

ANÁLISIS

⊖ Planteado principalmente como un ejercicio que pueda ser útil, sirviendo de ejemplo orientativo a los alumnos de la asignatura Pedagogía Especializada del Acordeón, este trabajo inicia la sección ANÁLISIS de la presente publicación, con la que se pretende, entre otras cosas, dar a conocer de forma detallada determinadas obras clave de la literatura acordeonística; no sólo por la utilidad que podamos sacar de este conocimiento (ya sea desde su perspectiva histórica, estética, interpretativa, etc.), sino por el propio placer que el mismo conocimiento, a modo de “juego”, nos pueda proporcionar; algo similar a aquella sensación en la que el niño, movido por la curiosidad, disfruta mientras experimenta desmontando un juguete de su agrado para descubrir qué tiene “dentro”, entendiendo las causas de su funcionamiento ⁽¹⁾.

ÍNDICE

La Partitura	pág. 2
Equilibrio. Lenguaje/Pensamiento	pág. 3
Lenguaje. Messiaen/Lundquist	pág. 4
Constante armónica	pág. 6
La obra como reflejo social	pág. 7
Consideraciones respecto al Tema I	pág. 9
Características interpretativas	pág. 12
Aspectos temporales	pág. 14
Unidad. Principios estructurales	pág. 17
Planteamientos compositivos/procedimientos técnicos	pág. 17
Obra para acordeón	pág. 22

(1) Por supuesto, será condición indispensable para este “disfrutar como un niño”, disponer de la partitura con su texto íntegro (Hohner Bestell Nr. 2032); y si uno quiere ir más allá del puro placer que el conocimiento abstracto pueda proporcionar, no tiene más que coger el acordeón y “ponerse con ella”...; a pesar de su dificultad, la experiencia de su interpretación siempre compensará el esfuerzo de su estudio.

LA PARTITURA. Deducción: de lo concreto-particular a lo abstracto-general.

Análisis de datos que aporta la partitura (texto impreso); dos tipos de información: explícita e implícita⁽¹⁾.

- ⊕ Autor, fecha de composición (1965), fecha de edición (1966), datos biográficos (Torböörn Iwan Lundquist, Suecia-1920...); generación a la que pertenece (Bentzon, Copenhague-1919; Olsen, Copenhague-1922; Schmidt, Dinamarca-1928 etc.); repertorio existente en ese periodo; antecedentes en los países nórdicos (Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia) etc.
- ⊕ Título de la obra: posibles connotaciones sobre el concepto de desarrollo “orgánico” (Metamorfosis), propio del periodo romántico (Liszt -*metamorfosis de temas*-, Wagner -*Leit motiv*-, Berlioz-*idée fixe*- etc.), dentro del desarrollo estructural de la obra; otras connotaciones del título..., etc. Ver página 4 de la partitura.
- ⊕ “For Accordion”: especificación del tipo de instrumento; ver, más abajo, las “notas sobre la interpretación” de Ellegaard.
- ⊕ “Comissioned by the A. T. G.”⁽²⁾: aspectos sociales en la función de entidades musicales respecto a la creación de repertorio: encargos, concursos, premios, etc.
- ⊕ Editorial: papel social; relaciones: compositor-editorial, Escuela-editorial, etc.
- ⊕ Prefacio del autor: intención, objetivos, relación con otros prefacios anteriores (Partita Piccola, Hohner 1965), y posteriores, (Bewegungen, Plasticity, etc.).
- ⊕ Notas sobre la interpretación (M. Ellegaard) -página 5/7 de la partitura-: relación compositor intérprete, asesoramientos técnicos, tesituras, notación, registración, aspectos interpretativos, etc.
- ⊕ Factores sociales que propician la creación de la obra. Simbiosis: A. T. G. (encargo)... Lundquist Ellegaard... Ellegaard/Instrumento (Hohner-Baritonbass!). Función social de cada uno de los elementos: Asociación, Compositor, Intérpretes, Instrumento, etc.
- ⊕ La obra (Metamorfosis) en relación con el conjunto integral de su “Obra”: características comunes, personalidad musical implícita en su Obra, relaciones, influencias, etc.

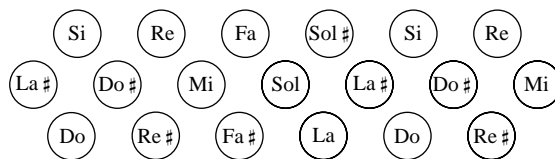
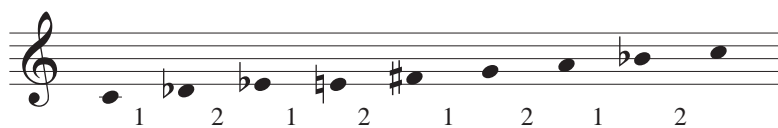
(1) Lewis Rowell: Introducción a la Filosofía de la Música, Gedisa 1985 Ver: Meditaciones sobre un minué (página 20)...

