



## El proceso compositivo de las *Night Fantasies* de Elliott Carter

**John F. Link**

William Paterson University

© 1994, 2000 John F. Link

Traducción: Vicente Blanes

Traducción reproducida aquí con permiso expreso del autor

**Una versión reducida de este escrito apareció en *Sonus* 14, nº 2 (Primavera 1994), pp. 67-89. El autor quiere agradecer a la Fundación Paul Sacher la beca de investigación que hizo posible este artículo.**

Los bocetos de Elliott Carter nos proporcionan abundante información acerca de los métodos de trabajo de uno de los grandes compositores de los últimos cien años. El presente artículo es un estudio sobre los bocetos de una de las más importantes y fascinantes obras de Carter, las *Night Fantasies* para piano solo, concluidas en 1980. Examinando los bocetos es posible trazar la línea básica del proceso creativo de Carter, desde sus primeras ideas acerca de la pieza hasta la partitura final, así como constatar el desarrollo de determinadas ideas armónicas y rítmicas que se convirtieron en la base de su práctica compositiva a lo largo de las décadas de los 80 y los 90.

\*\*\*

Los bocetos de Carter para sus *Night Fantasies*, al igual que la mayoría de los bocetos de sus otras obras, se encuentran en la Fundación Paul Sacher en Basilea (Suiza). Según el catálogo de la Fundación Sacher, hay 1001 páginas de bocetos para las *Night Fantasies*. Hay, además, manuscritos de un borrador

de la partitura completa (con la indicación “*Night Fantasies* [/] *Final Sketch*”), de una copia en limpio a lápiz sobre papel vitela (con la indicación “1st complete edition, April 14, 1980 correct[ed] April 21”), así como de un borrador en cartón duro de los compases 1-197 de la antedicha copia en limpio (con la indicación “Early draft of 1st Part”) que contiene diferentes correcciones, sobre todo de dinámicas.

La mayor parte de los bocetos están escritos en papel de 24 pautas, en hojas de un tamaño aproximado de 13 x 21 pulgadas. Habitualmente Carter partía cada hoja por la mitad, obteniendo así dos hojas de 13 x 10 pulgadas con 24 pautas entre ambas caras. Hay así mismo 72 páginas de bocetos en papel blanco de 8½ x 11 pulgadas, conteniendo en su mayoría modulaciones de tempo o algún otro tipo de notación rítmica.

Carter compuso las *Night Fantasies* entre Noviembre de 1978 y Abril de 1980. Aproximadamente la mitad de los bocetos están fechados, ya sea a mano, ya con un sello. La mayoría de los bocetos fechados están agrupados en carpetas, una por mes desde Noviembre de 1978 a Noviembre de 1979. Una única carpeta contiene los bocetos de Diciembre de 1979 y Enero de 1980. El resto de los bocetos fechados está en una carpeta con la etiqueta “Dated Sketches (dates from different months on each page)”. Hay también muchas recopilaciones de varias hojas que Carter agrupó por temas y grapó juntas<sup>i</sup>. Los bocetos sin datar están divididos en dos carpetas con las etiquetas “Undated Sketches on King Brand 24-stave paper” y “Undated Sketches (24 stave paper with no brand name)”<sup>ii</sup>.

\*\*\*

En el prefacio de la partitura, Carter describe *Night Fantasies* como “una pieza para piano de carácter en constante cambio, sugiriendo con ello los pensamientos y sentimientos fugaces que pasan por nuestra mente en un período de desvelo nocturno”<sup>iii</sup>. Con el fin de llevar a cabo esta idea, Carter decidió escribir la pieza a base de muchos pequeños episodios contrastantes.

El desarrollo rítmico a gran escala lo proporciona una polirritmia conformada por dos flujos de pulsaciones periódicas lentas. En el flujo más rápido las pulsaciones tienen lugar una vez cada cinco segundos y medio; en el flujo más lento hay una pulsación cada siete segundos. Ambos flujos coinciden tan sólo en el dar del compás 3 y en las últimas notas de la pieza, veinte minutos después, formándose así una relación polirrítmica de 216:175, relación presente a lo largo de toda la obra y reescrita en multitud de diferentes metros y tempi. La polirritmia funciona como una especie de esqueleto formal y rítmico, marcando importantes momentos de transición o llegada, y generando una enorme variedad de patrones rítmicos menores que ocupan la superficie sonora<sup>iv</sup>.

Armónicamente, *Night Fantasies* se basa en una serie de acordes *paninterválicos* de doce notas, que son aquellos en los cuales cada una de las notas y, entre cada sonido constitutivo y el siguiente, cada uno de los once intervalos tiene lugar una única vez<sup>v</sup>. Carter trata estos acordes – que ocupan una extensión de cinco octavas y media – como un repertorio de posibilidades armónicas. Cada uno aporta una variedad de diferentes eventos armónicos a la vez que mantienen su particular disposición sonora a lo largo de todo el rango del teclado.

El diseño armónico y rítmico a gran escala de *Night Fantasies* puede observarse en los compases iniciales (Ejemplo 1)



El ritmo de este pasaje es conducido por los dos flujos de la polirritmia subyacente. En el flujo más rápido las pulsaciones (marcadas por articulaciones cortas) tienen lugar cada 35 semicorcheas. En el flujo más lento las pulsaciones se suceden cada 27 corcheas de cinquillo, pulsación que se subdivide a su vez en un patrón yámbico de 9 + 18 corcheas de cinquillo. Armónicamente, el pasaje se basa en un acorde paninterválico (cpss. 3-8) y su inversión (cpss. 8-11). Ambos acordes poseen entre sí cuatro notas comunes: Fa#1, Fa3, Do#5 y Do7 (Ejemplo 2).

