

# Agustín Charles: “Border zone (Modular IV)”

> **LUIS CODERA PUZO**

[www.coderapuzo.com](http://www.coderapuzo.com)

## ÍNDEX

1. BORDER ZONE (MODULAR IV) DENTRO DE LA PRODUCCIÓN DE AGUSTÍN CHARLES
  - 1.1. EL CICLO “MODULAR”
2. ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA
  - 2.1. SISTEMA MODULAR. ORGANIZACIÓN FRACTAL MODIFICADA
  - 2.2. MARCO ORGANIZATIVO
  - 2.3. I. VIBRATIONS (A1)
    - 2.3.1. EJEMPLO DE USO DEL MARCO FRACTAL
    - 2.3.2. USO DE MOTIVOS EN EL PRIMER MÓDULO
  - 2.4. II. PULSE-VIBRATIONS (X)
  - 2.5. III. RESONANCES (B)
  - 2.6. IV. EVOLUTIONS (Y)
  - 2.7. V. MOUVEMENT (C)
  - 2.8. VI. DÉCALAGE (Z)
  - 2.9. VII. EXPLOSION (A2)
  - 2.10. CONCLUSIONES SOBRE LA ESTRUCTURA
3. ORGANIZACIÓN DE LAS ALTURAS
4. CONCLUSIONES
5. REFERENCIAS Y MATERIALES DE INTERÉS

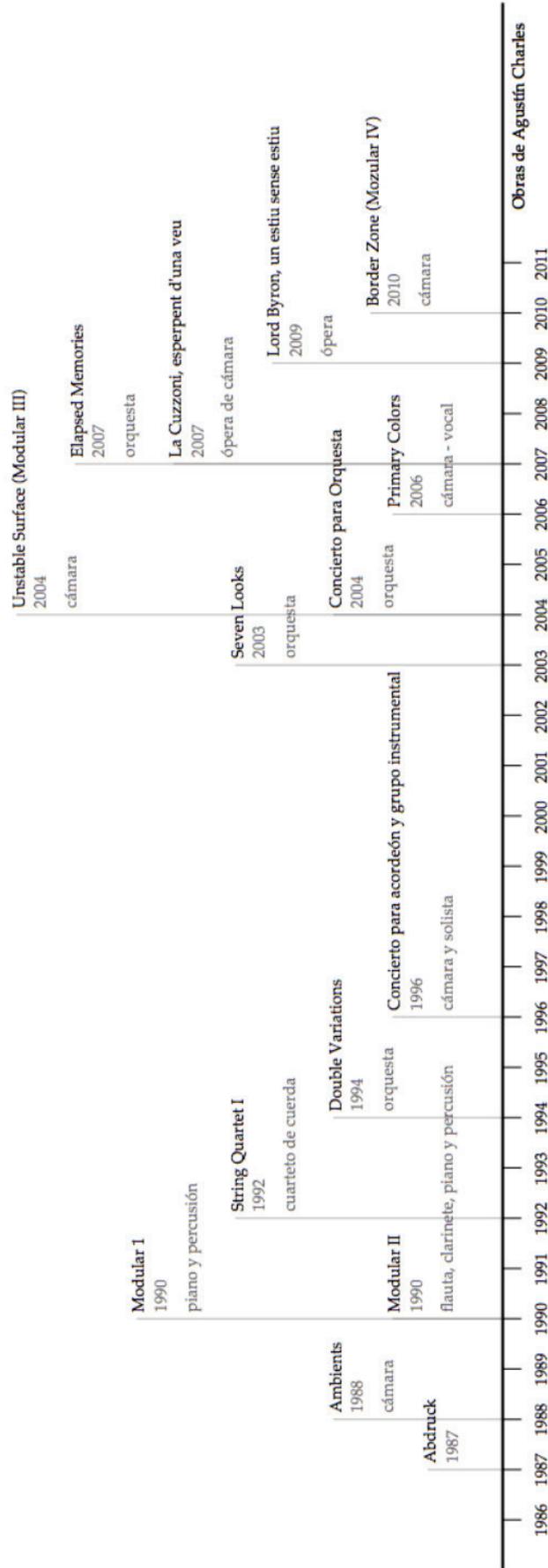


## **1. BORDER ZONE (MODULAR IV) DENTRO DE LA PRODUCCIÓN DE AGUSTÍN CHARLES**

El compositor Agustín Charles (Manresa, 1960) es uno de los compositores nacionales más prolíficos de su generación. Inicia los estudios en el conservatorio de Badalona con Josep Soler, para estudiar más tarde con Franco Donatoni, Luigi Nono y Samuel Adler, entre otros. Su extensa producción, copiosamente premiada por premios nacionales e internacionales, incluye obras en muy variados géneros: solista, de cámara, para grandes ensembles, orquestal, coral, ópera de cámara y gran ópera, música para niños y unas breves incursiones en música electrónica. También es autor de varios libros de análisis, ponente en numerosas conferencias, profesor de varios cursos de análisis y composición a lo ancho de la geografía española, así como miembro de tribunales de los más importantes concursos de composición nacionales. En los últimos años ha realizado la redacción de un importante y extenso compendio de orquestación, que está siendo publicado por *Rivera Editores*. Actualmente es catédrico del Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA) y director del departamento de composición del mismo centro, y profesor de composición en la *Escola Superior de Música de Catalunya* (ESMuC).

*Border Zone, Modular IV* (2010), obra encargada por el *Grup Instrumental de València*, con la ayuda del Ministerio de Cultura (INAEM 2010), es una obra reciente, escrita en un periodo marcado por la composición de “Lord Byron, un estiu sense estiu”, la segunda ópera del compositor -y primera de gran formato-. La obra, enmarcada en una época muy prolífica, y realizada necesariamente en un lapso de tiempo corto, muestra claramente el proceder habitual del compositor, reflejando el tipo de relación con el material y la organización del mismo que podemos observar en gran parte de la producción del autor en esta última época.

El siguiente cuadro muestra la cronología de algunas obras importantes del autor, así como el resto de piezas del ciclo “Modular”:



Ejemplo 1: cronología de las obras más importantes de Agustín Charles

### 1.1. EL CICLO “MODULAR”

El ciclo modular se inicia con una partitura de 1990 para piano y percusión, en la que la organización de la pieza está basada en diversos módulos, que los intérpretes pueden ordenar y distribuir según su criterio.

The image shows a musical score for 'MODULE I'. At the top, it is titled 'MODULE I'. Below the title, there is a tempo marking: a quarter note followed by '= 42', then 'accel. poco a poco hasta' followed by a quarter note followed by '= 62'. There is also a dynamic marking 'ppp' and a performance instruction 'sempre e senza cresc.'. The score is written for two staves: 'Perc.' (Percussion) and 'Pno' (Piano). The Percussion staff has a treble clef and contains a series of rhythmic patterns. The Piano staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a series of notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ejemplo 2: fragmento de *Modular I*

El resto de obras de la serie, están del mismo modo organizadas alrededor de módulos que el compositor concibe como estructuras intercambiables, pero a diferencia de *Modular I*, si que hay una ordenación fijada.

Otro rasgo común, es que todas las obras de la serie están basadas en el piano y la percusión, aunque la instrumentación se ha ido ampliando a medida que avanzaba el ciclo:

- **Modular I** (1990) - Piano y percusión
- **Modular II** (1990) - Piano, percusión, flauta y clarinete
- **Unstable Surface - Modular III** (2004) - Piano, percusión, flauta, clarinete, violín y cello
- **Border Zone - Modular IV** (2010) - Piano, percusión, flauta, clarinete, violín y cello

## 2. ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA

### 2.1. SISTEMA MODULAR. ORGANIZACIÓN FRACTAL MODIFICADA

La organización formal de una pieza es uno de los aspectos más importantes en la música de Agustín Charles, y el punto de partida en el que empieza a desarrollar, concretar y ubicar las ideas musicales de cada composición. Es para él una intención clara, dotar a sus obras de una robustez estructural basada en una planificación sólida.

