



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Programa de Doctorado en Arte: Producción e  
Investigación



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

***Eight Pieces for Four Timpani* de Elliott Carter:  
Procedimientos en la documentación y difusión en medios  
digitales basados en la experiencia de concierto**

TESIS DOCTORAL

Autor: Miguel Ángel Orero García

**Directores:**

Dr. Vicente Llimerá Dus

Dr. Carlos David Perales Cejudo

**Tutora de la tesis:**

Dra. Sara Vilar Garcia

Valencia, 29 de septiembre de 2020



A Teresa Galindo, Javier Orero y Santiago Orero.



## *Agradecimientos*

---

“No hay deber más necesario que el de dar las gracias”

Marco Tulio Cicerón (106-43 aC)

En primer lugar, quiero agradecer a todas las personas que de una u otra manera y a lo largo de mi trayectoria, han aportado parte de sus conocimientos y ayudado a mi formación investigadora y a la elaboración de esta tesis. Ha sido una gran cantidad de herramientas e innumerables recursos los que han aportado conocimientos y experiencias en mi proceso formativo. A todos ellos también les debo mi gratitud ya que, además, han sido esenciales en mi crecimiento como docente e intérprete.

Desde un punto de cercanía he de reconocer la colaboración de mis compañeros de *Kontakte, grup de percussió* (Kontakte, 2020): Francesc Vidagany Nàcher, Sergio Izquierdo Pallardó y Joaquín Lambies Zanón, ya que con ellos he compartido infinitas sesiones de trabajo y preparación de conciertos, todo lo cual ha contribuido, sin lugar a dudas, a forjar mi visión de la interpretación con un criterio estético adaptado a cada obra según su exigencia. Además, Sergio Izquierdo colaboró en el registro audiovisual como ayudante técnico para el proceso de grabación de audio, lo cual agradezco también enormemente.

Gratitud, indudablemente, a todos los que han sido mis profesores de percusión desde mis inicios en el mundo de la música y la interpretación, ya que han proporcionado esa impronta necesaria en todo músico, con aspectos como, por ejemplo: el trabajo, el tesón, la inquietud, la disciplina y el amor por tu instrumento.

Gracias a Cristina Tormo Soriano, profesora de Armonía y Análisis, por su implicación y ayuda en el análisis de las partituras, y también agradecimiento a Tomás Gilabert, profesor de Armonía, Análisis y Composición, ya que sus puntos de vista me han abierto los ojos a nuevas perspectivas y maneras de ver la música de Carter.

En particular quisiera agradecer también a Rob Funkhouser, manager de actividades educativas del centro de exposiciones *Rhythm*<sup>TM</sup>, perteneciente a la *Percussive Arts Society*, con sede en Indianapolis (EEUU), quien de una manera desinteresada me ayudó a conseguir una copia digital del manuscrito de Elliott Carter, si bien, en un principio la obra se componía de seis de sus ocho piezas actuales, los movimientos *III Adagio* y *VI Canto* fueron añadidos en 1966.

Un reconocimiento especial a Carles Subiela por su apoyo incondicional desde siempre y por sus aportaciones a la redacción para que ésta tenga una fluidez digna de una tesis.

Por último, y no por ello menos importante, quiero agradecer especialmente el apoyo desde la UPV por parte de la Coordinadora del Doctorado en arte, la Dra. Teresa Cháfer, a mi tutora la Dra. Sara Vilar por su paciencia y su dedicación, y a mis directores, Dr. Vicente Llimerá y Dr. Carlos David Perales, por todas las orientaciones y consejos que he recibido por su parte a la hora de encarar, desarrollar y profundizar todas y cada una de las diferentes secciones de esta tesis.

Si hay algún error de tipo formal o de contenido en esta tesis es responsabilidad exclusivamente del autor de la misma.

## *Resumen*

---

En los últimos años, es habitual encontrarnos con investigaciones artísticas que, en el ámbito de la interpretación musical, tienen como última consecuencia recoger el resultado performativo en soporte digital. Sin embargo, una gran parte lo hace situando tal registro audiovisual como algo subsecuente, un fin ulterior sin conexión directa con la materia estudiada o los resultados obtenidos. Los trabajos de investigación que orientan así su enfoque, devuelven un resultado audiovisual desvinculado de los parámetros que han sido objeto del estudio, eludiendo las enormes capacidades semánticas y sintácticas que podría incluir el hecho audiovisual en sí y el consecuente fenómeno de difusión de la obra en redes digitales.

Esta investigación se orienta hacia la búsqueda de mecanismos eficaces que hagan converger el estudio y el análisis de una obra contemporánea con el registro y difusión de la misma, procurando acercar al espectador a la mayor parte de las aristas que conforman la obra, al mismo tiempo y de modo que dicho procedimiento se sitúe además como eje fundamental y herramienta de futuras investigaciones, para el montaje y registro audiovisual de cualquier obra.

Con nuestra investigación buscamos dar un giro de ciento ochenta grados, en donde el procedimiento del análisis y de la investigación es el fin, dejando por el camino un resultado de manera colateral o como parte del fin, pero en ningún momento es únicamente ese objetivo. Se intenta trasponer el análisis desde el punto de vista performativo hacia un resultado que será plasmado en un registro audiovisual, de este modo, la concepción y factura de dicho registro se extraerá a partir de un análisis profundo en materias histórico, estético y estructural (formas, etc.). Además, se llevará un proceso de realización mediante la utilización de diferentes planos visuales que lo situará en una posición diferenciada respecto a aquellas otras investigaciones.

Todo ello, intentando que el análisis esté estrechamente relacionado con la interacción con la cámara, mostrando aquello que el compositor quería destacar en cada momento, y llevándolo a la pantalla final de manera que el discurso musical tenga la congruencia que se merece.

En definitiva, se pretende que el proceso nos acerque un poco más al punto de vista del compositor, intentando averiguar y deducir qué cuestiones se deben destacar y, además, cuándo y cómo.

## *Resum*

---

En els últims anys, és habitual trobar-nos investigacions artístiques que, en l'àmbit de la interpretació musical, tenen com a última conseqüència recollir el resultat performatiu en suport digital. No obstant això, una gran part ho fa situant al registre audiovisual com una cosa subseqüent, una fi ulterior sense connexió directa amb la matèria estudiada o els resultats obtinguts. Els treballs de recerca que orienten així el seu enfocament, retornen un resultat audiovisual desvinculat dels paràmetres que han sigut objecte de l'estudi, eludint les enormes capacitats semàntiques i sintàctiques que podria incloure el fet audiovisual en si, i el conseqüent fenomen de difusió de l'obra en xarxes digitals.

Aquesta investigació s'orienta cap a la cerca de mecanismes eficaços que facen convergir l'estudi i l'anàlisi d'una obra contemporània amb el registre i difusió d'aquesta, procurant acostar a l'espectador a la major part de les arestes que conformen l'obra, al mateix temps i de manera que, aquest procediment se situe a més com a eix fonamental i eina de futures investigacions, per al muntatge i registre audiovisual de qualsevol obra.

Amb la nostra investigació, pretenem donar un gir de cent huitanta graus, on el procediment de l'anàlisi i de la investigació és l'objectiu, deixant pel camí un resultat de manera col·lateral o com a part del procés, però en cap moment és únicament aqueix el motiu principal. S'intenta transposar l'anàlisi des del punt de vista performatiu cap a un resultat que serà plasmat en un registre audiovisual; així, la concepció i la factura d'aquest registre s'extraurà a partir d'una anàlisi profunda en aspectes històrics, estètics i estructurals (formes, etc.). A més, s'aplicarà un procés de realització mitjançant la utilització de diferents plans visuals que el situarà en una posició diferenciada respecte d'altres investigacions.

Tot això, intentant que l'anàlisi estiga estretament relacionat amb la interacció amb la càmera, mostrant allò que el compositor volia destacar en cada moment, i portant-ho a la pantalla final de manera que el discurs musical tinga la congruència que es mereix.

En definitiva, es pretén que el procés ens acoste una miqueta més al punt de vista del compositor, intentant esbrinar i deduir quines qüestions s'han de destacar i, a més, quan i com.

## *Abstract*

---

In recent years, it's common to find artistic research that, in the field of musical interpretation, has the final result to collect the music performance in digital support. However, most of them do so by placing the audiovisual record as something subsequent, an farther end without direct connection to the subject matter studied or the results obtained. The research works that thus guide their approach, return an audiovisual result unrelated to the parameters that have been the object of the study, avoiding the huge semantic and syntactic skills that the audiovisual event itself, and the consequent phenomenon of diffusion of the work in digital networks.

This research is oriented towards the seek for effective mechanisms that make the study and analysis of a contemporary work converge with its recording and dissemination, trying to bring the viewer closer to most of the edges that make up the work, at the same time and so that this process is also positioned as a fundamental axis and tool for future research, for the audiovisual montage and recording of any work.

With this research we seek to turn the approach around, regarding the analysis and investigation procedure as a goal, obtaining collaterally one result, but not as the only or main goal. An attempt is made to bring the analysis from the performative point of view to a result that will be reflected in an audiovisual record. This way, the concept of this recording will be fed from a deep analysis in historical, aesthetic and structural matters (forms, etc.). Furthermore, a full process of audiovisual production will be carried out through the use of different visual shots that aim to differentiate this research from the aforementioned ones.

At all times is intended that the analysis is closely related to the interaction with the camera, showing what the composer wanted to highlight at each section or moment, and taking the visual discourse to the final shot so that the combination of the musical development and the visual path have the congruence it deserves.

To sum up, it is intended that the process brings us a little closer to the composer's point of view, trying to find out and deduce what issues should be highlighted, and also when and how.

## *Abreviaturas*

---

Abreviatura	Significado
AMP	Associated Music Publishers
B	Ballet
BD	Bombo
C	Cámara
c./cc.	Compás / Compases
ca.	Circa
cast	Castañuelas
CH	Coral
Chin.bl	Caja china
CO	Orquesta de cámara
crot	Crótalos
cyms	Platos de choque
dr	Tambor

## Abreviaturas

Abreviatura	Significado
flex	Flexatón
glsp	Lira
H	Hendom Music (Boosey & Hawkes)
h.bells	Campanas de mano
hi	Agudo
I	Instrumental
lg	Grande
lo	Grave
mar	Marimba
mf	Mezzo forte (indicación dinámica de media fuerza)
mi	Medio
MM	Merion Music (Theodore Presser)
mov.	Movimiento
O	Orquesta
OP	Ópera
p.p.m.	Pulsos por minuto (velocidad de interpretación)
P/p	Piano (indicación dinámica suave)
PD	Tambor provenzal
perc	Percusión
SD	Caja
sm	Pequeño
SO	Solo y orquesta
susp.cym	Plato suspendido
t.bells	Campanas tubulares

Abreviatura	Significado
tam-t	Tam-tam
tamb	Pandereta
TD	Caja Tenor
tgl	Triángulo
timp	Timbales
tom-t	Toms
tpl.bl	Temple block
Tpo.	Tempo
VE	Voz y ensemble
vib	Vibráfono
wdbl	Caja china
xyl	Xilófono
F/f	Forte (indicación dinámica fuerte)
Fp/fp	Fortepiano (indicación dinámica de ataque fuerte y mantenimiento suave)
Sfz	Sforzando (indicación dinámica de ataque mantenido fuerte y bajada a suave)
cresc.	Crescendo (dinámica progresiva de suave a fuerte)
dim.	Diminuendo (dinámica progresiva de fuerte a suave)
Hz	Hercios
ms	Milisegundos
p.	Página
pp.	Páginas

## Tabla de ilustraciones

---

Ilustración 1. Elliott Carter al piano en 1989. © Jacques M. Chenet/Corbis vía Getty Images.	XXVII
Ilustración 2. Fotogramas extraídos del documental <i>Herbert von Karajan – Maestro for the screen</i> (Gelb & Wübbolt, Peter, 2009)	20
Ilustración 3. Capturas de los vídeos para <i>Dolcissimo, Legatissimo y Adagissimo</i> , Nos. 1, 2 y 3 del ciclo <i>In termini estremi</i> , para piano y electrónica de Carlos D. Perales.	22
Ilustración 4. Rembrandt Harmensz Van Rijn (1606 –1669) <i>Dos timbaleros</i> 1638, Pluma y tiza sobre papel, 22,9 x 17,1 cm. British Museum, Londres.	28
Ilustración 5. Portada del libro <i>Himnos luteranos</i> de Friedrich Groschuff, Leipzig 1710. Mostrando el primer coro y orquesta de Leipzig bajo la dirección de Johann Kuhnau.	30
Ilustración 6. Fragmento extraído del <i>Oratorio de Navidad</i> . (Bach, 1856, pág. 3) perteneciente a los primeros compases de la obra.	32
Ilustración 7. Dúo de timbal con piano en el <i>Concierto para piano “Emperador” Op. 73</i> de L. V. Beethoven (n.d. 1862) en los últimos compases de su 3er movimiento.	33
Ilustración 8. Inicio del 2º mov. de la <i>Novena Sinfonía</i> de L. V. Beethoven (n.d. 1863).	34
Ilustración 9. Timbal con sistema de afinación de pedal. Dresde, Alemania. 1881.	36

- Ilustración 10. Inicio del 4º mov. del *Concerto for Orchestra* Sz. 116, BB 123. (Bartók, 1946) \_\_\_\_\_ 39
- Ilustración 11. Coro inicial de la cantata secular de 1726 (Bach, *Vereinigte Zwietracht der wech* BWV 207, 1862, p. 75) \_\_\_\_\_ 40
- Ilustración 12. Ejemplo de dobles notas en terceras en la parte de timbal solista del concierto (Druschetzky, 1791-1801, p. 2) \_\_\_\_\_ 42
- Ilustración 13. Comparación ritmos de Glinka y Rimsky-Kórsakov (Glinka, n.d. [1858]; Rimsky-Kórsakov, 1890) \_\_\_\_\_ 43
- Ilustración 14. Detalle de la portada original de *Six pieces for kettledrums* (4). Librería del Congreso de los EEUU. (fuente consultada el 10 febrero de 2018) \_\_\_\_\_ 74
- Ilustración 15. Manuscrito propiedad de Morris Lang cedido al Centro de exposiciones *Rhythm*, perteneciente al *Percussive Arts Society* (Illinois, EEUU). \_\_\_\_\_ 75
- Ilustración 16. Detalle de la una nueva portada de *Six pieces for kettledrums* (4). Librería del Congreso de los EEUU. Fuente consultada el 11 de febrero de 2018. \_\_\_\_\_ 76
- Ilustración 17. Fragmento del programa de mano. (Programs, 1965) \_\_\_\_\_ 79
- Ilustración 18. Tuttle, Jim, *Jan Williams, percussionist*, Digital Collections - University at Buffalo Libraries, consultado el 21 de julio de 2020, <https://digital.lib.buffalo.edu/items/show/17841> ©Jim Tuttle / Bridgeman Images \_\_\_\_\_ 79
- Ilustración 19. *Carta a Claire Reis*, 1 de Noviembre de 1942 (League of Composers / ISCM records, Series III, box 10, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts). Consultado el 3 de febrero de 2020. \_\_\_\_\_ 86
- Ilustración 20. Firma del manuscrito en los últimos compases de *VII Canaries*. (Carter E., *Manuscripts*). Consultado el 15 de marzo de 2020. \_\_\_\_\_ 88
- Ilustración 21. Igor Stravinsky y Nadia Boulanger. Volviendo de EEUU en 1937. Extraído de (Rosenstiel, 1982, p. 277) \_\_\_\_\_ 93
- Ilustración 22. Fragmento de *String Quartet No. 1* (1951) Compases 162-172 97
- Ilustración 23. Manuscrito de Elliott Carter sobre cálculo matemático de su *Cello Sonata*. *Library of congress* (Carter) <https://www.loc.gov/item/2008561148/> Consultado el 20 de mayo de 2020. \_\_\_\_\_ 99
- Ilustración 24. Manuscrito de Elliott Carter sobre cálculo matemático de su *Cello Sonata*. *Library of congress* (Carter) <https://www.loc.gov/item/2008561148/> \_\_\_\_\_ 140
- Ilustración 25. Comienzo de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) \_\_\_\_\_ 142

Ilustración 26. Compases tres a seis, <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	142
Ilustración 27. Compases veintitrés a veintisiete de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	143
Ilustración 28. Compases veintisiete y veintinueve de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	144
Ilustración 29. Compases veintinueve a treinta y uno de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	144
Ilustración 30. Compases treinta y dos a treinta y seis de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	145
Ilustración 31. Equivalencia compás treinta y nueve de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	146
Ilustración 32. Equivalencia compás treinta y nueve de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> )	146
Ilustración 33. Compases cuarenta y tres a cuarenta y cinco de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	146
Ilustración 34. Compases cincuenta y seis a sesenta y uno de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	147
Ilustración 35. Compás sesenta y tres de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	148
Ilustración 36. Compás sesenta y tres de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> )	148
Ilustración 37. Final de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	149
Ilustración 38. Compás cuarenta de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	151
Ilustración 39. Compases cincuenta a cincuenta y seis de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	151
Ilustración 40. Compases sesenta y nueve a setenta y seis de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	152
Ilustración 41. Compases ochenta y cuatro a noventa y dos de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	152
Ilustración 42. Compases seis a doce de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	154
Ilustración 43. Compases diecisiete a veintiocho de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	154
Ilustración 44. Compases cuarenta y dos a cuarenta y cuatro de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	155

Ilustración 45. Compases cuarenta y seis a cincuenta de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	155
Ilustración 46. Compases cincuenta y uno a setenta y ocho de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	157
Ilustración 47. Compases ochenta y nueve a noventa y cinco de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	158
Ilustración 48. Compases ciento seis a ciento once de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	159
Ilustración 49. Dos últimos compases de <i>VIII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	159
Ilustración 50. <i>Pitch-Class Set</i> de <i>VIII March</i> , <i>I Saëta</i> y <i>VII Canaries</i> , respectivamente. (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968). <i>Elaborados por el doctorando.</i> _____	161
Ilustración 51. Compases siete a catorce de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	166
Ilustración 52. Compases trece a veintitrés de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	167
Ilustración 53. Compases treinta y uno a treinta y seis de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	168
Ilustración 54. Compases treinta y siete a cuarenta y siete de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	169
Ilustración 55. Compases cincuenta y uno a cincuenta y seis de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	170
Ilustración 56. Compases sesenta y siete a setenta y ocho de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	171
Ilustración 57. Últimos compases de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	171
Ilustración 58. Compases tres a seis de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	175
Ilustración 59. Compases nueve a diecinueve de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	176
Ilustración 60. Compases veintisiete a treinta y cuatro de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	177
Ilustración 61. Compases treinta y cinco a cincuenta y dos de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	178
Ilustración 62. Compases cincuenta y dos a sesenta y dos de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	179
Ilustración 63. Compases sesenta y tres a setenta y cinco de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	180

Ilustración 64. Comparación compases veinte y ochenta y cinco de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	181
Ilustración 65. Comparación compases veinte y ochenta y cinco de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Six pieces for kettledrums (4)</i> , 1950) _____	181
Ilustración 66. Últimos compases de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	182
Ilustración 67. Detalle del título en uno de los manuscritos de 1966 de <i>Canaries</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ) _____	183
Ilustración 68. Compases uno a veinticuatro de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	186
Ilustración 69. Compases veinticinco a cuarenta y nueve de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	188
Ilustración 70. Compases cincuenta a cincuenta y nueve de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	189
Ilustración 71. Compases sesenta a setenta y siete de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	190
Ilustración 72. Compases setenta y ocho a ochenta y ocho de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	191
Ilustración 73. Compases ochenta y nueve a ciento siete de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	192
Ilustración 74. Compases ciento ocho a ciento treinta y dos de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	193
Ilustración 75. Últimos compases de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	193
Ilustración 76. Comparación compás siete de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ; Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	198
Ilustración 77. Compás diecisiete y dieciocho del manuscrito de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ) _____	198
Ilustración 78. Compás cuarenta y ocho del manuscrito de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ) _____	199
Ilustración 79. Comparación compás sesenta y tres de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ; Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	199
Ilustración 80. Comparativa de manuscritos. Inicio de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ) _____	201
Ilustración 81. Comparación compases ocho de dos manuscritos (el de arriba es anterior al de abajo). <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ) _____	202
Ilustración 82. Comparación compases treinta y cinco de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ; Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	203

Ilustración 83. Comparación de compases sesenta y dos y sesenta y tres entre manuscritos de <i>I Saëta</i> . (Carter E., Manuscripts) _____	203
Ilustración 84. Comparación compás noventa y tres de <i>I Saëta</i> . (Carter E., Manuscripts; Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	204
Ilustración 85. Comparación de inicio de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., Manuscripts; Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	205
Ilustración 86. Comparación de compás once de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., Manuscripts; Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	205
Ilustración 87. Comparación compases veintitrés y veinticuatro de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., Manuscripts) _____	206
Ilustración 88. Indicación en <i>VII Canaries</i> . (Carter E., Manuscripts) _____	206
Ilustración 89. Compás sesenta y tres de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	207
Ilustración 90. Comparación compás ciento treinta y tres de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., Manuscripts; Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	207
Ilustración 91. Detalle de los timbales utilizados en el registro audiovisual. _	209
Ilustración 92. Timbales de la <i>Unió Musical</i> de Alaquàs, Valencia. (Foto de 21 de julio de 2020) _____	211
Ilustración 93. Timbales sordos construidos por el doctorando. (Foto 23 de marzo de 2020) _____	212
Ilustración 94. Muestras de sonido de baquetas. Sound Studio 4.9.3. _____	215
Ilustración 95. Análisis de los sonidos producidos por diferentes baquetas (Premier, Lefima, J.C. respectivamente) con Sonic Visualiser™. (18 de junio de 2020) _____	216
Ilustración 96. Análisis de frecuencias con Sonic Visualiser™ de sonido de timbal (Do) producido con baqueta <i>Premier (Hard, Brown)</i> . (18 de junio de 2020) _____	216
Ilustración 97. Análisis de frecuencias con Sonic Visualiser™ de sonido de timbal (Do) producido con baqueta <i>Lefima (Medium 30K)</i> . (18 de junio de 2020) _____	217
Ilustración 98. Análisis de frecuencias con Sonic Visualiser™ de sonido de timbal (Do) producido con baqueta <i>J.C. (Hard, Pink CartWheel)</i> . (18 de junio de 2020) _____	217
Ilustración 99. Baquetas de timbal, <i>Premier</i> modelo <i>Hard (Brown)</i> . Propiedad de M. A. Orero. _____	219
Ilustración 100. Baquetas de timbal, <i>Lefima</i> modelo <i>Medium (30K)</i> . _____	220
Ilustración 101. Baquetas de timbal, J.C. modelo <i>Hard (pink cartwheel)</i> . ____	221

Ilustración 102. Detalle de la parte posterior de la baqueta <i>Premier</i> , modelo <i>Hard (Brown)</i> . _____	223
Ilustración 103. Proceso de vuelta de baqueta, una sola mano sin soltar. ____	224
Ilustración 104. Proceso de vuelta de baqueta, dos manos simultáneamente. _____	224
Ilustración 105. Proceso de vuelta de baqueta, una sola mano lanzando al aire. _____	225
Ilustración 106. Detalle de la partitura Idomeneo K.366 de W.A.Mozart. Pag. 258. Fuente consultada el 10 de junio de 2020. _____	226
Ilustración 107. Colocación de sordinas según los compases sesenta y siete a setenta y cinco de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	227
Ilustración 108. Sordina de timbal, marca <i>Adams</i> . Fuente: <a href="https://www.adams-music.com/en/concert_percussion_accessories/adams_feltmuffl">https://www.adams-music.com/en/concert_percussion_accessories/adams_feltmuffl</a> e Consultado el 2 de julio de 2020. _____	228
Ilustración 109. Sordina de la marca <i>Off Percussion</i> . Fuente: M. A. Orero. ____	228
Ilustración 110. Proceso de elaboración de la sordina de timbal. Fuente: M. A. Orero _____	229
Ilustración 111. Colocación de las sordinas en el timbal. Fuente: M. A. Orero. _____	230
Ilustración 112. Momento de la grabación. Colocación de las sordinas sobre el parche. Fuente: M. A. Orero. _____	230
Ilustración 113. Indicaciones de Carter sobre la notación de las zonas de golpe. (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	231
Ilustración 114. Detalle de las zonas de golpe en el timbal, según Carter. (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	231
Ilustración 115. Muestra de notación, compás 3 de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ) _____	233
Ilustración 116. Notación en el inicio de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Manuscripts</i> ) ____	234
Ilustración 117. Compases veintiuno a veinticuatro de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	235
Ilustración 118. Comparación entre distancia de golpes N y C. (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	236
Ilustración 119. Ejercicios para <i>I Saëta</i> . © M.A. Orero _____	236
Ilustración 120. Zonas concéntricas de golpe R y N, a partir de indicaciones de Carter. (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) ____	237
Ilustración 121. Detalle posición R en el pasaje del compás ochenta y uno de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) ____	238

Ilustración 122. Detalle posición R en el pasaje del compás cincuenta y dos y cincuenta y seis de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	239
Ilustración 123. Detalle posición N (Butt) en el pasaje del compás sesenta y tres de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	240
Ilustración 124. Signo de apagado con la mano. (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	240
Ilustración 125. Apagado en compás veintinueve de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	242
Ilustración 126. Apagado en compás cuarenta y cinco de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	242
Ilustración 127. Apagado del compás cincuenta de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	243
Ilustración 128. Apagado en compás noventa y cuatro de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	243
Ilustración 129. Apagados del compás cuatro de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	244
Ilustración 130. Compás ciento seis de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	244
Ilustración 131. Apagados último compás <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	245
Ilustración 132. Momento del cruce del compás siete en <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.	254
Ilustración 133. Momento del cambio de baquetas en <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	255
Ilustración 134. Momento de colocación de sordina en <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	256
Ilustración 135. Momento de tocar en el centro de los timbales en <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.	257
Ilustración 136. Momento del final de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.	258
Ilustración 137. Momento del inicio de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	259
Ilustración 138. Giro del torso en apagado del compás veinticuatro de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.	259

Ilustración 139. Posición en compás veinticinco de <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968)	260
Ilustración 140. Captura de pantalla de DaVinci Resolve en la edición de video de <i>VII Canaries</i> .	270
Ilustración 141. Niveles de movimiento de cámara. DaVinci Resolve.	270
Ilustración 142. Análisis de <i>VII Canaries</i> en cuanto a Loudness para redes de difusión digital. Consultado 26 de septiembre de 2020.	271
Ilustración 143. Análisis de <i>VIII Marcha</i> en cuanto a Loudness para redes de difusión digital. Consultado 26 de septiembre de 2020.	272
Ilustración 144. Análisis de <i>I Saëta</i> en cuanto a Loudness para redes de difusión digital. Consultado 26 de septiembre de 2020.	272
Ilustración 145. Diagrama de colocación de micros en posición ORTF.	281
Ilustración 146. Diagrama de grabación de audio y vídeo. Véase tablas 16 y 17 para la leyenda de las letras.	285
Ilustración 147. Fotografía del set de montaje para la grabación, 28 de julio de 2020.	286

## Tablas

---

Tabla 1. Registro de interpretaciones de <i>Eight pieces for four timpani</i> , extraído de <a href="https://www.pas.org">https://www.pas.org</a> _____	61
Tabla 2. Conservatorios y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de Música en España. _____	64
Tabla 3. Listado de obras de E. Carter no publicadas. (Link J. F., Elliott Carter, 2000) _____	105
Tabla 4. Listado de obras de E. Carter publicadas. (Link J. F., Elliott Carter, 2000) _____	113
Tabla 5. Composiciones de Elliott Carter que incluyen percusión. (The Amphion Foundation, 2020; Boosey & Hawkes, 2020; Theodore Presser, 2020; Associated Music Publishers, 2020) _____	121
Tabla 6. <i>Pitch-Class Set</i> de <i>VIII March, I Saëta</i> y <i>VII Canaries</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	162
Tabla 7. Forma estructural de <i>VIII March</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	172

Tabla 8. Forma estructural de <i>I Saëta</i> . (Carter E., <i>Eight pieces for four timpani</i> , 1968) _____	182
Tabla 9. Cuadro de características de las baquetas a elegir. 20 de mayo 2020. _____	214
Tabla 10. Parcelas de ADSR del sonido contabilizadas. _____	219
Tabla 11. Baquetas elegidas para la interpretación de la performance. _____	221
Tabla 12. <i>Timeline</i> de planos por <i>frames</i> y compases de <i>VIII March</i> . _____	265
Tabla 13. <i>Timeline</i> de planos por <i>frames</i> y compases de <i>I Saëta</i> . _____	266
Tabla 14. <i>Timeline</i> de planos por <i>frames</i> y compases de <i>VII Canaries</i> . _____	268
Tabla 15. Sistema de captura de vídeo _____	283
Tabla 16. Sistema de captura de audio _____	284
Tabla 17. Instrumentos de percusión utilizados en toda la obra de Elliott Carter. (The Amphion Foundation, 2020; Boosey & Hawkes, 2020; Theodore Presser, 2020; Associated Music Publishers, 2020) _____	424

## *Tabla de contenidos*

---

<i>Agradecimientos</i>	<i>I</i>
<i>Resumen</i>	<i>IV</i>
<i>Resum</i>	<i>VI</i>
<i>Abstract</i>	<i>VIII</i>
<i>Abreviaturas</i>	<i>X</i>
<i>Tabla de ilustraciones</i>	<i>XIII</i>
<i>Tablas</i>	<i>XXII</i>
<i>Tabla de contenidos</i>	<i>XXIV</i>
<b>Capítulo 1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
1.1. <i>Contextualización, enunciación y justificación del tema a tratar</i>	<i>4</i>
1.2. <i>Objetivos</i>	<i>9</i>
1.3. <i>Hipótesis</i>	<i>12</i>
<b>Capítulo 2. ESTRUCTURA DE LA TESIS</b>	<b>15</b>

<b>Capítulo 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	18
3.1. Consideraciones generales	24
3.2. Antecedentes de la composición. Introducción y retrospectiva histórica	26
3.3. Antecedentes en torno al compositor	47
3.4. La obra: de sus inicios a nuestros días	57
<b>Capítulo 4. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA</b>	66
<b>Capítulo 5. EL COMPOSITOR Y SU OBRA</b>	72
5.1. Elliott Carter. Perfil biográfico	82
5.2. Estilo de composición	91
5.3. Otras composiciones	104
5.4. Obras para percusión de Elliott Carter	114
5.5. Yuxtaposición e influencias de otros compositores	122
<b>Capítulo 6. ANÁLISIS DE LA OBRA</b>	132
6.1. Justificación de la elección de la obra	134
6.2. Compases y modulaciones métricas	136
6.2.1. VIII March	141
6.2.2. I Saëta	150
6.2.3. VII Canaries	153
6.3. Análisis y estudio comparativo	160
6.3.1. VIII March	164
6.3.2. I Saëta	173
6.3.3. VII Canaries	183
<b>Capítulo 7. ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA</b>	195
7.1. Recopilación y adaptación de la partitura	196
7.2. Elección y colocación del instrumental	208

7.3. <i>Otros aspectos de la interpretación</i> _____	222
7.4. <i>Movimiento corporal</i> _____	247
7.5. <i>Aspectos audiovisuales: Del estudio a la pantalla</i> _____	261
<b>Capítulo 8. CONCLUSIONES. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA OBRA. DIFUSIÓN</b> _____	274
8.1. <i>Registro audiovisual de la obra</i> _____	278
8.2. <i>Difusión</i> _____	287
<b>Capítulo 9. ARCHIVOS Y FUENTES</b> _____	289
9.1. <i>Referencias bibliográficas</i> _____	290
9.2. <i>Registros sonoros de las Ocho piezas para cuatro timbales</i>	307
<b>Capítulo 10. ANEXOS</b> _____	312
10.1. <i>Anexo I</i> _____	313
10.2. <i>Anexo II</i> _____	377
10.3. <i>Anexo III</i> _____	389
10.4. <i>Anexo IV</i> _____	415
10.5. <i>Anexo V</i> _____	418



Ilustración 1. Elliott Carter al piano en 1989. © Jacques M. Chenet/Corbis vía Getty Images.



### Capítulo 1. INTRODUCCIÓN

---

Según recoge Wilson en su artículo de la revista *Percussive Notes* (1984, p. 65), *Eight pieces for four timpani* (1968) fue escrita para desarrollar nociones de modulación métrica como una especie de experimento.

La propuesta de un procedimiento de documentación y análisis para desarrollar un criterio fiable para la interpretación históricamente informada del repertorio solista de timbal<sup>1</sup> y su aplicación performativa a la obra *Eight pieces for four timpani* (1968) de Elliott Carter pretende proporcionar una doble herramienta para el intérprete. De un lado, muestra un exhaustivo procedimiento documental, y de otro el registro en medios audiovisuales de carácter digital.

Las *Eight pieces for four timpani* (1968) de Elliott Carter, todavía a fecha de esta tesis, son consideradas como piezas fundamentales dentro de la literatura de timbal solista. Fueron escritas hace más de cincuenta años (a mediados del siglo XX) y, como decía anteriormente, siguen siendo innovadoras

---

<sup>1</sup> Cuando se refiera a timbal de forma genérica, se entenderá como el instrumento en sí, formado por dos o más de ellos.

en el uso de técnicas extendidas,<sup>2</sup> timbres múltiples y la llamada “modulación métrica”, término utilizado<sup>3</sup> por Richard F. Goldman en su artículo *The music of Elliott Carter* (1957). Como prueba de la popularidad de las *Ocho piezas de Carter* (1968) tenemos su frecuente aparición en los programas de audiciones y recitales por todo el mundo, así como también en concursos de reconocido prestigio internacional.

El principal objetivo de esta tesis es examinar nuevas e innovadoras formas en las que Carter escribió la música para timbal, su aplicación performativa y la realización de un registro digital pensado para su difusión en redes. Este fin se ha desarrollado a través de una metodología que garantiza la fiabilidad del sistema propuesto. Para ello, se ha realizado una exploración en torno a la práctica performativa de la obra para timbales de Elliott Carter, incluyendo comentarios sobre diferentes enfoques de la interpretación, del instrumento, de la manipulación del tempo (tiempo musical), así como un análisis de algunas de las piezas que componen esta grandiosa obra.

Es importante aclarar desde un inicio la importancia del contexto histórico respecto al desarrollo mecánico del instrumento ya que, desde la composición de la obra en 1950 (que tan sólo contenía seis movimientos) hasta su revisión por parte del mismo compositor en 1966 (en la que se incluyen dos movimientos más y quedan así en las conocidas ocho piezas), los timbales experimentaron un avance y desarrollo constructivo que permitió a Carter dar una vuelta de tuerca a su obra, sacando el mayor partido a las innovaciones mecánicas de dicho momento.

---

<sup>2</sup> Se entiende por técnicas extendidas aquellas prácticas de interpretación que utilizan procedimientos no convencionales ni utilizados según la tradición, obteniendo sonidos inusuales.

<sup>3</sup> La primera vez que aparece como referencia a Elliott Carter.

En cuanto a la parte interpretativa, se ha intentado ofrecer una perspectiva general del timbalero del siglo XX a través del estudio del contexto musical de la época, de manera que se puedan conocer y entender con mayor profundidad los rasgos interpretativos propios del periodo y aquellos que posteriormente se han consolidado a modo de herencia musical. Con la revisión de los diferentes tratados (Ludwig, 1957; Payson & McKenzie, 1976; Friese & Lepak, 1954; Goodman, 1948; Cook G., 2006), el análisis técnico de la obra y la determinación de parámetros interpretativos precisos y fundamentados, se ha cuidado el objetivo fundamental que persigue una propuesta de interpretación históricamente informada.

Son diversas las razones que justifican esta investigación, pero entre ellas debemos destacar una fundamentalmente, la importancia de esta composición en el mundo del timbal en la vertiente de la interpretación como solista, ya que el modo en el que se trataba, desde el punto de vista de la composición anteriormente a Carter, era el de un papel meramente orquestal o de carácter solista, pero siempre dentro de la orquesta.

Así pues, la importancia de esta composición se basa en que es una de las obras más importantes dentro del repertorio de cualquier timbalero o percusionista, y se la puede considerar como piedra angular, que tuvo un antes y un después en la historia de la percusión, siendo además protagonista en procesos de selección de profesionales. Debido a ello, se comprende por tanto que en todos los centros de enseñanzas superiores sea incluida como parte fundamental del repertorio básico del percusionista.

## 1.1. *Contextualización, enunciación y justificación del tema a tratar*

---

“Según Carter, no más de cuatro de ellas deberían interpretarse como una suite en público” (Williams, 2000, p. 9).

El propósito de esta tesis es, además de establecer unos procedimientos para la interpretación performativa de tres de las 8 piezas (*March*, *Saëta* y *Canaries*),<sup>4</sup> la investigación acerca del enfoque que Elliott Carter hace del instrumento y cómo manipula el tempo musical, todo ello orientado hacia la búsqueda de un modelo que sirva como herramienta para el montaje y registro audiovisual de la obra.

Podemos encontrar una variedad de fuentes, Smith (2015) o Tingley (1981), por ejemplo, que analizan las obras del repertorio de Carter de una manera estricta, desde el punto de vista de la composición, mientras que pocas de esas fuentes apuntan hacia una información más performativa o de la práctica

---

<sup>4</sup> En los siguientes capítulos se explica con más detalle la razón de esta elección.

instrumental. En este documento se pretende buscar un equilibrio, tomando como punto de partida los conocimientos previos tanto a nivel compositivo como a nivel interpretativo.

Por enumerar alguna de las características de estas piezas como algo innovador para su época, destaca la manera en que Carter utiliza el timbre sonoro, una exploración en la posibilidad sonora del timbal nunca vista hasta la fecha. Carter utiliza el timbre como elemento compositivo principal, incluso como parte más importante que la altura musical. La mayoría de las piezas (seis del total de ocho) requieren los cuatro timbales que se establecen en una nota fija, y por tanto no necesitan del pedal o mecanismo de afinación para variar la altura de la nota. Tan sólo los movimientos *III Adagio* y *VI Canto* requieren del mecanismo de pedal para realizar esos cambios en las afinaciones. Según el propio Carter, no le gustaban demasiado las largas pausas entre cada movimiento con motivo de los cambios de afinación, de manera que se podían afinar a la vez que se interpretaban estos movimientos III y VI. (Williams, 2000, p. 9)

A pesar de ello, Carter desarrolla las posibilidades de timbre al requerir al intérprete que toque con diferentes tipos de golpe, como por ejemplo el golpe muerto<sup>5</sup> frente a un golpe normal. Otro requerimiento que demanda Carter en la práctica totalidad de sus piezas es el uso de las baquetas en diferentes zonas de los parches, como por ejemplo cerca del borde y en el centro del timbal además de la zona habitual o llamada normal. Con tan sólo estas dos posibilidades podemos obtener un total de seis sonidos.

Carter no cesa en su empeño exploratorio ni innovador, ya que también pide en ciertos momentos de su partitura (Carter E., *Eight pieces for four timpani*,

---

<sup>5</sup> El golpe muerto se ejecuta dejando la cabeza de la baqueta o maza pegada al parche a la vez que lo golpea, produciendo un sonido más atenuado y sin apenas resonancia.

1968) que el intérprete utilice la cabeza de las baquetas (extremos de fieltro) y la parte de madera de las baquetas de timbales (el mango de la baqueta). Esta parte trasera del mango de la baqueta en ocasiones no es madera dado que la construcción más moderna es por lo general de caña, pero apenas podemos encontrar una diferencia sonora que sea suficientemente relevante como para resaltarlo. Por último, en esta introducción cabría añadir el uso de las manos para parar el sonido de los parches en determinados momentos exigidos en la partitura, o bien para atenuar la parte fundamental de la vibración dejando que suenen ciertos armónicos. Todas estas cuestiones, más técnicas en cuanto a la producción de los diferentes timbres según los tipos de golpes, la elección de baquetas, etc., están tratadas en su correspondiente apartado del capítulo siete, donde haremos hincapié en el tratamiento que Carter hace de la unión de varios de estos elementos, creando una combinación de diferentes capas de material motivico, obteniendo como resultado la necesidad de que el intérprete sea capaz de transmitir varias ideas al mismo tiempo. Todo este análisis de materiales, sonoridades, movimientos necesarios para su obtención, forman parte del objetivo principal, o sea, establecer una herramienta de investigación que nos permita el montaje y registro audiovisual de la obra.

Carter desarrolla la técnica del timbalero como nadie hasta ese momento lo había hecho, por lo que también se hace necesario detenerse en la disertación de cómo un intérprete de timbal debería analizar, estudiar e interpretar las ocho piezas. Por ello, también se dispondrá en los capítulos seis y siete en esta tesis.

En la expansión del lenguaje del timbal que Carter realiza, podemos descubrir una posible influencia de la música de mediados del siglo XX, en las que nos encontramos con un desarrollo y protagonismo de la batería (muy popular en el ámbito de jazz y que la música “cultura” introdujo), el uso cada vez

mayor de la multi-percusión,<sup>6</sup> las primeras composiciones para grupo de percusión *-Ionization* de E. Varese (1931) o las *Rítmicas V y VI* (1930) de A. Roldán-, así como ciertas corrientes de vanguardia que generaban música experimental.<sup>7</sup>

Las distinciones entre música experimental y de vanguardia dependen en última instancia de consideraciones puramente musicales. Pero, como muestran las afirmaciones de Cage, sería estúpido intentar separar el sonido de las consideraciones estéticas, conceptuales, filosóficas y éticas que encierra la música. (Nyman, 1974, p. 2)

Por último, el análisis de la manipulación que Carter hace del tempo musical es uno de los objetivos de esta tesis para entender bien esa estructura como un eje vertebrador sobre el que basar toda la interpretación, sumergiéndonos hacia la hipótesis de la experimentación de la llamada “modulación métrica”, posiblemente una de las técnicas de composición más trabajadas por Carter en esta pieza. *The Oxford Dictionary of Music* lo describe como “un término introducido por R. F. Goldman en referencia a la técnica de Elliott Carter, utilizada en su *String Quartet n° 1*, moviéndose rápidamente entre tiempos proporcionales y contrastantes” (Kennedy & Kennedy, 2013, p. 552). En el caso del *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Alison Latham, en su página 969 define la modulación métrica como:

Técnica introducida por Elliott Carter en la que el cambio de indicadores de compás produce una transición que lleva de un compás a otro, igual que una serie de acordes puede afectar la modulación armónica de una tonalidad a otra. (Latham, 2008, pág. 969)

---

<sup>6</sup> Término compuesto que se refiere la utilización de varios y diferentes instrumentos de percusión ejecutados por un solo intérprete. (Cook G., 2006, p. 79)

<sup>7</sup> Música que buscaba nuevos lenguajes y nuevas formas.

Añadiendo, además, que las modulaciones métricas empleadas y desarrolladas en las *Ocho piezas* de Carter fueron usadas “como unos estudios rítmicos preparatorios del *Cuarteto para cuerda n° 1* del mismo compositor” (Williams, 2000).

### 1.2. *Objetivos*

---

No basta con oír la música; además hay que verla.

Igor Stravinski (1882-1971)

La finalidad principal de esta tesis pasa esencialmente por presentar una visión del proceso performativo que nos lleva desde la partitura hasta el hecho artístico de la interpretación y la escucha musical y, yendo más allá, no solo de estas, sino también de cómo sería su puesta en escena, registro y difusión a través de plataformas digitales.

En líneas generales, podemos decir que en esta investigación se ha pretendido:

1. Orientar el análisis como una herramienta de investigación para el montaje y registro audiovisual de la obra. Con ello se pretende que la investigación esté enfocada hacia el producto final, y no siendo el producto final una mera casuística de una investigación de este tipo.
2. Conceptualizar algunos aspectos de la práctica a partir de los cuales creamos o adjudicamos términos o categorías, que se convierten en elementos sustanciales en el diseño de estrategias y metodologías

propias del estudio interpretativo, con el fin de que sirvan como referencia para futuros estudiantes de enseñanzas superiores y/o que se encuentren ante el reto de estudiar la obra de Carter o difundir obras a través de plataformas de difusión digital.

3. Relacionar aspectos visuales para la realización de una puesta en escena como elemento inseparable de la cuestión performativa, gracias al abordaje de aspectos técnicos que articulan la investigación como la notación, la elección de instrumentos y otras consideraciones propias de la materia que puedan influir en el discurso audiovisual.
4. Establecer un protocolo accesible que permita la realización de un registro audiovisual profesional (o semiprofesional) que pueda estar al alcance de cualquier músico que tenga la inquietud de autoproducirse, con el posterior objetivo de su difusión.

Como objetivos secundarios, podríamos establecer los siguientes:

1. Realizar un análisis de las partituras que permita llevar a cabo una metodología analítica mediante la investigación aplicada. Para ello ha sido de vital importancia la elaboración de un diario de campo, facilitándole al intérprete todos los recursos necesarios para conseguir una interpretación integral de la misma, acorde con toda la información producto de la experiencia previa y la que se ha ido adquiriendo durante todo el proceso de esta investigación. En este sentido, la práctica musical adquiere diversas funciones, formatos y roles dentro de la investigación, con lo que el análisis de todo aquello que interviene en el proceso ha sido objeto de investigación y posterior valoración de estrategias.
2. Profundizar en la exploración estética de las partituras, intentando alcanzar todos los aspectos que marcan profundamente tanto la propia composición del autor y que han influido en sus otras composiciones, como la historia de la música y del instrumento para el que está escrita,

le evolución del mismo, la vida del compositor, sus antecesores e influencias, y la comparación con aquellos que las provocan.

3. Interconectar la música compuesta en el siglo XX para solista de timbales que supuso, en concreto en los años cercanos a 1950 y 1966, una etapa decisiva en el desarrollo de las nuevas técnicas en los instrumentos de viento (Bartolozzi, 1982).
4. Relacionar el estudio con la práctica e interpretación musical propia de esa época, en la segunda mitad del siglo XX

### 1.3. *Hipótesis*

---

Nuestra propuesta interpretativa se basa en los tratados conocidos hasta mediados del s. XX, mencionados en la introducción, pero este conocimiento puede que no sea suficiente para crear un hecho artístico en forma de representación o performance. En la época actual nos rodean multitud de canales digitales, y poco a poco nos adentramos en un mundo en que lo visual es tan importante (si no más) como lo sonoro.

Los objetos culturales tienen el privilegio de poder liberar efectos desproporcionados a sus causas: unos pocos colores, unos pocos sonidos bastan para perturbar por completo el organismo de un conocedor. Estos estímulos son el punto de partida de los procesos integradores, que se extienden a las operaciones mentales, propiamente hablando, a los juicios de comparación y preferencia, y a varios niveles de juicios semánticos. (Frances, 1988, p. 2) A partir de aquí debemos hablar de la congruencia, o la forma que tiene de relacionarse lo que suena con lo que se ve, y su asociación semántica. Cuando una persona recibe dos estímulos simultáneos (como en el caso del fenómeno audiovisual), nuestra mente tiende a relacionarlos, de ahí que el sonido siempre debe, en cierta manera, adecuarse al marco físico donde se integra, o viceversa,

de manera que estén todos ellos ligados en un solo proceso, de acuerdo a las expectativas del sujeto, es decir, lo que se espera escuchar en un determinado lugar a partir de la impresión causada por el estímulo visual. Todo esto se traslada al montaje audiovisual, que es la unión de distintos trozos o fragmentos seccionales de película para crear una cinta final. (Konigsberg, 1987, p. 216) Además, dentro del montaje de la película se debe tener un cuidado especial en la relación que puedan tener entre sí las tomas, ya que podemos encontrarnos con cambios en el significado del lenguaje visual, o lo que es lo mismo, puede darse el llamado efecto Kuleshov, definido por Konigsberg como el significado e impacto emocional derivados del acto de poner en relación y yuxtaposición planos individuales en un contexto que existe sólo a partir del propio montaje y que no es inherente a ninguno de los fragmentos individuales de la película. (Ibid., p. 182)

A la hora de llevar a cabo el acometimiento del estudio de *Eight pieces for four Timpani* (1968) de Carter, nos cuestionamos si cabe la necesidad de crear materiales que apoyen la interpretación y la acción performativa del repertorio solista para timbal de Elliott Carter, tomando de partida los tratados de timbal (y de percusión) conocidos hasta la fecha.

Por ende, cabe preguntarse si la experiencia de concierto es suficiente para abordar un registro audiovisual, con el fin difundirlo en medios digitales, o si por el contrario, debe reforzarse con otras herramientas, como por ejemplo la investigación y el análisis.

Se plantea pues, cómo orientar el análisis de una obra de modo que se coloque como eje fundamental y herramienta de investigación para el montaje y registro de la obra. De este modo, todo el proceso de investigación está orientado hacia el producto final, no siendo el producto final casual de una investigación de este tipo.

En esta búsqueda nos plantearemos qué le falta a la experiencia de concierto, y en qué puede enriquecer el contexto audiovisual a la experiencia de concierto, intentando trasponer el análisis desde el punto de vista performativo hacia un resultado visual y plasmado en un registro digital.

La concepción y factura del registro audiovisual se extraerá a partir de un análisis profundo en materias histórico-estético y estructural. Al contrario de otros trabajos performativos en los que la difusión de los trabajos performativos no tiene mayor interés, más allá del registro de la investigación. En nuestro caso se aborda un proceso de realización a diferentes planos que lo sitúa en una posición más elevada respecto a aquellas investigaciones, tratando de demostrar cómo el análisis sirve, no solo como herramienta de investigación al uso, sino como un instrumento fundamental en la toma de decisiones de los procesos de registro, montaje y divulgación a través de canales de difusión digital.

### *Capítulo 2. ESTRUCTURA DE LA TESIS*

---

La estructura de la tesis se divide en cinco bloques o capítulos, obedeciendo a las partes de la investigación.

En la primera parte (capítulo 3), se describe el estado de la cuestión, con unas consideraciones generales, los antecedentes histórico-compositivos, así como los antecedentes del propio compositor, y el lugar que ocupa la obra en la actualidad.

En la segunda parte (capítulo 4), se expondrá el marco teórico y la metodología que se ha tenido en cuenta y empleada, respectivamente, para la realización de esta investigación.

En la tercera parte (capítulo 5), se ha tratado de ofrecer un perfil biográfico extendido, llegando a tratar su estilo de composición en general, pudiendo de esta manera enmarcarlo en un momento determinado de la historia de la música.

Además, en el mismo capítulo, se analizan cuestiones generales<sup>8</sup> de su manera de componer dentro de la obra *Eight pieces for four timpani* (Carter, 1968), y también en otras composiciones suyas, incluyendo las escritas para percusión solista. Y para completar el capítulo se expondrán influencias de otros compositores contemporáneos a Carter o antecesores a él.

La estructura mostrada en este primer bloque intenta de un modo sencillo presentar las credenciales biográficas, con aquella información que pueda de algún modo prestar referencias a la interpretación performativa.

En la cuarta parte (capítulo 6), se ha abordado el estudio más concienzudo de las piezas que se pretenden grabar en soporte digital. Para ello, nos adentraremos en las piezas *March*, *Saëta* y *Canaries* mediante el análisis y el estudio comparativo, viendo la métrica y sus modulaciones, así como una observación de todos sus compases, medidas y ritmos. Se pretende tener presente los diferentes colores de la paleta sonora para que posteriormente se valoren a efectos de ejecución. Por tanto, un examen exhaustivo de las tres piezas mencionadas anteriormente hace necesario un análisis formal de la obra con un nivel de concreción alto, ya que lo demanda la puesta en escena.

Debemos añadir como aclaración que Doğantan-Dack (*Recording the Performer's Voice*, 2008, p. 305) usa el término "análisis del intérprete" para designar las representaciones mentales que funcionan como una hoja de ruta durante la actuación, guiando al intérprete en su búsqueda con el fin de crear un discurso musical signficante. Así pues, en este bloque se pretende la creación de esa hoja de ruta que nos lleve por el mapa de la partitura.

En la quinta y última parte (capítulo 7) y como consecuencia del capítulo 6 anteriormente descrito, se ha establecido una propuesta de interpretación de

---

<sup>8</sup> El análisis más exhaustivo de cada una de las partes lo dejaremos para otro capítulo de la tesis.

*March*, *Saëta* y *Canaries* a través de una serie de parámetros en los que se ha tenido en cuenta las reflexiones y los resultados de investigación obtenidos en el capítulo 6 para, desde un plano técnico-interpretativo, determinar las recomendaciones en cuanto al criterio performativo.

Una vez vistos los tres bloques más importantes de esta tesis, nos encontramos con el octavo capítulo, que incluye, además de las conclusiones y las consideraciones finales, un apartado básico y fundamental como es la presentación de un registro audiovisual de las piezas *March*, *Saëta* y *Canaries* como parte de la obra *Eight pieces for four timpani* (Carter E., 1968), partiendo de la propuesta de interpretación y grabación que en esta tesis se defiende.

### *Capítulo 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN*

---

En este capítulo abordaremos los casos más significativos y relacionados con la hipótesis de esta investigación de modo que nos ayude a ubicar aquellos criterios más significativos que llevaron a otros artistas a utilizar el análisis y la investigación de obras musicales para el registro y la difusión audiovisual de estas.

El mundo de la interpretación musical ha estado bajo la atenta mirada y, por qué no decirlo, de la influencia de la estética desde que se conocen o diferencian los estilos musicales. A lo largo de la existencia de la música, ha habido coincidencias y diferencias entre lo anhelado por el compositor y lo dispuesto por el intérprete. Estas vicisitudes han generado numerosas incertidumbres a la hora de establecer una interpretación fidedigna de lo que cabría esperar según el estilo musical en el que se haya compuesto la obra en cuestión.

Para intentar minimizar esas incertidumbres, el mundo de la interpretación ha precisado de convencionalismos que ayudaran a crear una referencia y, de

esta manera, poder determinar si la ejecución ha sido acertada o no, si ha estado dentro de los cánones esperados o, por el contrario, no se ajusta a lo esperado.

Las convenciones tienen su lado positivo en cuanto establecen unas pautas conocidas y comunes a todos los interesados; pero también tienen su lado menos amable, y es que pueden hacer frenar el avance, haciendo que las personas permanezcan ancladas en una zona de confort poco curiosa y dejen de lado la investigación. Para ilustrar este pensamiento podemos remitirnos a una cita del psicólogo norteamericano Wayne W. Dyer en la que nos dice que “en nuestra sociedad parece existir el temor generalizado a volar demasiado cerca del Sol, a conseguir demasiado y luego perderlo; a llegar a ser demasiado feliz y hundirse luego” (2012).

El miedo al cambio es una cuestión que en mayor o menor medida ha convivido con el ser humano desde sus inicios. El cambio es una cualidad constante en la vida, desde que nacemos nos encontramos frente a continuas situaciones que nos ofrecen la posibilidad de aprender adaptándonos a lo que nos rodea.

En la reciente historia de la música, podemos encontrar casos de figuras relevantes en el mundo de la música que han dejado de lado ese miedo, y se han preocupado por hallar una congruencia audiovisual y una concreta estética de la realización audiovisual. Tenemos el ejemplo de Herbert Von Karajan como regidor en los conciertos donde además dirigía.

Herbert von Karajan, uno de los directores de orquesta más importantes del siglo XX, fue uno de los músicos más concienciados en la importancia de la realización y difusión de la música para medios televisivos. Tal y como se recoge en el documental *Hervert Von Karajan – Maestro for the screen*<sup>9</sup> (Gelb &

---

<sup>9</sup> <https://www.digitalconcerthall.com/en/film/225>

Wübbolt, Peter, 2009), el director austríaco se esmeraba en el control del montaje para las producciones en las que intervenía; conciertos sinfónicos, con solistas, cantantes y sobre todo producciones operísticas. En estas llegaba a componer la escenografía y movimiento de la cámara, organizando la coreografía y escenografía de los cantantes, planos y secuencias de los operadores de cámara para enriquecer el discurso de la partitura, ofreciendo así al espectador una visión concreta de la obra y su propia y particular versión de teatralidad. (Sanjuan Mínguez, 2018, pág. 310)



Ilustración 2. Fotogramas extraídos del documental *Herbert von Karajan – Maestro for the screen* (Gelb & Wübbolt, Peter, 2009)

También podemos hablar de Thierry De Mey (Bélgica, 1956), músico, compositor y director de cine, especializado en video-danza. En sus creaciones entremezcla sus roles, en ocasiones es más director de escena, en otras, músico, y en otras, compositor. Este hecho le sitúa en un plano similar al ejemplo comentado anteriormente de Karajan. Una de sus obras más importantes *Rosas danst Rosas*, fue escrita en 1983 y coreografiada por Anne Teresa De

Keersmaecker junto con su compañía de danza *Rosas Company*. Fue llevada al cine en 1996, con la misma compañía de danza y su coreógrafa, pero en esta ocasión, la versión de la película tiene menor duración que el espectáculo original, es decir, se modificó su estructura. De-Mey utiliza una versión *inter-cut*,<sup>10</sup> aprovechando en el montaje las cualidades geométricas y espaciales del edificio de Van De Veldes. La lectura visual que se puede realizar a través de los diferentes planos de sus películas, y la música del mismo compositor, confirman la congruencia entre los aspectos auditivos y visuales, sobre todo en Fase (2002), que confirman las cuestiones de coherencia entre el objeto sonoro y el gesto registrado en el film, coherencia que se persigue en este trabajo de investigación.

En un caso más reciente y cercano, podemos encontrar las tres primeras obras del ciclo para piano y electrónica *In termini estremi* del compositor Carlos D. Perales. Estas piezas fueron grabadas especialmente para la difusión digital en Youtube por Alberto Rosado durante el periodo de cuarentena de 2020 por la COVID-19. El montaje y la planificación de la realización audiovisual fue definida conjuntamente por el propio compositor y el intérprete, de modo que las piezas ofrecieran al espectador una óptica amplificada de los parámetros temáticos, formales y tímbricos de la obra. Según indica el propio compositor:

La grabación de la primera obra, *Dolcissimo*, se configuró teniendo en cuenta los diferentes niveles de profundidad y saturación de planos. Esta obra parte de un gesto mínimo inicial a partir del cual se van produciendo frases con variaciones que suponen más y menos densidad gestual a lo largo del tiempo; así pues, cada vez que se presentan pasajes más densos, el montaje se vuelve más saturado, cambiante y quasi-coreográfico. Así mismo, cuando los gestos se vuelven más aislados y concretos, los planos se vuelven más cercanos y estáticos, subrayando con el montaje la estructura y distribución de los elementos a través de la obra.

---

<sup>10</sup> Superposición de fragmentos que se cortan bruscamente y pertenecen a dos historias diferentes.

En la segunda obra, *Legatissimo*, se consideró el uso del montaje tipo continuo en el que los cambios de planos fueran los mínimos posibles, asegurando así la correspondencia entre los largos arcos expresivos y la duración de estos planos estáticos en los que además, se pone de relieve la técnica del intérprete.

La tercera de las obras, *Adagissimo*, es una obra en la que la electrónica se coloca en el mismo umbral de protagonismo que el piano, y en algunos casos por encima. Además, la electrónica está construida a partir del mismo discurso y elementos que desarrolla el piano. Ambas identidades se van comunicando constantemente, desarrollando así un oleaje sonoro continuo en la que las dos identidades se llegan a confundir. Para confluir con esta idea, parte del montaje se realizó usando el doble plano, ambos desde ángulos y perspectivas diferentes, simulando esta identidad dual, piano/electrónica en la que se refuerza la solubilidad y convergencia de ambas partes. (Perales, 2020)



Ilustración 3. Capturas de los vídeos para *Dolcissimo*, *Legatissimo* y *Adagissimo*, Nos. 1, 2 y 3 del ciclo *In termini estremi*, para piano y electrónica de Carlos D. Perales.

Como podemos ver, la planificación del montaje visual, reparto de planos y distribución de escenas se corresponde al análisis de las obras, facilitando y reforzando así la escucha y el entendimiento de sus partes, organización formal y naturaleza sonora.

Todo ello, nos lleva en nuestro caso, hacia la búsqueda de procedimientos que nos ayuden al objetivo de la tesis. Las *Eight pieces for four timpani* (1968) de Elliott Carter se han convertido, a lo largo de su existencia y por méritos propios, en obras fundamentales dentro del repertorio de timbales como solista. Aún a día de hoy, continúan ofreciendo un verdadero desafío técnico y musical a estudiantes y también a profesionales. Cada una de estas piezas contienen modulaciones métricas y temporales (Smith B. M., 2015, p. 28), es decir,

contienen procesos musicales en los que se alteran los parámetros de la interpretación relacionados con el pulso, las subdivisiones y el tempo, algo muy novedoso en la época, y sobre todo, en repertorio para instrumentos de percusión a solo. Además, según Schiff, Carter no dejaba al margen la manipulación de los acordes resultantes de las cuatro notas del timbal, sino que las usaba como medio de organización armónica. (*The music of Elliott Carter*, 1983).

Con todo ello, y a partir de esta obra, se ha pensado de un modo holístico y desde la óptica del compositor, en el que los planos utilizados en la realización del vídeo, serán escogidos por parte del intérprete, y basados en un juicio objetivo extraído a partir del análisis de la partitura.

### 3.1. Consideraciones generales

---

*Eight pieces for four timpani* (1968) se pueden considerar como una de las primeras obras para solista de timbales en explorar y utilizar las cualidades tímbricas del instrumento, desarrollando la práctica de técnicas extendidas, especialmente la que se conoce por “modulación métrica”.

Hoy en día podemos encontrar muchas definiciones de "modulación métrica" en diferentes tipos de publicaciones (libros, revistas, etc.), pero en la mayoría de ocasiones dichas definiciones son demasiado generales e incluso algo contradictorias. Además, en alguna ocasión, como por ejemplo en la introducción del *String Quartet n° 2* de Elliott Carter, se menciona como “*beat [or metric] modulation*” (Link J. F., *Elliott Carter*, 2000, p. 216), dejando entrever que Carter prefería utilizar el término “modulación temporal” o “modulación de pulso”, antes que “modulación métrica” (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1983, p. 26).

El *Oxford Concise Dictionary of Music and Musicians* define al proceso "modulación métrica" como “un término y técnica introducidos por el compositor americano Elliott Carter por cambiar el ritmo (no necesariamente el compás) de una sección a otra” (Kennedy, *The concise oxford dictionary of music*, 2004).

Por otro lado, R. F. Goldman define la modulación métrica como "un medio para avanzar suavemente, pero con total precisión, de una velocidad metronómica absoluta a otra, alargando o acortando la unidad de nota básica" (Goldman, *The music of Elliott Carter*, 1957).

Atendiendo a las palabras de George Peter Tingley en su artículo acerca de la modulación métrica en la música de Elliott Carter (*Metric modulation and Elliott Carter's First String Quartet*, 1981), el proceso de modulación debe de cumplir los siguientes requisitos:

- 1.- Debe haber una relación exacta entre los dos diferentes *tempi*.
- 2.- Entre esos dos *tempi* debe existir un pulso (o subdivisión) común.
- 3.- La función de cada uno de ese pulso (o subdivisión) cambia.

A simple vista, observando por primera vez las partituras de las piezas de Carter, puede verse como el mismo Morris Lang las describía a su profesor Saul Goodman "como una especie de jeroglíficos" (Strain, 2012), y que todavía a fecha de hoy suponen un reto para cualquier percusionista. Si además se compara con composiciones de la época se puede entender claramente la diferente técnica compositiva que Carter estaba desarrollando en ese mismo instante, un experimento rítmico que posteriormente aplicaría en algunas de sus obras posteriores.

Vamos a analizar qué cosas han cambiado, tanto en la obra de Elliott Carter *Eight pieces for four timpani* (1968) como en su entorno interpretativo y compositivo, todo ello, a través de un exhaustivo análisis, el cual estará orientado hacia el montaje y registro audiovisual de la obra.

### 3.2. *Antecedentes de la composición. Introducción y retrospectiva histórica*

---

Ya hemos indicado que uno de los propósitos de esta tesis es poner de manifiesto la importancia que tuvo la pieza de Carter dentro del panorama musical de mediados del s. XX, dando al solista de timbal un protagonismo que no se conocía hasta la fecha de su composición.

También se ha hablado acerca de la primera edición de 1950 de las piezas para cuatro timbales de Carter, y que esta contenía tan sólo seis de las ocho piezas que se conocen en la actualidad (ya que dos se añadieron años más tarde), cambiando el nombre de la obra de *Six pieces for kettledrums (4)* (1950) al actual *Eight pieces for four timpani* (1968).

Así pues, en esta tesis nos centraremos en tres<sup>11</sup> de las seis piezas principales compuestas en 1950, también acogiéndonos al hecho de que Carter consideraba como un error la interpretación de todas las piezas en un mismo

---

<sup>11</sup> *VIII March, I Saëta y VII Canaries.*

concierto (Wilson, 1984, p. 63) y, por otro lado, recomendaba que se interpretaran como máximo cuatro piezas en una sola vez (Williams, 2000, p. 9), en modo de suite. Tras el estudio de las piezas de Carter por nuestra parte, hemos llegado a la conclusión de que una buena opción es la interpretación de tres de ellas, además, con carácter “moderato-lento-rápido” a modo de concierto. Por lo tanto, la elección del programa escogido contiene las siguientes piezas:<sup>12</sup>

- *VIII March*
- *I Saëta*
- *VII Canaries*

Antes de analizar cada pieza con detalle (en sus respectivos capítulos), es necesario hacer una breve historia de los timbales como instrumento solista, ya que nos ayudará a ubicar el estado de la cuestión.

El origen de los timbales (por los menos los antecesores más parecidos a los actuales), los conocidos *nakers* o *nácaras*, tambores semicirculares con pieles tensadas sobre su parte de mayor circunferencia, provenían de una cultura diferente de la europea (Farmer, 1912). Según nos dice Galpin (1910), fueron introducidos en Europa a través de las cruzadas. Principalmente se componía de parejas de timbales, colocándolos cada uno a un lado de la montura de los caballos.

---

<sup>12</sup> Estas tres piezas son las que el percusionista Jan Williams interpretó el 21 de diciembre de 1965 en el concierto que coincidió con Elliott Carter, y tras el cual Elliott le invitó a tener unas sesiones de trabajo para revisar las piezas de timbales. (Williams, 2000)



Ilustración 4. Rembrandt Harmensz Van Rijn (1606 –1669) *Dos timbaleros* 1638, Pluma y tiza sobre papel, 22,9 x 17,1 cm. British Museum, Londres.

El uso preferente que había tenido los timbales en sus inicios ca. 1300 era un uso militar, tal y como nos cuenta Farmer, H. G. en su libro *Rise & development of military music* (1912, p. 13):

Una cosa especialmente atrajo la atención de los cruzados, y fue el tambor lateral y el timbal sarraceno, que eran desconocidos en la música militar europea. Se introdujeron en nuestro servicio como *tabour* y *naker*, y se mencionan con frecuencia en los relatos de las cruzadas. Por lo tanto, se convirtió en una costumbre el empleo de bandas de juglares para el ejército, además de los trompetistas y otros unidos a las suites del rey y la nobleza.

También podemos encontrar referencias literarias a través de Francis W. Galpin (*Old english instruments of music*, 1910, pág. 250):

Como no los encontramos en una fecha temprana en España, probablemente podemos teorizar que su introducción en Occidente se debió, no a los invasores moros, sino a los cruzados, que también trajeron la larga trompeta llamada *buzine*, con la cual estaban estrechamente asociados.

Según Galpin, se desprende que fueron acompañados en “este viaje” por los instrumentos antecesores o antepasados de la trompeta, las *buzine*, con las que se puede decir que formaron las primeras agrupaciones o ensembles, tomando los timbales cierta relevancia en las cortes de la nobleza, incluso a pesar de que habían tenido un pasado militar. Como nos dice Altenburg:

Los timbales eran vistos como una gran decoración de gala para cualquier regimiento. Si este hubiera perdido sus timbales en una contienda, no se le permitiría al regimiento llevar otros nuevos timbales, acorde a las reglas de la guerra, hasta que adquirieran conquistando otro par de timbales mediante otra victoria al enemigo.<sup>13</sup> (Altenburg, 1795, p. 122)

Este pasado militar marcó una impronta muy importante en el uso de la escritura para timbal, que se mantuvo hasta siglos más tarde. Los primeros indicios en la escritura para timbal dentro de la orquesta los tenemos en la ópera *Thésée* (1675) de Lully, encontrándose en la mayoría de sus intervenciones acompañando a las trompetas, precisamente con las que ya se les asociaba desde antes de su entrada en Occidente. Igualmente, dicho pasado militar hacía disfrutar a los timbaleros un cierto estatus de privilegio que se mantuvo durante años y décadas.

Ya en el Barroco, en las formaciones orquestales que disponían de trompetas podíamos encontrar al timbal, en unas ocasiones cumpliendo las funciones de tercer o cuarto trompeta (Blades, 1975, p. 506), y en otras con un papel solista, como por ejemplo en la sinfonía del cuarto acto de la ópera de Henry Purcell *The fairy Queen* (1692), momento considerado como el primer pasaje orquestal de solo para timbal (Blades, *Percussion instruments and their history*, 1992).

---

<sup>13</sup> Texto original en inglés, la traducción es del autor de esta tesis.

Desde Purcell hasta Bach y Haendel, se conoce poco del uso de los timbales en el seno de la orquesta, si bien una pintura del libro *Lutheran Hymns* (Groschuff, 1710) muestra a Kuhnau (el predecesor de J. S. Bach en St. Thomas, Leipzig) dirigiendo un ensemble (en el mismo St. Thomas) formado por un órgano, trompetas, cuerdas y un par de timbales. Su posición en el centro de la formación (como se ve en la siguiente ilustración) hace pensar que seguía gozando de cierta importancia en el seno de la orquesta.



Ilustración 5. Portada del libro *Himnos luteranos* de Friedrich Groschuff, Leipzig 1710. Mostrando el primer coro y orquesta de Leipzig bajo la dirección de Johann Kuhnau.

Acorde con el estatus del que gozaban los intérpretes de timbal, los timbaleros en la época del Barroco debían ser “elegantes en sus movimientos”

(Montagu, 2002). Uno de los primeros tratados en instruir el timbal (además de la trompeta) es de Johann Ernst Altenburg (*Trumpeters' and Kettledrummers' Art*, 1795), en el que se incluyen diversos modos, estilos y motivos con ornamentaciones de tipo rítmico, que eran exclusivas para los miembros del gremio. A pesar de dicho uso, su utilización se extendía más allá de la agrupación de trompetas y timbales, dado que todavía, según Montagu, el timbal era particularmente considerado un arma de guerra: “No existe un instrumento que pueda producir un sonido más marcial que los timbales, especialmente cuando están acompañados por el sonido de varias trompetas” (*Timpani & percussion*, 2002, p. 38).

Dado que existía una evidente unión entre timbaleros y trompeteros, estos se constituían en gremios o alianzas que guardaban lealtad a las cortes o a los nobles a los que pertenecían. La acción de preservar o tener un efectivo control de la exclusividad de las mencionadas alianzas conllevaba a que la práctica instrumental se mantuviera con recelo y se ajustara a tocar de memoria, pretendiendo guardar, como si de un secreto se tratara, esos modos de batir rítmicos con ornamentaciones (Blades, 1992). Esto explicaría la falta de piezas escritas durante muchas décadas.

No obstante, se debe tener presente que en la evolución del ensemble la parte que ganaba mayor protagonismo con el paso del tiempo era la de los trompetas, ya que realizaban un mayor trazado melódico, relegando a los timbales a un papel más secundario con apoyos en la parte baja de la armonía, pero no menos importante por ello. Esta idea se desprende del tratado de Altenburg, en el que se puede ver que el mayor contenido de las instrucciones es para la trompeta, más que para el timbal. (Altenburg, 1795)

Compositores como por ejemplo G. F. Haendel o J. S. Bach escribían partes de timbal en algunas de sus obras sacras. Nótese, por ejemplo, la relevancia que otorgaron en obras como la Cantata *El Mesías* (Haendel, 1892)

o el *Oratorio de Navidad* (Bach, 1856), con partes totalmente “a solo”, guardando ese reflejo de protagonismo de antaño de una manera efímera.

3

**Feria 1 Nativitatis Christi.**  
**„Huchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!“**

**CORO.**

Tromba I.  
Tromba II.  
Tromba III.  
Timpani.  
Flauto traverso I.  
Flauto traverso II.  
Oboe I.  
Oboe II.

Ilustración 6. Fragmento extraído del *Oratorio de Navidad*. (Bach, 1856, pág. 3) perteneciente a los primeros compases de la obra.

Lo que sí se mantenía a lo largo del tiempo era el número de estos instrumentos, siempre apareciendo como un par de ellos hasta prácticamente la entrada del Romanticismo.

Fue a partir de Beethoven<sup>14</sup> cuando el timbal comenzó a realizar esos “primeros pasos” en su andadura hasta el desarrollo solista<sup>15</sup> de nuestros días, gracias a las composiciones que, en principio desde la orquesta y posteriormente como solista, han buscado un nuevo horizonte interpretativo. Sirva como ejemplo el final del *Concierto para piano n.º 5 “Emperador” Op. 73* de L. V. Beethoven (n.d. 1862), en el que el timbal acompaña al piano como dúo ante la mirada y escucha del resto de la orquesta:

The image displays a musical score for the timpani and piano duo in the final of Beethoven's Piano Concerto No. 5. The score is organized into three systems. The first system features the timpani part (labeled 'Timp.') and the piano part, with dynamics 'sempre pp' and 'p'. The second system continues the duo, with dynamics 'sempre dim.' and 'p'. The third system shows the tempo changes: 'Adagio' and 'Più allegro' for both instruments, with dynamics 'pp' and 'f'. The piano part includes the lyrics 'ri - tar - dando' and 'Adagio. Più allegro.'.

Ilustración 7. Dúo de timbal con piano en el *Concierto para piano “Emperador” Op. 73* de L. V. Beethoven (n.d. 1862) en los últimos compases de su 3er movimiento.

<sup>14</sup> En especial en su última etapa, en los años previos a su fallecimiento.

<sup>15</sup> Referido en cuanto a parte importante y con un inequívoco protagonismo en la obra orquestal.

Otro ejemplo de este tipo de participación solista en la orquesta lo encontramos con el comienzo del 2º movimiento de la *Novena Sinfonía* de L. V. Beethoven (n.d. 1863), en la que el timbal no solamente interviene rítmicamente, sino que además ejecuta una parte de la melodía de la orquesta, en la sucesión de las notas: Re – La – Fa – Re. Véase la siguiente ilustración:

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of Beethoven's Ninth Symphony. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are Timpani in (bass clef), Tromboni (Alto, Tenore, Basso), Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The timpani part is the focus, showing a sequence of notes: Re (D), La (A), Fa (F), and Re (D). The other instruments provide harmonic support.

Ilustración 8. Inicio del 2º mov. de la *Novena Sinfonía* de L. V. Beethoven (n.d. 1863).

