



GENERALITAT  
VALENCIANA

iseaCV

# «*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## Trabajo fin de grado

Alumno: Raúl Camarasa Picazo

Director del TFG: José Francisco Crespo Puig

Especialidad: Percusión

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU



«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## RESUMEN

El trabajo tiene por título: «*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

Se trata de un trabajo performativo sobre la pieza «*Improvisation*» del compositor Elliott Carter, uno de los músicos más innovadores del siglo XX. En este estudio, se profundizará en el análisis de la obra, poniendo especial énfasis en la técnica de la modulación métrica utilizada por el compositor para su creación. Además, se examinará cómo esta técnica influye en la interpretación de la pieza y de qué manera su comprensión y estudio pueden contribuir a una ejecución más precisa y expresiva.

Para comprender mejor la importancia de esta técnica, se explorará la vida y obra de Carter, analizando los motivos que lo llevaron a desarrollar la modulación métrica como un recurso fundamental en su lenguaje compositivo. También se estudiará qué otros compositores influyeron en él en este proceso de experimentación rítmica y formal. Asimismo, se abordarán los distintos tipos de modulaciones métricas existentes y su impacto en la percepción rítmica y temporal de la música.

Otro aspecto clave será el estudio de la instrumentación, centrándose en los timbales. Se investigará su origen, evolución histórica y características técnicas, lo que permitirá comprender mejor su papel dentro de la pieza y el repertorio contemporáneo.

A continuación, se realizará un análisis estructural detallado de «*Improvisation*», identificando las secciones en las que se presentan las modulaciones métricas y cómo estas afectan la progresión de la obra. Finalmente, se ofrecerá un análisis de su estudio con herramientas performativas y estrategias para abordar estas modulaciones de manera efectiva, asegurando una ejecución rigurosa y expresiva.

**Palabras clave:** Elliott Carter, *Improvisation*, modulación métrica, timbales.

## **ABSTRACT**

The title of this work is: «*Improvisation*» for Solo Timpani by Elliott Carter. A Study of Its Interpretation Based on the Metric Modulation Used in Its Composition.

This is a performative study on the piece «*Improvisation*» by composer Elliott Carter, one of the most innovative musicians of the 20th century. This research will delve into the analysis of the work, with a particular focus on the technique of metric modulation used by the composer in its creation. Additionally, it will examine how this technique influences the interpretation of the piece and how a deeper understanding of it can contribute to a more precise and expressive performance.

To fully grasp the significance of this technique, the study will explore Carter's life and work, analyzing the reasons that led him to develop metric modulation as a fundamental element of his compositional language. Furthermore, it will examine which composers influenced him in this rhythmic and formal experimentation. Different types of metric modulations will also be discussed, as well as their impact on rhythmic and temporal perception in music.

Another key aspect will be the study of instrumentation, focusing on the timpani. This section will explore their origins, historical evolution, and technical characteristics, providing a deeper understanding of their role within the piece and contemporary repertoire.

Lastly, a detailed structural analysis of «*Improvisation*» will be conducted, identifying the sections where metric modulations occur and how they shape the progression of the work. Finally, an analysis of the study of the work will be provided, offering performative tools and strategies to effectively approach these modulations, ensuring a precise and expressive execution.

**Keywords:** Elliott Carter, *Improvisation*, metric modulation, timpani.

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradecer, en primer lugar, a toda mi familia y amigos por el apoyo incondicional durante todos estos años.

Y para finalizar, agradecer también a todos los profesores que a lo largo de mis estudios me fueron moldeando, para poder sacar la música que llevaba dentro.

## ÍNDICE

|          |                                                         |           |
|----------|---------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUCCIÓN.....</b>                                | <b>1</b>  |
| 1.1      | Objeto de estudio y justificación .....                 | 1         |
| 1.2      | Estado de la cuestión .....                             | 1         |
| 1.3      | Objetivos.....                                          | 2         |
| 1.4      | Metodología y estructura .....                          | 2         |
| <b>2</b> | <b>ELLIOTT CARTER .....</b>                             | <b>4</b>  |
| 2.1      | Biografía .....                                         | 4         |
| 2.2      | Introducción de la modulación métrica en sus obras..... | 5         |
| <b>3</b> | <b>TIMBALES .....</b>                                   | <b>7</b>  |
| 3.1      | Clasificación y Etimología .....                        | 7         |
| 3.2      | Historia y Evolución.....                               | 7         |
| 3.3      | Partes del timbal en la actualidad .....                | 10        |
| 3.4      | Registro de los timbales.....                           | 10        |
| 3.5      | Tipos de Baquetas.....                                  | 11        |
| 3.6      | Efectos de sonido en el timbal.....                     | 11        |
| <b>4</b> | <b>LA MODULACIÓN MÉTRICA.....</b>                       | <b>12</b> |
| 4.1      | Definición .....                                        | 12        |
| 4.2      | Origen y evolución del concepto .....                   | 12        |
| 4.3      | Tipologías de modulación métrica .....                  | 12        |
| 4.4      | Funciones estructurales de la modulación métrica .....  | 14        |
| 4.5      | Implicaciones estéticas .....                           | 14        |
| 4.6      | Legado .....                                            | 15        |
| <b>5</b> | <b>IMPROVISATION .....</b>                              | <b>16</b> |
| 5.1      | Contextualización de la pieza .....                     | 16        |
| 5.2      | Análisis de la pieza .....                              | 17        |

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

|          |                                               |           |
|----------|-----------------------------------------------|-----------|
| 5.2.1    | Análisis estructural .....                    | 17        |
| 5.2.2    | Análisis de las modulaciones métricas .....   | 18        |
| 5.3      | Guía de estudio interpretativa.....           | 24        |
| <b>6</b> | <b>CONCLUSIONES .....</b>                     | <b>31</b> |
| <b>7</b> | <b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>                     | <b>33</b> |
| <b>8</b> | <b>ANEXOS .....</b>                           | <b>35</b> |
| 8.1      | Anexo 1 .....                                 | 35        |
| <b>9</b> | <b>ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES .....</b> | <b>38</b> |





«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

# 1 INTRODUCCIÓN

## 1.1 Objeto de estudio y justificación

Hemos elegido esta pieza porque suele ser interpretada habitualmente, tanto en los Conservatorios como en conciertos, dentro del mundo del timbal y la percusión. No siempre se hace un análisis exhaustivo y comprensivo de la técnica de la modulación métrica, utilizada por el compositor Elliott Carter para su composición. Provocando entonces muchas deficiencias en su correcta interpretación. Mediante este trabajo pretendemos aportar nuestro granito de arena para mejorar la interpretación de los futuros percusionistas que quieran afrontar esta pieza.

## 1.2 Estado de la cuestión

Para profundizar en la vida de Elliott Carter, indagaremos dentro de su propia página web: [www.elliottcarter.com](http://www.elliottcarter.com), donde encontraremos entre otras cosas su biografía.

Sin embargo, será en el libro del señor J.W. Bernard, *The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice*. (1988), donde podremos obtener mucha información acerca de la inspiración e influencias que tuvo a la hora de desarrollar su técnica de modulación métrica, así como cuando empezó a usarla en sus obras.

Para profundizar un poco más en la modulación métrica, utilizaremos la información que hemos encontrado en la Tesis del señor J.A. Horbert, *Classifications and Designations of Metric Modulation in the Music of Elliott Carter* (2010), donde hemos encontrado una clasificación de los diferentes tipos de modulaciones métricas que existen. Información importante a la hora de analizar la pieza a interpretar.

Vamos a hablar también del instrumento solista que utilizaremos en la pieza, los timbales; contextualizando su historia y evolución. Y para eso hemos encontrado otra página web: [www.percetek.com](http://www.percetek.com) del marimbista y percusionista Tracy Freeze, donde tenemos un apartado dedicado exclusivamente a la historia de los timbales.

Por último, aprovecharemos el trabajo realizado en el año 2022 por el señor Rubén Oliveira en un video de *Youtube*, que es un *clicktrack* de la pieza a interpretar en este TFG, y que nos servirá para afrontar el estudio de las modulaciones métricas de la pieza con mayores garantías de éxito.

### 1.3 Objetivos

El problema planteado para hacer el trabajo sería el poco conocimiento de la técnica de modulación métrica usada por el compositor de la pieza a interpretar, Elliott Carter.

Las preguntas planteadas para realizar este trabajo serían, por una parte, descubrir en qué consiste la modulación métrica, por otra parte, indagar en la vida del compositor para saber por qué empezó a utilizar la modulación métrica en sus obras. Además, analizar detalladamente el estudio de la pieza para valorar el efecto que tiene el conocimiento profundo de la modulación métrica en su interpretación.