*Border Zone* está escrita en 7 partes o módulos que se interpretan sin pausa. Cada uno de estos 7 módulos va a reflejar -en mayor o menor medida- la estructura global de la pieza, es decir que, a nivel teórico, cada módulo va a estar también subdividido en 7 partes, resultando una organización fractal. Sin embargo, el compositor no utiliza un reflejo directamente proporcional, con una fractalidad exacta, sino una aproximación en base a una organización ligeramente diferente. Para entenderla, fijémonos en el siguiente cuadro que muestra la organización previa que podemos encontrar en los bocetos de la pieza, organización que sirve como marco y punto de partida, aunque luego, como veremos, habrá pequeñas desviaciones (los números indican la duración prevista para cada parte, en segundos):

60''		90''		120''		90''
<b>A1</b>		<b>B</b>		<b>C</b>		<b>A2</b>
	45''		90''		45''	
	<b>X</b>		<b>Y</b>		<b>Z</b>	

Ejemplo 3: planificación general

Charles plantea los 7 módulos organizadas en dos grupos: un primer grupo A, B, C, A con diferencias de 30 segundos, y un segundo grupo X, Y, Z, donde Y dura el doble que X y Z. Si el compositor hubiese decidido respetar las proporciones según la duración absoluta, hubiese aplicado esta misma proporción 60 - 45 - 90 - 90 - 120 - 45 - 90, o lo que es lo mismo 4 - 3 - 6 - 6 - 8 - 3 - 6 a cada una

de las partes. Sin embargo, desarrolla unas proporciones basadas en la relación con los elementos de cada uno de los dos grupos, y que no están fundamentadas en una proporción matemáticamente exacta derivada de la duración. Esta nueva proporción derivada, que se utilizará en cada uno de los 7 módulos, es la siguiente (indicada en los números debajo de cada parte):

A1		B		C		A2
	X		Y		Z	
3	4,5	4	6	5	4,5	4

Ejemplo 4: proporción para las subdivisiones

Como podemos observar, 3 - 4.5 - 4 - 6 - 5 - 4.5 - 4, no refleja la duración exacta de cada uno de los módulos según la planificación que habíamos visto antes; la lógica que se aplica es la siguiente, y está basada en una aproximación a la relación de cada módulo dentro de cada uno de los dos grupos de módulos:

Al primer grupo **A1**, **B**, **C** y **A2** le otorga los índices 3, 4, 5 y 4 respectivamente, ya que entiende que es una progresión a la que se le añade -y resta- cada vez un término. Por otro lado el grupo **X**, **Y**, **Z** los considera 4.5, 6, 4.5, que refleja también una cierta relación de mayor y menor (pero no una relación exacta con las proporciones de la duración ya que el grupo **Y** dura el doble que **X** y **Z**).

Conviene no limitarse a la constatación de los datos objetivos, sino que es necesario hacer un juicio crítico de los mismos. El hecho de que el compositor elija unas proporciones diferentes a las de la mera duración de cada módulo, y que estas estén basadas en la organización de dos grupos diferentes, es en realidad una declaración de intenciones. ¿Por qué debería tomarse simplemente la duración de uno u otro módulo, cuando hay muchos otros elementos musicales que probablemente tienen mucho más relevancia sobre la realidad musical? Con esta elección, el compositor toma la decisión de elegir un marco organizativo que esté basado en algo más que en un simple conjunto de operaciones objetivas, y que incluye, además, el conjunto de características y perfiles de cada una de las partes.

## 2.2. MARCO ORGANIZATIVO

Antes de entrar a analizar cada uno de los 7 módulos, conviene remarcar el papel que tiene la organización previa en la música de Agustín Charles, en especial en este momento de su producción. La planificación general, así como la de cada uno de los diversos elementos musicales es solo un marco, un punto de partida y no una fórmula integral cerrada. En la aplicación de los distintos parámetros siempre va a haber una flexibilidad deliberada, una libertad en las elecciones compositivas a todos los niveles. Esta permisividad se corresponde con el ideal estético de Charles, cuyo objetivo es escribir una música que sea, según sus propias palabras, “directa y comunicativa”, “con la intención de seducir” al oyente. El ideal de crear una música que fluye con total naturalidad, ajena a toda especulación estéril, es el que precisa de un marco en el que poder desarrollarse y no de un sistema férreo e inmóvil en el que se corra el riesgo de paralizar la direccionalidad propia de la música. Encontramos pues, un equilibrio entre la utilización de un marco que garantiza coherencia y solidez, y por otro lado, una flexibilidad que permite al compositor crear una música maleable y fluida.

## 2.3. I. VIBRATIONS (A1)



Ejemplo de audio 1: primer módulo

### 2.3.1. EJEMPLO DE USO DEL MARCO FRACTAL

El primer, segundo y tercer módulos son probablemente los que siguen con más fidelidad la organización previa del compositor. Como hemos mostrado en el apartado 2.1 el compositor decide aplicar una división interna a cada parte, según la proporción 3 - 4.5 - 4 - 6 - 5 - 4.5 - 4. Si tenemos en cuenta que la duración del módulo es de 60 segundos, la subdivisión interna prevista para el primer módulo es la indicada en el siguiente cuadro (siempre redondeando en segundos enteros):

<b>A1</b>	<b>X</b>	<b>B</b>	<b>Y</b>	<b>C</b>	<b>Z</b>	<b>A2</b>
6"	9"	8"	12"	10"	9"	8"

Ejemplo 5a: subdivisiones en *I. Vibration* en segundos

si tenemos en cuenta que el tempo es de negra igual a 90, el resultado en pulsos (siempre redondeando), es el siguiente:

<b>A1</b>	<b>X</b>	<b>B</b>	<b>Y</b>	<b>C</b>	<b>Z</b>	<b>A2</b>
9	14	12	18	15	14	12

Ejemplo 5b: subdivisiones en *I. Vibration* en pulsos

No vamos a discutir todas las divisiones y subdivisiones de la obra, porque excedería la utilidad de este análisis -especialmente cuando entendamos el papel que juegan para el compositor-, pero, a modo de ejemplo, va a resultar realmente útil apreciar las dos primeras páginas de la partitura para poder analizar las subdivisiones y así como comprobar el uso de la planificación previa. En la partitura están marcadas las regiones previstas con sus letras:



Ejemplo de audio 2: fragmento del primer módulo

La primera sección del módulo dura hasta el segundo tiempo del compás 4 (9 pulsos de negra). Como hecho relevante que pueda decidir el final de sección en este punto, encontramos el inicio de la oscilación del violín (C# - D), que viene tras el impulso generado por dos acordes atacados en el piano. Estos cambios que encontramos no son realmente notables, y conviene, de nuevo, reflexionar sobre el porqué de este hecho, y no sólo constatarlo: el compositor no pretende romper el discurso, ni crear subdivisiones claramente marcadas. Un uso estricto, casi didáctico de la organización, comportaría el riesgo de caer en un discurso roto, con un perfil demasiado claro, y esa no es la intención del compositor. El uso de esta subdivisión es, como ya hemos dicho, una pauta a seguir sobre la que





organizar la composición. De hecho, podría haberse considerado un momento de división más claro, si la primera sección de este módulo hubiese durado hasta el segundo tiempo del compás 3, donde empieza la oscilación de la flauta. Este tipo de ambigüedades y posibles segundas -y terceras- interpretaciones siempre van a darse durante toda la pieza.

