dejavniki so vplivali na smer Carterjeve poklicne poti. V prvih letih hladne vojne sta se tako ameriška kot sovjetska vlada lotili obsežnih kampanj, da bi osvojili „srce

in razum” ljudstva. Ti naporji so močno učinkovali na kulturne institucije, ki so se pojavile v obdobju po drugi svetovni vojni in naredile iz glasbe geopolitično plamenico. Iz našega zornega kota, v današnjem svetu post-sovjetske globalizacije in skoraj univerzalne prevlade potrošniškega kapitalizma, se zdi politični pomen, ki so ga pripisovali umetnosti med hladno vojno popolnoma nerazumljiv. Sovjeti so v New York poslali Šostakoviča in kritizirali ameriško kulturo, češ da je dvolična in dekadentna, medtem ko so operativci na ameriški strani ustanavljali intelektualne časopise ter predstavljali festivale sodobne umetnosti in glasbe (često na skrivaj ustanovljene s sredstvi C.I.A.), da bi svet prepričali, kako je ameriški tip „svobode” intelektualno in moralno nad sovjetskim komunizmom. Lahko se zdi ironično, da se supersili v tekmi za geopolitično nadvlado spuščata v kampanjo s tako prefinjenim okusom za umetnost in literaturo. Vendar pa je po ogromnem kolektivnem vložku v vojno in zmago nad fašizmom retorika hladne vojne na zahodu odražala globoko zakoreninjeno in zelo razširjeno vero v ameriški sistem, ki ga še nista zamajala Prašičji zaliv in Vietnamska vojna.

V tej klimi spolitizirane estetike in izdatnega financiranja so na festivalu *La Musica nel XX Secolo* v Rimu aprila 1954 izvajali Carterjev *Prvi godalni kvartet*, ki ga je sponzoriral Kongres za kulturno svobodo. Med publiko sta bila (med drugimi pomembnimi gosti) tudi William Glock in Luigi

Dallapiccola, nastop pa je v hipu utrdil Carterjev sloves, proglasili so ga za enega najpomembnejših skladateljskih peres povojnega obdobja. Carter je *Prvi kvartet* skomponiral v Arizoni (*Guggenheim fellowship* 1950–51) in to njegovo „puščavsko leto” so postavili za vzor, ko so Carterja lansirali kot „osamljenega junaka”, junaka, ki brezkompromisno kljubuje pesmi siren mode in vsesplošnega ploskanja, da bi skoval novo glasbeno identiteto samó z močjo volje. Zgodba ima korenine v Carterjevi trmasti odločenosti, da gre svojo lastno pot (ta vidik njegovega značaja je razviden že v „*credu*” za Varèsea), politika estetike 50-ih let pa je ojačala njeno odmevnost z mnogimi na zahodu najpriljubljenejšimi arhetipi junaštva: človek, ki se je naredil sam, podjetnik, „naravni” genij (nevezan na tradicionalno) in ikonoklast. Ta lik je utelešal podobo svobode, svobode, ki je izšla iz revščine, izpod nadzora drugih, izpod bremen preteklosti – to je zahod še posebej goreče želel predstaviti svetu. V tem kontekstu ni bilo težko interpretirati Carterjevega dobro oglaševanega *creda* v razvijanje novih materialov in metod za vsako skladbo z eksplicitno političnimi izrazi. Slogovne spremembe v njegovih delih – ki so se zdele takrat še posebej dramatične – so torej razumeli ne samo kot produkt nemirne imaginacije z zelo visokimi standardi, temveč tudi kot poučen primer dobrobiti tiste vrste svobode, ki je bila odvzeta nesrečnikom za železno zaveso.

Politični imperativi hladne vojne so Carterjevi karieri gotovo dali močan vzgon, vendar pa so tudi globoko resonirali z njegovim občutkom za lastni prihajajoči glasbeni izraz. Ponudili so socialno metaforo za kvazi neodvisne glasbene plasti, ki so čedalje bolj določale Carterjevo glasbo. Mnoge od zelo spektakularnih pasaj *Prvega kvarteta* vsebujejo razdelitev ansambla na kvazi neodvisne glasbene plasti. Carter je razvil idejo „razdeljenega ansambla” sprva kot rezultat svojega študija kontrapunkta in poliritmije pri Skrjabinu in Nancarrowu. Namesto da bi bili abstraktni prenašalci fuginih subjektov ali glasbenih tem, so razplateni glasovi v Carterjevi glasbi prevzeli vlogo likov v človeški drami. Godalni kvarteti Ruth Crawford in Charlesa Ivesa so bili očiten model, vendar je Carter idejo ponesel precej dlje in razdeljeni ansambel je kmalu postal vodilno načelo skoraj vseh njegovih skladb. V *Adagiu Prvega kvarteta* violini igrata eteričen koral izdržanih flažoletov, ki se dviga visoko nad furioznim recitativom, ki že teče med violi in violončelom. Dramatični kontrast registrov, ritma in razpoloženja med obema plastema glasbene teksture daje poslušalcem srhljiv občutek razširjene perspektive, kot če bi nenadoma zagledali mirna angela, ki lebdita nad zmedenimi ali besnimi prozaičnimi figurami pod njima.