Ejemplo 2 – Acorde paninterválico y su inversión  
Cpss. 1-11 de *Night Fantasies*



\*\*\*

Debido a su papel preponderante en *Night Fantasies*, sería útil revisar las propiedades básicas de los acordes paninterválicos. Su numeración y nomenclatura varía según los autores; yo seguiré aquí el sistema empleado por Bauer-Mengelberg y Ferentz, que los notan como sucesiones de once intervalos, los cuales se corresponden con los intervalos existentes entre dos sonidos consecutivos de un acorde paninterválico dado<sup>vi</sup>. Las disposiciones O (forma original), I (inversión) y R (retrogradación) se escriben en su forma habitual. Existe también una disposición Q que consiste en intercambiar el segmento del acorde paninterválico que precede al intervalo 6 (el tritono) con el segmento que le sigue (Ejemplo 3)<sup>vii</sup>. Estos procesos de modificación del

acorde original son susceptibles de agruparse en dos o más, y todos ellos son conmutativos, es decir, IR = RI; IRQ = IQR; y así sucesivamente.

### Ejemplo 3 – Disposiciones de los acordes paninterválicos

O = 7423198E65T

R = T56E8913247

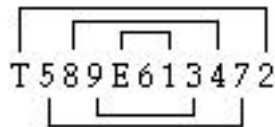
I = 58T9E341672

Q = 5T67423198E

IR = RI = 276143E9T85 etc.

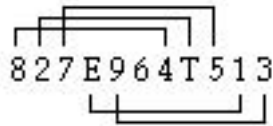
Todos los acordes paninterválicos empleados por Carter en *Night Fantasies* son RI-invariantes, lo que quiere decir que la disposición RI de estos acordes es igual a su forma original<sup>viii</sup>. Todos estos acordes poseen un tritono en su posición central, así como intervalos complementarios ocupando posiciones complementarias (Ejemplo 4).

### Ejemplo 4 – El acorde paninterválico RI-invariable del comienzo de *Night Fantasies*



También son del interés de Carter los acordes QI-invariables, en los cuales un tritono central está flanqueado por un *ala* de cinco intervalos a cada lado. Los intervalos complementarios ocupan la misma posición dentro de cada *ala* (Ejemplo 5).

#### Ejemplo 5 – Un acorde paninterválico QI-invariable



En la mayoría de sus obras a partir de *Night Fantasies* Carter ha preferido usar acordes paninterválicos del tipo QI-invariable.

El punto de partida de las investigaciones armónicas de Carter para *Night Fantasies* fue la publicación de los 1.928 acordes paninterválicos proporcionados en el artículo de Bauer-Mengelberg y Ferentz<sup>ix</sup>. Su método parece haber sido simplemente revisar la lista en busca de acordes con determinadas características especiales, pasándolos luego, a medida que los iba encontrando, a notación musical partiendo de una nota escogida de forma arbitraria<sup>x</sup>.

La tabla más antigua de acordes paninterválicos en los bocetos de *Night Fantasies* es un grupo de cinco hojas de papel pautado King Brand grapadas juntas (I/79, nº 7). Hay dos fechas a sello, JAN 02 1979 en la primera página y JAN 12 1979 en la tercera. La cuarta lleva la fecha manuscrita “Jan 14, 1978”, lo que probablemente sea un error de Carter, del tipo que uno a menudo comete a comienzos de un nuevo año. La tabla contiene 23 acordes paninterválicos agrupados en sistemas de cuatro compases cada uno<sup>xi</sup>. Cada compás corresponde a una de las cuatro formas de un acorde dado – O, I, R, RI – que era en lo que Carter estaba inicialmente interesado. Una hoja color salmón de 8½ x 11, originalmente unidas a estas páginas, contiene los mismos 23 acordes escritos como series de números, con una “T” sustituyendo al diez y una “E” sustituyendo al 11<sup>xii</sup>.

Aparentemente, Carter escogió los acordes incluidos en estas tablas debido a que contienen segmentos que constituyen ejemplos del tetracordo paninterválico [0,1,4,6]. En la tabla escrita en papel pautado, cada acorde de doce notas está escrito comenzando por el La1 y el segmento [0,1,4,6] está marcado con lápiz rojo. También encontramos ejemplos, segmentales y no segmentales, del hexacordo pantríadico [0,1,2,4,7,8]<sup>xiii</sup>. Aunque su interés inicial parece haber estado en determinadas subdivisiones de los acordes de doce sonidos, Carter estaba ya tomando nota de las simetrías contenidas en algunos de ellos. Así, los acordes 1, 2, 3, 7, 9 y 10 son QI-invariables, lo que Carter anotó en la página color salmón escribiendo los intervalos posteriores al tritono bajo sus complementarios, tal y como puede verse en el ejemplo 6.

Ejemplo 6 – Notación que hace Carter del acorde paninterválico QI-  
invariable

nº 1 en la hoja color salmón de Enero de 1979

1a    827E96  
      4T513

Carter anota también la simetría de los acordes QI-invariables escribiendo los intervalos del acorde 1a verticalmente, del grave al agudo, en la primera de las páginas pautadas que contienen tablas de acordes y dibujando líneas que conectan los intervalos complementarios. Los acordes 12-23 son RI-invariables, y Carter dibujó en la hoja color salmón líneas para conectar también los intervalos complementarios de estos doce acordes.