Observemos así mismo el final de la segunda sección e inicio de la tercera de este primer módulo, también indicada en el ejemplo 6. El inicio de la tercera sección está marcado con la letra “B”, y podemos observar como en este caso, es quizás un poco más claro. La segunda sección termina con unas notas descendentes de la flauta que dan pie a un trémolo en el clarinete. Poco después empezarán unas notas staccato en el violín, así como una oscilación de timbre en la flauta. Este segundo ejemplo es más claro, con una división más visible, aunque del mismo modo se mantienen elementos de la sección anterior que garantizan un discurso fluido, como por ejemplo el cello, que continúa el mismo motivo de la segunda sección.

Uno u otro caso, serán la constante a lo largo de toda la pieza: el uso a veces más adecuado y más claro de la planificación, el uso a veces más sugerido pero no evidente, y hasta en algunos momentos (en especial en los últimos módulos), la omisión total y deliberada de programación previa. En cualquier caso, es importante entender que estas pautas muy raramente van a suponer un corte en el discurso de la obra, y de hecho, vamos a comprobar como hay una continuidad muy grande, incluso a través de los módulos.

En los bocetos podemos apreciar además, el planteamiento de una subdivisión adicional dentro de cada subdivisión, es decir, un tercer nivel de fractalidad. Esta tercera subdivisión, respetaría las mismas proporciones que la segunda. Por ejemplo a la primera subdivisión del primer módulo, que dura 9 pulsos, le pertocaría, redondeando, la división de 1 - 1 - 1 - 2 - 1 - 1 - 1. Este tercer nivel, por los mismos motivos antes expuestos, y con más razón aun, está realmente muy poco contemplado. Su papel en el planteamiento de la obra es más bien una hipótesis raramente seguida. El siguiente gráfico muestra la organización definitiva de este tercer subnivel en el primer módulo. El lector puede comprobar en la partitura como se omite normalmente esta tercera división, probablemente debido a la intención de no perder la continuidad y naturalidad del discurso.

Además, las divisiones son tan pequeñas que, después del redondeo, se diluye demasiado el perfil de las proporciones como para que su uso esté justificado:

A	X	B	Y	C	Z	A'
9	14	12	18	15	14	12
A	X	B	Y	C	Z	A
1	1	1	2	1	1	1
A	X	B	Y	C	Z	A
1	2	2	3	2	2	2
A	X	B	Y	C	Z	A
1	2	2	2	2	2	2
A	X	B	Y	C	Z	A
2	3	2	3	3	3	2
A	X	B	Y	C	Z	A
1	2	2	3	2	2	2
A	X	B	Y	C	Z	A
1	2	2	3	2	2	2
A	X	B	Y	C	Z	A
1	2	2	2	2	2	2
A	X	B	Y	C	Z	A
1	2	2	2	2	2	2

Ejemplo 7: tercer nivel fractal en el primer módulo

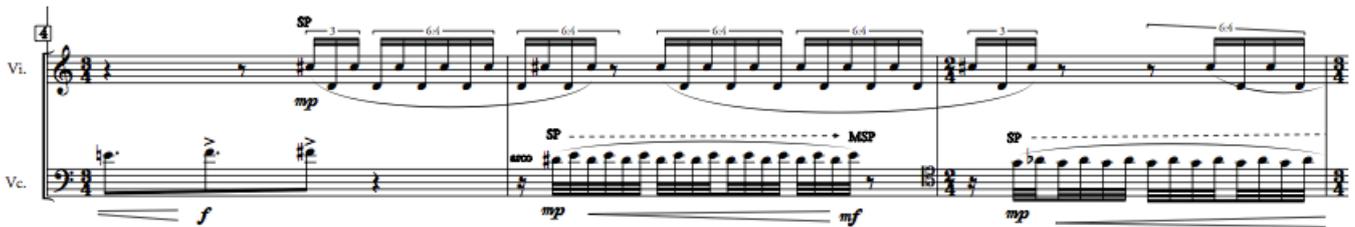
Otras obras del autor, de mayor duración y formato, muestran mejor este tipo de división fractal llevada a varios niveles y observada de modo más estricto, como por ejemplo la partitura para orquesta *Seven Looks*, el *Concierto para Cello* o *Elapsed Memories*.

### 2.3.2. USO DE MOTIVOS EN EL PRIMER MÓDULO

La música de Agustín Charles basa su coherencia principalmente en el uso de la gestualidad. *Border Zone* no es una excepción, por lo que el estudio de los motivos, figuras o gestos que utiliza va a ser el centro del análisis. Dar luz sobre como están organizados los motivos y en especial las relaciones que hay entre ellos, y ver cómo generan el discurso es en realidad explicar la construcción de la obra, y ponen de manifiesto la naturaleza del compositor, mucho más que la constatación de cualquier propiedad numérica.

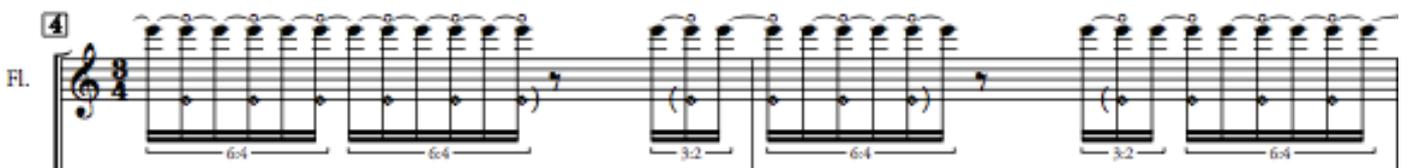
A pesar de estar dividida en varios módulos, la obra realmente se percibe como un único bloque, y causa de ello es que se usan prácticamente los mismos elementos a lo largo de los 7 módulos. Estos elementos, que he preferido organizar en varios grupos según su origen, están presentes en su mayoría en este primer módulo, como si el compositor hubiese elegido que en esta primera presentación se mostrase la paleta de herramientas que van a ser usadas y transformadas a lo largo de toda la pieza.

El elemento más importante de todos es el de **oscilación** o **vibración**, que adopta variadas formas. En este primer módulo, encontramos dos tipos básicos de oscilación: el primero es la idea de trémolo o trino, que está presentado en diversos instrumentos, y con diferentes interválicas:



Ejemplo 8: motivos de trémolo; fragmento de la partitura

El segundo modelo de oscilación, bastante característico por cierto de la música de esta misma época del compositor (p. ej. en el concierto de guitarra “...*di un soffio di aura*”), es el uso de un **bisbigliando** en la flauta o el clarinete provocado por el cambio de timbre entre una nota con digitación normal y otra producida por un armónico de otra nota fundamental que da la misma altura resultante. Lo considero una oscilación, porque es un trino entre dos timbres, una oscilación entre dos elementos, y me aventuro a asumir que el propio compositor también lo ha asimilado dentro de esta categoría:



ejemplo 9: motivo de oscilación en la flauta; fragmento de la partitura



Estas vibraciones u oscilaciones, suelen darse a partir de ataques en staccato, que generalmente provienen de la percusión o el piano

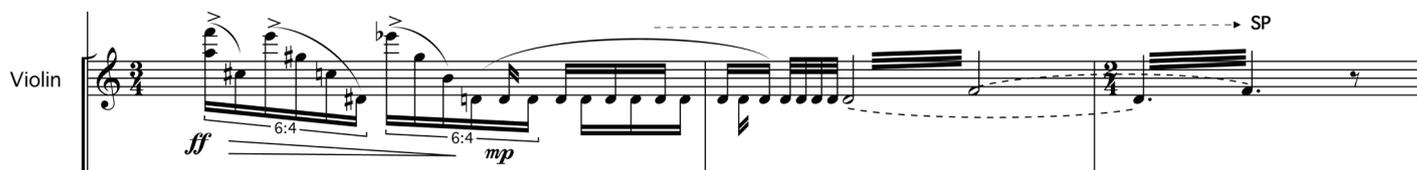
Ejemplo 10: ataques staccato en el piano; fragmento de la partitura