Cabe decir que la afinación en octavas ya era poco frecuente (por no decir nula) en la escritura habitual de la notación para timbal. Además, por si fuera poco, la afinación del Fa de la cuarta línea en clave de Fa era muy aguda para el tamaño y forma de los timbales que tenían en torno a 1800 (Blades, 1992), con lo que hace pensar que, posiblemente gracias a esta escritura, se introdujeran cambios en la construcción de los timbales, creando timbales un poco más pequeños y pudiendo dar origen en las siguientes décadas a la colocación de hasta tres timbales en el set de la orquesta. Otra cuestión a tener

en cuenta es que la diferencia de tensión entre los parches de los dos timbales que producen las notas Fa (uno a octava del otro), obligan al timbalero a tener mucho cuidado para no crear un sonido demasiado punzante en la nota aguda y un sonido distorsionado en la nota más grave. Beethoven vuelve a utilizar en repetidas ocasiones el ritmo propuesto en el compás cinco del segundo movimiento, con lo que la destreza del timbalero debe ser máxima y mantenida, ya que también la utiliza como un ostinato mientras las cuerdas suben y bajan en una melodía incesante.

Así pues, en cuanto a la afinación cabe afirmar, tal y como declara James Blades en su tratado general *Percussion instruments and their History* (Blades, 1992, p. 268): “Los timbales habían funcionado solamente en cuartas y quintas, sobre las notas tónica y dominante de la escala. Purcell, Bach, Haendel, Haydn y Mozart lo observaron así, Beethoven de ninguna manera”.

Se puede decir en este sentido que la escritura para timbal que desarrollaba Beethoven era innovadora para la época y es lo que la hace destacar del resto de compositores. Para Beethoven, el timbal era algo más que un énfasis en las notas tónica y dominante, eran melodía, armonía y una manera de hacer que el sonido de la orquesta fuese diferente de lo escuchado hasta el momento.

Otros autores no tan conocidos como G. Druschetzky, utilizaron el timbal como instrumento solista en doble faceta: rítmica y melódica. Una reciente investigación nos muestra algunas de las características de la escritura para timbal en sus composiciones, en las que utiliza seis e incluso ocho timbales, con novedosos recursos como: “Trinos sobre octavas [...] Trinos sobre sonidos simples [...] Otros recursos expresivos que confieren a los timbales una parte melódica y armónica la observamos en algunos pasajes con dobles sonidos: Dobles sonidos que forman una melodía por terceras superpuestas” (Llimerá, 2019, págs. 26, 89 y 90).

Como indica Borja Llimerá, “la manera en que Druschetzky utiliza los timbales [...] es muy original y tanto el tratamiento con dobles sonidos como el doble carácter, tanto heroico como melódico y cantábil [...] supone considerar a los timbales como un instrumento totalmente melódico y armónico” (2019, págs. 46-47).

Por otro lado, también se han desarrollado mejoras técnicas en el timbal que constructores y fabricantes han ido inventando desde el s. XVIII, tal y como lo describe Gary Cook en su tratado *Teaching Percussion* (2006, p. 157): “Mejoras en el diseño de tornillos manuales en los timbales tuvieron lugar durante el s. XVIII, y los prototipos de timbales con afinación mecánica comenzaron durante los primeros años del s. XIX”.

Desde dicho momento (principios del s. XIX) comienzan a intervenir diferentes sistemas de afinación de una sola acción o “llave maestra”, hasta que a finales del XIX, en la ciudad alemana de Dresde, se fabrica el primer timbal con el sistema de afinación por pedal.

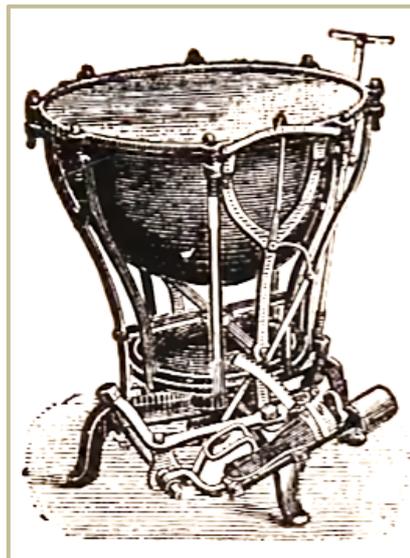


Ilustración 9. Timbal con sistema de afinación de pedal. Dresde, Alemania. 1881. (Holland, 1978, p. 15)

En la época de Beethoven, los timbales todavía eran contruidos con ciertos indicios de calidad, cosa que se desprende de las imágenes de la época. No obstante, todavía quedaba un aspecto que era difícil de esgrimir, y es que las pieles que se usaban para el instrumento eran muy sensibles a los cambios de humedad y temperatura. Esto obligaba a los fabricantes a buscar soluciones para un manejo rápido en cuanto a corregir y modificar la afinación para salvar esas pequeñas “desafinaciones” por cuestiones ambientales.

En 1812, un constructor llamado Gerhard Cramer (en Alemania) inventó un sistema mediante el cual con tan sólo una llave manipulada por una sola mano podía cambiar la afinación de todos los tornillos. (Blades, 1992, p. 277) Esto le permitía al timbalero poder ajustar la afinación de una manera más rápida y con precisión, para poder rectificar esos desajustes del parche mencionados en el párrafo anterior. También se desarrollaron otras mejoras técnicas en la fabricación de sistemas de afinación como, por ejemplo, la de Cornelius Ward en Inglaterra (Blades, 1992, p. 277), pero todos eran manuales, haciendo que el timbalero debiera abandonar por un momento la interpretación para centrarse en el proceso de cambio de nota, debido a que debía utilizar al menos una de sus manos.

No fue hasta 1843 cuando se inventó en Alemania el primer sistema de afinación accionado por un pedal (Blades, 1992, p. 278), y en el que el pedal es fijado en su posición por un sistema de rueda dentada con muescas, lo que hace que la nota vaya de una muesca a otra con una diferencia de afinación mayor o menor de la deseada y, por tanto, haciendo necesario mantener la manivela manual que será la que se encargará de realizar los ajustes más finos, tal y como se ve en la ilustración número nueve, de 1881. Con esta ingeniosa novedad, de incluir el sistema accionado por el pie, se ofrecía independencia al timbalero para que sus manos no necesariamente debieran de dejar de tocar.

A principios del s. XX los compositores se animaron a escribir no tan sólo para más de dos timbales<sup>16</sup> sino también con cambios rápidos de afinación, jugando el pedal en esto último un papel esencial. Por ejemplo, Nielsen escribió en 1915 en su cuarta sinfonía *La inextinguible* una parte para dos timbaleros, cada uno de ellos colocado a ambos lados de la orquesta en la que exige realizar unos *glissandos*<sup>17</sup> de intervalos de tercera. (Holland, 1978, p. 16) Es evidente que, sin la acción de un instrumento capaz de realizar mecánicamente esto, no hubiera sido posible de ninguna de las maneras.

Otros compositores, como por ejemplo Walford Davies o Igor Stravinsky, utilizaron también la técnica del *glissando*, pero sin duda el compositor que más partido le sacó a este recurso compositivo e interpretativo fue Béla Bartók, quien a los pocos años, escribió su *Música para cuerdas, percusión y celesta Sz 106, BB 114*. (Bartók, 1937) En esta obra explotó este efecto con una habilidad que superaba a sus antecesores y coetáneos (Blades, 1992, p. 413), apareciendo sus *glissandos* con redobles simultáneos y sin redobles simultáneos. Al poco tiempo (Cooper, 1996), el mismo Béla Bartók comenzó a escribir su *Concierto para orquesta, Sz 116, BB 123*. (Bartók, 1946) En él escribe una parte de timbal (4º mov.) que ha sido por mérito propio (debido a su dificultad técnica) incluida en gran parte del repertorio obligado en pruebas para el ingreso en orquestas de todo el mundo. Como se puede ver en la siguiente ilustración, la parte de timbal de Bartók en tan sólo nueve compases (cambiantes para mayor dificultad) tiene un total de diez notas diferentes, algo que era inverosímil para esa época.

---

<sup>16</sup> El compositor G. Druschetzky (1745-1819) escribió para un número de seis y ocho timbales en sus composiciones (Llimerá, 2019), pero estos instrumentos no necesitaban modificar la afinación y permitían interpretar hasta una octava completa.

<sup>17</sup> Sonidos producidos al cambiar repentinamente la afinación tras el ataque sonoro.

**IV. INTERMEZZO INTERROTTO**

Ilustración 10. Inicio del 4º mov. del *Concerto for Orchestra* Sz. 116, BB 123. (Bartók, 1946)

A propósito de la afinación, recordemos que en las primeras incursiones del timbal dentro de la orquesta en el Barroco (y posteriormente durante el clasicismo), el rango de alturas que se podía ejecutar partía de una cuarta o un rango total de quinta (generalmente eran usados Sol-Do o La-Re, por lo tanto el rango total era Sol-Re) (Blades, 1992, p. 244). Además, la afinación no cambiaba durante el transcurso de cada obra, es decir, no había cambios internos.

La escritura solía ser en clave de Fa en cuarta línea y utilizando la notación Do y Sol para referirse a las alturas aguda y grave, haciendo una mención fuera del pentagrama para advertir que la afinación debía ser Re y La, tratándolo en la partitura orquestal como si se tratara de un instrumento transpositor en Si bemol, al igual que los metales:

The image shows a page of a musical score for a chorale (CORO.) from a secular cantata by J.S. Bach, BWV 207. The score is for Tromba I, II, and III; Timpani; Flauto traverso I and II (coll' Oboe I and II); and Taille. The music is in 8/8 time and G major. The page number 75 is in the top right corner.

Ilustración 11. Coro inicial de la cantata secular de 1726 (Bach, *Vereinigte Zwietracht der wech* BWV 207, 1862, p. 75)

Cabe destacar las exigencias del compositor italiano Francesco Barsanti, afincado en Inglaterra desde 1714, escribe en su *Concerti Grossi Op. 3* (Barsanti, 1742), publicados en Edimburgo en 1742. En esta obra, dividida en dos grupos de cinco *concerti*, escribió hasta un total de tres tonalidades diferentes: en Fa, en Re y en Do. En el primer grupo, los dos primeros *concerti* en Fa, con la dominante (Do) sobre la tónica (Fa), por tanto una quinta en los timbales. Los *concerti* 3, 4 y 5 en Re, con la dominante (La) bajo de la tónica (Re), y por tanto una cuarta en los timbales. Ya en el segundo grupo, los tres primeros *concerti* en Do y los dos siguientes en Re, todos estos con la dominante (Sol y La) bajo de la tónica (Do y Re), y por tanto la afinación relativa de los timbales era de una cuarta. Estas exigencias le hicieron ganarse la calificación de “pionero” entre sus contemporáneos. (Blades, 1992, p. 258)

Hasta el momento, vemos como la tesitura de los timbales está entre un Fa y un Re, una sexta, y comenzando a utilizarse el rango de quinta en una misma pieza, con La dominante por encima de La tónica, como hizo Barsanti. Esto obligaba a que si, por ejemplo, una obra estaba en Si b y el compositor decidía escribir la dominante por encima de la tónica, le llevaba a la necesidad de un Fa agudo, como en *La creación* (Haydn, 1796-1798) de F. J. Haydn. Por otro lado, Antonio Salieri utiliza afinaciones diferentes de la cuarta, por ejemplo, una cuarta aumentada en su ópera *La grotta di Trofonio* (Salieri & Casti, ca. 1785), y también utiliza una tercera en su obra *Tarare*. (Salieri & Beaumarchais, ca. 1787)

El tratamiento que G. Druschetzky otorga a los timbales es muy particular. La utilización de un juego con ocho timbales le permite disponer de una escala completa (Sol<sup>1</sup>, La<sup>1</sup>, Si<sup>1</sup>, Do<sup>2</sup>, Re<sup>2</sup>, Mi<sup>2</sup>, Fa<sup>2</sup> & Sol<sup>2</sup>),<sup>18</sup> así como escribir diversos intervalos y dobles notas (acordes) estableciendo una línea melódica. En la siguiente ilustración (Llimerá, 2019, p. 17) podemos ver un ejemplo de este tipo de notación:

---

<sup>18</sup> Según el índice franco-belga.

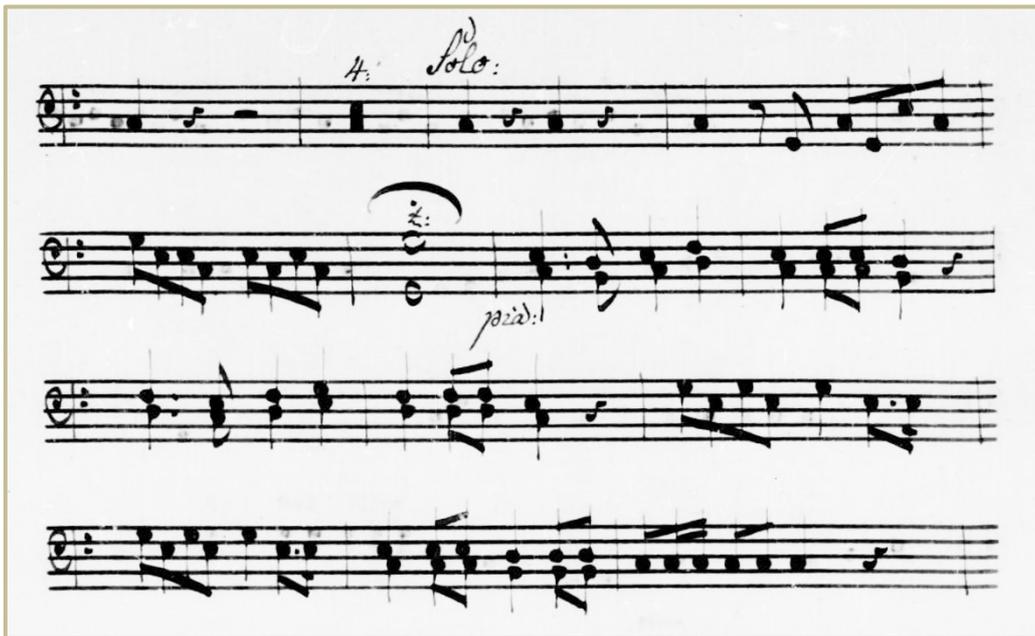


Ilustración 12. Ejemplo de dobles notas en terceras en la parte de timbal solista del concierto (Druschetzky, 1791-1801, p. 2)

Siguiendo con la evolución en el aspecto de la afinación, y ya con Beethoven, nos encontramos con unos intervalos poco utilizados hasta el momento, como por ejemplo: Quinta disminuida (en *Fidelio*, n.d. 1826), Sexta menor (Scherzo de la *Séptima Sinfonía*, n.d. 1816) o la Octava (en su *Octava Sinfonía* (1812) y *Novena Sinfonía* (n.d. 1863).

Para sobrepasar el ámbito de la octava ( $Fa_2$ - $Fa_3$ ) nos debemos trasladar a las composiciones de R. Wagner *El ocaso de los dioses* (1876) y *Parsifal* (ca. 1920) para encontrar un  $E_2$  o, por ejemplo, a las sinfonías de G. Mahler para encontrar hasta un  $Re_2$  y  $Do_2$ . En cuanto al registro agudo, salvo algún uso ocasional del  $Sol_3$  en W. A. Mozart o G. Rossini, nos encontramos con Glinka y su *Ruslan and Ludmilla* (n.d. 1858) y con Rimsky-Kórsakov y su *Russian Easter Festival overture* (1890), precisamente utilizado con la misma rítmica, como puede verse en la siguiente ilustración:

## Russlan and Ludmilla



## Russian Easter Festival Overture



Ilustración 13. Comparación ritmos de Glinka y Rimsky-Kórsakov (Glinka, n.d. [1858]; Rimsky-Kórsakov, 1890)

Así pues, con todos estos apuntes podemos afirmar que la afinación de los timbales se estaba consolidando a principios del s. XX con un rango de aproximadamente octava y media, desde el  $Do_2$  al  $Sol_3$ .

Para finalizar este capítulo de retrospectiva histórica en el que queremos destacar la situación de los timbales en el siglo XX, nos queda por recabar información acerca del número de timbaleros que eran necesarios en la orquesta y las baquetas que se utilizaban.

En el seno de la orquesta, desde el Barroco hasta el Romanticismo, el timbal había desempeñado un rol solista en cuanto a su individualidad. Normalmente tocaba un timbalero, a excepción de algunas obras como por ejemplo el *Requiem* (1902) de H. Berlioz, o *La consagración de la primavera* (1965) de I. Stravinsky, en las que se requiere más de un timbalero. En su *Requiem* (1902), Berlioz demandaba “16 timbales interpretados por 10 timbaleros, cuatro con un timbal y los restantes 6 timbaleros con dos timbales cada uno” (Blades, 1992, p. 284). En el caso de Stravinsky, las necesidades no son tan exigentes ya que se interpreta con dos timbaleros, si bien uno de ellos tiene un grupo de tres timbales en el que debe contar con un timbal *piccolo*, ya que alcanza un  $Si_{b3}$  (Blades, 1992, p. 337).

No obstante, desde el Barroco y hasta principios del s. XX el número de timbaleros en la orquesta ha sido por lo general de uno, encontrándonos en

varias ocasiones durante todo el s. XX con cierta normalidad con dos, y en más raras ocasiones, como en el caso recién visto del *Requiem* (1902) de Berlioz, con más de dos timbaleros.

Y es que Berlioz, con su *Tratado de instrumentación y orquestación* (Berlioz H., *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, 1843) es de los primeros compositores que hace minuciosas indicaciones respecto a la técnica de los timbales (entre el resto de instrumentos de la orquesta). Por ejemplo, establece que el rango es de una octava (de  $Fa_2$  a  $Fa_3$ ) (Ibid., p. 253). También justifica que, si en una orquesta existen dos timbaleros, se le puede instar a uno de ellos que cambie la afinación mientras toca el otro, y viceversa, haciendo que esto no sea ni demasiado rápido ni demasiado frecuente, para asegurar que la afinación es posible, y también que los tonos a los que deba cambiar la tensión de la piel (parche) sea la más cercana a cada una de las notas. Pone como ejemplo que, si los timbales están afinados en La y Mi (una quinta) y desea mutar a modo Si b, es mejor poner en la nota más grave la tónica dejando la dominante para el timbal que tenía el Mi, siempre mejor que utilizar Fa y Si b (esto llevaría a cambiar de La a Fa, una tercera mayor, pero en el caso del Mi al Si b conlleva afinar una cuarta aumentada. Esto le proporcionaba una cierta desconfianza a Berlioz, ya que era normal encontrar timbaleros con mucho talento en el manejo de las baquetas, pero no tanto en el de la afinación. Además, añade la frase: “Por esto es tan raro encontrar buenos timbaleros.” (Ibid., p. 262).

También en su tratado aparece por primera vez alguna indicación acerca de las baquetas. Tradicionalmente, venían siendo de madera (Ibid., p. 262), pero Berlioz determina que se podían clasificar en tres tipos de baquetas según las características de sus cabezas:

De cabeza de madera, que dan un sonido seco y duro, para golpes muy violentos o para acompañar una instrumentación estrepitosa.

De cabeza de madera, pero forrada con piel, algo menos agresivas que las primeras, pero todavía muy fuertes.

De cabeza recubierta de esponja,<sup>19</sup> las mejores; su uso es más musical y menos estrepitoso, debiéndose utilizar con más frecuencia ya que su sonoridad es más velada y sombría, tienen una resonancia más limpia y distinguible, y además se prestan a mil inflexiones de pianos y fuerte que las otras mazas no son capaces de realizar. (Berlioz H., *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, 1843)

Como colofón a esta retrospectiva histórica para ubicar los antecedentes en el estado de la cuestión, que no es otro que el de poner encima de la mesa los recursos de los que podía contar Elliott Carter a la hora de escribir sus piezas para timbales, quedan dos cuestiones:

La primera, reseñar la indicación que Berlioz hace del uso de sordinas, colocando trozos de tela sobre los timbales para producir un sonido más velado y apagado, volviéndose la sonoridad más lúgubre. En concreto, a esto le llamaba *timbales voilées ou couvertes*. (Ibid., p. 267) Y la segunda es, que los parches de los timbales desde sus inicios siempre habían sido de piel de animal, principalmente de ternero.

El desarrollo en la fabricación y procesamiento de materiales sintéticos durante el s. XX, permite en la actualidad la utilización del plástico para los parches de timbales. Fue en 1960 cuando apareció este invento en Inglaterra y, como cualquier otro, creó mucha polémica y oposición en diferentes sectores. Sin embargo, las mejoras que se fueron introduciendo en los procesos de fabricación de los parches de plástico, sumado a la falta de abastecimiento de buenos parches de piel de ternero, dio como resultado que, la mayoría de los timbaleros fueran aceptando poco a poco el sustituto a los parches de piel por estos fabricados por el hombre. (Holland, 1978, p. 17) Además, el material plástico resistía mucho mejor a circunstancias como la humedad y el calor,

---

<sup>19</sup> En la traducción española del Tratado de Berlioz el traductor advierte que este tipo de baquetas no se encuentra en Madrid sino en casa de los Sers. Carrafa y Sanz, hermanos. (Berlioz H., 1860)

teniendo una clara ventaja en lugares como los que en esa época era cada vez más frecuente ver a una orquesta: estudios de televisión o cine en donde la iluminación producía un tremendo calor y los parches de piel sufrían muchos problemas de afinación.

### 3.3. *Antecedentes en torno al compositor*

---

A nivel social, cabe destacar que en la primera mitad del s. XX, América se enfrentaba a momentos convulsos, de agitaciones, períodos de entreguerras y de guerra. Nueva York contaba ya con numerosos rascacielos, muestra de un país ostentoso y con serias aspiraciones para ocupar un lugar importante en el panorama socio-económico mundial. A pesar de ello, la Gran Manzana no escapó a la *gran depresión*.<sup>20</sup> Por otro lado, tenemos que Nueva York se convirtió en un centro artístico de primer orden, en especial gracias a Broadway y a sus musicales, así como el renacer de Harlem y su arte negro en la comunidad afroamericana de este barrio de la ciudad. La música popular, con el swing a la cabeza, lideraba gran parte del panorama musical: “Muchas personas se emocionan más con el *swing* que con la música clásica, algunos dicen que es una especie de droga” (Bernard, 1997, p. 45).

---

<sup>20</sup> La *gran depresión*, nacida del *Crack del 29*, fue una gran crisis financiera mundial que se prolongó durante la década de 1930, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. (VVAA, Wikipedia, la enciclopedia libre, 2020)

La inauguración de museos, como el de Arte Moderno (MoMA) o el Guggenheim, hizo que la ciudad se convirtiera una de las capitales mundiales del arte moderno. Además, esta fase se vio reforzada en este punto álgido por la afluencia de músicos, artistas y escritores europeos que, durante la Segunda Guerra Mundial (como por ejemplo Béla Bartók), convirtieron a la ciudad en un punto de referencia musical.

En los años previos a la composición que nos ocupa en esta tesis, nos encontramos con composiciones del tipo de *La historia de un soldado*, de I. Stravinsky (1924), *Façade*,<sup>21</sup> de W. Walton (Walton & Sitwell, 1922), o *Sonata para dos pianos y percusión Sz. 110, BB 115* de Béla Bartók (1942), como ejemplos de obras de música de cámara en que, sin lugar a dudas, engrandecieron el uso de la percusión. En nuestros días, cualquiera de las partes de percusión de estas tres obras, imprescindibles en el repertorio de cámara de percusión, no supondrían un verdadero reto técnico ni musical para cualquier percusionista profesional, pero sí que fueron un verdadero quebradero de cabeza para los percusionistas contemporáneos a las fechas de composición de estas obras. Holland recoge en su libro *Percussion*, la magnitud de la dificultad performativa que supuso en aquella época la interpretación de la sonata de Bartók: “La *Sonata para dos pianos y percusión* (dos intérpretes) de Bartók fue estrenada en Basilea en 1938 después de treinta y seis ensayos” (Holland, 1978, p. 205).

En la obra de Bartók se aprecian todavía influencias de la orquesta en cuanto a que mantiene una plantilla similar a la de una orquesta sinfónica de la época: timbales, caja(s), xilófono, bombo de concierto, platos de choque, tam-tam y triángulo. También la utilización de la percusión guarda una relación estrecha con las características estéticas y técnicas de la escritura para estos

---

<sup>21</sup> Para narrador, flauta, clarinete, saxofón alto, trompeta, violoncello y percusión (caja, plato suspendido, triángulo, pandereta, castañuelas y dos cajas chinas. Baquetas de caja y escobillas de metal).

instrumentos en sus composiciones para orquesta. Las dos únicas cuestiones que se podrían destacar de este ejemplo son el uso de dichos instrumentos por tan sólo dos personas,<sup>22</sup> cuando cada percusionista se encarga de interpretar varios de los instrumentos de percusión mencionados, y por otro lado, al ser una formación de música de cámara, la percusión adquiere un papel de mayor relevancia.

Si la anécdota de los treinta y seis ensayos para interpretar la *Sonata para dos pianos y percusión Sz. 110, BB 115* (Bartók, 1942), nos detalla cómo podría encontrarse en ese instante el nivel técnico de la percusión, imaginemos cómo podría ser veinte años atrás, cuando I. Stravinsky propone una obra para siete músicos, de los que uno de ellos es el único percusionista de la formación y tiene un conjunto de instrumentos,<sup>23</sup> además de unas demandas rítmicas importantes debido a los constantes cambios de compás. Al principio de la partitura, Stravinsky ofrece indicaciones para el percusionista, como por ejemplo la colocación de los instrumentos frente a él, la manera en la que deben interpretarse ciertos pasajes, y una detallada explicación de las baquetas a utilizar durante la obra, incluyendo una indicación del material del cual debe estar construida la cabeza de las mismas), abriendo con todo ello un amplio abanico de diferentes timbres sonoros a lo largo de toda la pieza. (Blades, 1992, p. 339)

Esta manera de explicarle a un percusionista de 1918 cómo debe colocar la diversidad de instrumentos utilizados para una mejor o correcta ejecución fue, según Michael Rosen, el detonante con el que I. Stravinsky hizo abrir los ojos al

---

<sup>22</sup> A diferencia de una orquesta sinfónica en la que se puede encontrar un timbalero y tres, cuatro o hasta cinco percusionistas.

<sup>23</sup> Bombo, caja grande, caja pequeña, tambor militar sin bordón, pandereta, triángulo y un plato (agarrado al bombo). Esta instrumentación hace notable la influencia del jazz por su similitud al instrumental utilizado en las *New Orleans Dixieland Bands*. (Blades, 1992, p. 340)

resto de compositores para que vieran la capacidad solista de la percusión. (Rosen M., 1967)

Más adelante, en 1931, se produjo un nuevo hito en el mundo de la percusión, algo que supuso un antes y un después, y que ningún compositor estadounidense o europeo<sup>24</sup> había realizado: la composición para una orquesta de percusionistas o, comúnmente llamado, ensemble<sup>25</sup> de percusión. Nos referimos a *Ionisation* de Edgar Varèse, en la que utiliza todo tipo de instrumentos de percusión de alturas indeterminadas, como por ejemplo: platos de diferentes tamaños, triángulos, cascabeles, pandereta, diferentes tipos de toms, bongós, tarola,<sup>26</sup> cencerro, maracas, látigo, etc.; así como instrumentos de altura determinada, como por ejemplo la lira y las campanas. Además, uno de los trece intérpretes se encarga de tocar el piano, cuya presencia intenta no sobresalir del resto de instrumentos y es tratado musicalmente como un percusionista más, utilizando en la mayoría de ocasiones el recurso del *cluster*.<sup>27</sup> También se incluyen sonidos menos convencionales, como por ejemplo dos sirenas y el llamado *lion roar*, o tambor de fricción de cuerda.

El tema principal de la pieza, considerándola a modo de melodía, se presenta al principio por la caja. Varèse tenía como objetivo principal dar más importancia a la textura general y al efecto tímbrico, dejando en segundo plano los motivos específicos o los detalles armónicos. (Morgan, 1994, p. 332)

Debemos tomar nota de este concepto, ya que el hecho de tener una melodía a partir del timbre, en lugar de afinada por alturas, es una cuestión que

---

<sup>24</sup> Para entender que el panorama en torno a la figura de Elliott Carter estaba rodeado de influencias de estas dos potencias musicales.

<sup>25</sup> Anglicismo que significa agrupación (<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/ensemble>).

<sup>26</sup> Caja de pequeñas dimensiones, menor de 14 pulgadas de diámetro.

<sup>27</sup> Anglicismo que significa conjunto o racimo, referido a un grupo de notas del piano tocadas simultáneamente (<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/cluster>).

inspira gran parte de las ocho piezas de Carter. No sólo a Carter, sino también a compositores como Henry Cowell, quien además coincidió como percusionista en el estreno de *Ionisation* (Varèse, 1931) en Nueva York el 6 de marzo de 1933, y que en su obra *Ostinato Pianissimo* (1934) también introduce sonidos poco convencionales para el momento, como por ejemplo ocho cuencos de arroz.

Tras componer su *Ostinato Pianissimo*, Henry Cowell conoció a John Cage en 1935, que por aquel entonces era un estudiante de percusión de tan sólo 23 años de edad. Cage había estado aprendiendo y observando de cerca todos los cambios en el mundo de la percusión, del cual se estaba forjando su particular punto de vista:

La música de percusión es una transición contemporánea de la música influenciada por el piano a la música de todo el sonido del futuro. Cualquier sonido es aceptable para el compositor de música de percusión; este explora el campo de sonido "no musical" (académicamente prohibido) en la medida en que le sea posible y tenga a mano. (Cage, *Silence*, 1966, p. 5)

Años más tarde compuso su *Living room music* (Cage, 1940) en la que deja libertad al intérprete para que escoja el "instrumento" a utilizar; tan sólo sugiere en las notas del principio la utilización de objetos caseros, tocados con las manos u objetos, pero en ningún caso con baquetas o instrumentos convencionales. Este modo de componer, dejando más libertad al intérprete tanto en la elección del instrumento como en la generación de los sonidos, fue tomando fuerza en algunos compositores de la llamada música experimental de los años 1950, aunque no será exactamente el caso de Elliott Carter, que le gustaba especificar todo, la zona de golpe, el tipo de baqueta y, sobre todo, la indicación metronómica, para que la modulación métrica fuera realmente efectiva. El único paralelismo que guardan, por ejemplo, John Cage y Elliott Carter es la impresión del público en los estrenos de sus obras, manifestado algunos de ellos que no encajaban bien la música que tenía delante, aunque, por otro lado, todavía se podía encontrar a parte del público que sí que apreciaba las creaciones de dichos compositores.

Llegando al momento en el que Elliott Carter compuso las seis primeras de sus *Eight pieces for four timpani*, ya se ha visto que coexistía una cierta evolución en el mundo de la música, y en particular en el mundo de la percusión. Uno de los primeros tratados dedicados en exclusividad al timbal fue el de Saul Goodman<sup>28</sup> (1948) y, a nivel de anécdota, podemos señalar que se adelantó, en cuanto a su publicación, al tratado de uno de sus profesores, el percusionista Alfred Friese que, junto a Alexander Lepak, publicaron su *Timpani method*. (Friese & Lepak, 1954)

Friese fue timbalero de la New York Philharmonic Orchestra, siendo el mismísimo Gustav Mahler quien lo eligió entre un total de nueve candidatos para ocupar la plaza de solista en la orquesta. (Friese & Lepak, 1954, p. 5) En 1926, Friese abrió su escuela de timbal (única y primera en su categoría) coincidiendo con la entrada de Saul Goodman como timbalero en la New York Philharmonic Orchestra, y coincidiendo también en ese mismo año con el comienzo de la etapa del gran director de orquesta Arturo Toscanini (ibid.). Friese también pasó a la historia de la percusión porque en 1950 originó la primera grabación *ex profeso* dedicada a estudios de timbales *Timpani Studies*.

Volviendo con Goodman, fue además profesor de timbales y percusión en la Juilliard, con lo que tenía también un planteamiento muy notorio acerca de la pedagogía del timbal. En su tratado, Goodman (1948), hace una recopilación histórica de la evolución del instrumento, añadiendo además cuatro capítulos en los que se dedica a:

- I Fundamentos de la técnica
- II Ejercicios para dos timbales
- III Ejercicios para tres y cuatro timbales

---

<sup>28</sup> Saul Goodman fue alumno de Alfred Friese (ibid.)

### - IV Repertorio orquestal para timbal

El tratado de Friese-Lepak también se divide en cuatro partes. La primera se dedica a la teoría del lenguaje musical, la segunda a la técnica del instrumento, la tercera a ejercicios de entonación y la cuarta a repertorio orquestal (Friese & Lepak, 1954). Nótese la similitud del contenido en los dos tratados establecidos en las fechas aproximadas de la escritura de las piezas de Carter.

Respecto a las características constructivas del instrumento, ya se ha visto en anteriores capítulos que el parche de plástico en los timbales fue introducido en 1960 (Holland, 1978, p. 17). Dado que en las sesiones de trabajo que Carter mantuvo con Jan Williams disponían de un juego de cuatro timbales de la marca *Ludwig* y el modelo *Professional Symphonic* con parches de plástico (Williams, 2000, p. 9), se puede sospechar que la inclusión de armónicos en las piezas *Adagio* y *Canto* hubiera tenido algo que ver con estas sesiones de investigación.

Me preguntó<sup>29</sup> si estaría dispuesto a pasar algún tiempo con él y los timbales para explorar más ideas que tenía sobre posibles revisiones. De acuerdo, le agradecí con entusiasmo, ansioso por responder sus preguntas sobre los instrumentos, batidores (baquetas), articulación, afinación, etc. (Williams, 2000, p. 9)

Otra razón que nos lleva a pensar que Williams y Carter pudieran experimentar con armónicos en los timbales en esa “exploración de ideas”, se debe a que los armónicos pueden producirse con mayor facilidad con parches de plástico que con parches de piel.

En general, los parches de piel de ternero tienden a producir un tono más cálido que los parches de Mylar o de plástico. [...] Para aquellos que desean

---

<sup>29</sup> Carter a Jan Williams.

un sonido más delgado con muchos parciales superiores, un parche de plástico Remo servirá para ese propósito. (Schweizer, 2010, pp. 16-17)

El timbal, en mayor medida que el resto de instrumentos de la orquesta, creció exponencialmente desde el siglo XVIII hasta el XX. En la década de los 50, la música de timbales *a solo* se había vuelto más popular, en parte gracias a una gradual y creciente conciencia de la capacidad solista de los timbales. Gran parte del mérito lo tuvieron los timbaleros de las principales orquestas sinfónicas americanas como Saul Goodman (Filarmónica de Nueva York), Cloyd Duff (Orquesta de Cleveland), Vic Firth (Sinfónica de Boston) o Fred Hinger (Orquesta de Filadelfia), que contribuyeron a la promoción del timbal como instrumento solista, y el hecho de que el papel que desempeñaban en el seno de la formación fuera tan meritorio como el de los compositores cuya música interpretaron. Dichos timbaleros, entre otros, abanderaron este pensamiento de timbales solistas, tocando desde dentro de la orquesta con ese talante, tal y como lo describe en nuestros días el timbalero de la orquesta de Valencia, Javier Eguillor: “El timbalero es el segundo director” (Suñén, 2016). Haciendo extensible ese aire de protagonismo hasta el punto de tocar obras *a solo* e incluso obligando a sus alumnos a tocar piezas de timbal solista, como por ejemplo el percusionista Paul Price, que incluía obligatoriamente alguna de las piezas de Carter en el currículo de su escuela de música en Manhattan en los años 50. (Williams, 2000, p. 8)

Y es que la sociedad americana, los críticos, los artistas y el público, llevaban ya unos años haciendo un esfuerzo sin precedentes para evaluar la música estadounidense. Las dificultades del trabajo de cualquier compositor se agravaban con alusiones a otras artes más productivas y exitosas en América. La pintura y la literatura, por ejemplo, habían experimentado una buena ventaja sobre la música y parecían vivir una especie de edad de oro. La música ha sido desde siempre una de la más perjudicadas de las artes, desfavorecida por ciertos factores físicos y económicos: no solo debe escribirse una obra, sino que debe ejecutarse antes de que pueda escucharse. Los riesgos que ello conlleva actúan naturalmente como un elemento disuasorio para los aspirantes a componer, por lo que limitan el número de sus creaciones. Además, al hablar de una música

obviamente estadounidense, no debe pasarse por alto la naturaleza abstracta del arte: es más difícil asociar la música que la pintura o la literatura con los hechos externos del entorno local. (Bernard, 1997, p. 48)

Este aspecto, el de tener una sociedad con cierta reticencia a los cambios que estaba experimentando la música, no era exclusivo de América. También sucedía en Europa, donde por ejemplo la obra de D. Milhaud *Les Choéphores*, causó una gran consternación en París y encontró una violenta oposición del sector conservador de la ciudad, como ya le había sucedido al mismísimo Berlioz (en el siglo anterior). (Blades, 1992, p. 417)

Con la misma estridencia que comenzó, la música termina. Ha sido un viaje salvaje para los intérpretes y para uno mismo. Después de una de esas presentaciones, Aaron Copland salió al escenario y le dijo a la audiencia: si eso es música, entonces ya no sé qué es la música. Posteriormente, el cuarteto regresó al escenario para interpretar a Ravel. Entre movimientos, mi padre se volvió hacia mí y dijo: Ravel es bastante aburrido después de Carter. (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1998, p. 2)

La obra de Carter fue creada en un entorno en el que era habitual (aunque todavía tenía sus detractores) la multipercusión y la música experimental. La multipercusión (nacida a partir de la influencia de la batería de jazz) fue utilizada en obras como, por ejemplo, *La historia de un soldado*, de I. Stravinsky (1918), *Parade*, E. Satie (1917), o el *Concierto para percusión y pequeña orquesta Op. 109*, de D. Milhaud (1930). Por otra parte, la música experimental aparece en la música Charles Ives con su su politonalidad, armonía no terciaria y acordes *cluster* (Wennerstrom, 1969), y la de John Cage, a pesar de no gustarle la idea de llamarla “música experimental” (Cage, 1966, p. 7).

En resumen, hasta el siglo XX el papel de la percusión dentro de la orquesta se encomendaba en gran medida a subrayar los puntos de mayor importancia musical, puntuar los finales de las frases y, en el caso de los timbales, a reforzar la armonía. Sin embargo, todo el contexto sociocultural expuesto en los anteriores párrafos nos proporciona un escenario perfecto para

el trabajo de Elliott Carter. La música en el siglo XX caminaba hacia el Modernismo, en parte gracias a uno de los momentos más importantes de la historia de la música, cuando Arnold Schoenberg rompió por primera vez con el sistema tonal tradicional, con una estética que buscaba enfatizar la originalidad y la individualidad, rompiendo con la llamada “vieja” música. (Morgan, 1994, pp. 9-10)

Para una interpretación objetiva de las *Ocho Piezas*, el intérprete debe comprender este escenario y el próspero papel de la percusión en la era en que fueron escritas.

### 3.4. *La obra: de sus inicios a nuestros días*

---

Cuando Carter escribió las *Seis piezas* (Carter, 1950), la gente comenzó a tocarlas en el entorno de las escuelas de música.<sup>30</sup> Carter le dio a Paul Price los manuscritos de las piezas para que en cierta manera fuera probando el material con sus alumnos.

[...] Yo, como el resto de alumnos de Paul Price, en vísperas de los años 60, tuvimos que aprender alguna de las piezas de Carter. ¡Incluso algún estudiante las aprendía todas! (Williams, 2000, p. 8)

Carter solía escuchar a menudo audiciones de dichos alumnos, pero no le gustaba como sonaba.

[...] y no me gustaba la manera en la que sonaban por varias razones. Una era el hecho de que no podía entender las alturas o afinaciones de los timbales [...] Después de un tiempo, comencé a sentir que debía regresar y arreglarlos porque muchos querían tocarlos. Discutí esto con Jan Williams y él me ayudó a hacerlos más coloridos, usando golpes muertos y alterando

---

<sup>30</sup> Nótese que en Estados Unidos se les denomina Escuelas de música a lo que en España correspondería a Conservatorios Superiores de música o Universidad de música.

las posiciones del golpe en el parche del timbal, lo que mejoró y clarificó mucho la textura. (Wilson, 1984, p. 65)

Uno de los primeros percusionistas que recibió un manuscrito de las *Seis piezas* (Carter E., 1950) fue Morris Lang, siendo alumno del ya mencionado Saul Goodman. Lang, a pesar de tener relación con la música contemporánea, le pareció una escritura muy complicada en aquel momento, incluso la notaba como si estuviera incompleta porque, según él, no encontraba en ningún lugar de la partitura indicaciones de ayuda como, por ejemplo, el tipo de baquetas a utilizar en cada pasaje, zonas del parche donde producir los diferentes sonidos, armónicos, apagados o incluso los valores exactos de las resonancias. Tan sólo eran ritmos con cuatro alturas de nota diferentes. (Strain, 2012)

Debemos tener en cuenta que muchos percusionistas y timbaleros, como por ejemplo William Kraft, Mitchell Peters o Vic Firth, han escrito numerosas piezas para timbal solista y no han llegado a alcanzar todavía la repercusión de la obra de Carter. Tal vez el hecho de que Elliott no fuera percusionista le pudo haber dado una perspectiva diferente, una libertad para experimentar que no goza un percusionista/timbalero.

A pesar de ello, tras el análisis realizado sobre la partitura y viendo que diferencias existen entre la primera y la última de las versiones de las piezas, se puede interpretar que, en cuanto a los conocimientos del instrumento, partía de unas líneas muy generales y de un uso de los timbales basado en una tradición orquestal. La inclusión de diferentes tipos de golpe por zonas, las indicaciones de diferentes tipos de baquetas, etc. llegaron con la revisión de 1966, en la que además incluyó *Adagio* y *Canto*. De hecho, a partir de esta última fecha no volvió a escribir de nuevo para timbales a solo. Esta afirmación se obtiene tras analizar la lista completa de su repertorio, a partir de su detallado catálogo publicado en la página web que lleva su nombre: [www.elliottcarter.com](http://www.elliottcarter.com) (The Amphion Foundation, 2020)

La obra *Eight pieces for four timpani* (Carter E., 1968) llega a nuestros días como uno de los trabajos más populares dentro del repertorio de timbales a solo; y esto a pesar de que en sus inicios partió como un experimento, según palabras del mismo Elliott Carter. (Wilson, 1984, p. 65)

*Eight pieces for four timpani* (Carter E., 1968) es tratada en la mayoría de países del mundo como una de las obras más relevantes en el panorama de la percusión. Para ello, se ha tenido en cuenta una de las organizaciones mundiales más importantes en cuanto a percusión se refiere, la *Percussive Arts Society* (Sociedad de Artes de Percusión).<sup>31</sup>

Esta sociedad cuenta en la fecha de esta tesis con más de 5.000 miembros en un total de 98 departamentos. La *Percussive Arts Society* es la organización de percusión más grande del mundo y se considera la fuente central de información y trabajo en red para percusionistas de todas las edades. Establecida en 1961 como una organización de servicios de música sin ánimo de lucro, su misión es inspirar, educar y apoyar a percusionistas y bateristas en todo el mundo.

Para que se entienda el calado y la importancia de esta asociación mundial, *Percussive Arts Society*, veremos a continuación el detalle de sus distritos:<sup>32</sup>

EEUU: Alabama, Alaska, Arizona, Arkansas, California, Colorado, Connecticut, Florida, Georgia, Hawaii, Idaho, Illinois, Indiana, Iowa, Kansas, Kentucky, Louisiana, Maryland/Delaware, Massachusetts, Michigan, Minnesota, Mississippi, Missouri, Montana, Nebraska, Nevada, New Hampshire/Maine, New Jersey, North Carolina, New York, North Dakota, Ohio, Oklahoma, Oregon,

---

<sup>31</sup> <https://www.pas.org/> (Fuente consultada el 5 de noviembre de 2019)

<sup>32</sup> <https://www.pas.org/get-involved/chapters> (Fuente consultada el 17 de julio de 2020).

Pennsylvania, Puerto Rico, Rhode Island, South Carolina, South Dakota, Tennessee, Texas, Utah, Vermont, Virginia/DC, Washington, West Virginia, Wisconsin, Wyoming, New Mexico.

Canadá: Alberta, British Columbia, Manitoba, Ontario, Quebec y Saskatchewan.

Centroamérica: México, Panamá.

Sudamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Perú, Trinidad y Tobago.

Europa: Alemania, Austria, Bélgica, Bielorrusia, Croacia, Dinamarca, Eslovenia, España, Francia, Grecia, Holanda, Italia, Lituania, Países Nórdicos (Suecia/Finlandia/Noruega), Polonia, Portugal, Rusia, Reino Unido e Irlanda.

Asia: China (Hong Kong y Taiwán), Corea del Sur, Israel, Japón, Filipinas, Singapur, Tailandia, Turquía.

Oceanía: Australia, Nueva Zelanda.

África: Ghana.

A partir de esta organización y su departamento de investigación disponible para sus socios,<sup>33</sup> se ha podido acceder a los programas de audiciones y/o conciertos de las diferentes universidades y escuelas de nivel superior asociadas.

La fuente consultada ha sido la revista *Percussive notes*, apareciendo los primeros resultados en la publicación de 1965, el volumen 4 y número 1, siendo

---

<sup>33</sup> El doctorando hace años que realizó su primera inscripción y es socio en la actualidad.

Jan Williams el intérprete de tres de las piezas: *Recitative*, *Moto perpetuo* e *Improvisation*.

El registro de la sección de “Programas” que se encuentra al final de cada publicación finaliza en 1992, con el volumen 31 y número 3. Hasta entonces hay un total de 94 registros archivados y cotejados por el doctorando, del que se ha obtenido los resultados que a continuación se exponen:

Nº de registros	Título de la pieza
43	<i>I. Saëta</i>
11	<i>II. Moto Perpetuo</i>
2	<i>III. Adagio</i>
70	<i>IV. Recitative</i>
96	<i>V. Improvisation</i>
5	<i>VI. Canto</i>
46	<i>VII. Canaries</i>
123	<i>VIII. March</i>
256	Sin especificar <sup>34</sup>

Tabla 1. Registro de interpretaciones de *Eight pieces for four timpani*, extraído de <https://www.pas.org>

Posteriormente se trasladó la sección “Programas” desde la publicación *Percussive notes* a otra de sus nuevas publicaciones *Rhythm! Scene™*, teniendo

<sup>34</sup> Aparece de manera genérica como *Eight pieces for four timpani*, sin especificar si es algún movimiento o completa con las ocho partes.

vigencia desde febrero de 2014 (Vol. 1, nº 1) hasta junio de 2017 (Vol. 4, nº3) como “Programas de recital y ensembles”, aunque prácticamente el apartado de recitales es muy poco significativo, ya que la programación de ensembles ocupa la mayor parte de dicha sección. Cabe señalar que, en esta pequeña sección dedicada a los recitales, tan sólo aparece en cinco ocasiones con las interpretaciones de: *Recitative e Improvisation (1)*, *Canaries (1)*, *March (2)* y sin especificar (1).

Requiere atención los movimientos escritos en 1966 *Adagio y Canto*, y que fueron precisamente los movimientos que el compositor dedicó a Jan Williams por su inestimable ayuda a la resolución de cuestiones planteadas por Carter. Gracias al análisis de estos movimientos, en los que se puede claramente apreciar una mayor concreción de aspectos y demanda de cuestiones técnicas, nos plantea la hipótesis de que Jan Williams influyera en la forma y en el detalle de la escritura de Carter. Estos dos movimientos coinciden en dos características: tienen cambios de afinación dentro de la pieza y tienen producción de armónicos,<sup>35</sup> entre otras muchas más cuestiones. La presencia en *Adagio y Canto* de cuestiones técnicas difíciles de resolver hace sospechar que pueda ser el detonante de su baja popularidad.

Por el contrario, se ha podido evidenciar que la pieza más popular es *March* debido al alto número de interpretaciones registradas.

Como indicador en nuestro país, se han consultado los 25 conservatorios superiores de música,<sup>36</sup> y en todos ellos sin excepción podemos encontrar, en alguno de los cursos de Enseñanzas Artísticas Superiores, alguna de las *Ocho piezas para timbales* (Carter E., 1968).

---

<sup>35</sup> La producción de armónicos es todavía, a fecha de hoy, de difícil ejecución.

<sup>36</sup> Fuente consultada: <https://www.educacion.gob.es/centros/home.do> (Ministerio de Educación de España, 2020).

Los centros consultados han sido:

Conservatorios y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de Música	Dirección Web
C.S.M. "Rafael Orozco" de Córdoba	<a href="https://www.csmcordoba.com/">https://www.csmcordoba.com/</a>
C.S.M. "Andrés de Vandelvira" de Jaén	<a href="http://www.csmjaen.es/">http://www.csmjaen.es/</a>
C.S.M. "Victoria Eugenia" de Granada	<a href="https://conservatoriosuperiorgranada.com/">https://conservatoriosuperiorgranada.com/</a>
C.S.M. de Málaga	<a href="https://conservatoriosuperiormalaga.com/">https://conservatoriosuperiormalaga.com/</a>
C.S.M. "Manuel Castillo" de Sevilla	<a href="https://consev.es/">https://consev.es/</a>
C.S.M. "Eduardo Martínez Torner" de Oviedo	<a href="https://consmupa.com/">https://consmupa.com/</a>
C.S.M. de les Illes Balears	<a href="https://conservatorisuperior.com/">https://conservatorisuperior.com/</a>
C.S.M. de Canarias	<a href="http://www.consmucan.es/">http://www.consmucan.es/</a>
C.S.M. de Castilla-La Mancha (Albacete)	<a href="http://www.csmclm.com/">http://www.csmclm.com/</a>
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	<a href="https://rcsмм.eu/">https://rcsмм.eu/</a>
C.S.M. "Manuel Massotti Littel" de Murcia	<a href="http://www.csmmurcia.com/">http://www.csmmurcia.com/</a>
C.S.M. de Navarra	<a href="https://csmn.educacion.navarra.es/">https://csmn.educacion.navarra.es/</a>
C.S.M. "Oscar Esplá" de Alicante	<a href="http://www.csmalicante.com/">http://www.csmalicante.com/</a>
C.S.M. "Salvador Seguí" de Castellón	<a href="https://www.conservatorisuperiorcastello.com/">https://www.conservatorisuperiorcastello.com/</a>
C.S.M. "Joaquín Rodrigo" de Valencia	<a href="https://csmvalencia.es/">https://csmvalencia.es/</a>

Conservatorios y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de Música	Dirección Web
C.S.M. de Aragón	<a href="https://csma.es/">https://csma.es/</a>
C.S.M. de Salamanca	<a href="https://coscyl.com/">https://coscyl.com/</a>
C.S.M. "Bonifacio Gil" de Badajoz	<a href="http://www.csmbadajoz.es/">http://www.csmbadajoz.es/</a>
C.S.M. de A Coruña	<a href="https://www.csmcoruna.com/">https://www.csmcoruna.com/</a>
C.S.M. de Vigo	<a href="http://centros.edu.xunta.es/cmussuperiordevigo/">http://centros.edu.xunta.es/cmussuperiordevigo/</a>
Musikene - Centro Superior de Música del País Vasco	<a href="https://musikene.eus/">https://musikene.eus/</a>
Conservatori Liceu de Barcelona	<a href="https://www.conservatoriliceu.es/">https://www.conservatoriliceu.es/</a>
ESMUC - Escola Superior de Música de Catalunya	<a href="http://www.esmuc.cat/">http://www.esmuc.cat/</a>
Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska (Madrid)	<a href="http://katarinagurska.com/">http://katarinagurska.com/</a>

Tabla 2. Conservatorios y Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores de Música en España.

Otro indicador de su notoriedad podemos encontrarlo, por ejemplo, en tiendas de música y de partituras como las empresas norteamericanas Steve Weiss Music<sup>37</sup> o Lone Star Percussion,<sup>38</sup> que la presentan en pleno 2020 como la obra más vendida y la más popular.

---

<sup>37</sup> <https://www.steveweissmusic.com/category/timpani-solo>, fuente consultada el 17 de julio de 2020.

<sup>38</sup> <https://www.lonestarpercussion.com/Sheet-Music-Books/Solos/Timpani-Solos/> fuente consultada el 17 de julio de 2020.

En cuanto a grabaciones que se disponen a la fecha de esta tesis en soporte físico, consultada la página de [www.elliottcarter.com](http://www.elliottcarter.com),<sup>39</sup> tenemos la siguiente información en el punto 9.2. Registros sonoros de las *Ocho piezas para cuatro timbales*.

---

<sup>39</sup> <https://www.elliottcarter.com/discography/?work=w1681&length=20> , fuente consultada el 5 de septiembre de 2017.

## Capítulo 4. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

---

Esta investigación está enmarcada dentro del conocimiento de una realidad observable, tal como nos dice Sierra, y por tanto dentro de los llamados métodos de acción (*Técnicas de investigación social*, 2001, pág. 18), que nos permiten adentrarnos en la obra para percusión del compositor Elliott Carter (1968).

Para alcanzar la forma de conocimiento se ha utilizado el método científico de una manera de aplicación tipo mixta; a través de procedimientos ordenados y sistemáticos, que nos han permitido conocer, explicar, predecir y actuar (Ibid., pág. 32) aspectos básicos de una interpretación musical definida.

En cuanto a predecir y actuar son aplicaciones de la investigación; por lo tanto, corresponden a una investigación aplicada que, junto a la investigación básica de observación, se organizan en un tándem imprescindible en el trabajo de un músico documentado y formado técnicamente.

En la parte de conocimiento, ha sido necesaria una revisión de la parte histórica del instrumento<sup>40</sup> para la cual se escribió la partitura y la parte histórica en torno al compositor, sendas cuestiones que han influido sin lugar a duda en el enfoque de esta investigación. Adentrándonos en el conocimiento, se ha llegado al análisis puntual de las partituras, con las que se ha llevado un diario de campo anotando aquellas cuestiones técnicas interpretativas fruto de la experiencia de concierto.<sup>41</sup>

La información que codificamos gracias a los medios audiovisuales permite describir situaciones y generar emociones que, al ser analizadas, pueden provocar actitudes y conductas diferentes a las habituales. (Icart, y otros, 2009)

Algo similar sucede cuando asistimos a un concierto, no solo escuchamos la música, sino que también la vemos, más aún si cabe en la interpretación de la percusión, y todavía más aún en la obra de Carter, en que la disposición de los instrumentos hace que los movimientos del timbalero estén acordes con una “quasi” coreografía. Por ello, el objeto de esta investigación también es la generación de un vídeo en el que, además de acercarse a la obra Carter (*March*, *Saëta* y *Canaries*), podamos integrar el discurso musical, mediante la coreografía que el medio audiovisual nos proporciona, en cuanto a la secuenciación de imágenes y montaje de los diferentes planos.

La fase de documentación (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014) ha estado precedida por la fase de recopilación de fuentes, a la que se debe añadir que el doctorando ha adquirido todo tipo de libros en diferentes formatos

---

<sup>40</sup> Centrándonos en los timbales, añadiendo en determinados momentos cuestiones generales en torno a la percusión por tener cierta relación con la evolución del timbal y su escritura.

<sup>41</sup> A ello es debido el título de esta tesis.

(impresos y e-books), así como revistas de divulgación científica. Para estas revistas se ha servido de servidores de fuentes como, por ejemplo:

- <https://polibuscador.upv.es/>
- <https://www.jstor.org/>
- <https://go.gale.com/>
- <https://ebookcentral.proquest.com/>
- <https://about.proquest.com/>
- <https://archive.org/>
- <https://www.academia.edu/>, etc.

En todos los sitios web en los que ha sido necesario un registro de usuario, se ha realizado con el correo electrónico asignado al doctorando con el dominio @doctor.upv.es. También se ha configurado la conexión VPN para poder acceder a aquellos documentos en los que la UPV tenía un acuerdo suscrito y se producía el acceso a través de las credenciales de la Universidad. Además, en aquellas peticiones que han sido necesarias, se ha realizado una solicitud formal advirtiendo mi situación de doctorando, como alumno investigador de la *Universitat Politècnica de València*. También se ha puesto de manifiesto que, en caso de usar el material cedido, se haría mención de ello mediante el sistema de citas asignado.

Para esta investigación, también utilizamos la metodología propuesta dentro del *Libro de Actas del Primer Congreso Internacional “Investigación en Música”*, en donde se trazan los pasos dentro de lo que se denominó “investigación desde los procesos artísticos” e “investigación basada en la experiencia personal” por Álvaro Zaldívar:

Investigación que no sólo se interesa, sino que directamente se centra en los procesos de la práctica artística, es decir, en el “durante” de la creación de obras de arte o en la recreación en directo de las mismas, mediante la interpretación musical. (Zaldivar Gracia, 2010)

Nuestra investigación performativa, sobre la interpretación o la recreación, como subraya Álvaro Zaldívar, trata los procesos compositivos derivados de la creación contemporánea en relación con aspectos matemáticos en la música y especialmente en el ritmo, la propia evolución de la escritura musical para los timbales y la interpretación de la obra de Elliott Carter en primera persona, que son objeto y sujeto de la investigación.

Así pues, la fase de investigación documental (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014) ha estado marcada por la observación mediante el análisis de las partituras a distintos niveles de profundidad. Por ejemplo, la macro-forma de cada uno de los movimientos, la notación utilizada por Carter y las modulaciones métricas empleadas. También el estudio de los tratados acerca del instrumento como fuente teórica imprescindible en cualquier investigación. Así pues, y en combinación con la experiencia de concierto del doctorando, se ha llevado a cabo la observación directa, en la que se ha podido establecer la elección de baquetas, la colocación del instrumental y, a partir de él, coreografiar un movimiento corporal acorde con la necesidad escénica de cada momento de la partitura. No obstante, tanto la investigación empírica como los relatos biográficos, confirman que los artistas a menudo conciben el rendimiento en la performance en términos de emociones y estados de ánimo. (Juslin & Persson, 2002, p. 220) Esto explica que también se llegue a una serie de conclusiones, todas ellas bajo el prisma de la experiencia obtenida como fruto de situaciones de concierto previas, que han ayudado a predecir ciertos momentos para contrastarlos con los extraídos de las primeras premisas.

También se debe tener en cuenta que el trabajo empírico, basado en fuentes de conciertos (propios del doctorando o ajenos a él), pueden llegar a crear una gran cantidad de datos, de una manera similar a los que puede barajar un musicólogo teórico. (Cook N., 2013, p. 3) Por tanto, puede ser de difícil manejo si no se utilizan las herramientas necesarias para un músico, como es el caso de las herramientas informáticas de registro, por ejemplo bibliográfico como

Zotero<sup>42</sup> o EndNote,<sup>43</sup> o por ejemplo de tratamiento de audio como Sound Studio,<sup>44</sup> y dándole un aspecto del tratamiento profesional del audio y vídeo como ProTools,<sup>45</sup> DaVinci Resolve<sup>46</sup> y Final Cut Pro.<sup>47</sup> En el análisis espectrográfico, se ha utilizado la aplicación informática Sonic Visualiser<sup>48</sup> en su versión 4.1 para sistema Mac OS X, así como los *plug-ins* Vamp<sup>49</sup> desarrollados por terceras partes para dicha aplicación.

En esta tesis se procura hacer ver que en nuestros días es importante el manejo de dichas herramientas y evolucionar como músico a un estadio más elevado, al que se le podría llamar según el doctorando como “músico 3.0” (músico, productor e investigador). De esta manera se pretende llegar a la *performance*<sup>50</sup> y entender desde dentro cómo debe sonar y cómo debe sentirse, ya que son claves para entender el qué y el cómo funciona la música. (Leech-Wilkinson, 2009)

Una de las limitaciones presentes en esta investigación es la disponibilidad del instrumental (timbales), ya que por sus características físicas y sonoras han posibilitado estar en todo momento en contacto con él, pero en diferentes ubicaciones, como por ejemplo: los timbales del Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha (Modelo 32”, 29”, 26” y 23” Adams *Symphonic hammered copper*), timbales de la Unió Musical de Alaquàs, Valencia (Ibid.) y

---

<sup>42</sup> <https://www.zotero.org/> (Corporation for Digital Scholarship, 2016)

<sup>43</sup> <https://endnote.com/> (Web of Science Group, 2016)

<sup>44</sup> <https://feltp.com/ss/>

<sup>45</sup> <https://www.avid.com/pro-tools>

<sup>46</sup> <https://www.blackmagicdesign.com/es/products/davinciresolve/>

<sup>47</sup> <https://www.apple.com/es/final-cut-pro/>

<sup>48</sup> <https://www.sonicvisualiser.org/download.html>

<sup>49</sup> <https://www.vamp-plugins.org/download.html>

<sup>50</sup> Puesta en escena.

timbales de Kontakte, Grup de percussió (Modelo 30", 28", 25" y 23" Premier *Symphonic parabolic copper bowl*).

Esta tesis pretende dar sentido a todo lo realizado y llevado a cabo ofreciendo en las conclusiones una explicación de los resultados, teniendo en cuenta los objetivos fijados y el marco teórico. Son pocos los estudios que han investigado la manera en que los intérpretes conceptualizan y le dan significado a la pieza, a través del registro audiovisual mientras la preparan para la puesta en escena y/o su difusión en plataformas digitales.

En cuanto al alcance social de la investigación, se puede afirmar que se pretende un alcance microsociológico (Sierra Bravo, 2001), ya que partimos de su utilidad para un número pequeño de interesados, como por ejemplo percusionistas que se encuentren en su camino esta pieza y quieran abordarla con cierta garantía de éxito, o también, podrían aprovechar este estudio cualquier músico o artista que pretenda realizar un registro audiovisual.

En resumen, es necesario aplicar el conocimiento adquirido en una propuesta de interpretación históricamente fundamentada del repertorio para solista de timbal de la segunda mitad del siglo XX y la influencia de este en el tratamiento de los timbales en la orquesta sinfónica, así como controlar el manejo básico del *software* y del *hardware* de tratamiento digital de audio y video, a un nivel que permita la edición en modo profesional o semiprofesional.

## **Capítulo 5. EL COMPOSITOR Y SU OBRA**

---

El origen de *Eight pieces for four timpani* (Carter E., 1968) tuvo lugar en 1949, con la escritura de las seis piezas originales, *six pieces for kettledrums (4)*, (1950), en su estancia en Tucson (Arizona, EEUU).

En un primer momento, Carter tuvo la idea de llamarle *Suite for 4 kettledrums (one performer)* tal y como se desprende de los manuscritos<sup>51</sup> que se encuentran en la Librería del Congreso (1950) de EEUU.

En dichas anotaciones los cambios eran los siguientes:

---

<sup>51</sup> <https://www.loc.gov/item/88754185/>

La palabra *SUITE*, como podemos observar en el ejemplo siguiente, aparece tachada y una nota a lápiz escribe sobre la anterior *6 PIECES*, el resto del título sigue como: *FOR 4 KETTLEDRUMS (ONE PERFORMER) Elliott Carter (1950)*

- I. Improvisation
- II. *Courante* (aparece tachado y como sugerencia a lápiz indica *PERPETUUM MOBILE moto perpetuo*)
- III. Saëta
- IV. March
- V. Recitative
- VI. *Gigue* (Aparece tachado y como sugerencia a lápiz indica *Jig*)

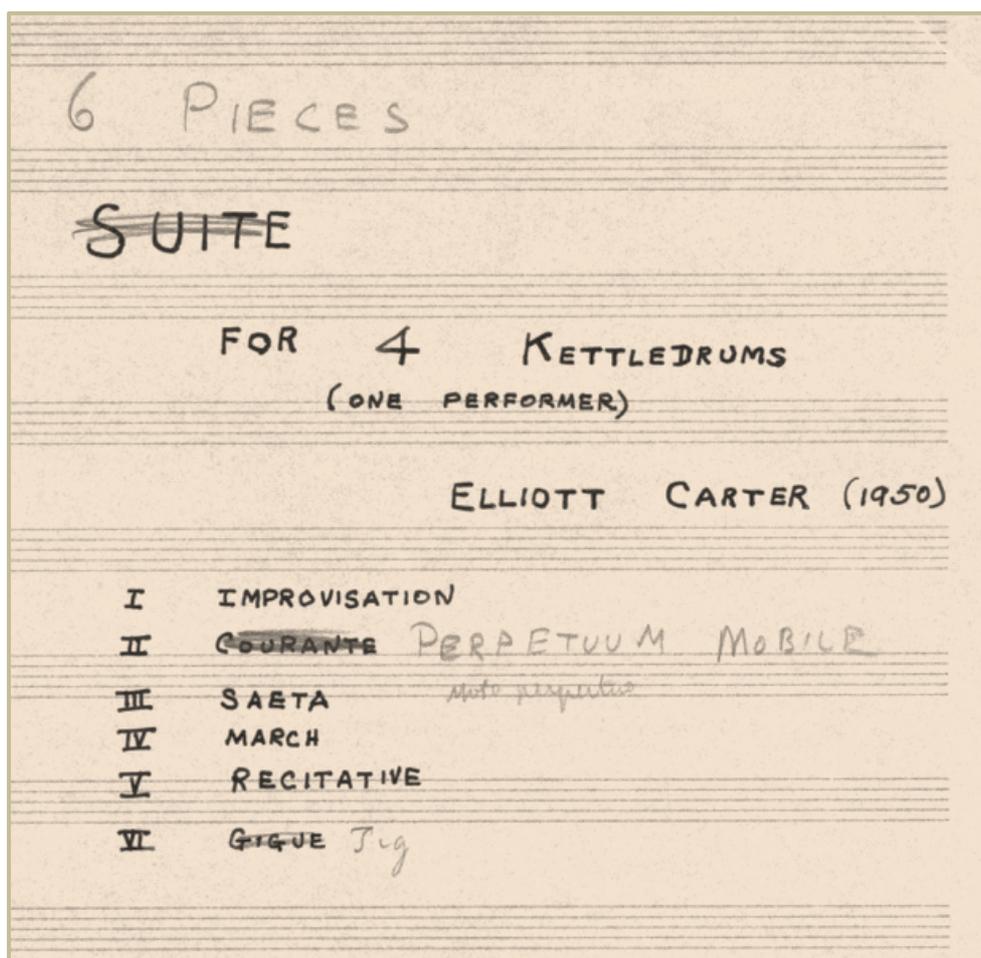


Ilustración 14. Detalle de la portada original de *Six pieces for kettledrums (4)*. Librería del Congreso de los EEUU. (fuente consultada el 10 febrero de 2018)

Al poco tiempo de escribirlas, cedió una de las copias (tan solo tenía manuscritos) a los percusionistas Paul Price y a Morris Lang.<sup>52</sup> Paul Price, natural de Fitchburg (Massachusetts) fue profesor de percusión en la Universidad de Illinois desde 1949 hasta 1956, estableciendo el primer curso de conjunto de percusión universitario acreditado. Defendió los trabajos de percusión de Cowell, Varese, Roldan, Harrison, Cage, Antheil y otros. Creó un ambiente de actuación que estimuló un interés extraordinario en la composición para la percusión tanto entre los compositores establecidos como entre sus propios estudiantes. De hecho, muchos compositores le enviaban nuevas obras esperando su opinión y su actuación. (PAS Hall of fame - Paul Price, 2020; PAS Hall of fame - Morris Lang, 2020)

En el caso del percusionista Morris Lang, le llegó la partitura a través de su profesor Saul Goodman, dado que en esa época este último era el timbalero de la *New York Symphony Orchestra*, y además impartía clases de percusión en *Juilliard School of Music*, lugar donde se conocieron. Saul Goodman fue el predecesor de Alfred Friese en el puesto de timbalero de la mencionada orquesta, otro mítico timbalero, maestro de muchas de las grandes figuras de la percusión de mitad del siglo XX.

En cuanto al manuscrito, era en la época muy habitual funcionar con copias manuscritas, y más tratándose de una partitura dedicada a timbal solista (algo totalmente inusual hasta la época). De hecho, según nos dice Williams

---

<sup>52</sup> Copia digital disponible por parte del doctorando y cedida por Rob Funkhouser, Manager de actividades educativas del Centro de exposiciones *Rhythm*, perteneciente a la Percussive Arts Society y con sede en Indianapolis (EEUU).

(*Elliott carter's 'Eight pieces for four timpani' - the 1966 revisions*, 2000, p. 8) tan sólo estaban editadas las piezas *Recitative* e *Improvisation*.

Así pues, uno de los manuscritos que pasaban de mano en mano, a través de la línea profesor-alumno, y que perteneció a Morris Lang llegó al centro de exposiciones *Rhythm!* (P.A.S.), del que, gracias a su *manager* de actividades educativas Rob Funkhouser, también ha podido llegar hasta esta tesis (ver Anexo II). En él aparecen las seis piezas:

- I. Improvisation
- II. Moto perpetuo
- III. Saëta
- IV. March
- V. Recitative
- VI. Canary

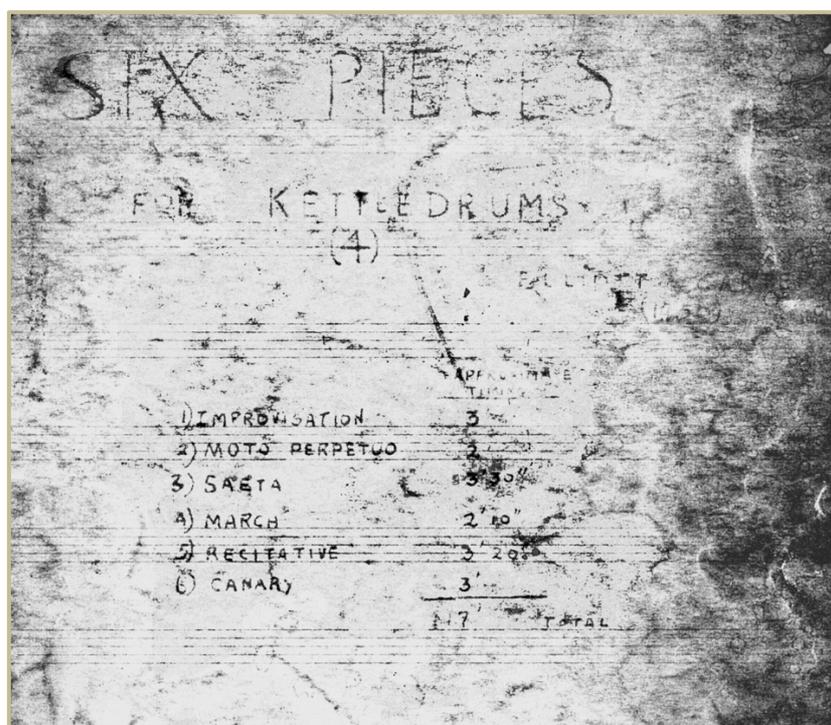


Ilustración 15. Manuscrito propiedad de Morris Lang cedido al Centro de exposiciones *Rhythm!*, perteneciente al *Percussive Arts Society* (Illinois, EEUU). Fuente consultada el 3 de marzo de 2018.

Sin embargo, en la Librería del Congreso, está registrada otra copia (supuestamente posterior a la de Lang) en la que se puede ver un esbozo de puño y letra de Elliott Carter, y en la que se ve claramente su intención de reestructurar la obra, sugiriendo cambios en el orden de las piezas. Por ejemplo, con una flecha indica que la *Saëta* pasará hacia arriba en el orden de las piezas, quedando en su lugar la nueva incorporación *Adagio*. Por otro lado, indica que justo antes de *Recitative* aparecerá la otra nueva pieza *Canto*, desplazando *March* con la indicación de una flecha hacia la parte baja de la lista. A continuación se muestra la ilustración rescatada de la Librería del Congreso de los EEUU.

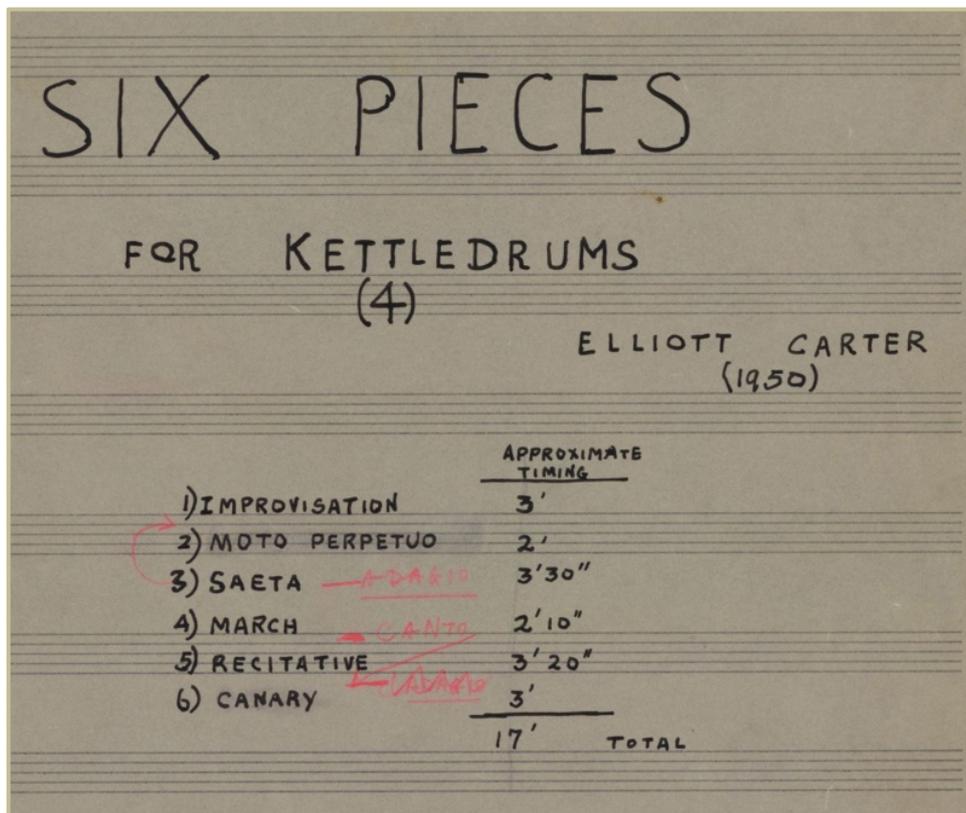


Ilustración 16. Detalle de la una nueva portada de *Six piezas for kettledrums (4)*. Librería del Congreso de los EEUU. Fuente consultada el 11 de febrero de 2018.

Por aquel entonces, Elliott Carter recibió una beca Guggenheim,<sup>53</sup> y ahí, en el desierto de Tucson, es donde Carter estuvo experimentando con la modulación métrica.