Los objetivos que hemos planteado son los siguientes:

- Indagar en la biografía de Elliott Carter para conocer los motivos por los que utilizó la modulación métrica en sus obras.
- Profundizar en la técnica de la modulación métrica.
- Mejorar la interpretación de la pieza, a través del análisis de la modulación métrica.

### 1.4 Metodología y estructura

Se trata de un trabajo performativo, es decir, se basa en la interpretación de la pieza para timbal solo «*Improvisation*», del compositor Elliott Carter.

Para la realización del trabajo hemos empleado una metodología multimodal. Por una parte, emplearemos la investigación documental al tener que informarnos sobre la historia del timbal, la vida de Elliott Carter y también sobre el uso de la modulación métrica en sus obras.

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

Por otra parte, utilizaremos la metodología cuantitativa para profundizar en la modulación métrica, así como en el análisis de su uso en la pieza. Por último, utilizaremos la metodología cualitativa para contrastar la evolución interpretativa de la obra.

Respecto a la normativa de citación de este trabajo, utilizaremos el estilo APA.

## 2 ELLIOTT CARTER

### 2.1 Biografía

Elliott Carter nació el 11 de diciembre de 1908 en Nueva York (EE. UU.), en el seno de una familia acomodada dedicada al comercio. Desde joven mostró interés por la música, aunque en un principio su educación estuvo más orientada hacia la literatura y las humanidades. Sin embargo, durante su adolescencia entró en contacto con el compositor Charles Ives, quien se convirtió en una de sus principales influencias y lo animó a desarrollar su vocación musical.

Estudió en la Universidad de Harvard, donde tuvo como profesores a Walter Piston, Gustav Holst y Archibald T. Davison. Durante esta etapa, Carter adquirió un profundo conocimiento de la armonía, la orquestación y el contrapunto. En 1932, decidió ampliar su formación en París, ingresando en la *École Normale de Musique*, donde estudió composición con Nadia Boulanger. La influencia de Boulanger fue determinante en la solidez técnica de su escritura, especialmente en lo referente a la claridad formal y la precisión rítmica.

En sus primeras obras, Carter mostró una clara inclinación neoclásica, siguiendo los principios de Stravinsky y Copland. Sin embargo, a partir de la década de 1950, su lenguaje evolucionó radicalmente. Su *String Quartet No. 1* (1951) marcó un punto de inflexión en su carrera, introduciendo la independencia rítmica de las voces y la técnica de la modulación métrica, un concepto fundamental en su obra.

Carter exploró la superposición de capas rítmicas independientes, otorgando a cada instrumento su propio sentido del tiempo. Esto se reflejó en obras clave como el *Double Concerto for Harpsichord and Piano* (1961) y el *String Quartet No. 2* (1959), que le valió el Premio Pulitzer de Música.

Uno de sus mayores aportes a la música contemporánea fue su innovadora escritura para percusión, destacando su ciclo de *Ocho piezas para timbales solo*, de donde hemos sacado la pieza que interpretaremos en este trabajo, compuesta entre 1950 y 1966.

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

A lo largo de su carrera, Carter recibió múltiples distinciones, entre ellas dos Premios Pulitzer y la Medalla Nacional de las Artes. Su legado ha dejado una profunda huella en la música del siglo XX y XXI, siendo considerado uno de los compositores más innovadores y complejos de su tiempo. Falleció el 5 de noviembre de 2012, a los 103 años, dejando un vasto catálogo que sigue inspirando a músicos y estudiosos de la composición.

## **2.2 Introducción de la modulación métrica en sus obras**

Elliott Carter desarrolló a lo largo de su carrera una concepción única del tiempo musical, incorporando la modulación métrica como un principio fundamental de su lenguaje compositivo. Esta técnica surge de su interés por dotar a la música de una fluidez temporal.

A partir del año 1948, Carter comenzó a explorar formas de transformación rítmica que trascendieran el uso tradicional del compás y de la métrica. Inspirado en las ideas de compositores como Stravinsky e Ives, desarrolló la técnica de la modulación métrica, en la que un pulso base se transforma progresivamente en otro a través de subdivisiones proporcionales, creando transiciones sin ruptura perceptible. En este sentido, la modulación métrica puede entenderse como un sistema que permite cambiar de tempo sin que el oyente experimente un salto abrupto, sino más bien una evolución orgánica del ritmo.

Un ejemplo paradigmático de su uso se encuentra en su *String Quartet No. 1* (1951), donde cada instrumento desarrolla líneas rítmicas independientes, con transiciones de tempo basadas en relaciones matemáticas precisas. Este principio también se ve reflejado en su *Double Concerto for Harpsichord and Piano* (1961), en el que los solistas y la orquesta funcionan en distintos niveles temporales, alternando velocidades en un complejo entramado rítmico.

La aplicación de esta técnica en sus obras para percusión, especialmente en las *Ocho piezas para timbales* (1950-66), es de especial interés.

Carter utiliza la modulación métrica para transformar progresivamente el pulso a través de la subdivisión del ataque en valores rítmicos proporcionales. Esta estrategia permite que los cambios métricos ocurran de manera orgánica, desdibujando la sensación de un compás estable y generando una estructura fluida e impredecible, como veremos en la pieza «*Improvisation*», elegida para analizarla e interpretarla en este trabajo.

Además, la independencia rítmica entre distintas voces instrumentales es un pilar en su obra. Carter logra esto mediante la superposición de pulsos con proporciones distintas, lo que crea una textura en la que cada línea parece desarrollarse a su propio ritmo. Este recurso también lo empleó en su escritura orquestal, como en *A Symphony of Three Orchestras* (1976), donde cada grupo instrumental mantiene un tempo autónomo, generando una sensación de simultaneidad temporal fragmentada.

En su concepción del ritmo y la métrica, Carter trasciende la tradicional organización del tiempo musical para introducir una lógica más cercana a la percepción humana del cambio y la evolución rítmica. La modulación métrica se convierte en una herramienta esencial para la transformación del material musical, permitiendo que las transiciones de tempo ocurran de manera estructural y perceptivamente coherente. A través de este sistema, Carter logró redefinir la relación entre ritmo, tiempo y forma en la música contemporánea, consolidándose como una de las figuras más innovadoras del siglo XX.

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## 3 TIMBALES

### 3.1 Clasificación y Etimología

El timbal está clasificado como un instrumento membranófono y percutido. (2.1 en el sistema de clasificación de instrumentos de Hornbostel-Sachs)

La palabra «timbal» tiene sus orígenes en las raíces latinas y árabes. Por un lado, proviene de «tímpano», derivado del latín *tympanum*, que a su vez se basa en la raíz griega *τύμνω* (*tumpo*, «golpear»).

Del lado árabe, la raíz *at-tabol* («redoblar», «tocar el tambor») dio lugar a *atabal* («tambor»; en castellano, «atambor»). Este término, al fusionarse con «tímpano» y perder la primera vocal, culminó en timbal.

### 3.2 Historia y Evolución

Los primeros timbales fueron introducidos en el sur y oeste de Europa en el siglo XIII por los Cruzados y los Sarracenos, desde donde se extendieron rápidamente hacia el norte. Estos instrumentos (conocidos en árabe como *naqqâra*) eran dos tambores de unos 20-22 cm de diámetro, contruidos con una especie de caldera semiesférica agujereada de cobre y una membrana de piel, sujeta y tensada con tiras de piel entrelazadas.

Estos pequeños tambores (en Europa llamados *kettledrum*) se utilizaban, principalmente en contextos militares, marchas triunfales y procesiones. Más tarde, encontraron su camino en ensambles y aparecieron en festividades de la corte y bailes.

En el siglo XV, una segunda ola de *kettledrums* más grandes, se extendió por Europa desde el este del continente (principalmente Hungría y Alemania). Estos instrumentos, por su tamaño, evolucionarán en los futuros timbales.

En 1457, una delegación enviada por el Rey Ladislao de Hungría partió hacia la corte de Carlos VII en Francia. Sus caballos llevaban los *kettledrums* o timbales.

Estos tambores resonantes y estruendosos pronto se convirtieron, junto con las trompetas, en el instrumento por excelencia de la caballería y un símbolo de la vida cortesana y militar.

Con el paso del tiempo y las necesidades de interpretación, se realizaron varias mejoras técnicas en los timbales, incluido un cambio en la forma en que se tensaban las membranas, reemplazando gradualmente el antiguo método de clavar las cuerdas en las pieles, las cuales acababan desgarrándose con el paso del tiempo, por los aros. En Alemania se comenzaron a usar también tornillos para tensar el aro, convirtiendo al timbal en un instrumento de afinación.

Durante la era barroca, algunos compositores comenzaron a escribir para timbal de una manera clásica, donde los instrumentos estaban obligados a tocar notas que estaban escritas en partituras, en lugar de tocar en un estilo de improvisación. Entre ellos destaca Jean-Baptiste Lully, por escribir por primera vez para timbal en su ópera *Thésée* (1675).