Otro elemento importante, es el de la idea de repetición:



Ejemplo 11: elemento de repetición en el violín ; fragmento de la partitura

Conviene no simplemente constatar lo evidente, sino intentar aventurar las relaciones posibles de los elementos que vamos observando. En este caso, el elemento de la repetición puede ser considerado dentro del ámbito de la oscilación, en especial viendo como el compositor lo usa a lo largo de la partitura. Por ejemplo, si observamos los primeros compases, antes de que aparezca el trémolo en el violín, éste viene precedido de una repetición de la nota D, realizando un juego entre la nota D de la tercera cuerda al aire, y el de la cuarta cuerda, concepto que no deja de ser similar a la idea del bisbigliando de la flauta:



Ejemplo 12: elemento de repetición que va a trémolo ; fragmento de la partitura

Esta asociación de la idea de nota repetida, como punto de partida para un trémolo, será retomada y desarrollada en especial en el quinto módulo de la pieza. La idea de repetición, se desarrollará más tarde dando lugar a series de notas obsesivamente atacadas, que parten de una repetición para finalmente variar las alturas, generalmente realizando movimientos cromáticos, ver ejemplo 13. En este mismo ejemplo 13, las primeras notas del cello, están tocadas con pizzicato. Son en cierta medida la versión “suave” de este mismo motivo, y tomarán mayor relevancia en módulos posteriores.

Ejemplo 13: desarrollo de la idea de notas repetidas ; fragmento de la partitura

Otro elemento que adelanta situaciones importantes para el resto de la pieza, es el de **glissando**, aquí apenas esbozado y de momento con una importancia mínima:

Ejemplo 14: uso del glissando ; fragmento de la partitura

El último elemento que aparece también en menor medida, es el de unas notas recorridas ascendente o descendentemente, con **saltos amplios** y muy característicos. Ver ejemplo 15.

Continuando en nuestra intención de mostrar hasta donde llegan las relaciones entre los elementos de la pieza, podemos observar diversas situaciones en que se aprecia la combinación de varios recursos para crear variedad partiendo de elementos ya conocidos. Por ejemplo, el siguiente fragmento del compás 14, muestra como se combinan tanto el motivo del trémolo como el de saltos

Flute

Clarinet

Percussion

Piano

Violin

Cello

with the *ffz* drumsticks

*norm.*

*mf*

*ff*

*f*

*mp*

*mf*

*mf*

*ff*

*ff*

*mp*

*mp*

6:4

6:4

6:4

6:4

6:4

8<sup>ub</sup>

8

3

Lea.

Ejemplo 15: saltos amplios ; fragmento de la partitura

amplios, dando lugar a figuraciones más complejas, que en los próximos módulos -en especial en el quinto- serán desarrolladas hasta el extremo:

Ejemplo 16: relaciones entre motivos ; fragmento de la partitura

O bien el siguiente ejemplo, que utiliza tanto la idea del glissando como el de la repetición de ataques obsesivos sobre notas o acordes:

Ejemplo 17: relaciones entre motivos ; fragmento de la partitura

## 2.4. II. PULSE-VIBRATIONS (X)



### Ejemplo de audio 3: segundo módulo

El segundo módulo de la pieza, lejos de suponer un contraste, se percibe más bien como una transición entre dos módulos, quizás por su corta duración, pero sobretodo porque utiliza el mismo material del primer módulo, ligeramente modificado. Antes de entrar en el análisis de los motivos o gestos, indicamos las subdivisiones que corresponden según la planificación de la pieza, primero en segundos y luego en pulsos:

A1	X	B	Y	C	Z	A2
4''	7''	6''	9''	7''	7''	6''
6	10	8	13	10	10	8

Ejemplo 18: subdivisiones en II. *Pulse-Vibration*

Según la planificación la pieza ha de durar 45 segundos, o 65 pulsos con negra a 84. Finalmente la obra dura 64 pulsos, y el pulso que falta, posiblemente esté restado de la última o la penúltima subsección, si bien como puede observarse en la partitura, el compositor de nuevo utiliza esta organización como un marco aproximado y varias interpretaciones son plausibles.

Interesante es ahora ver como el compositor no añade ningún elemento nuevo, pero reconstruye los anteriores para añadir un perfil diferente. Por ejemplo, en el inicio del módulo, realiza unos trémolos de vientos, piano y percusión, reutilizando de nuevo la idea de oscilación. Al ser una combinación instrumental nueva, y teniendo en cuenta las amplias interválicas de los mismos, crean un efecto diferente. Nótese también que esta vez la textura es mucho más homofónica, y las diversas oscilaciones -así como el resto de elementos que ahora veremos- no están entrelazadas unas con otras, sino que funcionan como un bloque, al menos durante los primeros compases del módulo:

## II. Pulse-vibration

Poco meno mosso ♩ = 84

The image displays a musical score for the piece "II. Pulse-vibration" by John Cage, marked "Poco meno mosso" with a tempo of 84 beats per minute. The score is arranged in six systems, each representing a different instrument: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vi.), and Cello (Vc.). The score is divided into measures 34, 35, and 36. The Flute, Clarinet, and Percussion parts feature melodic lines with dynamic markings of *f non dim.* and *f*. The Piano part includes a *f sempre* marking. The Violin and Cello parts are marked with *MSP* and *nom.* and feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 19: uso de la oscilación en el segundo módulo ; cc. 34 a 36 de la partitura

También en el ejemplo 19 puede observarse cómo en el violín y el cello se reutilizan los motivos derivados de la repetición, con los ataques obsesivos que ya habíamos visto en el ejemplo 13, pero esta vez tocando simultáneamente y desarrollando una cierta idea de acelerando “escrito”.

La textura claramente ordenada entre los compases 34 y 40, pasa a diluirse más a medida que avanza, hasta que se realizan mezclas instrumentales. Más tarde encontraremos que, por ejemplo, la figuración de ataques de las cuerdas pasan a los vientos:

Ejemplo 20: uso de ataques en los vientos; fragmento de la partitura

...del mismo modo que apreciamos como el trémolo pasa a las cuerdas:

Ejemplo 21: uso del trémolo en las cuerdas; fragmento de la partitura

Además de estos dos grupos de motivos principales, vuelve a aparecer el motivo de la oscilación en la flauta (cc. 47-51), y poco a poco también surgen motivos que pueden derivarse de aquellos ataques de acordes que habíamos encontrado en el primer módulo, y que también tienen cierta relación con las notas repetidas atacadas de manera obsesiva, aunque esta vez presentadas de manera entrecortada (en especial al final del módulo), y que en el siguiente ejemplo se pueden observar en el clarinete (con slap), el piano y el cello (con pizz.):



## 2.5. III. RESONANCES (B)



### Ejemplo de audio 4: tercer módulo

La planificación previa del compositor parece estar claramente reflejada y tenida en cuenta en este módulo, que dura 90 segundos a negra 54:

A1	X	B	Y	C	Z	A2
9''	13''	12''	17''	15''	13''	12''
8	12	11	15	14	12	11

### Ejemplo 23: subdivisiones en III. resonances

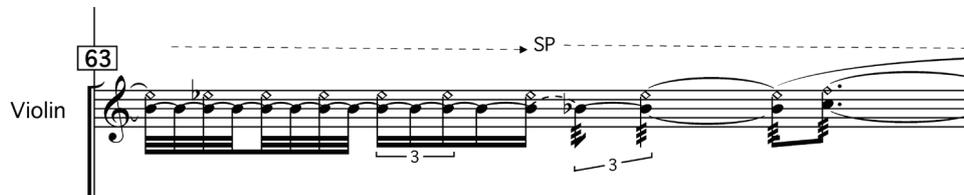
El tercer módulo, llamado “resonances” puede tomar el nombre (además de la reutilización de casi todos los materiales) del hecho de que la oscilación que hasta ahora había sido un elemento claro en los otros dos módulos, sufre aquí una modificación tímbrica, que hace que aparezca velada, además de pasar en algunos momentos a un segundo plano. Por ejemplo, en el principio del módulo podemos apreciar como el clarinete realiza el trémolo pasando momentáneamente por sonido de aire y llaves:

The image shows a musical score for Clarinet in 4/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The score features a series of notes with a tremolo effect, indicated by a dashed line above the notes. Annotations include 'gliss.' (glissando) and 'p' (piano) at the beginning, and '(Keys & air sound)' with an arrow pointing to a specific section of the score. The notes are primarily B-flat and A, with some rests and dynamic markings.