La modulación métrica la utilizó por primera vez en su *Sonata para Cello*, la cual se considera como la confirmación del fructífero Carter al que le espera un gran y feliz futuro como compositor. (Goldman, Klotzman, & Brooklyn College, *Selected essays and reviews*, 1948-1968, 1980, p. 83) La experimentación de la modulación métrica la reconoce el mismo Carter:

Por supuesto, en estos trabajos,<sup>54</sup> se hizo todo tipo de usos de la modulación métrica, tanto como un modo de proceder sin problemas o abruptamente de una velocidad a otra y como un dispositivo formal para aislar una sección de otra. (Stone & Stone, 1977, p. 356)

Volviendo a la obra en sí, dos de los movimientos los dedicó al percusionista Paul Price, al que conoció siendo profesor de la Universidad de Illinois (1949-1956).<sup>55</sup> Paul Price solía tocar dos<sup>56</sup> de los movimientos con bastante frecuencia, y Carter los mandó editar.<sup>57</sup>

Alfred Howard (conocido como Al Howard) fue el que oficialmente estrenó las *Six Pieces for Kettledrums* (1950) el 6 de mayo de 1952, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Link J. F., *Elliott Carter*, 2000, p. 25). Sin embargo, anterior a este estreno, en una carta de 1951 que dirigió a Aaron Copland, Carter menciona: “La Universidad de Illinois me está ofreciendo un concierto nocturno

---

<sup>53</sup> (Guggenheim, 2020) <https://www.gf.org/fellows/all-fellows/elliott-carter/>

<sup>54</sup> Refiriéndose a las *Six pieces for kettledrums (4)* (1950) y a su *Primer cuarteto de cuerda* (1951)

<sup>55</sup> A partir del año 1957 comenzó a dar clases de percusión en la *Manhattan School of Music*.

<sup>56</sup> Recitative e Improvisation.

<sup>57</sup> En 1960 a través de la editorial AMP, con el código 9601-6, la primera edición completa fue en el 1968 también a cargo de la editorial AMP con el código 6820, en la que se incluían todas las piezas revisadas en 1966.

en mayo, y en él se tocarán mis nuevas piezas para timbales porque mi cuarteto no estará terminado a tiempo.” (Meyer & Shreffler, 2008)

Pero ese concierto, o bien no llegó<sup>58</sup> o se pospuso para más tarde del estreno de Al Howard, cuestión esta más probable puesto que en una carta inédita se cita a Price como intérprete en un recital celebrado en la Universidad de Illinois el 28 de marzo de 1953, en el que interpreta *Recitative e Improvisation*, demostrando así que Price tenía un manuscrito de la música de Carter durante su estancia en la Universidad de Illinois. (Bernard, *Elliott Carter essays and lectures*, 1997, p. 201)

A poca gente le interesaban los otros movimientos,<sup>59</sup> y Carter tampoco los consideraba piezas de concierto (Williams, 2000). Pero Price tenía copias de todas ellas,<sup>60</sup> y poco a poco las fue introduciendo en los currículos de sus alumnos, que acababan tocándolas antes o después a lo largo de su carrera. Fue ese el detonante, el que Price fomentara entre sus alumnos la ejecución de las *Seis piezas*, el que hiciera que Carter decidiera mejorar la efectividad de la ejecución de todas las piezas: las dos publicadas y las que todavía no lo estaban. (Bernard, *An interview with Elliott Carter*, 1990, p. 194)

Precisamente, a partir de esos momentos que Carter compartía con profesores y alumnos,<sup>61</sup> coincidió en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, en sus ciclos *Evenings for new music*, con el percusionista Jan Williams que se graduaba en el *Manhattan School of Music* el 29 de abril de 1965 (VVAA, *Programs*, 1965), siendo alumno de Paul Price.

---

<sup>58</sup> De lo contrario, no figuraría en los registros que Al Howard fue el primer intérprete que estrenó las *Six pieces for four timpani*.

<sup>59</sup> Moto perpetuo, Saëta, March y Canary.

<sup>60</sup> (Carter E. , *Six pieces for kettledrums* (4), 1950)

<sup>61</sup> Carter solía esucharlos de vez en cuando en sus recitales.

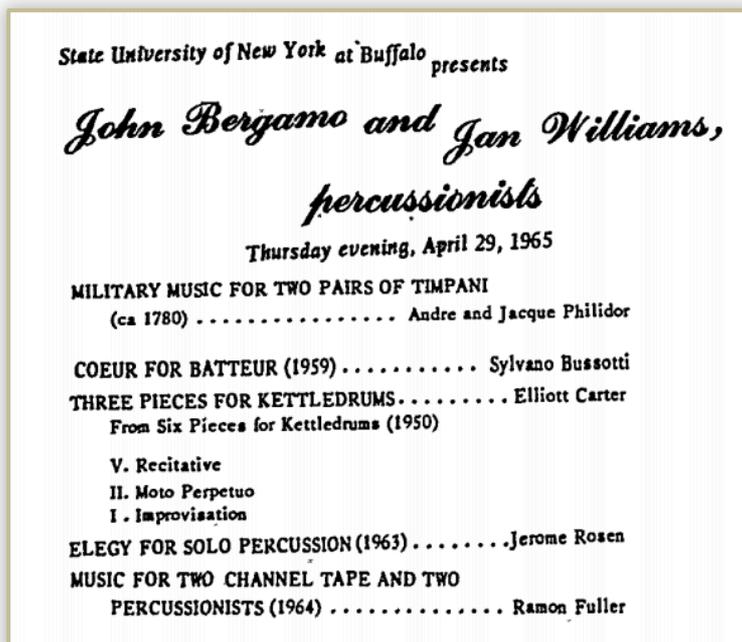


Ilustración 17. Fragmento del programa de mano. (Programs, 1965)  
Fuente consultada el 9 de enero de 2020.



Ilustración 18. Tuttle, Jim, *Jan Williams, percussionist*, Digital Collections - University at Buffalo Libraries, consultado el 21 de julio de 2020, <https://digital.lib.buffalo.edu/items/show/17841>  
©Jim Tuttle / Bridgeman Images

Este joven percusionista es el que, a partir de la propuesta de Elliott Carter (de pedirle ayuda y consejo), le ayudaría tanto a mejorar las *Six pieces for four timpani* como a escribir las dos nuevas, *Adagio* y *Canto*, las que acabaría dedicándole al mismo Williams (Williams, 2000). Recordemos por otro lado que, fruto del trabajo con unos timbales de la marca *Ludwig* y el modelo *Professional Symphonic Timpani* (32", 29", 26" y 23"), hicieron posible que la escritura de las nuevas piezas incluyera nuevos recursos, como por ejemplo los *glissandos* (gracias al pedal) y armónicos (gracias al plástico).

Como se puede ver, la conexión entre compositor e intérpretes hizo que unas piezas que parecían tener poco interés para los timbaleros de la época diera unos resultados totalmente diferentes de los esperados con el paso del tiempo.

Posteriormente a esta etapa y hasta nuestros días, se ha producido algún estudio sobre las piezas para solista de percusión más interpretada. Los estudios al que el doctorando ha podido tener acceso son el de David P. Eyler y el de Darren Bastian, ambos utilizando los datos que disponía la publicación *Percussive Notes*, revista de divulgación de la percusión de la *Percussive Arts Society*. En el primero de ellos, Eyler realizó el estudio entre los años 1976 y 1979, analizando la sección de programas enviados a la editorial para ser incluidos en la revista.<sup>62</sup> Para tener presente el alcance de este estudio se debe añadir que Eyler tuvo en cuenta los 41 estados de los Estados Unidos y también ocho países extranjeros (Canadá, Finlandia, Italia, Japón, Puerto Rico, Taiwán, Turquía y Alemania Occidental). (Eyler, 1979) En este estudio trata de revelar las 50 piezas para percusión a solo más interpretadas y, aunque en el ranking general se encuentra en primer lugar el *Concertino for Marimba and Orchestra (or w/piano, band)* (Creston, 1949), a continuación, en segundo nos encontramos

---

<sup>62</sup> <http://publications.pas.org/archive/pnv18n1/articles/pnv18n1.38-41.pdf>

con la pieza de Elliott Carter, con lo que, si nos referimos a la pieza para solista de timbales, esta ocuparía el primer lugar.

En cuanto al estudio de Bastian, lo realizó utilizando las mismas fuentes que su predecesor Eyles, aunque si bien hizo un estudio<sup>63</sup> de los programas de los años 1988, 1993, 1998 y 2003, con un total de 533 programas y 2.832 piezas de concierto. (Bastian, 2005) En este caso, sin ninguna duda el resultado fue que *Eight pieces for four timpani* (Carter E., 1968) ha sido cada uno de esos años la pieza más tocada.

---

<sup>63</sup> <http://publications.pas.org/archive/Dec05/articles/0512.50-57.pdf>

## 5.1. *Elliott Carter. Perfil biográfico*

---

Elliott Carter (1908 - 2012) no provenía de una familia que tuviera vinculación alguna con la música. Su abuelo, Eli C. Carter, fue un exitoso hombre de negocios propietario de una empresa de importación de cortinas de encaje desde Francia y Bélgica. Después de que el negocio EC Carter & Son fue vendido a Elliott Carter Sr. (padre del compositor) por una importante suma de dinero, este último estaba pagando sus deudas a los bancos cuando en 1908 nació Elliott Carter Jr., y es cierto que todos esperaban que el joven Carter se uniera al negocio familiar. En torno a su crianza existe un mito que circula posiblemente desde 1957, cuando Richard F. Goldman, en uno de sus primeros estudios biográficos de Carter, asegura que: “[...] como hijo de una familia acomodada de Nueva York, no se enfrentó a la necesidad económica de elegir una carrera, y pudo seguir una educación de manera pausada que ya no es común” (Goldman, *The music of Elliott Carter*, 1957, p. 152).

En Nueva York, a pesar de los pagos de los préstamos que debía realizar Elliott Carter Sr., Carter Jr. recibió la mejor educación posible a las circunstancias dadas, en las que por otra parte y gracias al negocio de importación incluían viajes a Europa con la idea paternal de prepararlo para ingresar en un futuro no muy lejano en el negocio de las cortinas de encaje. (Wierzbicki, 2011, p. 5)

A pesar de los esfuerzos de la familia para que Carter entrara en el negocio familiar, él decidió estudiar música, algo a lo que sus padres no se opusieron, pero ciertamente tampoco animaron. La estimulación musical la recibió en su mayor parte a través de otros compositores, sobre todo, en su etapa más importante, su estancia en Europa. En el viejo continente, fue donde se originó la chispa musical creadora, precisamente donde Carter estuvo expuesto a la música que lo inspiró a aprender nuevas técnicas de composición. Técnicas que mejoraron a través de estudios avanzados y eventuales clases privadas con diferentes compositores.

En 1924 (Schiff, 1998, p. 14), a la edad de 16 años y en su cuarto curso en la *Horace Mann School*, y gracias a su profesor de *Apreciación de la música* en aquel entonces Clifton J. Furness, quien le llevó en “[...] un oscuro y lluvioso domingo [...]” (Edwards, 1971) a casa de Charles Ives (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1998, p. 14). El recuerdo de Carter era que entró en su residencia y “[...] pasó adentro de un alegre y anticuado lugar [...]” (Edwards, 1971). Carter tenía la percepción de que la música que aprendía en la *Horace Mann School* era seria, demasiado seria; y que el currículum de esa escuela estaba orientado totalmente hacia la *música vieja*.<sup>64</sup> (Wierzbicki, 2011, p. 7)

Una vez finalizó sus estudios en la *Horace Mann School*,<sup>65</sup> ingresó en Harvard y allí se centró en estudiar Inglés, Filosofía, Matemáticas y los clásicos. (Schiff, 1998, p. 16). Sin embargo, durante sus últimos años como estudiante en Harvard, Carter tuvo la oportunidad de estudiar composición con Gustav Holst (1874-1934, Gran Bretaña), quien fue tutor visitante en la escuela durante un año.

---

<sup>64</sup> Carter llamaba así a la música que abarcaba las épocas desde J.S. Bach a R. Wagner.

<sup>65</sup> Donde recordemos fue desanimado por el conservadurismo de sus profesores de música.

Holst estaba un poco angustiado por los esfuerzos de Carter, tanto en la composición como en el piano, y consideró que si el joven no cometía tantos errores al intentar interpretar a Beethoven, tal vez no escribiera tantos errores en su propio trabajo. (Goldman, *The music of Elliott Carter*, 1957, p. 153)

Después de esta experiencia reveladora y el aliento de Walter Piston (1894-1976), miembro de Harvard, Carter decidió dedicarse seriamente a la composición musical.

En 1932, una vez obtuvo el título de grado en Harvard, el Sr. Carter fue a París donde estudió tres años con Nadia Boulanger, tanto en clases privadas como en la *École Normale de Musique*. Mientras estaba en París, en 1933, fue encargado de escribir música incidental para una producción de Sófocles *Philoctetes* en el Harvard Classic Club. El trabajo fue su primera obra que se interpretó en público. (Kozinn, 2012)

Carter regresó a EEUU en 1935 una vez finalizó sus estudios en París. En los sucesivos años se ganó la vida como oboísta, pianista y vocalista, aunque no se encontraba a gusto en el mundo de la interpretación y siempre que le era posible lo interrumpía. Justo en ese momento, en el que convivía con un incierto mundo interpretativo, entre los vaivenes de la vida, fue contratado para escribir en la revista *Modern Music* (1937-1939) (Schiff, *Carter*, 2018), y además pudo conseguir un puesto como director de música en la *Lincoln Kirstein's Ballet Caravan*, compañía de danza para la cual escribió el ballet *Pocahontas* (1939), escrita en un estilo modernista que recuerda a veces la música de Milhaud, Honegger y Prokofiev. Se estrenó la misma noche que *Billy the Kid* de A. Copland. (Porcaro, 2013) Dada la coincidencia de este estreno, *Pocahontas* fue eclipsada por el éxito de la obra de Copland, con la que compartía programa. (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1983, p. 96)

El mismo año que compuso *Pocahontas* se casó con Helen Frost-Jones,<sup>66</sup> matrimonio del que nacería años más tarde en 1943 su único hijo, David. Y antes, en 1940, Carter aceptó un puesto de profesor en el *St. John's College* en Annapolis, Maryland, dando clases de Griego y Matemáticas, además de Música. Pero unos años más tarde lo abandonó y renunció a ese puesto porque sentía que la responsabilidad de la enseñanza era tan alta que le quitaba tiempo para dedicarlo a la composición en serio. (Doering, 1993)

Coincidiendo con su estancia en el *St. John's College*, estalló la II Guerra Mundial y, a partir de una carta que envía a Claire Raphael Reis (1888-1978), cofundadora de la *Liga de compositores* y además presidenta desde su fundación en 1923 hasta 1948, Carter cita su apremiante necesidad de completar la orquestación de su *Sinfonía No. 1* antes de unirse a las fuerzas armadas, cosa que esperaba hacer pronto. Estaba escribiendo esta carta unas seis semanas antes de cumplir los 34 años, cuando fue clasificado como 4-F<sup>67</sup> y, a consecuencia de ello, trabajó para la Oficina de Información de Guerra. Esta carta la escribió cuando apenas había transcurrido un año de la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial. Esta carta ilustra el patriotismo, el sentido del deber y la responsabilidad que muchos estadounidenses sintieron en ese momento. (Carter E., *Letter to Claire R. Reis*, 1942)

---

<sup>66</sup> Helen era una escultora y crítica de arte, en Chatham, Massachusetts.

<sup>67</sup> 4-F: No calificado para el servicio militar, por razones médicas. Según la Ley de Servicio de Captación y Selección de 1940, aprobada por el Congreso de EEUU el 16 de septiembre de 1940.

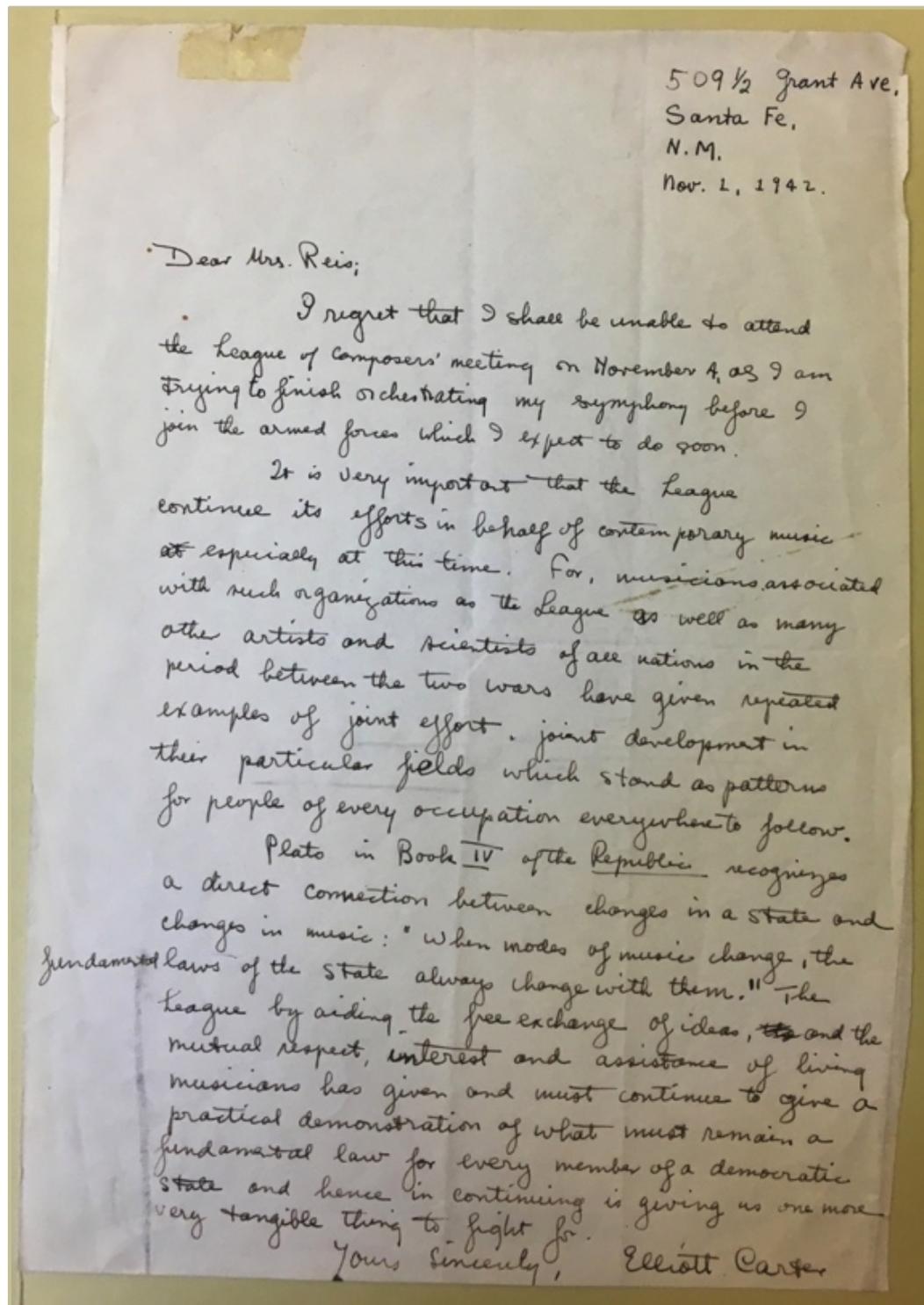


Ilustración 19. Carta a Claire Reis, 1 de Noviembre de 1942 (League of Composers / ISCM records, Series III, box 10, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts). Consultado el 3 de febrero de 2020.

Y entre tanto devenir de la vida, Carter comenzó a cuestionarse su identidad compositiva: “A mediados de la década de 1940, el Sr. Carter había ganado varios premios, pero, sin embargo, no era muy conocido por el público, y comenzó a considerar su estilo consonante como un compromiso poco gratificante” (Kozinn, 2012).

Justo en esa época, en la década de los 40, dejó entrever ciertas pinceladas de la *modulación métrica* en sus trabajos, como por ejemplo en la *Piano Sonata*, compuesta en 1945-1946 mientras disfrutaba de su primera beca *Guggenheim*. En cuanto a la *modulación métrica*, Edwards nos recuerda en su libro *Flawed Words and Stubborn Sounds: a conversation with Elliott Carter* (1971, pp. 91-92) que tan sólo el término utilizado era nuevo, y no la técnica, que ya era utilizada por otros compositores en composiciones anteriores, como por ejemplo Stravinsky en su *Rite of spring* (1913).

La *Sonata para piano* es una obra decisiva, tiene extensión y nivel, sin nada pequeño o quisquilloso en ella para restarle efecto. Con una expresividad dramática e intensa, amplia y vigorosa, conmovedora y original que se aleja del neoclasicismo. (Goldman, 1951, p. 85)

Carter llegó a tener dudas de que algún intérprete intentara tocar la *Piano Sonata*, o que el público pudiera llegar a entenderla. (Doering, 1993)

En 1950, y gracias a su segunda beca *Guggenheim*, se desplazó al desierto de Tucson, Arizona, donde estuvo en una especie de retiro durante el cual compuso su *String Quartet no 1* (1950-1951), obra maestra que abarcaría todo lo que había experimentado y aprendido hasta la fecha, con un nuevo tratamiento de la armonía y la textura, y en especial el tratamiento rítmico, cuestiones que pudo experimentar a través de sus anteriores obras: *Eight etudes and a fantasy* (1949), para cuarteto de viento madera, y la obra que nos ocupa en esta tesis, *Six pieces for kettledrums (4)* (1950). Estos dos trabajos lo

prepararon para lo que el mismo Carter llamó “la experiencia de la montaña mágica” (Doering, 1993, p. 10), refiriéndose a Tucson y a su desierto.

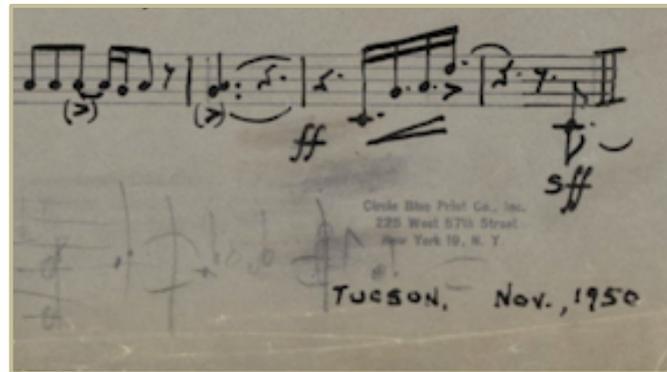


Ilustración 20. Firma del manuscrito en los últimos compases de *VII Canaries*. (Carter E., *Manuscripts*). Consultado el 15 de marzo de 2020.

Esta época, 1950-1980, se le puede llamar la época de madurez de Carter ya que es cuando él se siente realizado e identificado de verdad con la música que escribe. Tras escribir su *String Quartet no 1*, afirma que lo había concebido y escrito para satisfacerse a él, sin pensar en el público. (Wierzbicki, 2011, p. 50) El éxito del *String Quartet no 1* lo puso en el mapa musical mundial, haciendo crecer enormemente su reputación, incluso en Europa donde ya lo comenzaban a tomar como referencia.

En 1955 comenzó a impartir clases de música en el *Queens College* en Nueva York, pero no duró prácticamente ni un curso. Carter ya había estado en varias ocasiones ocupando puestos de profesor de Música en diferentes centros y, aunque emprendía con motivación su nuevo trabajo, siempre acababa poniendo por delante su necesidad de componer y no quería derrochar más el tiempo con sus alumnos. (Ibid. p. 53)

Tras recibir en 1956 una beca del *National Institute of Arts and Letters*, su próximo trabajo que destaca es el *String Quartet No 2*, con el que recibe su primer premio Pulitzer. Este cuarteto es considerado de entre sus cinco cuartetos

como el más clásico [...] debido a su sobriedad, claridad formal y relativa ligereza de textura (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1998). Justo un año más tarde recibe el *Premio del Círculo de Críticos de Nueva York* por su *Double concerto* (1961).

En los siguientes años recibió más premios y menciones como la *Medalla de oro por la eminencia en música* que le otorgó el *National Institute of Arts and Letters* en 1971.<sup>68</sup> Dos años después recibió el segundo *Pulitzer* por su *String Quartet No 3*. Pocos han sido los compositores que han ganado dos de estos premios además de Carter, como por ejemplo Walter Piston (1948 y 1961) y Samuel Barber (1958 y 1963).

En 1978 recibe el *Handel Medallion* de la Ciudad de Nueva York, el premio más importante otorgado a las personas por su contribución a la vida intelectual y cultural de la ciudad, justo un año después de que Leonard Bernstein lo recibiera. Y cerrando este capítulo de distinciones y premios, cabe citar el *Ernst von Siemens Prize* en 1981 y la *National Medal of the Arts* en 1985.

Paralelamente a estos galardones, cabe destacar que su cartera de composiciones no cesaba de crecer, y es que su prolífica mano estuvo activa hasta el año que falleció<sup>69</sup> y en el que hubiera cumplido 104 años. Entre sus obras más conocidas en esta época podemos destacar: *Night fantasies for piano* (1980), *String Quartet No 4* (1986), *Violin Concerto* (1990), *Clarinet Concerto* (1996), su ópera en un acto y libreto de Paul Griffiths *What next?* (1998), *Instances* (2012) para orquesta de cámara en el año de su fallecimiento, y debemos añadir una más, aunque cronológicamente le corresponda estar con anterioridad, *Figment V for Marimba* (2009) puesto que es la segunda obra para

---

<sup>68</sup> Justo ese mismo año se publica el libro de Allen Edwards *Flawed Words and Stubborn Sounds: a conversation with Elliott Carter* (1971), que nos ha servido como fuente para citas en esta tesis.

<sup>69</sup> Falleció el 5 de noviembre de 2012 a la edad de 103 años.

solista de instrumentos de percusión que compone Elliott Carter en toda su vida, y por ello es obligatoria su inclusión.

### 5.2. *Estilo de composición*

---

La dificultad con Carter no radica en escuchar lo que hay allí, sino en no escuchar lo que esperas escuchar porque no está allí. (Weirich, 1988)

Carter es reconocido como un importante compositor, no solo por los críticos estadounidenses responsables, sino también por críticos de todo el mundo. Existen buenas razones para este reconocimiento: su música no solo comunica al oyente una sensación de libertad, vitalidad y pasión, sino que también, al lograr esto, ofrece soluciones a algunos problemas de técnica y estilo planteados por los desarrollos de la música del siglo XX. (Brandt, 1974, p. 25)

Cuando se analiza la creación de un compositor, y como sucede en muchos casos, se observa claramente una diferencia entre sus composiciones. En algunos compositores se puede encontrar una evolución, y en otros un cambio, e incluso más de uno en algunos de estos últimos casos. No obstante, a pesar de esos cambios, hay una constante, la “no utilización” de técnicas extendidas en general, raramente se encuentran en sus obras.

La música de Elliott Carter “es compleja [...] pero nunca ha sido música sobre complejidad” (Wierzbicki, 2011, p. 1). Las composiciones de estilo modernista que le dieron reconocimiento a Carter y le hicieron ser distinguido en el panorama mundial de la música no pertenecían al estilo inicial con el que comenzó utilizando en su carrera como compositor.

En el caso de Elliott Carter, su música creció en importancia e influencia desde que apareció la *Sonata para piano* en 1945, pero veamos con anterioridad a esa fecha qué y cómo estaba escribiendo para determinar cómo fue su estilo de composición.

Sus inicios estuvieron marcados por el aprendizaje de lo que el propio Carter describía como *vieja música* (Ibid., p. 7), y no terminaba de interesarle. Pero en uno de sus primeros viajes a París pudo conocer a Nadia Boulanger (1887-1979), una prestigiosa pedagoga, alumna a su vez y entre otros de Gabriel Fauré (1845-1924). Aunque este camino todavía no le llevaba a descubrir su verdadero estilo, pudo conocer un estilo diferente de música del que había estudiado en el *Horace Mann School*, ni siquiera en Harvard.

Fauré provenía de una escuela a mitad de camino entre el Romanticismo (o Post-romanticismo) y el Modernismo, y esto marcó a Nadia Boulanger un camino cada vez más abierto hacia las nuevas músicas. De hecho, Nadia fue mentora de Igor Stravinsky y fanática promotora de su música, aun cuando gran parte del mundo musical dudaba del genio ruso. (Rosenstiel, 1982)



Ilustración 21. Igor Stravinsky y Nadia Boulanger. Volviendo de EEUU en 1937. Extraído de (Rosenstiel, 1982, p. 277)

Nadia Boulanger e Igor Stravinsky comenzaron a escribirse en 1929 cuando Stravinsky buscaba a alguien para supervisar la educación musical de su hijo menor, Soulima, cargo que Nadia aceptó encantada. A partir de ahí les unió un lazo tan fuerte, en lo profesional y en lo personal, que sin duda avivó la llama interior de Nadia por la música del padre de su alumno Soulima. (Francis, 2018)

Boulanger fue profesora, en asignaturas como Armonía, Contrapunto, Composición y Acompañamiento, de centenares de alumnos de los que buena parte eran americanos. Por ejemplo, Marion Bauer o Aaron Copland fueron sus primeros alumnos en recibir sus enseñanzas. Nadia influenció a grandes músicos y, sin proponérselo, influenció el panorama musical americano del siglo XX. (Brown, 1982, p. 50)

Sin destreza y disciplina, un estudiante trabaja con las alas cortadas. Sin la disciplina, no puede haber libertad. Se debe volver al concepto básico de disciplina en este arte [...] Un maestro debería ser capaz de componer. Debería tener una técnica propia, una gran cantidad de conocimiento y una forma definida de pensar. Tener el coraje de mantener una opinión. Debe ponerse en posición de decir sí o no tan pronto como esté expuesto a algo nuevo. Nadia Boulanger (1887-1979)

Las primeras composiciones de Carter estaban influenciadas por la parisina Boulanger como consecuencia de haber estudiado con ella en sus clases de Contrapunto, Armonía y Composición. Tienen una naturaleza y una esencia conservadora, o dicho de otra manera, mostraban pocas muestras de transgredir los límites compositivos de Carter en comparación con sus obras de época más reciente. Por ejemplo, David Schiff nos dice:

El impacto de Boulanger en la composición de Carter fue evidente, quizás negativamente, en las obras que escribió en la década posterior a su partida de París, que no muestran rastros de la música ultramoderna que admiraba en 1920. (Schiff, *Carter*, 2018)

A partir de su ballet *Pocahontas* (1926-1939), se produjo una catarsis en su estilo compositivo, cambiando de rumbo hacia una nueva dirección. Carter comenzó a interesarse en un flujo rítmico, continuo y sin interrupción, destacando en todo caso el cambio gradual y progresivo. Esta búsqueda desembocó en lo que hoy conocemos como *modulación métrica*.

No obstante, este camino hacia el cambio fue muy progresivo en el tiempo, ya que todavía a mediados de los 40 escribió su *Piano Sonata* (1945-46), en la que se pueden apreciar ecos de Stravinsky o Debussy, además de una clara influencia de Copland. (Schiff, 1983, p. 23) Las texturas complejas de la obra, sus cambios radicales en el carácter y el estado de ánimo y sobre todo la tesitura mantenida en ocasiones en un tono elevado dan fe también de una valiosa avenencia con la música de Ives. (Meyer & Shreffler, 2008)

En torno a 1949 Carter dejó Nueva York y se instaló cerca de Tucson (Arizona), en el desierto, para componer una obra maestra que abarcara todo lo

que había aprendido y experimentado, especialmente en lo que respecta a la textura y a la armonía. Carter dudaba de que algún intérprete intentara tocar el trabajo o que una audiencia musical pudiera entenderlo. (Edwards, 1971, p. 35)

[...] escribir una obra muy interesante para mí<sup>70</sup> y enviar al infierno al público y a los artistas también [...] Así que a partir de ese momento decidí que escribiría lo que me interesara, lo que expresara las concepciones y sentimientos que tenía, sin preocuparme por un público existente. (Ibid. p. 35-36)

¿Qué sucedió? Gran parte de la formación musical de Carter había tenido tintes claramente tradicionales, e incluso conservadores. ¿De dónde salen esas nuevas ideas transgresoras que le hacen plantearse otras formas, otros caminos? Las fuentes de la educación no académica de Carter desempeñaron un papel importantísimo en su formación y en la forja de ese nuevo talante (Bernard, *The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice*, 1988, p. 165), como por ejemplo Ives, Cowell o Nancarrow, tal y como el propio Carter reconoce en su artículo *The Rhythmic Basis of American Music (1955)* (Stone & Stone, 1977)

Carter era consciente de que su estilo no destacaba ni acababa de encontrar su propia identidad, con lo que puso la mirada en las vanguardias que tenía a su alcance y eso le hizo fijarse en compositores como Henry Cowell, Ruth Crawford o Samuel Conlon Nancarrow. El caso de Cowell es el más conocido y proporcionó a Carter un enfoque teórico de los nuevos planteamientos y problemas compositivos, que por otro lado Charles Ives no pudo darle. (Noubel, 2000, p. 25) Además, influyó en Carter en la reconsideración del ritmo que proponía Cowell, como una continuidad de los experimentos e innovaciones de C. Ives.

---

<sup>70</sup> Refiriéndose a su *String Quartet No 1 (1950-1951)*

Cowell tenía una especial obsesión por el ritmo,<sup>71</sup> creando superposiciones de diferentes tipos de compás, y también utilizaba diferentes duraciones de nota sacadas a partir de las subdivisiones de una unidad base, creando así una simultaneidad de diferentes y varias velocidades superpuestas unas sobre otras. Esto evoca lo que Carter utilizará en su nueva etapa de composición, a partir de 1949 aproximadamente, en la que irá poco a poco perfeccionando su *modulación métrica*. La diferencia entre Cowell y Carter es que, en el caso de Cowell, busca una mayor complejidad y no puede integrarlo en la notación tradicional. Por ello, debe adoptar una nueva forma de escribirlo, mientras que Carter lo implementa de manera que puede escribir en la manera y escrituras tradicionales.

**Simultaneidad** es la proyección durante un pasaje en una composición de dos o más patrones rítmicos claramente diferentes, que a menudo toman la forma de velocidades diferentes y que generalmente ocurren como hebras o partes separadas de la textura musical. Por **sucesión** se entiende la disposición temporal de dos o más patrones rítmicos diferentes de manera que un patrón es seguido por un segundo (y el segundo por un tercero, etc.) a medida que la música progresa, ya sea dentro de la misma parte o de una parte a otra, con el primer patrón siendo abruptamente reemplazado por el segundo o, como en el caso de la modulación métrica, para ser discutido, experimentando una transformación o una serie de transformaciones que gradualmente produce el segundo patrón rítmico a partir del primero. (Bernard, 1988)

A Nacarrow también se le escapaba del alcance de su mano porque su búsqueda iba más allá en cuanto a complejidad. Prueba de ello es que, huyendo del fallido intento de interpretación por parte de una persona, adoptó su composición a una máquina, componiendo para una pianola. A pesar del

---

<sup>71</sup> En colaboración con Léon Theremin, Cowell inventó el *Polyrhythmophone*, instrumento musical electrónico diseñado en 1931 y considerado como la primera caja de ritmos de la historia.

entusiasmo de Carter y la admiración que tenía por la rítmica que profesaba Nacarrow en su manera de componer, no compartía el hecho de que una obra fuera ejecutada por una máquina, lejos de la organicidad y la humanidad que implementa un músico a la hora de interpretar. La única muestra de afecto a este aprendizaje acerca del ritmo lo manifiesta citando el *Rhythm Study #1*<sup>72</sup> para piano en el *String Quartet no 1* (1950-1951), en los compases 166 a 173 de su primer movimiento.

Ilustración 22. Fragmento de *String Quartet No. 1* (1951) Compases 162-172

<sup>72</sup> Obra con más de doscientos cambios de tempo.

Carter reconocía que rítmicamente había algo que estaba cambiando en su forma de componer, y él mismo explica cómo pudo dar el paso y utilizar con total conocimiento de causa la noción de *modulación métrica*. Tan sólo recordaba que un día, mientras escribía el segundo movimiento de la *Sonata para violonchelo* (1948), se dio cuenta de que las agrupaciones de corcheas a menudo parecían caer en grupos de tres notas y que esto podía ser interesante para cambiar a otra velocidad. Más tarde de una forma repentina, se le ocurrió cómo manipular esa idea con sus muchas posibilidades aritméticas, cosa que trabajó en un papel matemáticamente a modo de diversión. (Meyer & Shreffler, 2008)

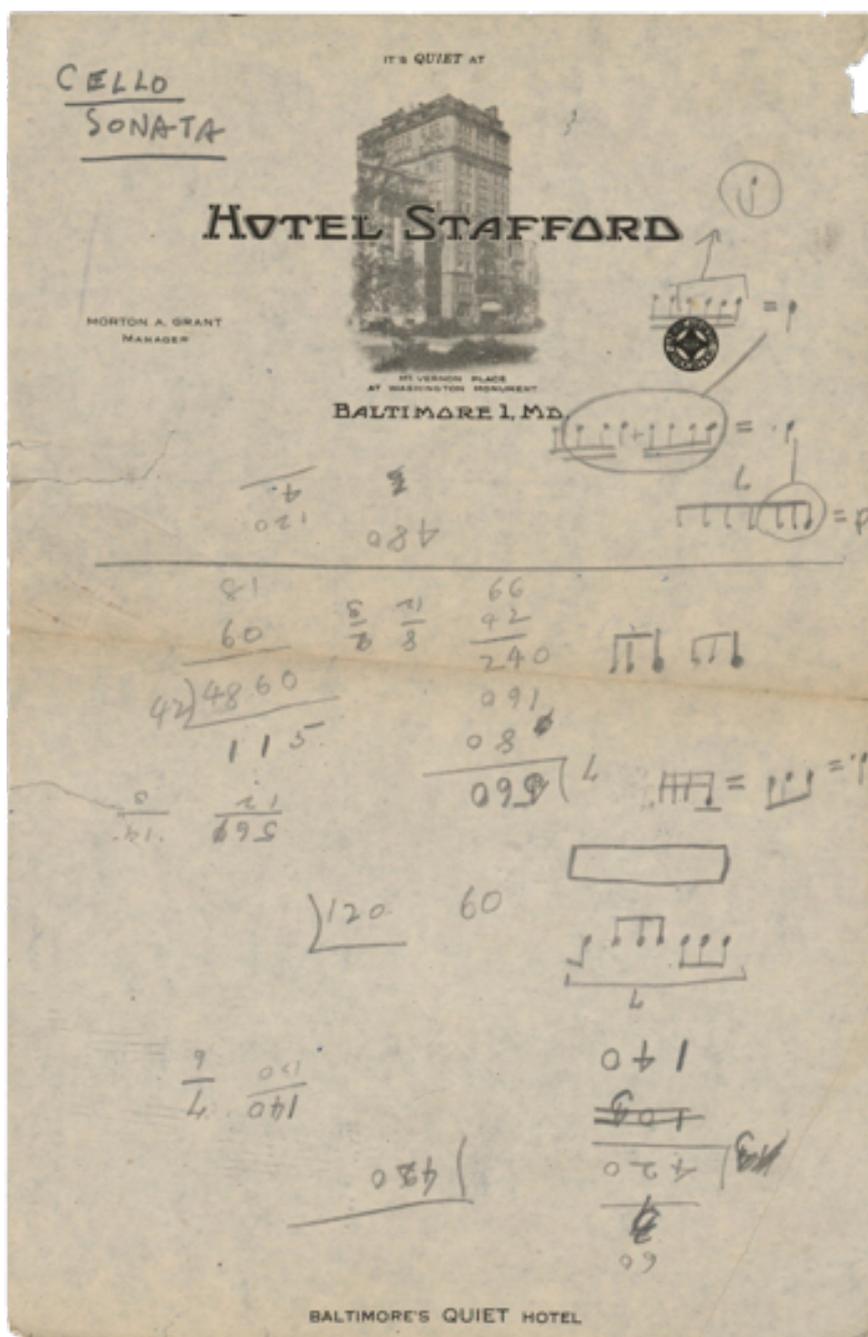


Ilustración 23. Manuscrito de Elliott Carter sobre cálculo matemático de su *Cello Sonata*. Library of congress (Carter) <https://www.loc.gov/item/2008561148/> Consultado el 20 de mayo de 2020.

Volviendo a su *String Quartet no 1* (1950-1951) y a la repercusión que tuvo entre sus iguales, se debe destacar la actuación en la que se interpretó el mencionado cuarteto en el *Congreso por la Libertad Cultural* en Roma (1954).

En dicho congreso estaba acompañado por Lou Harrison y Peter Racine Fricker, entre otros, que representaban a una joven generación de compositores, según Saunders los describe, como una *vanguardia progresista*. Y es que los compositores americanos que comenzaban a moverse entre el atonalismo y el dodecafonismo eran bienvenidos, a pesar de que los compositores y críticos organizadores de los programas musicales de los mencionados congresos no eran conocidos precisamente por su amabilidad hacia la música serial. (Saunders, 1999, p. 223) Este congreso hizo aumentar notablemente la reputación de Carter en el entorno musical europeo, y con ello su lanzamiento hacia el escenario internacional, que fue gradualmente ascendiendo durante las tres siguientes décadas.

A pesar de este éxito de reconocimiento, su ritmo de composición se vio ralentizado debido a la necesidad que Carter tenía por agotar ciertas posibilidades dentro de las combinaciones de notas y ritmos en cada nueva composición. Por ejemplo, en la elaboración del *Concerto for Orchestra* (1969), toma como material motivico *pitch-class set*<sup>73</sup> de tres notas, pero en siguientes revisiones los convierte en grupos de cuatro notas (que incluían los de tres notas anteriores) para posteriormente aumentarlos hasta *pitch-class set* de cinco notas, e incluso hasta de siete notas. Además, los manipula explorando todo tipo de combinaciones a través de toda la pieza (Downes & New York Philharmonic, 1976, pp. 246-247). Estos conjuntos de notas con relaciones numéricas entre ellos Carter los denomina *acordes* (Link, Nicholas, & Carter, *Elliott Carter Harmony Book*, 2002):

Esta colección de acordes, diseñada para mi propio uso, comenzó a tomar forma alrededor de 1960 después de que yo empleara dos acordes de 4 tonos (todos los intervalos), surgiendo por casualidad en ese momento y que

---

<sup>73</sup> Término sugerido por Milton Babbitt en 1946, y dado a conocer por Allen Forte, quien lo define como una base simple y precisa para comparar combinaciones de alturas diferentes. (Forte, 1973) En este sistema, las notas se identifican con números para crear series o conjuntos de notas.

estos dos acordes formaran la base para el *Double Concerto* y el *String Quartet No 2*. Mientras planificaba el *Piano Concerto* (1965), probé más o menos al azar varias combinaciones y espacios de acordes de 3 notas, y esto me llevó a tratarlos de manera ordenada [...] Alrededor de 1967, había conseguido llegar a los acordes de 5 notas y sus complementos de 7 notas, además de sus componentes de 2 notas, 3 notas y 4 notas, que luego utilicé para mi *Concierto para orquesta* (1969). Entonces, de un modo similar, estuve explorando los acordes de 6 notas, y que usé por aquí y por allí en mi *String Quartet No. 3* (1970). (Link, Nicholas, & Carter, *Elliott Carter Harmony Book*, 2002)

Con la composición de *Night Fantasies for piano* (1980), entró en otro período de estilo, que con el tiempo se consideró como estilo final, con un enfoque limitado en materiales selectos de los *pitch-class set*, cosa que los críticos notaron.

El estilo de Carter comenzó a concentrarse en los dos tetracordos de todos los intervalos, el hexacordo de todas las tríadas y los acordes de doce notas de todos los intervalos. Y en cuanto a cambios estructurales, se comenzó a notar una tendencia al adelgazamiento de las texturas orquestales, y un camino dirigido hacia partituras de música de cámara menos extensas en duración. Como prueba de ello tenemos que, en las últimas décadas de su vida, Carter ya no publicó obras extensas que le llevaran demasiado tiempo para escribir, sino que compuso obras más cortas y fluidas. (Harvey, 1986) Carter parecía encontrar cierta sintonía entre la música y la vida, alcanzando un grado de madurez que nunca antes había tenido, llevando su música hacia una clara manifestación artística, como nos dice Schiff “[...] muchas de sus últimas obras resuelven la oposición en la unidad y las texturas oscuras en luminosas” (*The music of Elliott Carter*, 1983).

Su música discurrió en una catarsis de simplificación: “fluidez y simplificación de la polirritmia (está presente) en su música reciente y sus armonías son menos atonales” (Bye, 1994). En sus obras podíamos encontrar una imagen de belleza más reconocible y una oposición menos chocante entre instrumentos y texturas. A pesar de ello, no significa que Carter regresara a su

estilo compositivo inicial, sino que podemos escuchar un diálogo posmoderno con el "clasicismo" (Ibid.). Después de evitar la ópera en su carrera hasta la fecha,<sup>74</sup> Carter completó su primera, *What next?* (1997-98), a los 90 años. Es una obra en un solo acto con libreto de Paul Griffiths (novelista, crítico y libretista) y con una duración aproximada de 47 minutos.<sup>75</sup>

Llegando a analizar sus últimos años de composición (y de vida, porque estuvo componiendo hasta el momento de su fallecimiento), podemos afirmar que la marca compositiva de Carter estuvo bajo un prisma de transformación constante, en algunos momentos más evidente como por ejemplo en la época en torno a 1950, y en otros momentos eran cambios más progresivos, pero en todo momento guardando un punto en común, "cada pieza que alguna vez pareció ser la piedra angular (de la ilustre carrera de Carter) se ha convertido en un hito que marca el comienzo de otro camino" (Link J. , 2008).

Su música siempre mantenía algunas características importantes, como el orden y la organización meticulosa, con una estructura interna bien meditada que llevaba a los mejores músicos y los críticos a contemplar obras complejas en una primera impresión, y que para entender era necesario un análisis profundo y un estudio intensivo. (Kozinn, 2012)

En resumen, Carter reconduce su Neoclasicismo inicial a través de simultaneidad y complejidad, con un sentido del paso del tiempo, a veces más lento, a veces más rápido hasta que se llega a extinguir (Brandt, 1974, p. 25), cruzando los límites del Expresionismo llevándole a culminar su propio estilo en plena madurez. (Moe, 1982, p. 9) Disfrutó de una exitosa y larga carrera en la que aportó un desarrollo de la modulación métrica y también de otros conceptos

---

<sup>74</sup> Que no el trabajo vocal, el cual formó una parte muy importante en sus inicios como compositor, como por ejemplo su primera obra catalogada *My love is in a light attire* (1928), para voz y piano. O sus obras para coro *a capella* o con acompañamientos instrumentales (piano a 4 manos, dos pianos u orquesta) de los primeros años de escritura.

<sup>75</sup> Contrastante con las óperas compuestas a lo largo de la historia de la música que habitualmente tienen una duración de varias horas, y que tan prolíficamente desarrollaron compositores como R. Wagner (1813-1883), G. Verdi (1813-1901) o G. Puccini (1858-1924).

musicales, como por ejemplo el *Pitch-Class Set*, y sus obras han sido referentes e influyentes en otros compositores del siglo XX y XXI.

### 5.3. Otras composiciones

---

A continuación, se detalla un listado de su catálogo conocido, gracias a la fuente de John F. Link. (*Elliott Carter*, 2000)

Trabajos no publicados	Fecha composición
<i>Piano Sonata</i>	ca. 1920
<i>String Quartet</i>	
<i>Settings of Joyce's Chamber Music My Love Is in a Light Attire</i>	Antes de 1928
<i>Incidental Music and Choruses for Sophocles'</i>	1928
<i>Philoctetes</i>	
<i>Musical Studies No. 1–4</i>	1932-35
<i>[Counterpoint Exercises]</i>	1933-35
<i>Invention on Prout's Subject Labyrinth</i>	
<i>Trio</i>	
<i>Flute Sonata</i>	1934

Trabajos no publicados	Fecha composición
<i>Tom and Lily</i>	
<i>First String Quartet</i>	1935
<i>Incidental Music and Choruses for Plautus's Mostellaria</i>	1936
<i>The Ball Room Guide</i>	1937
<i>Oratorio</i>	
<i>Concerto for English Horn and Orchestra</i>	
<i>Incidental Music and Choruses for Shakespeare's</i>	
<i>Much Ado about Nothing</i>	
<i>Madrigal Book</i>	
<i>One Act Opera Second</i>	
<i>String Quartet</i>	
<i>Symphony</i>	
<i>Canon from Easy Piano Pieces Five Fanfares</i>	
<i>The Difference</i>	
<i>Double Piano Sonata</i>	Fecha desconocida
<i>Folk Dance No. 2</i>	
<i>I Am Rose, My Eyes Are Blue Sonatina</i>	
<i>String Quartet in C</i>	
<i>Symphony No. 2</i>	
<i>Trio</i>	

Tabla 3. Listado de obras de E. Carter no publicadas. (Link J. F., Elliott Carter, 2000)

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>Tarantella (finale to Mostellaria)</i>	1936	
<i>Pocahontas</i>	1936-39	
<i>Let's Be Gay</i>	1937	
<i>Harvest Home</i>		
<i>To Music</i>		
<i>Prelude, Fanfare, and Polka</i>	1938	
<i>Tell Me Where Is Fancy Bred</i>		
<i>Heart Not So Heavy as Mine</i>		
<i>Canonic Suite</i>	1939	1956 y 1981
<i>Elegy</i>	1939-42	1946, 1952 y 1961
<i>Pastoral</i>	1940	1942, 1945, 1987-88, y 1993
<i>The Defense of Corinth</i>	1941	
<i>Symphony No. 1</i>	1942	1954
<i>Three Poems of Robert Frost. Revised</i>		1974 y 1980
<i>Voyage</i>	1942-43	1974–75 and 1979
<i>Warble for Lilac Time</i>		1954
<i>Holiday Overture</i>	1944	1960–61
<i>The Harmony of Morning</i>		
<i>Musician's Wrestle Everywhere</i>	1945	
<i>Piano Sonata</i>	1945–46	1982
<i>The Minotaur</i>	1947	
<i>Emblems</i>		
<i>Woodwind Quintet</i>	1948	

## EL COMPOSITOR Y SU OBRA

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>Sonata for Violoncello and Piano</i>		
<i>Eight Etudes and a Fantasy</i>	1949–50	
<i>Eight Pieces for Four Timpani</i>	1950	1966
<i>String Quartet No. 1</i>	1950–51	
<i>Sonata for Flute, Oboe, Cello, and Harpsichord</i>	1952	
<i>Variations for Orchestra</i>	1953–55	
<i>String Quartet No. 2</i>	1959	
<i>Double Concerto</i>	1961	
<i>Piano Concerto</i>	1961–65	
<i>Concerto for Orchestra</i>	1969	
<i>Canon for 3: In Memoriam Igor Stravinsky</i>	1971	
<i>String Quartet No. 3</i>		
<i>Duo for Violin and Piano</i>	1972–74	
<i>Brass Quintet</i>	1974	
<i>A Fantasy about Purcell's Fantasia upon One Note</i>		
<i>A Mirror on Which to Dwell</i>	1975	
<i>A Symphony of Three Orchestras</i>	1976	
<i>Birthday Fanfare</i>	1978	
<i>Syringa</i>		
<i>Night Fantasies</i>	1978–80	
<i>In Sleep, in Thunder</i>	1981	
<i>Triple Duo</i>	1982–83	

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>Changes</i>	1983	
<i>Canon for 4</i>	1984	
<i>Riconoscenza per Goffredo Petrassi</i>		
<i>Esprit rude/Esprit doux</i>		
<i>Penthode</i>	1985	
<i>String Quartet No. 4</i>	1985–86	
<i>A Celebration of Some 100×150 Notes (from Three Occasions for Orchestra)</i>	1986	
<i>Oboe Concerto</i>	1987	
<i>Enchanted Preludes</i>	1988	
<i>Remembrance (from Three Occasions for Orchestra)</i>		
<i>Birthday Flourish</i>		
<i>Anniversary (from Three Occasions for Orchestra)</i>	1989	
<i>Violin Concerto</i>	1990	
<i>Con leggerezza pensosa</i>		
<i>Scrivo in vento</i>	1991	
<i>Quintet for Piano and Winds</i>		
<i>Trilogy</i>	1992	
<i>Partita (from Symphonia—Sum Fluxae Pretiam Spei)</i>	1993	
<i>Gra</i>		
90+	1994	
<i>Fragment</i>		

## EL COMPOSITOR Y SU OBRA

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>Of Challenge and of Love</i>		
<i>Adagio tenebroso (from Symphonia—Sum Fluxae Pretiam Spei)</i>	1994–95	
<i>Esprit rude/Esprit doux II</i>	1995	
<i>Figment</i>		
<i>String Quartet No. 5</i>		
<i>Clarinet Concerto</i>	1996	
<i>A 6 Letter Letter</i>		
<i>Allegro scorrevole (from Symphonia—Sum Fluxae Pretiam Spei)</i>	1996–97	
<i>Shard</i>	1997	
<i>Luimen</i>		
<i>Quintet for Piano and String Quartet</i>		
<i>What Next?</i>	1998	
<i>Tempo e tempi</i>	1998–99	
<i>Statement—Remembering Aaron (from Three Recollections)</i>	1999	
<i>Fantasy—Remembering Roger (from Three Recollections)</i>		
<i>Two diversions for piano</i>		
<i>ASKO Concerto for ensemble</i>	2000	
<i>Retrouvailles for piano</i>		
<i>Cello Concerto</i>		
<i>Rhapsodic Musings (for Robert Mann) for solo violin</i>		

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>Four Lauds (Statement, Riconoscenza, Rhapsodic Musings, Fantasy).</i>		
<i>Figment II</i>	2001	
<i>Remembering Mr. Ives, for cello</i>		
<i>Oboe Quartet</i>		
<i>Hiyoku, for two clarinets</i>		
<i>Steep Steps, for bass clarinet</i>		
<i>Au Quai for bassoon and viola</i>	2002	
<i>Retracing, for bassoon</i>		
<i>Boston Concerto for orchestra</i>		
<i>Of Rewaking, three poems of William Carlos Williams for mezzo-soprano and orchestra</i>		
<i>Micomición, for orchestra</i>		
<i>Dialogues, for piano and orchestra</i>	2003	
<i>Call, for two trumpets and horn</i>		
<i>Réflexions, for ensemble</i>	2004	
<i>Mosaic for ensemble</i>		
<i>More's Utopía, for orchestra</i>		
<i>Fons juventatis, for orchestra</i>		
<i>Three Illusions (Micomición, More's Utopía, Fons juventatis)</i>		
<i>Soundings, for piano and orchestra</i>	2005	
<i>Intermittences, for piano</i>		

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>In the Distances of Sleep, for mezzo-soprano and ensemble</i>	2006	
<i>Horn Concerto</i>		
<i>Caténaires</i>		
<i>Two Thoughts for the piano (Intermittences and Caténaires)</i>		
<i>Interventions, for piano and orchestra</i>	2007	
<i>MadRegaleson poems of John Ashbery, for six solo voices</i>		
<i>HBHH, for oboe</i>		
<i>Sound Fields, for string orchestra</i>	2007	
<i>Matribute for piano</i>		
<i>Figment III, for contrabass</i>		
<i>Figment IV, for viola</i>		
<i>La Musique, for soprano</i>		
<i>Clarinet Quintet</i>		
<i>Elegy (arr. Cello and piano)</i>		
<i>Flute Concerto</i>	2008	
<i>Tintinnabulation, for six percussionists</i>		
<i>Duettino for violín and cello</i>		
<i>Fratribute for piano</i>		
<i>Sistribute for piano</i>		
<i>Wind Rose for wind ensemble</i>		
<i>On Conversing with Paradise for baritone and ensemble</i>		

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>Poems of Louis Zukofsky, for clarinet and soprano</i>		
<i>Tre Duetti for violín and cello</i>	2009	
<i>Fígment V, for marimba</i>		
<i>Retracing II for horn</i>		
<i>Retracing III for trumpet</i>		
<i>What are Years, five poems of Marianne Moore for soprano and chamber ensemble</i>		
<i>Concertino for Bass Clarinet</i>		
<i>Nine by Five, for woodwind quintet</i>		
<i>A Sunbeam's Architecture (six poems of E.E. Cummings for tenor and chamber orchestra</i>		2010
<i>Conversations for piano, percussion, and chamber orchestra or full orchestra</i>		
<i>Dialogues II, for piano and orchestra</i>		
<i>Three Explorations drawn from T.S. Elliott's</i>	2011	
<i>Four Quartets for voice and ensemble</i>		
<i>Trije glasbeníki for flute, bass clarinet, and harp</i>		
<i>Double Trio for violín, percussion, trombone/trumpet, cello, piano</i>		
<i>String Trio</i>		
<i>The American Sublime five poems of Wallace Stevens for baritone and large ensemble</i>		

Obras publicadas	Año de publicación	Año de revisión
<i>Two Controversies and a Conversation for piano, perc., and chamber or full orchestra</i>		
<i>Rígnmarole for cello and bass clarinet</i>		
<i>Mnemosyne for solo violín</i>		
<i>Figment VI for oboe</i>		
<i>Retracing IV for tuba</i>		
<i>Retracing V for trombone</i>		
<i>Instances for chamber orchestra</i>	2012	
<i>Epígrams for violín, cello, and piano</i>		

Tabla 4. Listado de obras de E. Carter publicadas. (Link J. F., *Elliott Carter*, 2000)

Reclama nuestra atención que la época de revisiones tan sólo nos lleva a una determinada etapa de composición de Elliott Carter, desde mediados de los años 40 hasta principio de los años 90. Tal y como se ha visto en el anterior apartado (5.2.) la meticulosidad y el perfeccionismo que experimentó a partir de los años 50 le movió a reconsiderar algunas de sus obras ya escritas, una de ellas la que nos ocupa en esta investigación.

## 5.4. Obras para percusión de Elliott Carter

---

Nótese que en el anterior apartado (5.3) se ha remarcado en color verde las dos únicas casillas que contienen obras para percusión solista. Dichas obras son: *Eight pieces for four timpani* (1950) y revisada en 1966, y *Figment V* (2009) para marimba solo.

*Figment V* (2009) es una obra para marimba solo, con dos minutos de duración aproximadamente, y su estreno tuvo lugar el 2 de mayo de 2009, en el *Frederick Loewe Theater*, en la Universidad de Nueva York, y la interpretación corrió a cargo del marimbista Simon Boyar. En las notas del compositor podemos encontrar que esta obra, perteneciente a la serie *Figment*, en este caso la variación quinta para marimba solista, fue escrita en febrero de 2009, a modo de regalo para el decimoséptimo cumpleaños de su nieto Alexander (esta dedicatoria aparece en la partitura, que además está anexada a este trabajo), quien parecía mostrar interés por los instrumentos de percusión.

La grabación realizada por el mismo Simon Boyar la podemos encontrar en el CD *Music of Elliott Carter*, Volumen ocho. Bridge Records #9314B, © 2010.

Carter reconocía tener ciertos problemas a la hora de componer para percusión, o al menos, escribir para ella en obras de formaciones más grandes (ensembles u orquestas). En concreto era consciente de sus limitaciones al combinar percusión afinada con percusión no afinada.

Bueno, el principal problema es la formación de material musical: motivos. Ahora intento escribir música que tenga un material musical más elaborado y no he pensado en cómo puedes unir todo esto en la música de percusión. Por ejemplo, no he pensado en cómo se puede usar la percusión con tono al mismo tiempo que la percusión sin tono. (Wilson, 1984, p. 65)

Por otro lado, reconocía errores cometidos en el pasado en cuanto a la escritura que había realizado para determinados instrumentos de percusión, como por ejemplo, redobles disminuyendo en un platillo suspendido, cuando en este tipo de instrumentos el disminuyendo se obtiene controlando la vibración dejándolo sonar, y no incidiendo a la vez que se interpreta un redoble.

[...] por ejemplo, con mucho más detalle que en el Concierto doble que escribí sin ningún conocimiento. de esto, solo por sentido común. En ese trabajo, hay ciertos detalles que están mal calculados en cierto sentido, como tocar disminuyendo redobles en platillos, lo cual puede ser incómodo. En diferentes momentos, podría dejarlos sonar y extinguir el sonido por si solo, pero nunca pensé en eso como ahora. (Ibid., pg. 65)

Y por último, su reflexión acerca de la pregunta realizada por Patrick Wilson en su entrevista de 1983, sobre el interés de Carter en escribir más para percusión:

No tengo mucho tiempo para explorar realmente estas cosas, ya que tengo otros encargos, que se supone que debo escribir. Pero si encuentro algo de tiempo en el futuro, ciertamente escribiré para percusión. (Ibid., pg. 65)

A continuación, en la siguiente tabla se pueden consultar por orden alfabético las composiciones de Elliott Carter en las que incluye algún

instrumento de percusión.<sup>76</sup> Son un total de 58 obras de las 176 que constituyen su catálogo actual de publicaciones:

Obras en las que se incluye percusión	Año comp.	Timbal	Percusión	Duración aprox.	Tipo de obra <sup>77</sup>	Editorial <sup>78</sup>
<i>Adagio tenebroso</i>	1994	1	4	20'	O	H
<i>Allegro scorrevole</i>	1996	1	4	11'	O	H
<i>The American Sublime for baritone and large ensemble</i>	2011		2	14'	VE	H
<i>Anniversary</i>	1989	1	2	6'	O	H
<i>Asko Concerto for ensemble</i>	1999 - 2000		1	12'	C	H
<i>Boston Concerto</i>	2002		3	19'	O	H
<i>A Celebration of Some 100 x 150 Notes</i>	1986	1	1	3'	O	H
<i>Cello Concerto for cello and orchestra</i>	2000	1	3	18'	SO	H
<i>Clarinet Concerto for clarinet and small orchestra</i>	1996		3	18'	SO	H

<sup>76</sup> Se ha separado en dos columnas: Timbal y Percusión, guardando el sistema que se utiliza tradicionalmente en orquesta, denominando al solista por un lado (timbal) y el resto con el nombre genérico de *percusión*.

<sup>77</sup> O: Orquesta / VE: Voz y Ensemble / C: Cámara / SO: Solo y Orquesta / OC: Orquesta de cámara / B: Ballet / OP: Ópera / CH: Coral

<sup>78</sup> H: *Hendom Music* (Boosey & Hawkes) / MM: *Merion Music* (Theodore Presser) / AMP: *Associated Music Publishers*

## EL COMPOSITOR Y SU OBRA

Obras en las que se incluye percusión	Año comp.	Timbal	Percusión	Duración aprox.	Tipo de obra <sup>77</sup>	Editorial <sup>78</sup>
<i>Concertino for Bass Clarinet and Chamber Orchestra</i>	2009		2	9'	SO	H
<i>Concerto for Orchestra</i>	1969	1	6 (+2)	23'	O	AMP
<i>Conversations for piano, percussion, and chamber orchestra or full orchestra</i>	2010		1	7'	SO	H
<i>Double Concerto for harpsichord and piano with two chamber orchestras</i>	1961		4	23'	SO	AMP
<i>Double Trio for violin, percussion, trombone / trumpet, cello, piano</i>	2011		1	8'	C	H
<i>Esprit Rude/Esprit Doux II for flute, clarinet, and marimba</i>	1994		1	5'	C	H
<i>Flute Concerto for flute and ensemble</i>	2008		1	13'	SO	H
<i>Fons Juventatis</i>	2004		3	3'	O	H
<i>Glock Birthday Fanfarre for three trumpet and vibraphone</i>	1978		1	2'	C	AMP
<i>Holiday Overture</i>	1944	1	2	10'	O	AMP
<i>Horn Concerto for horn and orchestra</i>	2006		3	12'	SO	H

Obras en las que se incluye percusión	Año comp.	Timbal	Percusión	Duración aprox.	Tipo de obra <sup>77</sup>	Editorial <sup>78</sup>
<i>In Sleep, in Thunder for tenor and 14 instrumentalists</i>	1981		1	20'	VE	H
<i>In the Distances of Sleep for mezzo-soprano and ensemble</i>	2006		2	15'	VE	H
<i>Instances</i>	2012		2	8'	OC	H
<i>Interventions for piano and orchestra</i>	2007		4	15'	SO	H
<i>Luimen for trumpet, trombone, vibraphone, mandolin, guitar and harp</i>	1997		1	12'	C	H
<i>Micomicón</i>	2002	1	2	3'	O	H
<i>The Minotaur, Suite from the Ballet</i>	1947	1	2	25'	O	AMP
<i>The Minotaur</i>	1947	1	2	33'	B	AMP
<i>A Mirror on Which to Dwell for soprano and chamber orchestra</i>	1975		1	20'	VE	AMP
<i>More's Utopia</i>	2004		3	3'	O	H
<i>Oboe Concerto for oboe, concertino group, and orchestra</i>	1986 - 1987	1	1	25'	SO	H
<i>Of Rewaking for mezzo-soprano and orchestra</i>	2002		3	13'	VE	H

## EL COMPOSITOR Y SU OBRA

Obras en las que se incluye percusión	Año comp.	Timbal	Percusión	Duración aprox.	Tipo de obra <sup>77</sup>	Editorial <sup>78</sup>
<i>On Conversing with Paradise for baritone and ensemble</i>	2008		5	12'	VE	H
<i>Partita</i>	1993	1	4	17'	O	H
<i>Pastoral for English horn [or alto saxophone], marimba, and strings</i>	1940		1	10'	SO	MM
<i>Penthode for five groups of four instrumentalists</i>	1985		3	18'	OC	H
<i>Piano Concerto for piano and orchestra</i>	1964 - 1965	2		25'	SO	AMP
<i>Pocahontas</i>	1939	1	2	22'	B	AMP
<i>Pocahontas, Suite from the Ballet</i>	1939	1	4	20'	O	AMP
<i>Remembrance</i>	1988	1	1	7'	O	H
<i>Réflexions for ensemble</i>	2004		3	10'	OC	H
<i>Soundings for piano and orchestra</i>	2005	1	2	10'	O	H
<i>A Sunbeam's Architecture for tenor and chamber orchestra</i>	2010		2	11'	VE	H
<i>Symphonia: sum fluxae pretium spei</i>	1993 - 1996	1	4	47'	O	H
<i>Symphony No. 1</i>	1942	1		25'	O	AMP
<i>A Symphony of Three Orchestras</i>	1976	1	3	17'	O	AMP

Obras en las que se incluye percusión	Año comp.	Timbal	Percusión	Duración aprox.	Tipo de obra <sup>77</sup>	Editorial <sup>78</sup>
<i>Syringa for mezzo-soprano, bass, guitar, and ten instrumentalists</i>	1978		1	20'	VE	AMP
<i>Tarantella for male chorus (TTBB) and orchestra</i>	1937	1	1	8'	CH	AMP
<i>Three Illusions for Orchestra</i>	2002 - 2004		3	9'	O	H
<i>Three Occasions for Orchestra</i>	1986 - 1989	1	2	16'	O	H
<i>Tintinnabulation for percussion sextet</i>	2008		6	9'	C	H
<i>Triple Duo for six players</i>	1982 - 1983		1	20'	C	H
<i>Two Controversies and a Conversation for piano, percussion, and chamber orchestra or full orchestra</i>	2011		1	11'	SO	H
<i>Variations for Orchestra</i>	1955	1	1	24'	O	AMP
<i>Violin Concerto for violin and orchestra</i>	1990		2	28'	SO	H
<i>Voyage for mezzo-soprano or baritone and orchestra</i>	1943		1	8'	VE	AMP
<i>What Are Years for soprano and chamber ensemble</i>	2009		2	12'	VE	H

## EL COMPOSITOR Y SU OBRA

---

Obras en las que se incluye percusión	Año comp.	Timbal	Percusión	Duración aprox.	Tipo de obra <sup>77</sup>	Editorial <sup>78</sup>
<i>What Next? opera in one act</i>	1997 - 1998		4	47'	OP	H

Tabla 5. Composiciones de Elliott Carter que incluyen percusión. (The Amphion Foundation, 2020; Boosey & Hawkes, 2020; Theodore Presser, 2020; Associated Music Publishers, 2020)

En el Anexo V se detallan los instrumentos de percusión utilizados en cada una de estas obras, información proporcionada por las mismas editoriales.

## 5.5. *Yuxtaposición e influencias de otros compositores*

---

Después de haber hablado del estilo de composición de Elliott Carter, en este apartado se intenta poner de manifiesto que, cuando un compositor se crea a sí mismo, evoluciona con ciertas influencias del entorno en el que desarrolla su carrera, y éstas se manifiestan en mayor o menor medida. Normalmente y por experiencia, sabemos que un compositor puede mostrar progresos en su manera de escribir (como en el caso de Carter) y este progreso se puede deber a diferentes causas, como por ejemplo la influencia de otros compositores. Esa mezcla de diferentes puntos de vista a través del prisma único del compositor es lo que dará un estilo propio a Carter.

Ya se ha manifestado anteriormente que Carter en sus inicios tuvo una enseñanza muy tradicional, y que esta formación no le terminó de convencer. Carter tenía una idea bien clara de que la música que le enseñaban en los currículos oficiales era demasiado *vieja* (Wierzbicki, 2011, p. 7).

El momento clave, ese instante de la chispa que enciende el motor, según los indicios parece ser cuando Carter descubre a Charles Ives. Estos indicios

nos dicen que Ives fue la primera persona que le habló de *otras formas*, de *otras músicas*; dicho de otra manera, quien le abrió los ojos. Charles Ives impactó en la vida de Carter al hablarle de nuevos temas y hacerle preguntas relacionadas con la instrumentación y la capacidad de escuchar voces contrastantes, moviéndose a diferentes velocidades.<sup>79</sup> Los desafíos que Ives invocó, junto a la curiosidad de Carter, engendraron una búsqueda constante en que la música pudiera contener una estética con ciertos toques de nacionalismo, pero que a su vez presentara una complejidad como la que se encuentra en las obras de Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg o Béla Bartók.

Llevado a dicho encuentro con Charles Ives estuvo como parte de esa chispa el profesor de secundaria Clifton Furness, el que también le llevó a ver a la pianista Katherine Ruth Heyman (1877-1944) en su actuación en Nueva York, donde se mezclaron nuevas músicas con teosofía. (Paul, 2013) Katherine fue una pianista conocida por su divulgación de la obra de Aleksandr N. Scriabin (1872-1915), uno de los mayores exponentes del postromanticismo y el atonalismo libre. Y es que, de todas las músicas que Carter había escuchado hasta el momento, la de Scriabin en las manos de Katherine supuso esa ventana de aire fresco. Esa música que le inspiró con nuevas sensaciones tenía impresa una marca personal, la del compositor ruso, que incluía ese *acorde místico*, además del uso liberal de tonos no armónicos, que por lo general llevaban consigo unas resoluciones retardadas. (Morgan, 1994) Scriabin tenía un ideal, en el que la armonía y la melodía estaban tan estrechamente ligadas, que los concebía como un elemento indisoluto y, con las palabras expresadas por el mismo Scriabin: “No hay diferencia entre melodía y armonía. Son una y la misma cosa. Yo he seguido este principio en *Prometheo*” (Bowers, 1995, p. 204).

---

<sup>79</sup> Esto último generó sin duda un buen caldo de cultivo para establecer en un futuro no muy lejano su modulación métrica.

Lev Danilevich también recoge esta apreciación de Scriabin de una manera un tanto más poética: “La melodía es una armonía disuelta; la armonía es una melodía verticalmente comprimida” (Alexander Nikolajewitsch Skrjabin, 1954).

A pesar de la teosofía implícita en la música de Scriabin e interpretada por Katherine, Carter apenas mostró interés en asuntos espirituales, ya sea en religiones organizadas o más allá de ellas, o para el caso, en las ideas políticas progresistas y populistas que incluso propugnaba Ives.

Carter estudió a poetas como Emily Dickinson y Walt Whitman, tomándolos incluso como sus primeros textos inspiratorios, pero más adelante nunca regresó a la historia y a la cultura del siglo XIX estadounidense en busca de inspiración, y (aparte de algunas canciones populares italianas citadas en su primera *tarantella*) nunca hizo uso de canciones populares. (Noubel, 2000) Puede haber indicios de jazz en su música de vez en cuando, pero no hay melodías de himnos como sucede en otros compositores coetáneos de Carter, como, por ejemplo, Aaron Copland o Samuel Barber.

Antes de formarse con Nadia Boulanger, que ya hemos visto que conoció a Walter Piston (ganador también de dos premios *Pulitzer*), persona que tenía una especial fe en el nuevo compositor que tenía delante como alumno. Este respeto era mutuo y Carter veía a Piston como una persona que había *absorbido los valores del círculo de Boulanger* (Carter E., Walter Piston, 1946):

En todo el campo de la música contemporánea, Walter Piston ocupa una posición importante. Ha resumido las tendencias de los últimos veinte años aquí y en Europa y les ha dado una expresión amplia y magistral. Aunque vivió en la época de la "generación perdida", se encontró en su devoción por la música. Su contribución única es haber realizado este trabajo en particular con una excelencia sobresaliente en un país donde pocos se han hecho un nombre como artistas completamente artesanales. En la literatura se me ocurren varios nombres, pero en la música apenas se encuentra uno antes de nuestro tiempo. [...] El trabajo de Piston nos ayuda a mantener nuestra mente en los aspectos duraderos y más satisfactorios del arte de la música

y, al hacerlos vivir, nos da la esperanza de que las cualidades de integridad y razón aún están con nosotros. (Bernard, *Elliott Carter essays and lectures*, 1997, p. 174)

Guardaba mucho respeto siempre a sus colegas de profesión, y máxime cuando estos pertenecían a los círculos cercanos y que compartían cierto interés por las mismas cuestiones. Dentro de esos círculos, y gracias a Boulanger sobre todo, estaba I. Stravinsky.<sup>80</sup>

En palabras del mismísimo Pierre Boulez, en la entrevista que le hizo Philippe Albèra, y que publicó en la revista *Tempo*<sup>81</sup> en julio de 2001, titulado *Sobre Elliott Carter: un compositor que me estimula*.

Simplemente creo que Carter tiene poco en común con la tradición alemana. Se formó en Europa con Nadia Boulanger, en otras palabras, bajo la tutela de Stravinsky, sin ningún tipo de contacto con la tradición alemana. Él rechazó totalmente el wagnerismo y el romanticismo, al igual que compositores como Stravinsky o Milhaud. ¡Incluso ahora no es fácil persuadirlo para que vaya y escuche una sinfonía de Mahler! No le gusta la música así. La considera completamente como un extraño modo de expresión. (Albèra & Boulez, 2001)

Stravinsky, junto con Schoenberg, fueron los principales protagonistas de la polémica confrontación entre el neoclasicismo y el serialismo, sobre todo después de la *conversión* de Stravinsky al serialismo, pero para los compositores de la generación de Carter esa confrontación fue el tema central de las décadas de 1920 y 1930. (King, 1998)

El eje del modernismo y el conservadurismo es similar al del expresionismo y el neoclasicismo, pero guardan unas diferencias importantes. El modernismo radical excluye al irónico uso del neoclasicismo y la continuidad

---

<sup>80</sup> Recordemos que Nadia Boulanger era una defensora de la obra de Stravinsky.