(2) Accordion Theachers Guild, Inc., U.S.A.

EQUILIBRIO LENGUAJE-PENSAMIENTO: Creación de un Lenguaje.

⊕ Punto de referencia en la evolución histórica del repertorio acordeonístico, la *Metamorphosis* de Lundquist representa un verdadero ejemplo de lo que podría considerarse, en una obra musical, como equilibrio entre Pensamiento-Lenguaje: lo que se quiere decir y la forma de decirlo.

Modo 2 1ª, transposición.



2º de los 7 “modos con transposiciones” de Messiaen.

Sistema cromático de botones.

⊕ Superadas aquellas concepciones órgano-pianístico-orquestales en las que el acordeón era adaptado (a veces sometido) a las características del lenguaje específico de tales instrumentos (Pozzoli, Brehme, Seiber-Würthner, Tschaiquin, Volpi, Fugazza etc.) ⁽¹⁾; Lundquist (Suecia 1920), asesorado inteligentemente, sabe intuir con claridad las nuevas posibilidades que el potencial sonoro-expresivo del instrumento le ofrece, reflejando a través de la elasticidad interpretativa de Ellegaard, la invención creadora de su pensamiento musical, en una fusión integradora lenguaje/pensamiento (lenguaje instrumental-pensamiento musical creativo), y situando, a su vez, unas bases de lo que a partir de aquí podríamos denominar como “creación de un lenguaje” ⁽²⁾.

Un comienzo

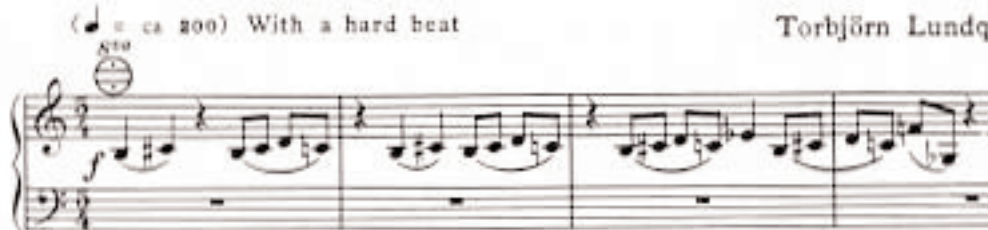
To Mogens Ellegaard

Commissioned by the
Accordion Teachers' Guild
Inc., USA.

Metamorphoses

Torbjörn Lundquist,

Un final



compás 1



compás 253

(1) Superadas, no en todos los países, ni en todos los sectores musicales... Aún hoy, podemos encontrar tales concepciones, incluso en determinados estamentos de la enseñanza, intentando desarrollar el instrumento a través de un lenguaje impropio, ya sea identificándolo con otros instrumentos, o bien, proyectando en él concepciones técnicas instrumentales que le son totalmente ajenas.

El acordeón es el instrumento que “es”. Tan poco sentido tiene el preguntarse, con falsa añoranza, si ha nacido tarde (en el caso de que sea correcto plantearse de un instrumento su “nacimiento”), como pensar, con fingida envidia, lo que Bach o Chopin hubieran hecho de haber tenido un instrumento de tales características entre sus manos.

Quienes miran el futuro del instrumento con la cabeza vuelta atrás, deberían tener en cuenta que un acordeón “no es” un órgano... ni a la vista, ni al oído, ni a la historia... (*); y que un piano, al igual que el vibráfono, es un instrumento de percusión, que nada tiene que ver con el principio sonoro de la lengüeta libre; ni su ataque, ni su mantenimiento, ni su caída dinámica, ni sus características psicológicas o sociales, ni, etcétera.

(*) De la misma forma que la televisión “no es” el cine, a pesar de sus muchas similitudes; pensemos que (y por qué) por mucho cine que veamos en televisión (con la degradación a que éste se ve sometido), poca televisión veremos en el cine...

Querer definir la “personalidad instrumental” del acordeón a través de su identificación con otro instrumento, puede llegar a relegarle al Género Cómico (Imitación como espectáculo cómico). Si bien, su condición instrumental “híbrida” puede condicionar una cierta tendencia hacia la simulación (¡quizás por una especie de identificación histórica con ancestros!), esto no haría

más que poner de relieve la capacidad del potencial expresivo que el instrumento dispone; pudiendo encontrar un cierto sentido (en este “imitar”) sólo como medio para definirse instrumentalmente (por contraposición-comparación) a “sí mismo”.