Carter hizo una segunda copia de esta tabla inicial de 23 acordes paninterválicos el 22 de Enero de 1979 (1/79, nº 23). Transportó los acordes de modo que comenzaran en Fa#1 y dividió los sonidos constitutivos de cada uno de ellos en diferentes grupos: parejas de acordes de seis notas formados tomando una nota sí y otra no, grupos de tres acordes de cuatro notas cada uno formados tomando una nota de cada tres, etc. En esta tabla Carter reserva



un lugar de honor para los acordes RI-invariables: los números 12-22 aparecen en la página 1, y el número 23, que aparece en la página 3, está conectado a las otras mediante una flecha. La página 2 contiene los acordes 1-7 (exceptuando el número 5, que no aparece) y la página 3 contiene los acordes 8-11.

Algo esencial en la composición de *Night Fantasies* fue la decisión de Carter de usar únicamente acordes paninterválicos RI-invariables. Esta decisión pudo motivarse por el descubrimiento que hizo Carter de la disposición Q, estudiada en una lista de acordes paninterválicos escrita en la misma hoja color salmón de 8½ x 11 usada para la primera tabla, I/79, nº 1 (la nueva tabla es UnKB, nº 74). Esta nueva tabla comienza con los acordes 1-11, separados de los acordes que les siguen por una fila de “x” minúsculas. La tabla continúa con los acordes 12-23. Ahora, sin embargo, Carter indica que el acorde 21 es la forma Q del acorde 12, y que los diez nuevos acordes que ha añadido y numerado como 24-33 son las disposiciones Q de los acordes 13-23<sup>xiv</sup>. Algunos acordes adicionales, numerados como 14a y 34-40, aparecen bajo el número 33.

Llegado a este punto Carter decidió dejar de lado los acordes paninterválicos que no fueran RI-invariables, agrupando los demás por parejas relacionadas mediante la disposición Q. Escribió los resultados en notación musical comenzando nuevamente cada acorde por el Fa#1 (UnKB, nº 84). En esta lista Carter rodeó con un círculo azul claro el acorde 25 y le añadió la indicación “fuente”, identificando así por vez primera su interés en el acorde que se convertiría en la base del comienzo de *Night Fantasies* y en referencia sonora central de toda la obra. Añadió además dos nuevos acordes, los números 41 y 42. A continuación Carter volvió a copiar la lista en una sola página comenzando por el número 25, nuevamente rodeado con el círculo azul claro (DDM, nº 6, pg. 1). Cada acorde paninterválico junto con su inversión tiene asignado un único número de catálogo, y a cada pareja Original / Inversión le siguen sus correspondientes disposiciones Q. La tabla lleva la fecha a sello FEB 18 1979, y contiene dos nuevos acordes, los números 43 y 44.

Ya a finales de Febrero Carter había dejado asentadas la mayoría de sus ideas acerca de los acordes paninterválicos que quería usar, así como cuál era la mejor manera de organizarlos. Pero todo el material acumulado iba aún a experimentar diferentes transformaciones antes de alcanzar su forma definitiva. Carter hizo dos importantes tablas de acordes paninterválicos el 8 de Abril. Dichas tablas parecen haber sido motivadas por el deseo de expandir el espectro de acordes empleados en la pieza. Para realizar la primera tabla Carter volvió a la lista de Bauer-Mengelberg y Ferentz, buscando esta vez específicamente acordes RI-invariantes. Cuando encontraba uno, comprobaba si ya estaba en la tabla del 18 de Febrero; si no estaba lo añadía a la nueva tabla, en caso contrario lo omitía (la nueva tabla es IV/79, nº 6).

La segunda tabla de acordes del 8 de Abril es una versión reescrita y reordenada de la primera. En ella están los acordes 45-98, y hay también bocetos de nuevos acordes adicionales, con los números 99-103, que están tachados. Esta tabla fue claramente concebida como una continuación de la del 18 de Febrero, que se compone de los acordes 12-44<sup>xv</sup>. A estas alturas Carter ya había encontrado los 88 acordes paninterválicos RI-invariantes en los que se basa la armonía de *Night Fantasies*. Dichos acordes son los números 12-98, además del 14a<sup>xvi</sup>.

El listado de acordes paninterválicos de Carter no alcanzó su estado definitivo hasta casi tres meses después, cuando decidió reorganizar los acordes y volverlos a numerar del 1 al 88. Este listado final, aún en poder de Carter a mediados de los 90, data del 25 de Junio de 1979. Para facilitar el paso de la antigua numeración a la nueva, Carter compiló el 3 de Julio una concordancia que hacía posible buscar el número antiguo de un acorde y encontrar su nueva numeración (Bocetos en papel blanco, nº 2). Esta concordancia también constata el conocimiento por parte de Carter de que los 88 acordes paninterválicos son generados por cuatro únicos hexacordos – [0,1,2,3,4,5], [0,1,3,4,5,8,], [0,2,3,4,5,7] y [0,2,4,5,7,9] – que son los hexacordos que Carter numera, respectivamente, como 4, 3, 5 y 6. En la concordancia del 3 de Julio estos números de hexacordo están escritos con lápiz verde claro, y

al final de la página, con el mismo lápiz, Carter escribe “cambio de numeración de acordes paninterválicos”.

En la ordenación final de Carter los acordes paninterválicos se agrupan según sus similitudes (Ejemplo 7).