<sup>81</sup> En la Universidad de Cambridge.

emocional del expresionismo. Por otro lado, el conservadurismo se puede hallar en obras de Stravinsky y Schoenberg en torno a los años 40, después de que ambos compositores emigraran a los Estados Unidos. Carter inicialmente se sintió atraído por esa valentía con aires liberadores del modernismo, pero más tarde se mostró descontento por su incapacidad para atraer el interés del público. El mismo Carter decía de su *Cello Sonata* que estaba escrita para que el violonchelista interpretara al estilo de Schoenberg y el pianista al estilo de Stravinsky, juntos al mismo tiempo; buscaba sintetizar la expresividad de Schoenberg y la energía rítmica de Stravinsky.

A finales de los años cuarenta y principios de la década de los cincuenta, su interés inicial revivió al buscar nuevos medios de expresión musical. (Rosen C., 1984) Esto le llevo a interesarse y estudiar las *talas* hindúes, el *durab* árabe, el *tempi* de los gamelan balineses (especialmente el *acelerado gángsar* y *rangkep*) y la música africana del pueblo Watusi. (Kostelanetz, 2000, p. 109)

También las técnicas descritas en el libro *New Musical Resources* (Cowell H., 1930) le sirvieron como modelo para muchas ideas como por ejemplo la evolución y la continuidad de los ritmos.

Con todo ello, Carter siguió siendo crítico con la estética modernista, y saltó a la fama nuevamente en el trabajo de la vanguardia europea de posguerra (King, 1998, p. 28).

En esos nuevos medios de expresión musical quiso adentrarse en todo aquello que había aprendido hasta el momento, y quiso aislarse del mundo que le rodeaba, llevándole a su retiro a Tucson dónde pudo ahondar sobre todo en la rítmica. El interés de Carter en los elementos del ritmo puede haber sido influenciado por su exposición a las obras de tres músicos: Charles Ives, Henry Cowell y Conlon Nancarrow. Cada uno de estos compositores compuso obras en las que resaltan el ritmo por encima del tratamiento melódico o harmónico, y Carter los menciona a estos tres compositores en un artículo de 1955, *The*

*rhythmic basis of American music* (Carter E., 1955). De Henry Cowell tiene especial predilección por sus estudios de procedimiento rítmico, tratados a su vez en su libro *New Musical Resources* (Cowell H., 1930, pp. 45-48), donde en su *Part II Rhythm* se analiza, entre otras cuestiones, la asociación de las relaciones de intervalo de tono con las relaciones de velocidad después de la manera descubierta más tarde por ciertos europeos. Carter, en su artículo de 1955, también menciona a Nancarrow, alabándole por su “sorprendente resolución” al problema planteado en la rítmica de Charles Ives, y es que Nancarrow transcribía sus partituras a rollos de papel perforado que eran interpretados por pianos mecánicos o pianolas. De esta manera interpretaba las partituras con una exactitud innegable, aunque evidentemente perdía la calidez humana de la interpretación.

Pero de los tres compositores que Carter analiza en su artículo, es Ives a quien le presta una especial atención. De este acérrimo interés por Ives tenemos más pruebas como la que nos describe Johnathann W. Bernard:

Las contribuciones de Ives incluyen: [1] superposición de diferentes velocidades anotadas en una unidad común; [2] rubatos que se superponían sobre el tiempo estricto, [3] niveles inconexos que se escuchaban simultáneamente, incluido el uso de un fondo suave que se podía escuchar claramente solo durante los silencios entre fragmentos de música más alta. (*The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice*, 1988)

Y es que Carter estaba en consonancia con la mentalidad de Ives, no solamente en cuanto a su tratamiento rítmico, sino también en todos los ámbitos, melódicos y armónicos. Carter era de los que pensaban que sólo unos pocos compositores estadounidenses estaban realmente preocupados por los problemas rítmicos.

Muchos sonidos a los que estamos acostumbrados no nos molestan, y por eso estamos inclinados a llamarlos hermosos [...] Posiblemente, la afición por la expresión individual puede arrojar un arreglo superficial que se acepta fácilmente como hermoso, fórmulas que debilitan en lugar de endurecer los músculos musicales. (Ives, 1920, pp. 118-119)

Debido a la influencia de Copland, Harris y Sessions, algunos compositores parecían tener un sentido rítmico especial, un sentido diferente al de los compositores europeos; pero, a pesar de ser innato ese sentido rítmico, parece que ninguno de estos compositores no tuvo suficiente tentación para explorar ese campo y experimentar, prefiriendo quedarse en un plano mucho más conservador a este respecto, ya que el tratamiento rítmico en sus obras ha sido de escasa dificultad. Carter adoptó de uno de ellos, en concreto de Sessions, tan solo el sentido de propósito constante e intransigente y su compromiso con "el tema más serio e importante que ha enfrentado la música contemporánea [...] la tarea de encontrar nuevas formas para el nuevo material" (Bernard, *Elliott Carter essays and lectures*, 1997, p. 175).

Carter era muy analista y le gustaba visualizar su entorno cercano y fruto de ello, en uno de sus ensayos, retrata cual es la situación de la música de su época mediante la exposición de la diferencia entre el expresionismo europeo y el americano, acusando de falta de corporativismo en su país a la hora de defender ciertas doctrinas compositivas. (Bernard, *Elliott Carter essays and lectures*, 1997, p. 76)

En relación con este corporativismo, se podían encontrar compositores que compartían principios e ideas, como el grupo formado por Cowell, Ruggles y Crawford, pero que tuvieron una vida muy corta porque, aunque se unieron por un interés de la experimentación en el ritmo, pronto separaron sus caminos en pro de sus intereses particulares. Por ejemplo, Cowell investigó un camino relacionado con las relaciones matemáticas entre la afinación y el ritmo, mientras que Ruggles se mantuvo al margen del impulso principal del experimentalismo (Nicholls, 1990), y Crawford siguió en la música experimental, pero investigando en la etnomusicología.

Cabe decir que las ideas de estos compositores dejaron poca huella en la vida musical en general, barrida como lo fue en los años 30 y 40 por una ola de

conservadurismo y en los años 50 y 60 por una segunda ola de radicalismo. (King, 1998, p. 32)

En cuanto a esta corriente de música experimental, David Nicholls nos ofrece una serie de pautas acerca de las preocupaciones recurrentes de los llamados "ultramodernos" y se pueden resumir en un decálogo como este:

1. Cromatismo extremo de melodía y armonía;
2. Grupos de tonos y ruido;
3. El uso de instrumentos nuevos o no convencionales (tanto electrónicos como acústicos) y/o instrumentos convencionales de una manera inusual;
4. Complejidad rítmica, simultánea y sucesiva;
5. Politempo y/o polímetro implícitos o reales;
6. Separación espacial implícita o real de grupos de instrumentos;
7. Organización independiente de los diversos parámetros de una línea o idea musical;
8. Estructuración de formas a gran escala y/o pequeña escala, utilizando dispositivos y procesos extramusicales, incluida la numeración;
9. Notación gráfica y / o música semi-improvisada;
10. Obras que son indeterminadas de su desempeño. (Nicholls, 1990, p. 218)

De este decálogo podemos afirmar que los puntos 1, 4, 5, 6, 7 y 8 son características de la música más tardía de Carter y, por ello, se desprende que guardaba cierta afinidad con las ideas "nuevas" que surgieron de este tipo de vanguardia, si bien, por el contrario, y analizando los puntos que no comparte en esa lista, podemos evidenciar su falta de empatía hacia la música electrónica, la música improvisada y aquella que conlleve indeterminación a la hora de ejecutarse.

El lenguaje musical en la madurez temprana de Carter fue el neoclasicismo, que tan solo había evolucionado desde la Primera Guerra Mundial y que ya por aquel entonces estaba apartado de la convención tonal. La transición estilística de Carter fue de un idioma post-tonal a otro, y es quizás más comparable con la conversión tardía de Stravinsky al serialismo. (King, 1998)

En esta época de madurez temprana podemos decir que la tradición teórica estaba representada por Milton Babbitt, Donald Martino y Allan Forte, y había sido una importante influencia en el mundo de la composición en EEUU desde los años 60. Se puede adivinar la influencia de esta corriente de pensamiento teórico:

Las preocupaciones de la teoría de la serie con las relaciones globales en lugar de las procesivas se reflejan en una organización correspondiente (y al menos aparentemente global) en términos de intervalos y conjuntos en trabajos de Carter como el *Double Concerto* (1961), *Piano concerto* (1965), y en particular el *Concerto for Orchestra* (1969). (Harvey, 1986)

De ahí “Carter, el empirista”, según palabras de Harvey, en los últimos años de su vida, se distanció aún más de la tradición teórica de la posguerra. Referido a esto, David Schiff escribe que:

Los procedimientos armónicos de Carter no consisten en ningún sistema ni método general. Son inseparables de las necesidades expresivas y musicales de la obra en la que aparecen (de ahí la gran resistencia de Carter al análisis meramente técnico de su música). (Schiff, *In sleep, In thunder: Elliott Carter's Portrait of Robert Lowell*, 1982, p. 8)

Finalizando este apartado, y a modo de conclusión, podemos realizar las siguientes afirmaciones:

- Carter, gracias a sus bocetos y escritos diversos, ha dejado constancia acerca de sus métodos de composición, pero estos tan solo nos dan pistas del comienzo de la visión analítica, no de toda su obra.
- El análisis concienzudo de las obras de Carter presenta una perspectiva aflictiva, dada la espesa complejidad de sus puntualizaciones. El objetivo de un análisis (para que sea efectivo) debe buscar la comprensión más fácil de una obra, pero esto implica, inevitablemente, la simplificación de las complejidades de su trabajo. En el caso de Carter, esto representa un reto considerable.

- El músico debe reconocer que, en sus inicios, Carter estaba escribiendo dentro del idioma del neoclasicismo, y tener en cuenta los métodos actualmente disponibles para afrontar este idioma, pero también debe tener en cuenta que Carter cambió ese idioma saliendo radicalmente de él.
- El músico debe aceptar que la naturaleza de esta música evolutiva y en transición entre lenguajes requiere disponer de una variedad de métodos para analizarla, al mismo tiempo que se debe reconocer que estos métodos deben utilizarse solo en la medida en que inciten resultados significativos que no desfiguren los motivos representados en las propias composiciones, y también a sabiendas de que el uso de diferentes métodos puede provocar resultados contradictorios o complementarios.

## Capítulo 6. ANÁLISIS DE LA OBRA

---

[...] le he pedido a mi editor que te envíe dos pequeñas piezas -una titulada "Canto" (provisionalmente) la cual pretendía ser interpretada con baquetas de caja- con una especie de melodía a base de *glissandos* intercalada con fragmentos del "Recitativo". La idea melódica es la que más me interesaba. (Williams, 2000, p. 14)

Este extracto de entrevista a E. Carter resulta aclaratorio a la hora de comprender el "concepto melódico" que tratamos en esta investigación, en la que incluye, no solo las alturas de las notas, sino también un conjunto formado por los diferentes timbres obtenidos. Se refiere pues, a una idea, a un pensamiento como tratamiento del instrumento.

[...] El espíritu independiente y la filosofía de Carter hacia la composición se resumen en lo que dijo una vez: "No puedo animarme a hacer algo que otra persona haya hecho antes. Cada pieza es una especie de crisis en mi vida; tiene que ser algo nuevo, con una idea desafiante ". El estreno de una nueva obra de Carter es, en consecuencia, siempre un desafío para los artistas intérpretes o ejecutantes, el público y los críticos, ya que han aprendido a esperar excelencia y originalidad sin concesiones. (Babbitt, et al., 1970, p. 40)

Estas dos ideas, el concepto melódico y el desafío, nos sirven para contextualizar el camino y la dirección que va a tomar el análisis de la obra de Elliott Carter.

## 6.1. *Justificación de la elección de la obra*

---

El hecho de escoger la obra de *Eight Pieces for four timpani* (Carter E., 1968) ha sido básicamente por dos motivos: por ser una pieza de solista de timbales y por el tipo de escritura musical que en ella se desarrolla.

En primer lugar, es una obra de timbal solista, lo que a su vez representa una serie de consideraciones. La primera de ellas, la consideración del timbal como instrumento orquestal por excelencia; su evolución a lo largo de la historia ha sido condicionada en gran medida<sup>82</sup> debido a su pertenencia a esa agrupación instrumental, y la segunda consideración es la condición de ser el solista dentro de la sección de percusión de la orquesta, situándolo en la cúspide de la pirámide de la percusión de orquesta.

Todo ello ha ido posicionando al timbal en un lugar muy importante dentro de la historia de la música, y el hecho de que, con el paso del tiempo, haya evolucionado técnicamente (constructivamente hablando) y se haya podido

---

<sup>82</sup> Aunque se podría afirmar que en casi su totalidad.

acometer en cada una de sus nuevas intervenciones con una dificultad más exigente, en cuanto a literatura se refiere, lo convierten en un instrumento de posibilidades interpretativas y expresivas como no había sucedido hasta el momento.

En cuanto al tipo de escritura musical que se desarrolla en la obra de Carter, bajo el punto de vista del autor de esta investigación se piensa que *Eight pieces for four timpani* (1968) ha supuesto un antes y un después en la literatura del timbal. El trabajo desarrollado por Elliott Carter en dichas piezas es meritorio de desatacar sobre cualquier otro trabajo similar por las aportaciones que ofrece, tanto en cantidad como en calidad.

## 6.2. Compases y modulaciones métricas

---

Carter partía del compás como base para la forma de la composición, según nos cuenta Richard F. Goldman en *Current Chronicle*, artículo publicado en la revista trimestral *The musical quarterly*. (Cowell, Goldman, Blaukopf, Goldbeck, & Helm, 1951, p. 85)

Con esta idea podemos comenzar a establecer las diferencias entre las tres piezas que se pretenden registrar digitalmente mediante la interpretación del autor de esta investigación.

La pieza *VIII March*, contiene en su gran mayoría un compás binario a *tempo* de marcha. La pieza *I Saëta*, contiene en su mayor parte una amalgama de compases con subdivisiones binarias y ternarias para dar mayor libertad a la parte melódica, imitando a las canciones andaluzas (Williams, 2000, p. 11) que acompañan las procesiones con sus ritmos ostinatos. Y la pieza *VII Canaries*, contiene básicamente compases y ritmos de subdivisión ternaria. De hecho, en una primera instancia, el título que Carter tenía preparado para esta pieza era *Jig*, a modo de Giga de las típicas suites de danzas del barroco.

Antes de proceder a comenzar el estudio rítmico de las *Ocho piezas* de Carter, conviene aclarar un concepto que recibe el nombre de percepción musical, y que ha sido abordado en muchas ocasiones por diferentes estudios. Para ello, la primera cuestión a tener presente es no limitarse tan sólo a la búsqueda de elementos musicales evidentes, como, por ejemplo, el tono, la duración y el volumen, tal y como nos dice Robert Frances (*The perception of the music*, 1988, p. 12).

Seashore analizó la mente musical<sup>83</sup> en cinco factores (*The psychology of musical talent*, 1919, pp. 7-8): sensación, actividad, memoria (e imaginación), inteligencia y emoción. Los componentes que podemos encontrar en el primer factor son los sentidos del tono, del volumen, de la duración, del espacio, y de sus complejas derivadas: el sentido del ritmo, el timbre, la consonancia y el volumen.

Precisamente aquí, en estas últimas derivadas, es dónde nos vamos a detener, y más concretamente, en el sentido del ritmo. Seashore define el sentido del ritmo como una disposición instintiva a agrupar vívidamente y con precisión las impresiones sensoriales recurrentes, por tiempo, por intensidad, o ambos a la vez, de tal manera que se obtenga placer y eficiencia a través del agrupamiento. (Ibid., p.115)

El sentido del ritmo se basa en el sentido del tiempo, el sentido de la intensidad y la imagen mental, pero requiere además una serie de calificaciones afectivas y motoras; por tanto, una persona puede tener unos sentidos agudos de tiempo e intensidad, y, a pesar de ello, no tener un sentido del ritmo destacado. (Ibid., p. 9)

---

<sup>83</sup> Existen estudios posteriores como por ejemplo el de Jeanne Bamberger (*The Mind behind The Musical Ear*, 1991) que ayudan a entender el proceso psicológico de la escucha musical.

Una secuencia rítmica se puede percibir de múltiples maneras: desde la memoria o imaginación del compositor a través de su escritura, desde la inteligencia y la actividad del intérprete, y desde la sensación y la emoción del espectador. Este proceso de percepción es de vital importancia para que suceda una modulación métrica, dado que, si se hace correctamente, el intérprete puede llevar en volandas al espectador, de un ritmo a otro, sin que prácticamente sea apreciado el cambio por el oyente.

A pesar de ello, en esta investigación se debe acotar y no se ve la necesidad de profundizar tanto como lo hace François Delalande en su búsqueda de la intersensorialidad, como parte del problema del significado musical. Para Delalande, la experiencia sensoriomotora se generaliza para suministrar una base, mediante capas que se superponen sucesivamente, y así poder identificar movimientos sugeridos que de algún modo parecen abstractos. (Delalande, 2003, p. 313) Para justificar esta acotación nos remitimos de nuevo a Robert Francés, que nos dice:

[...] la naturaleza intersensorial de los objetos musicales produce en los músicos un sustrato intersensorial para la percepción de patrones sonoros. No hay paradoja en esto, y se puede ver la realidad en asociaciones perceptivo-verbales. Tenemos el efecto de un sistema de asociaciones unisensoriales (en los no músicos) al que (en los músicos) se unen los efectos polisensoriales de los que acabamos de hablar. (Frances, 1988, p. 90)

*Eight pieces for four timpani* (Carter E., 1968) contienen una gran cantidad de ejemplos en los que el espectador se ve inmerso en percepciones musicales relacionadas con el tiempo y el espacio, por ello se hace necesario que el intérprete sí los conozca, desde el análisis de la composición y examinando sus técnicas compositivas, y poder conducir de una manera más consciente el discurso musical.

Para reforzar el concepto de percepción es interesante reseñar acerca de una entrevista publicada por Cole Gagne y Tracy Caras, en la que nos habla

acerca de la repudia de Elliott Carter a la tendencia "populista" de la música americana en la década de 1930, y pasó a desarrollar conceptos teóricos y configuraciones formales que finalmente lo colocaron como uno de los principales innovadores del siglo XX. En dicha entrevista, discutiendo el uso de la modulación métrica, Carter manifiesta que todo ese método estaba derivando desde el jazz, argumentando que debido a algunas configuraciones de jazz donde la melodía se movía rápidamente sobre acompañamientos más lentos, daban la impresión de improvisación que busco en mi música. La palabra clave en esa declaración es *impresión*, que significa una idea o percepción, no un hecho. (Gagne & Caras, 1982, pág. 3)

En esta investigación se han delimitado tres tipos de modulaciones métricas:

**Modulación métrica por capas:** sucede cuando nos encontramos con polirritmias (o capas), de manera que tenemos un denominador común a ambas métricas, y el papel de las capas es intercambiado, de manera que el ritmo predominante se convierte en subordinado y viceversa, llevándonos de una métrica a otra casi sin esfuerzo para el oyente, de una manera muy sutil. Dentro de esta modulación podemos tener un efecto *accelerando* para el oyente cuando las polirritmias se suceden de manera que hay un incremento rítmico en tan sólo una de las capas mientras que la otra capa mantiene el pulso constante, como sucede, por ejemplo, en los compases tres a seis de *VIII March*.

**Modulación métrica por grupo:** monofónica, sin polirritmia aparente, aunque el efecto polirrítmico se puede conseguir por efecto ilusorio en el oyente. Esto sucede porque se construye una agrupación mediante acentos desplazados, creando nuevos grupos diferentes del pulso del compás en el que estamos, y en determinado momento para el intérprete, pasan a ser grupos regulares con acentuaciones coincidentes con el compás, como, por ejemplo, compases treinta y dos a treinta y cuatro de *VIII March*.

**Modulación métrica directa:** monofónica, sin polirritmia. Sucede cuando nos encontramos ante una equivalencia de notas, por ejemplo, blanca igual a negra con puntillo, como sucede en los compases treinta y nueve a cuarenta de *VIII March*.

A continuación, vamos a analizar las cuestiones rítmicas de cada una de las piezas que se llevarán a cabo performativamente, no sin antes realizar un apunte matemático que nos puede ayudar para el cálculo de los *tempo*s en todas las modulaciones métricas que tienen equivalencia metronómica:

Tpo. Inicial x núm subdivisiones inicial

= Tpo. Final.

Núm. Subdiv. Final

Una fórmula similar pudo ser la utilizada por Elliott Carter tal y como se desprende de sus manuscritos, llenos de relaciones matemáticas.

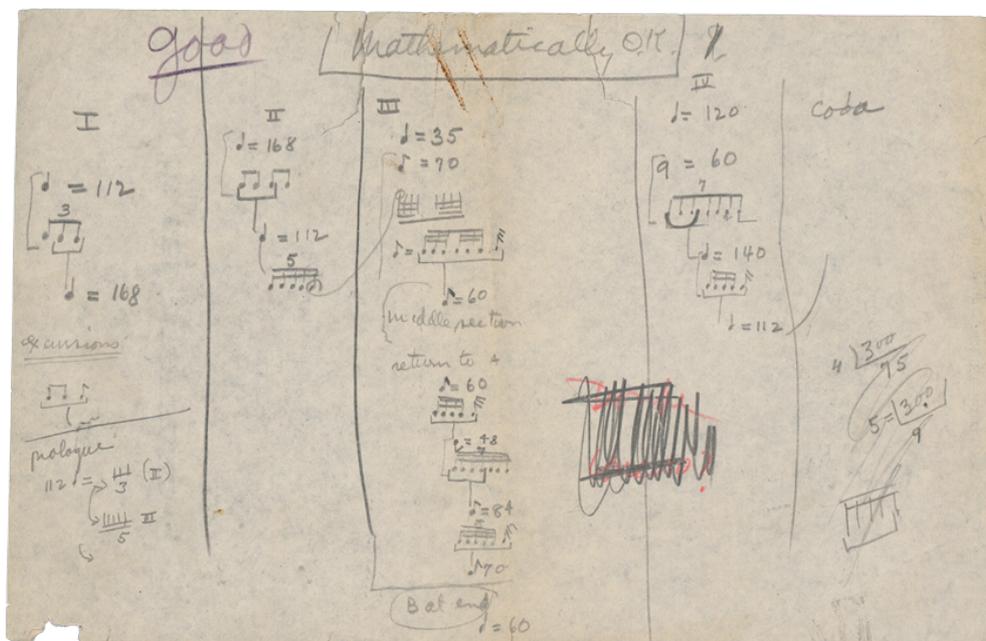


Ilustración 24. Manuscrito de Elliott Carter sobre cálculo matemático de su Cello Sonata. Library of congress (Carter) <https://www.loc.gov/item/2008561148/> Consultado el 20 de mayo de 2020.

### 6.2.1. *VIII March*

---

Lo primero que nos llama la atención (métricamente hablando) es, que, a pesar del carácter de marcha de la pieza, comienza de manera acéfala, atendiendo a su escritura. Comienza con la tercera parte de un compás de cuatro por cuatro, además, lo hace con una nota apoyada (Mi) creando la ilusión de comienzo tético al oyente o espectador. Además, también crea un efecto de polirritmia 2:7 marcado por el timbal agudo (Mi), tal y como se muestra (marcas rojas) en la siguiente ilustración. Seguida por otra célula rítmica (marca verde), la que además, se convertirá en elemento motivico durante toda la pieza: la corchea con puntillo. Esta célula rítmica crea una ilusión de cambio de tempo al oyente gracias a la polirritmia 4:3, cuatro golpes para tres pulsos.



Ilustración 25. Comienzo de VIII March. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En los compases tres al seis<sup>84</sup>, encontramos una repetición de estos motivos presentados aunque con una pequeña variación, en los dos primeros grupos (marcados en rojo) tenemos la polirritmia inicial, pero con una nota añadida (Mi) en cada uno de los grupos, pasando a ser una polirritmia de 4:7. Justo antes de la polirritmia 4:3 (compás seis), Carter nos presenta una nueva polirritmia, en este caso 4:5, cuatro golpes en Mi para cinco pulsos. Para el oyente, el efecto que causa es que la nota Mi va produciendo una especie de *accelerando*, al incrementar la velocidad de las polirritmias: 4:7 → 4:5 → 4:3.



Ilustración 26. Compases tres a seis, VIII March. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

A partir del compás ocho comienza la primera de las modulaciones métricas de esta pieza, ya que, como se ha dicho anteriormente, tenemos la corchea con puntillo como elemento motivico y parte esencial en la

---

<sup>84</sup> Para la numeración de los compases se ha tenido en cuenta como primer compás el primero de ellos que está completo, es decir, los dos primeros pulsos tienen carácter anacrúsico, a pesar de sonar téticamente.

transformación métrica, y este ritmo continuado y casi ostinato<sup>85</sup> de corchea con puntillo (en los timbales Mi y Si) nos llevará hasta el compás catorce dónde la primera equivalencia rítmica nos dejará en un valor de negra igual a ciento cuarenta. Para que este fragmento encaje en los cálculos de Carter, hace necesario la utilización de un compás de amalgama (cinco por ocho) en el compás diez de la pieza. Este tipo de modulación métrica le podemos denominar **modulación por capas**, ya que existen dos ritmos superpuestos, creando una polirritmia a modo de capas, en los que podemos diferenciar el ritmo original que encaja perfectamente en la métrica actual, y el nuevo ritmo, que nos avisa cómo será el nuevo compás, en este caso, sigue siendo binario pero con mayor velocidad, pasando de negra igual a ciento cinco a negra igual a ciento cuarenta.

La siguiente modulación métrica comienza en la última corchea del compás veintitrés, como anacrusa del compás veinticuatro, creando una agrupación de cinco corcheas que se convertirán en la unidad de tiempo, de los dos tiempos del compás de diez por ocho en el compás veinticinco. A este tipo de modulación métrica le hemos llamado **modulación por grupo**.



Ilustración 27. Compases veintitrés a veintisiete de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En el compás veintisiete (último compás de la anterior ilustración) interviene la segunda de las ilusiones rítmicas para introducirnos, a modo de adelanto, lo que vendrá, un compás binario de dos por dos. Esta ilusión rítmica

<sup>85</sup> El casi ostinato se refiere a una pequeña variación rítmica que aparece en los compases once y doce, con la aparición de la nota Do para que sea tocada con la mano derecha, rompiendo el motivo de corchea con puntillo, pero guardando la rítmica.

no es nada más ni nada menos que una polirritmia de 2:5, que vuelve a suceder en el compás veintinueve, con la única salvedad que su notación está adecuada al nuevo compás binario. Se puede observar claramente que esta modulación métrica vuelve a suceder por capas, tal y como se ha descrito la anterior modulación métrica.

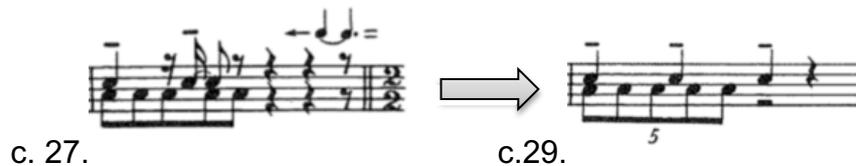


Ilustración 28. Compases veintisiete y veintinueve de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Una vez establecido el nuevo compás binario, en el compás veintiocho, y con valor metronómico de blanca igual a cincuenta y seis, la rítmica del quintillo<sup>86</sup> da paso a otro efecto ilusorio para el oyente, el cual sigue escuchando dos capas, una para cada mano, y el ritmo de la mano izquierda va aumentando la tensión rítmica, favoreciendo que el oyente aprecie este incremento como un aumento de tensión a modo de *accelerando*.<sup>87</sup>



Ilustración 29. Compases veintinueve a treinta y uno de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

---

<sup>86</sup> El quintillo es el nexo de unión entre las dos métricas.

<sup>87</sup> Efecto empleado en los compases tres a seis de esta pieza.

Llegados a este punto (compás treinta y dos) nos encontramos con la tercera modulación rítmica, en este caso, modulación por grupo, ya que los acentos desplazados en este compás y el siguiente mantienen una pauta rítmica cada siete semicorcheas, y ese acento desplazado crea un efecto polirrítmico (sin ser polirritmia) en el oyente, llevándolo a un nuevo compás, en el que en esta ocasión sí coincide con el pulso métrico.



Ilustración 30. Compases treinta y dos a treinta y seis de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En el compás treinta y seis (último compás de la anterior ilustración), se produce una **modulación directa**, ya que existe una equivalencia métrica de notas: negra con doble puntillo igual a blanca. El pulso sigue siendo de un valor metronómico de sesenta y cuatro, con lo que oyente no notará ningún cambio, tan sólo el intérprete será conocedor de esta modulación.

En los compases treinta y ocho a treinta y nueve tenemos otra modulación directa, con la salvedad de un error tipográfico, ya que en la edición de 1968 aparece como nota aclaratoria negra igual a corchea, siendo realmente necesario que sea negra de tresillo igual a corchea. A continuación, se muestra la comparación de la edición de 1968 con uno de los manuscritos originales de su puño y letra, custodiados por la Librería del Congreso de los EEUU.



Ilustración 31. Equivalencia compás treinta y nueve de VIII March. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

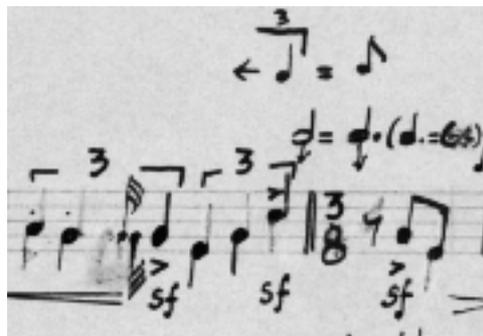


Ilustración 32. Equivalencia compás treinta y nueve de VIII March. (Carter E., *Manuscripts*)

La siguiente modulación métrica (por grupo) nos traslada de un valor de negra igual a noventa y seis a negra igual a ciento veinte, y sucede entre los compases cuarenta y tres a cuarenta y cinco. En este proceso tenemos que, aunque la corchea sea igual a corchea en el compás cuarenta y cinco, el resultado es que una negra del quintillo de corcheas es igual a una negra en el nuevo compás.



Ilustración 33. Compases cuarenta y tres a cuarenta y cinco de VIII March. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La última de las modulaciones métricas de esta pieza comienza en la última parte del compás cincuenta y cinco, creando la ilusión al oyente de agrupaciones con desplazamiento de acentos, primero cada siete semicorcheas, después cada cuatro, cada tres, y desembocar a cada dos semicorcheas, dejándonos preparada la corchea que servirá de conversión para entrar en el compás sesenta y uno con el *tempo* inicial de negra igual a ciento cinco.



Ilustración 34. Compases cincuenta y seis a sesenta y uno de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Este proceso es similar al ocurrido en los compases treinta y dos al treinta y cuatro, por retrogradación, es decir, en esta ocasión a partir de los grupos separados por acentos coincidentes con el compás va acercando los acentos creando dicha ilusión de subdivisión más rápida y con esto llevar al oyente a un nuevo tempo. Carter utiliza este recurso por segunda vez, con transformación retrógrada, y esto le ayuda a dar a la pieza mayor unidad y forma. (McCormick, 1974, p. 11)

A partir del compás sesenta y tres comienza la reexposición, aunque cabe destacar una errata en la versión de la edición de 1968, la nota Si corresponde a la mano derecha, tal y como podemos ver en las siguientes ilustraciones:



Ilustración 35. Compás sesenta y tres de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)



Ilustración 36. Compás sesenta y tres de *VIII March*. (Carter E., *Manuscripts*)

En el manuscrito visto en el ejemplo anterior se puede observar que en sus versiones iniciales estaba transpuesto medio tono por debajo de la versión actual, si bien, Carter decidió subirlo medio tono para que la tensión de los parches fuera un poco mayor y pudiera apreciarse más claramente tanto el tono como la rítmica. (Lang, 2012, p. 74)

A partir del compás sesenta y tres y hasta el compás setenta y cinco sucede, tal y como se ha mencionado, la reexposición con la predominación del motivo rítmico de corchea con puntillo con una mano en las notas Mi y Si. La mano derecha tan solo tiene tres excepciones en las que toca la nota Do a modo de nota de paso, ya que se encuentra fuera de la rítmica de corchea con puntillo. Esto sucede en los compases sesenta y cuatro, sesenta y seis, y setenta y dos.

Para finalizar esta pieza tenemos un *accelerando* sobre los últimos pulsos, los que sumados a la progresión rítmica de corcheas a tresillos y posteriormente a semicorcheas, hacen que haya una sensación de tensión rítmica que

desemboca en un redoble con calderón (no muy largo) y para finalizar una nota añadida que cierra este movimiento.



Ilustración 37. Final de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

### 6.2.2. *I Saëta*

---

En el inicio de *I Saëta*, aparece un ritmo ostinato de corchea que permanecerá presente a lo largo de toda la pieza, aunque también encontraremos algunas modulaciones métricas. La primera de ellas en el compás veinte, que a lo largo de los siguientes compases nos hará llegar al compás veintiséis en un valor metronómico de negra igual a sesenta.

Esta modulación por capas nos presenta una polirritmia de 2:5, en la que la capa de la mano derecha (notas La y Re) va realizando un *crescendo* para manifestar el ritmo predominante, y que acaba imponiéndose en solitario a partir del compás veinticinco, dejando para el último momento el paso final de la modulación métrica, el nuevo compás de cuatro por cuatro en el compás veintiséis. En esta modulación el oyente soporta una ilusión auditiva que le lleva de un ritmo métrico a otro casi sin esfuerzo.

La siguiente modulación métrica sucede en el compás treinta y cinco, y lo hace de manera directa, por equivalencia de negra igual a negra con puntillo. Aquí el oyente podría percibir este cambio si existiera una concentración mayor de corcheas, pero realmente la mayoría de impulsos coinciden *a tempo*, con lo que finalmente tendrá la impresión de que no ha cambiado nada, rítmicamente

hablando. Así pues, llegamos al compás cuarenta, donde encontramos una modulación por grupo, ya que los acentos crean esos grupos que nos llevan a otro compás, en este caso de subdivisión binaria.



Ilustración 38. Compás cuarenta de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La siguiente modulación métrica también sucede de una manera muy sutil, en la que el oyente tampoco percibirá ningún cambio demasiado evidente, al menos hasta que los timbales Mi y Re intentan superponer una nueva capa motívica. La modulación comienza con unos quintillos de corchea, que como figura irregular de un compás de subdivisión binaria pasan a ser figuras regulares dentro del nuevo compás diez por ocho, pero tan sólo sirve para que la corchea a la que llegamos marque la nueva velocidad de los nuevos compases de subdivisión ternaria (seis por ocho, nueve por ocho, etc.)

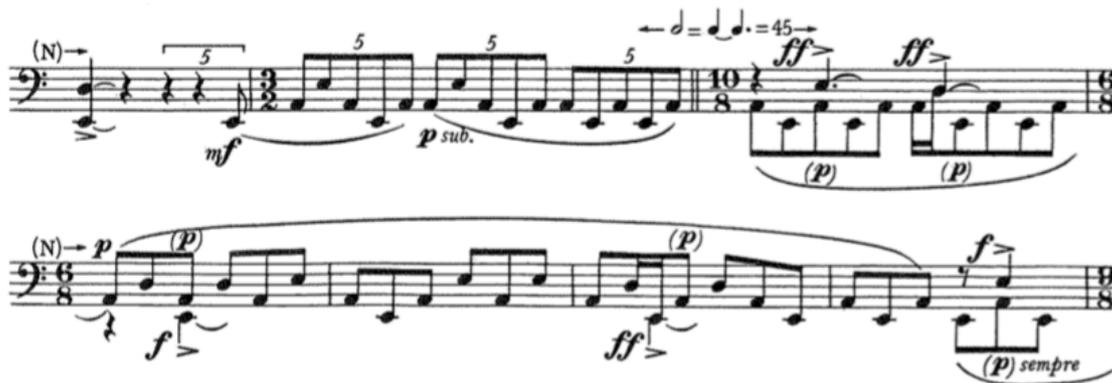


Ilustración 39. Compases cincuenta a cincuenta y seis de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La última modulación métrica (como nuevo material) aparece en el compás sesenta y nueve, y es presentada como una polirritmia, es decir, como

una modulación por capas. La relación es de 2:3 y sucede de manera similar a la polirritmia del compás veinte, o sea, sobre un ritmo ostinato de corcheas interviene el nuevo ritmo de corchea con puntillo, de manera irregular (por no coincidir con la subdivisión del compás), y se convierte en subdivisión regular en la nueva métrica de denominador de semicorchea, tal y como se muestra en la siguiente ilustración.

Ilustración 40. Compases sesenta y nueve a setenta y seis de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La polirritmia que aparece en último lugar es exactamente la misma polirritmia que la presentada en el compás veinte, una relación de 2:5 que poco a poco va enfatizando las notas La y Re como parte melódica, por encima del ritmo ostinato de corcheas en los timbales Mi agudo y Mi grave.

Ilustración 41. Compases ochenta y cuatro a noventa y dos de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

### 6.2.3. *VII Canarias*

---

Esta pieza, en sus inicios, tuvo otro nombre, Gigue o Jig, lo que nos ofrece una idea de la rítmica que mayormente va a utilizar, ritmos ternarios a una velocidad más o menos rápida.

La primera modulación métrica no se hace esperar, ya en el compás siete aparece un ritmo irregular dentro del compás de seis por ocho, pero que fácilmente se podría asumir como si se tratara de un dos por cuatro, debido al uso de dosillos y cuatrillos. En este caso la modulación es por agrupación, ya que los acentos cada tres semicorcheas con puntillo dan el pie al nuevo pulso ternario que será la unidad de tiempo del nuevo seis por ocho con una velocidad transformada. En la siguiente ilustración puede verse el ejemplo:



Ilustración 42. Compases seis a doce de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

A los pocos compases, el dieciocho en concreto, comienza la segunda de las modulaciones métricas de esta pieza. Se ayuda de subdivisiones de los compases anteriores para presentar el grupo de dos corcheas que darán paso al nuevo *tempo*, pero en tan sólo un compás lo cambia rápidamente a figuras de tresillos del nuevo *tempo*, cambiando las figuras expuestas de un rol a otro de manera muy repentina. Esta modulación es directa en su inicio y resolución, y por grupo en la sección intermedia (compases diecinueve y veinte).



Ilustración 43. Compases diecisiete a veintiocho de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La siguiente modulación sucede de una manera muy similar a la primera aparecida en el compás siete de esta pieza. En este caso la agrupación de acentos (cada tres notas) comienza en el compás cuarenta y dos, y desemboca

en un *tempo* de negra con puntillo igual a ciento veinte, en el compás cuarenta y cuatro.



Ilustración 44. Compases cuarenta y dos a cuarenta y cuatro de *VII Canarias*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En el compás cuarenta y siete tenemos una modulación métrica directa, con equivalencia de negra con puntillo igual a negra, como resultado esta nueva negra tendrá una velocidad metronómica de ciento veinte. Justo en ese compás comienza un proceso de agrupamiento de notas, en este caso, cada cinco semicorcheas, creando una ilusión de polirritmia en el intérprete entre el pulso métrico (que no suena) y los ritmos escritos. El oyente, por el contrario, oirá un ritmo no muy diferente, con lo que la modulación métrica para él será como una transición muy suave. En la siguiente ilustración se han añadido unas flechas que indican el acento rítmico y que coinciden tanto en un fragmento de negra igual a ciento veinte como en el siguiente con negra igual a noventa y seis.

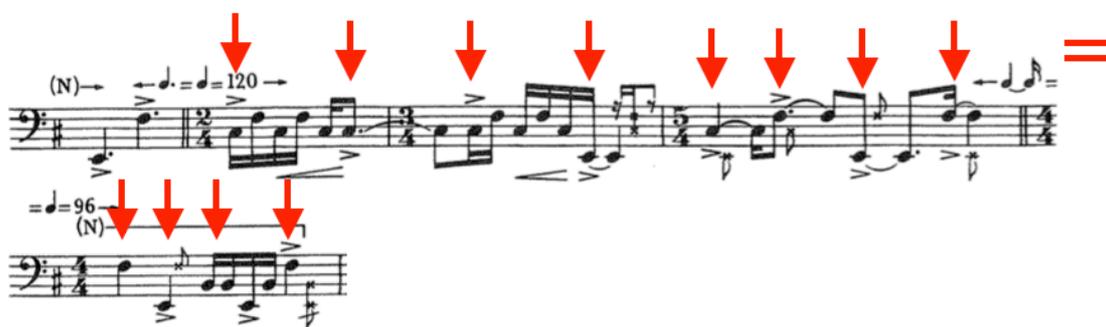


Ilustración 45. Compases cuarenta y seis a cincuenta de *VII Canarias*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En la anterior ilustración puede verse como sucede la modulación métrica, en los compases cuarenta y siete a cuarenta y nueve por agrupación cada cinco semicorcheas, y por tanto, con un acento desplazado del pulso métrico; y en el compás cincuenta ya coincidente con el nuevo metro. El hecho de desplazar el acento fuera del acento métrico del compás crea una especie de polirritmia en el proceso inteligente del intérprete, pero puede que no sea apreciado directamente por el oyente, el cual puede tener la ilusión de estar en un nuevo tempo de manera abrupta, sin ser consciente del proceso en sí.

A continuación, en el compás sesenta y uno encontramos una de las modulaciones métricas más extensa y complicada de la obra completa de *Eight pieces for four timpani*. (Carter E., 1968) Es una modulación por capas, por tanto, una modulación con polirritmia, añadiendo que esta polirritmia es cambiante. En toda la modulación se ve un proceso muy claro y definido de roles: una mano mantendrá un ritmo, mientras otra mano evoluciona. La forma en la que se va transformando esta modulación métrica no es como las modulaciones por capas que hemos visto anteriormente, en esta ocasión se combina con unos cambios directos de equivalencia de notas, sobre todo para una de las manos. Aquí la mano izquierda realizará un ostinato entre los timbales Mi y Si, de una manera como si nada estuviera sucediendo ni cambiando para el oyente, muy mecánicamente, mientras la mano derecha tiene un estrés rítmico considerable, con constantes cambios de equivalencias entre negras a tresillos de negra y viceversa, de manera que va evolucionando en velocidad y nos lleva al compás setenta y nueve con una velocidad de negra igual a ciento sesenta y dos. Carter tuvo que realizar diferentes cálculos matemáticos, de una complejidad considerable, para la composición de esta modulación métrica.

En opinión del autor de esta investigación, esta modulación métrica es la más compleja que ha podido encontrar, no sólo en las partituras de Carter, sino en todas las numerosas partituras que ha interpretado, tanto *a solo* como en agrupaciones.

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a trill and dynamic markings *mf* and *f*, and a bass clef staff with a circled 'C' and a tempo marking  $(\text{♩}=\text{♩}) (\text{♩}=64)$ . The second system features a bass clef staff with a circled 'C', a tempo marking  $(\text{♩}=144, \text{♩}=72)$ , and a circled 'C' with 'sempre' and 'poco a poco cresc.'. The third system has a bass clef staff with a circled 'C', a tempo marking  $(\text{♩}=108)$ , and a circled 'N' with 'sempre (L.H. only)'. The fourth system shows a bass clef staff with a circled 'C', a tempo marking  $(\text{♩}=108)$ , and a circled 'N' with '(both hands)'. The fifth system continues the bass clef staff with a circled 'N'.

Ilustración 46. Compases cincuenta y uno a setenta y ocho de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La penúltima de las modulaciones métricas de esta pieza sucede por agrupación a partir del compás noventa, con la figura irregular de quintillo de corcheas, pasando a ser figura regular en el compás noventa y uno con un diez por ocho.

Recordando la fórmula matemática escrita al principio de este punto podríamos realizar un ejemplo de cálculo matemático:

Podemos establecer que la referencia de *tempo* es blanca igual a ochenta y uno, con lo que cada corchea del quintillo sería el número de subdivisiones a tener en cuenta, ya que sirve como nexo de unión entre el compás binario de cuatro por cuatro y el compás de diez por ocho. No obstante, para averiguar el *tempo* cuando se estabiliza el metro, estableceremos que llegamos al compás noventa y cinco, con un seis por ocho, por tanto, siendo de subdivisión ternaria el número de subdivisiones a tener en cuenta es de tres corcheas.

Tpo. Inicial (81) x núm subdivisiones inicial (5)

————— = Tpo. Final (135)

Núm. Subdiv. Final (3)

Ilustración 47. Compases ochenta y nueve a noventa y cinco de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Así pues, llegamos a la última modulación métrica de *VII Canaries*. En este caso tenemos una modulación métrica directa, a partir de las figuras irregulares de corchea con puntillo en compás de seis por ocho (equivalente dosillos), que pasan a ser subdivisiones regulares del compás dieciocho por dieciséis, y estas a su vez tienen posteriormente una equivalencia a corchea del siguiente compás de seis por ocho.



Ilustración 48. Compases ciento seis a ciento once de VII *Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Una vez vistas las modulaciones métricas en esta pieza de carácter de danza de *Gigue*, y por lo tanto de carácter ternario, llama la atención el final en subdivisión binaria que rompe con todo lo anterior. Son dos compases, en el primero de ellos un cuatrillo sin resolución en el segundo pulso, y en el último compás la nota final en un contratiempo binario, a modo de dosillo. Estos dos últimos compases los podía haber escrito Carter perfectamente en un dos por cuatro, no obstante, prefirió dejarlo así en un compás de subdivisión ternaria con figuras irregulares.



Ilustración 49. Dos últimos compases de VIII *Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

### 6.3. *Análisis y estudio comparativo*

---

Para comprender un análisis de una partitura de timbal es necesario tener presente unas realidades analizadas previamente por William E. Benjamin (*Ideas of order in motivic music*, 1979):

- La estructura que experimenta un oyente al oír música es de naturaleza jerárquica. Tanto para música tonal como para música atonal.
- En dicha estructura existen unas cualidades relativas a las diferentes relaciones percibidas entre los sonidos y también con su contexto.
- Dado que existen dichas cualidades, se puede establecer que son las que generan diferentes funciones o roles entre los sonidos, y también el que haya algunos más importantes que otros.
- En la música atonal, las relaciones entre los sonidos son los principales elementos para definir la estructura del oyente, a pesar de otros elementos como, por ejemplo, textura, timbre ritmo y dinámica.

Los primeros elementos a analizar en modo de comparativa van a ser precisamente las alturas, mediante el sistema utilizado por Elliott Carter, y que Allen Forte desarrolló gracias a las ideas de M. Babbitt: el *Pitch-class set*.

Carter usaba el término *acorde* para referirse al término de Allen Forte *Pitch-class set*, es decir, para Carter, un acorde es una colección de alturas definidas por el número de cada nota y sus relaciones interválicas. (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1983, p. 70).

Si bien, Carter siguió el principio de emancipación de la disonancia de Schoenberg, lo extendió desarrollando medios no-seriales para lograr coherencia tonal a lo largo de cada obra. (Ibid. p. 61) Estos medios no-seriales pasaban por la utilización de diferentes *Pitch-Class Set*. Carter especificaba el contenido interválico de los acordes desde tres a seis notas, detallados como una colección de intervalos lineales sucesivos.<sup>88</sup> (Hopkins & Link, 2002, p. 40)

En la siguiente ilustración podemos observar el cálculo inicial de los *Pitch-Class Set* que se ha realizado en esta investigación, en concreto de las tres piezas que se han llevado a cabo en su registro digital:

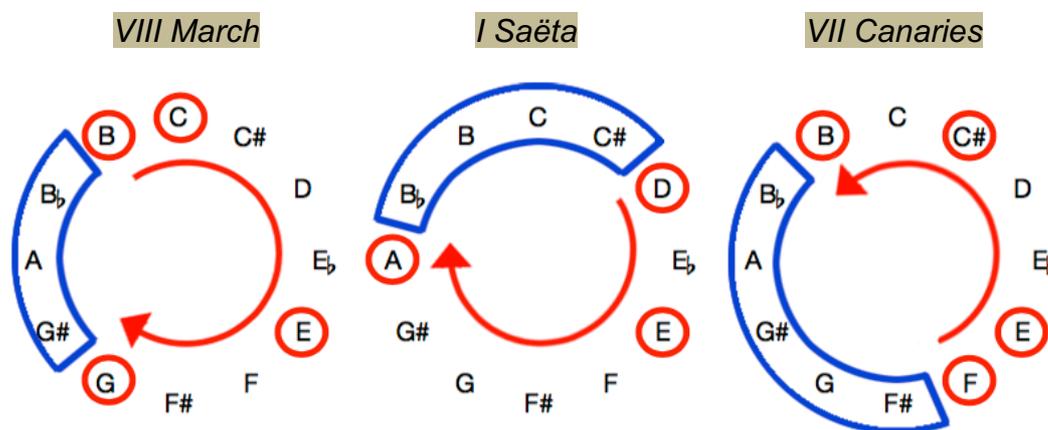


Ilustración 50. *Pitch-Class Set* de *VIII March*, *I Saëta* y *VII Canaries*, respectivamente. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968). Elaborados por el doctorando.

<sup>88</sup> Término introducido por Allen Forte. (*The structure of atonal music*, 1973, pp. 13-14)

En primer lugar, determinaremos el intervalo más amplio, señalando el intervalo adyacente a él y que sea más pequeño. Partiremos desde la de la nota situada entre el intervalo más amplio y el intervalo más pequeño, y comenzaremos contabilizando en primer lugar ese intervalo pequeño, siguiendo ese sentido (original horario, o invertido), hasta contabilizar todas las notas:

Pieza	Notas	Pitch-Class Set <sup>89</sup>	Nº PCS Carter	Nº PCS Forte	Nota Raíz	Estado
<i>VIII March</i>	G-B-C-E	[0, 1, 5, 8] <sup>90</sup>	15	4-20	Si	Orig.
<i>I Saëta</i>	E-A-D-E	[0, 2, 7] <sup>91</sup>	5	3-9	Re	Orig.
<i>VII Canaries</i>	E-B-C#-F	[0, 1, 4, 6]	18	4-z15B	Fa	Inv.

Tabla 6. *Pitch-Class Set* de *VIII March*, *I Saëta* y *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La importancia de conocer los *Pitch-Class Set* que utiliza Carter en estas piezas, redundará en el conocimiento profundo de la partitura que debemos tener como intérpretes. Ello nos permitirá manipular todos los elementos acontecidos dentro del discurso musical, pudiendo destacar o dar mayor importancia a ciertas partes que así lo requieren, facilitando que el espectador perciba esa jerarquía musical ideada por el compositor. (McPherson & Parncutt, 2002, p. 156)

Para finalizar la exposición la parte en lo que afinación se refiere tan sólo indicar que dentro de cada pieza no se produce ningún cambio de afinación, las notas con las que se afinan los timbales se mantienen a lo largo de sus

---

<sup>89</sup> Para la obtención de los *Pitch-Class Set* se ha utilizado una herramienta online disponible en la página del compositor Frans Absil. <https://www.fransabsil.nl/htm/toneset.htm> (Absil, 2020)

<sup>90</sup> Es simétrico, es lo mismo hacer el sentido horario que el inverso.

<sup>91</sup> En el caso de *I Saëta*, las dos notas Mi que están a distancia de octava se contabilizan tan sólo una vez. Además es simétrico, al igual que el *Pitch-Class Set* de *VIII March*.

respectivas piezas. Además, el propio Elliott Carter, en una entrevista concedida al percussionista Patrick Wilson el diez de julio de 1983, manifestaba que, las notas afinadas en los timbales ayudaban a dar un carácter claramente diferente a cada pieza y a enfatizar la expresión musical de cada una. Para Elliott Carter, en las seis piezas que usan solo una afinación en todo momento (las seis piezas originalmente escritas en 1950), no es demasiado importante tenerlos en la ubicación del tono que se indica en la partitura, siempre y cuando tan sólo se interpreten algunas de las ocho piezas. Se pueden transportar, especialmente para evitar que haya notas comunes de una pieza a otra. La actual escritura intenta buscar precisamente que no suela repetirse la afinación de notas de un movimiento a otro, con lo que el cambio ayuda a diferenciar aún más el carácter de una a otra pieza. Lo más importante, sin duda, es que dentro de cualquiera de las piezas, deben mantenerse las relaciones interválicas entre las cuatro notas, manteniendo así el *Pitch-class set*. Carter era totalmente consciente de que el sonido de los timbales, con sus resonancias era poco definido: “Me doy cuenta de que a menudo es difícil distinguir los tonos de los instrumentos, especialmente en los pasajes rápidos, pero he descubierto que cuanto más distinguibles son, más eficaz es la interpretación” (Wilson, 1984, p. 64).

Una vez tratado el tema de la afinación, el siguiente paso es analizar una a una las piezas en cuanto a su estructura formal y su tímbrica, reconociendo cada sección para un correcto enfoque hacia la preparación de la interpretación performativa y su registro audiovisual.

### 6.3.1. VIII March

---

Esta pieza que ocupa el último lugar de la *antología*<sup>92</sup> publicada en 1968, realmente era un movimiento intermedio en la versión anterior de *Six Pieces for Kettledrums (4)*. En concreto ocupaba el cuarto lugar, después de *Saëta* y antes de *Recitative*. De esta evidencia podemos adivinar que el final de la pieza, a pesar del carácter de marcha sugerido por el título, no corresponde con el hipotético final que cabría esperar en un movimiento de estas características, en *diminuendo* y *accelerando* simultáneos.

En *VIII March*, uno de los principales elementos que ayudan a constituir la forma es el ritmo de marcha constante, el cual se toca con el extremo trasero de las baquetas. (Larrick, 1974) Dicho ritmo constante, presente al principio y final de la pieza, se produce en los timbales I y III, Sol y Do respectivamente. Esto hace que los otros timbales, el II y IV, en Si y Mi respectivamente, tomen un mayor protagonismo. En principio, contamos que, al tener una afinación más aguda que la cuarta justa de los timbales I y III en Sol y Do, la producción del

---

<sup>92</sup> “Las ocho piezas son una antología, no una suite”. (Schiff, 1983, p. 148)

tono tiene mayor proyección: los parches en los timbales II y IV están más tensos.

Esta afinación por pares de timbales alternados nos recuerda inequívocamente a las *Marchas para timbales* de los hermanos André y Jacques Philidor, de mediados del s. XVII. Tanto por la composición, que imita el dúo de timbales,<sup>93</sup> como, por la afinación por cuartas.<sup>94</sup>

Una marcha tiene ciertas características (Palmer, 2015):

- Es una música ornamentada sobre un acompañamiento ostinato.
- Sus armonías son simples (por lo general).
- Melodías sencillas y fáciles de recordar.
- Puede contener patrones rítmicos que se repiten regularmente, creando frases o semifrases.

Sobre esta peculiar marcha, David Schiff nos dice por un lado que, en su estética se nota la presencia de Saul Goodman,<sup>95</sup> con su estilo conservador, mientras que por otro nos dice que, existen dos marchas superpuestas, cada una a su propia velocidad, la primera de ellas tocada con la parte posterior de las baquetas, especificando además que debe ser de madera, y la segunda tocada con la cabeza de fieltro. Dado que en ciertos momentos se toca con las dos baquetas con la cabeza de fieltro, y en otros momentos con la parte de madera, el timbalero ante la necesidad de girar las baquetas durante la pieza, da la impresión de ser una batidora. El timbalero debe asumir cada uno de estos roles expuestos. (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1998, pp. 134-135)

---

<sup>93</sup> En el s. XVII cada par de timbales lo interpretaba un timbalero. En el caso de Carter el mismo timbalero debe interpretar las dos partes.

<sup>94</sup> El intervalo más utilizado para los timbales en los ss. XVII y XVIII.

<sup>95</sup> A quién va dedicada esta pieza.

*VIII March* es una pieza que comienza en dos capas rítmicas diferentes. La música se divide claramente en dos partes: una parte para la mano izquierda que asume el papel de acompañamiento ostinato como motivo rítmico, y otra parte para la mano derecha que presenta el motivo melódico. Esta forma de composición por capas puede ser una clara inspiración de Nancarrow o Ives, compositores que utilizaban asiduamente ritmos yuxtapuestos, en ocasiones isorrítmicos, pero también sincronizados.

En esta textura polifónica, tenemos dos intervenciones a modo de llamada de fanfarria en los compases dos y seis, creando dos semifrases introductorias al tema principal que comenzará en el compás ocho y nos llevará hasta el compás catorce donde se producirá la primera las modulaciones métricas.

The image displays three staves of musical notation for the piece *VIII March*. The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes bracketed labels '[HEAD]' and '[BUTT]'. The second staff starts with a dynamic marking of *f* and also includes '[HEAD]' and '[BUTT]'. The third staff features a tempo marking of  $\text{♩} = 140$  and a triplet marking '3'. The notation is annotated with red wavy lines under the notes, and horizontal brackets above the staves: green brackets highlight antecedent phrases (measures 7-8 and 10-11), and orange brackets highlight consequent phrases (measures 9-10 and 12-13). The notes are primarily G4 and A4, illustrating the melodic motif described in the text.

Ilustración 51. Compases siete a catorce de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

El tema principal (TP) está elaborado con el material motivico presentado en las fanfarrias iniciales, con corcheas con puntillo, alternando las notas Mi y Si con un ritmo interno que genera unas semifrases, tal y como se muestra en la ilustración 51, en la que encontramos simetrías generadas entre antecedentes (marcadas en color verde) y consecuentes (en color naranja).

A continuación, a partir del compás quince nos encontramos con la segunda sección de la pieza, que comienza con un elemento motivico formado por un encabezamiento en forma de redoble, seguido de una ampliación interválica hasta llegar a las dos últimas notas, dos corcheas entre las notas de mayor intervalo (Mi y Sol, respectivamente). Esta sección también funciona mediante una simetría de antecedentes y consecuentes, marcados en la siguiente ilustración con los mismos colores que la anterior.

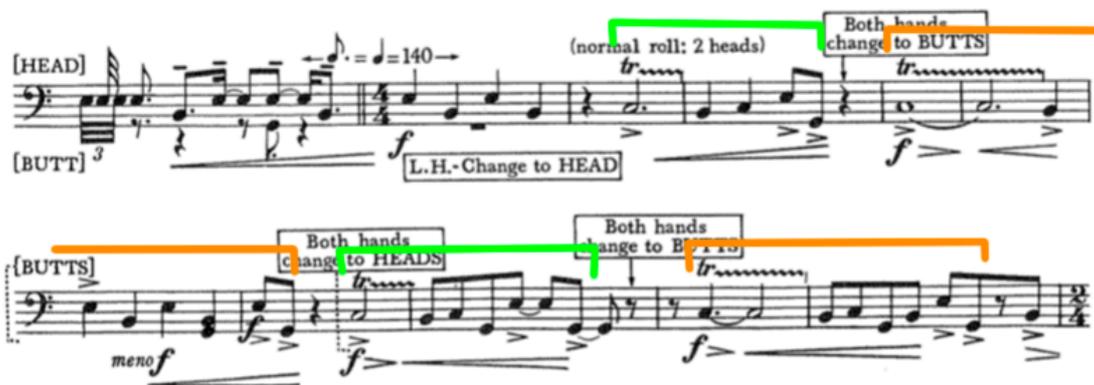


Ilustración 52. Compases trece a veintitrés de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La segunda sección nos lleva hasta el compás veintiocho, dónde a través de una modulación métrica<sup>96</sup> da paso a la tercera sección. Para la modulación métrica utiliza elementos comunes, notas ostinato en el timbal afinado en Do mientras nos presenta el nuevo pulso con el timbal afinado en Mi. Los compases veintiséis y veintisiete se pueden considerar como transición que prepara la nueva sección, de la misma manera que los compases veintiocho y veintinueve lo utiliza como transición introductoria de la tercera sección.

Ya en la tercera sección, compases veintiocho a treinta y seis, nos encontramos con una intensificación, mediante combinación de dos elementos: uno constante (mano derecha, ritmo de negra), y otro que incrementa la tensión

<sup>96</sup> Vista en el anterior apartado.

rítmica. Esto es algo que ya utilizaba W. A. Mozart, en *Don Giovanni* (1787), al final del segundo acto, en *La danza de los nobles*.

En cuanto al contenido de la tercera sección tenemos un desarrollo motivico del material presentado en la segunda sección. Todo comienza en el compás treinta y uno con una ampliación interválica, producida en los tres primeros tiempos. También sucede en dicho compás un cambio en la nota pedal, que anteriormente era tan sólo la nota Do y ahora incorpora la nota Si, quedando en lo que resta de sección como notas intermedias (a modo de pedal ornamentado), y dando protagonismo al intervalo Sol-Mi. También tenemos un elemento nuevo en esta sección, el septillo, que Carter lo utiliza como elemento fundamental en la modulación métrica por grupo. Como se puede apreciar en la siguiente ilustración también existe simetría en el número de grupos de siete notas utilizado, cuatro de ellos en rítmica desplazada del compás y otros cuatro tomados de forma regular en el nuevo metro. No obstante, el oyente no debería apreciar el cambio de compás, debería escuchar todo como un mismo ritmo.

The image shows two staves of musical notation for the 'VIII March' from Elliott Carter's 'Eight pieces for four timpani'. The first staff is in 14/16 time and features dynamic markings like 'piu f', 'f', 'mf', and 'f'. The second staff is in 14/16 time and features dynamic markings like 'sf', 'mf', 'sf', 'p', 'sf', and 'p'. Annotations include blue arrows pointing to specific notes, red arrows pointing to groups of notes, and a box labeled 'Both hands change to HEADS' with a double bar line and a 7-measure rest.

Ilustración 53. Compases treinta y uno a treinta y seis de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

La cuarta sección se caracteriza por un contrapunto tímbrico, marcado por el uso de la baqueta con fieltro y la parte de madera, una en cada mano.<sup>97</sup> En la siguiente ilustración puede apreciarse que se emplean de nuevo los elementos presentados al inicio de la obra, las notas Mi y Si tocadas con la cabeza de fieltro, y las notas Do y Sol con la parte de madera de la baqueta. Obsérvese la simetría que existe entre los diferentes acentos de esta sección, creando antecedentes y consecuentes, con paralelismos perseverantes. A partir del compás treinta y nueve desarrolla este material contrapuntísticamente, elaborando el final mediante un reparto de las notas Sol, Si y Do con diferentes estructuras ornamentadas e intercambiando fieltro y madera para su producción tímbrica hasta el compás cuarenta y ocho.



Ilustración 54. Compases treinta y siete a cuarenta y siete de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

<sup>97</sup> La dirección de las plicas indica con qué mano debe tocarse cada nota durante toda la pieza

Comienza la sección quinta con un nuevo gesto, por ampliación y desplazamiento rítmico, retomando el septillo de la tercera sección, en este caso generando un palíndromo melódico. De nuevo nos encontramos con una simetría mediante el sistema de antecedente y consecuente, tal y como se puede ver a continuación en la ilustración. La última parte de esta sección (compás cincuenta y siete en adelante) corresponde a una modulación métrica por grupo, ya explicada anteriormente en el apartado 6.2.1., la cual desemboca en la sexta y última sección (compás sesenta y tres), cuya función es reexpositiva del tema principal, pero en esta ocasión con un carácter conclusivo.

Ilustración 55. Compases cincuenta y uno a cincuenta y seis de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

A lo largo de esta sección se colocarán las sordinas en el orden que indica Carter en la partitura. En esta colocación, se utilizará una de las manos mientras que la otra interpretará los motivos correspondientes al rol tomado al principio de la obra, a excepción de la última de las acciones de colocar la sordina con la mano derecha en el timbal de la nota Mi, que la mano izquierda sigue tocando en los timbales Sol y Do, pero en este caso lo hace con el motivo rítmico que hacía la mano derecha en un principio. Este motivo cambiado de timbre y tono da paso a la coda final, a modo de estrecho, para ayudar a enfatizar la sensación de cambio final o de recta final. A continuación, se puede ver en la siguiente ilustración claramente, así como su paralelismo.



Ilustración 56. Compases sesenta y siete a setenta y ocho de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En la coda final volvemos a encontrar simetrías en el movimiento de las notas Mi y Si, por un lado, y también en las notas Sol y Do, reutilizando material motivico aparecido en anteriores secciones, en un pasaje estrecho que desemboca en una distensión interválica en *accelerando* y *diminuendo*. Y para dar la conclusión de la pieza al más puro estilo de Marcha, tras el calderón del redoble nos ofrece un golpe, sin nada más que añadir a esa nota. Justo en ese momento el único silencio de toda la pieza que realmente se puede percibir, ya que a lo largo de la pieza la resonancia de los timbales no permite escuchar los silencios escritos.<sup>98</sup>



Ilustración 57. Últimos compases de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

<sup>98</sup> Carter escribía en la partitura los momentos en los que debía pararse el sonido de las resonancias de los timbales.

A continuación, se muestra un cuadro-resumen de la forma general de *VIII March*:

Sección	Compases	Función	Material	Textura predominante
Intro.	1-7	Introducción	Intro.	Polifónica, timbres diferenciados
1ª	8-14	Tema Pral.	Tema A	
2ª	15-27	Tema Sec.	Tema B	Monofónica, timbres diferenciados e iguales
3ª	28-36	Desarrollo 1		
4ª	37-47	Desarrollo 2		
5ª	48-61	Desarrollo 3		
6ª	62-75	Tema Pral.	Tema A'	Polifónica, timbres diferenciados
Coda final	75-78	Motivos del tema Sec.	Final	Monofónica, timbres iguales

Tabla 7. Forma estructural de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

### 6.3.2. *I Saëta*

---

Esta pieza ocupa el primer lugar de la *antología* publicada en 1968, en la versión anterior de *Six Pieces for Kettledrums (4)* ocupaba el tercer lugar, después de *Moto Perpetuo* y antes de *March*. Tiene sentido que sea una pieza cantabile con un marcado aire contrastante ya que, la pieza anterior y la pieza posterior mencionadas son piezas con una mayor actividad y con unos motivos rítmicos más o menos rápidos, en especial en el *Moto Perpetuo*. Esta afirmación se ve apoyada por el propio comentario del compositor al inicio de la partitura, en Notas interpretativas, donde hace mención que el movimiento I es mejor interpretarlo entre otras piezas, no como pieza inicial ni pieza final. (Carter E., 1968, p. 2)

*I Saëta* está dedicada a Alfred Howard, timbalero de la New York Philharmonic Orchestra a mediados del s. XX y alumno de Saul Goodman, percusionista cercano a los círculos de amistad de Elliott Carter. Al Howard “fue un brillante timbalero con manos virtuosas y maravilloso oído” (Smith R., 1975).

Respecto al carácter de esta pieza nos dice David Schiff que imita una *saeta* (canción de aire improvisado que se canta por lo general en semana santa en el sur de la península española) (Schiff, 1983, p. 132). En cuanto a la macroestructura tiene una forma ternaria, en la que encontramos un tema A, después un tema B con desarrollo, acabando en una reexposición del tema A y una coda final que guarda cierta simetría con el inicio.

En el tema A la característica es el tratamiento de los roles de los timbales como se describe a continuación:

- Los timbales I y IV, con notas Mi respectivamente a octava de distancia se encargan de realizar un ostinato rítmico, con un sonido poco resonante, también llamado *seco* (tocado al centro del timbal), y realizando un acompañamiento mecánico. El sonido opaco y el ostinato inmóvil y ecléctico imita a los tambores que acompañan la *saeta* en semana santa.
- Los timbales II y III, con notas La y Re respectivamente se encargan de cantar la melodía de dicha *saeta*. Para crear ese aire improvisatorio y cadencial se ejecutarán ritmos de subdivisión binaria y ternaria intercalados.

Con esto tenemos dos elementos, uno estático (las dos notas Mi a distancia interválica de octava) y otro dinámico (las notas La y Re).

*I Saëta* comienza con una llamada *ad libitum* y *accelerando*, a modo de introducción. Con ello se pretende captar la atención del oyente ya que, si comenzara directamente en el tercer compás, en un matiz *piano*, y directamente con el Tema A podría pasar un poco desapercibido, por lo que Carter prefiere captar la atención del espectador para que una vez esté en situación de *escucha activa*<sup>99</sup> sea presentado el tema. El percusionista Morris Lang describe el

---

<sup>99</sup> Concepto utilizado por el psicólogo Carl Rogers en 1980 referido a escuchar atentamente prestando una atención total e indivisa a la otra persona con interés y preocupación. (Robertson, 2005, p. 1053)

comienzo como “el típico rasgueo de una guitarra flamenca” (Cirone, Dowd, & Lang, 2010).

Este rasgueo sobre Re (nota considerada principal a modo de tónica), que tiene carácter anacrúsico, nos da paso al tema principal en estilo *moto perpetuo*. En este momento la frase hace una presentación del tema principal, repitiendo (en color marrón) el segundo compás de la cabeza, como reiteración conclusiva.



Ilustración 58. Compases tres a seis de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Al finalizar esa intervención aparece un silencio junto con una doble barra de información. Carter nos quiere decir con esto que debemos tener presente la separación de lo ocurrido antes y lo que ocurrirá después de dicha marca.

Por si acaso la escucha no se había activado todavía, Carter vuelve a repetir con un evidente paralelismo el rasgueo inicial, actuando este como refuerzo de la idea. En esta ocasión lo hace comenzando en la nota La (nota dominante) para llevarnos a la tónica con carácter conclusivo (ya no vuelve a utilizar este elemento hasta el final de la pieza).

Sin pausa nos presenta el tema principal (marcado en rojo), además del antecedente (mostrado en los compases tres y cuatro) ahora también con su consecuente (marcado en azul). Este consecuente tiene a su vez un antecedente interno (puntos verdes) y su consecuente interno (puntos marrones). También lo repite dos veces antes de dar paso a la primera de las modulaciones métricas de esta pieza. La alternancia de subdivisiones binarias con ternarias hace que el oyente perciba cierto aire improvisado, buscado por Carter para esta pieza. En la siguiente ilustración se muestra de manera gráfica.

Ilustración 59. Compases nueve a diecinueve de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En el compás veinte comienza la primera modulación métrica de esta pieza, ya analizada en el apartado 6.2.2. En el compás veintiséis nos encontramos con otra doble barra de información, para evidenciar, todavía más si cabe, el cambio de sección. En esta segunda sección aparece material temático nuevo y contrastante, no requiere silencios, pero sí una parada de actividad (desde el inicio el *moto perpetuo* ha estado muy presente). A pesar de ser nuevo material, mantiene su fijación por la nota Re, y mantiene un ritmo irregular en la cabeza del nuevo motivo, que le traslada ese aire improvisatorio del que hablamos anteriormente. También mantiene cierta simetría con el ya conocido antecedente y consecuente, marcados en marrón y azul, respectivamente.



Ilustración 60. Compases veintisiete a treinta y cuatro de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

El tresillo del cuarto tiempo del compás treinta y uno (Mi-La-Mi) presenta el material que será desarrollado en la siguiente sección (compás treinta y cinco, y cuarenta y tres). Esta es la tercera sección, y desarrolla el material presentado en la segunda sección en forma de triada ascendente. En la siguiente ilustración se muestra este desarrollo, comenzando con el antecedente (color verde) y realizando el consecuente (color marrón) con la inversión del final del motivo. Tras la modulación métrica de los compases treinta y nueve a cuarenta y dos, tenemos la repetición del consecuente, en los compases cuarenta y cuatro y cuarenta y cinco; volviendo a presentarlo, pero en modo invertido, en el compás cuarenta y nueve (color marrón punteado). La nueva sección que sigue en el compás cincuenta y una es anticipada en el compás cuarenta y seis con la figura irregular del quintillo, y en una dinámica por pendiente. Esta anticipación sumada al motivo invertido actúa a modo de codeta final de esta sección.

Ilustración 61. Compases treinta y cinco a cincuenta y dos de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En el compás 52 volvemos a encontrarnos con una doble barra de información que enmarca el comienzo de la cuarta sección. En ella el material desarrollado es, por un lado, el ostinato rítmico de la primera sección, obtenido a partir del acompañamiento rítmico, en este caso se realiza mediante un ornamento de las notas  $Mi_2$  y  $La_2$ , apareciendo puntualmente el  $Mi_3$ , excepto dos golpes que preceden al  $Re$ , que lo hacen para subrayar precisamente la presencia de la tónica. Además, el punto culminante de esta sección llega en los compases cincuenta y ocho y cincuenta y nueve, con la intensificación rítmica de la nota  $Re$ , con una distancia entre ellas cada vez más pequeña. La sección finaliza con la repetición de este motivo de repetición de nota, aunque le falta la última de ellas, substituida por un silencio, a modo de interrogante, creando así un silencio de tensión; esta tensión producida por la falta de la resolución es

clave para el paso a la siguiente sección. Obsérvese de nuevo la simetría en los antecedentes y consecuentes.

\* See Performance Note #4 regarding damping notation.

Ilustración 62. Compases cincuenta y dos a sesenta y dos de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En estos dos últimos compases (sesenta y uno y sesenta y dos) sucede una polirritmia de 2:9 pero no tiene ningún fin de modulación métrica, por eso no se ha incluido en el apartado 6.2.2. en el que se habla de ello. En este caso tan sólo es fruto de la combinación de los dos elementos, el dinámico con el acompañamiento de las notas La y Mi<sub>2</sub>, y el estático, formado por la sucesión regular de Re, a falta del último, tal y como se ha comentado. Estos dos elementos forman parte del tema principal presentado en la primera sección, con lo que podemos decir que realiza un desarrollo muy interesante en la parte central de la pieza, combinando recursos presentados mezclándolos con nuevos materiales motivicos.

En la quinta sección, que comienza en el compás sesenta y tres, culmina esta fase de desarrollos motivicos con un fragmento caracterizado por un contraste máximo, ya que esta pieza que, comenzaba con ese canto místico y sonoridades en búsqueda del recogimiento, ahora nos presenta este pasaje con sonidos más punzantes (tocados con la parte trasera de la baqueta), si bien el matiz escrito es *piano*, realmente no suena tan suave en la práctica, debido a la gran cantidad de ataque que tiene el material de caña o madera de las baquetas al entrar en contacto con los parches de plástico del timbal.

Además, en esta sección tenemos dos elementos sonoros: la quinta simultanea formada por las notas  $La_2$  y  $Mi_3$  (timbales II y IV), y las notas destacadas de  $La$ , tal y como pide Carter en su partitura. Al final de esta sección, Carter aprovecha esto último para ayudarse en la modulación métrica por capas que desembocará en el compás setenta y cuatro con las dobles notas que le faltaban agrupar en esta sección, los timbales I y III ( $Mi_2$  y  $Re_3$ ).

Ilustración 63. Compases sesenta y tres a setenta y cinco de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

El antecedente y consecuente de la sección quinta, una vez más hacen denotar una muestra inequívoca del estilo “clásico” de escritura, omnipresente en esta pieza.

La sexta sección es una reexposición del tema principal perteneciente a la primera sección. Tan sólo hay una pequeña diferencia de dos notas en la modulación métrica en el compás ochenta y cinco, sus dos últimas corcheas están invertidas, un compás respecto del otro.



Ilustración 64. Comparación compases veinte y ochenta y cinco de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Aunque esto podría hacer suponer que es un error tipográfico, realmente está escrito así en los manuscritos originales. Véase en la ilustración 64.