El filme publicitario-televisivo sobre ese “instrumento” que es el cine, es suficientemente explícito y significativo al respecto: ¡...el cine ... en el cine!

- (2) Tomando el sentido de “lenguaje instrumental” como un conjunto de características interpretativo-musicales, que caracterizan, o que definen, a un instrumento en relación con los demás.

LENGUAJE. Un modo-un acorde: dos “elementos” para una obra. Messiaen-Lundquist: una Influencia fructífera.

- ⊖ Principios generadores del material temático. Lundquist utiliza en esta obra, de forma sistemática⁽¹⁾, el 2º de los siete “modos a transposiciones limitadas” de Messiaen⁽²⁾: serie de 8 sonidos (ver ejemplo) (dos acordes de 7ª disminuida melódicamente intercalados a distancia de semitono) (A). Este modo admite tres transposiciones (B) de cada una de las cuales pueden extraerse cuatro “células armónicas” (Lundquist utiliza el primero de los dos “acordes tipo” que Messiaen propone para este modo (C) (D). Este acorde (2ª inversión, con la 4ª aumentada añadida, de un acorde mayor), tomado como un germen armónico y tratado bajo distintos aspectos, representará una “constante” (principio unificador) a través de toda la obra⁽³⁾.

4

The image displays four musical staves labeled A, B, C, and D, illustrating the 2nd mode of Messiaen's limited transpositions. Staff A shows the 8-note scale: C, Bb, B, B#, A, G, F, E. Staff B shows three transpositions of this scale. Staff C shows four harmonic cells derived from the mode. Staff D shows the mode with a specific chord structure.

- (1) Aunque este modo ya es utilizado esporádicamente en su primera obra para acordeón (Partita Piccola (1965), Hohner 1965 -página 16, misterioso ma sempre a tempo...-), Lundquist hace sistemático su empleo en la Metamorfosis: ver compases 16 (Tema II), 41, 109, 146-47, 153, 168-71, etc. Ver también otras obras donde ocasionalmente utiliza este 2º modo: Duell (1966), Hohner 1967: páginas 34-35; Bewegungen (1966), Hohner 1966: páginas 7-8 (comienzo); Microscope (1970), Trio-Förlaget 1971: 17 Virvelvind (final) página 14; Botany Play (1968), Waterloo 1969: 5 Cactus (acorde final), 8 Quick-Grass, etc.

(2) Olivier Messiaen: *Technique de man langage musical*, Alphonse Leduc 1944, París: volumen I (capítulo XVI, página 51) y volumen II, página 50. Ver también al respecto: *Historie universelle de la Musique*, de Roland de Candé, Seuil 1979 (Aguilar 1981) IIº Volumen, página 316 (Messiaen); Guillermo Graetzer: *La música contemporánea*, Ricordi 1979, página 37; Michele Revoroy; *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, A. Leduc 1978, París, páginas 7-8; etc.

(3) Ver página 6.

⊕ Resulta curioso observar la relación existente entre el “lenguaje musical” de este “2º modo con trasposiciones” y el “lenguaje instrumental” propio de la disposición cromática (en hileras de “series disminuidas”) de los manuales MIII (cromático) y MI (botones). ¡Coincidencia casual, premeditación, intuición...! ¿el órgano ha creado la función?, ¿la función ha creado el órgano, o, simplemente, órgano y función han coincidido?, ¿...primero el huevo, ...luego la gallina?⁽⁴⁾. El resultado, lo que importa, es una plena integración de ambos “lenguajes” en una gran obra instrumental.

(4) Ver W. Solotariev: *Kammersuite* (1965!) *Musyka* 1988 (Schmülling): 5º tiempo (*Traurige Träume*, páginas 16-17, compases 14 (MI) y 31 (MIII). John Holvast: *Sonatine I* (1970), *Donemus* 1972, y *Sonatine II* (1971) *Donemus* 1972!; ejemplos evidentes donde es el órgano quien crea la función...

CONSTANTE ARMÓNICA: diversos aspectos de la célula armónica.



compás 235



compás 44



compás 192



compás 24



compás 7



compás 204



compás 251/52



compás 146



compás 61



compás 73

LA OBRA COMO REFLEJO SOCIAL

⊕ Desde la perspectiva histórica, la Metamorfosis aparece en el ámbito del repertorio acordeonístico como consecuencia del movimiento generado a comienzos de los años 60 en los países de la Europa Nórdica (Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia) en torno a la actividad interpretativa de Ellegaard.



compás 181

Pedal rítmico-fondo rítmico.