### Ejemplo 24: oscilación velada en el clarinete; fragmento de la partitura

Este uso del aire también se puede observar en la flauta en el compás 60 y 61.

También hay un uso de la oscilación con un timbre más difuso en las cuerdas, bien sea por el uso de un “trino” entre una nota normal y un armónico artificial:



Ejemplo 25: oscilación con los armónicos artificiales en el violín; fragmento de la partitura

o bien con el uso de las cuerdas tapadas para crear un paso que va del ruido hacia el sonido (pasando por diversas posiciones de arco):

Ejemplo 26: oscilación con cuerdas tapadas; fragmento de la partitura

Con la oscilación, y el uso de notas en pizzicato, -usadas del mismo modo que en el primer módulo, sin apenas variación, aunque con un papel de mayor importancia-, así como los acordes atacados que ya habíamos visto anteriormente -el material no deja de reutilizarse en su totalidad-, se crea un colchón casi de acompañamiento, que introduce el principal elemento desarrollado en este módulo, que es el del glissando, y que encontramos en cuerdas y vientos. Especialmente relevante es cuando lo encontramos en el registro agudo de la flauta y clarinete, con un perfil claramente marcado y reconocible:

Ejemplo 27: glissando; fragmento de la partitura

Curiosamente hay dos tiempos cerca del final, que no serían más importantes de no ser porque anteceden dos aspectos que van a ser relevantes en el siguiente módulo. Por un lado los multifónicos en los vientos, y simultáneamente, unas figuras complicadas en las cuerdas, que al realizar grandes saltos mientras pivotan sobre un eje, sugieren una nueva relación con la idea de oscilación:

The image displays a musical score for Example 28, starting at measure 73. The score is arranged in a system with six staves: Flute, Clarinet, Percussion, Piano, Violin, and Cello. The Flute part features a complex melodic line with dynamic markings of *f* and *ff*, and a performance instruction 'gliss.'. The Clarinet part has dynamic markings of *mp*, *ff*, and *mp*, with a performance instruction '(Girar el la baque)'. The Percussion part includes a 'l.v.' marking and a 'C' marking. The Piano part shows a complex chordal texture with dynamic markings of *ff* and *ffz*. The Violin and Cello parts are marked 'arco' and feature dynamic markings of *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Ejemplo 28: multifónicos en los vientos y figuraciones especiales en las cuerdas; fragmento de la partitura

## 2.6. IV. EVOLUTIONS (Y)



### Ejemplo de audio 5: cuarto módulo

El compositor decide desviarse ligeramente de la planificación prevista en el cuarto módulo, y en lugar de presentar 109 pulsos a negra 72, como estaba previsto, sólo hay 104, por lo que la duración es ligeramente menor a los 90 segundos previstos. Además, las subdivisiones se han tomado de manera más flexible a lo habitual y en algunos momentos parecen no haberse tenido en cuenta. Presentamos aquí la previsión dada para 109 pulsos:

A1	X	B	Y	C	Z	A2
9''	13''	12''	17''	15''	13''	12''
11	16	14	20	18	16	14

Ejemplo 29: subdivisiones previstas para *IV. Evolution*

El cuarto módulo continúa elementos expuestos en el tercero, pero en este caso la oscilación no está “velada”, sino claramente transformada, con la intención de encontrar un nuevo modelo de oscilación. Este módulo es aparentemente más desordenado, y la jerarquía de los elementos no es tan clara. Los materiales se van a superponer, y el resultado será una textura densa, a menudo oscura, con varios elementos que se desarrollan de manera simultánea. Además de gestos que aparecen de modo similar al módulo anterior -el uso de los glissandos, la insistencia en acordes o notas con ataques, el uso de figuras con saltos amplios-, hay un uso cada vez mayor de multifónicos, que refuerzan esta densidad y le añaden un carácter de ruido. Con el mismo objetivo, encontramos también el uso de presión fuerte en dobles cuerdas:

The image displays a musical score for measures 113 and 114. The score is arranged in a vertical stack of staves for different instruments:

- Flute:** Measure 113 starts with a rest, followed by a melodic line in measure 114 marked *mf*.
- Clarinet:** Measure 113 features a complex, multi-voiced texture with several notes beamed together. Measure 114 continues with a melodic line marked *mf*.
- Percussion:** Measure 113 has a rest, while measure 114 shows a sustained, multi-toned texture marked *mf*.
- Piano:** Measure 113 has a rest in both staves. Measure 114 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf*. A handwritten note "Hr. Xoo" is present in the left hand.
- Violin:** Measure 113 has a rest. Measure 114 shows a melodic line starting with a dynamic of *f* and increasing to *ff*. A dashed line labeled "SP" indicates a breath or pressure mark.
- Cello:** Measure 113 has a rest. Measure 114 shows a melodic line starting with a dynamic of *f* and increasing to *ff*. A dashed line labeled "SP" indicates a breath or pressure mark.

Ejemplo 30: multifónicos y presión; c. 113 de la partitura

Este módulo presenta también dos elaboraciones de elementos anteriores. Por un lado, un desarrollo de la idea de repetición presentado por dos nuevos timbres: el uso del *battuto col·legno* en violín y cello, y el uso del plectro dentro del piano, *rasgando* transversalmente las cuerdas. Ambos elementos, a pesar de su origen acústico distante, se derivan de la misma idea de repetición que ya habíamos observado. El *battuto* lo es de manera clara, ya que utiliza los *rebotes* del *battuto* para crear repeticiones. En el piano, dado que se realiza sobre las cuerdas graves entorchadas, el sonido es como el de un “güero”, parecido a la suma de pequeñas percusiones:

The musical score consists of three staves: Piano, Violin, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 89 is marked with a box. The Piano part has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a bass line starting on G2. It includes dynamics *ff* and *mf*, and instructions: "With plectrum inside piano lower register (free pitch)", "gliss.", and "(non Ped)". The Violin part has a treble clef and a bass line starting on G2, with dynamics *mf* and the instruction "Battuto Col.legno". The Cello part has a bass clef and a bass line starting on G2, with dynamics *mf* and *ff*, and instructions: "(overpression) MSP", "Battuto Col.legno", and "(exaggerate dynamics)".

Ejemplo 31: ideas derivadas de la repetición en piano y percusión; fragmento de la partitura

Encontramos además un nuevo desarrollo de la idea de oscilación, que ya había sido levemente anunciado en el módulo anterior. Tanto en el piano, las cuerdas y la percusión, aparecen diversas figuraciones con intervalos muy amplios que realizan ciertas “oscilaciones extendidas” alrededor de un eje central -más o

menos explícito-. Este motivo tiene además relación con el motivo de saltos amplios ya visto en el ejemplo 15:

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Violin, and Cello, starting at measure 108. The Piano part is in the upper system, Violin in the middle, and Cello in the lower. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *sfz*, and *norm.*. There are also performance instructions like "(overpression)" with a sawtooth waveform indicating a specific vibrato or oscillation effect. The score features time signature changes from 4/4 to 3/4 and 6:4. The Piano part has a fermata over the final measure. The Violin and Cello parts have various rhythmic patterns and slurs.