Ejemplo 7 – Los cuatro primeros acordes de la tabla definitiva de acordes paninterválicos de Carter para *Night Fantasies*

- 1) 274316E985T (T589E613472)
- 2) 134726T589E (E985T627431)
- 3) 274916E385T (T583E619472)
- 4) 194726T583E (E385T627491)

Como se dijo antes, a cada acorde junto con su inversión se le asigna un único número de catálogo. La numeración también empareja acordes relacionados por el proceso Q: el acorde número 2 es la forma Q de la inversión (entre paréntesis) del acorde número 1. Obsérvese también que los acordes 1 y 3 están relacionados por la operación que Andrew Mead llamó “intercambio tres y nueve” (llamémosla  $\emptyset$ ), según la cual se intercambian las posiciones originales de los intervalos 3 y 9 (ver nota 7). Así, los 88 acordes de la lista definitiva de Carter se ordenan de esta manera: al primero de cada grupo podría llamársele “original”, el segundo sería la forma Q, el tercero la forma  $\emptyset$  y el cuarto la forma  $Q\emptyset$ . De todas las transformaciones de acordes paninterválicos RI-invariables descritas por los teóricos, la única que no se refleja en la numeración de Carter es la operación M5/M7.

Las diferentes tablas de acordes paninterválicos y su cronología relativamente precisa son de una gran ayuda para el estudio de los bocetos de *Night Fantasies*. Siempre que en un boceto aparece la antigua numeración de acordes, este tuvo que haber sido escrito antes de finales de Junio o principios de Julio de 1979. Los bocetos en los que aparece la nueva numeración fueron escritos o vueltos a numerar después de esa fecha. Hay muchos bocetos en los que se han tachado los números antiguos y añadido los nuevos. Estos

bocetos también nos proporcionan pistas en cuanto a qué materiales del proceso compositivo temprano Carter consideró lo suficientemente importantes como para revisarlos a partir de Julio. Así, por ejemplo, los bocetos de Enero de 1979 se ocupan principalmente de explorar las diferentes subdivisiones posibles dentro de la primera lista de 23 acordes paninterválicos. De la más de una docena de dichas tablas, todas las cuales se escribieron usando los números antiguos, sólo a una se le ha añadido la nueva numeración (I/79, nº 34). Este boceto es esencialmente un estudio de las subdivisiones del acorde número 1 (nueva numeración), acorde que da comienzo a las *Night Fantasies* y que Carter reseñó como “fuente” en los bocetos de mediados de Febrero.

\*\*\*

El desarrollo de una cantidad considerable de acordes paninterválicos no fue lo único que ocupó la atención de Carter en las fases iniciales de su trabajo sobre las *Night Fantasies*. Empleó también mucho tiempo en estudiar cómo los acordes podrían dar lugar a diversas agrupaciones menores. Una de las primeras y más importantes ideas armónicas de Carter fue el agrupar pequeñas entidades armónicas con el fin de hacer resaltar un determinado intervalo. Durante el año y medio que trabajó en la pieza, Carter realizó frecuentes bocetos con las indicaciones “1/11”, “2/10”, “3/9”, “4/8” o “5/7”, indicando así el tipo de intervalo que un boceto dado ponía de relieve<sup>xvii</sup>.

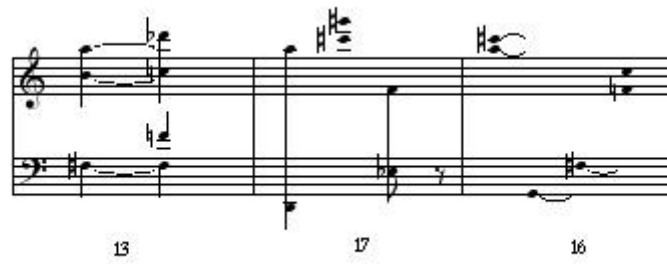
De particular interés es un boceto que Carter hizo antes de la reenumeración final de los acordes paninterválicos (UnKB, nº 28). Dicho boceto se divide en cinco filas, cada una de las cuales lleva la indicación de un tipo de intervalo y un tricordo o tetracordo simétrico asociado con ese tipo de intervalo: [0,1,2] para el intervalo de clase 1, [0,2,4] para el intervalo de clase 2, [0,3,6,9] para el de clase 3, [0,4,8] para el de clase 4 y [0,2,5,7] para el de clase 5. La primera columna de la tabla localiza esos conjuntos de notas en el acorde paninterválico 1, y la segunda hace lo mismo con el acorde paninterválico 3. El resto de la tabla localiza otros conjuntos que ponen de relieve un determinado tipo de intervalo en una variedad de acordes paninterválicos. Esta idea puede

escucharse en la obra en las diferentes particiones del acorde 1 que resaltan un tipo concreto de intervalo. Al comienzo de la pieza (expuesta en el Ejemplo 1) el acorde 1 y su inversión sirven de fondo para una textura que pone de relieve el intervalo de clase 5. Cuando el acorde número 1 vuelve en los cps. 38-39 se destaca el intervalo de clase 4, y en los cps. 439-441 lo hace el intervalo de clase 1.

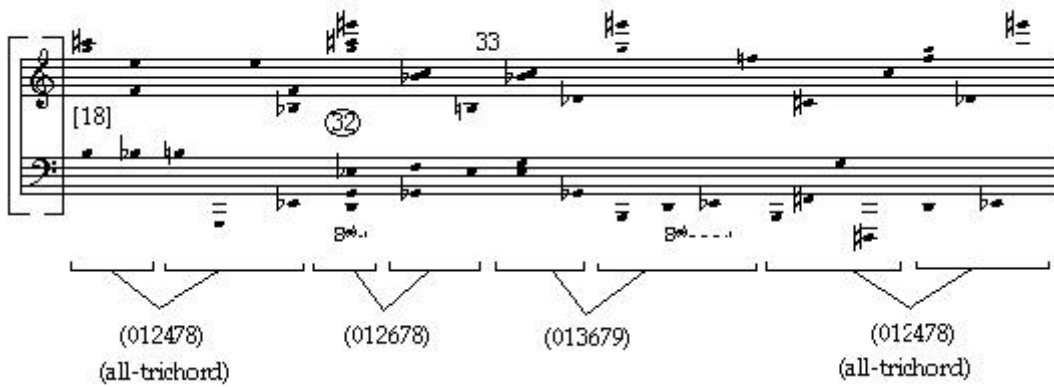
De manera similar, Carter a veces utiliza un solo acorde paninterválico como fondo de un diálogo contrapuntístico entre dos clases de intervalos, como en los cps. 150-156 en los que el intervalo de clase 2 (representado por el grupo  $[0,2,4]$ ) y el intervalo de clase 4 (representado por el grupo  $[0,4,8]$ ) son enfatizados dentro del acorde paninterválico número 1.