⊕ La simbiosis ⁽¹⁾ Intérprete-Compositor (significativa en su aspecto socio-histórico como fase característica del desarrollo evolutivo del instrumento ⁽²⁾) destaca como factor dominante en la actividad creativa de este periodo, dando como resultado una serie de obras que sintetizarán una nueva concepción, tanto técnica como estética, del instrumento.

Inicio del Tema II.



compás 18/19



compás 139/140



compás 153/154

⊕ La capacidad creativa de algunos compositores ⁽³⁾, inteligentemente situados en su época y sin ningún tipo de prejuicios racial-instrumentales, que ven en el acordeón de Ellegaard un medio propicio a través del cual proyectar su imaginación creadora, es puesta en acción mediante la función catalizadora de entidades socio-musicales, como la A.T.G. ⁽⁴⁾, propiciando una integración del acordeón en la música de su tiempo, y definiendo unas líneas de acción proyectadas hacia el futuro.

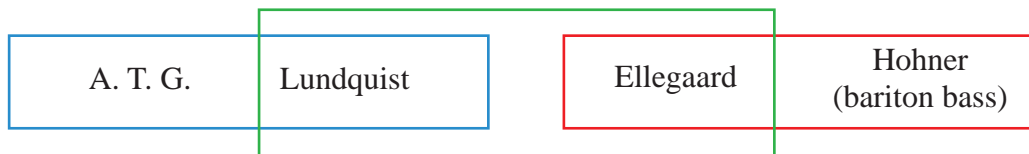
Inicio del Tema III.



compás 95

⊖ Factores sociales: relación de elementos.

(1965)



(1) ...f. Biol. Asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies, en las que ambos asociados o simbioses sacan provecho de la vida en común. (Diccionario de la lengua española, R.A.E.)

(2) Al igual que en otros países, y seguramente como consecuencia de la falta de estandarización técnica (y, conceptual...!) del instrumento.

Planteémonos, para entender esta “característica”, o “constante histórica”, que, como intérpretes, un compositor nos pidiera explicación sobre las características técnico-interpretativas del acordeón con el fin de componer una obra “para” el mismo: ...ámbito tonal de los manuales, sistemas técnicos (mecánicos) y características peculiares de los mismos, así como su equilibrio tímbrico-dinámico; problemas como el mantenimiento del sonido, condicionamientos que plantea el empleo de un solo medio de expresión dinámica (fuelle manual), que afecta simultáneamente a los distintos manuales (pérdida de la independencia de expresión dinámica en las partes polifónicas, sometidas a una uniformidad monodinámica...); posibilidad de utilización simultánea de dos ámbitos de igual extensión tonal, que se solapan entre los manuales MI y MIII (aunque con ¡ligeras! diferencias tímbrico dinámicas y articulatorias: ...distintas características tímbricas de las cajas armónicas, así como de empleo del “cassotto” en las mismas; además, y entre otros detalles, no es lo mismo realizar un desplazamiento en el MIII mientras se realiza un trémolo de fuelle (bellow-shake), que hacerlo en el MI; etc. etc.

Quizás nuestra descripción del instrumento (de “nuestro” instrumento) sería diferente de la que Ellegaard hiciera en su momento a Lundquist o Schmidt; o de aquellas que hicieran Lipps en la URSS, Nott en Alemania, Abbott en Francia, Macerollo en Canadá, etc. Los distintos intérpretes ¿hablarían del mismo instrumento al referirse al acordeón?, o quizás este término haya sufrido una transformación (como consecuencia de la propia transformación del instrumento) de un nombre común a una denominación genérica.

Parece ser que, al igual que el concepto de “Música” hemos de pluralizarlo para que adquiera un sentido concreto, ya tampoco parece tener sentido hablar del acordeón, sino de (distintos...) acordeones.

Quizás también, ya fuera hora de contemporaneizar la transnochada concepción de aquella “Introducción a la composición para acordeón” (*Einführung in die Komposition für Akkordeon*, Hohner 1955) de H. Herrman, actualizándola, de manera que los estudiantes de Composición (y compositores en general) dispusieran de un medio informativo sobre las características técnico interpretativas y compositivas del acordeón/ones. La propuesta está lanzada...

(3) Bentzon, 1919 Copenhague; Olsen, 1922 Copenhague; Lundquist, 1920 Estocolmo; Schmidt, 1928 Dinamarca, etc.

(4) Accordion Teacher's Guild (1941). Ver: *The Accordion* (T. Charuhas), N.Y., Pietro Deiro 1955, página 51, y, *L' Accordeón, Instrument du XXéme Siecle* (P. Gervasoni) Paris, Editions Mazo 1986, página 73.