Johann Sebastian Bach fue otro de los primeros compositores en comenzar a escribir para timbales y los solía utilizar junto a tres trompetas.

La pieza más famosa de George Frederic Handel, su oratorio *El Mesías*, HWV 56 (1741), también incluye dos timbales en dos de sus movimientos.

Debido a las técnicas de composición de compositores magistrales, como Haydn, Mozart y Beethoven, los timbales y sus músicos se vieron obligados a evolucionar.

Franz Joseph Haydn en sus últimos años comenzó a usarlos de manera expresiva, no utilizada anteriormente por otros compositores. En 1791, en su *Sinfonía Sorpresa No.94* utiliza los timbales, empleando notas fuertes para reforzar el aspecto «sorpresa» de la sinfonía. En la *Sinfonía No. 103* (1795) de Haydn, conocida como la *sinfonía del redoble de timbal* (*Paukenwirbel*), emplea un redoble de timbal en solitario para abrir la sinfonía.

Más tarde, en *La creación* (1798), Haydn usa los timbales como una herramienta programática, usando el redoble de timbal para imitar a un trueno.



«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

Wolfgang Amadeus Mozart fue uno de los primeros compositores en comenzar a usar la subdominante en los timbales, cuando hasta ese momento solamente se utilizaban la tónica y dominante.

Otra innovación que Mozart había añadido a los timbales fue que se tocasen apagados (*coperti*). Este efecto lo usó en dos obras: *Idomeneo* (1781) y *La flauta mágica* (1791). Mozart también fue uno de los primeros compositores en introducir un cambio de afinación en los timbales durante la misma obra. Esto sucedió en su pieza *Divertimento para flauta No. 5* (1783).

Ludwig van Beethoven fue otro de los grandes compositores en desarrollar la escritura y uso del timbal. Al igual que su predecesor Mozart, él también empleaba el uso de la subdominante en los timbales, pero añadió la 7ª e incluso la 8ª (en la *Sinfonía No. 9*).

A lo largo de todas sus sinfonías podemos ver la evolución del uso de los timbales, por ejemplo: usándolos cada vez más, sin la unión a las trompetas; incidiendo más en aspectos armónicos de la mano de los vientos maderas; también de forma solística con motivos musicales propios; creando efectos como truenos, etc.

El timbal fue evolucionando técnicamente tanto de tamaño, con diferentes medidas más grandes y pequeñas para abarcar un mayor registro musical, como a nivel de sistemas de afinación.

Uno de los cambios más importantes fue el uso pedal de afinación, que se inventó en la década de 1870 por Carl Pittrich en Dresden (Alemania) y en la actualidad es una herramienta básica en el timbal.

En el Romanticismo el compositor francés Hector Berlioz, usó 16 timbales en su *Gran Misa de los Muertos* (1837; *Requiem*) y fue uno de los primeros en empezar a especificar qué tipo de baquetas (duras o blandas) quería que se usasen en ciertos pasajes musicales.

A finales del Siglo XIX y principios del XX, tanto Strauss, como Bartók ampliaron la gama de composición para timbal.

Conociendo la evolución técnica del instrumento a la hora de afinar con mayor velocidad, no dudaron en escribir partes para timbal con líneas armónicas de bajo a *tempos* más rápidos e introdujeron también en sus composiciones los *glissandos*.

El timbal como instrumento solista no ha tenido una gran proliferación en repertorio, ya que es un instrumento que aporta su máxima expresividad y fuerza dentro de la orquesta, pero, aun así, podemos destacar el *Concierto para Timbales y Orquesta Op. 34* que Werner Thärichen compuso en el año 1954 o las *Eight Pieces for Four Timpani* (1950-66) de Elliott Carter, que será la obra que nos interesa en este trabajo de fin de grado.

### 3.3 Partes del timbal en la actualidad

- Membrana o Parche, normalmente hecho de piel o de plástico.
- Caldera, hecha de cobre.
- Base, que hace de soporte del timbal.
- Pedal de afinación, existiendo varios tipos, pero entre los que caben destacar el sistema Berlin o Dresden.
- Guía de afinación, donde están las notas movibles para fijar, al afinar el timbal.
- Palanca de afinación de precisión (*fine tuning*), de utilización manual.

### 3.4 Registro de los timbales

- El timbal de 32 pulgadas tiene un registro que va de la nota *do*<sub>2</sub> a *la/sib*<sub>2</sub>
- El timbal de 29 pulgadas tiene un registro que va de la nota *fa*<sub>2</sub> a *do/re*<sub>3</sub>
- El timbal de 26 pulgadas tiene un registro que va de la nota *sib*<sub>2</sub> a *fa/solb*<sub>3</sub>
- El timbal de 23 pulgadas tiene un registro que va de la nota *re*<sub>3</sub> a *la/sib*<sub>3</sub>
- El timbal de 20 pulgadas tiene un registro que va de la nota *fa*<sub>3</sub> a *reb/re*<sub>4</sub>

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

### 3.5 Tipos de Baquetas

- Baquetas de fieltro
- Baquetas de franela
- Baquetas de esponja
- Baquetas de piel
- Baquetas de madera

### 3.6 Efectos de sonido en el timbal

- Golpe normal tocando en la parte media del parche.
- Tocar cerca del borde del parche, muy cerca del aro, para sacar el máximo de armónicos.
- Tocar en el centro del parche, produciendo un sonido apagado y oscuro sin tono.
- Tocar en la caldera.
- *Dead stroke* (dejar la baqueta apoyada en parche al golpear, apagando así el sonido).
- Tocar con apagadores.
- Redoble en un plato suspendido apoyado encima del parche del timbal y a su vez hacer un *glissando* con el pedal.
- En música contemporánea prácticamente se puede llegar a tocar en cualquier parte del timbal.

## 4 LA MODULACIÓN MÉTRICA

### 4.1 Definición

La modulación métrica puede definirse como un procedimiento mediante el cual se establece una nueva relación de *tempo* o pulso a partir de una subdivisión rítmica preexistente, sin que se produzca una pausa o ruptura en el discurso musical. Este proceso permite pasar de un *tempo* a otro mediante una transición lógica basada en proporciones rítmicas, en lugar de realizar un cambio abrupto e independiente. Es, por tanto, una transformación gradual del *tempo* basada en equivalencias rítmicas precisas.

Carter comparó este procedimiento con las modulaciones armónicas tradicionales, donde una nota o acorde puede funcionar como pivote para establecer un nuevo centro tonal. De forma análoga, una figura rítmica en un determinado *tempo* puede reinterpretarse en otro, funcionando como «puente» entre dos velocidades diferentes.

### 4.2 Origen y evolución del concepto

Aunque existen antecedentes en obras de compositores como Beethoven, Mahler o Stravinsky, quienes realizaron cambios de tempo utilizando relaciones proporcionales, es Carter quien sistematiza y expande este recurso, convirtiéndolo en un eje central de su discurso rítmico. El término «modulación métrica» fue acuñado por Richard Goldman en 1951, al analizar el Primer *Cuarteto de Cuerda* de Carter (1951), donde esta técnica aparece formalmente por primera vez.

### 4.3 Tipologías de modulación métrica

Se han identificado varias formas de modulación métrica en la música de Carter. Las más reconocidas son las siguientes (aunque en la pieza «*Improvisation*» se incluyen únicamente las dos primeras):

«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

- Modulación de pulso. Consiste en mantener el *tempo* constante mientras se modifica la unidad de pulso. Esto genera un cambio en la percepción rítmica sin alterar el tempo global.

Ejemplo: En *Eight Pieces for Four Timpani, Marcha* (1950-66), comenzando en el compás 35, el pulso —una negra con doble puntillo a 64 pulsaciones por minuto— se convierte en una blanca a 64 pulsaciones por minuto, la cual más adelante se transforma en una negra con puntillo a 64 pulsaciones por minuto.

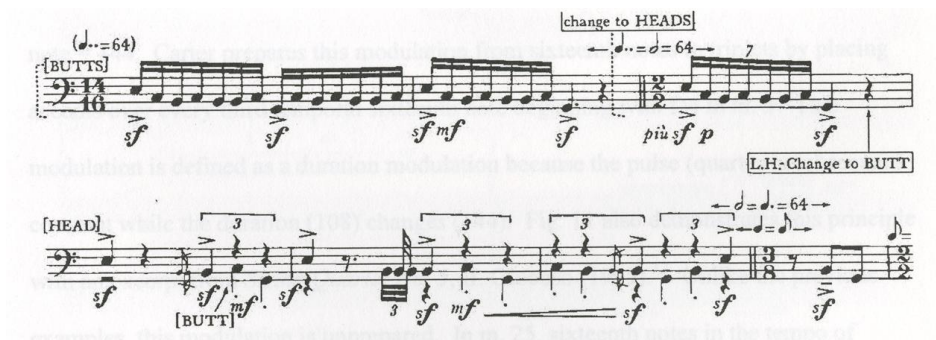


Ilustración 1: *Eight pieces for timpani, Marcha*, compases 35-41

- Modulación de duración. En este caso, el *tempo* varía, mientras que el pulso puede permanecer constante o cambiar. Para realizar la transición entre diferentes *tempi*, Carter compone un ritmo de duración constante entre cada compás en el que ocurre la modulación métrica. Resulta apropiada una analogía entre la modulación de duración y un acorde pivote en una modulación armónica.