Ejemplo 32: oscilación “extendida”; fragmento de la partitura

## 2.7. V. MOUVEMENT (C)



### Ejemplo de audio 6: quinto módulo

El quinto módulo presenta en la planificación 180 pulsos de negra con punto a 90. En la partitura definitiva tiene 178 de negra con punto a 84. El cambio de tempo está debido, probablemente, a motivos prácticos para facilitar la interpretación o porque el compositor ha preferido la leve connotación del cambio de metrónomo. En cualquier caso, es sin duda el módulo más largo, y ejerce la función de cierta distensión:

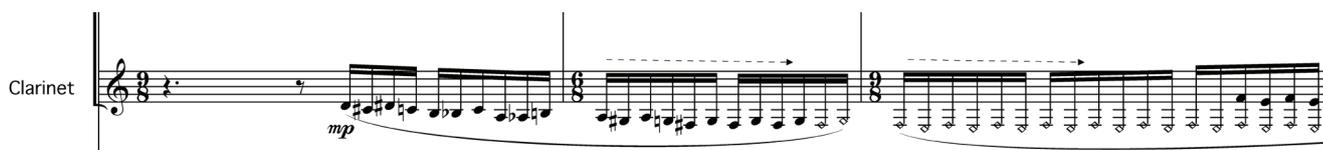
A1	X	B	Y	C	Z	A2
12''	17''	15''	23''	19''	17''	15''
18	26	23	35	29	26	23

### Ejemplo 33: subdivisiones previstas para V. Movement

A pesar de estar basado en los mismos elementos que ya hemos visto en anteriores módulos, ofrece un claro contraste -probablemente el más remarcable dentro de la continuidad de toda la pieza-, quizás debido a los espacios que propone, creando una densidad de elementos menor. El quinto módulo vuelve a poner, de nuevo, la idea de oscilación en primer plano, y esta vez la presenta de diversos modos. Por un lado presenta la oscilación del bisbigliando de la flauta que ya habíamos visto, pero esta vez también con el clarinete. Por otro aparece la oscilación como textura en grupo, en el piano y percusión (c. 120), similar a la aparición en el segundo módulo. Sin embargo hay nuevos modelos que son los que añaden más interés, creando posiblemente la parte más sutil de toda la pieza. Vemos, ya en el inicio del módulo, la transición en las cuerdas de trino a nota repetida pasando por diversos timbres de presiones y posiciones de arco:

### Ejemplo 34: oscilación derivada en las cuerdas; fragmento de la partitura

Durante el módulo se presentan también varias figuraciones que juegan con la idea de trémolo. Se utilizan por ejemplo, intervalos pequeños como pueden ser trinos con las cuerdas tapadas en el piano, o también trinos camuflados en medio de motivos variados, con diversos juegos de timbres:



Ejemplo 35: motivos con figuras derivadas de trémolos; fragmento de la partitura

También aparecen derivaciones de trémolos con intervalos mayores, que añaden un perfil muy diferente a la idea de oscilación que habíamos visto hasta ahora:

Musical score for Percussion and Piano. The Percussion part (top staff) shows a trill with wide intervals, marked *mp*. The Piano part (bottom staff) shows a trill with wide intervals, also marked *mp*. The score is numbered 133. The Percussion part ends with the word *sta*.

Ejemplo 36: motivos con figuras derivadas de trémolos amplios; fragmento de la partitura

En este módulo la idea de oscilación se lleva a su máximo desarrollo, y encontramos en el piano y en las cuerdas, figuraciones aun más extremas basadas en el uso de acordes, distancias muy amplias y diversos juegos de timbres. Se combinan, además, con otros elementos importantes como los ataques repetidos o los glissandos:

Violin

155

\*) II *gva*

\*) *IS<sup>ma</sup>*

*gliss.*

*gliss.*

*non dim.*

Piano

157

*mf sfz*

*sffz*

*gva*

Ejemplo 37: derivaciones extremas de la idea de oscilación; fragmentos de la partitura

Adicionalmente a los múltiples desarrollos de la idea de oscilación, encontramos los motivos de notas atacadas -también en su versión de pizzicato-, glissandos en la flauta, y en especial, varias progresiones que se pueden encontrar en el papel de clarinete, y que están basadas en los motivos de saltos amplios que ya habían aparecido esbozados en varios módulos:

Clarinet

*f*

*f*

*mf*

*mp*

Ejemplo 38: motivos de saltos amplios en el clarinete; fragmentos de la partitura

## 2.8. VI. DÉCALAGE (Z)



### Ejemplo de audio 7: sexto módulo

El sexto módulo, de modo similar al segundo, es percibido como una transición. El módulo presenta 5 pulsos más de lo esperado, y la subdivisión prevista ha sido probablemente omitida:

A1	X	B	Y	C	Z	A2
12''	17''	15''	23''	19''	17''	15''
18	26	23	35	29	26	23

Ejemplo 39: subdivisiones previstas para VI. *Décalage*

Sin embargo, a diferencia del segundo módulo, no aporta ningún elemento nuevo, ni desarrolla ninguno preexistente. Simplemente presenta elementos que ya habían aparecido y que el lector puede apreciar fácilmente en la partitura o la audición: oscilaciones homofónicas, acordes en staccato, insistencia en notas y acordes derivados de la idea de repetición, motivos de saltos amplios, y glissandos en la flauta. Es remarcable que estos elementos están, durante todo el módulo, presentados de modo muy claro, generalmente mostrados por todos los instrumentos y sin superponerse o entrelazarse, aun más incluso que en el segundo módulo, ver ejemplo 40.

Aunque es temáticamente pobre en relación al desarrollo de motivos -en especial en comparación con el anterior módulo-, establece cierta polaridad simétrica, cierto contrapeso para la forma general, que resulta necesario. Además, sirve de preparación para el final de la pieza, ya que el quinto módulo nos había alejado del perfil que era predominante en la obra. Por último, no hemos de olvidar que el concepto de la serie de obras “modular” parte de la base de que los módulos son intercambiables, y esta idea puede tener un fuerte peso en la concepción de este módulo, y en su similitud con el segundo. El interés de este módulo no recae en lo que dice ni cómo lo dice, sino en la posición en la que está y el equilibrio que crea para la forma general.

The image displays a musical score for Example 40, spanning measures 183 to 189. The score is arranged in six staves: Flute, Clarinet, Percussion, Piano, Violin, and Cello. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*, and include the instruction "(quasi gliss.)". The Percussion part shows a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f sempre*. The Piano part features a dense texture with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The Violin and Cello parts provide harmonic support with dynamic markings of *ff*, *norm.*, and *mf*. The score is marked with measure numbers 183, 184, 185, 186, 187, 188, and 189.

Ejemplo 40: uso claro de los motivos por todos los instrumentos; cc. 183-189 de la partitura

## 2.9. VII. EXPLOSION (A2)



### Ejemplo de audio 7: sexto módulo

El séptimo y último módulo no se basa en la planificación previa, y no tiene sentido mencionarla aquí. Este módulo tiene una estructura diferente a la de los otros, en especial al estar dividido en tres partes -también pueden considerarse cuatro-. La primera y segunda partes están claramente diferenciadas por el uso de un calderón y una cesura, que detiene el discurso llamativamente (en toda la pieza únicamente al final del sexto módulo ha habido un calderón en silencio, para preparar la entrada agresiva del séptimo).

La primera parte va del compás 203 al 214. Como cada una de las tres partes, empieza con una textura de acordes en fortissimo en piano y cuerdas -aprovechando el C grave del cello y el D cuerda al aire del violín, y la totalidad

del registro del piano, para dar más peso a los acordes-, un uso agresivo de la percusión de frecuencia indeterminada, y glissandos en los vientos en registro agudo. Esta primera parte es la más violenta de las tres, y su textura densa -que se podría asociar a algunos momentos del cuarto módulo- se alarga durante varios compases para dar paso a unos trinos -de nuevo la idea de oscilación- y reducir la dinámica.