CONSIDERACIONES RESPECTO AL TEMA I

- ⊖ Importancia por su condición de comienzo; generador de movimiento e inercia rítmica.
- ⊖ Más que como una idea definida, es presentado como un “proceso”, rítmicamente estructurado por el elemento ordenador que representa el silencio de negra (ver su posterior aparición “sonora” en el compás 80).
- ⊖ A pesar de su aspecto móvil/cambiante (definido en/por su propio movimiento), puede argumentarse su condición de “Tema” por dos razones claras: su recurrencia a través de la obra mediante sucesivas transformaciones ⁽¹⁾ y el desarrollo de los núcleos inicial y final del Tema (compases 1 y 7 respectivamente), este último exténsamente desarrollado hacia el final de la obra ⁽²⁾. Compases: 61, 72/73, 177/80, 210/13, 213/14, 214/17, 217/22, 222/27, 227/33.
- ⊖ Puede ser definido como un “proceso generativo” de una célula armónica ⁽³⁾; desarrollada en los 8 primeros compases, rítmica y gradualmente a través de sucesivas fases cromáticas ascendentes, hasta alcanzar una primera definición (acumulación armónica en los compases 7/8) continuando a partir de aquí su proceso de crecimiento hasta alcanzar una vital pulsación motora (pedal rítmico; fondo rítmico), bajo la cual (MIII) se expondrá un segundo tema (Tema II) melódicamente definido y de contrastado carácter respecto al Tema I, y cuyas tres primeras notas, características de su comienzo (compás 18/19), podrían verse figuradas (quizás forzando un poco el análisis, y teniendo en cuenta su relación interválica) en los sonidos Mi \flat , Fa \natural y Fa \sharp , correspondientes a los compases 5/6 ⁽⁴⁾.

9

(♩ = ca 200) With a hard beat Torbjörn Lundquist, 1965

(non rit.) sempre

B. B. 3 4 3 2

Tema I: desarrollo de la “célula armónica”.

⊖ **Transformaciones del Tema I:** metamorfosis simple ⁽⁵⁾ ...el ritmo se mantiene... el Tema se reconoce, conserva su “Identidad”, ...auditiva...



compás 1

Cabeza del Tema por m. c. ⁽⁶⁾ MI y MIII al unísono



compás 58

Simultaneidad (especular), en el MI, de m. d. ⁽⁷⁾ y m. c. sobre pedal rítmico. Éste, basado en la alternancia de una nota entre los manuales MII y MIII; reforzando la característica acentuación “métrica” del silencio de negra:



compás 80

Movimiento contrario sobre ritmo pedal. M. r. ⁽⁸⁾ de los compases 121/23 y m. c. de 158/59:



compás 164

M. d. con mutaciones. M. c. de 164/65. Retrogradación por m.c. de 122/23. M. r. de 118/119:



compás 168

M. d. y m.c. simultáneos; MI por m. d. y MIII por m. c.:

compás 171

M. c., en MIII, bajo pedal rítmico (diseño del compás 35) y en progresión cromática:

compás 197

Elementos de la cabeza del Tema contrastados: empleo simultáneo de la “célula armónica” (MI) y MII, para el primer elemento; y, MI y MIII simultáneos, para el segundo:

compás 203

Desarrollo del núcleo final del Tema I (compases 7/8); fragmentación en cuatro fases:

compás 7

compás 210

compás 213



compás 223



compás 231

- (1) Ver página 10.
- (2) Ver página 11.
- (3) Ver ejemplo musical, pág. 9.
- (4) Ver página 18.
- (5) Metamorfosis ...3. Zool. Cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no sólo en la variación de la forma, sino también en las funciones y el género de vida. Llámase sencilla cuando la forma del animal se mantiene constante, pero adquiere nuevos órganos, como las alas en los grillos; complicada, cuando la forma del animal al nacer no tiene ningún parecido con la que tiene en su estado adulto, como las mariposas.
- (6) Movimiento contrario...
- (7) Movimiento directo (original).
- (8) Movimiento retrógado (especular temporal...).

CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS

⊖ La obra está escrita para acordeón “integral”: MI (opcional el sistema de botones o teclas)⁽¹⁾, MII, y MIII (MII y MIII simultáneos, con 9 hileras). Ver las indicaciones interpretativas de Ellegaard (pagina 5/7 de la partitura), suficientemente explícitas: extensión tonal, notación, digitación, registración, etc.



compás 33

Continuidad melódica entre los manuales MI/MIII.

⊕ Interfuncionalidad de los manuales: consideración de los manuales MI y MIII como un “continuo” sonoro, tanto en el tratamiento del material melódico, como armónico (fusión tímbrica de los manuales MI y MIII): compases 7, 54/56, 171/72, 203.

compás 110

¡Dos instrumentos!: dos versiones.