Ejemplo: En *Shard for Guitar Alone* (1997), Carter modula de una sección con semicorcheas a negra = 108, a otra en la que las mismas figuras pasan a ser tresillos de corchea a negra = 144. Esta transformación es preparada rítmicamente mediante acentos que anticipan el cambio.

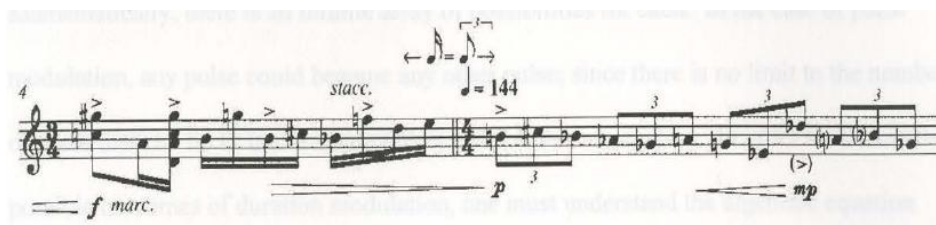


Ilustración 2: *Shard for Guitar Alone*, compases 4-5

- Modulación abrupta. El cambio de *tempo* ocurre de manera repentina, sin transición ni preparación perceptible. Aunque es menos frecuente, Carter lo utiliza con intención expresiva, generando contrastes bruscos de carácter.
- Modulación por *accelerando* o *ritardando* escrito. Aquí el cambio de *tempo* se realiza de forma gradual, a través de una aceleración o desaceleración escrita y controlada. A diferencia de los *accelerando* tradicionales, se define con precisión rítmica mediante figuras cada vez más pequeñas o grandes, con duraciones exactas.

#### 4.4 Funciones estructurales de la modulación métrica

La modulación métrica cumple varias funciones en la obra de Carter:

- División formal: Sirve como herramienta para separar o articular secciones dentro de una obra, generando puntos de inflexión y de contraste.
- Transición: Permite la conexión fluida entre pasajes de distinto carácter o *tempo*.
- Diseño de carácter: Ayuda a distinguir voces o capas dentro de una textura polifónica, dotándolas de identidades temporales independientes.
- Control del tiempo subjetivo: Modifica la percepción del oyente sobre la velocidad, la densidad y el desarrollo narrativo.

#### 4.5 Implicaciones estéticas

La modulación métrica en Carter no es simplemente una técnica; es una manifestación de su concepción del tiempo como dimensión estructural y expresiva. Le permite escapar del pulso unificado tradicional, y le otorga a cada instrumento o capa una autonomía temporal. Este enfoque genera una polifonía rítmica compleja, donde cada parte puede tener su «tiempo propio», enriqueciendo la textura y la experiencia del oyente.

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## 4.6 Legado

Desde mediados del siglo XX, numerosos compositores han reconocido la importancia del tratamiento del tiempo en la música de Carter. Su desarrollo de la modulación métrica, entendida como una transición proporcional entre distintos *tempi* basada en equivalencias rítmicas precisas, abrió nuevas vías de pensamiento temporal en la composición.

Autores como Harrison Birtwistle, Brian Ferneyhough, Magnus Lindberg y Thomas Adès han explorado modelos temporales influenciados directa o indirectamente por las propuestas de Carter. En la música de Ferneyhough, por ejemplo, se observa una densidad rítmica y una complejidad métrica que, si bien responde a otros principios estéticos, recoge el interés de Carter por la independencia temporal de las voces. Adès, por otro lado, ha empleado modulaciones métricas dentro de estructuras claramente articuladas, en especial en sus obras orquestales, como *Asyla* (1997), utilizando estos procedimientos como agentes de transformación formal y expresiva.

Asimismo, compositores estadounidenses como Charles Wuorinen o Steven Mackey han adoptado aspectos del pensamiento rítmico de Carter, particularmente la idea de una forma musical construida a partir del contraste y la interacción de diferentes comportamientos métricos.

## 5 IMPROVISATION

### 5.1 Contextualización de la pieza

La colección *Eight Pieces for Four Timpani*, compuesta por Elliott Carter entre 1950 y 1966 (última revisión), representa un hito en la literatura para percusión. En una época en la que el timbal era principalmente utilizado para funciones rítmicas y de soporte armónico, Carter elevó el instrumento a un nivel solista, explorando sus capacidades expresivas y técnicas.

«*Improvisation*» es la quinta pieza de la colección y está dedicada a Paul Price, destacado percusionista, director y pedagogo estadounidense, pionero en la promoción de la música contemporánea para percusión, que jugó un papel crucial en el establecimiento del repertorio moderno para instrumentos de percusión solista y de conjunto.

Esta pieza ejemplifica la transformación del timbal en instrumento solista, al desafiar las convenciones tradicionales y exigir una interpretación altamente musical y técnica. Carter es conocido por su uso innovador de la modulación métrica, una técnica que implica cambios sutiles y graduales en el *tempo*, creando una sensación de fluidez temporal. En «*Improvisation*», esta técnica se manifiesta en la constante variación del pulso, lo que requiere del intérprete una gran precisión rítmica y sensibilidad musical. Además, la pieza se caracteriza por su estructura libre y la ausencia de una métrica fija, lo que refuerza la sensación de improvisación controlada.

El carácter general es: dramático, por los cambios dinámicos y rítmicos súbitos; expresivo, debido al uso del silencio como elemento musical; tenso, gracias al juego con acentos desplazados y células irregulares; y también narrativo, en el sentido de que la pieza parece contar algo que evoluciona.

Aunque el título sugiere libertad y espontaneidad, Carter redefine el concepto de «improvisación»: aquí no se trata de libertad aleatoria sino de una escritura que emula el gesto libre, pero que está rigurosamente estructurada. Esta obra, por tanto, no sigue un patrón binario, ternario o de repetición tradicional, sino que desarrolla una forma progresiva, donde el discurso musical se transforma a través del tiempo sin necesariamente volver al punto de partida.



«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## 5.2 Análisis de la pieza

### 5.2.1 Análisis estructural

La estructura de la pieza «*Improvisation*<sup>1</sup>», aunque tiene una estructura bastante libre, podemos diferenciar tres partes: una introducción, un desarrollo (dividido en tres secciones) y el final.

La introducción va desde el inicio hasta la primera mitad del compás 18. Dentro de la introducción se juega con varias células rítmicas, destacando la que aparece entre el compás 3 y 4, que se repetirá dos veces más en la introducción y, en total, cinco veces a lo largo de toda pieza. Esta célula nos servirá como nexo dentro de esta improvisación escrita. El compositor muestra enseguida las diferentes sonoridades del timbal, tocando al centro (C) y con golpes apagados (DS). Señalar también el *ritardando* escrito creado por el compositor entre el compás 8 y el compás 11, donde rompe con el ritmo de los compases anteriores para luego volver a él. Utilizará la primera modulación métrica para acabar la introducción y dar paso al desarrollo.

El desarrollo va desde segunda mitad del compás 18 hasta el compás 99. Dentro del desarrollo, diferenciaremos tres secciones, A, B y C:

- La sección A empieza en la segunda mitad del compás 18 y acaba en el compás 46. El compositor juega con células rítmicas irregulares como son los quintillos y septillos, golpes abruptos, más sonoridades nuevas, como tocar en el borde del parche (R), así como también crea una sensación de *accelerando* escrito, que va desde la mitad del compás 38 hasta el compás 47, introduciéndonos en la siguiente sección.
- La sección B empieza en el compás 47 y acaba en el compás 76. Esta sección se caracteriza por tener una mayor estabilidad de pulso y ritmo, en comparación con las secciones precedentes. En ella, el compositor utiliza más notas largas, mediante los redobles en los timbales y con ellas nos guiará hasta la siguiente sección.