A medida que exploraba las características armónicas de sus acordes paninterválicos, Carter también hizo numerosos pequeños bocetos sobre cómo esas características podrían tomar forma en una variedad de texturas pianísticas y contextos expresivos diferentes. Estos breves fragmentos musicales fueron parte del proceso dialéctico dentro del cual Carter compuso sus *Night Fantasies*. Los bocetos documentan un constante ir y venir entre la investigación de propiedades abstractas y la exploración de cómo tales propiedades podrían tener su realización musical. Así, por ejemplo, el mismo día que compiló la tabla de acordes paninterválicos del 18 de Febrero, Carter escribió también los bocetos reproducidos en el Ejemplo 8 (II/79, nº 26).

Ejemplo 8a



Ejemplo 8b – Se añaden corchetes y análisis de grupos de notas



Ejemplo 8c



En el ejemplo 8a Carter escribe tres ejemplos del hexacordo pantriádico [0,1,2,4,7,8] extraído de los acordes paninterválicos 13, 17 y 16 (numeración antigua)<sup>xviii</sup>. Algo más abajo en esa misma página (ejemplo 8b) escribió una sucesión de cabezas de nota tomadas de los acordes paninterválicos 18, 32 y 33 (numeración antigua), dando nuevamente prioridad al hexacordo pantriádico. Finalmente, encajó el boceto previo en un esquema polirrítmico de seis semicorcheas de cinquillo en la mano derecha contra cinco (ocasionalmente seis) semicorcheas en la izquierda (Ejemplo 8c), resultando así un pasaje que encontramos de forma casi invariada en la partitura final (cpss. 33-35)<sup>xix</sup>.

Carter siguió componiendo una gran cantidad de breves fragmentos musicales a lo largo de 1979. Cuando creyó haber acumulado un número suficiente de ellos, su siguiente tarea fue plantearse cómo debía disponer este material para dar a la composición un sentido de continuidad a gran escala. Empezó asignando un número, habitualmente escrito y circunvalado con un lápiz color púrpura, a más de 70 de esos fragmentos. Luego, simplemente, los colgó de la pared de su estudio y los fue ordenando hasta encontrar la disposición deseada<sup>xx</sup>.

Carter usó los fragmentos reordenados como punto de partida para la composición del borrador de la partitura. Estos fragmentos le daban una idea de cómo sería la pieza a grandes rasgos, aunque veía claramente que serían necesarias más revisiones. Mientras fue trabajando descartó casi la mitad de los fragmentos y añadió una gran cantidad de materiales, algunos tomados de boceto antiguos, otros de nueva creación.

Un ejemplo particularmente llamativo del tipo de revisiones que Carter llevó a cabo mientras trabajaba en el borrador de la partitura tiene que ver con un pasaje que comienza en el cps. 432 y continúa hasta el que posiblemente sea el clímax de la obra en el cps. 473. La continua y dramática acumulación creada en esos compases fue el resultado de la cuidadosa reelaboración de al menos cinco de los fragmentos numerados en púrpura y compuestos meses atrás.

La primera parte de ese pasaje comienza como una serie de tres fragmentos – números 65, 24 y 58 – escritos en tiras de papel pautado que Carter pegó con cinta adhesiva para formar con ellas un boceto continuo (DDM, nº 14). En el Ejemplo 9 vemos el fragmento 65, el comienzo del fragmento 24 y la primera parte del fragmento 58.



Ejemplo 9 – Extracto de los fragmentos 65, 24 y 58

Handwritten circled number: 94.5?

1/11

Handwritten circled number: 65

Handwritten circled number: 94.5

JUN 26 1979

JUN 28

Handwritten circled number: 24

Handwritten circled number: 58

ff marc

La música del fragmento 24 (con fecha a sello JUN 26 1979) comienza en el cps. 445. El boceto se transportó dos semitonos hacia abajo, pero por lo demás es idéntico a la versión que encontramos en la partitura. El fragmento 65, por su parte, fue considerablemente revisado hasta convertirse en los cpss. 438-445 de la partitura. Un eco de la música del fragmento 58 (fecha AUG 14 1979) se escucha en el cps. 449 de la partitura, aunque Carter eliminó el resto de este fragmento en favor del fragmento número 4 (con fecha MAR 02 1979), que contiene la música que podemos encontrar en los cpss. 451-453. La mayor parte del resto de ese pasaje, cpss. 457-470, aparece en el fragmento número 61 (con fecha AUG 14 1979). Carter compuso un nuevo material para formar los cpss. 432-438, 448-450, 454-457 y 471-473<sup>xxi</sup>.

El ejemplo 9 también nos da alguna idea de sobre cómo Carter realizó el plan rítmico general de la obra. Aunque la idea de usar una polirritmia a gran escala fue anterior a la composición de los fragmentos con números color púrpura, muy pocos de estos fragmentos se pensaron para encajar en un lugar específico del esquema polirrítmico. Esta forma de trabajo ofreció a Carter una flexibilidad máxima a la hora de decidir el orden definitivo del material dentro de la partitura. Sólo después de tener clara la continuidad dramática de un determinado pasaje Carter decidía cómo se acoplaría a las pulsaciones polirrítmicas.