Ilustración 65. Comparación compases veinte y ochenta y cinco de *I Saëta*. (Carter E., *Six pieces for kettledrums (4)*, 1950)

Y para finalizar la pieza al más puro estilo clásico, tenemos la coda final, al igual que sucede en *VIII March*. En esta coda realiza una recapitulación de elementos utilizados durante la pieza, como, por ejemplo, el elemento de triada desplegada expuesto en la tercera sección (compás noventa y dos, y noventa y cuatro y noventa y cinco), y el rasgueo utilizado en la introducción, con la salvedad que lo hace en la nota  $Mi_3$ , para evitar la tónica, y también la dominante,

y resolviendo en el Mi<sub>2</sub>. El final de la pieza lo realiza en un motivo también utilizado, el redoble en la tónica. Con este redoble reitera el cierre de la pieza en una dinámica en pendiente, hacia la extinción total del sonido.



Ilustración 66. Últimos compases de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En resumen, la pieza *I Saëta*, quedaría de la siguiente manera, haciendo la observación de lo similar que es en estructura formal con *VIII March*:

Sección	Compases	Función	Material	Textura predominante
Intro.	1-8	Introducción	Cabeza Tema A	Polifónica, timbres diferenciados
1ª	9-25	Tema Pral.	Tema A	
2ª	26-34	Tema Sec.	Tema B	Monofónica, timbres diferenciados e iguales
3ª	35-51	Desarrollo 1		
4ª	52-62	Desarrollo 2		
5ª	63-74	Desarrollo 3		
6ª	75-90	Tema Pral.	Tema A'	Polifónica, timbres diferenciados
Coda final	91-96	Motivos del tema Sec.	Final	Monofónica, timbres iguales

Tabla 8. Forma estructural de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

6.3.3. VII *Canaries*

Esta pieza que ocupa el séptimo lugar de la *antología* publicada en 1968, realmente era el movimiento final en la versión anterior de *Six Pieces for Kettledrums* (4). De hecho, en uno de sus manuscritos de la revisión de 1966 aparece tachado el número VI y al lado aparece un autógrafo con el número VIII, aunque definitivamente en la edición impresa ya aparece como el número VII. Con todo ello, podemos reafirmar el carácter conclusivo de la pieza. También vuelve a aparecer el nombre de *Jig* (Giga), que inicialmente tenía en los manuscritos de 1950. Nótese además que el nombre de *Canaries* fue adoptado en la última versión, en lugar del singular *Canary*.



Ilustración 67. Detalle del título en uno de los manuscritos de 1966 de *Canaries*. (Carter E., *Manuscripts*)

*VII Canaries* está dedicada al percusionista Raymond DesRoches, miembro de *The Group for Contemporary Music*, creado en Nueva York en 1962. (Deaver, 1993) Esta agrupación dedicada al repertorio de música del s. XX interpretó obras de Babbitt y Carter,<sup>100</sup> entre otros, lo que puede hacer suponer que pudo servir de medio de comunicación y contacto entre Raymond y Elliott; aunque también pudo ser a través de Paul Price,<sup>101</sup> ya que Raymond DesRoches fue alumno suyo en el *Manhattan School of Music*. Tanto por uno como por otro modo de relación podría ser la excusa para que la dedicatoria de 1966 fuera posible. En la actualidad, Raymond es profesor asociado emérito de música en el centro *Purchase College* de la Universidad del Estado de Nueva York. (Purchase College, 2020)

El título, en palabras del propio Carter, hace referencia a una danza renacentista, con procedencia de las Islas Canarias (y no de la especie de ave). Esta danza se desarrolla, básicamente, en ritmo de subdivisión ternaria, comenzando con un seis por ocho. De esta manera anticipa<sup>102</sup> los ritmos de Giga de su *String Quartet No. 1* (1951). El ritmo dactílico (Aristóxeno, Hefestión, & Ptolomeo, 2009, pág. 70) de la danza antigua es utilizado en esta pieza como un material motivico que se desarrolla de varias maneras, incluida la polirritmia implícita, y establece un contraste con los ritmos uniformes de Carter. Los patrones rítmicos largo-corto-corto que aparecen dentro del motivo de apertura aparecen rápidamente transformados, *accelerando* el pulso de la música mediante modulaciones métricas, de modo que en sus primeros veinte compases el tempo se ha duplicado. (Schiff, 1983, p. 150)

---

<sup>100</sup> El crítico Donal Henahan del *New York Times*, en su artículo sobre *The Group for Contemporary Music*, dijo que: “Babbitt y Carter habían servido como gurús de la vanguardia académica.” <https://nyti.ms/1Hjo0XA> Fuente consultada el 8 de septiembre de 2019.

<sup>101</sup> Paul Price fue uno de los primeros en tener las partituras del *Six pieces for kettledrums (4)*. (Williams, 2000, p. 8)

<sup>102</sup> “Las piezas fueron escritas originalmente como estudios rítmicos para el *String Quartet no 1*.” (Williams, 2000)

En cuanto a la afinación de la pieza, rápidamente nos llama la atención la armadura, con tan sólo un sostenido, pero en la nota Do, algo inusual, ya que el orden de la colocación de los sostenidos en la armadura pasa obligatoriamente por comenzar en Fa, después en Do, etc. Carter ya escribió en sus manuscritos dicha armadura especial (ver ilustración 67), de manera que la editorial lo adoptó igualmente, era más cómodo para Carter escribir una única vez el sostenido al principio que acompañar a cada nota Do a lo largo de toda la pieza. Y todo por mantener la afinación deseada, Mi-Si-Do#-Fa, el *Pitch-Class Set* (0, 1, 4, 6) que contiene todos los intervalos posibles, es decir, su vector es [111111]. (Forte, 1973, p. 179) Este *Pitch-Class Set* es el mismo que usa en su *String Sonata No. 1*, por tanto, la utilización del *Pitch-Class Set* además del ritmo de Giga (como se ha comentado anteriormente) refuerzan la idea acerca de la escritura de las *Eight pieces for four timpani* como un ejercicio preparatorio de su cuarteto.

*VII Canaries* es la pieza que tiene la modulación métrica más extensa de todas sus Ocho piezas, con un total de dieciocho compases, para pasar de una velocidad metronómica de negra con puntillo igual a sesenta y cuatro hasta una velocidad de negra igual a ciento sesenta y dos, en una transición que pasa por diversos cambios de pulso mediante equivalencia métrica. Además, de las Ocho piezas es la pieza que tiene más modulaciones métricas e indicaciones metronómicas, con un total de veinticuatro indicaciones, seguida por *VIII March*, con diecisiete y *V Improvisation*, con doce.

La primera sección de la pieza abarca hasta el compás veinticuatro, como culminación de esta introducción motivica con dos blancas con puntillo, cerrando una modulación métrica que llega a doblar la velocidad inicial; de ahí que las blancas con puntillo equivalen a las siguientes negras con puntillo, por tanto devolviendo el *tempo* inicial. Esta introducción sucede de una manera muy rápida, aunque suficiente para hacer una exposición del material temático que tendrá relevancia a lo largo de la pieza. En los diez primeros compases prescinde de la nota Fa, de manera que la sonoridad recuerda a Mi mayor, evitando el tritono. Incluso, cuando comienza a utilizar la nota Fa, todavía evita dicho tritono,

haciendo que las notas adyacentes a la nota Fa siempre sea el Do, y en una única ocasión el Mi. Los compases veintiuno a veinticuatro forman un ritardando escrito, creando un efecto cadencial sin necesidad de disminuir la velocidad metronómica.

Como se puede ver en la ilustración 67, podemos encontrar, al igual que en *VIII March* y *I Saëta*, los antecedentes y consecuentes. En el primero de ellos se presenta el motivo, el ritmo dáclico característico de la Giga y/o Canario. Este motivo, que se combina con las notas Si y Do, será tomado de nuevo en el segundo antecedente, en este caso con las notas Do y Fa, reincidiendo especialmente en la nota Fa (recién aparecida en esta pieza).

The image displays five staves of musical notation for the piece 'VII Canaries'. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a tempo marking of quarter note = 90 and a dynamic of *mf*. It features a green bracket above measures 1-24 and a green box around measure 10. The second staff has dynamics *p* and *f*, with a green dashed box above measures 1-4 and an orange box around measure 10. The third staff has a tempo marking of quarter note = 120 and dynamics *marc.*, *meno f*, *f*, and *meno f*. It has a green bracket above measures 1-10 and an orange bracket above measures 11-24. The fourth staff has tempo markings of quarter note = 180 and quarter note = 270, with dynamics *f*, *meno f*, *f*, and *più marc.*. It has an orange dashed line above measures 1-24. The fifth staff has a tempo marking of quarter note = 90 and a dynamic of *pp*. It has an orange dashed line above measures 1-4 and an orange box around measure 10.

Ilustración 68. Compases uno a veinticuatro de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Véase que el segundo consecuente finaliza de una manera inversa al primer consecuente, el cual comienza en el compás seis, de menor actividad a mayor actividad rítmica, manteniendo al pulso metronómico, por tanto, creando una tensión. Al final de esta introducción, la codeta (marrón intermitente), distiende la tensión acumulada, tal y como se ha explicado anteriormente mediante el ritardando escrito sin reducción de *tempo*.

En el compás veinticinco y hasta el compás cuarenta y seis tenemos la exposición del material motivico como tema desarrollado. Comienza con un efecto de eco, en matiz pianísimo y tocando a la orilla del parche del timbal, el cual es un sonido muy débil. En este eco podemos escuchar el material de los primeros compases, de nuevo el Tema A con pequeñas variaciones entre las alturas, manteniendo el motivo rítmico. El consecuente comienza con el material que ya había sido mostrado previamente con timidez en el compás seis: la negra con puntillo, material este imprescindible en la modulación métrica que tendrá lugar en los compases sesenta a setenta y siete. En los compases treinta y siete a treinta y nueve vuelve a mostrarlo, apreciando la acumulación numérica para manifestar su creciente importancia.

Ilustración 69. Compases veinticinco a cuarenta y nueve de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

El segundo consecuente comienza con el motivo expuesto en la introducción, aunque invertido. (cuadro verde oscuro). De una manera similar a la anterior sección, también tiene una codeta en los compases cuarenta y siete a cuarenta y nueve, con el final motivico de pulsos largos.

En la tercera sección se muestra de una forma muy evidente el elemento que hasta ese momento había sido evitado: el tritono, Si-Fa (línea roja). Igualmente tenemos un antecedente y un consecuente, apareciendo en el final de cada uno el motivo de pulsos largos que tendrá una importancia relevante en la siguiente sección.

Ilustración 70. Compases cincuenta a cincuenta y nueve de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

A partir del compás sesenta comienza la modulación métrica más extensa de las Ocho piezas, además de la más elaborada, con un total de nueve indicaciones (equivalencias). En esta modulación métrica por capas, encontramos una polirritmia cambiante, en la que se superpone un pulso acelerado sobre otro constante. La capa del pulso constante está formada por un bajo ostinato con Si y Mi (color marrón oscuro en ilustración 71). Por otro lado, en la capa superior y encargada de realizar la parte más afanosa de la modulación métrica tenemos a las notas Fa y Do, de las que destaca el Fa por sus acentuaciones, dando además un apoyo a la tonalidad, cuya raíz, recordemos según el *Pitch-Class Set*, es el Fa.

Ilustración 71. Compases sesenta a setenta y siete de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Esta modulación métrica nos lleva a un desarrollo que hace dejar en solitario la voz Fa, sin el Do que lo ha acompañado en los compases anteriores como nota subordinada. A partir del compás setenta y ocho utiliza la nota Do, cada vez en menor medida, hasta que en el compás ochenta cesa su actividad junto a la nota Fa. A partir de ahí, y durante esta sección, el Fa se queda sólo como elemento principal, agrupando al resto de notas en un conjunto ornamentado y en dinámica pianísimo.

Ilustración 72. Compases setenta y ocho a ochenta y ocho de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En la siguiente sección, en un nuevo desarrollo, la nota Fa vuelve a aliarse con la nota Do, para volver a recordar ritmo del motivo principal, pero volviendo rápidamente al material presentado en la sección anterior, notas largas con un acompañamiento en matiz *piano* (compases noventa y siete, y ciento tres). En las cabezas del segundo antecedente y del segundo consecuente tenemos destacado con acentos las notas Mi, Si y Fa (marcadas en rojo), que serán sobre las que se basará la siguiente sección de la pieza. Por otro lado, en los finales, también del segundo antecedente y del segundo consecuente (marcado en azul claro), tenemos material que se utilizará en la coda final, incluso, el final de esta sección es una premonición de lo que será el final de la pieza, ya que excepto la velocidad que es un poco más lento que el final de la pieza por lo demás es igual en secuencia de notas, Mi-Si-Do#-Fa.

The image shows a musical score for timpani, measures 80 to 107. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics such as *ff*, *mf*, *f*, *ff non troppo*, *f (cantando)*, *ff non troppo*, *p*, and *poco*. There are also tempo markings like  $(\text{♩} = 135)$  and  $(\text{♩} = \text{♩})$ . The score includes several annotations: a red circle around a note in measure 80, a red horizontal bar above measures 80-81, a red horizontal bar above measures 82-83, a red horizontal bar above measures 84-85, a red horizontal bar above measures 86-87, a red horizontal bar above measures 88-89, a red horizontal bar above measures 90-91, a red horizontal bar above measures 92-93, a red horizontal bar above measures 94-95, a red horizontal bar above measures 96-97, a red horizontal bar above measures 98-99, a red horizontal bar above measures 100-101, a red horizontal bar above measures 102-103, a red horizontal bar above measures 104-105, a red horizontal bar above measures 106-107. There are also green, orange, and blue boxes highlighting specific sections of the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 73. Compases ochenta y nueve a ciento siete de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

A continuación, en los primeros compases de la séptima sección (a partir del compás ciento ocho), y tras una pequeña transición que nos sirve para afianzar (flecha gris) el *tempo* ternario al que llegamos como *Tempo Primo*, tenemos una pequeña exposición de varios motivos utilizados: El intervalo Do-Fa (en rojo), el ritmo inicial (en verde oscuro), notas largas (en marrón oscuro), anticipación del final (azul claro). Metiéndonos de lleno en un estrecho de antecedentes y consecuentes, que van reduciendo su tamaño para dar mayor sensación de actividad y, por tanto, de tensión. En todos ellos presente la alternancia de las notas Mi-Fa y Si-Fa.

Ilustración 74. Compases ciento ocho a ciento treinta y dos de VII Canaries. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Y para finalizar nos encontramos con la coda final, en la que tenemos una polifonía en el que evita el tritono hasta su última nota, la más fuerte de todas las negras. Tras mostrar brevemente dos veces el motivo inicial para recordar que a pesar de los cambios y desarrollos esto estaba inspirado en una Giga, llega el gran final: el motivo melódico que ya se había escuchado anteriormente: Mi-Si-Do#-Fa, y la nota final en Mi para evitar el tritono último (además de silenciar la nota Si mediante el apagado con la mano).

Ilustración 75. Últimos compases de VII Canaries. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Por último, una muestra del cuadro de la forma, en la que vemos una vez más la influencia clásica a la hora de establecer la forma, en la que tras exponer varios materiales de diferentes temas, y tras una recapitulación llega la coda final.

Sección	Compases	Función	Material	Textura predominante
1ª	1-17	Expositiva (Intro. Motívica)	Tema A	Monofónica, timbres diferenciados alternadamente
	18-24	Codeta		
2ª	25-46	Tema Pral.		
	47-49	Codeta		
3ª	50-59	Puente	Tritono	
4ª	60-77	Gran modulación	Tema B	Polifónica, timbres iguales
5ª	78-88	Desarrollo 1		Monofónica, timbres diferen. altern.
6ª	89-107	Desarrollo 2		
7ª	108-132	Recapitulación	Tema A y B	Polifónica, timbres diferen. simult.
Coda final	133-146	Coda	Des. Tema A	Polifónica, timbres iguales

Tabla 9. Forma estructural de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

### *Capítulo 7. ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA*

---

Según Carter reconoció en la entrevista con Patrick Wilson el diez de julio de 1983, cuando este último le preguntó acerca de cómo preparar las piezas:

El problema con las Ocho piezas es el fraseo [...] Ya sabes, los percusionistas no son como pianistas que están acostumbrados a tocar música melódica lineal. Una pieza que tiene solo cuatro notas, como la mayoría de las Ocho piezas, requiere aún más cuidado en su fraseo que una que es un poco más elaborada. (Wilson, 1984, p. 63)

El problema básico es que tan sólo tenemos cuatro notas, tienes que hacer algo con esas notas. Yo lo intenté, pero, para el intérprete significa que tiene que hacer una planificación y redacción bastante cuidadosas, de lo contrario, es simplemente caótico. (Ibid., p. 65)

Estos pensamientos e ideas de Elliott Carter nos ponen en situación de qué cuestiones son más importantes para él. A continuación, vamos a plasmar ideas y propuestas en una serie de apartados que fundamenten este capítulo.

## 7.1. *Recopilación y adaptación de la partitura*

---

En la entrevista que Patrick Wilson realizó a Carter en el *Arnold Schoenberg Institute*, como parte de las actividades del *Elliott Carter Festival*, el cual duró un total de cuatro días (11 a 14 de abril de 1983), Elliott reconoció algunos errores en la versión impresa de 1966. Por ejemplo, errores en la notación rítmica, en los que falta algún silencio, así como la falta de algún corchete o signo de redoble. Carter añade, además, que estos son detalles pequeños y fáciles de reconocer. (Wilson, 1984, p. 65)

Teniendo en cuenta también que, según Felix Meyer & Anne C. Shreffler, en su libro *Elliott Carter. A centennial portrait in lectures and documents*, nos hablan acerca de que en los manuscritos originales<sup>103</sup> no tenía apuntado los diferentes tipos de golpe (añadidos en la versión de 1966), y podemos encontrar en alguno de ellos anotaciones realizadas a lápiz, añadidas en revisiones

---

<sup>103</sup> Se encuentran archivados en la Librería del Congreso de los Estados Unidos de América. (Carter E., *Manuscripts*)

posteriores a 1950. (2008, p. 98) Existen pues indicios claros de variaciones evolutivas entre dichos manuscritos.

Todos estos datos, así como los ya consabidos “errores de imprenta” que suceden en situaciones normales, generan la necesidad de recabar fuentes de información para poder contrastar los posibles cambios y/o posibles errores de escritura en la edición impresa, adquirida por el doctorando.

Comenzando por *VIII March*, al comparar versiones encontramos la primera diferencia en las afinaciones, que, aunque guardan la misma relación interválica, está en otro tono.<sup>104</sup> Este cambio obedece a que Carter a veces no distinguía bien los tonos que escuchaba en las audiciones y conciertos de sus piezas para timbales, y lo poco que podía percibir lo consideraba como sonido turbio y poco claro. (Wilson, 1984, p. 65) Por ello, Carter transportó la afinación subiendo por igual todos los sonidos medio tono, manteniendo la misma estructura armónica-sonora, mientras que a su vez se ganaba claridad, debido a la mayor tensión de los parches. Cuando existe mayor tensión en la superficie de un parche gana en rigidez, y cuando recibe un número elevado de golpes con las baquetas, este vuelve más rápido a su estado de reposo, con lo que la precisión del golpe es mayor, y la vibración es más homogénea, generando una impresión sonora más definida en cada nota. (Rossing, 1983, pág. 87)

La partitura de 1966, en sus primeros compases, aparece tal cual mostraban los últimos manuscritos, no obstante, viendo el contratiempo en el cuarto tiempo del compás siete (nota Do), dado que es la anacrusa del motivo rítmico que elabora el discurso de la mano derecha (con baqueta de fieltro) hace sospechar que pudiera tratarse de una errata y que pudiera ser, al igual que el motivo principal, una nota Si. De esta manera tendría lógica, pero por lo visto no

---

<sup>104</sup> Las primeras versiones manuscritas tenían las notas Fa#-La#-Si-#Re, y las últimas versiones manuscritas, además de la impresa, ya tenían las notas Sol-Si-Do-Mi.

lo quería así Carter, puesto que en todos los manuscritos aparecía la nota del III timbal, y por tanto es correcta.

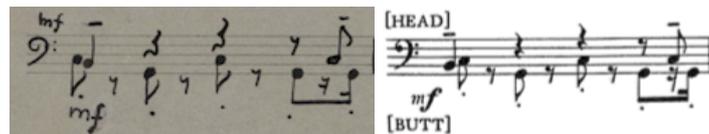


Ilustración 76. Comparación compás siete de *VIII March*. (Carter E., *Manuscripts*; Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Más adelante, en el compás diecisiete de los manuscritos aparece la indicación “Wood” para referirse a la parte posterior de la baqueta, en lugar de “Butt”, si bien, en la edición de 1966 aparecen notas informativas al principio de la partitura que explican esto. Para cualquier percusionista que se enfrente por primera vez a esta partitura, y con el uso tan extendido de baquetas de timbal con mango de caña, es fácil caer en el error de tocar con baquetas con cabeza de madera, precisando de un cambio de baquetas. Revisando la partitura se podría obviar el hecho de cambiar de tipo de baquetas, tocando directamente con la parte posterior de la baqueta de fieltro, o sea, con el mango.

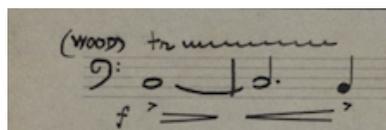


Ilustración 77. Compás diecisiete y dieciocho del manuscrito de *VIII March*. (Carter E., *Manuscripts*)

En el compás cuarenta y ocho, Carter obvia la equivalencia en el cambio de compás a dos por dos, si bien, en los primeros manuscritos podemos ver una indicación que recuerda que debe pensarse como figura unidad de tiempo y a la mitad de velocidad, es decir a sesenta la blanca, aunque es cierto que en este caso no indica el cambio a dos por dos.

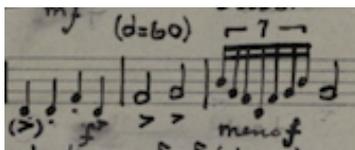


Ilustración 78. Compás cuarenta y ocho del manuscrito de *VIII March*. (Carter E., *Manuscripts*)

Los compases cincuenta y siete a sesenta sufren cambios entre los manuscritos, pero el último de ellos muestra la música tal y como se conoce en la edición impresa. Seguramente en alguna de sus revisiones optó por esta última forma más sencilla de entender y de interpretar por parte del timbalero, eliminando la mayoría de dobles golpes que hubiera sido necesario utilizar para afrontar dicho pasaje.

Llegados al compás sesenta y tres nos encontramos con una de las erratas de edición en las que debemos tomar decisiones importantes. En los manuscritos aparece de dos maneras, y en la impresa no coincide con ninguna de ellas, tal y como muestra la siguiente ilustración:

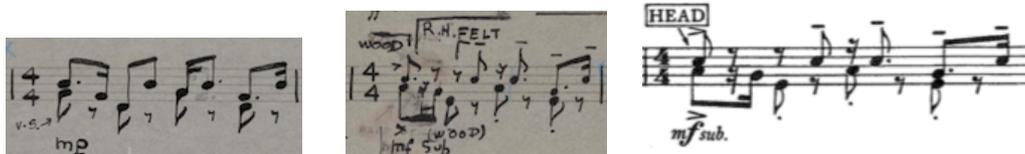


Ilustración 79. Comparación compás sesenta y tres de *VIII March*. (Carter E., *Manuscripts*; Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Según esta investigación, viendo el carácter reexpositivo de la música, debería coincidir con el primero de los ejemplos, es decir la cuarta semicorchea debería hacer la mano derecha, y por tanto debería sonar con fieltro. En el segundo ejemplo, aparece dicha semicorchea con la plica hacia abajo para ser tocada con madera, pero esto obedece a que si el primero de los golpes (Nota Mi) la ejecuta la mano derecha con madera (*wood*), no da tiempo a cambiar en dicha mano a fieltro, a distancia de tres semicorcheas. Por eliminación, esa cuarta semicorchea debe hacerla la mano izquierda, mientras la mano derecha

se encuentra cambiando de fieltro a madera, por ejemplo, dando la vuelta a la baqueta. Ahora bien, siendo como es material reexpositivo, y en los compases anteriores están sonando negras,<sup>105</sup> lo lógico es que ese compás comience tocando con fieltro en la mano derecha, con lo que ya dispuestos a seguir, puede tocarse perfectamente la cuarta semicorchea con la mano derecha, recordando su primera idea en el primero de los tres ejemplos vistos en la ilustración 79.

En los restantes compases de *VIII March* hay algunas pequeñas diferencias de los primeros manuscritos a los últimos, pero obedecen a la revisión en la que Carter incluyó el uso de sordinas en los timbales, y el último manuscrito es exactamente tal y como tenemos en la edición impresa. También existe alguna pequeña diferencia en el final, pero sucede lo mismo que lo último comentado, en los últimos manuscritos aparece tal y como lo conocemos ahora mismo.

Siguiendo adelante, en este caso con *I Saëta*, el primer dato que reclama nuestra atención es el inicio de la obra y de la cabeza del tema. Viendo el compás uno y siete se puede comprobar que Carter necesitaba que la duración y el número de notas *ad libitum* fueran mayores. La conclusión (segundo compás) es en forma de redoble, notado como tr~~~~. Esto hace ver que la idea de redoble de Carter es que tenga un carácter más continuo, como si fuese un redoble en orquesta, sin que apenas se noten las batidas.

En cuanto al comienzo del tema y el ostinato aparecían en un principio como corcheas (ilustración 80, imagen superior), y posteriormente como valores más largos, de negras y negras con puntillo (ilustración 80, imagen inferior). Esto demuestra el claro papel protagonista de la melodía sobre el acompañamiento ostinato, para ser interpretadas en plan lírico.

---

<sup>105</sup> Recordemos que las negras con madera es el motivo principal de la mano izquierda.

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

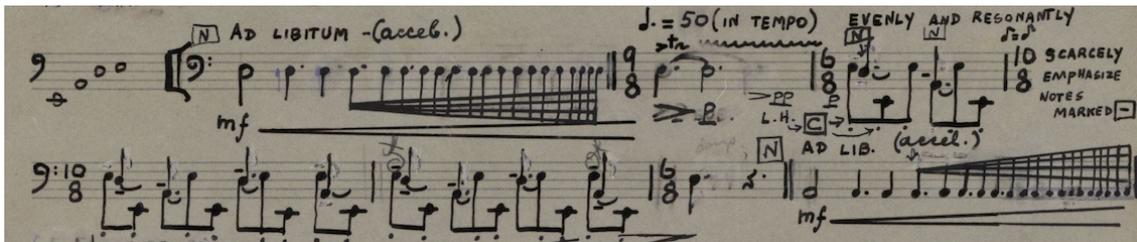
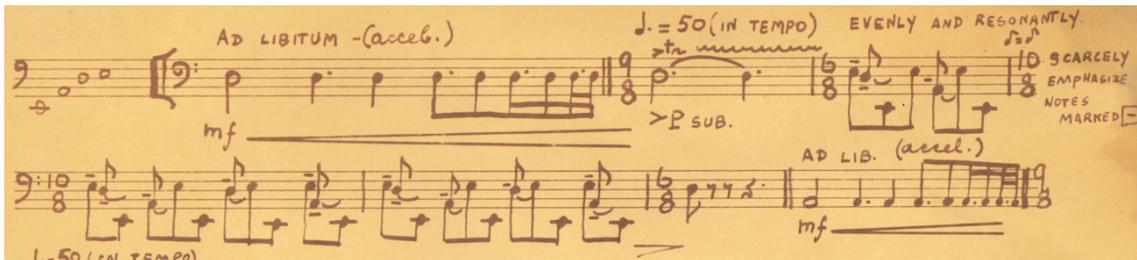


Ilustración 80. Comparativa de manuscritos. Inicio de *I Saëta*. (Carter E., *Manuscripts*)

La melodía de la que se encargan las notas La y Re, están marcadas con el signo de *legato* y las plicas de las notas hacia arriba. Por otro lado, las notas marcadas con *staccato*, son el acompañamiento y deben cumplir con el rol más estático. Este cometido sería sencillo si se tocaran las notas *legato* con una mano y las notas *staccato* con la otra, sin embargo, el intérprete tiene que alternar las manos entre las notas *staccato* y *legato*, y, además, entre los timbales, convirtiendo la ejecución de este pasaje y lograr la independencia, en un auténtico desafío. Además de cambiar de timbal, las notas de *legato* se tocan en el área de ejecución normal, mientras que las notas de *staccato* se tocan en el centro del parche. Para finalizar este desafío falta añadir los matices, cada mano en uno diferente, así como *crescendo* y *decrescendo*, lo que agrega otra capa de independencia (tanto en la ejecución técnica como en el proceso de pensamiento musical) a una parte que ya en sí misma es desafiante.

En cuanto a la conclusión del segundo rasgueo (compases siete y ocho) Carter decidió darle un carácter diferente que el del principio. Se puede ver claramente como modificó esta idea, con lo que debemos ser escrupulosos en hacer diferente el compás ocho respecto al compás dos.

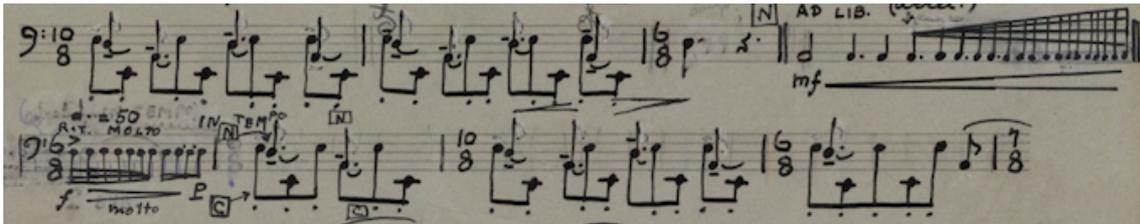


Ilustración 81. Comparación compases ocho de dos manuscritos (el de arriba es anterior al de abajo). *I Saëta*. (Carter E., *Manuscripts*)

La dificultad del compás ocho radica en la independencia mental y física para combinar, por un lado, el *tempo* de negra con puntillo a cincuenta, y por otro lado, la ralentización de las batidas, sin que una cosa no influya a la otra.

Acerca de los compases veinte y ochenta y cinco en *I Saëta*, ya se ha visto anteriormente en el apartado 6.3.2. que no corresponden a error tipográfico, por lo que son correctos, tal y como aparecen en la última edición de 1966, impresa en 1968.

Una diferencia que existía entre los manuscritos, pero no nos llegó en la versión impresa, es los compases treinta y cinco a treinta y siete. En un principio, Carter los escribió con las rayas oblicuas típicas de los redobles (en ocasiones medidos), pero en último momento lo reescribió como tr~~~~, buscando la misma sonoridad que el segundo compás de esta pieza.

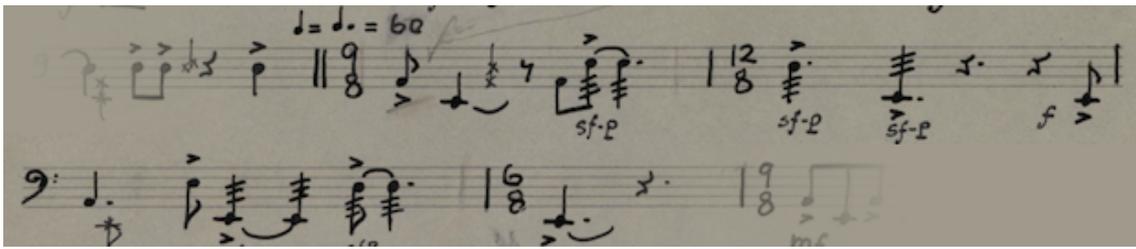


Ilustración 82. Comparación compases treinta y cinco de *I Saëta*. (Carter E., *Manuscripts*; Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Otra diferencia entre sus manuscritos nos desvela una intención que debemos tener en cuenta a la hora de la interpretación. Nos referimos al enlace entre el compás sesenta y dos y sesenta y tres. Al principio, en sus primeros manuscritos tenemos que mencionados compases eran en nueve por ocho y no tenían separación alguna por silencio, como sí sucede en los manuscritos más próximos a su edición en imprenta. Carter cambia en estos últimos el compás, escribiendo un doce por ocho y añadiendo un silencio de negra con puntillo, el cual deja el tiempo mínimo posible para realizar el cambio de baquetas. Este cambio no existía en sus primeros manuscritos, y por eso la música tenía más continuidad.



Ilustración 83. Comparación de compases sesenta y dos y sesenta y tres entre manuscritos de *I Saëta*. (Carter E., *Manuscripts*)

Morris Lang, nos dice que, el mismo Carter le dijo que, “este silencio añadido es para dar al intérprete tiempo al cambio de baquetas”, a la vez que “Lang reconocía que en su versión hacía esa pausa un poco más larga” (Lang, 2012, p. 78). Nuestro consejo es que, respetando la idea primigenia de Carter, no se alargue el silencio. Por un momento se podría pensar que al ser cambio de frase podría encajar, pero es más importante que la tensión rítmica no disminuya, debemos ser muy escrupulosos con mantener el pulso, y comenzar rápidamente en el siguiente compás *a tempo*.

Por último, en el rasgueo final de *I Saëta*, tenemos un error, esta vez se supone que es de imprenta, ya que en las versiones manuscritas siempre aparece de la misma manera, y además copiado del primer compás de la pieza. Con esto se quiere decir que, viendo la edición impresa en la que aparece una blanca, dos negras y posteriormente el *accelerando* escrito, da la impresión que Carter quisiera que se midieran las tres primeras notas, pero lo que debemos hacer ahí es lo mismo que se hizo en el primer compás, es decir, a partir del primer golpe comenzar el *accelerando* de batidas hasta su conclusión.

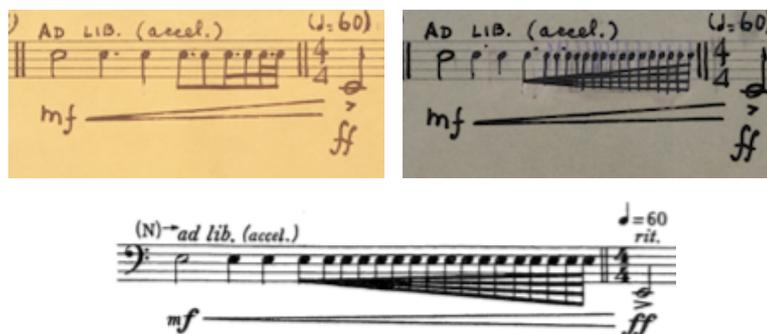


Ilustración 84. Comparación compás noventa y tres de *I Saëta*. (Carter E., *Manuscripts*; Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Respecto a *VII Canaries*, encontramos algún indicio en los primeros manuscritos en los que el matiz que quiere Carter es *forte*, añadiendo *non troppo*. En los últimos manuscritos ya aparece el actual *mezzo forte* que conocemos

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

gracias a la edición de 1968. Además, en estos mismos compases iniciales observamos que las articulaciones han sido modificadas en la versión impresa, tal y como hemos comentado en *I Saëta* acerca de apoyarse en las negras con puntillo más que en las negras, por lo visto, en este caso deberíamos apoyarnos en la cabeza del ritmo dáltico (corchea con puntillo).



Ilustración 85. Comparación de inicio de *VII Canaries*. (Carter E., *Manuscripts*; Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Llegamos al compás once, donde encontramos uno de los errores de imprenta, ya que en ninguno de sus manuscritos aparecía así. Nos referimos a tocar la primera parte del compás en el centro con desplazamiento hacia el área normal. En los manuscritos aparece como centro las tres primeras notas de ese compás, sin desplazar la zona de impacto del golpe, siendo el cambio súbito de un área a otra.

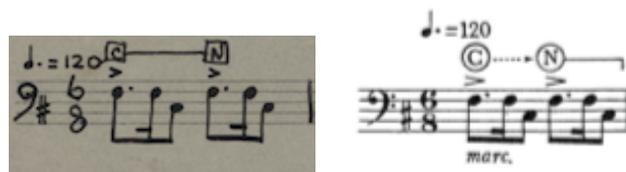


Ilustración 86. Comparación de compás once de *VII Canaries*. (Carter E., *Manuscripts*; Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Otro dato interesante se encuentra en los compases veintitrés y veinticuatro, en los que Carter añadió a última hora las dobles notas. En un principio, este pasaje era totalmente monofónico, pero decidió reforzar el sonido con estas notas dobles, que a la hora de interpretarlas debemos darle la intención que Carter quería, que sonaran más la nota Mi respecto de la Si, y la nota Do# respecto de la nota Fa, o lo que es lo mismo, implementar más apoyo a nuestra mano izquierda.

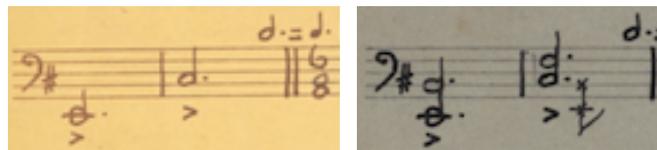


Ilustración 87. Comparación compases veintitrés y veinticuatro de *VII Canaries*. (Carter E., Manuscripts)

Una información que Carter apunta en sus manuscritos y que no aparece en la partitura de 1966 es la indicación en la que da el consejo: “La parte del bajo siempre a la misma velocidad”. Es una indicación que viene bien tenerla en cuenta para mejorar el movimiento pendular de la mano izquierda entre los timbales III y IV.

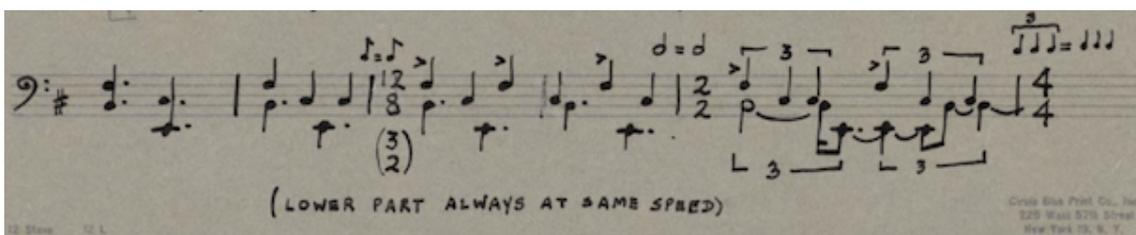


Ilustración 88. Indicación en *VII Canaries*. (Carter E., Manuscripts)

Aprovechando la anterior ilustración, podemos comprobar que Carter escribió el compás doce por ocho y entre paréntesis el tres por dos, sin ser necesario, pero esto creó confusión en la imprenta y ocasionó que se imprimiera

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

con algo que puede dar pie a error, lo solucionaron escribiendo un tres por dos y a continuación, al lado, el doce por ocho. Esto puede crear la falsa idea de que el compás consta de estos dos metros en cadena, uno posterior al otro, cuando en realidad quiere decir que son simultáneos, cada uno para la línea melódica y del bajo respectivamente.



Ilustración 89. Compás sesenta y tres de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Por último, en el compás ciento treinta y tres, la imprenta vuelve a dejarse en el tintero unas marcas interpretativas, en concreto unos acentos. Viendo el manuscrito da la impresión que parecen flechas que señalan el cambio de zona de Centro a Normal, pero si se analiza bien su música se ve claramente que son acentos que recaen sobre las notas dobles Mi-Fa.

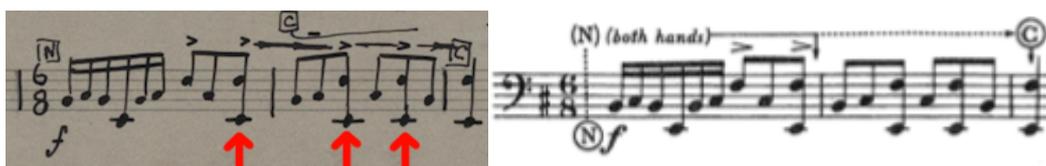


Ilustración 90. Comparación compás ciento treinta y tres de *VII Canaries*. (Carter E., *Manuscripts*; Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

A continuación, en el siguiente apartado, procedemos a ver cuestiones propias del instrumental.

## 7.2. *Elección y colocación del instrumental*

---

Cualquier percusionista es consciente de la dificultad que supone tener unos timbales propios, no tal sólo por el coste económico del propio instrumento, sino más bien por la adecuación del espacio donde practicarlos.

Los timbales pueden generar una sonoridad en torno a los 90 dB<sup>106</sup> de media, pudiendo alcanzar picos superiores a los 130 dB, (Andersen, et al., 2011) con lo que la adecuación de la sala donde se practiquen debe ser lo suficientemente adecuada para la viabilidad del estudio y la interpretación. Esto hace que sea prácticamente inviable tenerlos en una residencia habitual. Y es la razón por la que la elección de los timbales ha sido definitivamente la que está al alcance del doctorando a lo largo de esta investigación.

---

<sup>106</sup> dB = Decibelio, es la unidad que se utiliza para medir la intensidad del sonido y otras magnitudes físicas. Un decibelio es la décima parte de un belio (B), unidad que recibe su nombre por Graham Bell, el inventor del teléfono. <https://bit.ly/31wUEDD> (fuente consultada el 10 de marzo de 2018)

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

---

Los instrumentos elegidos han sido los timbales de la sede actual del Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha ([www.csmclm.com](http://www.csmclm.com) lugar en donde el doctorando trabaja actualmente como profesor de percusión y director del centro).

El juego de timbales corresponde a la marca Adams y el modelo es el *Symphonic hammered copper*. Este juego de timbales corresponde a las siguientes medidas: I (32”), II (29”), III (26”) y IV (23”). Todos ellos con parches de plástico, de la marca Remo, modelo *Renaissance*.



Ilustración 91. Detalle de los timbales utilizados en el registro audiovisual.  
(Foto de 28 de julio de 2020)

La colocación del instrumental ha sido en disposición de arco, semicircular. Con la precaución de no colocar los timbales I y IV demasiado cerca del intérprete, ya que esto originaría que nuestras baquetas puedan desplazar

su zona de impacto en el parche hacia el centro del mismo, generando sonidos incorrectos. O también podría originar tensiones innecesarias en los hombros para recoger los brazos obligándole a las baquetas a tocar en su zona correcta.

En este semicírculo abierto, la colocación de los timbales es de tal manera que, el timbal más grande, y por tanto más grave, quede a la izquierda del intérprete (a la derecha del espectador). Desde timbal situado en el extremo, y desde el punto de vista del intérprete, tomaremos como referencia la dirección en el sentido de las agujas del reloj, y en ese trazado se colocarán en medida decreciente de diámetro del parche, el resto de timbales, quedando el timbal más pequeño y agudo a la derecha del intérprete (a la izquierda del espectador). Este modo de colocación de los timbales proviene de la tradición orquestal extendida por el continente Europeo<sup>107</sup> y América.

Una vez colocados los instrumentos toca fijar la posición del timbalero, la cual tiene básicamente dos opciones: tocar de pie o tocar sentado. La primera de ellas ofrece una mayor libertad de movimientos, pero no facilita que el timbalero efectúe cambios de afinación de manera rápida. La segunda opción es la más recomendada para interpretar pasajes en los que se precisa de cambios de afinación con los pedales, de manera continuada y/o rápida.

Por tanto, y dado que en las piezas a registrar audiovisualmente no necesitan de cambios de afinación dentro del discurso musical de cada una de ellas, la opción escogida es la de tocar de pie.

Dado que este instrumental elegido ha sido utilizado principalmente para dar clases y el estudio de los alumnos de percusión del Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, el doctorando tuvo que buscar alternativas

---

<sup>107</sup> Excepto en Rusia, Alemania, Holanda, Austria y la República Checa, que mantienen la tradición de los regimientos de caballería donde colocaban el timbal más grande y grave en la mano derecha del timbalero. (Blades, *Percussion instruments and their history*, 1992, p. 361)

que permitieran la práctica habitual. Esto le llevó a encontrar el mismo juego de timbales en la *Unió Musical*<sup>108</sup> de Alaquàs, Valencia. El motivo por el que llegó hasta esos timbales ha sido principalmente porque el doctorando tiene fijada su residencia en Alaquàs actualmente y desde hace unos años. Además, le une una amistad con una de las personas responsables (D. Quique Parreño), lo que facilitó el que desde dicha Sociedad Musical le dieran el visto bueno para que pudieran utilizar los timbales para estudio.



Ilustración 92. Timbales de la *Unió Musical* de Alaquàs, Valencia. (Foto de 21 de julio de 2020)

En relación a la situación vivida en los meses de marzo a junio de 2020, por la emergencia sanitaria ocasionada por la pandemia de la COVID-19, el doctorando no pudo disponer de timbales para poder estudiar debido al confinamiento. Esto le hizo buscar soluciones para no interrumpir el proceso

---

<sup>108</sup> <http://www.musicalalaquas.com/>

investigador y se construyó unos instrumentos similares a las llamadas “cajas sordas”, pero con la particularidad de que tuvieran una zona un poco más amplia para las batidas, y que el retorno de la baqueta ocasionado por el rebote fuese lo más parecido al timbal original.

Con ello, ayudado por herramientas de bricolaje, se pudo construir los “timbales sordos” que se muestran en la siguiente ilustración, con unas esponjas microperforadas de cinco centímetros de grosor y de 25 Kg. de presión por cm<sup>2</sup>.



Ilustración 93. Timbales sordos contruidos por el doctorando. (Foto 23 de marzo de 2020)

Estos “timbales sordos” están en proceso de rediseño para su posible patente, fabricación y distribución, ya que facilitan enormemente el problema comentado al principio de este apartado, por dos cuestiones: son mucho más económicos y mucho más silenciosos. El complemento perfecto para cualquier percusionista.

Después de ver la elección de los timbales, se debe escoger las baquetas. A continuación, vamos a explicar como ha sido la selección de baquetas con las que interpretaremos las piezas en el registro audiovisual. Para ello se ha tenido

en cuenta el análisis de las piezas, así como el carácter estético de las mismas, como dice Carter: “Las baquetas deben ser elegidas para resaltar el carácter de la pieza” (Williams, 2000, p. 11).

Los criterios para elegir las baquetas pasan por tres estadios:

- Rítmico (posibilidades que generan para poder interpretar diferentes pasajes dependiendo de su contenido rítmico).
- Dinámico (posibilidades que generan para poder interpretar diferentes pasajes dependiendo de su contenido dinámico).
- Espectral (Calidad y cantidad de las frecuencias obtenidas a partir de esa baqueta).

Para los dos primeros estadios, en la práctica y por lo general, el timbalero establece la elección de baquetas fijándose en factores físicos y técnicos de la construcción de la baqueta. Estos factores objetivos y medibles fácilmente, como por ejemplo: material del mango, y longitud y diámetro del mismo; material del recubrimiento de la cabeza (por lo general son de fieltro); diámetro y material interior de la cabeza; peso del total de la baqueta; balance del peso<sup>109</sup> (punto de equilibrio); flexibilidad (esto lo pueden ofrecer baquetas de mango de caña más bien finas), etc.

Tras haber analizado varios pares de baquetas, se ha llegado a la primera conclusión, y los tres pares de baquetas elegidos son: Marca *Premier*, modelo *Hard (Brown)*; Marca *Lefima*, modelo 30K; y *J.C. Timpani mallets*, modelo *Cartwheel*. Aquí se detallan los factores físicos que han ayudado a su selección:

---

<sup>109</sup> El balance del peso se establece buscando el punto de equilibrio de la baqueta, siendo de las dos medidas, la primera desde el punto de equilibrio hacia la cabeza, y la segunda desde el punto de equilibrio hacia el culo de la baqueta.

Marca de baquetas	Modelo	Material mango	Long. / ø	Densidad / ø	Tipo recubr. (forma)	Peso (g.)	Punto equil.
<i>Premier</i>	<i>Hard (Brown)</i>	Madera	37 / 10,5mm	Madera / 30mm	Fieltro (redondo)	28	17/20
<i>Lefima</i>	Medium 30K	Caña	37 / 10mm	Corcho / 30mm	Fieltro (redondo)	26	16,5/20,5
J.C.	<i>Hard (pink cartwheel)</i>	Caña	38,5 / 11mm	Fieltro prensado / 25mm	Fieltro (rueda de carro)	24	18,5/20

Tabla 10. Cuadro de características de las baquetas a elegir. 20 de mayo 2020.

El criterio espectral sirve para ayudar a confirmar la elección de determinada baqueta, y comprobar de manera pormenorizada que se van a cumplir las expectativas depositadas según los primeros criterios.

En primer lugar, se ha procedido a la grabación de los sonidos a evaluar, de manera continua, sonido producido por las diferentes baquetas, en las diferentes zonas del timbal. Esta grabación se ha realizado Sound Studio (<https://feltp.com/ss/>) el 18 de junio de 2020, sobre un mismo timbal (nota Do) para establecer la comparativa a partir de un mismo modelo de nota, y por tanto de frecuencia, a semejanza de las mediciones que se realizan en la percepción de la intensidad y frecuencia, el llamado *Nominal Frequency* o frecuencia nominal, que suele ser sobre 1000 Hz. En nuestro caso, la nota Do es de 130,813 Hz nominal.

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

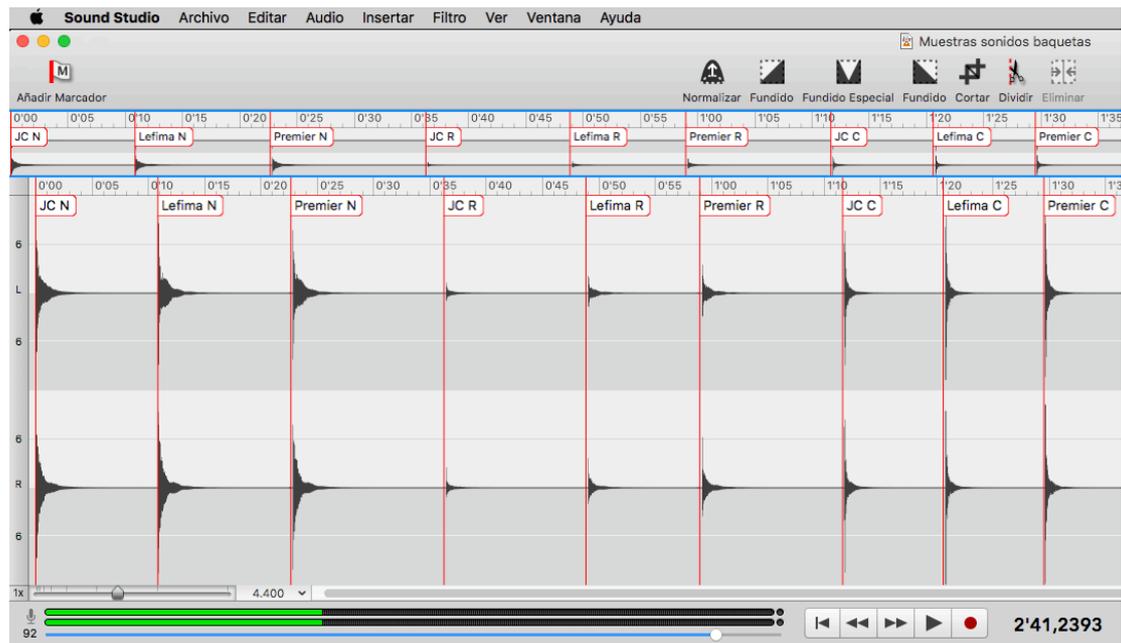


Ilustración 94. Muestras de sonido de baquetas. Sound Studio 4.9.3.  
Realizado el 18 de junio de 2020.

Posteriormente a esta toma con las recogidas de las muestras, se ha analizado una por una, cada golpe, con el software de análisis Sonic Visualiser<sup>110</sup> y con el plugin de análisis de espectro *FreqAnalyst*, del fabricante Blue Cat Audio.<sup>111</sup> Determinando aquellos aspectos que resultan interesantes (potencia sonora, emisión de armónicos, tiempo de *decay* o decaimiento, etc.) para tomar las decisiones pertinentes.

Analizando los espectros de las muestras tomadas a partir de las diferentes baquetas y en los diferentes tipos de golpe (sonido normal, sonido cerca del aro, sonido al centro, con el culo de la baqueta y con las sordinas), comenzamos a obtener los primeros resultados.

<sup>110</sup> <https://www.sonicvisualiser.org/>

<sup>111</sup> [https://www.bluecataudio.com/Products/Product\\_FreqAnalyst/](https://www.bluecataudio.com/Products/Product_FreqAnalyst/)

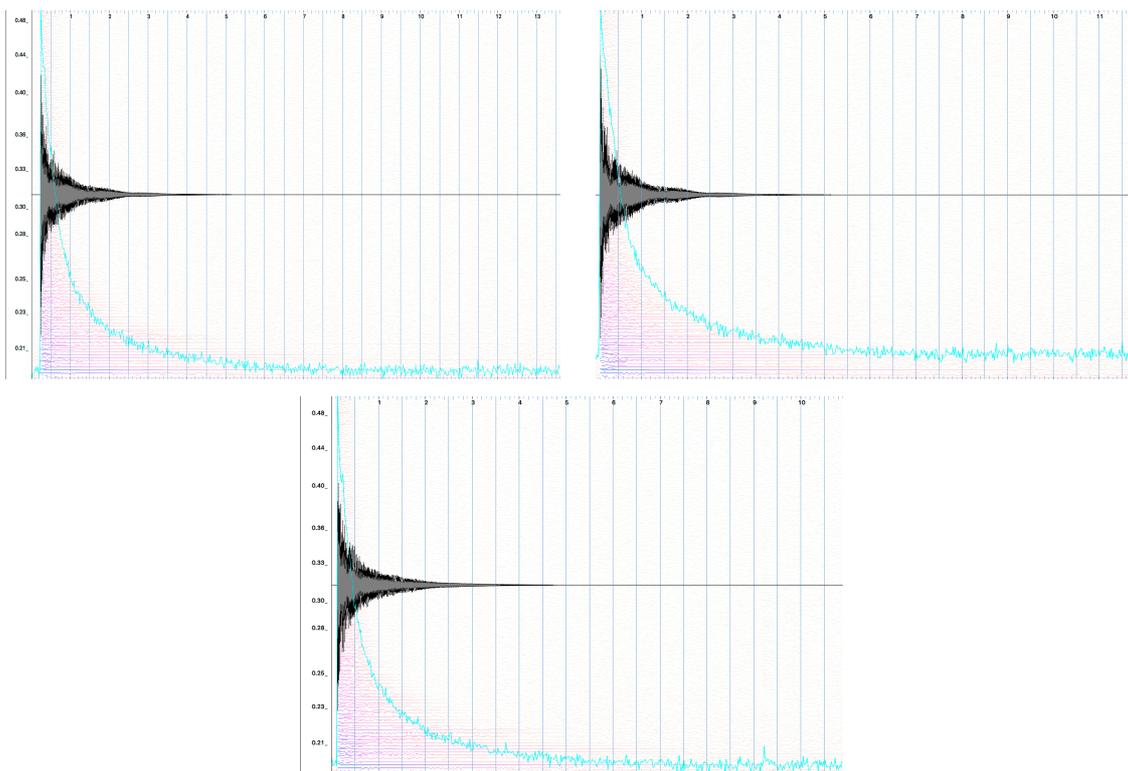


Ilustración 95. Análisis de los sonidos producidos por diferentes baquetas (Premier, Lefima, J.C. respectivamente) con Sonic Visualiser™. (18 de junio de 2020)

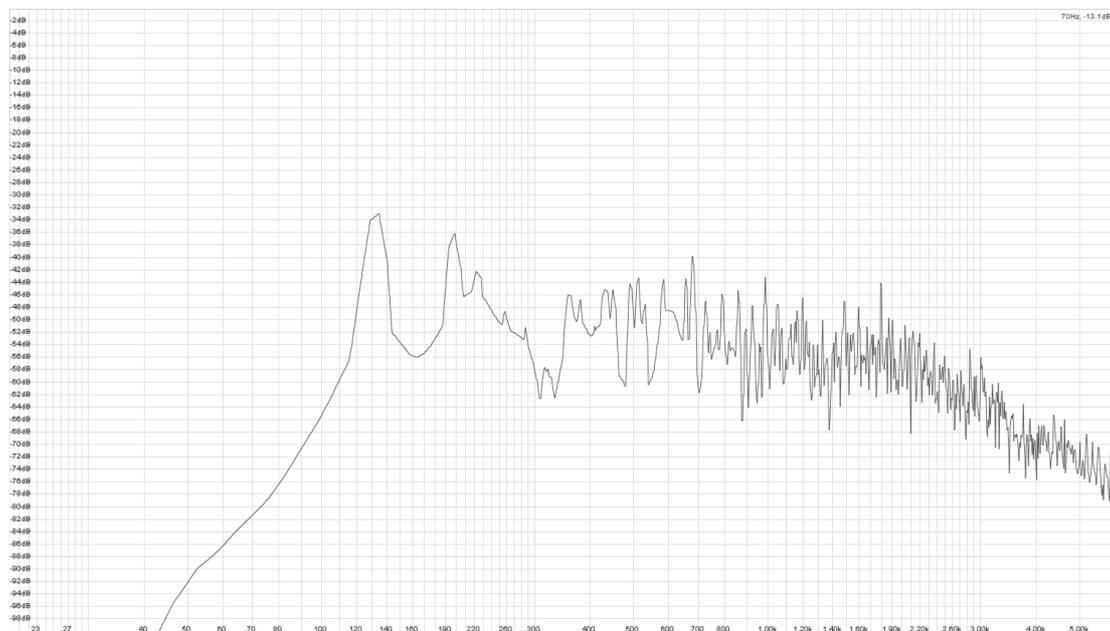


Ilustración 96. Análisis de frecuencias con Sonic Visualiser™ de sonido de timbal (Do) producido con baqueta Premier (Hard, Brown). (18 de junio de 2020)

# ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

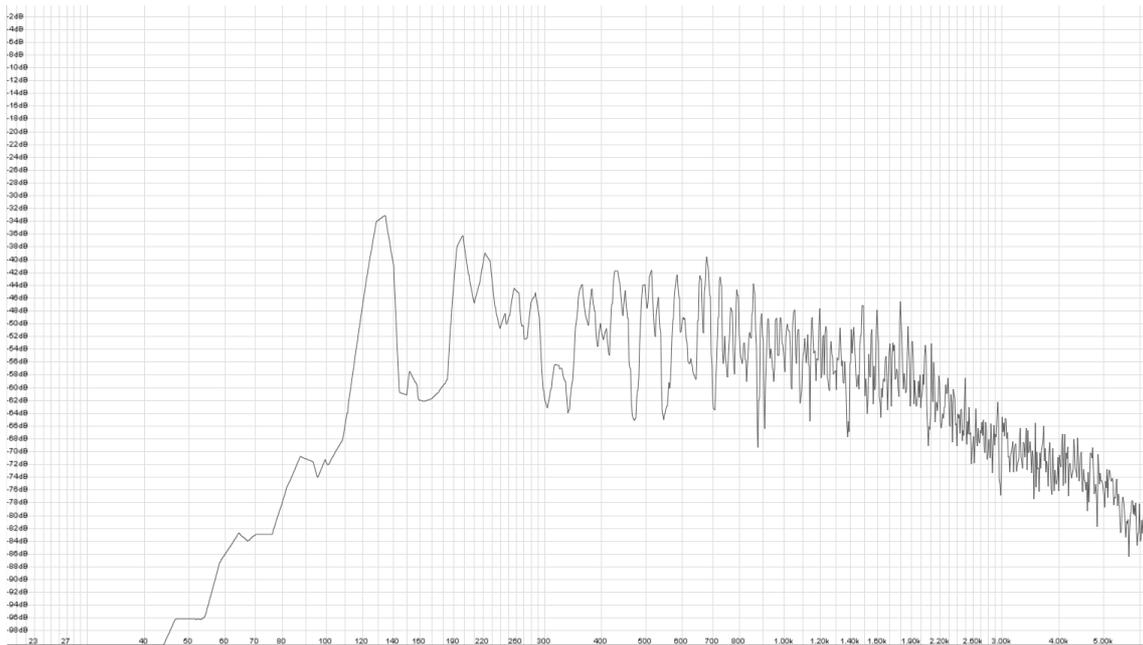


Ilustración 97. Análisis de frecuencias con Sonic Visualiser™ de sonido de timbal (Do) producido con baqueta *Lefima (Medium 30K)*. (18 de junio de 2020)

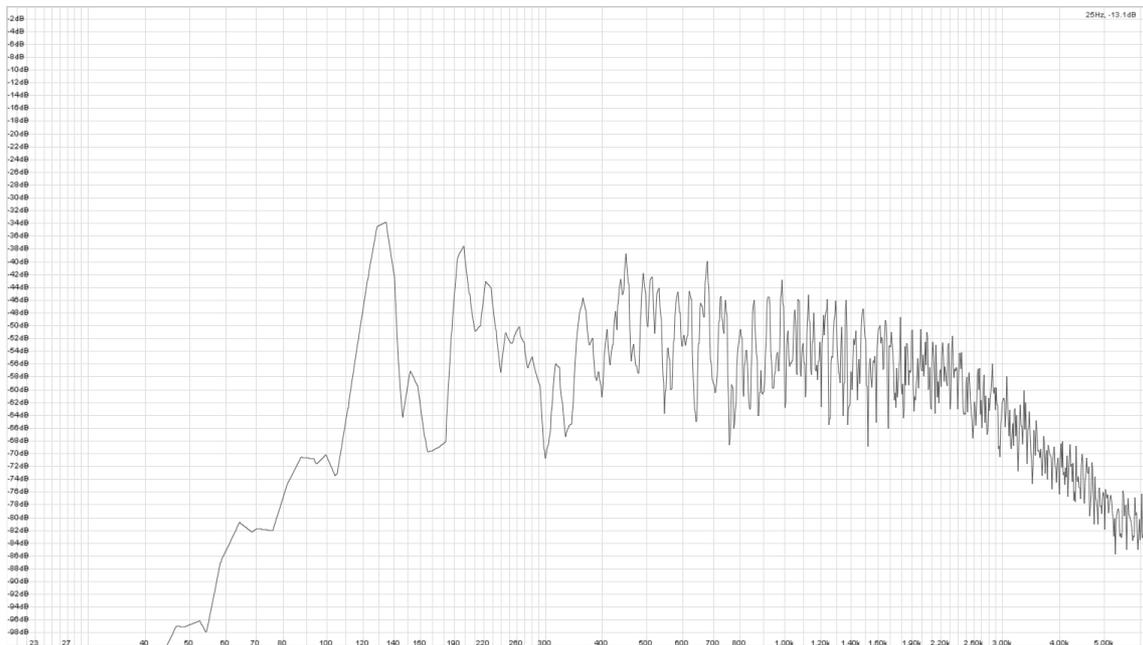


Ilustración 98. Análisis de frecuencias con Sonic Visualiser™ de sonido de timbal (Do) producido con baqueta *J.C. (Hard, Pink CartWheel)*. (18 de junio de 2020)

En el caso de la baqueta *Premier* (ilustración 96), se producen un mayor número de frecuencias, sobre todo en el registro de entre 40Hz y 130Hz, con lo que la mayor cantidad armónica hacen del registro grave una zona muy rica y potente. Algo similar sucede en el caso de la baqueta *Lefima* (ilustración 97), aunque se puede apreciar claramente que en la parte grave tiene más picos, y por tanto un sonido más pobre de volumen en esta zona. Y, por último, en la ilustración 98 vemos como la baqueta *J.C.* nos proporciona un modelo peine muy acusado entre los 190Hz y los 400Hz, con lo que la falta de frecuencias hará un sonido más delgado, permitiendo una mayor claridad rítmica.

En cuanto al análisis del envolvente de la onda es necesario detenerse en sus parámetros ADSR,<sup>112</sup> ya que este nos dará la información necesaria del comportamiento del tiempo producido por el golpe de los diferentes tipos de baquetas. Sobre todo, los datos más importantes van a ser el *Attack* (ataque) y *Decay* (decaimiento), ya que son los que tienen un mayor efecto sobre las cualidades sonoras de un instrumento. (Dodge & Jerse, 1997, p. 82)

En el caso del sonido del golpe de timbal el sustain es inexistente, ya que la energía de la excitación de la membrana del parche no es mantenida y, por tanto, una vez producido el ataque y llegado al pico más alto, comienza a decaer, mezclándose *Decay* y *Release*. Así pues, en el análisis de cada sonido se tendrá en cuenta el ataque, el decaimiento y la duración total (hasta un valor de -90 dB). Es importante recalcar que todas las pruebas se realizaron sobre un timbal *Adams Symphonic hammered copper*, de veintiséis pulgadas de diámetro, el día dieciocho de junio de dos mil veinte, con una frecuencia nominal de 130,813Hz, nota Do.

---

<sup>112</sup> *Attack, Decay, Sustain & Release*. (Ataque, decaimiento, sostenimiento y realización)

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

Marca de baquetas	Ataque	Decay	Duración total (-90 dB)
<i>Premier</i>	20 ms	238,9 ms	7,2522 s
<i>Lefima</i>	10,2 ms	191,8 ms	6,9996 s
J.C.	8,6 ms	159,1 ms	6,3109 s

Tabla 11. Parcelas de ADSR del sonido contabilizadas.

Con todos estos datos recogidos, podemos obtener las siguientes conclusiones en la elección de las baquetas.

Por ejemplo, en *VIII March*, es una pieza que, según su partitura, requiere sonidos de fieltro y madera. El carácter marcial de la pieza hace que la baqueta deba tener una respuesta más o menos rápida, es decir, el fieltro debe tener cierta dureza. En cuanto al peso, aunque no deben tener demasiado peso debe tener el suficiente para marcar un sonido potente en los sonidos graves. Dicha potencia en los graves la obtenemos con el modelo *Hard* de la marca *Premier*. También tenemos que es una baqueta de mango de madera, con lo que cumpliría también con el requisito solicitado por Carter. Además, su punta redondeada en la parte posterior de la baqueta es ideal para no dañar el plástico del parche, ya que existen muchos otros modelos de baquetas que no tienen tan curvado dicho final de baqueta, produciendo en algunos casos desperfectos en el plástico que necesitan de una reparación.



Ilustración 99. Baquetas de timbal, *Premier* modelo *Hard* (*Brown*). Propiedad de M. A. Orero.

Para *I Saëta*, necesitamos una baqueta con un peso similar a las anteriores, pero por debajo. Como se ha visto en el análisis espectral, las baquetas *Lefima*, ofrecen menos carga de armónicos, y es algo que nos puede ayudar en los golpes en el centro del timbal, ya que necesitamos que ese sonido sea lo más opaco y sordo posible. Por otro lado, necesitamos que el ataque sea un poco más rápido para interpretar de manera clara los golpes del final, que son *Golpes muertos* y en un matiz *piano*. Una baqueta más blanda no produciría el sonido deseado en el *Golpe muerto*, y menos todavía en *piano*. También necesitamos tocar el pasaje de los compases sesenta y tres a setenta y cuatro con la parte posterior de las baquetas, pero nótese que es en matiz *piano*, con lo que una baqueta ligera y a ser posible de mango de caña nos ayudará. Con todo ello, las baquetas que mejor se adaptan a todos estos requisitos son las de la Marca *Lefima*, modelo *Medium 30K*.



Ilustración 100. Baquetas de timbal, *Lefima* modelo *Medium (30K)*. Propiedad de M. A. Orero.

En el caso de *VIII Canaries*, necesitamos una baqueta más ligera, con cabeza pequeña, con un ataque muy rápido, dado el carácter de la pieza, en la que se pretende representar una danza Giga o Canario. También necesita que su sonido sea de poco peso, o sea, que tenga pocos armónicos, con lo que el análisis espectral de las baquetas *J.C.* podrían encajar muy bien. El rápido ataque (8,6ms) y su rápido *decay* (159,1ms) otorgan a esta baqueta una cualidad muy necesaria para esta pieza tan rítmica, y con tanto cambio de zona. Otra razón de la elección de esta baqueta es que nos encontramos con sonidos *Rim*, cerca del aro, con lo que la cabeza en forma de rueda de carro nos permite minimizar la zona o superficie de contacto, y obtener así un sonido “punzante”.

Esto no es para nada casualidad, es también gracias a su rápido ataque, tal y como se ha analizado.



Ilustración 101. Baquetas de timbal, J.C. modelo Hard (pink cartwheel).  
Propiedad de M. A. Orero.

En resumen, las baquetas elegidas por el doctorando han sido las siguientes:

Nombre de la pieza	Marca de baquetas	Modelo
<i>VIII March</i>	<i>Premier</i>	<i>Hard (Brown)</i>
<i>I Saëta</i>	<i>Lefima</i>	30K
<i>VII Canaries</i>	J.C.	<i>Hard (pink cartwheel)</i>

Tabla 12. Baquetas elegidas para la interpretación de la performance.

### 7.3. Otros aspectos de la interpretación

---

“Demasiado *rubato* niega las intenciones del compositor.” (Williams, 2000, p. 11)

En este apartado se exponen cuestiones relacionadas con las llamadas técnicas extendidas del instrumento, y que, o bien no son muy habituales, o bien requieren de una explicación previa para sentar bien las bases de su interpretación.

Tal es el caso, por ejemplo, como tocar con el culo de la baqueta, solicitado por Carter en *VIII March*, o en *I Saëta*. Debemos tener en cuenta que este tipo de toque no es el habitual y puede dañar el parche si no se toman las medidas oportunas.

“Aunque es posible reparar una o dos ampollas<sup>113</sup> con calor, es imposible devolver la vida a un parche que ha sufrido una ejecución de Carter en los timbales. [...] me niego a usar ese efecto y se lo prohíbo a mis alumnos

---

<sup>113</sup> Referido a pequeñas hendiduras o marcas que quedan en el parche del timbal cuando se hace un mal uso.

porque hemos destruido juegos de parches de animales y de plástico de esa manera.” (Dupin, 1995, p. 55)

Debemos ser conscientes de que al tocar con el mango de la baqueta no podemos exceder la fuerza habitual con la que se toca con la cabeza, ya que ese extremo es más pequeño y, en ocasiones, con forma puntiaguda. Las baquetas propuestas, *Premier mod. Hard (Brown)*, tiene la parte trasera más redondeada de lo habitual y permiten tocar sin dañar el parche de timbal.



Ilustración 102. Detalle de la parte posterior de la baqueta *Premier*, modelo *Hard (Brown)*.

No obstante debemos tener precaución y reconsiderar los matices escritos en la partitura, tocando siempre un poco menos fuerte cuando toquemos con esta parte de la baqueta, teniendo en cuenta que el contacto de la madera con el plástico producen un mayor ataque y un mayor decaimiento del sonido (ADSR). Un posible recurso a utilizar es rodear esa parte de la baqueta con cinta de esparadrapo de tela (una o dos vueltas), sin llegar a atenuar demasiado el tipo de ataque, sin distorsionar el sonido que debe producirse. Otro posible recurso es, en el caso de baquetas de mango de madera, lijar los bordes para redondearlos, debiendo quedar como en la foto de la ilustración 102.

Siguiendo con las baquetas, Carter introduce una técnica no muy habitual hasta ese momento, la vuelta de las baquetas, para tocar con la cabeza o con el culo de ellas. La primera vuelta o giro sucede en el compás quince de *VIII March*, tan sólo en la mano izquierda, ya que proviene de tocar toda la introducción con el culo de la baqueta. Para este giro se recomienda pasar los dedos corazón, anular y meñique, sobre la baqueta y por debajo de la pinza, empujando la parte

de la cabeza de la baqueta hacia adelante. Una vez ya delante, la pinza y el resto de dedos vuelve a la posición normal, y retroceden, ya que con el giro se han quedado a media distancia del mango (muy adelantada para un buen equilibrio de la baqueta).



Ilustración 103. Proceso de vuelta de baqueta, una sola mano sin soltar.

En los compases dieciséis, veinte y veintiuno, Carter pide vuelta de las dos baquetas a la vez. Para este momento es necesario realizar una coreografía de movimientos, en la que los dedos de nuestra mano, nuevamente, vuelven a agruparse con los dedos corazón, anular y meñique, por un lado, y la pinza del pulgar e índice por otro. Tal y como muestra la ilustración siguiente ilustración.

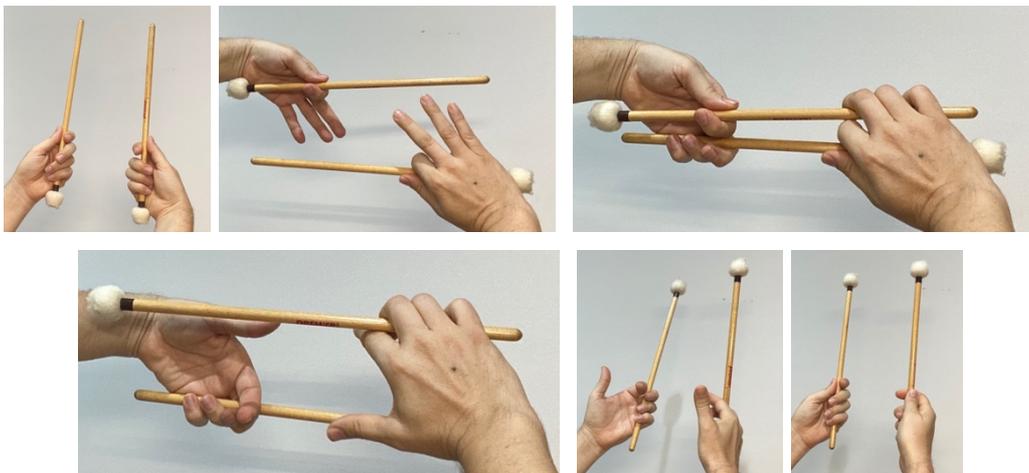


Ilustración 104. Proceso de vuelta de baqueta, dos manos simultáneamente.

Más adelante, en el paso del compás treinta al treinta y uno, tenemos un cambio más rápido todavía, para tan sólo una mano, en el que se sugiere un

lanzamiento de la baqueta al aire para aprovechar su movimiento en la generación del golpe, tal y como puede apreciarse en las siguientes imágenes:

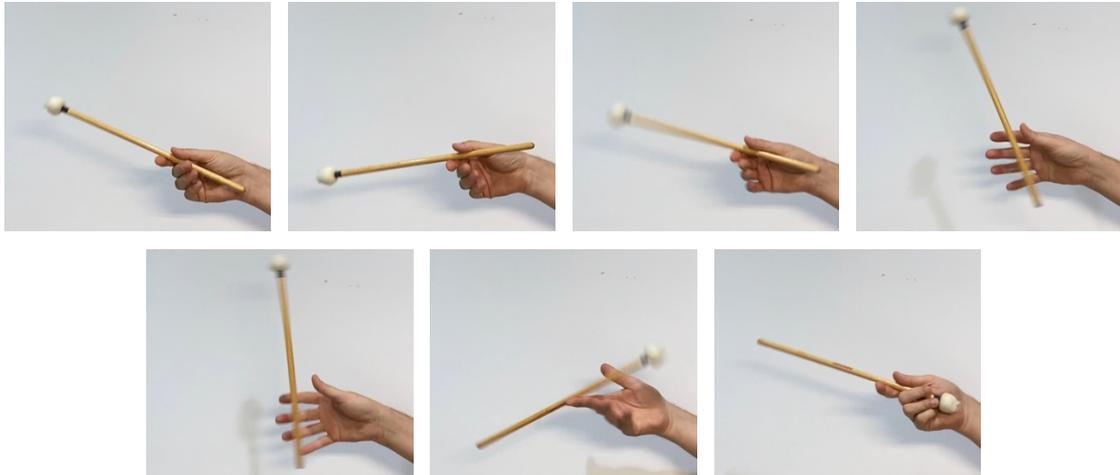


Ilustración 105. Proceso de vuelta de baqueta, una sola mano lanzando al aire.