---

<sup>1</sup> Se adjunta en el Anexo 1, la partitura completa de la pieza «*Improvisation*»

- La sección C empieza en el compás 77 y acaba en el compás 99. La particularidad de esta sección es que vuelve al *tempo* inicial (negra=126) y hace una especie de pseudo reexposición, repitiendo las primeras tres células rítmicas de la Introducción, pero con la añadidura de unos redobles donde antes había silencios. Esta va a ser la única parte donde nos recuerde el inicio, ya que, aunque tenemos siempre el mismo *tempo*, la sensación va a ser de total confusión por la forma en que juega con la rítmica, teniendo por momentos la sensación de estar en un pulso binario y más lento (exactamente el *tempo* precedente de la sección B: negra=84), aunque estemos dentro de un compás ternario. Toda esta confusión seguirá hasta el último compás de esta sección donde aparecerá, por última vez, la célula rítmica del principio, pero en tresillos de corchea, para dar paso, mediante una modulación métrica a la sección del final.

El final va desde el compás 100 hasta el final de la pieza. A esta sección llegamos con la última modulación métrica de la pieza, que nos avoca al *tempo* más rápido utilizado hasta el momento (negra=189). La característica principal del final es la velocidad y las dinámicas radicalmente opuestas, pasando de *forte* a *piano*, entre el compás 100 y el compás 105; y pasando de *fortissimo* a *pianissimo*, entre el compás 106 con anacrusa y el compás 112. Dado que llegamos a la dinámica más baja (pp) de toda la pieza y que, además, la sensación de pulso se para con las notas de duración muy larga, podríamos considerar como un «falso final» el compás 112 y tomar como una *Coda* desde el compás 113 al final de la pieza, ya que, el compositor empieza a crear de nuevo una tensión que desembocará en el verdadero final: un último pasaje de tresillos muy rápido, remarcado por la dinámica (*fortissimo*), el carácter escrito por el compositor (*martellato*) y que acabará con *crescendo* y *poco ritardando*.

### 5.2.2 Análisis de las modulaciones métricas

La 1ª modulación (compás 15 al compás 16): es una modulación de duración, con cambio de *tempo*, pulso y compás, pasando de un 3/4 (negra=126) a un 4/4 (negra=168). Esta modulación utiliza el *tempo* de la semicorchea como duración común, que luego pasará a valor de corchea de tresillo. La modulación viene preparada acentuando cuatro veces

«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

cada tres semicorcheas en el 3/4 (c.15), para pasar directamente a cuatro negras en el 4/4 (c.16). La modulación va acompañada de un cambio gradual de color en el ataque, que va de la región (C) a (N) del parche del timbal.



Ilustración 3: «Improvisation», compases 15-16

La 2ª modulación (compás 17 al compás 18): es una modulación de duración, con cambio de *tempo*, pero no de pulso. De 4/4 (negra=168) pasa a la mitad, o sea, a 2/2 (blanca=84). La primera modulación empieza a preparar la segunda, con el *tempo* de la negra como duración de nota común. Con las cuatro notas negras en 4/4 (c.16) y posteriormente las dos notas blancas en el siguiente compás (c.17), se anuncia la modulación que después se confirma con la métrica en el compás de 2/2 (c.18).



Ilustración 4: «Improvisation», compases 14-16

La 3ª modulación (compás 20 al compás 21): es una modulación de pulso, con cambio de métrica, pero no de *tempo* ni de pulso. De 2/2 (blanca=84) a 10/8 (negra ligada a negra con puntillo=84). La tercera modulación se va preparando rítmicamente desde el compás de 2/2 (c.18) con los quintillos de corcheas en el segundo pulso del compás. Esto se va a repetir en los siguientes dos compases (c.19-20) previos a la modulación. El *tempo* de la corchea del quintillo es la duración común que se mantiene después del cambio a 10/8 (c.21), transformándose en corcheas agrupadas en 5. La sensación del pulso se mantiene,

por lo que no se percibe ninguna variación en el *tempo*, aunque haya un cambio en la métrica.



Ilustración 5: «Improvisation», compases 19-21

La 4ª modulación (compás 24 a compás 25): es una modulación de duración, con cambio de pulso, *tempo* y compás, pasando de un 10/8 (negra ligada a negra con puntillo=84) a un 7/8 (blanca con doble puntillo=60). Corchea igual a corchea. La cuarta modulación mantiene la velocidad de las corcheas, pero cambia su agrupación de cinco a siete, por lo que no se percibe una variación en el *tempo* (aunque cambie), pero sí en el pulso.



Ilustración 6: «Improvisation», compases 22-27

La 5ª modulación (compás 26 a compás 27): es una modulación de pulso, sin cambio de *tempo*, ni de pulso. De 7/8 (blanca con doble puntillo=60) a 2/2 (blanca=60). La quinta modulación cambia en la métrica, pero no en la sensación del pulso, ya que se mantiene la agrupación de siete notas con igualdad de duración entre el compás de 7/8 y 2/2, por lo que no se percibe variación en el *tempo*. La duración de nota en común es la corchea del 7/8 (c.26) que pasa a tener la misma duración que la semicorchea de septillo del 2/2 (c.27).

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.



Ilustración 7: «*Improvisation*», compases 26-27

La 6ª modulación (compás 39 al compás 40): es una modulación de duración, con cambio de *tempo*, pulso y compás, pero no de métrica. Pasando de un 2/2 (blanca=60) a un 5/4 (negra=120). Negra igual a negra. La sexta modulación mantiene la velocidad de las corcheas, pero cambia su agrupación de cuatro a dos, por lo que no se percibe una variación en el *tempo*, aunque cambie, pero sí en el pulso.

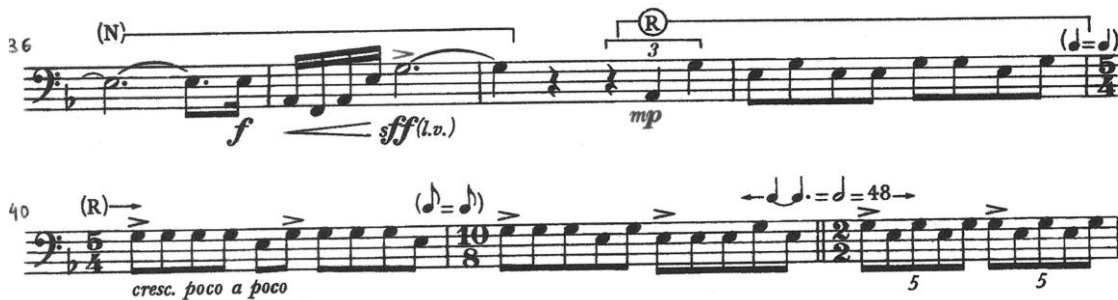


Ilustración 8: «*Improvisation*», compases 36-42

La 7ª modulación (compás 40 al compás 41): es una modulación de duración, con cambio de *tempo*, pulso y compás, pasando de un 5/4 (negra=120) a un 10/8 (negra ligada a negra con puntillo=48). Corchea igual a corchea. La séptima modulación viene preparada por la acentuación de las corcheas del 5/4 (c. 40) en grupos de cinco, para dar paso a los grupos de cinco corcheas del 10/8 (c. 41), que se mantienen acentuados para remarcar el quintillo.



Ilustración 9: «*Improvisation*», compases 40-41

La 8ª modulación (compás 41 al compás 42): es una modulación de pulso, sin cambio de *tempo* ni de pulso, pero sí de métrica. De 10/8 (negra ligada a negra con puntillo=48) a 2/2 (blanca=48). La agrupación de cinco corcheas (c.41) en la séptima modulación, es a su vez la preparación para la octava modulación, transformando las corcheas ahora a quintillos de corcheas (c.42).



**Ilustración 10: «Improvisation», compases 41-42**

La 9ª modulación (compás 45 al compás 46): es una modulación de pulso, sin cambio de *tempo* ni de pulso, pero sí existe un cambio de métrica. De 2/2 (blanca=48) a 7/16 (negra con doble puntillo=48). La novena modulación cambia en la métrica, pero no en la sensación del pulso, ya que se mantiene la agrupación de siete notas con igualdad de duración entre el compás de 2/2 (c.45) y 7/16 (c.46), por lo que no se percibe variación en el *tempo*. La duración de nota en común es la semicorchea del septillo del 2/2 (c.45) que pasa a tener la misma duración que la semicorchea del 7/16 (c.46).



**Ilustración 11: «Improvisation», compases 45-46**

La 10ª modulación (compás 46 al compás 47): es una modulación de duración, con cambio de *tempo*, pulso y compás, pasando de un 7/16 (negra con doble puntillo=48) a un 2/4 (negra=84). Semicorchea igual a semicorchea. La décima modulación no tiene una preparación rítmica previa para la agrupación de cuatro semicorcheas del compás de 2/4 (c.47), por lo tanto, provoca un cambio brusco en el *tempo* y en el pulso.

«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.