## VII. Explosion

Maestoso, ma veloce ♩ = 102

The musical score for 'VII. Explosion' is presented in two systems. The first system shows the piano and wind parts. The piano part features a series of chords with dynamic markings of *ff* and *gliss.* (glissando). The wind part includes a trill marked *ff* and a triplet marked *f*. The second system continues the piano part with a *ffz* (fortissimo zwoelf) marking and a circled 'O' above the staff. It then shows a dense texture of chords with *ff sempre* markings. The final part of the system includes a trill marked *norm.* and *ff sempre*, and a section with a 6:4 time signature and *ff* marking.

Ejemplo 41: inicio del último módulo; cc. 203-205 de la partitura

La segunda parte, que va del compás 215 al 227, se inicia del mismo modo que la anterior, pero a los tres compases hay una bajada considerable de intensidad, un cambio de tempo -pasa de 102 a 90-, y se pasan a utilizar motivos similares a los del primer módulo: oscilaciones de bisbigliando y de trémolo, notas repetidas en cuerdas y más tarde algunos acordes. De nuevo un calderón marca el final de la parte. Esta referencia al primer módulo puede considerarse como un modo de establecer una relación con el inicio para conseguir la sensación de final de obra. Hemos de recordar además, que tiene la misma duración que el primero, y que en la planificación del compositor, ambos están marcados con una A, por lo que es muy sensato suponer que el compositor utiliza deliberadamente referencias claras al resto de la obra, en especial al inicio.

La tercera parte -del compás 228 hasta el final- es algo más irregular: tras el ataque inicial similar a las otras dos partes, se vuelve a motivos similares a los del primer módulo, pero enseguida el discurso se para en un trino en fortissimo. Sin mediación de calderón, de nuevo se vuelve a atacar en acordes agresivos y glissandos, como en el inicio de cada parte -es por eso que a la escucha pueden parecer cuatro partes y no tres-, que de nuevo desembocan en un trino, pero esta vez para acabar la pieza con una breve -y muy típica de Charles- figuración ascendente.

El perfil de estas tres partes está dispuesto de manera lógica: la primera es agresiva, fuerte y densa, la segunda empieza agresiva pero se relaja para poder preparar el final, y la última presenta alguna breve distensión pero enseguida retoma el clímax para acabar con fuerte intensidad.

Temáticamente, este módulo no presenta tampoco ninguna novedad ni desarrollo nuevo, aunque los acordes atacados nunca se habían mostrado de modo tan claro, lo que los hace llamativos. También la clara división interna le confiere un carácter particular, y el oyente puede asociarlo fácilmente a la idea de movimiento de cierre de la pieza, ya que es la primera vez en toda la pieza que hay una interrupción del discurso tan clara, creando una especial y hasta ahora inédita expectación.

## 2.10. CONCLUSIONES SOBRE LA ESTRUCTURA

Habiendo visto todos los módulos, va a ser útil recapitular y realizar un análisis crítico sobre el perfil general. En referencia a los dos grupos -A, B, C, A2 por un lado y X, Y, Z por otro-, cabe decir que el planteamiento es claro en el caso de X y Z -segundo y sexto módulos-, ya que tienen una función similar y de menos peso respecto al resto de módulos. El caso de Y es especial, y aunque el compositor lo concibe similar al X y Z, ciertamente tiene características diferentes, quizás más cercanas al primer grupo.

El uso del material es, en cualquier caso, completamente unitario, y conviene no dejar de mencionar que hablar de siete “movimientos” no sería realista con la escucha, ya que la pieza se percibe como una unidad. El primer módulo ya contiene el germen de todos los elementos que aparecerán en la pieza y es especialmente notable resaltar como la mayoría de gestos provienen de unos pocos principios básicos.

## 3. ORGANIZACIÓN DE LAS ALTURAS

Con la elección de las alturas, encontramos el mismo planteamiento que en el marco estructural, y vemos que se utilizan varios planteamientos que le garantizan coherencia pero que a la vez le proporcionan el suficiente margen para poder desarrollar su música de manera relativamente libre.

Una organización, que el compositor ha utilizado ampliamente a lo largo de toda su carrera, es la clasificación y uso de modelos interválicos. El compositor realiza una clasificación de los intervalos -o combinaciones de los mismos- basada en su nivel de disonancia, para establecer luego modelos de tensión y distensión. Los siguientes cuadros muestran tablas de clasificación que el compositor utiliza asiduamente:

## Sucesiones interválicas de disonancia progresiva

1	D					
2		-D				
3			C			
4				+C		
5					SC	
6						N

## Relación en grupos de 2 intervalos

1,2	D/-D	2,3	-D/C	3,4	C/+C	4,5	+C/SC	5,6	SC/N
1,3	D/C	2,4	-D/+C	3,5	C/SC	4,6	+C/N		
1,4	D/+C	2,5	-D/SC	3,6	C/N				
1,5	D/SC	2,6	-D/N						
1,6	D/N								

## Relación en grupos de 3 intervalos

1,2,3	D/-D/C	1,3,4	D/C/+C	1,4,5	D/+C/SC	1,5,6	D/SC/N
1,2,4	D/-D/+C	1,3,5	D/C/SC	1,4,6	D/+C/N		
1,2,5	D/-D/SC	1,3,6	D/C/N				
1,2,6	D/-D/N						

2,3,4	-D/C/+C	2,4,5	-D/+C/SC	2,5,6	C/+C
2,3,5	-D/C/SC	2,4,6	-D/+C/N		
2,3,6	-D/C/N				

3,4,5	C/+C/SC	3,5,6	C/SC/N
3,4,6	C/+C/N		

4,5,6	+C/SC/N
-------	---------

## Ejemplo 42: tablas de combinaciones de intervalos; bocetos del compositor

En las tablas del ejemplo 42, D significa disonante, C consonante, SC semiconsonante, y N neutro. Como vemos las tablas son orientativas: no son

un sistema, sino una guía, herramienta que el compositor utiliza para ordenar diversos fragmentos, y por ejemplo hacer procesos que van de disonancia a consonancia, controlando en cada paso el grupo de intervalos que se utilizan.

En el siguiente ejemplo, podemos observar como el violín realiza una sucesión D, C+, SC, C en los trémolos de dos notas:

Ejemplo 43: interválicas en el violín; fragmento de la partitura

Este ejemplo es obviamente demasiado simple y probablemente el compositor realiza todos estos pensamientos de manera inconsciente. En este sentido, un análisis de varios fragmentos con este sistema sería una constatación de lo evidente, pero más importante que ello, es resaltar como el papel de la tensión y distensión es de vital importancia para el compositor, y como está en el origen de su pensamiento organizativo.

Otro modelo usado es el de una serie armónica derivada. Si partimos de una serie armónica dada:

Ejemplo 44: serie armónica; boceto del compositor

y ampliamos las distancias en 1 semitono -excepto entre el tercer y cuarto armónico-, con la correspondiente modificación para evitar cuartos de tono, tenemos la siguiente serie:

A B C D E F G

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

15<sup>ma</sup>

Do (C)

Ejemplo 45: serie derivada; boceto del compositor

Charles utiliza diversas “matrices” de esta serie, es decir, diversos fragmentos donde utiliza la intervállica presente en algunos grupos de notas de esta serie. También aparecen a veces intervállicas de la misma serie invertida, es decir respetando las mismas distancias pero en orden descendente en lugar de ascendente.