Carter tuvo también que enfrentarse a limitaciones de notación. La escritura inequívoca de una pulsación a un tempo dado requiere el uso de una figuración rítmica específica<sup>xxii</sup>. Cuando las pulsaciones de ambos pulsos están presentes (como suele ocurrir casi siempre) se necesitan dos divisiones distintas del compás. Si la figuración empleada por Carter para un determinado fragmento no coincide con la que se necesita para la notación segura de las pulsaciones, el fragmento debía ser reescrito. Esto fue lo que ocurrió con el fragmento 65, que Carter reescribió en el borrador de la partitura sustituyendo las semicorcheas y corcheas de tresillo originales por semicorcheas y semicorcheas de cinquillo. Otros fragmentos, como el número 24, fueron compuestos usando las figuraciones rítmicas apropiadas, por lo que necesitaron de poca o ninguna revisión.

La fase final de la composición de *Night Fantasies* fue la preparación de la copia en limpio de la partitura. Carter probablemente comenzó este trabajo antes de concluir el borrador de la obra debido a la proximidad del estreno, ofrecido por Ursula Oppens en el Festival de Bath en Junio de 1980. Oppens dijo haber recibido la partitura en tres partes<sup>xxiii</sup>; el borrador de los cps. 1-197, que se encuentra entre los materiales autógrafos, es probablemente una copia de la primera entrega. La copia en limpio se terminó el 14 de Abril de 1980.

\*\*\*

Los bocetos de Carter contienen abundante información acerca de su música y de sus métodos compositivos. En el caso de *Night Fantasies* los bocetos documentan el desarrollo de un número de estrategias armónicas y rítmicas, como la partición de los acordes de doce notas en entidades menores en base a tipos de intervalo compartidos o su pertenencia a un determinado conjunto de notas y el uso de polirritmias a gran escala, que se han convertido en elementos centrales de la práctica compositiva de Carter en sus obras más recientes. Los bocetos también nos proporcionan una visión única del trabajo de una mente creativa que premia tanto la abstracción analítica como los desenfrenados vuelos de la fantasía, recordándonos la parte imaginativa que subyace incluso en la estructura más y mejor documentada.

### Apéndice:

#### Tabla numerada de los acordes paninterválicos de doce sonidos empleados por Elliott Carter en *Night Fantasies*

Los acordes paninterválicos de doce sonidos escritos como una serie de cinco dígitos son RI-invariables. Para escribirlos en su forma completa hay que añadir un 6 al final de la serie y a continuación la forma retrógrada inversa de la misma. Por ejemplo:

$$27431 = 27431 + 6 + E985T = 274316E985T$$

Nº	Nuevo	Antiguo
1	27431	315T469E728
2	13472	5T8E3672419
3	27491	4E7T3681529
4	19472	58T9E341672
5	4523E	4618T97E523
6	19T78	5E3672418T9
7	4529E	142956E8T37
8	13T78	569241T873E
9	589T1	19T856E3247
10	1T985	59241673T8E
11	583T1	1825E43796T
12	1T385	592E4
13	34721	27491
14	12743	13472
14a	-	4791T
15	385TE	21794
16	12749	37TE4
17	3T781	27194
18	187T3	589T1
19	3254E	3E872

20	187T9	4E532
21	52941	4E295
22	14925	1T385
23	52341	3T781
24	14325	19472
25	3E872	27431
26	278E3	49712
27	3145T	4ET73
28	T5413	49172
29	49172	1T985
30	27194	278E3
31	43172	235E4
32	27134	583T1
33	4137T	187T3
34	259E8	2E358
35	4197T	19T78
36	253E8	43712
37	41352	4523E
38	25314	21734
39	41952	52941
40	25914	52341
41	4E532	14925
42	235E4	14325
43	4E592	45E92
44	295E4	29E54
45	45E92	3254E
46	29E54	187T9
47	45E32	34721
48	23E54	12743
49	49712	385TE
50	21794	12749
51	43712	4529E

52	21734	13T78
53	35812	45T13
54	21853	31T54
55	374ET	54E23
56	21859	32E45
57	538ET	21853
58	21497	35812
59	598ET	21859
60	21437	374ET
61	4791T	278E9
62	2E358	3145T
63	4731T	45T19
64	2E958	3E278
65	479E2	4ET79
66	2E974	35218
67	473E2	54E29
68	2E374	3T187
69	4ET73	5TE83
70	37TE4	38ET5
71	4ET79	5TE89
72	35218	34127
73	5TE83	4137T
74	38ET5	259E8
75	5TE89	41352
76	34127	25314
77	54E23	41952
78	32E45	25914
79	54E29	538ET
80	3T187	21497
81	45T13	4197T
82	31T54	253E8
83	45T19	45E32

84	3E278	23E54
85	592E4	479E2
86	4E295	2E974
87	4E235	598ET
88	532E4	21437
89	-	4731T
90	-	2E958
91	-	43172
92	-	27134
93	-	473E2
94	-	2E374
95	-	4E592
96	-	295E4
97	-	4E235
98	-	532E4

Intervalos	Nuevo	Antiguo
------------	-------	---------

12743	14	48
12749	16	50
13472	2	14
13T78	8	52
142956E8T37	-	7
14325	24	42
14925	22	41
1825E43796T	-	11
187T3	18	33
187T9	20	46
19472	4	24
19T78	6	35
19T856E3247	-	9
1T385	12	22
1T985	10	29

