
MAGNUS LINDBERG

GRAN DUO

Marta Carretón Salvador

Magnus Lindberg - Gran Duo -

“Soy vanguardista si esto significa estar en la línea de fuego de la música moderna, profundamente consciente de la tradición. De hecho, siento especialmente que estoy continuando la tradición de la música culta occidental.”

Esta respuesta de Magnus Lindberg al ser preguntado si aún se consideraba vanguardista durante una entrevista en 1995 nos da una idea clara del estilo del compositor: lejos del post-serialismo de sus obras de los años 80, y asimiladas ya las diferentes corrientes que conforman el eclecticismo de la música del siglo XX y XXI, Lindberg da muestra de su madurez compositiva integrando diversos lenguajes simultáneos para conformar el suyo propio. Así, su música engloba influencias tanto del post-modernismo europeo como del impresionismo, o incluso de las músicas tradicionales, como la del gamelan balinés (por ejemplo en *Fresco*, 1997)

Análisis de la última sección del *Gran Duo*

En la obra que nos ocupa, el *Gran Duo* para 24 instrumentos de viento, escrito entre 1999 y 2000, Lindberg combina las familias de maderas y metales de forma muy variada, viajando a lo largo de la obra desde el contraste antifonal hasta una conjunción de textura casi coral.

A continuación pasaremos a analizar la última de sus secciones, que comprende desde el compás 393 hasta el final, y que hemos denominado reexposición. En un principio consideramos comenzar la sección unos compases más atrás, e incluir en ella el trío de flautas de los compases 365-392, pero finalmente optamos por entender este pequeño solo como un anuncio de la verdadera reexposición, que comenzaría en el compás 393. Es cierto que la reaparición del material inicial ya es clara antes, tanto rítmica como melódicamente, pero, quizá también ayudados por la pausa tan significativa que precede al compás 393, hemos juzgado más lógico tomar estos límites para la sección final de la obra.

Como veremos a continuación, está estructurada en tres partes muy diferenciadas, separadas por breves transiciones, de las que extraeremos principalmente la relación cambiante que existe entre los dos componentes del dúo, la sección de maderas y la de metales.

Para el análisis observaremos principalmente el tratamiento textural, de gran importancia en esta sección, así como los medios que el autor haya utilizado para enriquecer el lenguaje a la par que sintetiza las ideas desarrolladas a lo largo de toda la obra.

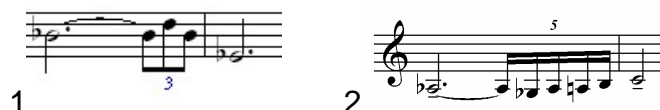
A	Transición	B	Transición	Coda
393	405	419	426	435

Gráfico 1: Estructura de la última sección del Gran Duo a grandes rasgos

1. Sección A (c. 393-404)

Al contrario que en la exposición, donde los temas habían sido presentados a lo largo de un gran “solo” de la sección de maderas, en la reexposición este papel pasa a los metales: se produce así el equilibrio deseado del diálogo entre los dos componentes del dúo.

La primera sección comienza alternando los dos motivos ya conocidos del principio de la obra:



El primero, basado en una nota tenida, un tresillo y su resolución por quinta, se utiliza en varias alturas de tono, por aumentación rítmica, inversión, etc. El segundo, contrastante con éste por su dirección ascendente, consta de una escala cromática en valores rápidos. También este motivo se desarrolla y transforma según las técnicas convencionales, permitiendo así la evolución a la textura más abrupta que encontramos en la transición.

Esta primera transición, a cargo de las maderas principalmente, tiene como función introducir la nueva direccionalidad – descendente – de la sección B posterior:



Mientras el primer motivo se sigue desarrollando y transformando, la escala cromática ascendente ha pasado a compensarse apareciendo simultáneamente en dirección contraria: durante unos compases se da una lucha de direcciones, para reafirmarse de manera descendente con el solo de fagot. Ya tenemos, pues, definido el gesto de la sección siguiente.