⊕ Aprovechamiento de los medios interpretativos: utilización de los recursos expresivos extremos del espectro sonoro:

- Dinámica: 38, 56, 65 108/9, 113, 126, 131, 217, 254.
- Tesitura/extensión tonal: 113, 162!, (S. B.), 254.
- Timbre/registración:
 - Empleo exhaustivo de registros: 80!, 113!
 - Desplazamiento en los cambios de registros 55/56, 64, 163, 174/75, 222.
 - Equiparación de registros en los manuales MII/III: 43, 203 ⁽²⁾.
- Carácter/expresión: dulce 95, frenético 119, furioso 125, misterioso 137, etc.
- Rapidez/velocidad de ejecución: 33/34, 109, 119 → , 146, 254.
- Problemas técnicos de ejecución (dependiendo del “tipo” de instrumento):
 - MI: 23 → , 109, 194 →.
 - MII: 160 → .
 - MIII: 33/34, 110 (b. b.), 191 → , 217 → .
 - Combinación MII/MIII (S. b./b. b.): desplazamiento por cambio de manual: 43/44, 55/56, 80, 129/31, 169.
- Fraseo, articulación, matices etc.: dificultades derivadas del antagonismo Ritmo/Compás; escritura detallada del fraseo, articulación, matices, etc.: 156 → .

⊕ Espectro tonal.

⊖ Equilibrio entre el pensamiento musical “abstracto” y su adaptación técnico/instrumental: 26/29, 48/51, 84 →, 169/71.



compás 149

Interfuncionalidad de los manuales: “paso” del MIII al MI...

(1) A tener en cuenta la posición integradora respecto a la concepción sobre los distintos sistemas...

(2) $\ominus = \begin{matrix} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$ y $\ominus = \begin{matrix} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$

ASPECTOS TEMPORALES

⊖ Tiempo/Forma: De aproximadamente unos 7 minutos escasos de duración, la obra puede considerarse dividida por un eje central (situado entre los compases 136/137) en dos partes, cada una da las cuales da comienzo con uno de los dos *Tempos* básicos en que es desarrollado todo el proceso musical: ♩ = ca. 200, With a hard beat (comienzo)-meno mosso, ♩ = 160 (!) (compás 95) (*misterioso meno mosso*) ♩ = ca.160 (compás 137)-Tempo I (compás 181) *a tempo (meno mosso)*, (compás 237).



compás 30

Insistencia / prolongación rítmica de un acorde.

⊖ Carácter rítmico: marcada preponderancia del aspecto rítmico a través de toda la obra.



compás 36

Reposo rítmico sobre una nota.

⊖ Antagonismo Ritmo/Compás: sistemática irregularidad rítmica (compás 5/4 -isometría asimétrica-⁽¹⁾ a través de toda la obra): desplazamiento continuo de la acentuación regular del compás: diseños rítmicos “pares” dentro de una métrica “impar”, dando como consecuencia un importante juego a la matización dinámica, como elemento ordenador en el fraseo⁽²⁾.



compás 164

Antagonismo Ritmo/Compás.

15

⊖ Continuidad. Ausencia de silencios prolongados (sólo dos compases de silencio -40 y 253- en toda la obra): continuo flujo musical (característica de su desarrollo orgánico⁽³⁾, en un proceso inductivo de inercia rítmica, únicamente alterado por graduales cambios de Tempo ($\text{♩} = 160 / \text{♩} = 200$): compases 93, 177, 231/35.



compás 88

Reposo rítmico sobre dos sonidos.

⊖ Equilibrio Movimiento/Reposo. Características:

- Reposos rítmicos (polarización rítmica): 29 → , 35 → , 91 → .
- Breves frases o diseños rítmicos sobre notas o acordes pedales (bordones): 24!, 35, 44!, 55, 91/95, 101/13, 222/23, 227.
- Fondos rítmicos (pedales rítmicos, ostinatos): 16, 80!, 137, 152, 164, 197.

- Repeticiones incisivas; diseños armónicos: 29, 214/17; desarrollos de las figuraciones rítmicas los Temas: núcleos inicial y final del Tema I; elementos rítmicos (isorritmo ♩ ♪ ♫) del Tema II etc.
- Variaciones rítmicas sobre dos notas: 29!, 76, 80!, 88/90, 101, 107/8, 113/14.



compás 101

Dos notas, un final: resolución de una inercia rítmica...

- ⊖ Ruptura de la regularidad/uniformidad rítmica de la “cadenza” (compás 119) metamorfosis compleja ⁽⁴⁾ por retrogradación: ligera elasticidad temporal en función de la “expresividad” (contenido expresivo que puede perfilarse a partir del Tema III (compás 95, *meno mosso -dolce-*): *sostenuto, frenético, risoluto*, etc.



compás 119

Un comienzo que se acaba

(1) Ana María Locatelli de Pέργamo: La música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas (historia de la Música, Tomo I) Ricordi Americana, 1980 (página 33).