Todas estas técnicas, casi acrobáticas, forman parte del momento virtuoso y central de *VIII March* que David Schiff nos describe en uno de sus libros:

(Refiriéndose a *VIII March*) Dos percusionistas se acercan tocando a diferentes velocidades. Se encuentran y se desafían entre ellos, imitando uno las figuras del otro, y superándose y creciendo en virtuosismo. Habiendo establecido sus mismas credenciales, se marchan a diferentes velocidades. (Schiff, *The music of Elliott Carter*, 1983, p. 151)

En *VIII March* también aparece un recurso, el cual, a pesar de no ser muy habitual, lleva utilizándose desde 1781. Nos referimos a la *Sordina* (en italiano se utiliza el término *Coperti* para indicar su utilización), la cual ya se usaba en la obra de W. A. Mozart *Idomeneo* K.366 (1781) en el principio del Coro, nº 24, Escena VI del Acto III.

258

Nº 24. Coro.

Adagio:

Flauto I.

Flauto II.

Oboe I.

Oboe II.

Fagotto I.

Fagotto II.

Corni in C.

Trombe in C.  
con sordina.

Timpani in C.G.  
superf.

Ilustración 106. Detalle de la partitura Idomeneo K.366 de W.A.Mozart. Pag. 258. Fuente consultada el 10 de junio de 2020.

La función de las sordinas es amortiguar la resonancia del timbal cuando están dispuestas en la superficie del parche del timbal.

En el caso de Carter, la sordina se debe colocar en cada timbal, una a una con una mano, mientras que se está tocando a la vez con la otra mano, lo que establece una dificultad añadida.

Esta dificultad reside en conseguir dos ítems: el primero, que la mano que toca no vea interrumpido su fraseo, y el segundo, que la mano que coloca la sordina no haga ningún ruido añadido y no deseado.

El orden de colocación de las sordinas es el orden que indica Carter en la partitura,<sup>114</sup> primero las que apagan el sonido de los timbales Sol y Do, a la vez

<sup>114</sup> Tan sólo se utiliza la sordina en *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

que la mano derecha sigue con su ritmo motívico. Lo mismo pero de manera contraria sucede cuando ponemos las sordinas sobre los timbales de las notas Si y Mi, con una salvedad: cuando colocamos la sordina en la nota Si con nuestra mano derecha, la mano izquierda sigue tocando su motivo inicial de la marcha en los timbales Sol y Do, mientras que cuando ponemos la sordina en la nota Mi, también con mano derecha, nuestra mano izquierda toca sobre Sol y Do el motivo rítmico que hiciera nuestra mano derecha al principio de la obra, en los compases dos y seis.

The image shows three staves of musical notation for timpani, illustrating the placement of mutes. The notation includes [HEAD] and [BUTT] markings. Red brackets and labels indicate playing instructions: 'Toca M.D.' (top staff), 'Toca M.I.' (bottom staff), and 'Toca M.I.' (bottom staff). Blue brackets and labels indicate mute placement: 'L.H.-Mute G and G' (top staff), 'Coloca sordina M.I.' (top staff), 'Coloca sordina M.D.' (middle staff), and 'R.H.-Mute E and change to BUTT' (middle staff). A final instruction at the bottom right reads 'Both hands, BUTTS [All drums muted.]'. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Ilustración 107. Colocación de sordinas según los compases sesenta y siete a setenta y cinco de *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Para solucionar el ítem del posible ruido que a veces producen las sordinas, por ejemplo, al golpear con el parche cuando se dejan caer desde la bandeja de accesorios, situada esta última a pocos centímetros del parche. También hay otras formas de tener preparadas las sordinas, por ejemplo, colgadas desde uno de los tornillos del timbal, gracias al lazo que proporcionan algunas de las sordinas que podemos encontrar en tiendas especializadas, como por ejemplo las de la marca Adams.



Ilustración 108. Sordina de timbal, marca *Adams*. Fuente: [https://www.adams-music.com/en/concert\\_percussion\\_accessories/adams\\_feltmuffle](https://www.adams-music.com/en/concert_percussion_accessories/adams_feltmuffle) Consultado el 2 de julio de 2020.

En nuestra investigación hemos llegado al diseño de unas sordinas, partiendo del modelo del fabricante *Off Percussion*. Este diseño también está pendiente de patente, dado que el resultado obtenido ha sido muy satisfactorio y es mucho mejor que las sordinas que se encuentran actualmente en el mercado.



Ilustración 109. Sordina de la marca *Off Percussion*. Fuente: M. A. Orero.

Las sordinas *Off Percussion* tienen la peculiaridad de que poseen en uno de sus lados, un imán, oculto a la vista, de manera que su sujeción al timbal es sencilla, cómoda y rápida. Aunque, más allá de esta característica, estas sordinas por sí mismas no resultaban fáciles de manipular, dado que, al quedar sujetas del aro, quedaban colgadas en la parte lateral del timbal, haciendo que su manipulación no resultara lo cómoda que cabía esperar, ya que es demasiado

fácil hacer ruido con el costado del timbal al intentar cogerla. Es por ello que en nuestra investigación tuvimos la idea (para mejorar su colocación) de que se quedara plegada sobre sí misma, en la zona del aro dónde se mantiene sujeta gracias al imán. En este plegado, se probaron diferentes opciones, llegando a la mejor de ellas, que era enrollarse sobre sí misma. En un principio, al enrollarse en su misma tela de fieltro, y al no tener el peso suficiente, no recibía la suficiente inercia al empujarla para su colocación, con lo que se optó por incluir un objeto (ligero), para afianzar su posición, tanto en replegada como extendida. A continuación, se describe una explicación del proceso de elaboración de esta mejora:

Hemos partido de las sordinas de *Off Percussion*, una empuñadura de bicicleta de material ligero (espuma), un trozo de madera, tijeras, aguja e hilo.



Ilustración 110. Proceso de elaboración de la sordina de timbal. Fuente: M. A. Orero

El trozo de madera lo hemos introducido dentro de la empuñadura de bicicleta, ya que esta era demasiado ligera, aunque era más importante que fuera de espuma para no generar ningún ruido no deseado. En último lugar, hemos cosido la empuñadura al extremo de la sordina contrario al de los imanes, de manera que, cuando la sordina se extiende, no se separa de ella, quedando sujeta para su nuevo repliegue.

Una vez realizada esta mejora, su colocación puede verse en las siguientes ilustraciones.



Ilustración 111. Colocación de las sordinas en el timbal. Fuente: M. A. Orero.

La aplicación de la sordina al timbal en el momento adecuado se hace mediante la aplicación de una fuerza lateral sobre la parte enrollada, empujándola hacia el centro del timbal. Este empuje se puede realizar con la mano (los dedos libres de la pinza) o con la propia baqueta. A continuación, una muestra en imágenes:



Ilustración 112. Momento de la grabación. Colocación de las sordinas sobre el parche. Fuente: M. A. Orero.

Debido a las limitaciones tímbricas de los timbales usados aquí como instrumento solista, Carter usa varios recursos para variar el tipo de sonido según la zona del parche sobre la que se golpea. A lo largo de las piezas hay

indicaciones para golpear los timbales en la posición natural de ejecución (señalado con una “N”), en el centro (marcado con una “C”) o cerca del aro (señalado con una “R”). También describe el proceso de cambio gradual de una zona a otra mediante una línea intermitente (“N- - ->C”).

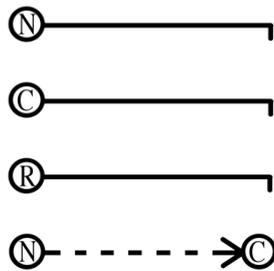


Ilustración 113. Indicaciones de Carter sobre la notación de las zonas de golpe. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

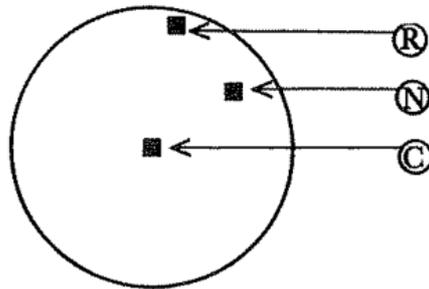


Ilustración 114. Detalle de las zonas de golpe en el timbal, según Carter. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Cuando se golpea en el centro del parche, se produce un sonido amortiguado, con un decaimiento muy rápido, (Rossing, 1983, pág. 88) con una incidencia en los armónicos más graves y con apenas armónicos medio-agudos y agudos. Casi de manera contraria a cuando se golpea cerca del aro, ya que se produce un sonido comparativamente más ligero, con menos armónicos bajos y medio-bajos. (Larrick, 1974, p. 12)

En el inicio de *I Saëta*, se ve claramente la intención de destacar una melodía con las notas Re y La (tocadas en la zona normal o “N”), sobre un acompañamiento generado por las notas Mi afinadas a distancia de octava en los timbales I y IV, y tocadas en el centro de los timbales (sonido “C”).

En los compases tres, cuatro y cinco en Saeta tenemos una relación constante entre las notas Re y La, con el acompañamiento de fondo en la octava Mi. En cada compás, Re y La es convertido en motivo. Primero, solo hay un par (Re y La) en un compás, luego en cada una de los dos compases siguientes hay dos pares. A uno le gustaría escuchar primero el par, Re y La, luego el par cuatro veces con, quizás, un poco de acento en las negras con puntillo. Es cuestión de dar forma a las frases, lo que creo que es muy difícil. (Wilson, 1984, p. 63)

Parece haber cierta confusión con respecto al si se deben usar ambas manos para las notas que están en el mismo timbal, y tienen las plicas orientadas hacia arriba (sonido resonante y normal) y hacia abajo (sonido opaco, al centro del timbal). Según Jan Williams, él es partidario de que sí se usen las dos manos simultáneamente, pero tan sólo cuando se indican dos áreas de golpe diferentes (“N” y “C”), como por ejemplo en la primera y tercera página de la pieza. Según Williams, cuando solo se pide un área de golpe (“N”), como por ejemplo en los compases cincuenta y dos a sesenta y dos, no es necesario percutir dos veces estas notas, sino solo asegurar que se respete su dinámica individual. (Williams, 2000, p. 11)

Según nuestras investigaciones, hemos detectado en este problema dos cuestiones que se deben tener en cuenta, una física del sonido y otra de interpretación del pensamiento de Carter:

- La producción de sonido percutiendo con las dos baquetas en el mismo parche es algo que atenúa el sonido y lo distorsiona, realizando un decaimiento más brusco, dado que las vibraciones emitidas por un foco anulan las del otro foco. A este fenómeno se le llama interferencia, y en el

caso de las membranas es destructiva, ya que se encuentran desfasadas 180°. <sup>115</sup>

- Carter, desde sus primeros manuscritos, tenía la idea de un ritmo ostinato sobre el que sobresalía una melodía resonante (de ahí el dibujo de las ligaduras, véase ilustración 115.)

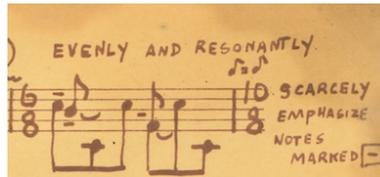


Ilustración 115. Muestra de notación, compás 3 de *I Saëta*. (Carter E., *Manuscripts*)

Con estas dos premisas expuestas, vayamos por partes. En cuanto a la cuestión física del sonido, si hiciéramos caso de la indicación de Carter de golpear con las dos baquetas a la vez en el mismo parche, no tendría un resultado acorde a lo que él solicita, que sea un sonido: “uniforme y resonante, enfatizando un poco las notas marcadas con –”. Añadiendo que, en las primeras versiones de sus manuscritos, ni siquiera pensaba en tocar en diferentes zonas, con lo que la interferencia hubiera sido mayor. <sup>116</sup> Por tanto, si en esa nota señalada con “ – ” debe sonar resonante y por encima del acompañamiento (realizado por las notas Mi), sólo cabe que sea percutida con tan sólo una de las baquetas.

Por otro lado, obsérvese que, en uno de sus últimos manuscritos, ya aparece tal cual la escritura de la edición impresa, en la que la melodía de La y Re ya no son corcheas que encajan dentro de la escritura del ostinato, sino negras y negras con puntillo, coincidentes en *tempo* con el acompañamiento.

---

<sup>115</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Interferencia> Fuente consultada 18-06-2020.

<sup>116</sup> Un golpe en zona normal y otro en el centro se interfieren menos que dos golpes simultaneos en la zona normal, dado que la zona centro emite una vibración muy pobre en armónicos graves.

Además, nos debemos fijar en las articulaciones “ · ” que figuran bajo de la escritura, ya que desaparecen cuando están en una nota que, también debe sonar resonante, con la articulación en la parte superior de “ – ”, afectando a la nota con la plica hacia arriba (negras con puntillo). Este indicio, también nos ofrece información de que la mano encargada de la articulación del staccato no debería tocar, dejando el paso a la otra mano para ese sonido resonante.

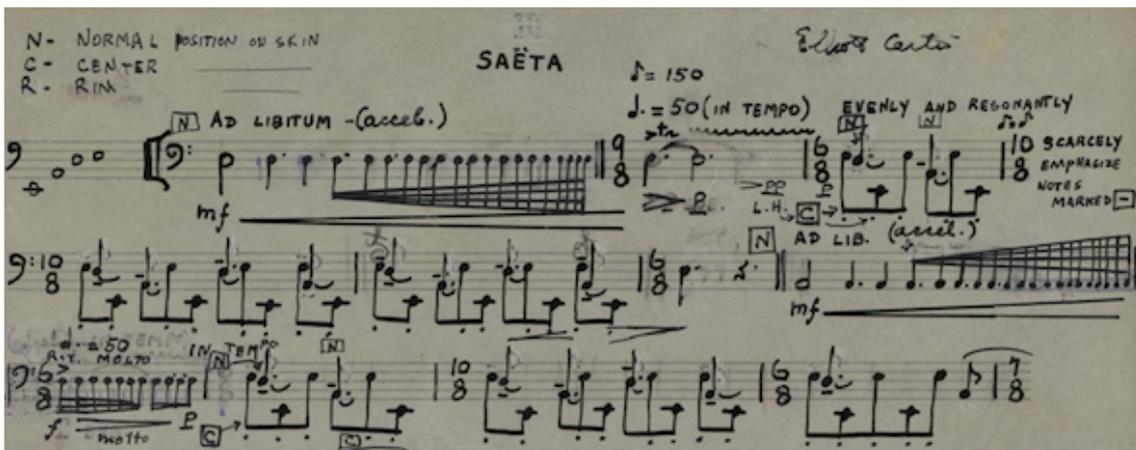


Ilustración 116. Notación en el inicio de *Saëta*. (Carter E., *Manuscripts*)

Respecto de al uso de las dos manos simultáneamente en los golpes marcados con dos plicas (arriba y abajo), tal y como decía Jan Williams, deberíamos preguntarnos si en los compases veintiuno a veinticuatro, en los que todavía sigue esa separación de golpes al centro y en zona normal (plicas hacia abajo y hacia arriba, respectivamente), también debe mantenerse. La ejecución a la velocidad que discurre esos compases (corchea igual a ciento cincuenta), movimientos de brazo entre timbales I y III en matiz piano, y además de centro de timbal a centro de timbal, con lo que la distancia a recorrer es mayor, todo ello hace que sea un pasaje extremadamente difícil, con un resultado inapreciable, comparado con ejecutarlo con tan sólo una de las dos baquetas. Máxime, cuando el tema de las articulaciones en la parte inferior vuelve a suceder (véase Ilustración 117), de manera similar a como sucedía en el pasaje anterior de la ilustración 116.



Ilustración 117. Compases veintiuno a veinticuatro de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Como conclusión, la propuesta de esta investigación es tocar esas notas con doble plica con tan solo una baqueta, en la zona normal, con resonancia y enfatizándola.

Una cuestión que se ha comentado anteriormente es, la particularidad de tocar al centro de los timbales, pero no se había abordado desde el punto de vista del desplazamiento horizontal.

Tocar al centro supone que la zona de toque es desplazada entre unos veinte a treinta centímetros aproximadamente hacia el centro, debido al aumento de diámetro del timbal, y, por lo tanto, dependiendo de él. Además, la distancia a recorrer por las baquetas es mayor que si se toca en la zona habitual (obsérvese las flechas azules en la siguiente ilustración). Así pues, las distancias, tanto paralela al radio, como perpendicular a él, aumentan proporcionalmente con respecto al tamaño del timbal, con lo que el desplazamiento no es regular en el plano horizontal bidimensional. En este comportamiento físico-espacial sucede algo similar a lo que nos encontramos en una marimba de cinco octavas, en la que la distancia de las notas naturales a las notas alteradas es mayor en el registro grave, tanto lateralmente como transversalmente, y por tanto es un movimiento descompensado entre nuestras manos, espacialmente hablando. Véase en la siguiente ilustración la diferencia entre las zonas normal y centro, cómo existe una separación mayor en los timbales más grandes, que obliga a aumentar la distancia a recorrer por cada baqueta (flechas azules), así como la necesidad de modificar el radio de acción

de nuestro brazo, más amplificado en el caso de los timbales más grandes (líneas intermitentes rojas).

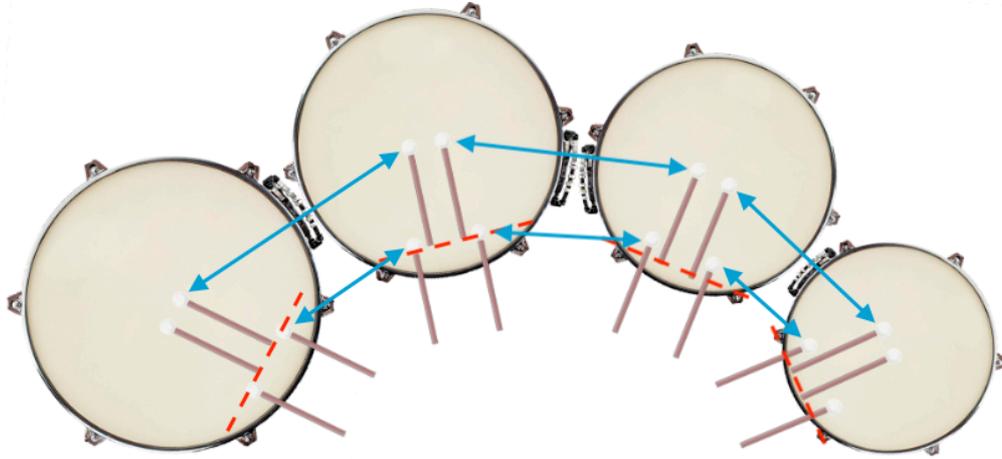


Ilustración 118. Comparación entre distancia de golpes N y C. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Al ser una zona que habitualmente no se suele tocar, es necesario ejercitar el trabajo físico de desplazamiento de hombro, con lo que se sugieren unos ejercicios específicos para realizar previamente al estudio de la pieza.

### Ejercicios I Saëta

♩ = 40 - 300

mano izquierda

mano derecha

Una partitura musical para timbal con dos staves, uno para la mano izquierda y otro para la mano derecha. El tiempo es 4/4. El ritmo es un pulso constante de cuartos. Encima de cada nota hay un círculo con la letra 'C' o 'N'. Una línea horizontal superior conecta los primeros 'C' de cada mano. El patrón de golpes es: C (mano izquierda), C (mano derecha), N (mano izquierda), N (mano izquierda), C (mano derecha), N (mano izquierda), C (mano derecha).

Ilustración 119. Ejercicios para *I Saëta*. © M.A. Orero

Los anteriores ejercicios se pueden ejecutar compases (de uno en uno), por pentagramas, o incluso simultaneando los pentagramas. También es posible realizar diferentes combinaciones por compases intercalados, para favorecer la

independencia. La velocidad de inicio debe ser lenta, fijándose bien en la zona de impacto, y tras varias repeticiones debe incrementarse hasta alcanzar una velocidad de negra igual a trescientos. También es recomendable hacer estos ejercicios comenzando las primeras negras en zona N y yendo hacia zona C, y viceversa, para practicar el desplazamiento gradual de zonas, que recordemos, Carter lo escribe mediante una línea intermitente (“N - - ->C”).

En cuanto a las zonas de golpe, la zona del aro o *Rim* (R) es utilizada tan sólo en *VII Canaries*, respecto de las tres piezas que se han registrado en esta investigación. Según las indicaciones de Carter mostradas en la ilustración 114, se puede apreciar que las zonas de golpe, en especial la normal (N) y la del aro (R), se puede considerar la posibilidad de establecer círculos concéntricos paralelos a la circunferencia del parche, según se muestra en la ilustración 120.

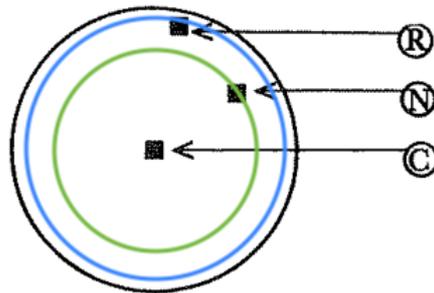


Ilustración 120. Zonas concéntricas de golpe R y N, a partir de indicaciones de Carter. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Esta lectura entre líneas (ya que no lo dice abiertamente Carter en sus indicaciones) nos abre el abanico de posibilidades para interpretar ciertos pasajes comprometidos, técnicamente hablando. Por ejemplo, el fragmento de compases ochenta y uno a ochenta y ocho, la mano izquierda puede tocar en la zona del aro del timbal I más próxima al timbal II, y también en la zona del aro del timbal II más próxima al timbal I. Y de una manera similar, la mano derecha puede tocar en la zona del aro más próxima entre el timbal II y el timbal III; es decir, como se muestra en la siguiente ilustración. Con esto se procura tener más

focalizada la atención en una zona más acotada, haciendo más fácil mantener una correcta posición y más controlada.



Ilustración 121. Detalle posición R en el pasaje del compás ochenta y uno de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En esa misma zona R es aconsejable tocar el pasaje de los compases veinticinco a veintinueve, dado que excepto dos notas en el timbal I, todo lo demás transcurre en los timbales II y III.

Un caso diferente, por ejemplo, en los compases cincuenta y dos y cincuenta y seis que la zona del aro (R) se puede tocar en las zonas más próximas al timbalero, como se muestra en la siguiente ilustración. La mano izquierda toca los timbales I, II y III, mientras que la derecha toca el III y IV.

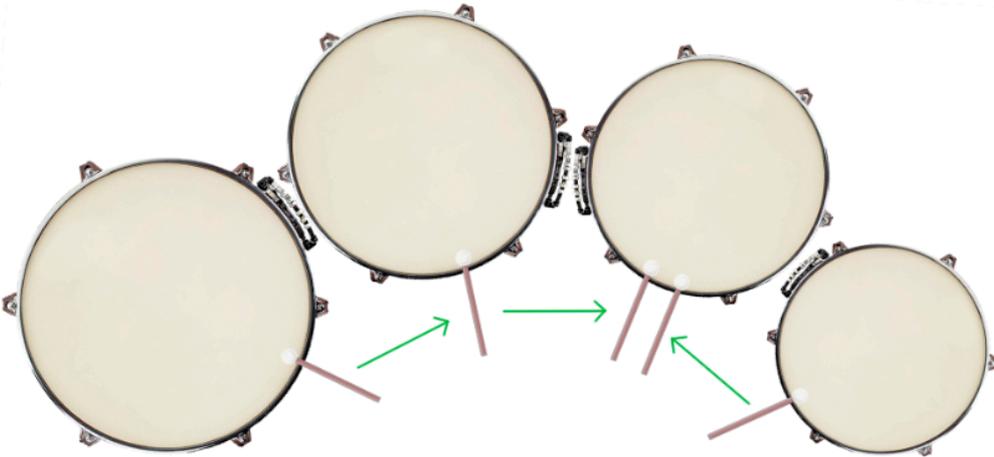


Ilustración 122. Detalle posición R en el pasaje del compás cincuenta y dos y cincuenta y seis de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Respecto a tocar en las zonas más cercanas entre los timbales, tal y como se describe en la ilustración 123, debemos volver a *I Saëta*, ya que en el compás sesenta y tres, tenemos un pasaje interpretado con la parte posterior de la baqueta (Butt), donde además debe sonar piano. Nuestra recomendación es aplicar el mismo criterio para que las zonas en las que se mueve cada una de nuestras manos sea lo más cercana posible, facilitando que, al recorrer menos distancia, el movimiento de inercia sea menor, y por tanto, la fuerza con la que llegue la baqueta será menor, eliminando tensiones innecesarias para amortiguar los golpes. En esta ocasión, la mano izquierda se encargaría de tocar siempre el timbal I y II en sus zonas más próximas (siendo N), y, además, en el timbal III en su lado izquierdo. Mientras que la mano derecha tocaría siempre en los timbales III y IV, y a su vez, en el timbal II en su zona más próxima. Así pues, para este pasaje las zonas a tocar serían las siguientes:

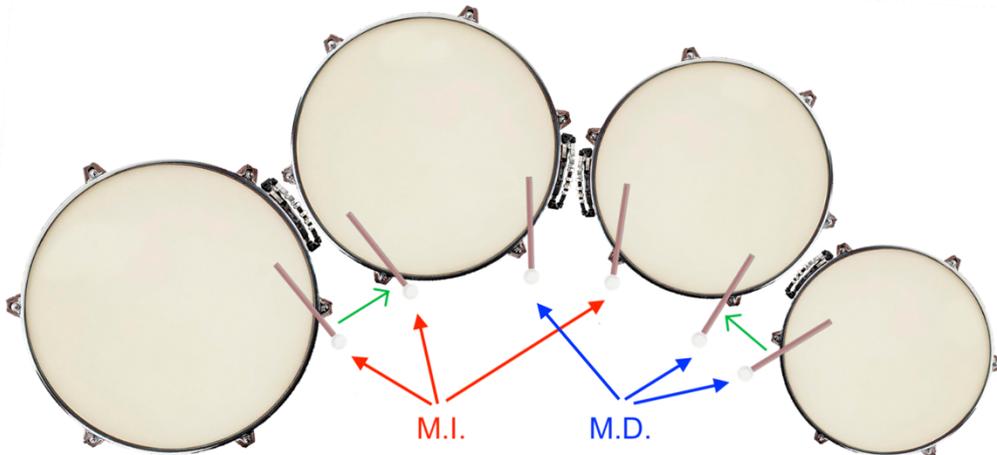


Ilustración 123. Detalle posición N (Butt) en el pasaje del compás sesenta y tres de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Para interpretar este pasaje, ha sido necesario dar un giro a las dos baquetas en el compás sesenta y dos de la manera descrita en la ilustración 104 (vuelta simultánea de las dos baquetas a la vez), pasando de tocar con las cabezas de las baquetas a la parte posterior de ellas. Para este giro tenemos tan sólo un silencio de negra con puntillo, y es necesario ejecutarlo en un estricto *tempo*. Posteriormente en el compás setenta y cinco, vuelve producirse el giro de las baquetas, en este caso, al contrario, del culo de la baqueta a las cabezas, siguiendo el proceso descrito.

A continuación, y por último, vamos a comentar acerca de los apagados, especificados por Carter y marcados en la partitura cuando son obligados, y no a criterio del intérprete. Para ello, en primer lugar, debemos aclarar cómo los escribe, ya que, como es sabido, el mundo de la notación sufre de distintos signos para indicar las mismas cosas. En nuestro caso, Carter utiliza uno de los signos más utilizados, la “x” con su plica.



Ilustración 124. Signo de apagado con la mano. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Además, lo escribe en el espacio o línea al que corresponde la nota a apagar, lo que facilita enormemente su lectura y entendimiento.

El apagado del sonido en el timbal, en el caso de las manos, puede realizarse de varias maneras. Las más utilizadas es sujetando la baqueta únicamente con el pulgar y la palma de la mano, mientras los otros cuatro dedos apoyan con sus yemas en la superficie del parche del timbal. O también, sujetando la baqueta con la pinza (pulgares-índice), mientras los otros tres dedos se apoyan encima del parche para atenuar el sonido. Otra posibilidad añadida es, cómo se apoyan esos dedos con sus yemas, o bien todos a la vez, o bien en forma de abanico progresivo, apoyando de una en una sus yemas (comenzando desde el dedo meñique, posteriormente anular, etc.). Es evidente que el apagado de cuatro dedos será más eficaz que el apagado de tres dedos; el único inconveniente reside en dejar la baqueta tan sólo sujeta por el pulgar, cuestión que puede ser peligrosa en pasajes rápidos, y que necesitan de una apresurada ejecución, dado que la pinza perdería su posición, comprometiendo los siguientes golpes a ejecutar.

A continuación, veamos unos ejemplos aplicados sobre las piezas. Por ejemplo, el primer caso lo tenemos en */ Saëta*, en el compás veintinueve. Tal y como aparece anotado, el apagado debería hacerse en el segundo tiempo de ese compás, pero lo realmente importante es, que la nota Mi resuene sin ningún otro sonido que lo interfiera. Por eso, podemos ejecutar el apagado justo al mismo tiempo que tocamos la nota Mi con la izquierda, amortiguando el sonido con la mano derecha a la vez, teniendo así la posibilidad de minimizar cualquier posible sonido que pudiéramos hacer al apoyar la yema de los dedos sobre el parche vibrante.

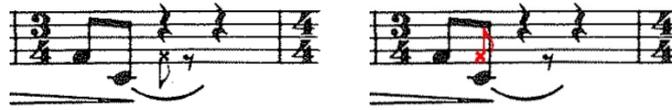


Ilustración 125. Apagado en compás veintinueve de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Esta anticipación propuesta, a la hora de realizar los apagados, ayuda a clarificar más el fraseo musical, además de “limpiar” cualquier posible ruido que se derive del apagado, debido a la coincidencia con el ataque de la nueva nota.

En la versión registrada digitalmente se han añadido dos momentos de apagados que no están marcados en la partitura por Carter, pero que mejoran y enfatizan el discurso musical propuesto por Carter. Nos referimos al compás cincuenta, y al compás noventa y cuatro.

Si analizamos el apagado utilizado en el compás cuarenta y cinco, podemos observar como Carter evita la disonancia del Mi agudo con el Re, apagando el primero (además del Mi grave).



Ilustración 126. Apagado en compás cuarenta y cinco de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Algo similar ocurre en el compás cincuenta, pero en este compás no está anotado el apagado. Tras percutir las notas Mi grave y Re, el sonido puede mezclarse con la resonancia del anterior golpe (La y Mi agudo), sobre todo la resonancia Mi agudo y Re (que Carter evitaba anteriormente); con lo que, si aplicamos un apagado en estas últimas notas, y tras dar la primera negra del compás cincuenta, se ganará en limpieza acústica, eliminando vibraciones y

frecuencias innecesarias. La anotación quedaría como se ve en la siguiente ilustración:



Ilustración 127. Apagado del compás cincuenta de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

El otro momento que se ha enumerado anteriormente, el compás noventa y cuatro de *I Saëta*, si lo tocamos *a tempo*, tras haber sonado el Mi grave en matiz *fortísimo*, y en los siguientes tiempos del compás tocamos los golpes muertos o *Dead Strokes* (DS) en pianísimo, es evidente que algo no funcionará bien. Las soluciones podrían ser varias: o el golpe *fortísimo* no es tan fuerte, o los golpes muertos posteriores no son tan pianísimo (contando con que no se hace un apagado). Nuestra propuesta, pensamos que más musical, es realizar los matices tal y como indica Carter, pero si aplicamos un leve apagado progresivo a la nota Mi grave de manera que su decaimiento es más rápido (pero sin llegar a ser abrupto) hace que, sin esfuerzo por parte del oyente, escuche claramente los golpes muertos del final en pianísimo. Dado que también indica el *ritardando*, hacemos este un poco más acusado durante el silencio de negra, procurando así un tiempo extra para que el decaimiento del sonido de la nota Mi grave no sea demasiado brusco.

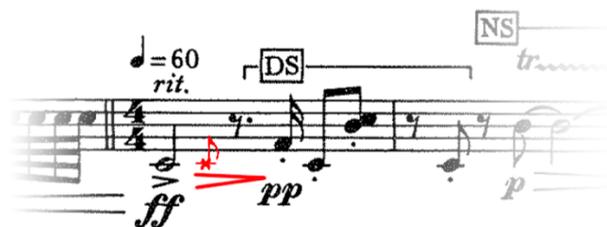


Ilustración 128. Apagado en compás noventa y cuatro de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En cuanto a la pieza *VII Canaries*, los primeros apagados anotados suceden en el compás cuatro, e inmediatamente solicita tocar en la zona R, con lo que, según las pruebas realizadas en esta investigación, el apagado debería realizarse con los dedos corazón, anular y meñique (flechas rojas), mientras que ya estamos preparados en la zona R más cercana entre los timbales (flechas azules).



Ilustración 129. Apagados compás cuatro de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

En el compás ciento seis, la mano izquierda (color rojo) tan sólo tocará la primera corchea, dedicándose posteriormente a realizar los apagados siguientes, siendo la mano derecha (color verde) la que toque el Si, el Do# y el Fa.

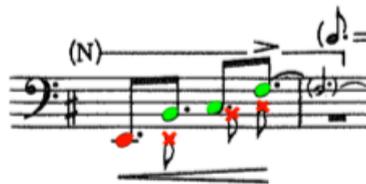


Ilustración 130. Compás ciento seis de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Este motivo se repite en el último compás de *VII Canaries*, sólo que más rápido. Dado que la última semicorchea (Fa) se debe quedar sonando, Carter añadió el apagado tan sólo para el Mi y el Si, pero las técnicas más actuales nos permiten apagar los tres timbales, es decir, el Mi, el Si y el Do#. De esta manera, el Fa suena más limpio, al igual que en el ejemplo anterior (ilustración 130). Además, cuando se toca la última nota, en el timbal I, podemos opcionalmente apagar el sonido de Fa (tampoco indicado por Carter), para eliminar disonancias indeseadas. Esto es en base a que Carter marca este último golpe con dos plicas, para ser interpretado con un doble golpe simultáneo de las dos baquetas en la zona normal, lo que produce un golpe muy potente, pero con una atenuación más rápida que si se produce con tan solo una de las baquetas (debido al proceso de interferencia de ondas descrito anteriormente).

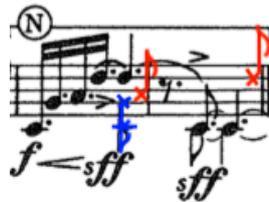


Ilustración 131. Apagados último compás *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)

Y en cuanto a los apagados, por último, en *VIII March* no está anotado ningún apagado mediante las manos, dejando su elección y su uso a criterio del timbalero, con total libertad.

Para finalizar, acabaremos con los golpes muertos o *Dead Strokes* (DS), de los que ya se ha hablado en el ejemplo mostrado en la ilustración 128. La particularidad de los golpes muertos interpretados en los compases noventa y seis, noventa y siete, y ciento dos de *VII Canaries*, es que todos ellos se realizan en un matiz de *fortísimo*, lo que podría repercutir en la pinza de sujeción. Para efectuar este pasaje con garantías se recomienda aumentar la presión en la sujeción la baqueta con toda la mano, sin limitarse a mantenerla con la pinza solamente. Además, se debe mantener firme la presión del apagado de la

baqueta sobre el parche para asegurar un correcto sonido apagado, y no desestabilizar el pulso, ya que al mantener la baqueta pegada al parche durante unas milésimas de segundo más de lo normal, es bastante probable que el *tempo* se viera resentido, retrasándolo un poco.

### 7.4. *Movimiento corporal*

---

El movimiento corporal juega un papel imprescindible en la ejecución y en la percepción de las interpretaciones musicales. A lo largo de la historia siempre ha estado acompañado el gesto con la música en los conciertos y performances en directo, pero en nuestros días, en el caso de registros audiovisuales deben cuidarse todavía más, si cabe.

Los gestos en la interpretación musical funcionan como parte de un todo, e indican en sí mismos un foco de atención, ya sea en el contenido narrativo de una obra, o para añadir un aspecto visual que colabore con dicho contenido. Por todo ello, a través del movimiento corporal, los pensamientos e ideas del intérprete se pueden comunicar a la audiencia. Los intérpretes pueden, e incluso deben, utilizar este conocimiento para mejorar sus capacidades de interpretación.

Cuando se estudia una obra o pieza musical, podemos diferenciar básicamente tres vías de aprendizaje: auditiva, visual y cinestésica, las cuales son una combinación que persiguen en común ese único fin: la interpretación. (Matthay, 1913, pp. 10-11). Para todas ellas es fundamental, por un lado, la

concentración, la cual permitirá realizar un trabajo consciente, y por otro lado, la imaginación, que es la capacidad de visualizar o auralizar las cosas con agudeza, aparte de su verdadero acontecimiento físico fuera de nosotros. (Ibid.) A esto se refiere también Edwin Hughes (1915) en su artículo en *The Musical Quarterly*, añadiendo además la necesidad de que la memorización correcta necesita de un conocimiento de la estructura musical, desde la micro-forma a la macro-forma. En nuestro caso, el timbalero debe realizar un plan de estudio que abarque todas esas vías, es decir, un análisis global de la obra, a través de la partitura, desde un punto de vista auditivo, visual y de movimiento; con especial atención y un exhaustivo estudio sobre el movimiento que realiza en cada momento.

En muchas ocasiones el movimiento es realizado de forma rápida y tras un espacio de tiempo de estudio consciente, en el que la repetición es el método de aprendizaje del movimiento corporal que permita acometer los pasajes musicales con fluidez. Esta repetición, en muchas ocasiones mecánica, en busca de la fluidez hace, o permite, que los percusionistas interpreten las obras de memoria, o al menos ciertos pasajes. Así pues, podemos afirmar que el movimiento corporal y la memorización van íntimamente ligados.

Los instrumentos de percusión, en su mayoría, necesitan un movimiento corporal fluido y con gran capacidad de movimiento. Fijémonos, por ejemplo, en la evidencia de la necesidad de movimiento de un trompetista, que precisa de escasos movimientos para obtener su sonido, comparado con la ejecución de una nota en cada timbal, separados entre sí por prácticamente tres metros de distancia. Es notorio que el desplazamiento horizontal va a jugar un papel importantísimo en la interpretación de los timbales.

Para plantear un estudio del movimiento, se necesita de un programa motor, comúnmente o coloquialmente conocido como “estudio técnico”. Este programa motor puede contener fragmentos de la partitura y también fragmentos ajenos a ella; en este segundo caso siempre guardando una relación de aspectos

comunes a la partitura objeto de estudio. A este segundo grupo pertenecen ejercicios ya existentes en libros de técnica, o bien, ejercicios propuestos por el profesor o el alumno creados desde la imaginación y diferentes a la partitura, en la que se combinen aspectos relevantes que puedan ayudar a aprender la pieza u obra.

A partir de este programa motor, el cual se concibe como una estructura jerárquica, obtenemos una entrada formativa que se convierte en “acción realizada”. Cuando aprendemos a tocar un instrumento musical y posteriormente trabajamos en una pieza musical específica, estos programas se construyen y fortalecen con el ensayo. (McPherson & Parncutt, 2002, p. 167) Está bien documentado que se necesitan más de diez mil horas de práctica técnica y de repertorio (Ericsson, Krampe, & Tesch-Römer, 1993) para refinar una técnica instrumental y experiencia suficiente (a modo de estándar profesional) para tocar en una orquesta sinfónica. Durante esta práctica, el desarrollo de programas motores interactúa con el de otras habilidades cognitivas, como la memorización, para que todo el proceso de aprendizaje y juego se automatice.

Las estrategias adoptadas, para memorizar los diferentes pasajes y secciones de una obra musical, dependen de la naturaleza de la tarea y del contexto en el que se interpretará la música (Hallam, 1997b). Según McPherson y Parncutt, los músicos dicen ser más propensos a confiar en la memoria auditiva automatizada sin recurrir al análisis cognitivo, al menos en los casos en los que la pieza a interpretar es corta y sencilla, y además, llevados a cabo en un ambiente relativamente poco amenazador, como un concierto informal. La evidencia también sugiere que los cambios en las estrategias de práctica de la memorización ocurren a medida que se desarrolla la experiencia. (McPherson & Parncutt, 2002)

Por este motivo, para la interpretación performativa de las tres piezas de Elliott Carter que son motivo de esta investigación, se hace imprescindible la necesidad de hacer un estudio que nos encamine a la memorización de cada

pieza, o al menos de aquellos fragmentos que reclamen una mayor atención consciente. La memorización es un proceso que el intérprete no realiza a través de una continua repetición de los distintos fragmentos, sino a través de una repetición consciente, mejorando aspectos que con una partitura en el atril no nos permitiría mejorar como son: la fluidez, la relación de movimientos, la igualación, la visión de los instrumentos en su totalidad para conseguir perfectamente cada uno de los efectos, con la altura y el movimiento deseado. La memorización nos permite estar pendientes del aspecto más relevante al que debemos dar importancia en esta investigación, que no es otro que el sonido.

Estemos diseñando un movimiento grande, o uno pequeño, es absolutamente esencial que recordemos vívidamente la proporción exacta de importancia musical que se atribuye a cada una de sus secciones y clímax, sus temas, oraciones, frases, e ideas, hasta la importancia real de cada nota empleada. Sólo con una memoria tan perfecta de todos sus componentes podemos esperar producir una imagen musical perfecta en su perspectiva, perfecto en sus contornos, perfecto como un todo. (Matthay, 1913, p. 56)

Los libros y/o métodos de percusión, en especial los referidos a los timbales, incluyen diagramas de las posiciones y posturas correctas para colocarse en los timbales, sujetar las baquetas, producir el sonido mediante los golpes, etc. (véase, por ejemplo, (Goodman, 1948; Cook G., 2006; Ludwig, 1957)), pero pocos de estas publicaciones brindan información sobre cómo usar el cuerpo de manera efectiva para lograr un efecto musical, actuación expresiva o una interacción con la audiencia. Stowell sugiere diferentes tipos de movimiento para producir diferentes ritmos musicales, estableciendo tres niveles o grados según la velocidad de la música: *Adagio*, *Moderato* y *Presto*. Por ejemplo, el *Adagio* requiere movimientos más amplios que el moderato, y en el *Presto* las notas se lanzan o arrojan, con un peligro de abandono físico. (Stowell, 1985)

No hay solo una forma de explorar el cuerpo en la música para mejorar la técnica, la expresión musical y la presentación del yo en la interpretación. A

continuación, presentamos algunos métodos propuestos por McPherson y Parncutt para trabajar con los estudiantes y entrenar sus movimientos de su cuerpo:

- Entrenamiento de la fluidez del movimiento. Resaltando la importancia de la correcta postura del cuerpo ante su instrumento, partiendo de encontrar el punto de mejor equilibrio para la cabeza, el cuello, una buena alineación de la columna, sobre una pelvis y piernas bien asentadas. Estos principios surgen de las enseñanzas de la Técnica Alexander (1869-1943), que busca, además, la eliminación de tensiones musculares indeseadas o malos hábitos posturales que pueden interferir en la interpretación.
- Explorando el potencial expresivo: la narrativa de la obra musical. Acercando a los instrumentistas al mundo de la interpretación teatral, los estudiantes deben expresar diferentes personajes, sentimientos o estados mentales que les sugiera la obra musical que están aprendiendo, haciéndolo en primer lugar con gestos físicos, y posteriormente con sonidos musicales. Este tipo de experiencia está basada en ejercicios de estilo dramático. (Boal, 1992)
- Trabajando la intención de cada frase musical. Una vez vista la atmósfera general de la pieza, nos centraremos en la creación de asociaciones de acción para cada frase musical, tratando de construir una narrativa no verbal a través del movimiento o gesto físico. Tomando como referencia la propuesta del analista de movimiento y coreógrafo Laban (1960) respecto al peso y la fluidez de los movimientos.
- Encontrar la personalidad interior y exterior en movimiento. En la interpretación musical, a veces necesita que los gestos corporales sean más amplios y más obvios para la audiencia, de modo que el componente de movimiento sea claro. Algo similar sucede con los actores de teatro, que precisan exagerar a veces las acciones para que lleguen correctamente al espectador. (Boal, 1992)
- Estrategias de movimiento corporal del maestro para desarrollar la expresión musical en el alumno. Los profesores pueden utilizar una amplia gama de metáforas verbales, especialmente para situaciones en las que la expresión

tiene que ver con movimientos o reacciones internas (como contracción o ternura) para estimular la imaginación y el significado corporal del alumno. Estas metáforas generalmente capturan cualidades físicas.

En cuanto al punto de partida, en el caso de los timbales, la forma más común de tocar los timbales siempre ha sido sentado con una banqueta deslizante, de forma que el intérprete mediante los impulsos de los pies hace rodar el sillín desplazando el cuerpo conforme percute y se mueve entre los diferentes timbales, para que la posición de las manos siempre sea la correcta. El movimiento continuo del golpe no debe variar mientras se desplaza el intérprete durante este recorrido para no producir ningún tipo de golpe no deseado, evitando así la no igualdad de los golpes y consiguiendo fluidez en el movimiento. Del mismo modo, la razón principal por la que los timbales se tocan sentados es por la comodidad de poder realizar los diferentes cambios de afinación. (Ludwig, 1957, p. 16)

Blades (1992, p. 361) afirma, con razón, que una posición de pie ofrece una considerable libertad de acción y movimiento, pero, debido en gran medida al uso casi generalizado de timbales de pedal, la posición más habitual es la posición sentada. La altura del timbal es tal que al tocar, las baquetas se encuentran en posición horizontal. Normalmente, cada timbal tiene cierta inclinación en la línea horizontal del parche, siendo un poco más baja la parte más cercana al timbalero; esto reduce el peligro de que las baquetas choquen accidentalmente con el aro, o el mango de micro-afinación de algunos modelos de timbal al pasar de uno a otro.

En el caso de utilizar la posición de pie, la acción de realizar cambios de afinación, al estar apoyados tan sólo sobre un pie, se complica, ya que el punto de equilibrio de nuestro cuerpo varía, con lo que aumentan las probabilidades de perder el equilibrio. Además, esta posición no nos permite realizar dos cambios de afinación a la vez, estos deberían ser realizados en todo caso de uno en uno,

pues nos es imposible accionar simultáneamente dos pedales sin otro apoyo más que nuestros pies.

No obstante, tal y como se adelantaba en el apartado 7.3 de esta tesis, dado que en ninguna de las piezas de Elliott Carter que se plantean en esta investigación para su registro audiovisual se realiza ningún cambio de afinación mientras se está interpretando, aconsejamos tocarlas de pie. Existen cambios de afinación entre pieza y pieza, pero no durante el transcurso de cualquiera de ellas. También, el hecho de utilizar diferentes efectos en diferentes partes del timbal (sobre todo el centro del parche), exige unos movimientos más holgados, cubriendo mayores distancias, precisando de un desplazamiento de nuestro eje gravitacional habitual.<sup>117</sup> Por ello, una posición erguida, nos ayudará a realizar, mantener y visualizar mucho mejor los diferentes movimientos, de forma que, por un lado, no perderemos en ningún momento el equilibrio, y por otro lado, el espectador podrá ver con claridad todas y cada una de las transiciones tanto melódicas como rítmicas, de tempo, pulso, etc.

A continuación, vamos a hacer referencia a los momentos del registro audiovisual en los que claramente justifican esta libertad de movimiento.

En *VIII March*, desde el inicio hasta el compás siete no se produce ningún cambio de baquetas, pero llegados a ese compás comienza una sección en donde es imprescindible realizar el cruce de las baquetas, con lo que se necesita mayor cuidado en la posición del cuerpo para realizar correctamente ese tipo de movimiento. El cruce necesita de una conducción del cuerpo que le permita, por un lado tener control, pero por otro, también libertad de acción que haga posible el cruce. Esta libertad la procura la posición de pie, ya que permite el

---

<sup>117</sup> Para poder alcanzar el centro de los timbales es preciso un desplazamiento horizontal y longitudinal de nuestro hombro para acercar la baqueta a la posición correcta de impacto en la zona central del parche. Este efecto es prácticamente imposible de realizar si no se interpretan las piezas en la posición de pie.

desplazamiento de nuestro centro de gravedad, acercando o alejando nuestro cuerpo de la posición de los timbales.



Ilustración 132. Momento del cruce del compás siete en *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

En esta última imagen se puede apreciar que el cuerpo aparece ligeramente inclinado hacia el costado izquierdo, con el pie un poco adelantado y las rodillas flexionadas para procurar de cierto peso a la hora de la producción del impacto del golpe. Con esto se intenta marcar con un sonido un poco más potente el realizado con la baqueta que toca el timbal dos (que toca con la cabeza de la baqueta) que el timbal tres (que toca con el culo de la baqueta), ya que la nota Si se considera melodía, en contraposición de la nota Do, que se considera acompañamiento.

Otro momento de la pieza *VIII March* que nos justifica es, por ejemplo, el compás dieciséis, en donde se realiza el cambio de baquetas. En la siguiente ilustración se puede comprobar que, para realizar el cambio de una manera más rápida, nuestro cuerpo se balancea hacia su costado izquierdo para preparar el momento del cambio de baquetas; es decir, mientras que la mano izquierda toca su último golpe, nuestra mano derecha está próxima a la anterior para anticiparse al trueque de posiciones.



Ilustración 133. Momento del cambio de baquetas en *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

Este mismo cambio de baquetas sucede entre los compases veinte y veintiuno, debiendo de realizar el mismo tipo de balanceo del cuerpo, y por lo tanto, necesitado de esa libertad de movimiento que nos concede la postura de pie, en contra de la posición sentada.

También entre los compases cuarenta a cuarenta y cuatro nos exige una importante circulación de movimientos, ya que Carter nos escribe de manera que obliga a tocar con la mano contraria al timbal correspondiente, es decir, con la mano derecha en el timbal izquierdo, y con la mano izquierda en el timbal derecho, en un constante cambio de posibles combinaciones. Una vez más necesitamos de un cuerpo libre de movimientos que nos permita llevar nuestro torso hacia la dirección del golpe para acompañar esta coreografía de movimientos, con lo que la posición de pie vuelve a ser de gran ayuda.

En los compases cuarenta y nueve a cincuenta y seis nos encontramos con los palíndromos que realizan un barrido por los cuatro timbales, en dirección descendente y ascendente. Estos barridos en forma de septillo son lo

suficientemente rápidos para que nos veamos obligados a girar rápidamente nuestro torso para, de nuevo, acompañar el movimiento de nuestros brazos.

Y, por último, otra cuestión que nos recomienda la postura de pie en la pieza de *VIII March* es la colocación de las sordinas.



Ilustración 134. Momento de colocación de sordina en *VIII March*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

En este momento, nuestro cuerpo debe poder acercarse lo suficiente como para poder realizar el acto de colocación de las sordinas, con lo que es imprescindible disponer de esa libertad que nos proporciona la posición de pie.

Pasando a otra de las piezas, en este caso *I Saëta*, nos encontramos también con momentos en los que la posición de nuestro cuerpo debe ser la de bipedestación, para mejorar aspectos de movimiento que nos ayuden musicalmente. Por ejemplo, el hecho de producir sonidos en el centro del timbal hace que nuestro radio de acción de las baquetas se vea incrementado en casi medio metro por cada lado, es decir, aumenta el semicírculo en el que debemos movernos, obligando a un mayor desplazamiento de nuestro torso para producir un correcto sonido. Es el caso de los compases tres a seis, ocho a veinticuatro

y setenta y siete a ochenta y nueve, en donde debemos estar tocando en el centro de los timbales I y IV.



Ilustración 135. Momento de tocar en el centro de los timbales en *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

En un principio, puede dar la impresión que estos pasajes se podrían hacer en posición de sedestación, pero en realidad nos encontramos con momentos en los que nuestra mano izquierda debe desplazarse rápidamente desde el timbal I al III, y también nuestra mano derecha desde el timbal IV al II, con lo que, nuevamente el torso, nos debe procurar un control del giro que acompañe a nuestros brazos.

Un giro también muy rápido sucede al final de la pieza, cuando pasamos del compás noventa y tres al noventa y cuatro, yendo del timbal IV al I en un movimiento veloz que no interrumpa el crescendo ni el incremento de batidas. En esta acción, nuestro cuerpo debe realizar un paso atrás, conducidos por nuestro pie izquierdo, con flexión de las rodillas, permitiendo que nuestro brazo izquierdo pueda recorrer rápidamente el trayecto entre los timbales más lejanos,

a la vez que, nuestra mano derecha apaga la resonancia del timbal agudo, tal y como puede verse en la siguiente ilustración.



Ilustración 136. Momento del final de *I Saëta*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968)  
Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

Este tipo de movimientos resulta más complicado en una posición de sedestación, ya que tal y como está dispuesto nuestro torso, en el centro de los timbales hace que se encuentre en medio de la trayectoria del movimiento de nuestro brazo, molestándonos a nosotros mismos en una conducción de cierta velocidad.

Por último, en el caso de *VII Canaries*, tenemos una constante utilización de las diferentes áreas de golpe, que precisan de un constante alejamiento y acercamiento del torso hacia los timbales (prácticamente tocamos con las piernas el borde de los timbales). En algunas ocasiones de una manera muy rápida, como es el caso de los compases once a veinte.

Este ejemplo, así como una pequeña inclinación para procurar de transmitir el peso del cuerpo hacia la parte de la zona de impacto de la baqueta, ayudando a la producción de un sonido con mayor proyección, se puede apreciar en la siguiente ilustración.



Ilustración 137. Momento del inicio de *VII Canarias*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

Este tipo de requerimiento en nuestra posición se repite constantemente durante *VII Canarias*, aunque todavía tenemos otras acciones que ayudan a justificar la posición de pie para su interpretación. Por ejemplo, en los compases veinticuatro a veinticinco tenemos unos apagados de los cuatro timbales, agrupados de dos en dos que nos obligan a realizar un giro muy importante del torso para alcanzar con nuestras manos los parches, y así realizar el apagado del sonido.



Ilustración 138. Giro del torso en apagado del compás veinticuatro de *VII Canarias*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

Además, inmediatamente después de ese rápido giro para apagar todos los timbales, debemos acercarnos a la zona central de los timbales para, a

continuación, tocar en la zona del aro. Esta posición es muy similar a la de la ilustración 137, en donde nuestro cuerpo está muy próximo a los timbales.



Ilustración 139. Posición en compás veinticinco de *VII Canaries*. (Carter E., *Eight pieces for four timpani*, 1968) Extraído del registro Audiovisual realizado en esta tesis.

Por último, la falta de necesidad de utilizar los pedales durante la ejecución de las piezas (ya que no suceden cambios de afinación en su transcurso), sumados a todos estos ejemplos recientemente expuestos que refuerzan la teoría de libertad de movimiento, y bajo nuestro punto de vista, queda demostrada la recomendación de utilizar la posición de pie para la interpretación de estas tres piezas de Carter.

### 7.5. Aspectos audiovisuales: Del estudio a la pantalla

---

Carter era consciente de que su música era, a veces, complicada para el oyente. Lo reconoce en una entrevista que le hizo el compositor Benjamin Boretz en 1968, donde nos dice: “Pero (el oyente) debe ser consciente de que está sucediendo algo que es reconocible, y creo que -espero que- de una vez, o tal vez requiera un par de escuchas. (Boretz & Carter, 1970, p. 10)

Años más tarde, a través del artista Richard Kostelanetz, nos llega una serie de pensamientos que intentan reafirmar esa tesis de “escuchar más de una vez su música”:

De hecho, precisamente porque la mejor música de Carter debe ser re escuchada incluso para comenzar a entenderse, se podría decir que este no compone para la sala de conciertos en vivo sino para medios de reproducción [...] que permiten a los oyentes volver a escuchar una obra, inicialmente evasiva, tan a menudo como deseen. (Kostelanetz, 2000, p. 109)

Esta investigación performativa tiene como punto esencial el poder dotar a todos aquellos que la lean, la escuchen y la vean a través de su interpretación,

de un sistema metodológico para afrontar cualquier obra como intérpretes y su grabación en medios digitales. Del mismo modo, mostramos a continuación aspectos enriquecedores a nivel musical, visual y que a su vez aportan información íntimamente ligada con aquello que el espectador está escuchando y viendo como aspecto transversal a toda la investigación.

Con esto queremos decir que, como punto final a nuestro análisis interpretativo de estas tres piezas de Carter, es muy importante trasladar todo nuestro trabajo a un escenario y, por ende, a la pantalla, sacándolo de nuestro estudio y exponiéndolo en el espacio para el que ha sido preparado.

Antes de examinar y mostrar nuestras aportaciones técnico-visuales y de audición, hemos de subrayar que la grabación fue realizada utilizando seis cámaras: una mostrando el plano general frontal, dos cámaras mostrando los planos desde la izquierda del intérprete, otras dos mostrando los planos desde la derecha del intérprete y finalmente una cámara con un plano cenital para mostrar una visión amplia y a modo de diagrama

Con la realización en los cambios de plano se ha intentado mostrar cada uno de los detalles que hemos ido explicando a lo largo del análisis, ayudando en esta investigación a su constatación.

Cada efecto, cada detalle técnico, cada zona donde se percute el timbal, la posición de los instrumentos, la posición del intérprete, la colocación del atril, el tipo de baqueta utilizada en cada pieza, es mostrado en esta grabación para que todo detalle sea mostrado, pues todo ha sido probado e investigado para conseguir la mejor versión de dichas piezas con respecto a la investigación interpretativa. La utilización de varias cámaras y micrófonos intenta mostrar en el montaje final del proyecto tanto aspectos sonoros y técnicos, como aspectos visuales de movimiento y espacialidad entre las diferentes piezas.

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

---

Es de carácter implícito el aportar una puesta en escena trabajada y en relación a todo aquello que se va a interpretar en toda investigación performativa y que todo intérprete debería mostrar, no solamente en el escenario, sino también en la realización de grabaciones en formato profesional ante unas cámaras. La puesta en escena es un factor indispensable en la profesionalización de todo artista, indistintamente de la actividad de la rama artística que se vaya a realizar.

A continuación, se muestra el *timeline* con los planos utilizados y los tiempos y compases que abarcan cada uno de ellos. En total se han utilizado seis diferentes planos:

- Plano frontal
- Plano izquierdo
- Plano derecho
- Plano izquierdo picado
- Plano derecho picado
- Plano cenital

<b>VIII March</b>							
TIEMPO mm:ss.frames	IZQUIERDO PICADO	IZQUIERDO	FRONTAL	DERECHO	DERECHO PICADO	CENITAL	COMPASES (Tiempos)
00:00.00-00:13.02			TÍTULOS				—
00:13.03-00:20.08			X				0(2)
00:20.09-00:24.05		X					0(3)-1
00:24.06-00:26.04					X		2
00:26.05-00:34.06	X						3-6(1)
00:34.07-00:36.02		X					6(2)-6(4)
00:36.03-00:38.01				X			7(1)-7(3)
00:38.02-00:43.04						X	7(4)-9(3)
00:43.05-00:46.16		X					9(4)-11(3)
00:46.17-00:49.13				X			11(4)-12
00:49.14-00:54.08	X						13-15(1)
00:54.09-00:56.05		X					15(2)-16(1)
00:56.06-00:57.19					X		16(2)-16(4)

<b>VIII March</b>							
<b>TIEMPO mm:ss.frames</b>	<b>IZQUIERDO PICADO</b>	<b>IZQUIERDO</b>	<b>FRONTAL</b>	<b>DERECHO</b>	<b>DERECHO PICADO</b>	<b>CENITAL</b>	<b>COMPASES (Tiempos)</b>
00:57.20-01:02.14		X					17-19(3)
01:02.15-01:04.03					X		19(4)-20(2)
01:04.04-01:06.00		X					20(3)-21(3)
01:06.01-01:07.04				X			21(4)-22(1)
01:07.05-01:10.09		X					22(2)-23(3)
01:10.10-01:13.22				X			23(4)-25
01:13.23-01:20.12		X					26-28
01:20.13-01:22.17			X				29
01:22.18-01:24.22	X						30
01:24.23-01:26.23			X				31
01:26.24-01:32.09					X		32-34
01:32.10-01:36.18	X						35-37(2)
01:36.19-01:39.16			X				37(3)-38(2)
01:39.17-01:42.00				X			38(3)-39
01:42.01-01:48.13					X		40-42
01:48.14-01:55.13						X	43-45(1)
01:55.14-02:01.08					X		45(2)-47
02:01.09-02:05.06		X					48-49
02:05.07-02:08.14					X		50-51(1)
02:08.15-02:14.03		X					51(2)-52(2)
02:14.04-02:16.24			X				52(3)
02:16.00-02:18.24		X					54-55(1)
02:18.00-02:19.21					X		55(2)
02:19.22-02:21.22						X	55(3)-56
02:21.23-02:26.18			X				57-59
02:26.19-02:31.12		X					60-62
02:31.13-02:34.20			X				63-64(1)
02:34.21-02:40.14		X					64(2)-66(3)
02:40.15-02:43.08				X			66(4)-67-(3)
02:43.09-02:45.02					X Zi*		67(4)-65(2)
02:45.03-02:49.20	X Zo*						65(3)-70(1)
02:49.21-02:54.18			X				70(2)-71
02:54.19-02:57.11				X			72-73(1)
02:57.12-02:59.06					X Z*		73(2)-73(4)
02:59.07-03:02.04			X				73(4)-74
03:02.05-03:04.02	X Zo*						75(1)-75(3)
03:04.03-03:06.19			X				75(4)-76(3)

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

<b>VIII March</b>							
<b>TIEMPO mm:ss.frames</b>	<b>IZQUIERDO PICADO</b>	<b>IZQUIERDO</b>	<b>FRONTAL</b>	<b>DERECHO</b>	<b>DERECHO PICADO</b>	<b>CENITAL</b>	<b>COMPASES (Tiempos)</b>
03:06.20-03:09.14	X Zi*						76(4)-78(1)
03:09.15-03:15.21			X				78(2)-Fin

\*Zi = Zoom In    Zo = Zoom Out    Z = Zoom

Tabla 13. *Timeline* de planos por frames y compases de VIII March.

<b>I Saëta</b>							
<b>TIEMPO mm:ss.frames</b>	<b>IZQUIERDO PICADO</b>	<b>IZQUIERDO</b>	<b>FRONTAL</b>	<b>DERECHO</b>	<b>DERECHO PICADO</b>	<b>CENITAL</b>	<b>COMPASES (Tiempos)</b>
00:00.00-00:13.02			TÍTULOS				—
00:13.03-00:31.05			X				1-2
00:31.06-00:38.08						X	3-4
00:38.09-00:46.24			X				5-6
00:46.00-00:54.05				X			7
00:54.06-01:05.21						X	8-11
01:05.22-01:16.16				X			12-15
01:16.17-01:26.03			X				16-19
01:26.04-01:36.12					X		20-24(3)
01:36.13-01:43.07	X						25-26
01:43.08-01:49.17			X				27-28(3)
01:49.18-01:53.04					X		28(4)-29
01:53.05-01:59.15			X				30-31(3)
01:59.16-02:01.09					X		31(4)-32(1)
02:01.10-02:06.01		X					32(2)-32(2)
02:06.02-02:12.17				X			32(3)-35(2)
02:12.18-02:16.12		X					35(3)-36
02:16.13-02:21.07			X				37
02:21.08-02:28.10				X			38-40(2)
02:28.11-02:34.08	X						40(3)-42
02:34.09-02:37.22				X			43-44(1)
02:37.23-02:42.07					X		44(2)-46(1)
02:42.08-02:52.24			X				46(2)-49
02:52.00-02:58.03					X		50-52(1)

<b>I Saëta</b>							
<b>TIEMPO mm:ss.frames</b>	<b>IZQUIERDO PICADO</b>	<b>IZQUIERDO</b>	<b>FRONTAL</b>	<b>DERECHO</b>	<b>DERECHO PICADO</b>	<b>CENITAL</b>	<b>COMPASES (Tiempos)</b>
02:58.04-03:03.13		X					52(1)-55(1)
03:03.14-03:12.01					X		55(1)-59
03:12.02-03:19.09						X	60-62
03:19.10-03:26.04		X					63-65(2)
03:26.05-03:32.24			X				65(3)-68
03:32.00-03:38.05					X		69-72(2)
03:38.06-03:45.07		X					72(3)-75
03:45.08-03:54.03						X	76-78
03:54.04-04:00.01				X			79-80
04:00.02-04:04.22						X	81-82(1)
04:04.23-04:12.04				X			82(2)-85
04:12.05-04:16.00			X				86-87
04:16.01-04:22.15		X					88-91(1)
04:22.16-04:35.10			X Zi*				91(2)-93(1)
04:35.11-04:42.05					X Zo*		93(2)-94(3)
04:42.06-04:45.04		X					94(4)-95(1)
04:45.05-05:01.15			X				95(2)-Fin

\*Zi = Zoom In    Zo = Zoom Out

Tabla 14. *Timeline* de planos por frames y compases de I Saëta.

<b>VII Canarias</b>							
<b>TIEMPO mm:ss.frames</b>	<b>IZQUIERDO PICADO</b>	<b>IZQUIERDO</b>	<b>FRONTAL</b>	<b>DERECHO</b>	<b>DERECHO PICADO</b>	<b>CENITAL</b>	<b>COMPASES (Tiempos)</b>
00:00.00-00:13.02			TÍTULOS				—
00:13.03-00:18.20			X				1-2
00:18.21-00:22.01				X			3-4
00:22.02-00:24.02		X					5-6(1)
00:24.03-00:29.13				X			6(2)-9
00:29.14-00:34.00			X				10-13
00:34.01-00:40.08	X						14-19(2)
00:40.09-00:44.20			X				19(3)-24
00:44.21-00:49.05						X	25-27

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

<b>VII Canarias</b>							
<b>TIEMPO mm:ss.frames</b>	<b>IZQUIERDO PICADO</b>	<b>IZQUIERDO</b>	<b>FRONTAL</b>	<b>DERECHO</b>	<b>DERECHO PICADO</b>	<b>CENITAL</b>	<b>COMPASES (Tiempos)</b>
00:49.06-00:52.13				X			28-29
00:52.14-00:55.00			X				30-31
00:55.01-01:01.07					X		32-35(1)
01:01.08-01:04.23	X						35(2)-37(2)
01:04.24-01:08.22		X					37(3)-39
01:08.23-01:12.07				X			40-41
01:12.08-01:15.09						X	42-43
01:15.10-01:18.01		X					44-46(1)
01:18.02-01:20.16			X				46(2)-47
01:20.17-01:22.07	X						48
01:22.08-01:27.07			X				49-50(2)
01:27.08-01:28.08				X			50(3)-50(4)
01:28.09-01:36.07						X	51-53
01:36.08-01:41.16			X				54-55
01:41.17-01:48.10						X	56-58
01:48.11-01:58.03			X				59-62
01:58.04-02:08.00		X					63-66(2)
02:08.01-02:22.02						X	66(3)-78
02:22.03-02:24.17		X					79-80
02:24.18-02:28.12			X				81-83(2)
02:28.13-02:30.04		X					83(3)-84(2)
02:30.05-02:35.23						X	84(3)-88
02:35.24-02:39.12		X					89-90
02:39.13-02:46.00	X						91-97
02:46.01-02:48.12						X	98-99(1)
02:48.13-02:53.13	X						99(2)-103(1)
02:53.14-02:56.18						X	103(2)-105
02:56.19-02:59.08					X		106-107
02:59.09-03:02.18				X			108-109(1)
03:02.19-03:05.20					X		109(2)-110
03:05.21-03:07.06	X						111
03:07.07-03:11.09						X	112-114(1)
03:11.10-03:16.12				X			114(2)-116
03:16.13-03:19.18		X					117-118
03:19.19-03:26.01				X			119-123
03:26.02-03:29.19			X				124-128
03:29.20-03:36.23						X	129-134(1)

<b>VII Canaries</b>							
<b>TIEMPO mm:ss.frames</b>	<b>IZQUIERDO PICADO</b>	<b>IZQUIERDO</b>	<b>FRONTAL</b>	<b>DERECHO</b>	<b>DERECHO PICADO</b>	<b>CENITAL</b>	<b>COMPASES (Tiempos)</b>
03:36.24-03:43.11		X					134(2)-138
03:43.12-03:55.00						X Zi*	139-144
03:55.01-04:11.13				X Zo*			145-Fin

\*Zi = Zoom In    Zo = Zoom Out

Tabla 15. *Timeline* de planos por *frames* y compases de *VII Canaries*.

Para el resultado final audiovisual, se ha tenido en cuenta los estándares de compresión de video y audio, y por tanto se ha codificado a través de los conocidos *codecs*. En la actualidad, ninguno de los estándares de codificación actuales es el ideal para la transmisión de vídeo por Internet. Es por ello que, podemos encontrar diferentes empresas del sector audiovisual que siguen investigando en mejorar la programación y computación de la codificación de vídeo, buscando nuevos *codecs* que permitan mayor tasa de bits y mayor velocidad de transmisión. Por el momento, el codificado MPEG4 (conocido popularmente como MP4) es el más utilizado por la mayoría de plataformas digitales y su diseño permite incorporar fácilmente estas nuevas innovaciones.

El *codec* MPEG4 nació como alternativa del *codec* MPEG2,<sup>118</sup> siendo el primero desarrollado a finales de 1998 para favorecer a aparatos con recursos más limitados por parte del grupo de trabajo creado por la Organización Internacional de Normalización (ISO) y la Comisión Electrotécnica Internacional (IEC). Este grupo de trabajo de expertos cede sus siglas al *codec*, *Moving Picture Experts Group* (MPEG), y el código de normalización es el ISO/IEC 14496. (Bock, 2009)

<sup>118</sup> El *codec* MPEG2 servía para codificar videos de alta calidad, por ejemplo los conocidos y casi obsoletos DVD.

Volviendo al panorama actual, los *codecs* de vídeo más importantes para la difusión de una información audiovisual por la red son: H.261, H.263, MPEG1, MPEG2 y MPEG4-Parte 2 y MPEG4-Parte 10, también conocido como H.264. Todos ellos deben cumplir una serie de requisitos relacionados con su función, la transmisión de información de video por una red, que en ocasiones conlleva retrasos y pérdidas de información. Así pues, deben conseguir una gran capacidad de recuperación ante pérdidas en la red, y para ello deben, necesariamente, tener una complejidad computacional baja. A la vez, deben conseguir la mayor tasa de cuadros por segundo y calidad de imagen posible. (Ibid.)

En nuestro caso, el *codec* que hemos elegido para realizar el procesamiento de imagen y su *renderización* ha sido el H.264, ya que presenta unas claras ventajas ante sus *codecs* competidores, como, por ejemplo, que su factor de compresión es de 1,5 a 2 veces más eficaz, y por tanto, permite almacenar mucha más información en un mismo espacio físico (discos duros). Otra de sus ventajas es que ofrece una imagen más nítida, con una calidad por tanto superior. Por último, cabe reseñar que este *codec* es utilizado en la actualidad para las películas Blu-Ray, así como los servicios de *streaming* como *YouTube* y *Netflix*, incluso la TDT lo utiliza para sus retransmisiones en Alta Definición. (Richardson, 2010)

En cuanto al software utilizado para la edición del video ha sido el software de la marca Blackmagic Design llamado DaVinci Resolve,<sup>119</sup> en el que además, se ha hecho un tratamiento de la luz y color de cada plano para darle la mayor homogeneidad posible, así como la incrustación de los títulos de inicio y marca de agua de la U.P.V.

---

<sup>119</sup> <https://www.blackmagicdesign.com/es/products/davinciresolve/>



Ilustración 140. Captura de pantalla de DaVinci Resolve en la edición de video de *VII Canarias*.

Se ha añadido un *plug-in* llamado *HandShake*, que proporciona una sensación natural como si la cámara estuviese sujeta por una persona, dándole un punto más realista, similar a estar delante del plano en persona. En la siguiente ilustración se muestran los parámetros utilizados para este *plug-in* OFX.

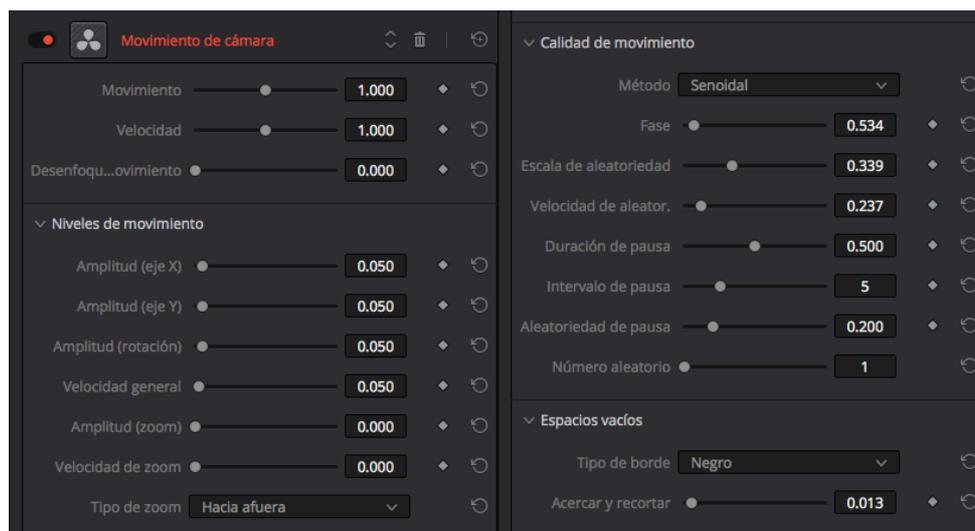


Ilustración 141. Niveles de movimiento de cámara. DaVinci Resolve.

## ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

Tal y como se puede apreciar, en los niveles de movimiento, la amplitud en los dos ejes (x-y), así como la rotación y la velocidad, son niveles muy sutiles.

Esta sutilidad es lo suficientemente apreciable si uno se fija en puntos de la periferia de la imagen, que entran y salen del plano, pero no así en la imagen principal objeto de atención, es decir, los timbales y su intérprete. Cabe añadir, que se ha probado con otros parámetros, pero no entraban en consonancia con la imagen, resultando por tanto incongruentes.

Para finalizar, y en cuanto al audio, la pista de audio ha sido insertada desde el volcado realizado gracias a ProTools, en una resolución de 24 bits y 48 kHz, con una señal comprimida y maximizada a partir de los *plug-ins* de la casa Waves™ para que en las redes pueda escucharse con un nivel de *Loudness* aceptable, sin que llegue a distorsionar ni saturar el sonido. Para ello, ha sido de vital importancia hacer una revisión de los LUFS, en torno a -14 LUFS.