Ilustración 12: «Improvisation», compases 46-47

La 11ª modulación (compás 71 al compás 72): es una modulación de duración, con cambio de *tempo* y de compás, pero no de pulso, pasando de un 2/4 (blanca=42, negra=84) a un 3/4 (blanca con puntillo=42, negra=126). La undécima modulación, al igual que la anterior, no tiene una preparación rítmica previa. Por lo tanto, tenemos un cambio de *tempo* brusco, pero que no se apreciará hasta el compás 81, ya que, con las notas largas en redoble de los compases 72,73,74,75 y 76, y el juego de acentos cada tres corcheas de los compases 77,78 y 79, seguiremos teniendo la sensación del *tempo* binario precedente.



Ilustración 13: «Improvisation», compases 70-81

La 12ª modulación (compás 98 al compás 99): es una modulación de pulso, sin cambio de *tempo* ni de pulso, pero sí de métrica. De 2/4 (negra=126) a 6/8 (negra con puntillo=126). La doceava modulación se prepara con los tresillos del compás de 2/4 (c.98). El *tempo* de la corchea del tresillo es la duración en común que se mantiene después de la modulación al compás de 6/8 (c.99), pero transformándose en corcheas, aunque en este caso, el compás 99 es un compás de silencio. Por lo tanto, no experimentaremos la modulación hasta el compás siguiente (c.100), que es cuando aparecen notas escritas.

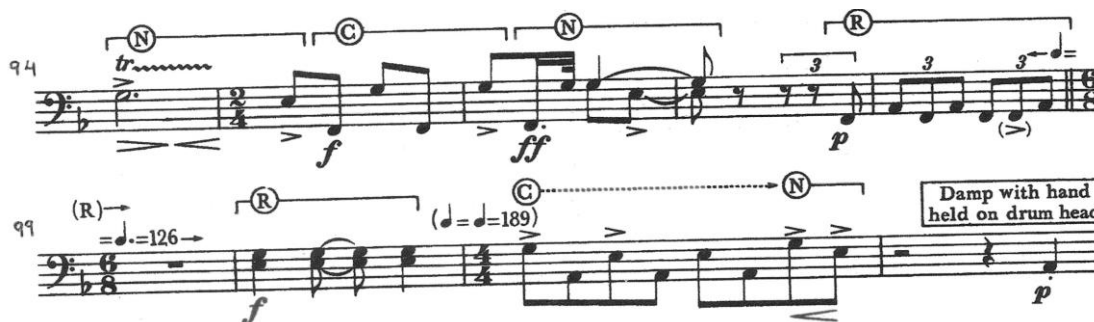


Ilustración 14: «Improvisation», compases 94-102

La 13ª y última modulación (compás 100 al compás 101): es una modulación de duración, con cambio de *tempo*, pulso y compás, pero no de métrica. Pasando de un 6/8 (negra con puntillo=126) a un 4/4 (negra=189). Corchea igual a corchea. La treceava modulación viene preparada en el compás de 6/8 (c.100) mediante tres grupos de dos corcheas, para pasar al compás de 4/4 con los grupos de dos corcheas con acentos, para hacer un mayor hincapié en el cambio de *tempo*.



Ilustración 15: «Improvisation», compases 99-102

### 5.3 Guía de estudio interpretativa

El principal reto de «Improvisation» no es solamente técnico en el sentido tradicional, sino musical, expresivo y rítmico. Carter exige al timbalero una interpretación precisa pero libre, con una gran consciencia del tiempo (comprendiendo cada una de las modulaciones métricas), del silencio, del color y del gesto. La misión del intérprete es dar vida a un discurso que parece espontáneo, aunque esté cuidadosamente notado. Se debe encontrar el equilibrio entre exactitud y flexibilidad.



«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

Para eso he detallado una guía de estudio personal, donde explico cómo he preparado el estudio de esta pieza:

**Inicio (trabajo de lápiz):** Para empezar a estudiar la pieza no necesitamos estar delante del instrumento, nos basta con tener la partitura y un lápiz (de ahí lo de «trabajo de lápiz»). Empezaremos con el análisis previo de la pieza, que nos servirá para tener bien clara la estructura y poder centrarnos en una parte cada vez.

Analizaremos también las modulaciones métricas, parte muy importante de la pieza, las cuales deberemos trabajar con metrónomo una a una, para asimilarlas y poder afrontarlas con relajación mental en el momento de la interpretación. A continuación, detallo algunas de las modulaciones donde habrá que tener en cuenta una serie de consejos para afrontarlas de manera correcta:

En la 2ª modulación conviene pensar ya en quintillos en las dos blancas del compás 17, para tocar los quintillos del compás 18 correctamente.

Algo parecido nos sucede en la modulación 11ª, para afrontar correctamente el cambio de *tempo* conviene ya pensar en tresillos de negra a partir del compás 70, obteniendo así el nuevo *tempo* del compás 72, con total estabilidad.

Para la modulación 12ª encuentro muy aconsejable apoyar cada dos corcheas de tresillo, los tresillos del compás 98. Esto me permite dos cosas: la primera es dejar bien claro para el oyente que esa es la célula rítmica que se repite cinco veces en toda la pieza, pero que esta vez será a un *tempo* más lento; y segundo, marcando cada dos corcheas de tresillo, obtenemos ya el *tempo* de la próxima modulación y que será el mismo ritmo que a continuación debemos tocar en el compás 100.

Conviene también analizar las dinámicas, descubriendo con ello información valiosa, como los puntos más extremos de la pieza y que, posiblemente, coincidan con el *clímax*, o con el momento más tranquilo y relajado.

Una vez hecho un análisis exhaustivo de la pieza, llega el momento del solfeo, para mí una de las partes más importantes. Ya que nuestro instrumento más personal es la voz,

conviene cantar interpretando bien la partitura (frases, dinámicas, acentos, etc.), imitando el sonido del timbal. Esto nos sirve para que nuestro cerebro procese mejor la pieza y también para poder expresarla de forma más natural cuando la toquemos.

Para ello es básico el uso de la mano como guía del pulso (4/4, 5/4, 3/4, etc.) y el metrónomo, que nos ayudará en todo momento a tener un *tempo* estable. Iniciar con tiempos mucho más lentos de los escritos en la partitura nos ayudará a evitar los fallos y, lo que es más importante, a no repetirlos y automatizarlos. Dentro de este proceso de solfeo podremos individuar los puntos más difíciles de la pieza, que más adelante detallaremos, para hacer un trabajo personalizado y llegar a controlarlos. Es importante destacar que, una vez nos vamos habituando a cantar la pieza, debemos ir subiendo el *tempo* del metrónomo hasta llegar a la velocidad marcada o lo más cerca posible.

**Trabajo técnico:** llega el momento de sentarse delante del instrumento, en nuestro caso los timbales, para proceder a trabajar la pieza desde el punto de vista técnico:

Asegurarse de que los cuatro timbales estén perfectamente afinados desde el principio. En esta pieza no hay cambios de afinación, pero sí contrastes interválicos importantes, por lo que la precisión tonal es crucial.

Se recomienda el uso de baquetas de tipo medio-blandas que permitan claridad en las articulaciones rápidas, suavidad en los redobles dinámicos y contraste entre los diferentes tipos de golpeo. Yo particularmente, hago un cambio de baquetas entre los compases 108,109 y 110, para coger unas baquetas medio-duras y así poder tocar el último pasaje rápido con la articulación bien clara.

Conviene trabajar siempre los pasajes lentos y con metrónomo, para poder encontrar la digitación de las manos que mejor nos funcione en cada uno de ellos. Utilizaremos también la memoria corporal para que nuestro cuerpo se habitúe al movimiento de las manos. Luego procederemos a darle velocidad y confirmar que esa digitación funciona también en el *tempo* requerido. En caso contrario, procederemos a adaptarla para la correcta interpretación del pasaje. Dos de los pasajes que más conviene practicar así, por su velocidad, son estos:

«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

Primer pasaje; que va desde la mitad del compás 12 hasta el compás 14. Aquí tenemos un pasaje rápido en el cual procederemos a buscar una digitación que nos permita tocarlo de forma fluida y sin ningún tipo de problema.



Ilustración 16: «Improvisation», compases 10-14

Segundo pasaje, que va desde el compás 117 hasta el final. Este pasaje es el más rápido y difícil técnicamente al que nos vamos a enfrentar en toda la pieza, por lo tanto, conviene ser muy preciso en su estudio lento de la digitación, pero sobre todo en su estudio rápido, para poder afianzar bien la digitación y que el cuerpo memorice los movimientos de las manos a la perfección. En este pasaje, al revisarlo nuevamente para este trabajo, me fue necesario modificar algunas digitaciones debido a que encontré una mayor comodidad, en comparación con las digitaciones utilizadas la última vez que lo interpreté, hace unos años. Con esto me gustaría subrayar que la digitación tiene que estar al servicio de nuestras características técnicas y musicales de cada momento.