(2) La concepción del ritmo como factor estructural y elemento ordenador del desarrollo musical, ya prefigurado a partir del “Ars Nova” francesa (Vitry, Machaut, noción de isorritmia -talea/color-, etc.), y llevado a sus extremos por Messiaen y la posterior generalización del método serial, es tenido en cuenta por Lundquist en el desarrollo estructural de su Metamorfosis de la siguiente manera: si combinamos simultáneamente, por ejemplo, una serie de dos elementos en un compás de cinco tiempos (5/4) nos dará como resultado un ciclo completo de dos compases, durante el transcurso de los cuales los (dos) elementos de la serie (y por tanto, ésta) serán continuamente renovados por el desplazamiento de su acentuación rítmica: compases 31/32, 36, 92, 164 (MIII), 197, 215/16, 227/29. Si los elementos son tres, el ciclo se repetirá cada tres compases; si seis (*), cada seis compases etc. ¡La fórmula es fácil!: $K \cdot c = \dot{s}$ (K = menor número natural, c = compás (número de elementos), s = serie (número de elementos)).

(3) Organicismo, ver página, 17.

(4) Metamorfosis, ver página, 12.

(*) Duell (1966) Hohner 1967, página 17 (serie de 6 elementos distribuidos en 5 tiempos).

UNIDAD. Principios estructurales: factores que contribuyen a la percepción unitaria de la obra.

- ⊖ Tratamiento cíclico del Tema I mediante sus diversas transformaciones ⁽¹⁾.
- ⊖ Uniformidad métrica, como elemento coesionador rítmico: compás 5/4, red métrica unificadora.
- ⊖ Unidad en el lenguaje: “2º modo con transposiciones”; serie básica de 8 sonidos generadora de la “célula armónica”, principio unificador armónico/modal.
- ⊖ Tratamiento reexpositivo de la segunda mitad de la obra (compás 136/37).
- ⊖ Continuidad, propia del desarrollo orgánico de la obra, como principio estructural ⁽²⁾.

compás 138 compás 139

Dos versiones (MI y MII) de una misma idea: dos maneras de decir/una forma de pensar.

(1) Ver página, 10.

(2) El organicismo sostiene que las obras de arte son análogas a las cosas vivas en tanto presentan los mismos procesos naturales y se desarrollan conforme a los mismos procesos naturales.

Toda la materia se halla en continuo pasaje por una serie de metamorfosis en las que cada etapa sucesiva es a la vez un resumen de su historia y la semilla de su futuro. (Lewis Rowell: Introducción a la Filosofía de la Música (gedisa 1985). The University of Massachussets Press, Amherst 1983 *Thinking about Music*).

PLANTEAMIENTOS COMPOSITIVOS/PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS.

⊖ Economía de medios: abundancia de procedimientos; variedad de planteamientos/procedimientos técnicos en la composición de la obra, lo que implica variedad de planteamientos/procedimientos técnicos en la interpretación.

Simetría especular (movimiento contrario).

compás 164 compás 168

⊖ Explotación sistemática de cada una de las características sonoras propias del instrumento: Timbre/registro, Entonación/extensión tonal, Intensidad/expresión dinámica, Espacialidad/distribución topográfica entre los distintos manuales del material musical, etc. (ver características interpretativas, página 12).

Un problema de percepción para el oído...



compás 113

⊖ Unidad de los elementos del Tema II.



compás 9



compás 139/40



compás 18/19



compás 12



compás 54/55



compás 42



compás 48



compás 189



compás 146



compás 153



compás 198



compás 36

⊖ Artificiosidad en el procesamiento del material temático: m. c.: 58, (80), 171/72, 197; m. r.: 116/171. Equilibrio entre la percepción auditiva (transformaciones sencillas del Tema I ⁽¹⁾) y la percepción conceptual, donde desaparece la “identidad” auditiva: transformaciones complejas del solo “cadencial” (116/29), como m. r. del desarrollo temático (153/71); estricto desde la nota “Re”, compás 117, hasta la misma nota, en el compás 170 ⁽²⁾.



compás 203

La música habla por si misma...

⊖ Diferenciación de las funciones estructurales: exposiciones (Temas: Tema I, inicio de la obra, 1/5; Tema II: 18 →; Tema III: 95 →; Frases melódicas: 26, 41, 65, 103, 109 →, 119 →, 153), separaciones/ transiciones (12/15, 65), progresiones (48 →, 84 →, 169/70, 213 →), separaciones/ uniones (177 →), prolongaciones (30, 35, 223), repeticiones/reexposiciones (Tema I, 137 →), combinaciones (65) etc.



compás 144

Reversibilidad



compás 23

¡Digitación...! ¿y el 5º?