La prueba del nivel LUFS ha sido realizada en la web <https://www.loudnesspenalty.com/> que analiza los archivos de audio para informar de los LUFS que se ajustarán, reduciendo o ampliando el rango dinámico.

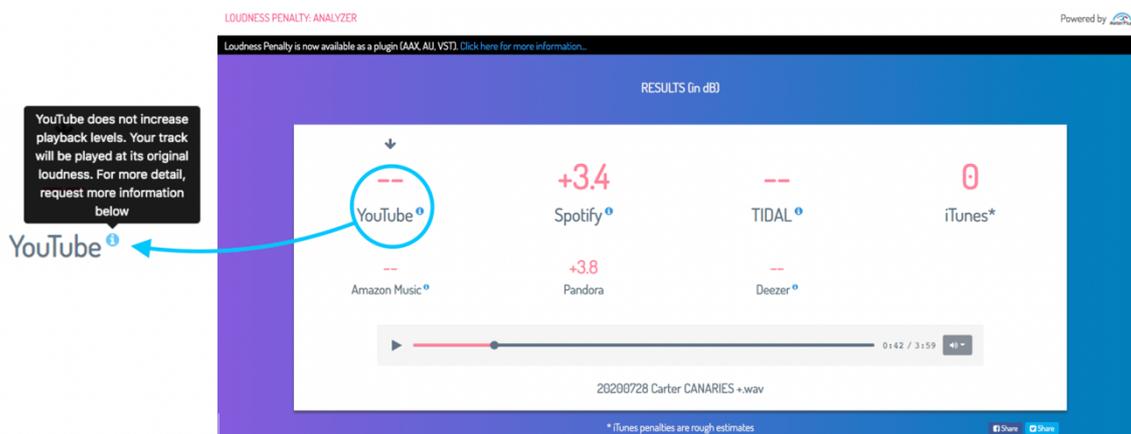


Ilustración 142. Análisis de *VII Canaries* en cuanto a *Loudness* para redes de difusión digital. Consultado 26 de septiembre de 2020.

Tal y como se aprecia en la anterior ilustración, tan sólo dos de las redes incrementarían el Loudness con +3.4 dB (en Spotify) y + 3.8 dB (en Pandora). Como en nuestro caso, es para difusión en redes de difusión de videos, tenemos como ejemplo la red de YouTube que no incrementará ni reducirá el nivel de LUFS. El análisis de las otras dos piezas da como resultado muy similar, y en todos ellos muestra como están perfectamente adaptados a YouTube, todo un referente actual en la difusión de videos.

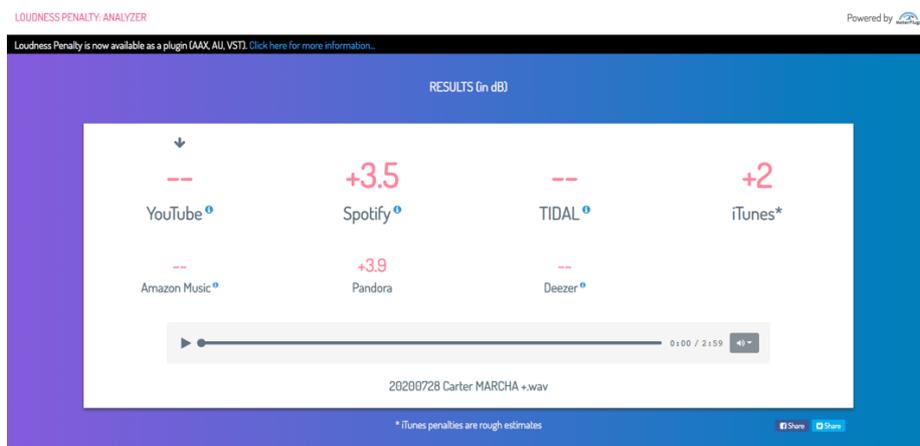


Ilustración 143. Análisis de *VIII Marcha* en cuanto a *Loudness* para redes de difusión digital. Consultado 26 de septiembre de 2020.

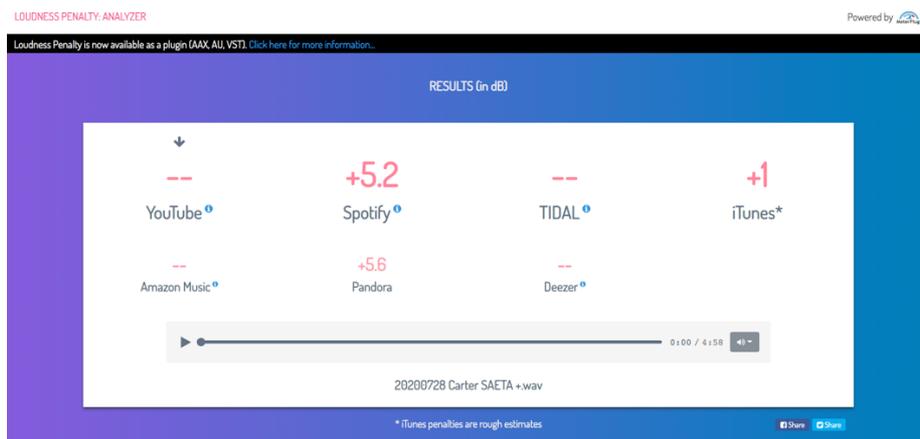


Ilustración 144. Análisis de *I Saëta* en cuanto a *Loudness* para redes de difusión digital. Consultado 26 de septiembre de 2020.

No obstante, el hecho de que una red aumente el nivel de LUFS del *track* original es mejor opción antes de que necesite reducirlo, dado que, de la primera manera, al expandir la señal no se pierde tanto rango dinámico con respecto a la toma original, mientras que, si el servidor nos reduce el nivel de LUFS sí que afecta al rango dinámico, el cual también se reduce.

En cuanto a la sincronización del audio con el video ha sido compleja, dado la particularidad de la percusión, ya que el momento del impacto de la baqueta da una marca visual a veces coincide con uno de los veinticinco fotogramas a los que ha sido grabada, y a veces se queda en medio de dos fotogramas. No obstante, se ha ajustado para que la sincronía sea neutra, es decir, ni dura ni blanda.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> <https://sonido.blogs.upv.es/sincronia/sincronia-dura-y-blanda/> (Fuente consultada el 2 de septiembre de 2020)

## *Capítulo 8. CONCLUSIONES. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA OBRA. DIFUSIÓN*

---

Como hemos podido ver, para crear un hecho artístico en forma de representación o performance es necesario cuidar muchos más detalles que los meramente escritos en la partitura, e incluso más allá de los conocimientos teóricos que nos proporcionan los tratados conocidos hasta mediados del s. XX, mencionados en la introducción. El aspecto visual es muy importante, tanto como el sonoro, bien sea en las representaciones en directo o en diferido, en vivo o a través de los medios de difusión digital.

Los diferentes movimientos a realizar ante el espectador o, en este caso, ante la cámara, precisan de un estudio mucho más cuidado, ya que cualquier estímulo visual condiciona al sentido auditivo también, de manera que todos ellos confluyen a modo de umbral, pero esos estímulos no se detienen ahí (Frances, 1988, p. 2), todavía deben llegar a nuestro cerebro para que, mezclándose con nuestras experiencias previas, podamos deleitarnos con lo que estamos presenciando.

En esta investigación se ha demostrado la utilidad del análisis y la investigación como herramienta en la elaboración de un material final. También deja abierto a una segunda parte de esta investigación, no incluida en esta tesis, la elaboración de un estudio que arroje indicios de la relación que puede esconderse entre los diferentes tipos de grabación en medios digitales y sus diferentes impactos en las redes sociales; siendo este aspecto fruto de un análisis psicológico de la percepción. (Frances, 1988, p. 344)

A la hora de la realización del montaje se ha tratado de dar visibilidad a aquellos puntos de vista que nos permiten ver detalles que se pueden escapar a simple vista en un concierto, por ejemplo, detalles cercanos y desde un flanco del intérprete, o incluso cenitalmente. Estos cambios de planos, que suceden rápidamente en algunos momentos, proporcionan una serie continua de estímulos que hace tener al espectador en una situación de atención total, dado que en cualquier instante podría perderse algún detalle importante; por ejemplo, en un concierto en directo, es habitual ver que la gente mira hacia otros lados, hacia el programa de mano, etc., en nuestro caso una simple levantada de vista puede hacer que no veamos ese cruce de baquetas, o ese apagado de un parche, que al hacerlo hacia un lado pasa desapercibido en un concierto.

Igualmente, en el montaje, y dado que la grabación audiovisual se ha realizado en varias tomas, ha sido importante tener presente que los movimientos debían de ser realizados de la misma manera en todo momento, para no originar el conocido *fallo de raccord*, o combinación de planos aparentemente ilógicos en los que el sujeto cambia de posición o postura inesperadamente. (Konigsberg, *Diccionario Técnico AKAL de cine*, 2004, pág. 219)

El planteamiento de nuestra hipótesis acerca de si la experiencia de concierto es suficiente para abordar un registro audiovisual, con el fin difundirlo en medios digitales, ha tenido como respuesta que es necesario apoyar con otras herramientas, como por ejemplo la investigación y el análisis.

Se ha planteado el análisis de la obra de modo que ha ocupado una posición de eje fundamental y herramienta de investigación para el montaje y registro de la obra. Así pues, todo el proceso de investigación ha estado orientado hacia el registro: el archivo digital de la grabación audiovisual. Este enfoque es diferente del llevado a cabo en otras tesis similares, es decir, al contrario de otros trabajos performativos en los que la difusión de los trabajos performativos no tiene mayor interés, más allá del registro de la investigación. No es este el caso.

A la hora de llevar a cabo el acometimiento del estudio de *Eight pieces for four Timpani* (1968) de Carter, hemos necesitado la creación de materiales que han apoyado la interpretación y la acción performativa del repertorio solista para timbal de Elliott Carter; sin olvidarnos que hemos tomado como punto de partida los tratados de timbal (y de percusión) conocidos hasta la fecha. Los materiales elaborados, son además del análisis formal, el análisis estético, el análisis espectrográfico de los sonidos obtenidos, el análisis de los diferentes planos visuales y los diferentes planos sonoros.

Todos estos materiales son herramientas que normalmente no son llevadas a un uso exhaustivo para un concierto habitual, en el que la experiencia de concierto nos es totalmente válida y suficiente, demostrando que este tipo de investigación y trabajo es esencial, desde un punto de vista performativo, hacia un resultado visual y plasmado en un registro digital.

En resumen, la concepción y factura del registro audiovisual se ha extraído a partir de un análisis profundo en materias histórico-estético y estructural, a diferentes niveles. Se ha abordado un proceso de realización a diferentes planos que lo sitúa en una posición más elevada respecto a aquellas otras investigaciones mencionadas anteriormente, demostrando en la nuestra cómo el análisis sirve, no solo como herramienta de investigación al uso, sino como un instrumento fundamental en la toma de decisiones de los procesos de registro, montaje y divulgación a través de canales de difusión digital.

## CONCLUSIONES. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA OBRA. DIFUSIÓN

---

Así pues, la interpretación performativa de *VIII Marcha*, *I Saëta* y *VIII Canarias*, en este orden ha sido plasmada en los registros digitales audiovisuales que se han alojado en los servidores de *YouTube* y *Vimeo*, según las siguientes direcciones:

*VIII March*    <https://youtu.be/LbwYkjVI78o>    <https://vimeo.com/462326658>

*I Saëta*        <https://youtu.be/EI77dnsXXto>    <https://vimeo.com/462393729>

*VII Canarias* <https://youtu.be/9mvZ01CR7bs>    <https://vimeo.com/462394075>

El alojamiento se ha producido el veinticinco de septiembre de dos mil veinte, en el canal personal de *YouTube* del doctorando: <https://youtube.com/c/MiguelAngelOreroGarcía> y el veintisiete de septiembre de dos mil veinte en el canal personal de *Vimeo*, también del doctorando: <https://vimeo.com/maorero>

Los vídeos están en modo oculto (*YouTube*) y privado (*Vimeo*), de manera que solo se pueden visitar y visualizar teniendo los enlaces anteriormente expuestos y respectivos a cada pieza (excepto *Vimeo* que es más restrictivo y sólo permite su visualización al propietario del canal). Esto permanecerá así hasta la defensa de la tesis y tras recibir la autorización de la UPV para su difusión, ya que pertenece a un trabajo de investigación de dicha universidad, habilitando su configuración a “público” para que se puedan visitar por toda persona interesada en esta investigación, o simplemente, en la obra de Elliott Carter.

## 8.1. *Registro audiovisual de la obra*

---

La realización de la grabación y registro en alta definición de las piezas de Carter es la prueba fehaciente de la culminación de esta investigación performativa. Por ello se ha cuidado hasta el último detalle, para que no se perdiera ninguno de ellos en el proceso de creación y captación, y para que el momento audiovisual resultante se convierta en una experiencia artística para el espectador.

Los conocimientos adquiridos han sido posibles a partir de la experiencia de estos últimos años, en los que se ha realizado grabaciones profesionales, tanto de video como de audio independientemente uno del otro, y ha producido varios trabajos de carácter discográfico a otros músicos. Esta experiencia se vio también reforzada por el Master Universitario en Composición con Nuevas Tecnologías, realizado en el curso 2018-2019 en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), en los que se ahondaron en conocimientos del manejo de herramientas informáticas que buscaban el mismo fin que esta tesis.

La combinación de estos conocimientos sumados a la experiencia de concierto ha generado un cóctel del que ha resultado una grabación que

pretende ubicar al espectador enfrente del músico, y que pueda sentir una sensación aumentada, es decir, a vivirlo en un concierto en vivo, pero además con mayor detalle, ya que se establecen una serie de planos cambiantes que aportan y enfatizan el discurso musical. Los movimientos precisos imitando a un bailarín frente a una coreografía hacen que se acentúe el hecho artístico, y dichos movimientos<sup>121</sup> debían ser estudiados y comparados desde fuera del punto de vista del intérprete, ya que con la perspectiva del músico cambian, haciendo necesario que en toda la fase de grabación se tuviera que manejar una cantidad importante de información y procesarla mediante el ensayo-error. (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, págs. 172-173)

Han sido muchas las sesiones de grabación, y derivado del número de sesiones ha originado dificultades añadidas como por ejemplo la ubicación en el espacio. La complejidad ha estribado en la colocación en el mismo lugar, con la misma relación de posición cada elemento manipulado. Para ello ha sido muy importante tener un control absoluto mediante un diario de campo donde se anotaban las distancias métricas entre todos y cada uno de los elementos utilizados y descritos en las tablas e ilustración que se pueden consultar al final de este capítulo.

La exigencia continuó inmediatamente con un factor esencial en todo trabajo performativo: la concentración. Es importante tener un trabajo previo de la concentración en las sesiones preparatorias de estudio para alcanzar ese momento que nos permita obtener lo mejor de cada fragmento de segundo. Ligado a la concentración tenemos la resistencia, ya que la concentración debe ser mantenida a lo largo de todas las sesiones de grabación.

Y, por último, la meticulosidad con el trabajo de edición de video, en el que uno de los aspectos más importante era la sincronización del audio con el

---

<sup>121</sup> Véase apartado 7.4. Movimiento corporal y 7.5. Aspectos visuales. Del estudio al escenario.

vídeo, al que se suma la elección de escenas. Dado que la grabación de video se ha realizado a multicámara ha sido necesario hacer una selección de cada plano, en cada momento específico que ayudara a enfatizar el hecho artístico, y de manera que no interfiriera en la línea del discurso musical planteado por Carter.

A continuación, se detallan los tipos de plano utilizados:

- Plano general frontal, obtenido con la cámara que está situada en la posición que se encontraría el público. Para ciertos momentos en los que se produce una mayor actividad de desplazamiento entre timbales y ha querido destacarse.
- Plano general cenital, obtenido por una cámara colocada justo en la vertical del intérprete. Estos planos se han utilizado sobre todo en aquellos momentos en los que se quiere destacar el empleo de diferentes zonas de golpe en los timbales (por ejemplo, en *I Saëta* o en *VII Canaries*).
- Planos laterales amplios, obtenidos por las cámaras ubicadas a la derecha e izquierda del ejecutante, guardando un ángulo de entre 20° y 30° con la línea de los timbales. Esto último es para poder enfocar de manera que pueda hacerse mayor hincapié en cada mitad del conjunto del instrumento, y para ello cada cámara enfocara a dos timbales laterales más al intérprete.
- Planos laterales picados, obtenidos por las cámaras ubicadas a la derecha e izquierda del ejecutante, guardando un ángulo de 45° con la línea de los timbales. Al ser picados la intención es crear un primer plano de los cuatro timbales y el intérprete. La colocación de esta cámara será en una posición alta respecto a la línea del nivel de los parches del timbal, de manera que no interfiera en la línea visual del resto de cámaras, pero a su vez pueda obtener un detalle claro de los timbales laterales.

La iluminación fue diseñada por el doctorando, para destacar los movimientos y para que la captura de imágenes no sufriera de la aparición de

## CONCLUSIONES. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA OBRA. DIFUSIÓN

---

ruido de luminancia.<sup>122</sup> Con la utilización de focos led bicolor se ha podido hacer una buena exposición de las imágenes gracias a la posibilidad de combinación de diferentes tipos de blanco que ofrecían dichos aparatos.

En cuanto a la colocación de los micrófonos, se ha optado por un par estéreo general de diafragma grande (1") con patrón cardioide<sup>123</sup> colocado en posición ORTF<sup>124</sup> tal y como se muestra en la ilustración.

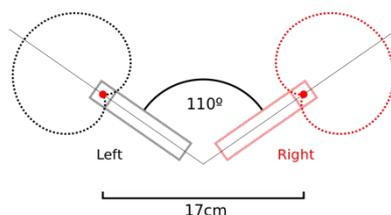


Ilustración 145. Diagrama de colocación de micros en posición ORTF.

Este par estéreo se ha colocado a una distancia de cinco metros, a partir del aro de los timbales más cercanos al hipotético público, es decir, contados desde el lado contrario del ejecutante. La altura ha sido de dos metros y medio desde el suelo. Además, para reforzar los detalles, se han colocado un micrófono a cada timbal, en este caso de diafragma pequeño (tipo lápiz<sup>125</sup>). Estos micros, también de patrón cardioide se han colocado a quince centímetros por encima del parche y manteniendo una separación de 30 centímetros a partir del aro. Esta colocación también se ha visto influida por el hecho de que no interfirieran en la línea visual, es decir, aunque lo ideal es que la colocación hubiera sido más

---

<sup>122</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Luminancia> Fuente consultada el 3 de julio de 2020.

<sup>123</sup> Es una característica de algunos micrófonos según la determinada forma en la que recogen el sonido.

<sup>124</sup> Técnica de grabación que capta en formato estéreo y que fue ideada en torno a 1960 por la Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) en Radio France.

<sup>125</sup> Nombre con el que se designa familiarmente a un tipo de micrófonos cilíndricos y alargados.

centrada sobre el timbal, y a una distancia mayor, hacía que distorsionara el encuadre visual de la imagen, optando por la primera opción en la que según las pruebas ha resultado satisfactoria. Además, se debe tener presente que estos cuatro micrófonos van a tener un papel de apoyo y refuerzo, pudiendo en la mezcla tener una automatización en sus líneas de volumen.

Sobra decir, para aquellos que trabajan con elementos electrónicos que, en ocasiones, estos parecen amotinarse y tomar sus propias decisiones en los momentos más inesperados, pero también cabe añadir en contra de esa hipótesis, que la experiencia del doctorando ha resuelto en esta tesis cualquier mínimo intento de motín por parte de los elementos electrónicos. Con ello se quiere poner de manifiesto que no es de extrañar que alguien que intentando imitar lo expuesto en este proceso pueda experimentar algún capítulo en el que aparezcan dificultades técnicas y parezca que todo se viene abajo. En esos momentos se recomienda mantener la mente fría y analítica, y experimentar rápidamente cualquier posible solución, haciendo minimizar cualquier contratiempo.

La grabación, producción y edición de audio y video en el registro audiovisual ha corrido a cargo del autor de esta tesis con los siguientes recursos y medios técnicos:

Ordenadores:

- Ordenador portátil Macintosh con procesador 2.5 GHz Core i5, 16 Gb de RAM y frecuencia de 1600 MHz DDR3 (sistema operativo MacOS High Sierra 10.13.3)
- Ordenador sobremesa 2.7 GHz Core i5, 8 Gb de RAM y frecuencia de 1600 MHz DDR3 (sistema operativo MacOS High Sierra 10.13.3)

## CONCLUSIONES. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA OBRA. DIFUSIÓN

---

### Software:

- ProTools (versión 2018.1)
- Final Cut Pro 10.4.3
- Sound Studio 4.9.3
- Sonic visualiser 4.1

### Tarjetas de sonido:

- Digidesign 003 Rack
- M-Audio Profire 2626

### Monitores de estudio:

- Yamaha HS5
- Adam A8X

Categoría	Unidades	Items	Referencia en la ilustración.
Cámaras de vídeo	2	Sony FDR-AX33 (4k digital)	A
	1	Sony FDR-AX53 (4k digital)	B
	2	GoPro Hero 8 Black (4k)	C
	1	Sony HDR-MV1 (HD)	D
	6	Tarjetas de memoria Sandisk Extrem Pro 128 Gb (microSDXC 4K)	
Trípodes	3	Hama 602	E
	2	K&M 25950	F
	1	Superlux MS 200	G
Iluminación	3	Neewer 660 Led con soporte	H

Tabla 16. Sistema de captura de vídeo

Categoría	Unidades	Items	Referencia en la ilustración.
Micrófonos	2	Neumann TLM 103	I
	4	Neumann KM184 MT	J
Trípodes	4	K&M 210/2 (con brazo)	K
	1	Rode stereo bar SB20	L
	1	Superlux MS 200	M

Tabla 17. Sistema de captura de audio

A continuación, se añade la siguiente ilustración donde se pueden ver todos los elementos presentados en las dos anteriores tablas, para que sirva a modo de manual o guía de montaje para aquel intérprete que se embarque en la aventura de la autoproducción.

## CONCLUSIONES. PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA OBRA. DIFUSIÓN

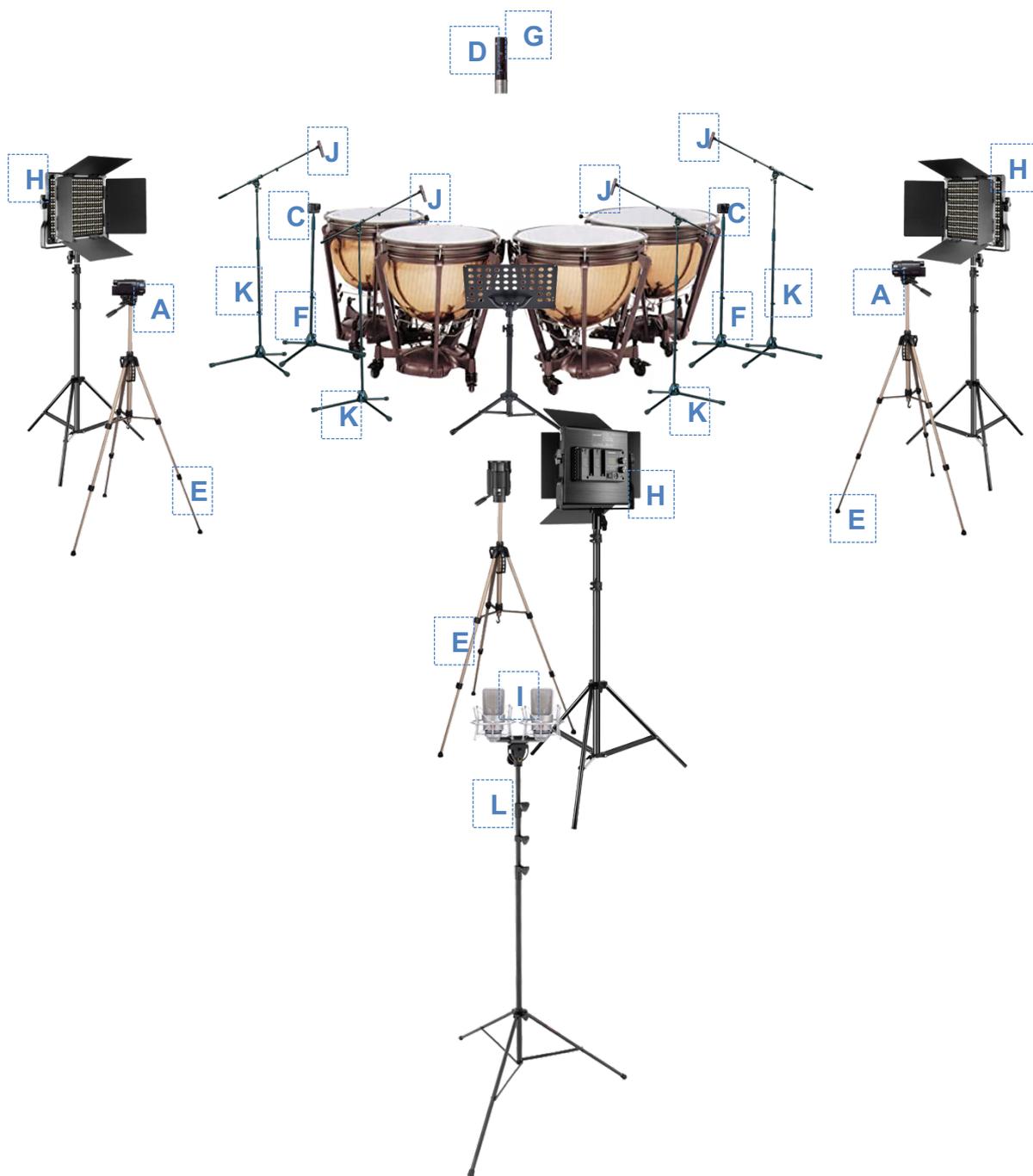


Ilustración 146. Diagrama de grabación de audio y vídeo. Véase tablas 16 y 17 para la leyenda de las letras.

En el soporte digital mencionado (canales de *YouTube* y *Vimeo*) se facilita la presentación performativa de las conclusiones a través del registro audiovisual de las tres piezas de la obra (*VIII March*, *I Saëta* y *VII Canaries*), en relación con los criterios expuestos en esta tesis y que vienen recogidos en la edición.

La grabación, con los medios técnicos que se han detallado en esta sección, ha sido realizada en el auditorio del Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, la mañana del 28 de julio de 2020. En cuanto a los timbales utilizados han sido Modelo 32", 29", 26" y 23" Adams *Symphonic hammered copper*, atendiendo a los criterios expuestos en la tesis.

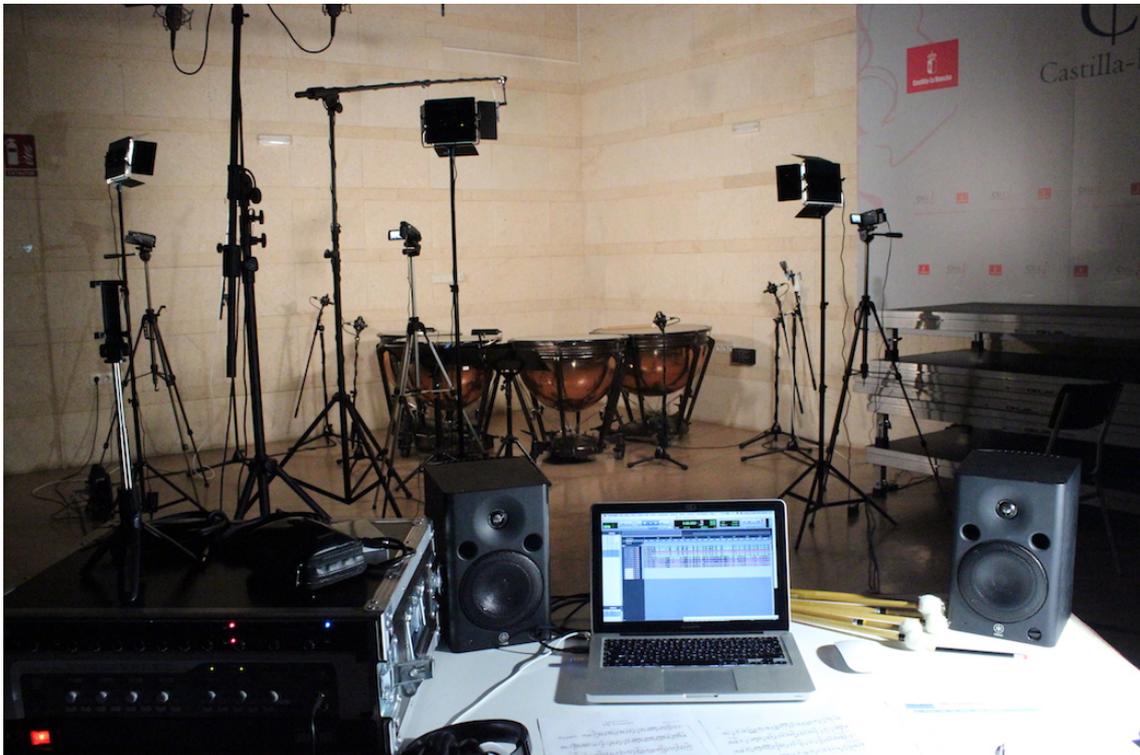


Ilustración 147. Fotografía del set de montaje para la grabación, 28 de julio de 2020.

## 8.2. *Difusión*

---

Podemos afirmar que existen básicamente dos métodos de difusión de contenido a través de la red: el primero utiliza un servidor Web estándar, el cual distribuye el archivo a través del flujo de datos que llega hasta un elemento o medio que sirve para visualizar dicho contenido. El segundo método usa un servidor que emite la señal de video o flujo de datos en directo, llamada con el anglicismo *streaming*.

El primero de los dos métodos es más fiable porque al ser la transmisión en diferido se asegura una zona de datos almacenados o “buffer” dónde se pueden procesar un tiempo antes de su reproducción, y de esta manera evitar posibles pérdidas de información, haciendo que la visualización sea lo más fluida posible. Este método es el que se ha utilizado para albergar el registro audiovisual de esta tesis.

La difusión de los resultados hasta el momento de el depósito de esta tesis no procedía, dado que, por un lado, no correspondía hacer públicos los resultados totales o parciales de la investigación, y por otro lado, no se pretendía hacer un estudio del impacto de dicha difusión, tan sólo correspondía una

planificación de comunicación para realizar una difusión concreta y definitiva. La difusión de los resultados se efectuará a la finalización, revisión, aprobación de la tesis, o en todo caso, paralelamente a la presentación y defensa de la tesis.

Esta difusión conllevará las siguientes acciones:

- En primer lugar, delimitar el tema de los derechos de autor, facilitando la monetización a favor del poseedor de los mismos, es decir, herederos de Elliott Carter.
- Cambiar la característica de modo restringido (“oculto” en *YouTube* o “Solo yo” en *Vimeo*) a modo abierto (“público” en *YouTube* y *Vimeo*)
- Añadir los videos a una lista de reproducción para facilitar al público que relaciones los tres videos como un único trabajo.
- Publicar en redes sociales el trabajo del doctorando con las diferentes etiquetas o *Hashtag* que relacionen el trabajo de investigación con la UPV. Estas redes sociales serán principalmente: Facebook, Twitter e Instagram, además de las ya citadas *YouTube* y *Vimeo*.
- Atender a los comentarios e interacciones de las personas que visualicen los videos.

## Capítulo 9. ARCHIVOS Y FUENTES

---

A continuación, se detalla la bibliografía utilizada, de las diversas fuentes (libros, direcciones web, artículos, etc.), así como los nueve registros sonoros en formato de CD, que a fecha de esta tesis constan como editados en el mercado discográfico. Cinco de estos registros sonoros los recomienda *The Amphion Foundation, Inc.*, a través de su página web (<https://www.elliottcarter.com/compositions/eight-pieces-for-four-timpani-one-player/>), mientras que las otras cuatro ediciones se han encontrado a través de otros editores.

## 9.1. Referencias bibliográficas

---

- Absil, F. (s.f.). *Pitch-Class Set Graphical Toolkit - Version 2.4*. Recuperado el 10 de julio de 2020 de <https://www.fransabsil.nl/html/toneset.htm>
- Albèra, P., & Boulez, P. (2001). Pierre Boulez in Interview (2): On Elliott Carter, 'A Composer Who Spurs Me on'. *Tempo, New Series* (217), 2-6.
- Altenburg, J. E. (1795). *Trumpeters' and Kettledrummers' Art*. (E. Tarr, Trans.) Nashville: The Brass Press.
- Andersen, T. D., et al. (2011). Sound Exposure of Symphony Orchestra Musicians. *The Annals of Occupational Hygiene*, 55 (8), 893-905.
- Aristóxeno, Hefestión, & Ptolomeo. (2009). *Métrica griega. Harmónica-Rítmica. Harmónica*. (J. Urrea Méndez, F. J. Pérez Cartagena, & P. Redondo Reyes, Trads.) Madrid: Editorial Gredos S.A.

Associated Music Publishers. (s.f.). *Catálogo de Elliott Carter*. Recuperado el 15 de julio de 2020 de

<https://www.wisemusicclassical.com/catalogue/works/?search=%22Elliott+Carter%22&yearComposed=%5B0%2C2020%5D&composer=%22Elliott+Carter%22>

Babbitt, M., et al. (1970). *The orchestral composer's point of view*. (R. S. Hines, Ed.) Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Bach, J. S. (1856). *Oratorio de navidad BWV 248*. (W. Rust, Ed.) Leipzig: Breitkopf un Härtel.

Bach, J. S. (1862). *Vereinigte Zwietracht der wech BWV 207*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Bamberger, J. (1991). *The Mind behind The Musical Ear*. Cambridge: Harvard University Press.

Barsanti, F. (1742). *Concerti Grossi Op. 3*. Edinburgh: Alexander Baillie.

Bartolozzi, B. (1982). *New Sounds for Woodwind*. Oxford: Oxford University Press.

Bartók, B. (1937). *Música para cuerdas, percusión y celesta Sz 106, BB 114*. Viena: Universal edition.

Bartók, B. (1942). *Sonata para dos pianos y percusión Sz. 110, BB 115*. London: Hawkes & Son.

Bartók, B. (1946). *Concerto for Orchestra Sz. 116, BB 123*. London: Boosey & Hawkes.

Bastian, D. (2005, december). Solo percussion literature programming. *Percussive notes*, 43 (6), 50-55.

Beethoven, L. V. (n.d. 1816). *Sinfonía nº 7 Op. 92*. Vienna: S.A.Steiner & Co.

Beethoven, L. V. (n.d. 1816). *Sinfonía nº 8 Op. 93*. Vienna: S.A.Steiner & Co.

Beethoven, L. V. (1862). *Concierto para piano nº 5, op 73*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Beethoven, L. V. (1863). *Sinfonía nº 9 en re menor, op. 125*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Beethoven, L. V., & Sonnleithner, J. (n.d. 1826). *Fidelio, Op. 72*. Paris: A. Farrenc.

Benjamin, W. E. (1979, Spring). Ideas of order in motivic music. *Music Theory Spectrum*, 1, 23-24.

Berlioz, H. (1902). *Requiem Op. 5*. Leipzig: Breitkopf und Härtel

Berlioz, H. (1843). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*. Paris: Schonenberger.

Berlioz, H. (1860). *Gran tratado instrumentación y orquestación (castellano)*. (O. Camps y Soler, Trad.) Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa.

Bernard, J. W. (1988). The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice. *Perspectives of New Music*, 26 (2), 164-203.

Bernard, J. W. (1990, Summer). An interview with Elliott Carter. *Perspectives of New Music*, 28 (2), 180-240.

- Bernard, J. W. (1997). *Elliott Carter essays and lectures*. New York: University of Rochester Press.
- Blades, J. (1975, july). The world of percussion. *Journal of the Royal society of arts*, 123(5228), 504-509.
- Blades, J. (1992). *Percussion instruments and their history (4th ed.)*. Westport: The bold strummer, ltd.
- Boal, A. (1992). *Games for actors and non-actors (2nd ed.)*. London y New York: Routledge.
- Bock, A. M. (2009). *Video compression systems*. London: The Institution of Engineering and Technology.
- Boosey & Hawkes. (s.f.). *Catálogo de Elliott Carter*. Recuperado el 20 de julio de 2020 de [https://www.boosey.com/cr/catalogue/ps/powersearch\\_results.cshtml?search=Elliot+Carter&x=0&y=0](https://www.boosey.com/cr/catalogue/ps/powersearch_results.cshtml?search=Elliot+Carter&x=0&y=0)
- Boretz, B., & Carter, E. (1970, Spring-Summer). Conversation with Elliott Carter. *Perspectives of new music*, 8 (2), 1-22.
- Boulay, J. M. (2002, September). Review Work: Elliott Carter ou le temps fertile by Max Noubel. *Notes*, 59 (1), 61-64.
- Bowers, F. (1995). *Scriabin. A biography*. New York: Dover publications, Inc.
- Boykan, M. (1964, Spring-Summer). Elliott Carter and the postwar composers. *Perspectives of New Music*, 2 (2), 125-128.
- Brandt, W. E. (1974, May). The Music of Elliott Carter: Simultaneity and Complexity. *Music educators journal*, 60 (9), 24-32.

- Brown, B. A. (1982, Sep.). Leçon de Musique avec Nadia Boulanger. *Music Educators Journal*, 49-51.
- Bye, A. (1994). Carter's 'Classic' Modernism. *Tempo* (189), 3.
- Cage, J. (1940). *Living room music*. New York: Addison-Wesley Publishing Company, Inc.
- Cage, J. (1966). *Silence*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Carter, E. (1942, Nov. 1). *Letter to Claire R. Reis. League of composers / ISCM records*. New York: New York Public Library for the Performing Arts.
- Carter, E. (1946, Julio). Walter Piston. *The Musical Quarterly*, 32 (3), 354-375.
- Carter, E. (1950, Nov.). *Six pieces for kettledrums (4)*. 1-64. New York: Library of congress.
- Carter, E. (1951). *String Quartet No. 1*. New York: Associated Music Publishers, Inc.
- Carter, E. (1955). The Rhythmic Basis of American Music. *The Score*, 27-32.
- Carter, E. (1968). *Eight pieces for four timpani*. New York: Associated Music Publishers.
- Carter, E. (s.f.). *Manuscripts of Elliott Carter*. New York: Library of Congress EE.UU.
- Cirone, A., Dowd, C., & Lang, M. (2010). *Percussion Master Class on Works by Carter, Milhaud, and Stravinsky*. Maryland: Meredith Music Publications.

- Cook, G. (2006). *Teaching percussion (3rd illustrated ed.)*. (T. Schirmer, Ed.) Boston: Schirmer.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooper, D. (1996). *Bartok: Concerto for Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corporation for Digital Scholarship. (s.f.). *Zotero*. Recuperado el 2 de octubre de 2016 de <https://www.zotero.org/>
- Cowell, H. (1930). *New Musical Resources (Vol. Parte II)*. London, Alfred A. Knopf, Inc.
- Cowell, H. (1934). *Ostinato pianissimo*. New York: Theodore Presser Company
- Cowell, H., Goldman, R. F., Blaukopf, K., Goldbeck, F., & Helm, E. (1951). Current Chronicle. *The Musical Quaterly*, 37 (1), 76-102.
- Creston, P. (1949). *Concertino for Marimba and Orchestra OP. 21*. New York: Schirmer.
- Danilevich, L. (1954). *Alexander Nikolajewitsch Skrjabin*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Deaver, S. E. (1993). *The Group for Contemporary Music*. Manhattan: Manhattan School fo Music.
- Delalande, F. (2003). Sense and intersensoriality. *Leonardo*, 36 (4), 313-316.
- Dodge, C., & Jerse, T. A. (1997). *Computer music. Synthesis, composition and performance*. New York: Schirmer Books.

- Doering, W. T. (1993). *Elliott Carter: a bio-bibliography*. Wesport: Greenwood Press.
- Dogantan-Dack, M. (2008). Recording the Performer's Voice. In M. Dogantan-Dack, *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections* (pp. 293-313). London: Middlesex University Press.
- Downes, E., & New York Philharmonic. (1976). *The New York Philharmonic guide to the symphony*. New York: Walker.
- Druschetzky, G. (1791-1801). *Concierto para oboe, 8 timbales y orquesta*. Praga: Erdödy Edition
- Dupin, F. (1995, February). Sound production in percussion. *Percussive notes*, 53-59.
- Dyer, W. (2012). *El cielo es el límite*. Barcelona: Debolsillo.
- Edwards, A. F. (1971). *Flawed Words and Stubborn Sounds: a conversation with Elliott Carter*. New York: Norton.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, 100 (3), 363-406.
- Eyler, D. P. (1979, Fall). The Top 50 Percussion Solo and Ensemble Compositions of Today. *Percussive notes*, 18 (1), 38-41.
- Farmer, H. G. (1912). *Rise & development of military music*. London: London, W. Reeves.
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. London: Yale University Press.

- Frances, R. (1988). *The perception of the music*. (W. J. Dowling, Trans.) Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Francis, K. A. (2018). *Nadia Boulanger and the Stravinskys: A Selected Correspondence*. Rochester, Nueva York: University of Rochester Press.
- Friese, A., & Lepak, A. (1954). *The Friese-Lepak timpani method: a complete method for timpani: in four parts*. New York: Henry Adler Inc.
- Gagne, C., & Caras, T. (1982). *Soundpieces. Interviews with american composers*. London: The Scarecrow Press Inc.
- Galpin, F. W. (1910). *Old english instruments of music*. London: Methuen.
- Gelb, P., & Wübbolt, Peter (Directors). (2009). *Herbert von Karajan – Maestro for the screen* [Película]. Austria: Bernhard Fleischer Moving Images.
- Glinka, M. (n.d. [1858]). *Ruslan and Ludmilla*. Leipzig: C.F.W. Siegel
- Goldman, R. F. (1951, January). Current chronicle: United States: New York. *Musical Quaterly*, 37 (1), 85.
- Goldman, R. F. (1957, April). The music of Elliott Carter. *The musical quarterly*, 43 (2), 151-170.
- Goldman, R. F., Klotzman, D., & B. I. (1980). *Selected essays and reviews, 1948-1968*. New York: Brooklyn: Institute for Studies in American Music, Dept. of Music, School of Performing Arts.
- Goodman, S. (1948). *Modern method for tympani*. New York: Mills Music.
- Groschuff, F. (1710). *Lutheran hymns*. Leipzig: Unfehlbare Engel-Freude Pub.

Guggenheim, J. S. (s.f.). *Elliott Carter*. Recuperado el 20 de julio de 2020 de <https://www.gf.org/fellows/all-fellows/elliott-carter/>

Haendel, G. F. (1892). *El mesías HWV 56*. Leipzig: DeutscheHändelgesellschaft.

Hallam, S. (1997b). What do we know about practising? Towards a model synthesising the research literature. In H. Jørgensen, & A. C. Lehman, *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (pp. 179-231). Oslo, Norway: Norges musikkhogskole.

Harvey, D. I. (1986). *The later music of Elliott Carter* [PhD thesis]. Oxford. University of Oxford.

Haydn, J. (1796-1798). *La creación (Hob. XXI:2)*. Viena: Joseph Haydn.

Holland, J. (1978). *Percussion*. New York: Schirmer books.

Hopkins, N., & Link, J. F. (2002). *Elliott Carter Harmony book*. New York: Carl Fischer.

Hughes, E. (1915). Musical Memory In Piano Playing And Piano Study. *The Musical Quaterly*, 1 (4), 592-603.

Icart, M., et al. (11 de febrero de 2009). La Asignatura Metodología de la investigación mediante el cine sobre violencia contra la mujer. *Invest 09 II Congrès Internacional. Taula B: Autogestió de l'aprenentatge*. Girona: Universitat de Girona. Institut de Ciències de l'Educació Josep Pallach.

Ives, C. (1920). *Essays before a sonata*. New York: The knickerbocker press.

Juslin, P., & Persson, R. (2002). Emotional communication. In R. Parncutt, & G. McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance: Creative*

*Strategies for Teaching and Learning* (pp. 219-236). Oxford: Oxford University Press.

Kennedy, M. (2004). *The concise oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford university press.

Kennedy, M., & Kennedy, J. B. (2013). *The Oxford Dictionary of Music (6th ed.)*. (T. Rutherford-Johnson, Ed.) Oxford: Oxford University Press, Inc.

King, S. J. (1998). *The musical language of Elliott Carter: analysis of selected works from the transitional period (1945-55)* [PhD thesis]. London: London University.

Knussen, S. (1996, jul.). Elliott Carter in interview. *Tempo* (197), 2-5.

Konigsberg, I. (1987). *The complete film dictionary*. New York: New American Library.

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico AKAL de cine*. (E. Herrando Pérez, & F. López Martín, Trads.) Madrid: Ediciones AKAL.

Kontakte. (s.f.). *Kontakte, Grup de percussió*. Recuperado el 20 de julio de 2018 de Kontakte, Grup de percussió: <http://www.kontakte-percusion.com>

Kostelanetz, R. (2000). *A dictionary of the avant-gardes*. New York: Schirmer Books.

Kozinn, A. (2012, Nov. 5). Elliott Carter, Composer Who Decisively Snapped Tradition, Dies at 103. *The New York Times*, pp. 27, sec. A.

Lang, M. A. (2012, November). Elliott Carter's 'Eight Pieces for Four Timpani' A comparison of the original manuscript and the published version. *Percussive Notes*, 74-83.

- Larrick, G. H. (1974, Autumn). Eight pieces for four timpani, Analysis. *Percussive Notes*, 12-15.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leech-Wilkinson, D. (2009). Musicology and performance. In Z. Blazekovic (Ed.), *Music's intellectual history: Founders, followers & fads* (pp. 791-804). New York: Répertoire International de Littérature Musicale.
- Link, J. (2008). Elliott Carter's 'Late Music'? *Tempo* (246), 1.
- Link, J. F. (2000). *Elliott Carter*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Link, J. F., Nicholas, H., & Carter, E. (2002). *Elliott Carter Harmony Book*. New York: Carl Fischer.
- Llimerá, B. (2019). *El tratamiento melódico en los timbales. Estudio, análisis y propuesta interpretativa del concierto para 8 timbales, oboe y orquesta de Georg Druschetzky (1745-1819)*. Trabajo Final de Máster. Alicante: Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá".
- Ludwig, W. F. (1957). *Timpani instructor*. Chicago: Ludwig drum co.
- López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música (Primera ed.)*. Barcelona: CC López-Cano y San Cristóbal.
- Matthay, T. (1913). *Musical interpretation. Its laws and principles, and their application in teaching and performing*. London: Joseph Williams.
- McCormick, R. M. (1974, Autumn). Eight pieces for four timpani by Elliott Carter, Analysis. *Percussive Notes*, 7-11.

- McPherson, G. E., & Parncutt, R. (2002). *The science & psychology of music performance*. New York: Oxford University Press.
- Meyer, F., & Shreffler, A. C. (2008). *Elliott Carter: A centennial portrait in letters and documents*. Woodbridge, Suffolk - England: Boydell Press.
- Ministerio de Educación de España. (s.f.). *Registro Estatal de Centros Docentes no Universitarios (RCD)*. Recuperado el 18 de julio de 2020 de <https://www.educacion.gob.es/centros/home.do>
- Moe, O. (1982, Spring). The music of Elliott Carter. *College Music Symposium*, 22 (1), 7-31.
- Montagu, J. (2002). *Timpani & percussion*. London: Yale University Press.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX (2ª ed.)*. (P. Sojo, Trad.) Madrid: Akal Ediciones.
- Mozart, W. A. (1787). *Don Giovanni*. Viena: Schott.
- Nicholls, D. (1990). *American Experimental Music, 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Noubel, M. (2000). *Elliott Carter ou le temps fertile*. Ginebra: Éditions Contrechamps.
- Nyman, M. (1974). *Experimental music. Cage and beyond*. New York: Schirmer books.
- Palmer, T. W. (2015). *Elliott Carter's March: An applicable analysis*. Kentucky: Honors College at Western Kentucky University.

PAS Hall of fame - Morris Lang. (s.f.). *Morris Lang*. Recuperado el 12 de julio de 2020 de Percussive Arts Society: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/morris-arnie-lang>

PAS Hall of fame - Paul Price. (s.f.). *Paul Price*. Recuperado el 20 de julio de 2020 de Percussive Arts Society: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/paul-price>

Paul, D. C. (2013). *Charles Ives in the mirror*. Chicago: University of Illinois Press.

Payson, A., & McKenzie, J. (1976). *Percussion in the school music program*. Northbrook: Payson percussion products.

Pérez de Aranda, C. (1988). Prólogo a la primera edición en lengua castellana. En E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza música.

Porcaro, M. D. (2013, November 26). *Carter, Elliott (Cook)*. Recuperado el 2 de noviembre de 2019, Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257467>

Purcell, H. (1692). *The fairy queen*. London: Jacob Tonson Chancery-Lane.

Purchase College. (s.f.). *Raymond Des Roches*. Recuperado el 4 de julio de 2020 de <https://www.purchase.edu/live/profiles/193-raymond-des-roches>

Richardson, I. E. (2010). *The H.264 advanced video compression standard*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.

Rimsky-Kórsakov, N. (1890). *Russian Easter Festival Overture*. Leipzig: N.P.Belaieff.

- Robertson, K. (2005, December). Active listening, More than just paying attention. *Australian Family Physician*, 34 (12), 1053-1055.
- Roldan, A. (1930). *Rítmicas V y VI*. New York. Southern Music Publishing Co.
- Rosen, C. (1984). *The musical languages of Elliott Carter*. Washington: Library of congress.
- Rosen, M. (1967, Jan.). A survey of compositions written for percussion ensemble. *Percussionist*, IV (2), 106.
- Rosenstiel, L. (1982). *Nadia Boulanger: a life in music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Rossing, T. D. (Enero de 1983). Física de los timbales. *Investigación y Ciencia*, 84-91.
- Salieri, A., & Beaumarchais, P. (ca. 1787). *Tarare*. Paris: Imbault.
- Salieri, A., & Casti, G. B. (ca. 1785). *La grotta di Trofonio*. Viena: Artaria.
- Sanjuan Mínguez, R. (Enero-Junio de 2018). El controvertido legado filmico de Herbert Von Karajan: una necesaria revisión de los desheredados. *Revista de musicología*, 41 (1), 307-330.
- Saunders, F. S. (1999). *The cultural cold war*. New York: The New Press.
- Schiff, D. (1982, September). In sleep, In thunder: Elliott Carter's Portrait of Robert Lowell. *Tempo New Series*, 142, 2-9.
- Schiff, D. (1983). *The music of Elliott Carter*. London: Eulenburg.
- Schiff, D. (1998). *The music of Elliott Carter*. New York: Cornell University Press.

- Schiff, D. (2018). *Carter*. New York: Oxford University Press.
- Schweizer, S. L. (2010). *Timpani tone*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Seashore, C. E. (1919). *The psychology of musical talent*. New York: Silver, Burdett and Co.
- Sierra Bravo, R. (2001). *Técnicas de investigación social (Decimocuarta ed.)*. Madrid: Paraninfo Thomson Learning.
- Smith, B. M. (Mayo de 2015). Elliott Carter: "Eight pieces for four timpani". *Percussive notes*, 28-29.
- Smith, R. (1975). A most televised timpanist: Arthur Press. *Percussive notes*, 28-30.
- Stone, E., & Stone, K. (1977). *The Writings of Elliott Carter: An American Composer Looks at Modern Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Stowell, R. (1985). *Violin technique and performance practice in late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strain, J. A. (2012). Elliott Carter's "Six pieces for kettledrums". *Percussive notes*, 104.
- Stravinsky, I. (1924). *La historia de un soldado*. Vienna: Wiener Philharmonischer Verlag.
- Stravinsky, I. (1965). *La consagración de la primavera*. Moscow: Muzyka.
- Suñén, L. (2016). Javier Eguillor. *Scherzo, Año 31* (316), 40-44.

The Amphion Foundation. (s.f.). *Compositions of Elliott Carter*. Recuperado el 4 de julio de 2020 de <https://www.elliottcarter.com/>

The Amphion Foundation. (s.f.). *Elliott Carter Studies Online*. Recuperado el 4 de julio de 2020 de <http://www.elliottcarter.com>

Theodore Presser. (s.f.). *Catálogo de Elliott Carter*. Recuperado el 20 de julio de 2020 de <https://www.presser.com/catalogsearch/result/?q=Elliott+Carter>

Tingley, G. P. (1981). *Metric modulation and Elliott Carter's First String Quartet (Vol. 4)*. Indiana: Indiana University Press.

Uno, Y. (1996). The Tempo-Span GIS as a Measure of Continuity in Elliott Carter's "Eight Pieces for Four Timpani". *Intégral*, 10, 53-91.

Varèse, E. (1931). *Ionisation*. New York: Edgar Varese.

VVAA. (1965). Programs. *Percussive notes*, 4 (1), 14.

VVAA. (s.f.). *Wikipedia, la enciclopedia libre. La gran depresión*. Recuperado el 3 de junio de 2020 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Gran\\_Depresión](https://es.wikipedia.org/wiki/Gran_Depresión)

Wagner, R. (1876). *El ocaso de los dioses*. Mainz: B. Schott's Söhne

Wagner, R. (ca. 1920). *Parsifal*. Leipzig: Edition Peters.

Walton, W., & Sitwell, E. (1922). *Façade*. Kensington: The Faval Press.

Web of Science Group. (s.f.). *EndNote X9*. Recuperado el 2 de octubre de 2016 de <https://endnote.com/>

Weirich, R. (1988, Nov./Dec.). Who's afraid of Elliott Carter. *American music teacher*, 38 (2), 14-17, 59.

Wennerstrom, M. H. (1969). *Anthology of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Wierzbicki, J. (2011). *Elliott Carter*. Illinois: University of Illinois Press.

Williams, J. (2000, diciembre). "Elliott carter's 'Eight pieces for four timpani' - the 1966 revisions". *Percussive notes*, 8-17.

Wilson, P. (1984, Octubre). *Elliott Carter's Eight Pieces for Timpani*. (K. Cherry, Ed.) *Percussive notes*, 63-65.

Zaldivar Gracia, Á. (2010). *I Congrés Internacional "Investigació en música". Investigar desde la pràctica* (págs. 124-129). Valencia: ISEACV.

## 9.2. *Registros sonoros de las Ocho piezas para cuatro timbales*

First recordings: Elliott Carter (disco de vinilo)

Registro de las piezas: Las ocho al completo, en vinilo. Cara A cortes 2 y 3, cara B cortes 1 a 6

Sello discográfico y código: Columbia Odyssey Y 34137 (1976)

Intérprete: Morris Lang



Fecha de grabación: 28 de mayo y 23–24 junio de 1975

Lugar de grabación: Columbia Recording Studios, New York, NY

Duración total: 24:41

Notas a la edición: Elliott Carter

## Percussion vol. 2

Registro de las piezas: *IV Recitativo*, *II Moto perpetuo*, *I Satea* y *V Improvisación*, en vinilo. Cara A 2 a 5

Sello discográfico y código: Erato STU 71106 (1978)

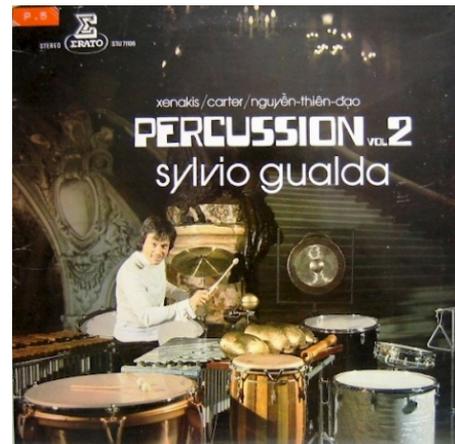
Intérprete: Sylvio Gualda

Fecha de grabación: Abril 1977

Lugar de grabación: L'Eglise du Liban, Paris

Duración total: 12:56

Notas a la edición: Gerard Mannoni



## Neue Musik für Schlagzeug

Registro de las piezas: *IV Recitativo*, *IV Canto*, *I Saëta* y *VIII March*, en vinilo. Cara B 2 a 5

Sello discográfico y código: BIS LP-256 (1984)

Intérprete: Gert Mortensen

Fecha de grabación: 14 enero 1982

Lugar de grabación: Studio 2 Danmarks Radio

Duración total: 12:56 (3:22; 2:52; 4:01; 2:31 respectivamente)



The Contemporary American "C" (Reedición del anterior material)

Registro de las piezas: *IV Recitativo, IV Canto, I Saëta y VIII March*, en CD, pistas 12 a 15

Sello discográfico y código: BIS CD-52 (1995)

Intérprete: Gert Mortenson

Fecha de grabación: 14 enero 1982

Lugar de grabación: Studio 2 Danmarks Radio

Duración total: 12:53 (3:22; 2:52; 4:01; 2:30 respectivamente)



The music of Elliott Carter, volumen four

Registro de las piezas: Las ocho al completo, en CD, pistas 11 a 18

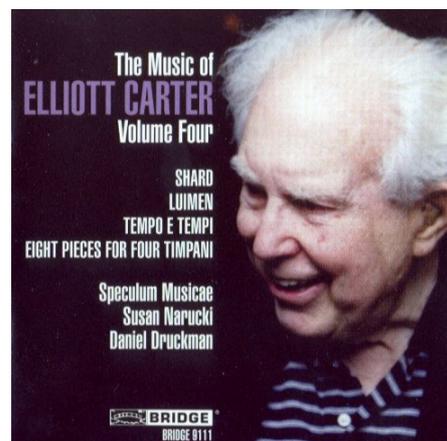
Sello discográfico y código: Bridge records 9111 (2001)

Intérprete: Daniel Druckman

Fecha de grabación: 2001

Lugar de grabación: New Rochelle, New York

Duración total: 24:18



## Layered rhythms

Registro de las piezas: *VIII March*, en CD, pista 7

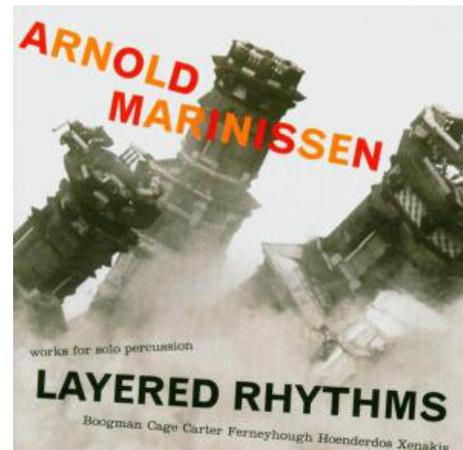
Sello discográfico y código: BV Haast Records  
CD-0503 (2003)

Intérprete: Arnold Marinissen

Fecha de grabación: 13 y 14 octubre 2003

Lugar de grabación: Studio Grasland, Harlem

Duración total: 2:45



## Percussion in Concert

Registro de las piezas: *I Saëta*, en CD, pista 6

Sello discográfico y código: Koch Schwann, 476  
264-7 (2004)

Intérprete: Peter Sadlo

Fecha de grabación: 2004

Lugar de grabación: Germany

Duración total: 4:06



Contemporary Works for timpani

Registro de las piezas: Las ocho al completo, en CD, pistas 1 a 8

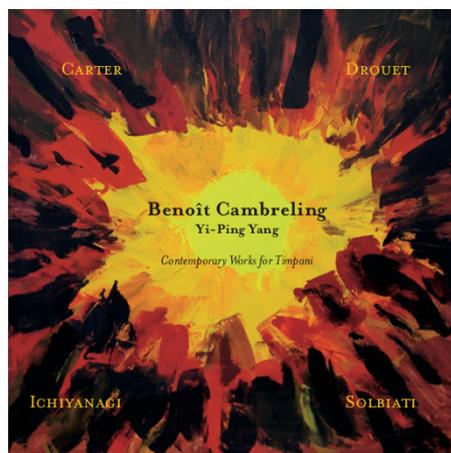
Sello discográfico y código: Artalinna (2015)

Intérprete: Benoît Cambreling

Fecha de grabación: 10-13 de agosto 2014

Lugar de grabación: Sala de coros de la Opera, Lyon, Francia

Duración total: 24:42



Works for solo percussion

Registro de las piezas: *I Saëta y V Improvisación*, en CD, pistas 1 y 2

Sello discográfico y código: Neos, 10189 (marzo 2018)

Intérprete: Isao Nakamura

Fecha de grabación: 2017

Lugar de grabación: Alemania

Duración total: 7:15 (4:18 y 2:57 respectivamente)



## *Capítulo 10. ANEXOS*

---

## *10.1. Anexo I*

---

A continuación, se muestran los manuscritos obtenidos de la Librería del Congreso de los Estados Unidos de América

El contenido fue consultado el 8 de febrero de 2019 de la siguiente web:  
<https://www.loc.gov/item/88754185/>.

SIX PIECES  
FOR KETTLEDRUMS  
(4)  
ELLIOTT CARTER  
(1950)

	APPROXIMATE TIMING
1) IMPROVISATION	3'
2) MOTO PERPETUO	2'
3) SAETA <del>ADAGIO</del>	3'30"
4) MARCH <del>CANTO</del>	2'10"
5) RECITATIVE <del>ALLEGRO</del>	3'20"
6) CANARY	3'
	17' TOTAL

1) ~~IN PERFORMANCE, THIS SET OF PIECES IS EITHER TO BE GIVEN AS A WHOLE OR IN PART. IF A SELECTION IS MADE, SOME PIECES MAY NEED TO BE TRANSPOSED, FOR IT IS IMPORTANT THAT NOT MORE THAN ONE TONE BE CARRIED OVER FROM ONE PIECE TO THE ONE IMMEDIATELY FOLLOWING IT.~~ NOT PLAYED

2) THE METRONOME INDICATION AT THE BEGINNING OF EACH PIECE IS APPROXIMATE. FROM THERE ON, HOWEVER, THE SAME RELATIONSHIPS OF SPEEDS AS THOSE GIVEN SHOULD BE CAREFULLY OBSERVED.

3) ~~THE PERFORMER SHOULD CHOOSE THE APPROPRIATE DRUM-STICKS.~~

12 Staves 12 L. Circle Blue Print Co., Inc. 225 West 57th Street New York 19, N. Y.

6 PIECES

~~SUITE~~

FOR 4 KETTLEDRUMS  
(ONE PERFORMER)

ELLIOTT CARTER (1950)

- I IMPROVISATION
- II ~~COURANTE~~ PERPETUUM MOBILE
- III SAETA *moto perpetuo*
- IV MARCH
- V RECITATIVE
- VI FIGUE *Fig*



5

mf

CD

DBC

11.

12 Staves 12 L.

Cliché Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

5

Handwritten musical score for four timpani parts, page 5. The score consists of five staves of music in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. There are several annotations in pencil, including a circled 'E' above the first staff, the word "emphatic" written across the second staff, and various numbers (1, 2, 3, 4, 5, 8) and repeat signs. The bottom of the page contains the publisher information: "12. Stone 12. L." and "Grove Press, Inc., 225 West 57th Street, New York 19, N. Y."

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The top three staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves contain continuous eighth-note patterns. The third staff ends with a double bar line and a repeat sign. The remaining seven staves contain more complex notation, including chords, rests, and various markings such as 'f', 'p', and 'h'. A large, curved arrow is drawn across the lower half of the page, starting from the right side of the fifth staff and pointing towards the left side of the eighth staff. The paper shows signs of age, including some staining and a small orange mark on the sixth staff.

PERPETUAL MOTION

♩ = 120  $F = \text{♩}$  sempre.

2

PP (LIGHTLY AND VERY DISTINCTLY)

PP

PP *out.* P  $\text{—}$  mp

P mp [sub. PP]

mp  $\text{>}$  P PP

Poco a poco cresc.

mf  $\text{>}$  P  $\text{—}$  PP mp

$\text{<}$  mf  $\text{—}$  P

Detailed description: This image shows a handwritten musical score for a piece titled "PERPETUAL MOTION" for timpani. The score is written on ten staves of music paper. At the top, the title "PERPETUAL MOTION" is written in all caps. Below the title, the tempo is marked as "♩ = 120" and the dynamic is "F = ♩ sempre." A large number "2" is written in the upper left corner. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns. The first staff is marked "PP (LIGHTLY AND VERY DISTINCTLY)". The second staff is marked "PP". The third staff has dynamics "PP out.", "P", and "mp" with a crescendo line. The fourth staff has dynamics "P", "mp", and "[sub. PP]". The fifth staff has dynamics "mp", "P", and "PP" with a crescendo line. The sixth staff is marked "Poco a poco cresc." with a long crescendo line. The seventh staff has dynamics "mf > P", "PP", and "mp" with a crescendo line. The eighth staff has dynamics "< mf" and "> P".

3

3

10

11

12

13

14

15

16

Handwritten musical score on ten staves, numbered 3 through 16. The notation includes bass clefs, treble clefs, and various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *cresc.*. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines.



Handwritten musical score on page 3, featuring multiple staves of music with various dynamics and performance instructions. The score includes markings such as *mf*, *f*, *ff*, *pp*, *ff sub.*, and *ff martellato*. It also contains tempo markings like *more.* and *tr* (trills). The manuscript includes handwritten annotations: "DEEE IIII" at the top, "84" and "106" above the first staff, and "BE careful of R" on the left margin. The page number "3" is in the top right corner. At the bottom right, there is a publisher's imprint: "Globe Sheet Print Co., Inc. 225 West 57th Street, New York 19, N. Y."

Handwritten musical score for timpani, page 3. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, *pp*, and *subf*. The score includes numerous slurs, accents, and performance instructions like "trumpet" and "trumpet + drum". The page number "3" is written in the top right corner. At the bottom left, there is a page number "2130" and "12 Stave 12 L". At the bottom right, there is a publisher's information: "Grove Blue Print Co., Inc. 225 West 67th Street New York 19, N. Y."

Handwritten musical score for a 14-stave piece, likely for a double bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The piece is marked with dynamics like *mp*, *mf*, *f*, and *ff*, and includes performance instructions like *tr* (trills) and *martellato*. The tempo is indicated as *d = 126* and *d = 189*. The score concludes with the handwritten note "Last page of Impressionism".

14 Staves

©Glee Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.



Handwritten musical score for bass clef, featuring various time signatures, dynamics, and performance instructions. The score is written on ten staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signatures are 3/2, 3/2, 3/2, 3/2, 3/2, 12/16, 6/8, 6/8, 6/8, 4/4, and 4/4. Dynamics include *ff*, *mf*, *f*, *mp*, *pp*, *p*, and *mf*. Performance instructions include *5*, *10*, *9*, *12*, *16*, *ad lib.*, *A Tempo*, *tristissimo*, and *marc.*. The score is printed on aged paper with a small number '7' in the top right corner. At the bottom left, it says '12 Stems 12 L.' and at the bottom right, it says 'Circle Blue Print Co., Inc. 250 West 57th Street New York 19, N. Y.'



SAETA 7

12 Staves 12 L

SMORZ.  
Circle Kline Photo Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.



**V**  
RECITATIVE

9

ADAGIO  
♩ = 49

12 Stars 12 L

Globe Blue Print Co., Inc.  
220 West 57th Street  
New York 10, N. Y.

ADAGIO  $\text{♩} = 49$  RECITATIVE Elliott Carter

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "RECITATIVE" by Elliott Carter. The tempo is marked "ADAGIO" with a quarter note equal to 49 beats per minute. The score consists of ten staves of music, all in bass clef and the key of D major (two sharps). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). Articulations include accents, marcato (marc.), and sforzando (sf). The score includes various performance instructions such as "sub.", "espr.", "tr", and "L3". The notation is dense and detailed, typical of Elliott Carter's style.

Handwritten musical score for bass clef, featuring various rhythmic patterns, dynamics, and performance instructions. The score is written on ten staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include "trumu", "strong accents", "f marc. sub.", and "J=63". The score is marked with "9" in several places, possibly indicating a measure or a specific rhythmic pattern. The notation includes slurs, accents, and various articulation marks.

The image shows a page of handwritten musical notation for two drum parts. The top part is for the Snare Drum, with a tempo of  $\text{♩} = 66$ . It includes performance instructions such as "STICKS" with a list of stick numbers (30, 28, 25, 23), "RIM SHOT", and "DRUM #2 (glissando entire duration of note unless otherwise indicated)". The notation is written on a grand staff with a 12/32 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various dynamic markings like  $f$ ,  $mf$ ,  $p$ , and  $marc.$ . There are also handwritten annotations like "Poco" and "quasi cont. sopr.". The bottom part of the page contains a handwritten note: "incomplete copy of new piece 'Canto'".

SUITE FOR TYMPANI (HAND-TUNED) I RECITATIVE *Recitar Carta* 9

ADAGIO  $\text{♩} = 49$

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'ADAGIO' with a quarter note equal to 49 beats. The music is written in a recitative style, characterized by irregular rhythms and expressive dynamics. Handwritten annotations include 'Solo', 'Espr.', 'f marc.', 'no cusc', 'Vary action damp', 'tarong acuto', and 'damp'. Dynamic markings range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs. At the bottom left, it is noted '12 Slaves 12 L'. At the bottom right, the publisher information reads: 'Circle Blue Print Co., Inc. 225 West 57th Street New York 19, N. Y.'

2

**II MARCH** (FOR 4 KETTLEDRUMS) ELLIOTT CARTER

RH: MEDIUM STICK  
LH: VIBRAPHONE STICK

♯0

mp

mf

mp

mf

mp

stacc.

mf

LH. CHANGE TO MEDIUM STICK

f

trumu

trumu

trumu

P

mf = d (d=56)

mf = f

mf = f

mf = f

mf = f

(d=56, d=112)

(d=64)

sf

sf

sf mf

sf

pió sf P

puó sf

Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

101 Slaves

The image shows a handwritten musical score for vibraphone, consisting of nine staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions are written in both printed and handwritten text. Printed instructions include dynamic markings such as *sf*, *mf*, *f*, *meno f*, *pp*, and *mf Sub. (LIGHT ACCENTS)*. Handwritten annotations include "Tampes" written vertically on the left side of the fifth staff, "Hand stick" written above the eighth staff, and "DAMPED" written in large letters above the ninth staff. There are also numerical tempo markings:  $d = d \cdot (d = 56)$ ,  $d = d \cdot (d = 48)$ ,  $d = d \cdot (d = 120)$ ,  $d = d \cdot (d = 140)$ , and  $d = d \cdot (d = 105)$ . Some staves have circled numbers like (2) and (3). The score concludes with a double bar line and a fermata.

Circle Blue Print Co., Inc  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

101. Staves

2 23 86  
25 64  
28 24  
30 64

III IMPROVISATION

*higher*  $\frac{1}{2}$  tone

$d = 126$  *trumu* *ff* *f*

*deeper* *mf* *f* *sf* *f*

$d = d = 84$  *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

$d = d = 60$  *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

*trumu* *mf* *ff* *trumu* *ff*

*mp* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

$d = d = 48$  *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

$d = d = 84$  *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

*f marc.*

Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

12 Stave 12 L \* IN ALL CHANGES OF UNIT, THE FIRST NOTE VALUE REFERS TO THE PREVIOUS SPEED, THE SECOND TO THE NEW SPEED. A DOUBLE BAR-LINE ONLY SERVES TO INDICATE A CHANGE OF UNIT.







2

### MARCH

(FOR 4 KETTLEDRUMS)

RH: MEDIUM STICK  
LH: VIBRAPHONE STICK

♩ = 105

ELLIOTT CARTER

mp

mf

mp

mf

staac.

mf

mp

LH. CHANGE TO MEDIUM STICK

♩ = d (d = 140)

f

tr uuu

tr uuu

tr uuu

P

♩ = d (d = 56)

mf

P

L 5

L 5

mf

L 6

(d = 56, ♩ = 112)

mf

f

mf

f

mf = f

mf

(d = 64)

mf

mf

mf

mf

(d = 64)

♩ = d

sf

sf

sf

mf

sf

più sf

P

più sf

101, Slaves

Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

3

$d = d. (d. = 56) \quad d = d. (d = 48)$

*sf sf mf sf sf mf sf sf mf*

$d = d. = 48 \quad d = d. (d = 120)$

*f (strong accents) meno f*

*meno f*

$d = \dots \quad f = f.$

$(d = 105) \quad f = f. (f. = 140)$

*mf Sub. (LIGHT ACCENTS)*

$(d = 105)$

*CHANGE TO VIBRAPHONE STICK.*

*pp mf (mp)*

*mf v.s. mp*

*mp*

*pp*

*3 3*

Circle Kine Print Co., Inc.  
22 1/2 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

ROL Steens







**VI**  
CANARIES

8

*d. = 90*  
*mf*  
*P*  
*d. = 120*  
*marc.*  
*f*  
*meno f*  
*f*  
*meno f*  
*f*  
*più marc.*  
*d. = d. (d. = 90)*  
*pp*  
*f*  
*P*  
*(from center to normal)*  
*mp sub*  
*Cresc.*  
*f marc.*  
*d. = d. (d. = 120)*  
*d. = 96*  
*trium*  
*R*  
*trium*  
*N*  
*mp*  
*mf*  
*f*  
*(d. = 64)*  
*P*  
*mf*  
*f*  
*mp*  
*d. = d.*  
*L3*  
*L3*  
*fff = 1111*

R - RIM  
C - CENTER  
N - NORMAL

Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

CANARIES

9 #

The score is written on ten staves, each with a different time signature: 9/4, 9/4, 9/4, 2/4, 9/8, 2/8, 9/8, 2/8, 9/8, and 9/8. It includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *pp sub.*, *f marcato*, and *piu marc.*. Performance instructions include *Rit sempre*, *poco a poco cresc.*, *tr. marc.*, and *tr. marc.*. The score is annotated with numerous circled letters (C, N, R) and numbers, along with tempo markings like *d=144, d=72*, *d=d. (d=72)*, *d=d. (d=108)*, *d=d. (d=108)*, *d=d. (d=162)*, *d=d. (d=162)*, *d=d. (d=81)*, *d=d. (d=135)*, and *d=d. (d=90)*. The piece concludes with a double bar line and a final dynamic marking of *sf*.

D.S. = DEAD STROKE  
N.S. = NORMAL "

Circle Staff Music Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

TUCSON, Nov. 1950









A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *pp*, and *ppicc.*. There are also some numerical markings like "27" and "37" above notes. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear. The score is framed by a black border.

*adagio* 3 levels of dynamics and speeds.

The image shows a page of handwritten musical notation for timpani. The score is written on ten staves. At the top, the tempo is marked 'adagio' and the instruction '3 levels of dynamics and speeds.' is written. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several annotations and calculations in the margins:

- Top right:  $\frac{360}{180} = 2$ ,  $\frac{540}{270} = 2$
- Left side:  $\frac{40}{360}$ ,  $\frac{45}{125}$ ,  $\frac{90}{450}$ ,  $\frac{150}{50}$ ,  $\frac{300}{100}$ ,  $\frac{200}{40}$ ,  $\frac{80}{560}$ ,  $\frac{58}{12}$
- Right side:  $\frac{270}{135}$ ,  $\frac{405}{3}$

Other annotations include 'pique' in a box, 'breathless', and 'cumulative'. The bottom of the page has some mirrored notation.