Do individualiziranega inštrumenta kot metafore za socialno-politični (in filozofski) konflikt, ki se je odvijal v

Evropi, je bil le kratek korak. Kot je Carter sam izjavil mnogo let kasneje: „... *mislim, da ljudje v svobodni družbi ne korakajo skupaj. Vsak od njih mora najti in obdržati svoj lastni ritem in v tem smislu so inštrumenti zame kot posamezniki, vsak ima svoj značaj in svojo lastno ritmično osebnost.*” Želja, da bi glasba odražala konflikte, pa tudi komične nesreče „svobodne družbe”, je ostala v Carterju živa vse do danes.

Ko je Carter razvil idejo o razdeljenem ansamblu, je spet pretehtal trditev, ki jo je podal Varèseu, namreč, da postane harmonija v bistvu drugotnega pomena, ko se ukvarjaš z glasbenim časom. V svoji glasbi poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih let je Carter obrusil robove kontrapunktičnih linij in izpostavil njihove nenehno izmenjujoče se vzorce poudarkov ali kontrastnih hitrosti v razmerju z njihovo tematsko identiteto. Carterjevi najprodnornejši kritiki so razumeli njegov namen, da sprememba sama postane tema, vendar pa so se kljub temu pritoževali nad odsotnostjo pompljivih tem ter se spraševali, ali se lahko še tako dinamično zasnovana glasba izogne skrbnemu ukvarjanju s podrobnostmi harmonije.

Pokazalo se je, da se je tudi Carter sam ukvarjal s to dilemo. Najprej je jasneje diferenciral kontrapunktične plasti v skladbah za svoj razdeljeni ansambel. Namesto preprostega sopostavljanja podobnih tokov istih tonskih vrednosti v različnih hitrostih,

je začel diferencirati plasti svojih kompozicij tako glede na ritmično vedenje, kot na register, teksturo in dinamiko, kakor je to naredil pri *Adagiu Prvega kvarteta*. Zaradi teh sprememb je poslušalec lažje zaznal inštrumentalne „značajske kontinuitete“ (kot jih je imenoval Carter), z njihovo jasno identiteto in osebnostjo. Podobno je značajski element postala tudi harmonija. V *Drugem kvartetu* je imel vsak inštrument edinstven repertoar intervalov, medtem ko so pri *Dvojnem koncertu* intervali razdeljeni med dva komorna orkestra. V kasnejših skladbah je Carter razširil te harmonske delitve. V zgodnjih šestdesetih je delal na dvanajstih možnih trozvokih, ki jih je razdelil med solisti in orkestrom v svojem *Klavirskem koncertu*. Še poznejše kompozicije so vsebovale delitve vse večjih akordov, ki jih je Carter za svoje potrebe sistematično oštevilčil. Sredi sedemdesetih je ves ta material – plod več kot deset let trajajočega študija harmonije – zbral v zajetni knjigi *Harmony Book*, enciklopedični referenci za vse mogoče akorde v svetu dvanajsttonskega sistema. 2002. so ga končno prepričali, da je – po skoraj tridesetih letih od nastanka – knjigo tudi objavil.

Knjiga harmonij je Carterju omogočila, da organizira svoj harmonski jezik na način, ki je okrepil njegove estetske cilje. Njegove skladbe za razdeljene ansamble so socialne drame, v katerih konflikti med protagonisti radikalno drugačnih konstitucij in

temperamentov generirajo glasbeno snov. S pikolovsko natančnostjo načrtovani in z veliko inventivnosti ter dovršenim mojstrstvom izvedeni, prihajajo na plano polne humorja, obarvanega z dramatično ironijo; stabilnosti pogosto grozi, da se bo prevesila v konfuzijo (ravno toliko vznemirljivo kot zavajajočo) in rešitve, do katerih naj bi prišli, so negotove in začasne.

Sredi sedemdesetih let je Carterjeva kariera dosegla zenit. Dobil je večino najpomembnejših nagrad za kompozicijo, z dvema Pulitzerjevima nagradama vred, bil je svetovno znan in priznan kot eden vodilnih umetniških osebnosti. Vendar pa je imel Carter čedalje bolj občutek, da je on sam precej bolj znan in cenjen kot njegova glasba. Kompleksnost njegovega sloga, precejšen upad finančnih sredstev, ki so jih ZDA vlagale v umetnost ter pojav minimalističnih in neoromantičnih gibanj – vse to je odvrnilo pozornost od Carterjeve glasbe. Carter sicer – poljudno rečeno – ignorira praktične in stilistične pritiske okolja ter trmasto vztraja pri svoji poti, močno razširjene spremembe v glasbeni kulturi sedemdesetih in osemdesetih let pa so ga vendarle pripravile do tega, da je ponovno pretehtal svoje delo ter ga poenostavil v skoraj vseh aspektih. Obrnil se je k manj izdelanim oblikam, ki jih je baziral na gibanju, prečistil je svojo harmonsko paletu in – kar je morda še najpomembnejše – začel je ekonomično dozirati dramatičnost,

zaradi česar lahko poslušalec lažje dojame bogato večplastno izkušnjo njegove glasbe.