⊖ Movimientos melódicos: ascenso/descenso (tensión/distensión); rápido ascenso en el desarrollo arpegiado por cuartas (26/27, 90/91, 234/36); repetición descendente de un motivo en tres octavas (52/54, 128, 219 →, 235, 248); movimientos melódicos descendentes en “solos” y “cadenza” 108/13, 119/132, etc.



compás 235

Ascenso



compás 125

Ver "furia" en Diccionario de la lengua española,
R. A. E. : ¡ ...7 posibles interpretaciones... !

⊕ Equilibrio de contrastes: carácter de los Temas; Timbres (113/15, 130/31); Tesituras; Dinámicos; de texturas; rápido/lento; movimiento/reposo (109 →, 113 →, 95 →); etc.

De/generación: imagen especular/temporal.



compás 117

compás 168

⊕ Características estructurales derivadas de su desarrollo orgánico: generación/degeneración de temas, continuidad, constantes: modo/germen armónico, diseños rítmicos etc.

20



compás 127

Re/de/generación: generación de un final.



compás 104

⊕ Armonías: tratamiento armónico/modal: armonía de cuartas (26, 101, 237), procesos armónicos: terceras menores (48, 62, 77), cromatismos (85, 104, 170, 199, 212), etc.

⊕ Texturas:

- Monofónica (1 →, 118, 245), fragmentada (distribuida entre los manuales): 33/34, 109/13, 117/36, 245/50, unísono (homorrítmica): 58/59, 150, 171/76, 203/29.
- Homofonías modales (fondos rítmicos, armónicos etc.):
 - frases melódicas sobre (o bajo) fondo rítmico: 18 → , 139 → .

- frases melódicas sobre (o bajo) fondo armónico: 26 → , 41 → , 45, 55/57.
- frases melódicas sobre nota(s) pedal (bordón): 24/25, 95!, 113.
- frases melódicas sobre ritmo pedal (ostinato): 80!, 95, 197 → .
- Ritmos sobre nota pedal: 35 → , 222 → .
- Polifónicas: 60 → , 65 → , 73 → , 194/96!.
- Rítmico/ armónicas: 29 → , 12! → , 29 → , 48 → , 203!, 210 → !.



compás 235

Textura

⊕ Proceso de fragmentación (segmentación, disgregación, disolución, de-generación, etc.) melódica: generación de un final.



compás 117



compás 119



compás 245

(1) Ver página 10.

(2) Lundquist vuelve a emplear aquí otro procedimiento que podemos retrotraer históricamente al periodo del “Ars Nova”: la retrogradación (ver, como ejemplo característico, la estructura polifónica retrogradable (simetría especular en el Tiempo) del rondó “Ma fin est mon commencement” de G. de Machaut: R. de Candé página 296; volumen 1º de su historia de la música. Ver también el capítulo 17, página 128 (y página 16) de 40.000 años de música, Luis de Caralt 1970 (Plon 1961) de J. Chailley.

OBRA

• Partita Piccola	Hohner	1965	(1965)
• Metamorphoses	Hohner	1966	(1965)
• Bewegungen (oc. cuarteto de cuerda)	Hohner	1966	(1966)
• Concerto da camera (oc. orquesta)	Sue.	1966	(1965) W. H.
• Plasticity	T. F.	1967	(1967)
• Duell (ac. percusión)	Hohner	1967	(1966)
• Neunzweistimmige Inventionen	Hohner	1967	(1966)
• Stereogramm I	Ms.		(1968)
• Allerlei	Hohner	1968	
• Stereogram II (ac. guit. el. perc.)	SISM		(1968)
• Therr archaics (2 ac.)	Ms.		(1968)
• Sonatina piccola	Hohner	1969	(1967)
• Botany Play	W.M.	1969	(1968)
• Stereogramm III (ac. gui. el. perc.)	P. K. W.	1969	
• Intarzia (ac. orqu. de cuerda)	Ms.		(1968)!
• Microscope	T. F.	1971!	
• Lappri	Ms.		(1972)
• Stockholm-music (ac. orgue. cuerda)	T. F.		(1972)
• Bailad (2 ac.)	T. F.	1973	(1968)
• Sextett (6 ac.)	T. F.	1973!	
• Sonata	Ms.		(1978)
• Bellows symphony (2 ac.)	Ms.		(1979)
• Musik fur Anfanger-Schule (orqu. ac.)	Ms.		(1980)
• Assoziationen.	Hohner	1983	(1981)