Handwritten musical score for "Suite for 4 timpani" by Elliott Carter. The score is on 24 staves, with various annotations and markings. It includes a tempo marking "March", a rehearsal mark "sketch (5)", and a circled instruction "fade out a bit". The score is on a "PASSANTINO BRANDS" No. 11-24 STAVE Symphony Size manuscript paper, lithographed in the U.S.A. The page number 356 is visible at the bottom left.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is written in black ink on aged, yellowish paper. The score consists of several systems of staves. The first system (staves 1-3) contains a melodic line with various note values and rests. The second system (staves 4-6) continues the melodic line, with a circled section of notes. The third system (staves 7-9) shows a continuation of the melody, with a circled section of notes and a large arrow pointing from the circled section in the second system to the circled section in the third system. The fourth system (staves 10-11) contains a melodic line with a circled section of notes. The fifth system (staves 12-13) contains a melodic line with a circled section of notes. The sixth system (staves 14-15) contains a melodic line with a circled section of notes. The seventh system (staves 16-17) contains a melodic line with a circled section of notes. The eighth system (staves 18-19) contains a melodic line with a circled section of notes. The ninth system (staves 20-21) contains a melodic line with a circled section of notes. The tenth system (staves 22-23) contains a melodic line with a circled section of notes. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. There are also some handwritten annotations, such as a circled '2' on the left margin and a circled '5' above a note in the eighth system.

Handwritten musical score for timpani, consisting of multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- ward -* (top right)
- completing - long rest* (middle left)
- Write End* (circled, middle left)
- (126)* (circled, middle left)
- wait on figure busy on roll* (bottom left)

The score concludes with a series of rhythmic patterns represented by horizontal lines with vertical stems, indicating specific drum rolls or figures.

**Adagio**

BRANDS PASADENA No. 11-24 STAVE Symphony Size

2 min

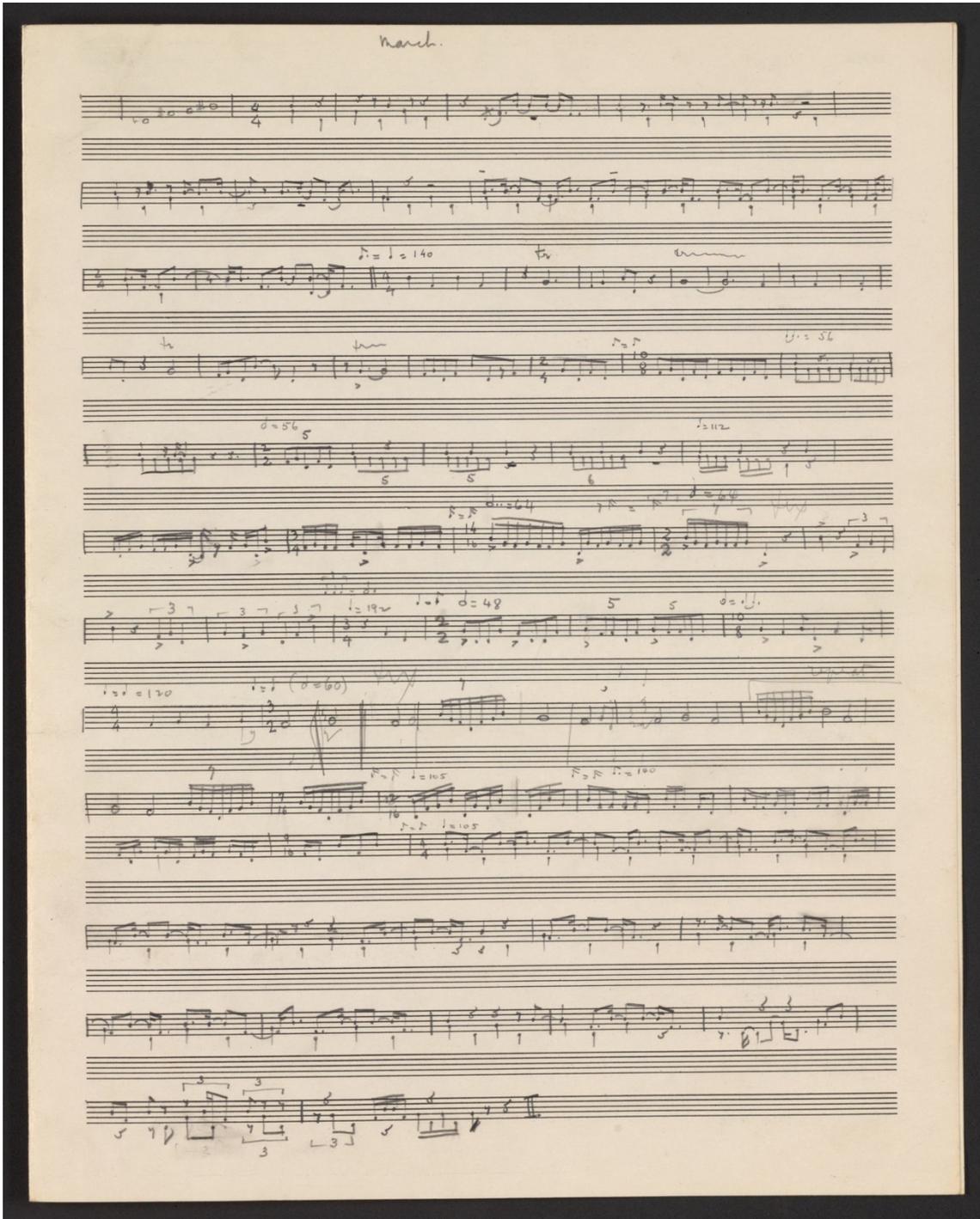
48 45 24

A B C D E

*molto*

*irregular*

*Shorter*



I Improvisation

BRANDS No. 11-24 STAVE Symphony Size

Handwritten musical score for "I Improvisation" on 24 staves. The score includes tempo markings such as  $J=126$ ,  $J=168$ , and  $J=120$ , along with dynamic markings like *mf* and *f*. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A *P* (Pedal) marking is present at the end of the piece. The manuscript is written on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.



The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and includes several staves of music. At the top left, the dynamic marking *mp.* is present. Above the first staff, there are handwritten numbers: 28, 30, 2=3, 45, 41, and 18. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ff*, *wlkr.*, *p*, and *dull*. There are also circled numbers (4, 21) and other annotations like (29), (39), (4), (19), (27), and (140). The right side of the page has some vertical markings and numbers, including 35, 9, 40, 7, 29, 5, 32, 19, 16, and 5. The bottom of the page shows several empty staves.

The image shows a page of handwritten musical notation for timpani. The score is written on ten staves. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *more concolato*. Some notes are circled or have other markings above them, possibly indicating specific performance techniques or editing. The paper is aged and has a slightly torn edge on the left side. At the bottom left, there is a logo for 'PASSANTINO BRANDS' and the text 'No. 11—24 STAVE Symphony Size'. At the bottom center, it says 'Litho'd in U. S. A.'. At the bottom right, there is a small circular logo and some handwritten numbers: 15, 7, 10, and 5.

*Toccata*  
G# A# C# D

♩ = 126

A B A

C B D

E F

F (22)

H

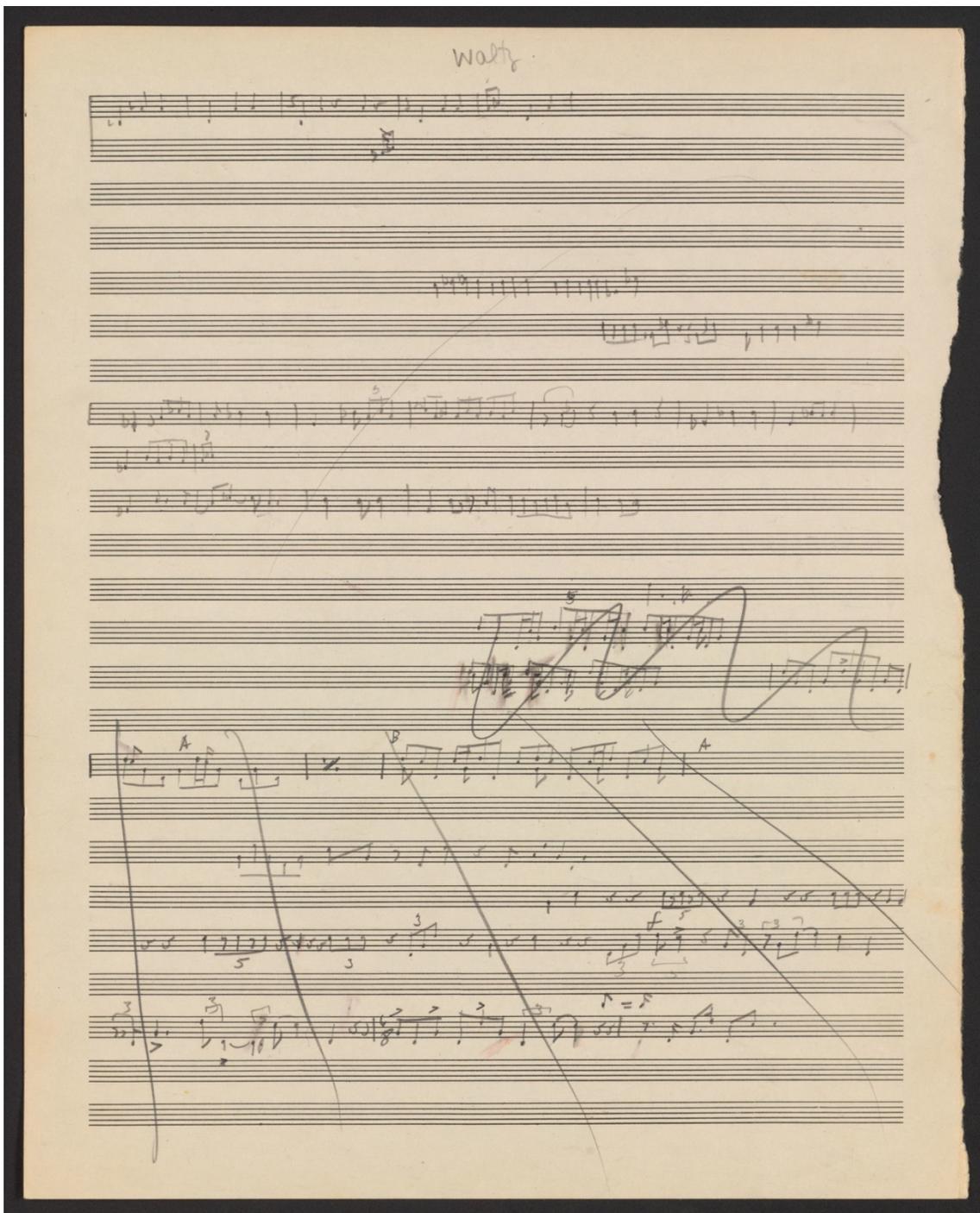
(40) (40)

7+8

*vide*

DASSANTINO BRANDS No. 11—24 STAVE Symphony Size

Litho'd in U. S. A.



(SAËTA) ? Canaries for "Gigue"

1.  $\text{♩} = 60$  ( $\text{♩} = 180$ ) *contin. - resonant*

*di piu in piu moderato*

$\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 72$

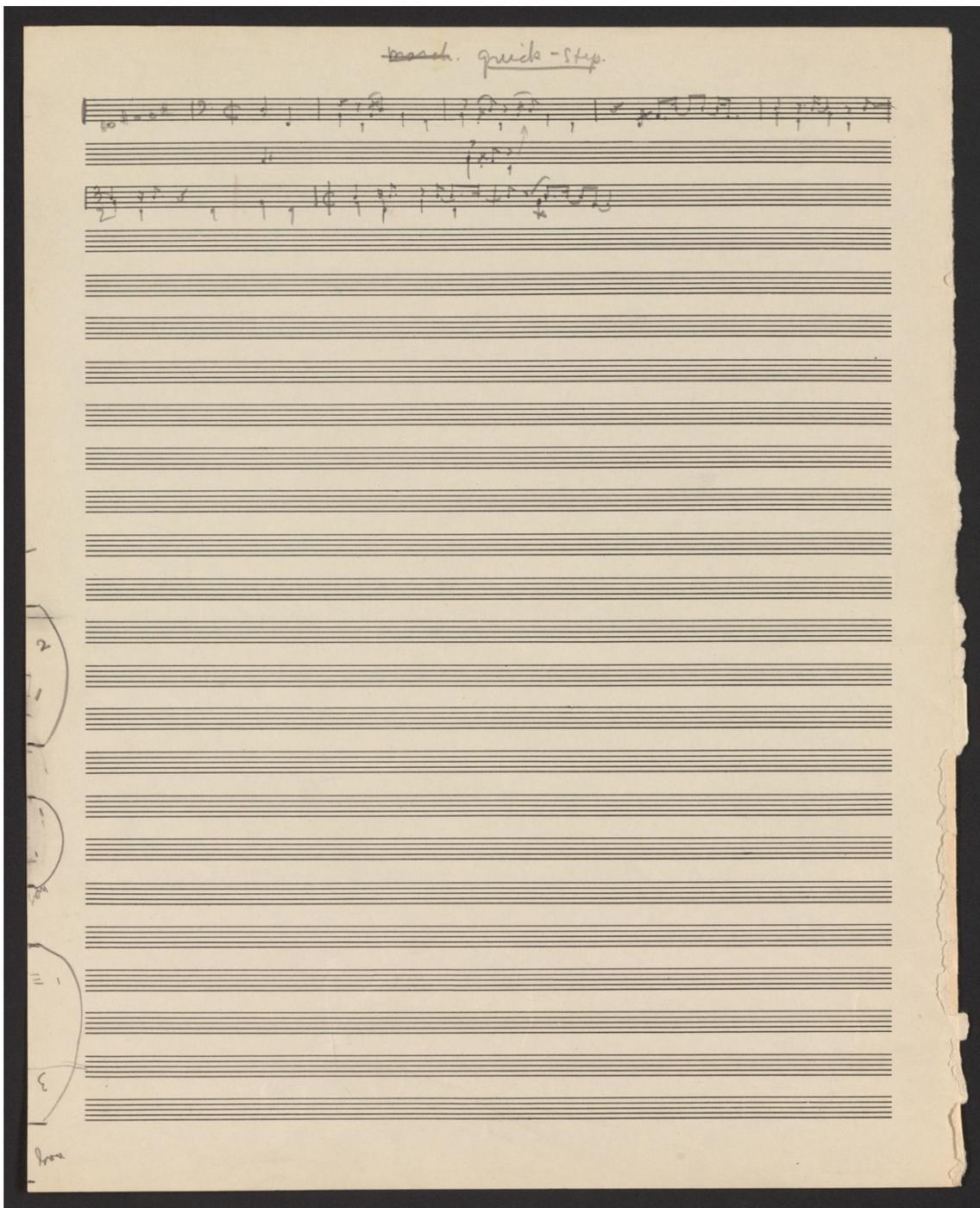
$\text{♩} = 100$

$\text{♩} = 16$

$\text{♩} = 16$

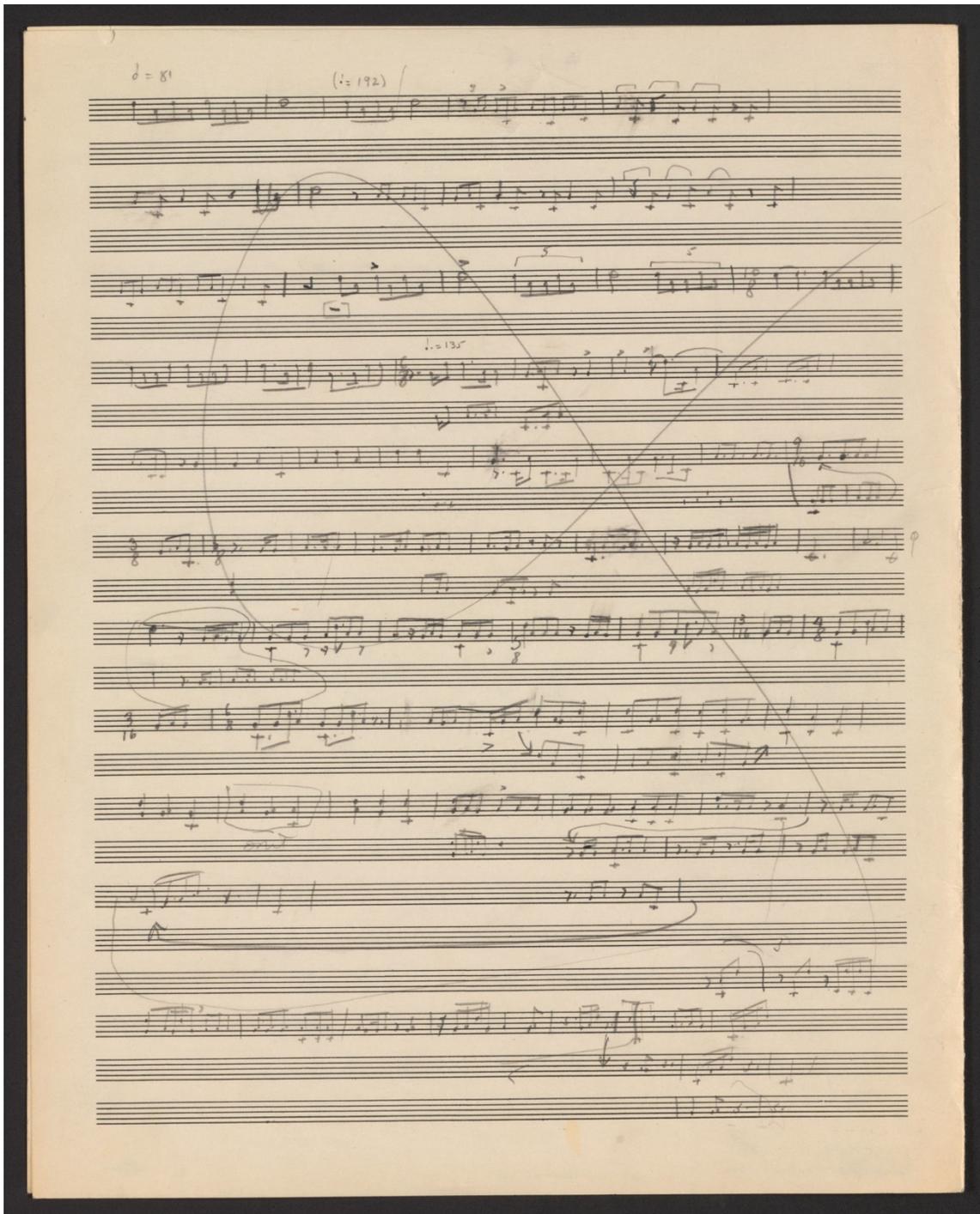
**PASSANTINO** No. 11—24 STAVE  
**BRANDS** Symphony Size

Litho'd in U. S. A.



*hurry up war*

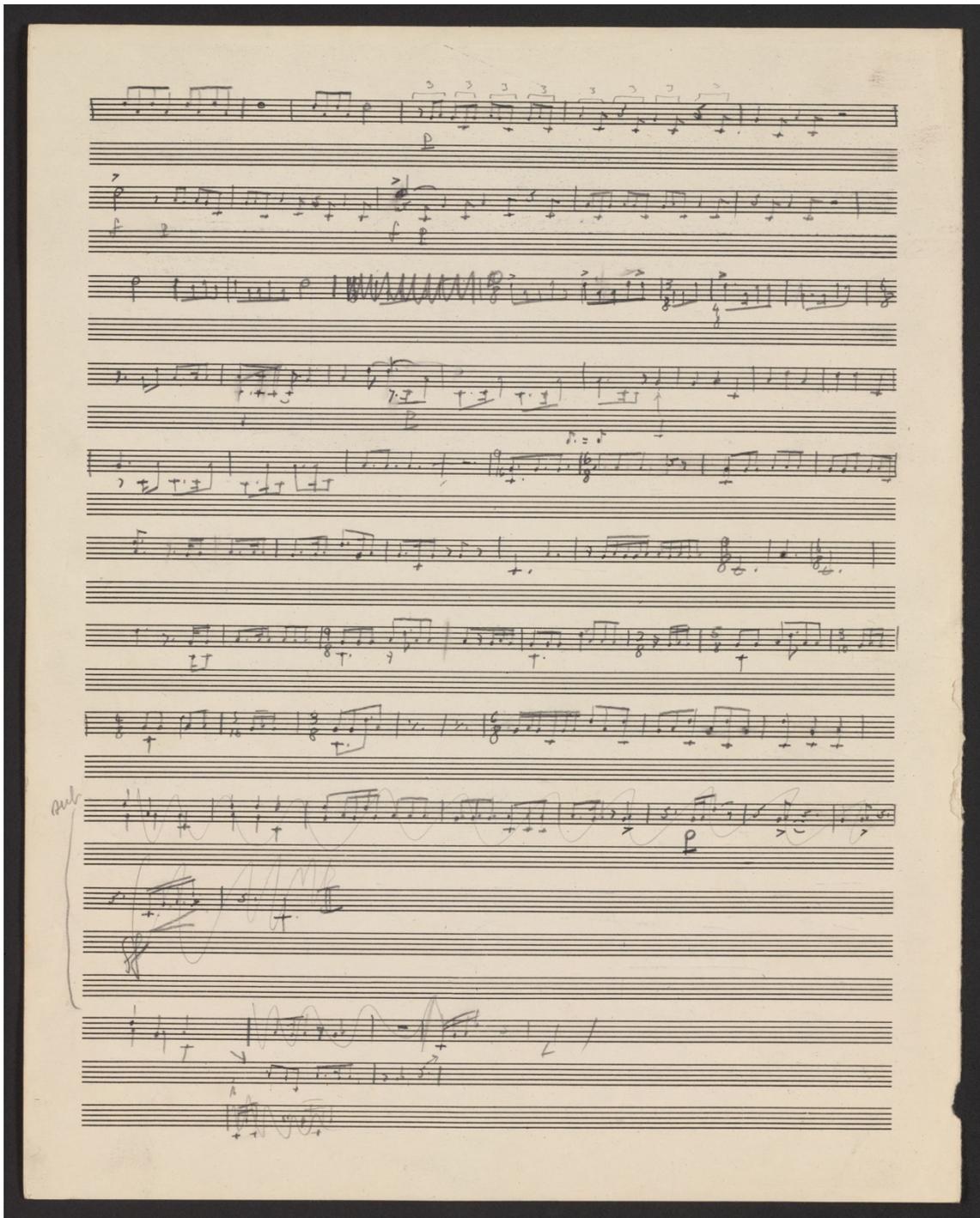
The image shows a page of handwritten musical notation on 24 staves. The title at the top is "hurry up war". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". A large, dark diagonal scribble is drawn across the middle of the page, obscuring several staves of the score. At the bottom left, there is a logo for "PASSANTINO BRANDS" and the text "No. 11—24 STAVE Symphony Size". At the bottom center, it says "Lith'd in U. S. A.". At the bottom right, there is a small circular logo with the number "111".



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Top staff:  $\text{♩} = 270$
- Second staff:  $\text{♩} = 64$
- Third staff:  $\text{♩} = 1\frac{1}{2}4$ ,  $\text{♩} = 72$  (dod.)
- Fourth staff:  $\text{♩} = 108$
- Fifth staff:  $\text{♩} = 108$ ,  $\text{♩} = 108$ ,  $\text{♩} = 162$
- Sixth staff:  $\text{♩} = 91$
- Seventh staff:  $\text{♩} = 90$
- Eighth staff:  $\text{♩} = 90$
- Ninth staff:  $\text{♩} = 90$
- Tenth staff:  $\text{♩} = 90$

At the bottom left, there is a logo for "PASSANTINO BRANDS" and the text "No. 11—24 STAVE Symphony Size". At the bottom right, there is a small logo for "FABER-CASTELL".



II CORANTE *not necessarily even*

$\text{♩} = 116$

*pp sempre*

*fu*

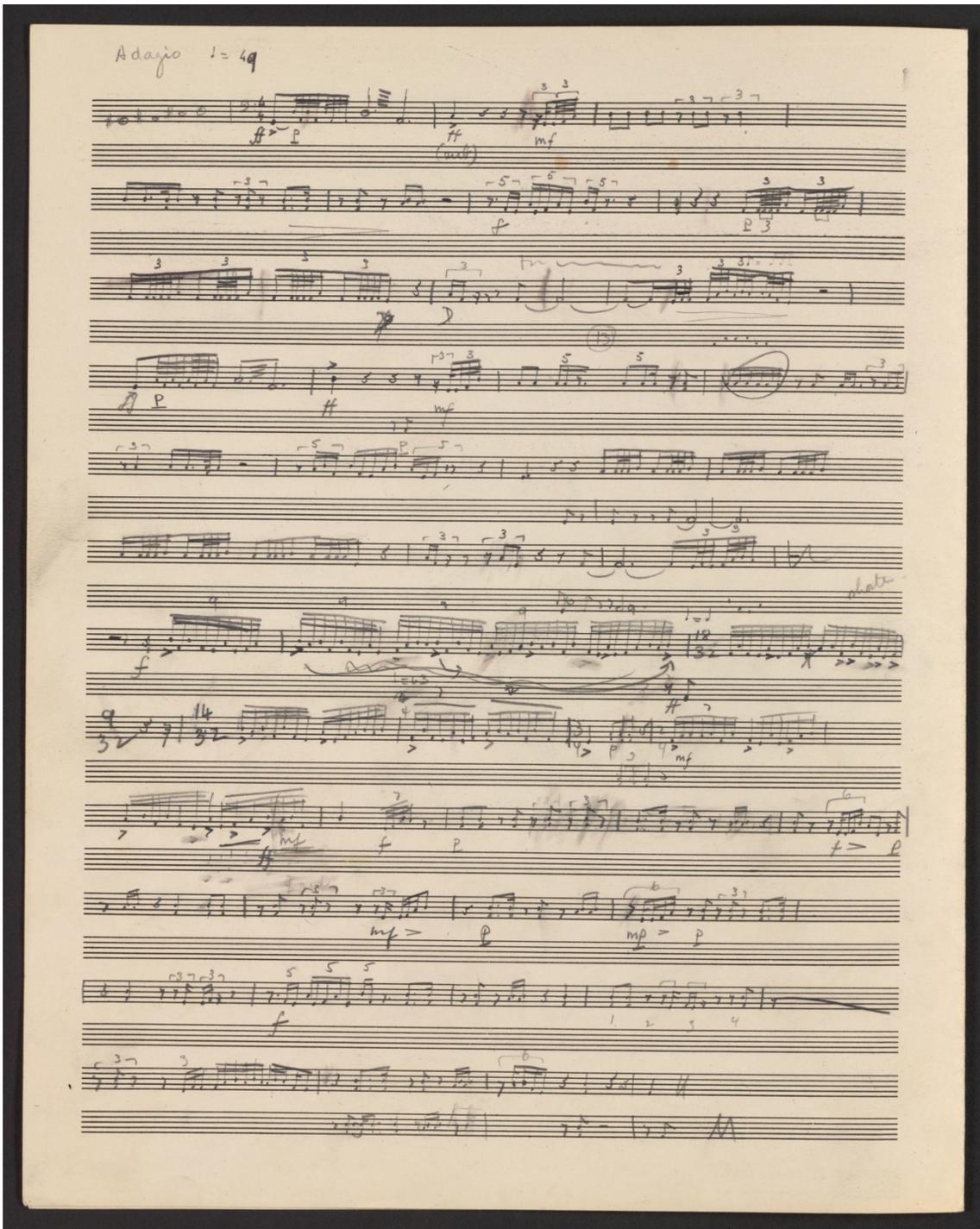
*more relief*

*more & w/ E*

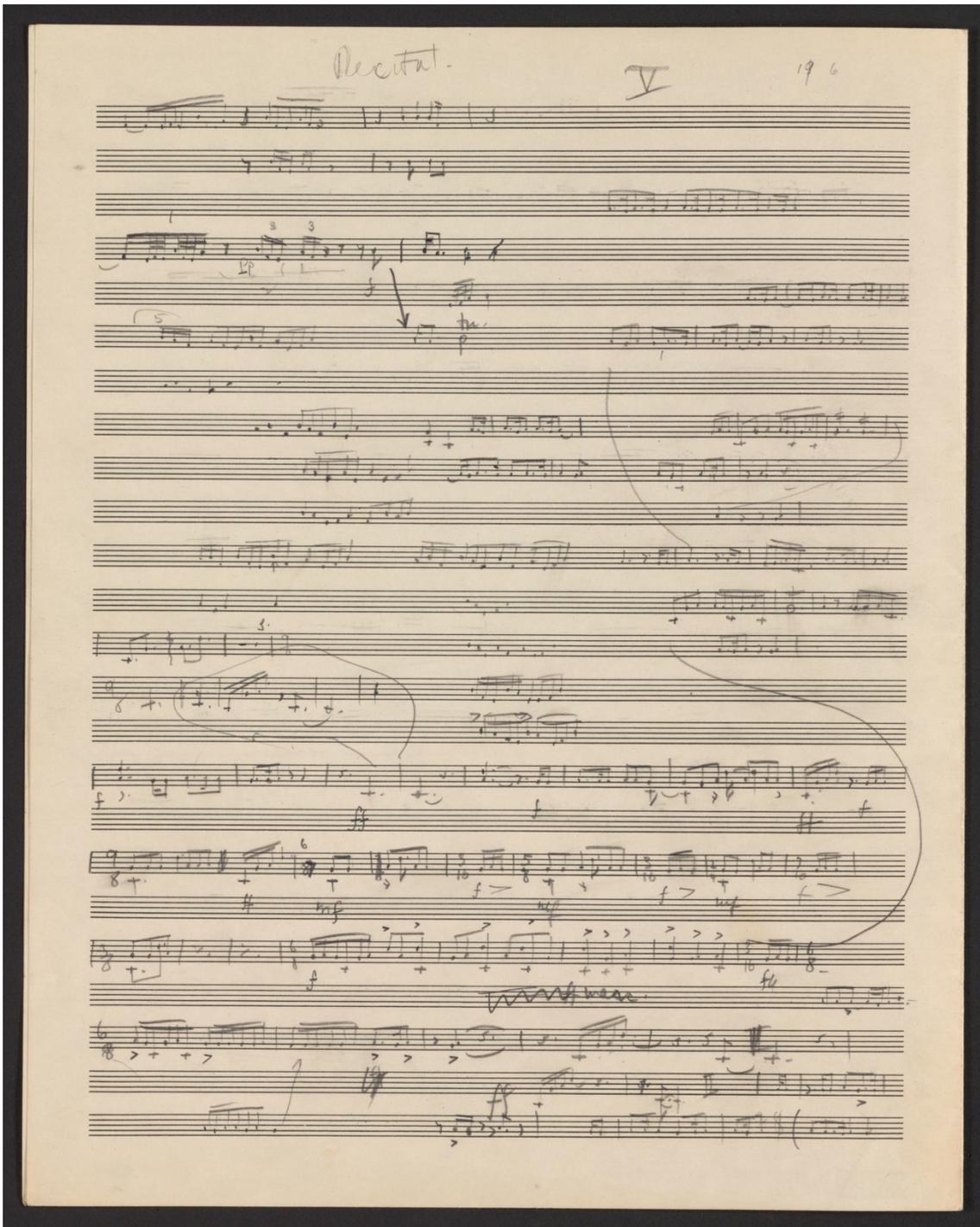
*fine*

PASSANTINO BRANDS No. 11—24 STAVE Symphony Size

BRANDS



A page of handwritten musical notation on a 24-staff manuscript paper. The notation is written in black ink and includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and beams. The score is organized into systems, with some staves containing multiple lines of music. There are several annotations, including a circled section of notes on the seventh staff and arrows pointing to specific notes. The paper has a slightly aged appearance with some minor discoloration. At the bottom left, there is a logo for 'PASSANTINO BRANDS' and the text 'No. 11—24 STAVE Symphony Size'. At the bottom right, there is a small logo for 'F. B. SCHMIDT'.



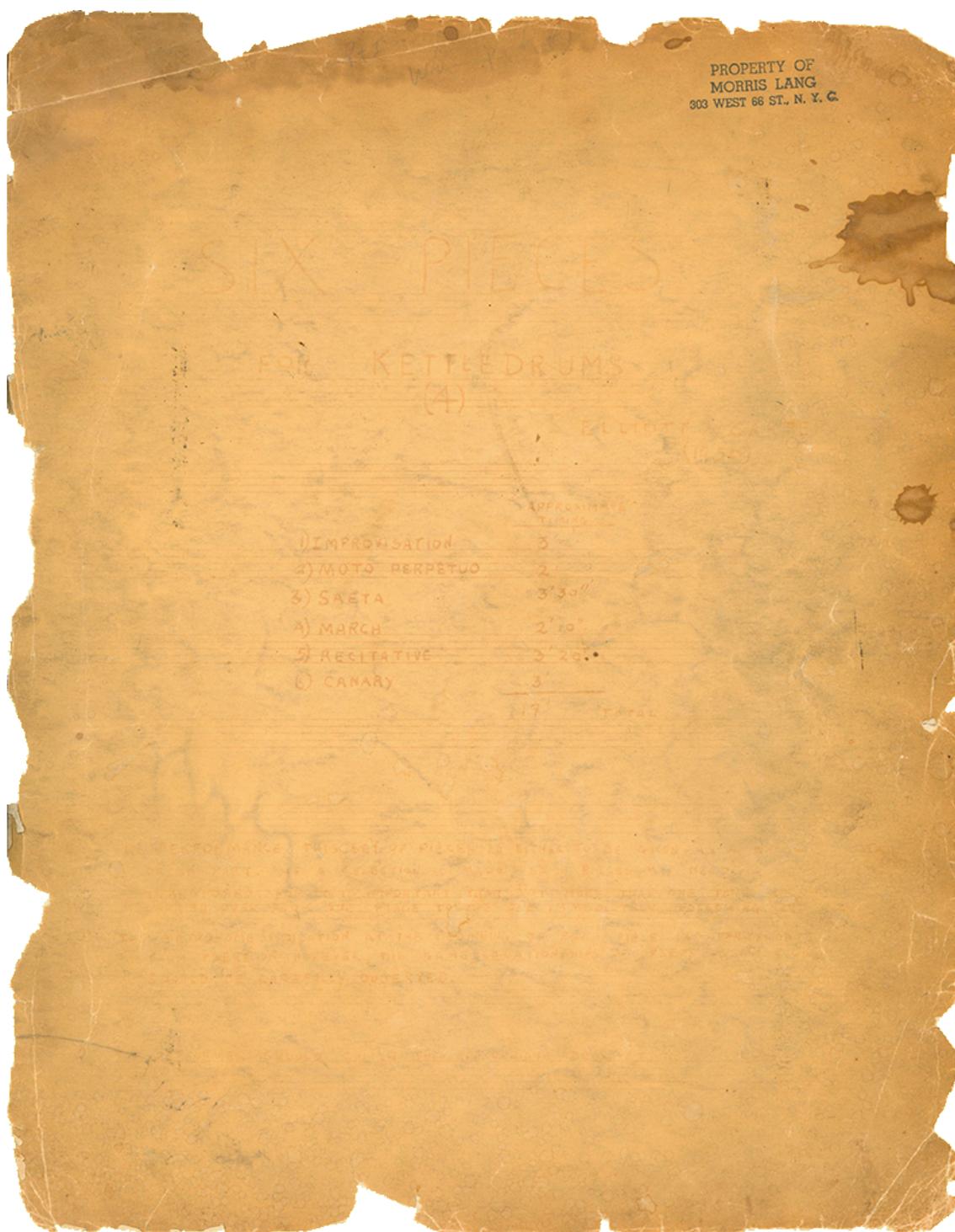
## 10.2. Anexo II

---

En el Anexo II mostramos los manuscritos de Elliott Carter que pertenecieron al percusionista Morris Lang,<sup>126</sup> y que gracias a Rob Funkhouser, manager de actividades educativas del centro de exposiciones *Rhythm!*, perteneciente a la *Percussive Arts Society*, con sede en Indianapolis (EEUU), y que de manera desinteresada nos ayudó a conseguir.

---

<sup>126</sup> En la portada de los manuscritos puede verse la indicación de su pertenencia a Lang.



2

I IMPROVISATION

12 Stave 12 L \* IN ALL CHANGES OF UNIT, THE FIRST NOTE VALUE REFERS TO THE PREVIOUS SPEED, THE SECOND TO THE NEW SPEED. A DOUBLE BAR-LINE ONLY SERVES TO INDICATE A CHANGE OF UNIT.

f marc.  
Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.





5

The image shows a page of handwritten musical notation for four timpani parts. The notation is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first four staves contain rhythmic patterns with various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like *caes.* and *Paul.* The fifth staff begins with a double bar line and a fermata. Below the staves, there are several lines of text and empty staves providing performance instructions and a legend.

SLIGHT ACCENTS AT BEGINNING OF EACH MEASURE

SLIGHTER " " " OF BEAMS WITHIN MEASURE

STILL " " " OF INNER 16<sup>th</sup> BEAMS

U cancels the above (NO ACCENT)

/ accent as at beginning of measure.

12 Staves 12 L

Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.

6

III  
SAETA

$\text{♩} = 150$   
 $\text{♩} = 50$  (IN TEMPO) EVENLY AND REGONANTLY

AD LIBITUM - (accel.)

$\text{♩} = 50$  (IN TEMPO)

SCARCELY EMPHASIZE NOTES MARKED

*mf* *> P SUB.* *AD LIB. (accel.)* *mf*

*J. = 50* (IN TEMPO) *P SUB.*

*f marc.* *f* *mf* *mf* *f* *f*

EMPHASIZE  $\Delta$  AND  $\Delta$  MORE + MORE

$\text{♩} = \text{♩} = 60$

*f* *mf* *f*

$\text{♩} = \text{♩} = 60$

*f* *mf* *f*

$\text{♩} = \text{♩} = 45$   $(d=d)$  *mf*

*cresc.* *f*

*mmof* *cresc.*

12 Stans 12 L

Circle Blue Print Co., Inc.  
225 West 57th Street  
New York 19, N. Y.





V  
RECITATIVE

ADAGIO  
♩ = 49

Handwritten musical score for four timpani, titled "V RECITATIVE" and "ADAGIO". The score is written on ten staves, each with a different timpani part. It includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "trun" and "at very accent". The score is on aged, yellowed paper with some stains and handwritten corrections in blue ink. At the bottom left, it says "2 Staves 17 L". At the bottom right, there is a publisher's information: "Grove Blue Print Co., Inc. 225 West 57th Street New York 19, N. Y."





### *10.3. Anexo III*

---

A continuación, se adjuntan las partituras de la edición de 1968, propiedad de Miguel Ángel Orero.

ELLIOTT CARTER

EIGHT PIECES

for Four Timpani (one player)

Associated Music Publishers, Inc.

DISTRIBUTED BY  
 HAL•LEONARD®

# ELLIOT CARTER

## EIGHT PIECES

for Four Timpani (one player)

### CONTENTS

I. Saeta .....	4
II. Moto Perpetuo .....	7
III. Adagio .....	9
IV. Recitative .....	11
V. Improvisation .....	14
VI. Canto .....	17
VII. Canaries .....	19
VIII. March .....	22

AMP-6820

1995 Printing

ISBN 0-7935-4848-9

Associated Music Publishers, Inc.

 DISTRIBUTED BY  
**HAL LEONARD**  
CORPORATION  
7777 W. BLUEMOUND RD., P.O. BOX 13819 MILWAUKEE, WI 53213

## Performance Notes

- Public performance:** The printing order of these eight pieces was chosen largely to facilitate page turns, hence this order is not meant to suggest the order of performance. The group of eight is a collection of pieces from which not more than four are ever to be played as a suite in public. The order of these should be chosen to produce the maximum of variety, possibly according to the following suggestions:
  - If pedal timpani are available, III and/or VI may be included.
  - IV, V, VII and VIII can be used as beginning or ending pieces, while I, II, III and VI can be performed between them.
  - When played in sequence, it is important that not more than one pitch be carried over from one piece to the next — hence some may be transposed.
- Timpani:** Although all eight pieces can be performed on four standardized drums — 30", 28", 25" and 23" — other sized drums can be used to favor the effect of certain pieces. Although pedal timpani are required for III and VI, their use is not essential for the other pieces. However, pedal timpani can be useful for quick tuning changes between pieces for public performance.
- Sticks:** Sticks for I, III, IV, V and VII should be chosen to bring out the character of each piece. In VIII, medium-hard sticks are suggested; in VI, wooden snare drum sticks. In II, special rattan sticks with cloth (corduroy)-covered tips produce the best effect (see Example 1). IV uses a soft bass drum stick for its final note. I and VIII call for the reversing of the timpani sticks to strike with the wooden handles or butts. The striking with the wood is indicated **BUTT**, and the usual way of striking is indicated **HEAD**.
- Stick strokes:** Unless otherwise specified, the usual type of stroke is to be used. This "normal stroke" is indicated by the sign **NS** when used to cancel the "dead stroke" **DS** — as in II, IV, and at the end of I. A "dead stroke" is one in which the head of the stick is held down on the drum after striking to damp all resonance at once. The appearance of the small sign  $\text{f}$ , found in all of the pieces except VI, indicates *hand damping*. In VI, the sign  $\text{r}$  means *on the rim* (not on the drum head), and the sign  $\text{p}$  means *rim shot*.
- Striking positions on the drum head:** To produce a wide variety of different sound qualities, various striking positions are suggested. They are notated as follows:

<b>N</b> —————	Normal striking position on head
<b>C</b> —————	Striking at center of head
<b>R</b> —————	Striking on head very near the rim

(see Example 2)

<b>N</b> - - - - - $\Rightarrow$ <b>C</b>	Change gradually, from normal position to center of head
---	--

Each of these positions should produce a distinctly different sound. Where nothing is suggested, the choice of striking positions is left to the discretion of the player.
- Special effects:**

II: In the use of the cloth-covered rattan sticks, two types of striking are indicated (see Example 1):

<b>TP</b>	Striking with the tip
<b>Hd</b>	Striking with the head

II: *Articulation* — The various degrees of accentuation in II should be clearly audible:

- (a) slight accents at the beginning of each measure;
- (b) lighter accents at the beginning of each beamed group within the measure;
- (c) still lighter accents at the beginning of inner beams of sixteenth notes.

The sign / indicates an accent as at the beginning of a measure.

The sign  $\cup$  weakens the above indications.

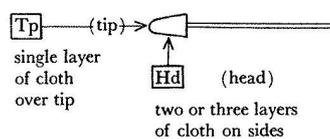
III: Harmonics sounding an octave above the tuned pitch of the drum may be produced by pressing one or two fingers on the head of the drum half-way between the rim and center, and striking near the rim. The harmonic is notated  $\diamond$

III: *Sympathetic resonance* (called for on page 8, line 3, and page 9, line 1) — The pitch played on the drum notated on the large staff is meant to produce a sympathetic resonance in the drum notated on the small staff below. If this does not occur effectively, with a vibration loud enough to make the small-note glissandi audible, then the drums indicated in small notes should be struck softly at the same time or immediately after the other drums.

VI: The 'sneak entrances' should be soft enough to be covered up by the ring of the previous loud notes.

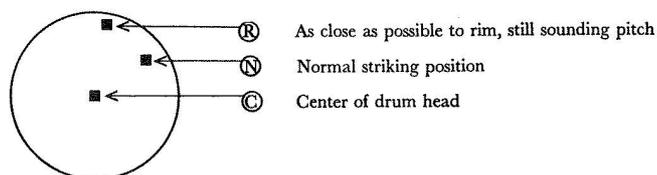
Example 1

Cloth-covered Rattan Stick



Example 2

Striking Positions on Drum Head



# EIGHT PIECES

## for Four Timpani (one player)

to Al Howard

### I. Saëta

Elliott Carter

(N) *ad lib. (accel.)* *mf* *f* *p* *pp*  $\text{♩} = 150$  *tr.*  $\text{♩} = 50$  (*in tempo*)

*evenly and resonantly* (N)  $\text{♩} = \text{♩}$  *p*

(N) *ad lib. (accel.)* *mf*  $\text{♩} = 50$  *molto rit.* *in tempo* *f* *molto* *p*

(N) *poco*

(N) *piu p* *p*

(N) *emphasize A and D more and more* *mf* *mf* *f* *f* *p* *(p)* *(p)*

(N)  $\text{♩} = 60$  *f marc.* *mf*

Copyright © 1968 by Associated Music Publishers, Inc., (BMI), New York, NY  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Warning: Unauthorized reproduction of this publication is  
prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



6

**BUTTS**  
(N)→  
*pp*  
*emphasize A slightly*

(N)→

(N)→ *pp sempre*  
*mp* *f*

(N)→ *ff* *f* **HEADS** (N)  
-- ♩ = ♩ = 150 (♩ = 50) →

(N)→ (C)→

(N)→ (C)→

(N)→ (C)→ *mp* *mp*

(N)→ *mf* *mf* *f* *f* (N)→ ♩ = ♩ = 60  
(C)→ (p) *ff*

(N)→ *ad lib. (accel.)* ♩ = 60 *rit.* **DS** *tr.* **NS** *smorz.*  
*mf* *ff* *pp* *p*

1950/1966

to Paul Price

7

## II. Moto Perpetuo\*

Elliott Carter

cloth-covered rattan sticks

$\text{♩} = 120$  ( $\text{♩} = \text{♩}$  throughout)

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{C}$

*pp* (lightly and very distinctly)

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{C}$

[Hd]  $\text{N}$   $\text{C}$   $\text{N}$

*p* *pp sub.* *p* *mp*

[Hd]  $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{C}$

*p* *mp* *pp sub.*

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$

*mp* *p* *pp*

[Hd]  $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{N}$

*cresc. poco a poco*

[Hd]  $\text{N}$   $\text{C}$   $\text{R}$   $\text{C}$

*mp* *p* *pp* *mp*

[Hd]  $\text{R}$   $\text{C}$   $\text{R}$   $\text{N}$   $\text{R}$   $\text{C}$   $\text{N}$   $\text{R}$

*mf* *p*

\* See Performance Note #6 regarding accents and sticks.

© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

8

\* With the stick of one hand, strike and hold against drum head; the other stick plays the repeated notes.

1950/1966

to Jan Williams

## III. Adagio

Elliott Carter

♩ = ca. 36, very freely

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

*mf*

*f*

damp Ab

*f*

*mf*\*\*

*f* (ring of drum . . . . .) *f*

sympathetic resonance (see Performance Note #6)

(rapido) (rit. . . . .) (rapido) (rit. . . . .)

\* If this piece is performed after another of the series, it is only necessary to tune Drum 3. Drums 1, 2 and 4 may start on any note and slide into the first notes not in parentheses.

\*\* The drums played before the harmonic and glissando note should be loud enough to form a ringing background without covering that note. (See Performance Note #6 regarding the production of harmonics.)

mf [4]  
mf [1]  
f [1]  
[3]  
[4]  
[1] 3 [3]  
[2]  
[4] (rapido)  
ff  
© mf

sympathetic resonance (see Performance Note)

[4]  
tr  
[1]  
[3]  
f  
mf-p  
(p)  
mf (p)  
mf (p)  
mf (p)

press forward  
[4] [3] [4] [1]  
mf  
p  
f  
p  
[2] tr  
[3]  
[4] f  
[4] tr  
mp  
f  
tr  
p  
f

[2]  
[3]  
[4]  
[1]  
[2]  
[3]  
ff  
f  
ff  
f  
ff  
f  
mf

to Morris Lang

11

# IV. Recitative

Elliott Carter

Adagio drammatico (♩=49)

The musical score consists of seven staves of bass clef notation. It begins with a dynamic marking of *ff* and *mp*. The first staff includes a circled 'C' above the staff and a circled 'N' above the staff. The second staff includes circled 'N', 'R', 'N', 'C', and 'N' above the staff, with dynamic markings *f*, *ff sub.*, and *f*. The third staff includes a circled 'N' above the staff and dynamic markings *mf espr.* and *f*. The fourth staff includes circled 'N', 'R', 'C', 'N', and 'R' above the staff, with dynamic markings *f marc.* and *f*. The fifth staff includes circled 'N' and 'R' above the staff, with dynamic markings *sf*, *p non cresc.*, and *f*. The sixth staff includes circled 'R' and 'N' above the staff, with dynamic markings *mf*, *p*, *mp*, and *ff*. The seventh staff includes circled 'N' and 'C' above the staff, with dynamic markings *ff*, *mf*, and *mp*. The score includes various performance instructions such as hand damping (N, R, C), triplets, and *marc.* (marcato).

\*All rests in IV and V indicate hand damping.

© Copyright 1960, 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

12

The musical score consists of ten staves of music for a single timpani part. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). Performance instructions include *mf* (*espr.*), *f marc.*, *mp*, *pp*, and *accenti ben marcati*. The score features several trills and triplets. Circled letters (N, R, C) are placed above the staff to indicate specific notes or techniques. The piece concludes with a double bar line and a final *f* dynamic marking.

(N) →

*ff* *p*

(7) (7) (7)

(♩ = 63, sempre)

(N) *ff marc.* *f* *p (non troppo secco)*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C)

*f* *mf* *p*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C)

*mf* *mf*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C)

*p* *mf* *mp* *p*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C)

*mp* *f sub. marc.* *p*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C)

*mf* *mf*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C)

*p* *mp* *pp*

[DS] (C) [NS] (N) [DS] (C)

*mp* *pp*

soft bass drum stick

1950/1966

to Paul Price

## V. Improvisation

Elliott Carter

**Allegro** ( $\text{♩} = 126$ )

*tr* *ff* (*l.v.*) *f*

*meno f* *f marc.* *mf* *mp* *mf* *f*

*più f* *p* *sff* *f* *sff* *f*

*ff* *marc.* (*l.v.*) *mf*

*ff sub.* *p* *mf* *ff sub.* ( $\text{♩} = 84$ )

*(morendo)* *p* *mf*

*cresc.*

*ff* *mf*

© Copyright 1960, 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

Musical score for bass clef, featuring various dynamics, articulations, and technical markings such as trills, slurs, and fingerings.

The score consists of eight staves of music. Key features include:

- Staff 1:** Starts with *ff marc.* and a trill. Includes markings (N), (R), and a 7-finger slur. Dynamics range from *mf* to *ff*. Includes a *(l.v.)* marking.
- Staff 2:** Starts with *f* and a slur. Includes markings (N), (R), and a 3-finger slur. Dynamics range from *ff(l.v.)* to *mp*.
- Staff 3:** Starts with *cresc. poco a poco*. Includes markings (R), (N), and a 5-finger slur. Dynamics range from *f* to *ff(l.v.)*. Includes a tempo marking  $\text{♩} = 48$ .
- Staff 4:** Starts with *f* and a slur. Includes markings (R), (N), and a 7-finger slur. Dynamics range from *f* to *ff*. Includes a tempo marking  $\text{♩} = 84$ .
- Staff 5:** Starts with *mp* and a slur. Includes markings (N), (R), and a 7-finger slur. Dynamics range from *f marc.* to *f*. Includes a tempo marking  $\text{♩} = 84$ .
- Staff 6:** Starts with *f* and a slur. Includes markings (N), (R), and a 3-finger slur. Dynamics range from *f* to *ff*.
- Staff 7:** Starts with *ff* and a slur. Includes markings (N), (R), and a 3-finger slur. Dynamics range from *ff* to *f*.
- Staff 8:** Starts with *p* and a slur. Includes markings (N), (R), and a 3-finger slur. Dynamics range from *p* to *ff*. Includes a tempo marking  $\text{♩} = 126$ .

16

The musical score for page 16 consists of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *ff*, *p*, *f sub.*, *pp*, and *pp ma sonoro*. Articulations include accents, slurs, and trills. Performance instructions include "Damp with hand held on drum head" and "poco rit.". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Circled letters (N, C, R) are placed above the notes, likely indicating specific playing techniques or mallet positions. The piece concludes with a *poco rit.* marking and a final triplet.

\* Let each tone fade out without striking again.

1950/1966

to Jan Williams  
VI. Canto

Elliott Carter

snare drum sticks

♩ = 66

(rim shot)

*ff* *f* *f-mf* *pp* (quasi cant. espr.)

[1] [2] [3] [4]

[2] (*tr*)

*p* *mf* *f*

[3] *tr*

*pp* *p* *mf* *p*

(sneak entrance - see Performance Note #6)

bounce stick

*f* *mf*<sup>3</sup> (*ad lib.*) *p*

[4] [3] *tr*

[3] (*tr*)

*mf* *f* *p* *f*

[2] *tr*

*pp* *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf*

(sneak entrance)

[1] (*tr*)

*p* *pp* *f* *fp* *pp* *p*

[3] [4] *tr*

[1] *tr*

[attack on C#]

© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

18

The musical score on page 18 consists of eight staves of music for timpani. The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, *ff*, and *ppp*. It features numerous articulations, including trills (*tr*), slurs, and accents. Performance instructions include *(sneak entrance)*, *(poco)*, *f bouncing stick*, and *to silence*. The score is marked with fingerings (1-4) and includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The year 1966 is printed at the bottom right of the page.

to Raymond DesRoches  
**VII. Canaries**

Elliott Carter

The musical score consists of eight systems of bass clef notation. The first system begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and a circled 'C' above the staff. Dynamics include *mf* and *f*. The second system features dynamics *p* and *f*, and includes a circled 'R' and 'N'. The third system has a tempo marking of  $\text{♩} = 120$  and dynamics *marc.*, *meno f*, *f*, and *meno f*. The fourth system includes tempo markings of  $\text{♩} = 180$  and  $\text{♩} = 270$ , and dynamics *f*, *meno f*, *f*, and *più marc.*. The fifth system has a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and dynamics *pp*. The sixth system includes dynamics *f sub.* and *p stacc.*. The seventh system features dynamics *f sub.* and *f*. The eighth system includes dynamics *mp sub.*, *cresc.*, and *f marc.*, and a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . Various articulations like accents (>) and slurs are used throughout.

© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

The musical score consists of eight staves of music for timpani. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a tempo marking  $\text{♩} = 120$  and a circled 'N'. The music features eighth and sixteenth notes with accents.
- Staff 2:** Tempo marking  $\text{♩} = 96$ . Includes circled 'N', 'C', and 'R' markings. Dynamics range from *mp* to *f*. Trills are indicated with *tr*.
- Staff 3:** Tempo marking  $\text{♩} = 64$ . Includes circled 'N', 'C', and 'R' markings. Dynamics range from *p* to *f*. Trills are indicated with *tr*.
- Staff 4:** Tempo marking  $\text{♩} = 144, \text{♩} = 72$ . Includes circled 'C' and 'R' markings. Dynamics range from *p* to *f*. Trills are indicated with *tr*. Performance instructions include *poco a poco cresc.* and *L.H. only*.
- Staff 5:** Tempo marking  $\text{♩} = 108$ . Includes circled 'C' and 'N' markings. Dynamics range from *mf* to *cresc.*. Performance instructions include *sempre (L.H. only)*.
- Staff 6:** Tempo marking  $\text{♩} = 162$ . Includes circled 'N' and 'C' markings. Dynamics range from *pp* to *ff*. Performance instructions include *sempre (both hands)*.
- Staff 7:** Dynamics range from *pp* to *ff*. Includes circled 'R' and 'N' markings. Trills are indicated with *tr*.
- Staff 8:** Dynamics range from *p* to *f*. Includes circled 'R' and 'N' markings. Trills are indicated with *tr*.

(♩=162, ♩=81)

*trium*

*ff = mf*

5 *ff*

*f*

(♩=135)

*ff non troppo*

*p*

*f (cantando)*

*ff non troppo*

*p*

*f*

(♩=♩) (♩=♩) (♩=90)

*p*

*poco*

*mf*

*f*

*f*

*trium*

*mf*

*marc.*

*f*

(C) (N) (C) (N) (R.H. only) (C) (♩=♩)

*p*

*mf*

*mp*

*mf*

*più f*

*f*

*mf*

(N) (both hands)

*f*

*marcato*

*più marc.*

(C) (N) (R) (N)

*p*

*f < ff*

*ff*

1950/1966

to Saul Goodman

## VIII. March

medium-hard sticks

$\text{♩} = 105$

R.H.-HEAD

L.H.-BUTT

*mf*

*f*

[HEAD]

*mf*

[BUTT]

(L.H.-*mf* sempre)

(♩ = ♩)

[HEAD]

*mf*

[BUTT]

(♩ = ♩)

[HEAD]

[BUTT] *f*

*mf*

(normal roll: 2 heads)

Both hands change to BUTTS

[HEAD]

$\text{♩} = 140 \rightarrow$

*f*

[BUTT] *f*

L.H.-Change to HEAD

Both hands change to HEADS

Both hands change to BUTTS

[BUTTS]

*meno f*

*f*

*f*

R.H.-Change to HEAD

[BUTTS]

$\text{♩} =$

*p*

$\text{♩} = 56$

[HEAD]

[BUTT] *p*

R.H. Change to BUTT

[BUTTS]

*più f* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

$\text{♩} = 64$

[BUTTS]

$\text{♩} = 64$

Both hands change to HEADS

*sf* *sf* *sf* *mf* *sf* *più sf* *p* *sf*

L.H. Change to BUTT

[HEAD]

[BUTT]

$\text{♩} = 64$

*sf* *sf* *mf* *sf* *sf* *sf*

[HEAD]

[BUTT] *mf*

$\text{♩} = 192, \text{♩} = 48$   $\text{♩} = 48$

[HEAD]

[BUTTS]

$\text{♩} = 48$   $\text{♩} = 120$

*f* *meno f* *f*

[BUTTS]

[HEADS]

*meno f* *f* *ff*

24

The musical score on page 24 consists of eight staves of music for timpani. The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions. Key elements include:

- Staff 1:** Starts with a [HEADS] bracket. The music is in 2/2 time, with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . A [BUTTS] bracket covers the first seven measures. Dynamics range from *meno f* to *f*.
- Staff 2:** Features a [BUTTS] bracket. Tempo markings change to  $\text{♩} = 105$  and  $\text{♩} = 140$ . Dynamics include *fff* and *mf-p*.
- Staff 3:** Includes a [BUTTS] bracket and a [HEAD] bracket. A performance instruction reads "R.H.-Change to HEAD". Dynamics include *f sub.*, *mp*, and *mf sub.*. A [BUTT] bracket is also present.
- Staff 4:** Shows [HEAD] and [BUTT] brackets. Dynamics include *f* and *mf*.
- Staff 5:** Features [HEAD] and [BUTT] brackets. A performance instruction reads "L.H.-Mute C and G". Dynamics include *f* and *muted*.
- Staff 6:** Shows [HEAD] and [BUTT] brackets. Dynamics include *f* and *muted*.
- Staff 7:** Includes [HEAD] and [BUTT] brackets. Performance instructions include "R.H.-Mute B", "R.H.-Mute E and change to BUTT", and "Both hands, BUTTS All drums muted." Dynamics include *f* and *muted*.
- Staff 8:** Features a triplet of eighth notes, an *accel.* marking, and a fermata. Dynamics include *f*.

1950/1966

## 10.4. Anexo IV

---

A continuación, se adjunta la partitura de *Figments V for Solo Marimba*, de Elliott Carter (2009)

2

for Alexander  
**FIGMENT V**  
for Solo Marimba

Elliott Carter  
(2009)

$\text{♩} = 120$

*f* *f-mf* *f* *mf* *poco*

*mf* *f marc.* *f* *p* *cresc.*

*(cresc.)* *f*

*(f)* *p sub.* *cresc.* *mf* *f* *p sub.*

*(senza cresc.)* *mp* *f sub.*  $\text{♩} = 96$

*meno f* *f* *meno f* *(f)* *mf sub.* *mf-p*

*mf sub.* *mf-p* *f* *mf* *cresc.* *f-mf*

30 *f*-*mf* *f* *mf* *sub.* *mp* *mf*

33 *f* *p*

36 *f* *mf* *mp* *p* *f sub.*  $\text{♩} = 120$

39 *f* *loco* *poco* *8ba*

42 *poco* *mf cresc.* *f*

45 *(f)* *p sub.* *f* *pp sub.* *f sub.* *8*

48 *loco* *rallentando* *mf* *f* *ff* *3* *\**

\* May be played with two mallets.

Feb. 3, 2009, NYC

## 10.5. Anexo V

---

A continuación, se detallan los instrumentos de percusión que Carter utiliza en cada una de sus obras publicadas, y de las que en el capítulo 5.4 ya se ha descrito el número de percusionistas que necesita, duración y tipo de obra, así como la editorial responsable de su edición, venta o alquiler.

Los datos que se expresan han sido recuperados a partir de la información disponible por parte de las editoriales *Hendon Music* (Boosey & Hawkes), *Merion Music* (Theodore Presser) y *Associated Music Publishers*. Tan sólo en el caso de cuatro obras de la primera de estas tres editoriales no ha sido posible obtener el listado de instrumentos debido a que no se facilitaba dicha información (se advierte en el siguiente cuadro).

Obras en las que se incluye percusión	Instrumentos de percusión utilizados
<i>Adagio tenebroso</i>	<i>BD / 4bongo dr / glsp / 4tpl.bl / cowbells / vib / 2susp.cym / 2tom-t / 2wdbl / SD / xyl / tam-tam / marimba / wood drum / 2metal block</i>
<i>Allegro scorrevole</i>	<i>timp / glsp / xyl / vib / 4bongos / SD / 2tom-t / wdbl / 3susp / cym / 2cowbells / guiro / 2metal blocks / 4tpl bl / BD / marimba</i>
<i>The American Sublime for baritone and large ensemble</i>	<i>tam-t / guiro / SD(low, hi) / wdbl(lg, sm) / tamb / 4bongos(low to hi) / 3cym(hi) / crash cym / vib / lion's roar / BD / 4tom-t(low to hi) / 2cym(low, med) / 4tpl.bl(low to hi) / 2bongos(low, hi) / tamb</i>
<i>Anniversary</i>	<i>vib / marimba / xyl / 3susp cym</i>
<i>Asko Concerto for ensemble</i>	<i>xyl / vib / marimba / med SD / BD</i>
<i>Boston Concerto</i>	<i>xyl / vib / log dr / 4bongos / high SD / susp.cym / wood chime / mar / log dr / 4tpl.bl / 2cowbells / susp.cym / BD / tom-t / 4wdbls / guiro / susp.cym / maracas / med SD</i>
<i>A Celebration of Some 100 x 150 Notes</i>	<i>glsp / vib</i>
<i>Cello Concerto for cello and orchestra</i>	<i>xyl / glsp / marimba / 4tpl.bl / 2cowbells / 4wdbl / 2log dr / vibr / 2SD / BD / 3tom-t / 4bongos / guiro / 2SD / 3susp.cym</i>
<i>Clarinet Concerto for clarinet and small orchestra</i>	<i>glsp / 4bongos / sm tom-t / lg tom.t / med susp.cym / wood dr / tam-t / xyl / 2metal bl / tpl.bl / lg SD / lg susp.cym / vib / sm wdbl / cencerros / sm susp.cym / sm SD / med tom-t / BD</i>
<i>Concertino for Bass Clarinet and Chamber Orchestra</i>	<i>xyl / vib / log dr / tam-t / tom-t / SD / sus.cym / flat gong / conga / bongos / glsp / mar / BD / tom-t / tofos / SD / sus.cym / temple blocks / pipe</i>
<i>Concerto for Orchestra</i>	<i>5Timp. / lg.BD / TD / 3SD(sop.al.te.) / güiro / maracas / lg.whip / cast. / 2Ratchets(hi,lo) / 3TpBlcks(hi to low) / 3WdBlcks(hi to low) / Xilo / Mar. / pairLgCymb / pairSmCymb / Anvil / Tamb. / Tam-t / Gong / 3Susp.Cymb(hi to low) / 2 CowBells (Hi, Low) / 2Triang.(Hi,Low) / Vibr. / Chimes / Glock</i>

Obras en las que se incluye percusión	Instrumentos de percusión utilizados
<i>Conversations for piano, percussion, and chamber orchestra or full orchestra</i>	<i>No especifica Hendom Music (Boosey &amp; Hawkes)</i>
<i>Double Concerto for harpsichord and piano with two chamber orchestras</i>	<i>2Tamb. / 4Bongós / 4SD / 2Toms / 2MilitDr / 2BD / crót.2pairs / 2Triang. / 2CowBells / 5Susp.Cymb / Gong / 2Tam-t / Claves / Güiro / Maracas / Whip / 2Wb.Bl. / 5Tmp.Bl.</i>
<i>Double Trio for violin, percussion, trombone / trumpet, cello, piano</i>	<i>No especifica Hendom Music (Boosey &amp; Hawkes)</i>
<i>Esprit Rude / Esprit Doux II for flute, clarinet, and marimba</i>	<i>Mar.</i>
<i>Flute Concerto for flute and ensemble</i>	<i>mar / xyl / vib / log dr / 5tmp.l.bl / 2wdbl / SD / 4bongos / 4tom-t / 2cym / tam-t / shaker / almglocke / BD / pipe</i>
<i>Fons Juventatis</i>	<i>xylorimba / guiro / small SD / maracas</i>
<i>Glock Birthday Fanfarre for three trumpet and vibraphone</i>	<i>Vib.</i>
<i>Holiday Overture</i>	<i>SD / BD / Triang. / SuspCymb / 2Cymb / Tam-t / Whip</i>
<i>Horn Concerto for horn and orchestra</i>	<i>vibr / lg. gong / bongos / cowbell / high SD / lg. almglocke / tgl / small maracas / high SD / tpl.bl / mar / 2tom-t / lg susp.cym / 4wdbl / sm.susp.cym / 2very high pipes / tamb / lg maracas / med.SD / glsp / BD / low SD / log dr / med.susp.cym / wind gong / guiro / lg.pipe / med.SD</i>

Obras en las que se incluye percusión	Instrumentos de percusión utilizados
<i>In Sleep, in Thunder for tenor and 14 instrumentalists</i>	<i>vib / marimba / wdbl / cowbell / guiro / bottle / maracas / sm.sizzle cym / susp.cym / SD / TD / BD / tam-t</i>
<i>In the Distances of Sleep for mezzo-soprano and ensemble</i>	<i>xyl / mar / BD / 3tom-t / 3SD / 4bongos / susp.cym / vib / sm.tam-t / log dr / tpl.bl / wdbl / guiro / almglock / cowbell / susp.cyms / sizzle cym / SD / gong / metal pipes</i>
<i>Instances</i>	<i>tpl.bl(lo) / 4tom-t / 4bongos / marimba / BD / cym(med) / susp.cym / SD / tam-t / vib</i>
<i>Interventions for piano and orchestra</i>	<i>xyl / mar / 4bongos / low cym / high SD / cowbell / lg almglock / tam-t / 4tpl.bl / high cym / med SD / med.tom-t / slapstick / BD / 4wdbl / med.cym / low SD / low tom-t / guiro / wood drum / claves / 2metal pipes.2timbales / wind gong / nipple gong / maraca / sizzle cym</i>
<i>Luimen for trumpet, trombone, vibraphone, mandolin, guitar and harp</i>	<i>Vib.</i>
<i>Micomición</i>	<i>susp.cym / 3 tom-t / BD / mar / crash cym / xyl</i>
<i>The Minotaur, Suite from the Ballet</i>	<i>Triang. / SD / TD / BD / 2Cymb. / Susp.Cymb / Lg.Tam-t / Whip</i>
<i>The Minotaur</i>	<i>Triang. / SD / TD / BD / 2Cymb. / Susp.Cymb / Lg.Tam-t / Whip</i>
<i>A Mirror on Which to Dwell for soprano and chamber orchestra</i>	<i>Vibr. / Mar. / 4Bongo / SD / BD / Lg.Susp.Cymb. / Triang.</i>
<i>More's Utopia</i>	<i>log dr / tpl.bl / wdbl / lg slap stick / xylorimba / tam-t / gong / 4susp.cym / vib / BD / tom-t</i>

Obras en las que se incluye percusión	Instrumentos de percusión utilizados
<i>Oboe Concerto for oboe, concertino group, and orchestra</i>	<i>4timp / vib / glsp / 2metal.bl / 2wdbl / 4tpl.bl / 2cowbells / 4bongo / 2tom-t / susp.cym / guiro / marimba / xyl / BD / tam-t / military dr / 2SD / 2susp.cym.</i>
<i>Of Rewaking for mezzo-soprano and orchestra</i>	<i>gavel;gong / med.susp.cym / high SD / lg. cowbell / 4wdbls / / tam-t / 2log dr / 3tom-t / med.SD / high susp.cym / mar;BD / low SD / low susp.cym / sm. cowbell / 4 bongos / guiro / vib</i>
<i>On Conversing with Paradise for baritone and ensemble</i>	<i>large log dr / Japanese wdbl / nipple gong / 2congas / splash cym / guiro / maracas / cym / metal wind chimes / 3tom-t / 4bongos / tam-t / almglocken / 2SD / 2cym / 4ot.bl / BD / SD / gong / bamboo wind chimes / small log dr / 2pipes / sm BD / 3SD / 3cym / 4wdbls / glsp / crot /</i>
<i>Partita</i>	<i>2metal bl / 2cowbells / 2susp.cyms / 2wdbl / 4tpl.bl / wood dr / gavel / guiro / 4bongos / 2tom-t / SD / BD / glsp / vib / xyl / marimba</i>
<i>Pastoral for English horn [or alto saxophone], marimba, and strings</i>	<i>Mar.</i>
<i>Penthode for five groups of four instrumentalists</i>	<i>marimba / 3tpl.bl / 2wdbl / lg SD / sm susp.cym / wood dr / gavel / vib / crot / sm.tgl / guiro / 3susp.cym / military dr / gong / tam-t / claves / whip / 4bongos / sm.snare dr / 3tom-t / BD / cowbell</i>
<i>Piano Concerto for piano and orchestra</i>	<i>6 timpani pedal-tune</i>
<i>Pocahontas</i>	<i>3 Timp. / BD / Xilo. / Cymbals / Gong / SD / Wd.Bl. / Susp.Cymb. / Triang. / 2Indian.Tom. / Maracas / RattleCan / Whip / SleighBells</i>
<i>Pocahontas, Suite from the Ballet</i>	<i>Xilo. / Triang. / Cymb. / Susp.Cymbal / Gong / 2IndianToms / SD / TD / BD / SleighBells / Maracas / RattleCan / Whip</i>
<i>Remembrance</i>	<i>BD / glsp / vib</i>

Obras en las que se incluye percusión	Instrumentos de percusión utilizados
<i>Réflexions for ensemble</i>	4bongos / 4wdbls / BD / gong / sm.susp.cym / lg.snare dr / xylorimba / 4tom-t / tam-t / stones / sm.snare dr / 2log drs / sm.tgl / lg.susp.cym / vib / glsp / 4tpl.bl / sm.cowbell / almglocke / med.SD / hammer / guiro / claves / med.susp.cym
<i>Soundings for piano and orchestra</i>	xyl / tmpl. blks / bongos / 2susp.cyms / cowbell / low conga drums / 2 tom-t / BD / claves / 4wdbl / 2SD / 2 susp.cyms / log dr / 2 low tom-t
<i>A Sunbeam's Architecture for tenor and chamber orchestra</i>	Mar / Vib
<i>Symphonia: sum fluxae pretium spei</i>	xyl / glsp / SC / 2tom-t / susp.cym / timp / 2wdbl / 4bongos / cowbell / 2metal blocks (very high & med high) / 4tpl.bl / 3susp.cyms(high,med,low) / tom-t / 2cowbells / vib / BD / 4bongos / 2tom-toms(med & low) / 2wood blocks / SD / 2susp.cyms(med & low) / vib / glsp / mar / tam-t / SD / susp.cym / BD / 2bongos / wood dr (log dr) / gavel / 2tom-tom
<i>Symphony No. 1</i>	3 Timp.
<i>A Symphony of Three Orchestras</i>	5 Timp. / 1 & 2 players: Vib. / Chimes / Xilo. / Mar. / PD / LowTom / 3 Player: Anvil / BellTree / 2Susp.Cymb. / 2SD / Tamb. / 2Tam-t
<i>Syringa for mezzo-soprano, bass, guitar, and ten instrumentalists</i>	Mar. / Vib. / 2Toms / 2Timb. / 2Bongós
<i>Tarantella for male chorus (TTBB) and orchestra</i>	3 Timp. / BD / SD / Tamb. / Susp.Cymb. / tgl / Cast / Whip / Xilo.
<i>Three Illusions for Orchestra</i>	susp.cym / 4tom-t / BD / mar / xylorimba / log dr / 4 tpl.bl / 4wdbl / lg slapstick / cym / xyl / vibr / guiro / tam-t / nipple gong / 4susp.cyms / vib / cym / xyl / vib / BD / 4tom-t
<i>Three Occasions for Orchestra</i>	vib / marimba / xyl / 3susp.cym / BD / glsp

Obras en las que se incluye percusión	Instrumentos de percusión utilizados
<i>Tintinnabulation for percussion sextet</i>	<i>2congas / 4bongos / lg.log drum / flat gong / Chinese opera gong / wood drum / guiro / maracas / 2cym / tgl / slap stick / alto nipple gong / 3tom-t / alto SD / picc.wdbl / bass nipple gong / splash cym / high SD / claves / ratchet / darbouka / timbale / tom-t / sop.nipple gong / talking drum / shaker / med.SD / lg.tam-t / sm.tam-t / Japanese wdbl / sm.log dr / 5tpl.bl / 2wdbl / tenor nipple gong / low SD / 3pipes / 4almglocken / 2wdbl / BD / hammer / tom-t / bari.nipple gong</i>
<i>Triple Duo for six players</i>	<i>glsp / crot / marimba / lg susp.cym / SD / BD / 3tpl.bl / 4tom-t</i>
<i>Two Controversies and a Conversation for piano, percussion, and chamber orchestra or full orchestra</i>	<i>No especifica Hendom Music (Boosey &amp; Hawkes)</i>
<i>Variations for Orchestra</i>	<i>4Timp. / 2SD / BD / 2Cymb. / Susp.Cymb. / Triang. / Gong / Tamb. / Whip / Wd.Bl. / Claves</i>
<i>Violin Concerto for violin and orchestra</i>	<i>timp / glsp / crot / vib / sm&amp;lg susp.cym / sm&amp;lg SD / tam-t / BD</i>
<i>Voyage for mezzo-soprano or baritone and orchestra</i>	<i>Vib.</i>
<i>What Are Years for soprano and chamber ensemble</i>	<i>No especifica Hendom Music (Boosey &amp; Hawkes)</i>
<i>What Next? opera in one act</i>	<i>SD / 2cym / thundersheet / 6brake dr / cowbell / marimba / cym / tamb / 5cowbells / 3metalpipes / washboard / vib / tam-t / hammer / lion's roar / gong / tom-t / cym / SD / BD / 2tom-t / SD / cym / flex / vib</i>

Tabla 18. Instrumentos de percusión utilizados en toda la obra de Elliott Carter. (*The Amphion Foundation*, 2020; *Boosey & Hawkes*, 2020; *Theodore Presser*, 2020; *Associated Music Publishers*, 2020)