2. Sección B (c. 419-426)

En esta segunda sección, se produce un precipitado en las maderas, con rolldowns en figuración de tresillos de semicorcheas y fusas, mientras que los metales mantienen resonancias. A parte del cambio de direccionalidad que se produce aquí, llama la atención el cambio tímbrico que ocasiona la utilización de sordinas en trompetas y trombones: estamos ante una sección claramente contrastante y nueva, pero en la que no se pierden de vista los motivos originales.

Tras una disminución rítmica, la entrada de los graves de ambas familias marca el comienzo de la transición hacia la última sección. Al contrario que la anterior, esta segunda transición sería mucho más gradual y sin conflicto entre ambas partes: progresivamente, las maderas y los metales van intercambiando su papel, hasta que, finalmente, los metales pasan a tener el peso motívico y las maderas a mantener a su vez las resonancias. Durante toda esta transición, son claramente visibles los ejes de complementariedad y la compensación rítmica en los metales, alternándose el protagonismo de las voces, que conducen hacia la culminación y la llegada de la sección codal. Asimismo, es notable la diferenciación en niveles de granularidad, que dota a la textura de capas escaladas. Como podemos apreciar en el gráfico 2, es precisamente en esta transición donde los metales provocan el pico más alto de figuración que precede al reposo de la última sección.

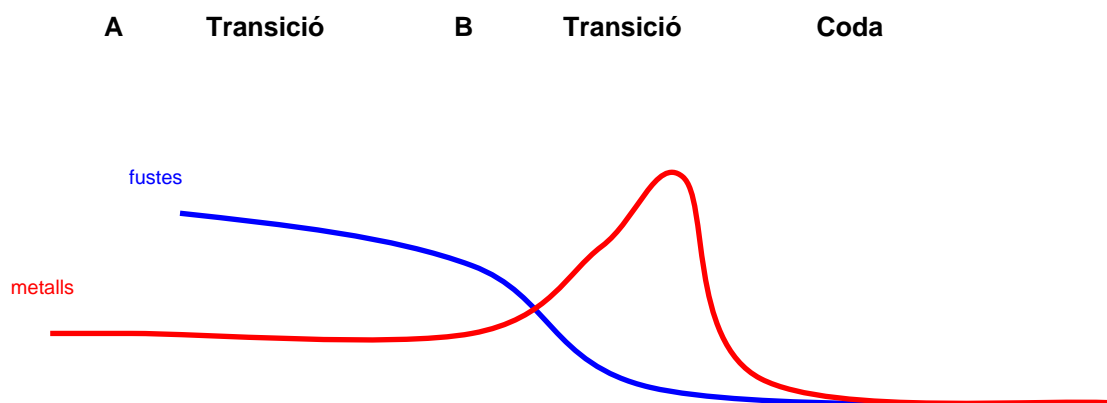


Gráfico 2: Evolución de los niveles de granularidad a lo largo de la sección.

Llegados a este punto, la simetría y la compensación entre las dos familias, los dos integrantes del dúo, es tal, que no cabría esperar otra cosa de la sección final que que fuese totalmente conciliadora entre ellos.

3. Sección C o Coda (c. 435-final)

La última sección destaca por su textura claramente más estática y, en algunos puntos, homofónica. Se suceden las fluctuaciones dinámicas combinadas con un gesto ascendente desde las voces graves, y el ritmo armónico decae para dejar paso a la distensión. Como en otras secciones de la obra, en este final Lindberg utiliza una armonía sorprendentemente clara, aunque se encuentre distorsionada. Llamam la atención las antífonas del final, tras el recuerdo del carácter inicial, en las que todo el conjunto se encuentra unido para conformar un acorde de La b mayor distorsionado por una formación en cuartas a cargo de las trompas.

Conclusión

En resumen, en este último tramo del Gran Dúo queda patente que Lindberg tiene una forma muy clara de enlazar secciones entre sí, diferenciándolas en gran medida, pero a la vez difuminándolas entre ellas por medio de transiciones. Vemos también que hacen falta pocos motivos rítmico-melódicos para conformar una obra si se tienen los medios técnicos para desarrollarlos: este *Gran Duo* está construido a partir de tan sólo dos motivos básicos, contrastantes entre sí, que luego el autor modela y hace aparecer en texturas tan variadas como, en ocasiones, complejas.