Carterjeve skladbe osemdesetih let so morda njegova najbolj prefinjena glasba. Plasti razdeljenih ansamblov so ostro začrtane tako v harmonskem in ritmičnem materialu kot v osebnostnem – zarisane s skrajno jasnostjo in istočasno integrirane v univerzalno kontinuiteto s pomočjo temeljne strukturalne poliritmije. Hkrati pa so kontrapunktični odnosi med glasbenimi osebnostmi bolj uravnovešeni v smislu konfliktnosti in sožitja. V *Triple Duu* (1982–83) trije ločeni pari (flavta in klarinet, klavir in tolkala, violina in violončelo) večinoma delujejo med seboj antifonalno ali kontrapunktično, vsak od parov se razlikuje po značilnem besednjaku intervalov, akordov in ritmičnih vzorcev. Vendar pa se pogosto srečajo v delih skladbe, ki imajo enoten značaj in razpoloženje, kot je na primer eterični počasni stavek s piccolom, Es-klarinetom, zvončki in krotali ter flažoleti godal nekje na sredini skladbe. V zadnjem stavku, potem ko celoten ansambel kolidira v množici trilčkov, pride do nenadnega izbruha lirčnosti. Vsi inštrumenti izmenično prispevajo melodične fragmente, ki se povezujejo skozi skupne tonske višine in oblikujejo brezšivno dolgo trajajočo melodijo, ki zavzema skoraj celo zadnjo tretjino skladbe. Podobna ironična dihotomija med avtonomijo posameznika in kolektivnim naporom se odvija v *Godalnem kvartetu št. 4*. Inštrumenti

obdržijo unikatno razdelitev intervalov, ritmičnih in vedenjskih vzorcev, vendar njihove izdelane, pogosto konfliktno interakcije oblikujejo štiri stavke kvazi neoklasičnega godalnega kvarteta: *Allegro, Scherzando, Lento, Finale*.

V zgodnjih osemdesetih letih so imele spremembe v Carterjevem načinu pisanja (družno s spremembami v založništvu) zelo pomlajevalen učinek na njegovo kariero. Ne samo, da je napisal veliko več, pač pa je imel tudi veliko več izvedb. Med dirigenti sta tako znamenita mojstra, kot sta bila Pierre Boulez in James Levine, našla nove možnosti za naročanje pri njem in uvrščanje njegovih skladb na program, pojavili pa so se tudi novi Carterjevi zagovorniki, tako zreli maestri, kot Daniel Barenboim, kot vzhajajoče zvezde, kot na primer Oliver Knusssen in David Robertson. Carterjevim dolgoletnim sodelavcem – naj jih nekaj naštejemo: Virgil Blackwell, Juilliard String Quartet, Charles Neidich, Ursula Oppens, Lucy Shelton, Fred Sherry, Rolf Schulte in David Starobin – ki so pri njem naročali skladbe in strastno zagovarjali celoten Carterjev opus, so se pridružili novi: Ole Bøhn na Norveškem, Asko Ensemble na Nizozemskem, Nicolas Hodges v Angliji in Nemčiji, Arditi Quartet in Pierre-Laurent Aimard v Franciji, Emmanuel Pahud in Elena Bashkirova v Nemčiji in Izraelu in zdaj še Festival Slowind v Sloveniji – Carterjeva glasba je deležna čedalje več mednarodne pozornosti. Hkrati pa so višji standardi izvedbene prakse omogočili, da nove

generacije izvajalcev veliko bolje dojemajo Carterjev predhodni opus, ki so ga imeli v času nastanka za praktično neizvedljivega. Zato dandanes ni nič nenavadnega, da študentje konservatorijev, visokih šol in akademij po vsem svetu na svojih recitalih izvajajo Carterjeve skladbe. Ko je Carter leta 2008 praznoval 100. rojstni dan, je bila njegova glasba tista, ki je bila v središču pozornosti. Praznovanje se še vedno nadaljuje na koncertih in festivalih po vsem svetu, tudi v Ljubljani na Festivalu Slowind 2011.

Carterja imajo včasih za tipičnega predstavnika preživele vrste tehnično kompleksnega povojnega ameriškega modernizma. Vendar pa se njegov slog ni nikoli prenehal spreminjati in razvijati, tako da bi bilo potrebno akademski pogled na njegovo glasbo temeljito prevetrili. Od srede devetdesetih dalje je Carter nadaljeval s prečiščevanjem svojega glasbenega jezika in našel nove načine, kako upreti čustveno ironični pogled nazaj na svojo zgodnjo glasbo z „novo vizijo” tega, kar glasba lahko doseže. V svojih najnovejših skladbah nadaljuje raziskovanje novih možnosti glasbenega izražanja in se še naprej upira „nostalgiji za preteklostjo, ki si je želijo nazaj samo oni, ki so slepi za njene širše implikacije”. Spremebo imajo, še posebno v Ameriki, pogosto za ekskluzivno pravico mladih. Vendar ostaja Elliott Carter pri svojih stodveh letih eden njenih vodilnih zagovornikov.