21437	60	88
21497	58	80
21734	52	38
21794	50	15
21853	54	57
21859	56	59
235E4	42	31
23E54	48	84
25314	38	76
253E8	36	82
25914	40	78
259E8	34	74
27134	32	92
27194	30	17
27431	1	25
27491	3	13
276143E9T85	-	4
278E3	26	30
278E9	28	61
295E4	44	96
29E54	46	44
2E358	62	34
2E374	68	94
2E958	64	90
2E974	66	86
3145T	27	62
315T469E728	-	1
31T54	82	54
3254E	19	45
325E79T8164	-	5
32E45	78	56
34127	76	72



34721	13	47
35218	72	66
35812	53	58
374ET	55	60
37TE4	70	16
385TE	15	49
38ET5	74	70
3T187	80	68
3T781	17	23
3E278	84	64
3E872	25	19
41352	37	75
4137T	33	73
41952	39	77
4197T	35	81
43172	31	91
43712	51	36
4523E	5	37
4529E	7	51
45T13	81	53
45T19	83	63
45E32	47	83
45E92	45	43
4731T	63	89
473E2	67	93
4791T	61	14T
479E2	65	85
49172	29	28
49712	49	26
4E235	87	97
4E295	86	21
4E532	41	20

4E592	43	95
4E7T3681529	-	3
4ET73	69	27
4ET79	71	65
52341	23	40
52941	21	39
532E4	88	98
538ET	57	79
54E23	77	55
54E29	79	67
569241T873E	-	8
583T1	11	32
589T1	9	18
592E4	85	12
598ET	59	87
5T8E3672419	-	2
5TE83	73	69
5TE89	75	71
5E3672418T9	-	6

### Bibliografía citada

Bauer-Mengelberg, Stefan y Melvin Ferentz. "On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows", *Perspectives of New Music* 3, nº 2 (1965), pp. 93-103.

Boros, James. "Some Properties of the All-Triad Hexachord", *In Theory Only* 11, nº 6 (Septiembre 1990), pp. 19-41.

Carter, Elliott. *Night Fantasies*. New York: Associated Music Publishers, 1982.

Cohen, David. "A Re-examination of All-interval Rows", *Proceedings of the American Society of University Composers* 7, nº 8 (1972-73), pp. 73-74.

Link, John F. "Long-Range Polyrhythms in Elliott Carter's Recent Music", Tesis doctoral, City University of New York, 1994.

Mead, Andrew. "Twelve-Tone Composition and the Music of Elliott Carter". Incluido en *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytic Studies*, ed. Elizabeth West Marvin and Richard Hermann, pp. 67-102. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.

Morris, Robert y Daniel Starr. "The Structure of All-Interval Series", *Journal of Music Theory* 18, nº 2 (Otoño 1974), pp. 364-389.

Schiff, David. *The Music of Elliott Carter*. New York: Da Capo Press, 1983. Segunda edición revisada, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. "Elliott Carter's Harvest Home," *Tempo* 167 (Diciembre 1988), pp. 2-13.

---

<sup>i</sup> La ordenación en carpetas de los bocetos fue probablemente llevada a cabo por un bibliotecario de la Biblioteca Pública de Nueva York, donde los materiales estuvieron en depósito hasta que Carter los vendió a la Fundación Paul Sacher en 1988. Las etiquetas de las carpetas no son del puño y letra de Carter, aunque están en inglés, lo que sugiere que dicha ordenación fue hecha antes de que los bocetos llegaran a la Fundación Sacher, ya que allí los materiales se catalogan en alemán.

<sup>ii</sup> Me referiré a la localización de los bocetos usando una abreviatura para el nombre de la carpeta y un número de ítem. He contado los bocetos grapados o pegados con cinta adhesiva como un solo ítem. En el caso de carpetas etiquetadas por mes simplemente indicaré el mes y el número de ítem. Usaré la abreviatura DDM para la carpeta "Dated Sketches (dates from different months on each page)", UnKB para la carpeta "Undated Sketches on King Brand 24-stave paper" y UnNN para la carpeta "Undated Sketches (24 stave paper with no brand name)". Las fechas escritas a mano aparecerán escritas de forma normal, mientras que las estampadas con sello se escribirán en mayúsculas (por ejemplo, JAN 01 1979).

<sup>iii</sup> Elliott Carter, prefacio a la partitura de *Night Fantasies* (New York: Associated Music Publishers, 1982)

<sup>iv</sup> Para un estudio más detallado sobre este tema ver John F. Link, "Long Range Polyrhythms in Elliott Carter's Recent Music" (Tesis Doctoral, City University of New York, 1994), pp. 1-11; 30-33; 66-113

<sup>v</sup> Para un estudio acerca de los acordes paninterválicos ver Stefan Bauer-Mengelberg y Melvin Ferentz, "On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows", *Perspectives of New Music* 3, nº 2 (Primavera-Verano 1965), pp. 93-103; David Cohen, "A Re-examination of All-interval Rows", *Proceedings of the American Society of University Composers* 7, nº 8 (1972-73), pp. 73-74; y Robert Morris y Daniel Starr, "The Structure of All-Interval Series", *Journal of Music Theory* 18,

nº 2 (Otoño 1974), pp. 364-389. El empleo que hace Carter de estos acordes es estudiado por David Schiff en *The Music of Elliott Carter*, 1ª ed. (London: Eulenburg, y New York: Da Capo, 1983), pp. 261-263, 299-300 y 316-318, en toda la 2ª ed. (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998), y en "Elliott Carter's Harvest Home", *Tempo* 167 (December 1988), pp. 7-13. El tema de los acordes paninterválicos en las *Night Fantasies* de Carter está tomado de Andrew Mead, "Twelve-Tone Composition and the Music of Elliott Carter", incluido en *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytic Studies*, ed. Elizabeth West Marvin and Richard Hermann (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995), pp. 67-102.