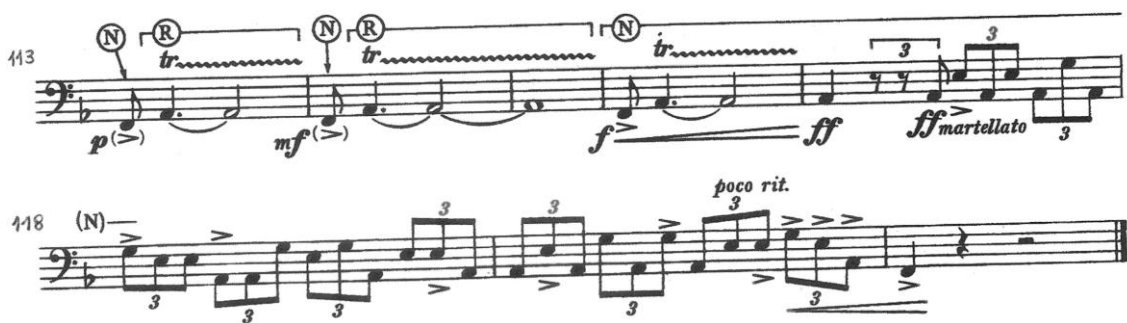


Ilustración 17: «Improvisation», compases 113-120

Otro aspecto importante para trabajar dentro de la pieza son los diferentes tipos de sonido que tenemos, los cuales conviene diferenciarlos al máximo para obtener una riqueza de colores extra en la pieza:

- (N) sonido normal del timbal: donde produciremos el sonido natural del timbal, sacando el tono lo más limpio posible.
- (C) sonido al centro del parche: produciremos un sonido lo más opaco y seco posible, tocando exactamente en el centro del parche. Sin apenas resonancia y sin tono, sacando sonido de tambor.
- (R) sonido al borde del parche: tocando en el parche lo más cerca posible del aro, produciremos un sonido con el máximo de armónicos, donde apenas se escuchará el tono natural y casi nos recordará a un *rim-shot*.
- (DS) golpeo apagado: el golpe de la baqueta en el timbal no debe de rebotar, si no que tiene que pararse en el parche, apagando el sonido. Yo lo exagero para que el color sea más apreciable.
- (*Damp with hand held on drum head*) Apagar con la mano mantenida en el parche. Es una forma de apagar el sonido del timbal que, a mi entender, debe de ser muy rápida para producir un sonido muy seco.

### **Puntos críticos de la pieza para tener en cuenta:**

Existen dos puntos críticos en la pieza que conviene trabajar para que el *tempo* no se nos vaya y eso perjudique al resto de música que queda por tocar:

«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

El primero está entre el compás 34 y el compás 35. Venimos tocando septillos de semicorcheas a pulso de blanca y, a continuación, tenemos que tocar una blanca y dos negras. Para poder dividir el pulso correctamente en dos (por las negras), conviene que en el segundo pulso del compás 34, nuestra mente piense en fusas, para dar ya una subdivisión correcta en dos grupos de cuatro fusas. Así llegaremos al compás 35 con el pulso dividido en dos de manera más precisa.

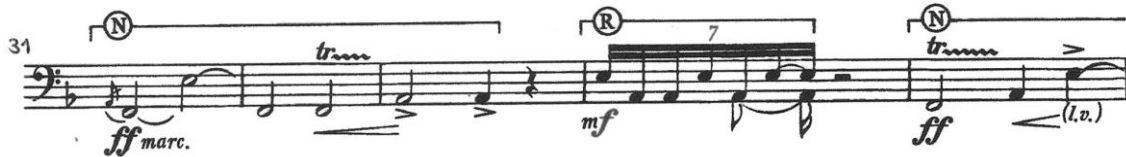


Ilustración 18: «Improvisation», compases 31-35

El segundo punto crítico lo encontramos entre los compases 43 y 44. Aquí tenemos una progresión de *tempo* que se basa en pasar de quintillo a seisillo y luego a septillo. Estos dos cambios son muy importantes y hay que estudiarlos bien, ya que el *tempo* del resto de la obra depende de ello (por el cambio en las modulaciones 9ª y 10ª). Yo lo he trabajado de forma individual, es decir, primero he perfeccionado el cambio de quintillos a seisillos, estudiándolo a diferentes velocidades con metrónomo; y luego he hecho lo mismo con el cambio de seisillos a septillos. Una vez controlados, los he unido y los he practicado también a diferentes velocidades. Luego me he centrado en el *tempo* exacto para habituarme a esa velocidad.

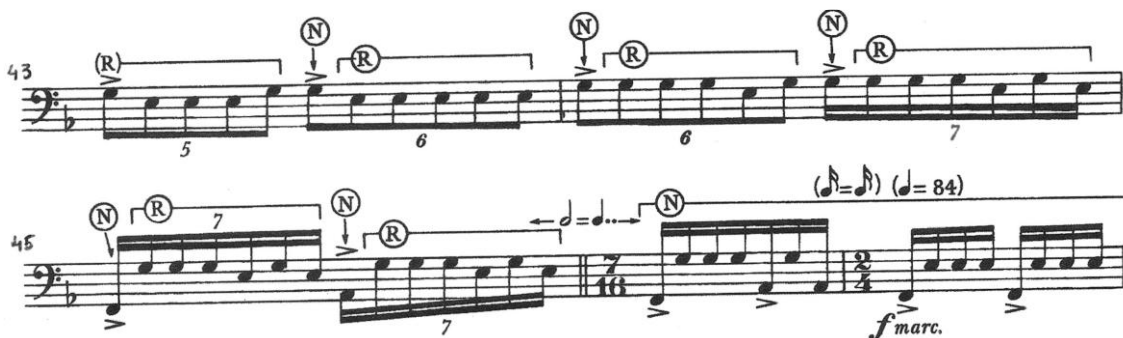


Ilustración 19: «Improvisation», compases 43-47

Dejo [aquí](#) el enlace a un *clicktrack* de metrónomo de la pieza «Improvisation», realizado en el año 2022 por el señor Rubén Oliveira en un video de *Youtube*, que nos servirá para afrontar el estudio de las modulaciones métricas de la pieza con mayores garantías de éxito. El video inicia con dos compases de preparación y al tercero inicia la pieza. A mi parecer, hay algunas subdivisiones que no hacía falta hacerlas (quintillos o septillos), ya que pueden llegar a molestar, pero, aun así, servirá de ayuda en la preparación de la pieza.

Interpretar «*Improvisation*» no es solo tocar una pieza de percusión: es habitar el tiempo, moldearlo con gestos, y proponer una poética sonora que desafía las expectativas del oyente. Carter nos invita a explorar lo invisible: los espacios entre los golpes, los ecos entre las frases, la tensión entre el control y la libertad.

«*Improvisation*» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## 6 CONCLUSIONES

El estudio realizado en este trabajo de fin de grado nos ha permitido profundizar de manera rigurosa en la comprensión, análisis e interpretación de «*Improvisation*» de Elliott Carter, una de las piezas más representativas dentro del repertorio solista para timbal del siglo XX. Esta obra, enmarcada dentro del ciclo *Eight Pieces for Four Timpani* (1950-66), no solo supone un reto técnico considerable, sino que plantea un desafío interpretativo complejo debido al uso intensivo de una de las técnicas más características del lenguaje *carteriano*: la modulación métrica.

A lo largo de este trabajo, se ha demostrado cómo la modulación métrica no debe entenderse únicamente como un recurso estructural o matemático, sino como una herramienta expresiva de primer orden. El tratamiento del tiempo en «*Improvisation*» no responde a una métrica tradicional, sino a una lógica interna que busca una percepción fluida, casi orgánica, del discurso musical. En este sentido, Carter no busca un ritmo fijo y uniforme, sino un continuo temporal en constante evolución, que el intérprete debe comprender, asimilar y proyectar con precisión y libertad a la vez.

El análisis detallado de las 13 modulaciones métricas presentes en la obra ha revelado la riqueza y la variedad de recursos que el compositor emplea para transformar el pulso, el *tempo* y la métrica. Hemos identificado modulaciones de duración, de pulso, abruptas y preparadas, todas ellas dispuestas con una lógica interna coherente y funcional. Esta variedad de modulaciones contribuye directamente a la tensión dramática de la obra, a la percepción de su progresión formal y a la riqueza de su carácter expresivo.

