
WITOLD LUTOSŁAWSKI, UN COMPOSITOR FUNDAMENTAL DEL SIGLO XX

WITOLD LUTOSŁAWSKI, AN ESSENTIAL COMPOSER OF THE TWENTIETH CENTURY

Tomás Garrido Fernández

No me gusta evaluar mis obras. Cada obra es para mí el testimonio de una decepción.

Witold Lutosławski¹

RESUMEN

El compositor polaco Witold Lutosławski es uno de autores más importantes del siglo XX. Al margen de la adscripción de sus obras en la vanguardia musical de la década de 1960, actualmente es considerado un clásico de la gran música europea. La obra de este creador refleja la evolución, en sus cuatro etapas compositivas, de algunas de las vicisitudes más importantes que la música ha experimentado a lo largo del llamado siglo corto: se dice que el siglo XX, al margen de su medición temporal en cien años, nació con la 1ª Guerra Mundial y finalizó con la caída del muro de Berlín, cronología que coincide con la trayectoria vital del compositor polaco, 1913-1994.

Lutosławski es un caso paradójico dentro de la creación musical. A pesar de iniciarse como niño prodigio, su reconocimiento como compositor se produjo muy tardíamente. Comenzó su andadura siguiendo las estelas de Stravinski y Szymanowski por un lado, y de la escuela francesa de principios del siglo XX, especialmente la de Albert Roussel, por otro, y más tarde la de Bartók; durante muchos años se vio obligado a seguir los postulados musicales del realismo socialista que se impusieron en los países con gobierno comunista de la entonces órbita soviética. A raíz de la apertura artística que a mediados de los años

¹ Cit. en Couchoud, Jean-Paul, *La musique polonaise et Witold Lutosławski*, Paris, Éditions Stock, 1981, p. 122.

• Compositor, director de orquesta y musicólogo. DEA por la UCM, actualmente está realizando su tesis doctoral. Estrenó en España la obra de W. Lutosławski *Preludios y fuga*. Ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Compositores ‘Premios Lutosławski 2006’, de Varsovia con su obra *Sonata ‘Et lux perpetua...’* para violín y piano.

Recepción del artículo: 30.01.2014. Aceptación de su publicación: 26.02.2014.

cincuenta realizó el presidente W. Gomulka, Lutosławski (y otros muchos compositores polacos) comenzó una evolución que se prolongó hasta el final de sus días, tal como señaló el musicólogo J. Häusler: “una evolución ejemplo de un compositor cuyo primer chorro creativo toma un giro decisivo cuando se halla en la mitad de su vida y desempeña un papel de descubridor en un momento que para muchos es un periodo de calma y desarrollo de innovaciones tempranas”².

No es posible condensar en un artículo un análisis pormenorizado de cada una de sus composiciones, por lo que se ha optado por dar una visión evolutiva del conjunto de su producción, deteniéndonos especialmente en sus obras más representativas.

Palabras clave: Lutosławski; Bartók; Roussel; Contrapunto aleatorio; Ad libitum; A battuta; Forma bipartita; Chain; Acordes agregaciones de doce notas.

ABSTRACT

The Polish composer Witold Lutoslawski is one of the most important authors of the twentieth century. His works belong to the musical avant-garde style of the 1960s, and nowadays he is considered a classic of the best european music. The four stages of this creator's musical production reflect the evolution of some of the most important difficulties music has experienced along the so called short century: even though the twentieth century lasts a hundred years, it is said to start with the First World War, and finish with the Fall of the Berlin Wall. This period coincides with the life experience of this Polish composer, 1913-1994.

Lutoslawski is a paradoxical example in musical creation. Despite he was a gifted child, he received recognition as a composer very late in his life. He started his career following Stravinski and Szymanowski on the one hand, and the French school of the beginning of the twentieth century, especially Albert Roussel, on the other hand; and later he followed Bartók. For many years he was forced to follow the musical proposals of the socialist realism imposed in the countries with communist governments of the soviet sphere of influence. As a result of the artistic opening made by president W. Gomulka in the mid fifties, Lutoslawski (and many other Polish composers) started an evolution which lasted until the end of his days, as the musicologist J. Häusler stated: “an example of a composer's evolution whose first creative stream crucially shifts in the middle of his life and plays the role of discoverer in a moment considered by many as a period of calm and development of early innovations”¹.

² Häusler, Josef, “Notas de la edición discográfica”, *Witold Lutoslawski*, Colonia, EMI Records, 1978. (Un caso muy parecido es el del compositor español Gerardo Gombáu, uno de los mayores creadores del siglo XX).

It is not possible to concentrate a detailed analysis of each of his compositions in one article, so we have opted to offer a view of the evolution of his whole production, emphasizing his most representative works.