<sup>vi</sup> *N. del T.*: este sistema consiste en numerar todos los intervalos posibles desde el 1 (2ªm) hasta el 11 (7ªM); es decir, se trata del mismo sistema que habitualmente se emplea para numerar las series salvo que aquí los números hacen referencia a intervalos y no a notas. El número 10 se escribe como T (ten) y el 11 como E (eleven).

<sup>vii</sup> La disposición Q es estudiada por Morris y Starr en "The Structure of All-Interval Series", pp. 365-366. Los acordes paninterválicos se someten también al proceso M5, o multiplicación de cada intervalo por 5 en base 12. Ver Bauer-Melgelberg y Ferentz "On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows", 99, nº 6, y Morris y Starr "The Structure of All-Interval Series", pp. 365-366. Los acordes paninterválicos RI- y QI-invariables (de los que se habla a continuación) se someten además con frecuencia a un proceso según el cual las posiciones de los intervalos 3 y 9 se intercambian entre sí. Ver Mead, "Twelve-Tone Composition".

<sup>viii</sup> Esta familia de acordes es mencionada por Bauer-Mengelberg y Ferentz, "On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows", pg. 97, nº 4, y descrita más en detalle por Morris y Starr, "The Structure of All-Interval Series", pg. 370. Dado que estos últimos autores expresan las diferentes transformaciones de los acordes como sucesiones de notas en lugar de como sucesiones de intervalos, se refieren a ellos como acordes R-invariables.

<sup>ix</sup> Bauer-Mengelberg y Ferentz, "On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows". Carter ha dicho que en la época inicial de trabajo de las *Night Fantasies*, "tuve durante mucho tiempo esa lista de acordes paninterválicos que se publicó en *Perspectives of New Music*. Y, además, conozco bastante bien a Bauer-Mengelberg, que vive a la vuelta de la esquina y a quien veo a menudo" (Entrevista con el autor, 14 de Mayo de 1992). Ver también la referencia de Carter al artículo de Bauer-Mengelberg y Ferentz en su esquema manuscrito para el Cuarteto de Cuerda nº 3, reproducido en Schiff, *The Music of Elliott Carter*, 1ª ed. pp. 262-263, 2ª ed. pp. 80-81.

<sup>x</sup> En referencia a su listado de acordes RI-invariables Carter ha señalado que "fui revisando la lista de Bauer-Mengelberg y primero encontré el [intervalo] seis en el centro, luego seguí revisando y encontré todos esos acordes" (Entrevista con el autor, 12 de Mayo de 1992). Como veremos más adelante, la selección y ordenación que hizo Carter de los acordes paninterválicos usados en *Night Fantasies* pasó por muchas otras fases.

<sup>xi</sup> En el apéndice puede verse un listado completo de los acordes paninterválicos que aparecen en los bocetos de *Night Fantasies*.

<sup>xii</sup> Esta página se encuentra actualmente en I/79 nº 1. En algún momento su esquina superior izquierda se mojó, dejando una marca color salmón en la primera página de I/79 nº 7. Ambos ítems presentan además dobleces y agujeros de grapas coincidentes.

<sup>xiii</sup> Para un estudio sobre este hexacordo ver James Boros, "Some Properties of the All-Trichord Hexachord", *In Theory Only* 11, nº 6 (1990), pp. 19-41.

<sup>xiv</sup> En la tabla de Carter el número de la forma Q de cada acorde aparece entre paréntesis tras el número de la forma original.

---

<sup>xv</sup> En algún momento las tres páginas que componían esta tabla fueron separadas. La página de Febrero y la segunda de las dos páginas de Abril se unieron para formar DDM, nº 6; la primera de las dos páginas de Abril es DDM, nº 12.

<sup>xvi</sup> Carter cometió algunos errores al compilar la primera lista del 8 de Abril. Los acordes 22 y 38 aparecen tanto en la tabla nueva como en la antigua, y hay cinco acordes RI-invariables de la lista de Bauer-Mengelberg y Ferentz que no aparecen en ninguna de las tablas. Estos errores se corrigieron al reescribir la tabla.

<sup>xvii</sup> Algunos de esos bocetos fueron escritos en las fases iniciales de la composición de la obra. Muchos usan la numeración antigua de acordes paninterválicos, y uno de ellos incluso hace uso de un acorde paninterválico que no es RI-invariable. Algunos de los ítems de la carpeta DDM son colecciones de bocetos que destacan un tipo de intervalo en concreto. Así, por ejemplo, DDM nº 8 pone de relieve el intervalo de clase 5, DDM nº 19 el intervalo de clase 2, y DDM nº 20 el intervalo de clase 4.

<sup>xviii</sup> El tercero de esos hexacordos aparece en la partitura en los cpss. 30-31.

<sup>xix</sup> El boceto es idéntico a la partitura hasta el tercer tiempo del compás 34, momento a partir del cual los detalles rítmicos comienzan a divergir, mientras que la armonía permanece inalterable.

<sup>xx</sup> Entrevista con el autor, 14 de Mayo de 1992.

<sup>xxi</sup> El proceso de ensamblaje de los diferentes borradores de este pasaje fue laborioso. La música de los cpss. 432-473 fue elaborada en al menos nueve páginas de bocetos (sin contar las páginas que contenían los fragmentos con números color púrpura) antes de ser copiado en el borrador de la partitura.

<sup>xxii</sup> Ver Link, "Long-Range Polyrythms", pp. 8-33

<sup>xxiii</sup> Entrevista con el autor, 5 de Junio de 1992