Uno de los hallazgos más relevantes ha sido comprobar que el dominio interpretativo de la pieza depende directamente del grado de conocimiento y familiaridad que el percussionista tenga con estas modulaciones. El intérprete no puede limitarse a reproducir el ritmo escrito; debe entender profundamente la lógica interna de las transiciones métricas, anticiparlas mentalmente y ejecutar los cambios con naturalidad, como si fluyeran de manera espontánea. En este aspecto, la guía interpretativa desarrollada en este trabajo adquiere un valor fundamental, al ofrecer herramientas prácticas y reflexiones técnicas útiles para afrontar la pieza con rigor y sensibilidad.

Asimismo, se ha demostrado que el estudio previo de la partitura, sin instrumento, es una fase crucial. El llamado «trabajo de lápiz», junto con el solfeo interiorizado y el análisis detallado de cada sección, permite una memorización más profunda de la obra, una toma de decisiones más consciente y una mayor libertad durante la ejecución. Del mismo modo, el conocimiento exhaustivo de los diferentes tipos de sonido que se pueden extraer del timbal (centro, borde, golpe seco, golpe amortiguado, etc.) enriquece enormemente la paleta tímbrica de la interpretación, haciendo de «*Improvisation*» una experiencia sonora dinámica, variada y expresiva.

Desde el punto de vista estético, Carter redefine en esta pieza el concepto mismo de improvisación. No se trata de libertad aleatoria, sino de una escritura meticulosa que emula la espontaneidad a través de la estructura. El título, lejos de invitar a la anarquía interpretativa, exige del ejecutante una disciplina rítmica extrema y una escucha interior constante, capaz de equilibrar precisión y expresividad en un marco de control absoluto del tiempo.

Finalmente, este trabajo ha subrayado el legado trascendental de Elliott Carter en la historia de la música contemporánea. Su concepción del ritmo como elemento estructurador, su desarrollo de una métrica no lineal y su propuesta de un tiempo musical múltiple e independiente han influido profundamente en generaciones posteriores de compositores e intérpretes. «*Improvisation*» se erige así no solo como una obra maestra del repertorio para timbal, sino como una ventana hacia una nueva forma de pensar y sentir el tiempo en la música.

Este trabajo no pretende cerrar el debate en torno a la interpretación de Carter, sino abrir nuevas vías de exploración artística, pedagógica y performativa. La modulación métrica, lejos de ser una técnica fría, se ha revelado aquí como un mecanismo expresivo profundo, que permite al intérprete dialogar activamente con la partitura, con el compositor y con el oyente. Interpretar Carter es, en definitiva, interpretar el tiempo.



«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

## 7 BIBLIOGRAFÍA

- Baqueiro, Erik J. (2013). *Tiempo Dramático y Transformaciones Rítmicas en “Shard” de Elliott Carter*. (Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, Facultad de Música).
- Bernard, J. W. (1988). *The evolution of Elliott Carter’s rhythmic practice*. Perspectives of New Music, 26(2).
- Carter, Elliott. (1989) *In Conversation with Enzo Restagno for Settembre Musica 1989*. Translated by Katherine Silberblatt Wolfthal. Brooklyn: Institute for Studies in American Music.
- Carter, E. (1997). *Eight Pieces for Four Timpani (1949–66)*. New York: Boosey & Hawkes.
- Carter, E. (1960). *The time dimension in music*. J. W. Rhys (Ed.), Sound and Idea. New York: Philosophical Library.
- Carter, Elliott. (s.f.) [www.elliottcarter.com/compositions/eight-pieces-for-four-timpani-one-player/](http://www.elliottcarter.com/compositions/eight-pieces-for-four-timpani-one-player/)
- Edwards, Allen. (1971) *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*. New York: Norton.
- Freeze, Tracy (s.f.) *Timp. history*. [www.percetek.com/index.php?title=Timpani\\_History](http://www.percetek.com/index.php?title=Timpani_History)
- Goldman, Richard Franko. (1951) *"The Music of Elliott Carter."* The Musical Quarterly 43.
- Hernández Guzmán, F. de J. (2023). *Elliott Carter y la modulación métrica en tres piezas para timbales* (Tesina de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Música).
- Horbert, J. A. (2010). *Classifications and designations of metric modulation in the music of Elliott Carter* (Tesis de maestría, Illinois State University).

-Lang, M. (2010). *Percussion Master Class on Works by Carter, Milhaud and Stravinsky*. Van Nuys, CA: Alfred Music Publishing.

-Link, John. (1994) "*Long-Range Polyrhythms in Elliott Carter's Recent Music*." Ph.D. diss., City University of New York.

-Orero García, M.Á.; Vilar García, S. (2021). *Modulaciones métricas en Elliott Carter. Ejemplos de compases y modulaciones métricas en "Eight pieces for four timpani" de E. Carter*. Consonancias. <http://hdl.handle.net/10251/202459>

-Rojas Grijalba, Julián Orlando. (2021). *Implementación de modulaciones métricas y polirritmias a partir de las 8 piezas para timbales de Elliott Carter*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/13493>

-Oliveira, Rubén. (2022). *Eight Pieces for Four Timpani | V. Improvisation – E. Carter (Clicktrack)*. Youtube. <https://youtu.be/VEuO7FeneOc?si=QzWQ6hLFKpXOf6YC>

-Schiff, D. (1998). *The music of Elliott Carter* (2.<sup>a</sup> ed.). Ithaca: Cornell University Press.

-Stone, Else & Stone, Kurt. (1965) "*The Time Dimension in Music*." *The Writings of Elliott Carter*. Edited by Else Stone and Kurt Stone Bloomington: Indiana University Press.

modulación métrica utilizada en su composición.

## 8.1 Anexo 1

AMP-6820

© Copyright 1960, 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

14

31 (N) *tr.* *ff marc.* *mf* *ff* (l.v.)

36 (N) *f* *ff (l.v.)* *mp* (R) 7 3 (J=J)

40 (R) *cresc. poco a poco* (J=J) 10 8 5 5 (J=J=48)

43 (R) (N) (R) (N) (R) (N) (R) 5 6 6 7

45 (N) (R) 7 (N) (R) (N) (J=J) (J=84) *f marc.*

48 (N) *mp* *f marc.* *fp* *f* *tr.*

54 (N) *tr.* *f* *ff* *f* *ff* *f* *tr.* 3

63 (N) *tr.* *ff* *mf* *f*

69 (R) (N) *p* *ff* *tr.* (J=126) *tr.*

AMP-6820

«Improvisation» para Timbales solo de Elliott Carter. Estudio de su interpretación a partir de la modulación métrica utilizada en su composición.

15

77 (N) C N C N R N

82 (N) R tr N R C N N C

88 R C tr N C R C

94 tr N C N R

99 (R) = ♩ = 126 → (♩ = 189) C N Damp with hand held on drum head

103 (damp) R tr N

107 (N) C N R tr

113 N R N R N tr

118 (N) poco rit.

\* Let each tone fade out without striking again.  
AMP-6820

1950/1966

Ilustración 20: Partitura completa «Improvisation»

## 9 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ilustración 1: <i>Eight pieces for timpani, Marcha</i> , compases 35-41 ..... | 13 |
| Ilustración 2: <i>Shard for Guitar Alone</i> , compases 4-5 .....             | 13 |
| Ilustración 3: « <i>Improvisation</i> », compases 15-16 .....                 | 19 |
| Ilustración 4: « <i>Improvisation</i> », compases 14-16 .....                 | 19 |
| Ilustración 5: « <i>Improvisation</i> », compases 19-21 .....                 | 20 |
| Ilustración 6: « <i>Improvisation</i> », compases 22-27 .....                 | 20 |
| Ilustración 7: « <i>Improvisation</i> », compases 26-27 .....                 | 21 |
| Ilustración 8: « <i>Improvisation</i> », compases 36-42 .....                 | 21 |
| Ilustración 9: « <i>Improvisation</i> », compases 40-41 .....                 | 21 |
| Ilustración 10: « <i>Improvisation</i> », compases 41-42 .....                | 22 |
| Ilustración 11: « <i>Improvisation</i> », compases 45-46 .....                | 22 |
| Ilustración 12: « <i>Improvisation</i> », compases 46-47 .....                | 23 |
| Ilustración 13: « <i>Improvisation</i> », compases 70-81 .....                | 23 |
| Ilustración 14: « <i>Improvisation</i> », compases 94-102 .....               | 24 |
| Ilustración 15: « <i>Improvisation</i> », compases 99-102 .....               | 24 |
| Ilustración 16: « <i>Improvisation</i> », compases 10-14 .....                | 27 |
| Ilustración 17: « <i>Improvisation</i> », compases 113-120 .....              | 27 |
| Ilustración 18: « <i>Improvisation</i> », compases 31-35 .....                | 29 |
| Ilustración 19: « <i>Improvisation</i> », compases 43-47 .....                | 29 |
| Ilustración 20: Partitura completa « <i>Improvisation</i> » .....             | 37 |