El siguiente ejemplo de la partitura muestra una breve frase del clarinete que sigue la intervállica 2 - 3 - 2 - 2 - 2 - 2, que se corresponde con la distancia entre los armónicos 12 y 18 de la serie derivada:

Clarinet

121

*mp*

Ejemplo 46: motivo del clarinete con la serie variable; fragmento de la partitura

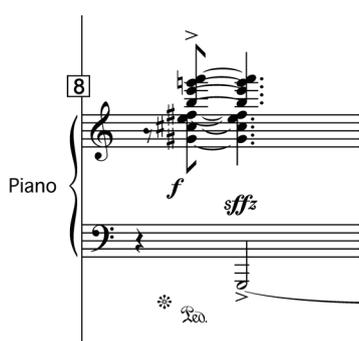
El compositor raramente plantea el uso de este sistema para que las series sean un hecho evidente, y su música no se asocia a un perfil espectral. Generalmente elige sólo pequeños matrices, grupos de notas organizados con la intervállica de la serie (tanto natural como derivada). Es interesante remarcar como utiliza las series variables para evitar el uso de cuartos de tono, ya que estos podrían ser poco prácticos teniendo en cuenta que su música es siempre muy ágil y activa, y podría llevar dificultades para una afinación perfecta.

Este uso de las series derivadas se utiliza, principalmente, para la formación de acordes. El siguiente cuadro muestra los acordes que Charles elige de entre las notas de la serie derivada de la fundamental C. Hay que tener en cuenta la relación interválica entre las notas -no se respetan alturas absolutas, pero sí distancias-, y también que el signo de octava del cuarto acorde hace referencia sólo a la nota aguda. Hay una pequeña excepción: el penúltimo acorde utiliza un D en lugar de un Db que es el que figuraría según el espectro de la serie derivada:



Ejemplo 47: acordes de la serie derivada; boceto del compositor

En la partitura, adicionalmente, encontramos que muchos de estos acordes están en realidad combinados; en el siguiente ejemplo del piano se aprecia la utilización del segundo acorde del ejemplo 47, y simultáneamente el mismo acorde que pertenecería al espectro derivado de Eb -es decir, el mismo acorde una tercera menor [y una octava] ascendente-:



Ejemplo 48: acordes combinados; fragmento de la partitura

Estos sistemas son muy abiertos, y dejan un amplio margen de elección al compositor. El propio ejemplo 46 podría ser planteado desde el sistema de organización interválica, y es hasta posible que el compositor no haya pensado

en la seria variable en este punto, a pesar de coincidir en 7 notas.

Probablemente, más importante que los sistemas utilizados es el concepto de conducción horizontal. La música de Charles está construida de modo que las voces individuales forman frases coherentes, con conducciones lógicas de las voces. Con independencia de los planteamientos y sistemas que utilice, hay un elemento principal en *Border Zone*, que garantiza un uso sólido de la conducción: el cromatismo. Muchas figuraciones se mueven constantemente por distancia de semitono ya sea de manera directa o indirecta. *Border Zone* está plagada de ejemplos de cromatismo, algunos más evidentes que otros:

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for Cello, written in bass clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with chromatic movement, including a triplet of eighth notes and dynamic markings such as *mf* *non cresc.*, *ff*, *f*, and *fff*. A section is marked 'arco SP' and another 'MSP'. The middle staff is for Percussion, written in treble clef with a 3/4 time signature, showing a rhythmic accompaniment with dynamic marking *mp*. The bottom staff is for Violin, written in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a melodic line with chromatic movement and dynamic markings *ff* and *mp*, with some notes marked with a 6:4 ratio.

Ejemplo 49: varios ejemplos de conducciones cromáticas; varios fragmentos de la partitura

El uso de la instrumentación y el refuerzo natural de las voces tampoco puede dejarse de lado. En los momentos en los que el compositor requiere un peso especial, es habitual encontrar reforzado el grave. El siguiente ejemplo es claro: en el registro medio-grave, medio y agudo, hay multitud de notas que forman un conjunto disonante. En cambio, el piano y el cello doblan la nota C grave, para crear un sólido cimiento que pueda soportar la disonancia superior:

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Violin, and Cello. The score is divided into three systems, each starting at measure 203. The Piano part consists of three staves: the top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef with an 8-measure rest. The Violin part is in treble clef. The Cello part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Piano part features a complex texture with many overlapping notes and rests, marked with *ff sempre*. The Violin part has a melodic line with slurs and accents, marked with *norm.* and *ff sempre*. The Cello part has a melodic line with slurs and accents, marked with *arco* and *ff sempre*. A box highlights a specific chord in the Piano part in the second system.

Ejemplo 50: refuerzo del grave; fragmento de la partitura

#### 4. CONCLUSIONES

Si no olvidar que el análisis de *Border Zone* refleja ante todo una obra, y no toda la producción del compositor, se muestra una imagen clara que sirve para ver los planteamientos de la música de Agustín Charles. El modo de componer y el uso de los recursos reflejan claramente su intención al acercarse a la música: viva, directa, más orientada a la acción y a la vitalidad que a la profundización en un parámetro o a la contemplación. Para ello utiliza elementos que están siempre a merced de la voluntad musical libre y que permiten el espacio necesario para que pueda trabajar su fuerte intuición, sin dejar de aspirar a tener una base organizativa que garantice la correcta construcción estructural. Probablemente *Border Zone* es una obra marcadamente más visceral que la producción habitual del compositor, y de aquí el título de la pieza, pero en cada una de sus partituras, hasta en las más intencionadamente sutiles, puede advertirse, aunque sea sólo de reojo, ese rasgo directo y vital.

Además, la obra refleja necesariamente el oficio del compositor: el hecho de estar situada en el momento posterior a la composición de la ópera de *Lord Byron* que le llevó más de un año de trabajo intensivo, y el hecho de haber sido escrita -y esta es una hipótesis mía- con gran velocidad, es un ejemplo perfecto para comprobar cómo se comporta un compositor cuando sólo puede dar lo que es por naturaleza. Y éste es un aspecto que, si se me es permitido, puedo corroborar personalmente. Los que hemos tratado con él no tenemos ninguna duda de que Charles es como su música: incansable, dinámico, activo, comunicativo, constantemente expresivo, no demasiado reflexivo, dominado por sus pasiones y fundamentalmente vital. Uno puede estar de acuerdo o no con sus planteamientos, con su proceder, o con sus herramientas, pero es innegable que hay una coherencia y relación entre su manera de ser, sus intenciones, los recursos musicales que utiliza para conseguir sus objetivos, y el resultado de todo: su música. Esa unidad creador-obra es la garantía de la honestidad artística de un compositor, rasgo imprescindible y fundamental en todo gran creador.

## 5. REFERENCIAS Y MATERIALES DE INTERÉS

- 1.- *Border Zone - Modular IV (Agustín Charles)* Obra encargada por el Grup Instrumental de València. Partitura: Editorial Tritó. C/ Enamorats, 35-37 baixos. Grabación: no publicada, RNE
- 2.- *Seven Looks (Agustín Charles)* Partitura: Editorial Tritó. Idem. Grabación: Agustín Charles: Seven Looks - Concertino - Concierto para Orquesta. Orquesta de la comunidad de Madrid, José Ramón Encinar. Stradivarius, Times Future
- 3.- *Elapsed Memories (Agustín Charles)* Partitura: Editorial Tritó. Idem. Grabación: Agustín Charles: Seven Looks - Concertino - Concierto para Orquesta. Orquesta de la comunidad de Madrid, José Ramón Encinar. Stradivarius, Times Future
- 4.- *Cello Concerto (Agustín Charles)* Editada por el propio compositor
- 5.- *Modular I (Agustín Charles)* Editada por el propio compositor
- 6.- *Modular II (Agustín Charles)* Editada por el propio compositor
- 7.- *Unstable Surface - Modular III (Agustín Charles)* Editorial Tritó. Idem.
- 8.- *...di un soffio d'aura (concierto para guitarra) (Agustín Charles)* Partitura: Editorial Tritó. Idem.

Página web de Agustín Charles:

<http://www.agustincharles.com/>