Key words: Lutoslawski; Bartók; Roussel; Aleatoric counterpoint; Ad libitum; A battutta; Bipartite structures; Chain; Twelve note chords.

I. CRÓNICA FRAGMENTARIA

Witold Lutosławski nace en Varsovia el 25 de enero de 1913 en el seno de una familia de origen aristócrata de gran inquietud intelectual. Su padre, Józef, fue un importante político que murió fusilado cuando el compositor contaba cinco años de edad, pero también fue un excelente pianista aficionado que se formó con Eugène d'Albert en Suiza mientras realizaba los estudios universitarios, transmitiendo el interés por la música a su familia. Su madre, María Olszewska, realizó una carrera en una época en la que no era frecuente que las mujeres fuesen a la Universidad. Entre sus familiares directos cabe destacar la figura de su tío paterno, Wincenty Lutosławski, importante filósofo dedicado principalmente al estudio de la obra de Platón, quien residió bastantes años en España y se casó con la poetisa gallega Sofía Casanova, muy popular en el Madrid de finales del XIX por sus recitales de poesía acompañada de intérpretes femeninas de piano o arpa.

Lutosławski empieza a estudiar piano a la edad de seis años; a los trece inicia el estudio del violín con Lidia Kmitowa, que había sido alumna del gran violinista alemán Joachim, y a los quince comienza a estudiar seriamente composición con Witold Maliszewski, compositor que fue alumno de Rimsky-Korsakov y Glazunov, el cual lo acepta tan joven después de conocer las obras que había creado libremente desde los nueve años. Tiempo después entra en la Universidad donde realiza estudios de matemáticas, que abandona dos años después debido a la imposibilidad de compaginarlos con los de música; en 1936 se gradúa en piano y en 1937 en composición.

Entre 1922 y 1938 Lutosławski escribe numerosas obras, muchas de las cuales se perdieron durante la II Guerra Mundial. Entre las que se salvaron destacan la *Sonata* para piano de 1934, *Lacrimosa* para soprano y orquesta, de 1937, y las *Variaciones sinfónicas* compuestas entre 1936 y 1938. Con esta obra, influida por Stravinski y Szymanowski, Lutosławski entra en conflicto con su profesor, quien le confiesa sentirse perdido en esa jungla musical. Compuesta de un Tema, siete Variaciones y una Coda, muestra ya a un prometedor compositor de veinticinco años, interesado de lleno en una atonalidad libre y en los nuevos colores orquestales, siendo estrenada en 1939 por la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca dirigida por Grzegorz Fitelberg.

II. PRIMER PERIODO: AÑOS DE GUERRA, AÑOS DE OSCURIDAD

La intención de Lutosławski, tras el estreno de esta obra, de ir a París a estudiar con Nadia Boulanger, se ve truncada por la obligación de realizar el servicio militar y, unos meses después, por la invasión de Polonia, el 1 de septiembre de 1939, por los nazis. En Cracovia es hecho prisionero por el ejército alemán, pero a los ocho días consigue evadirse de la prisión junto a un grupo de soldados, recorriendo a pie los más de 400 km que le separan de Varsovia, donde se instala y pasa los cinco años de ocupación alemana. En estos años, como bien es sabido, los nazis dictaminan que los polacos son un pueblo de segunda categoría y que no tienen derecho al acceso a la verdadera cultura; así, se lleva a sus últimas consecuencias la máxima de Goebbels: “los polacos no deben tener ni teatros, ni cines, ni salas de conciertos que puedan recordarles lo que han perdido”³. Esto motiva que la resistencia, para salvaguardar el patrimonio polaco, organice todo tipo de actividades en la clandestinidad y unas de ellas son los conciertos en cafés. Lutosławski forma un dúo de pianos con el también compositor Andrzej Panufnik, quien años más tarde huiría a Gran Bretaña, y realizan más de doscientas transcripciones para esta formación de todo tipo de música. De estos años de guerra, las obras más importantes que permanecen son los *Dos estudios* para piano de 1940-1941, con los que Lutosławski pensaba inicialmente escribir un ciclo siguiendo los pasos de Chopin y Szymanowski, y las *Variaciones sobre un tema de Paganini* para dos pianos, de 1941, que realizó él solo, sin la colaboración de Panufnik, para ser tocadas en los cafés (bastantes años después realizaría una versión para piano y orquesta).

Al terminar la guerra, Polonia era un hervidero cultural en busca de una identidad que la resistencia se había encargado de mantener viva. Solamente en el año 1945 fueron creados doce orquestas sinfónicas, tres óperas y varios conservatorios, todo ello en condiciones muy precarias, pero con un número de manifestaciones musicales que sobrepasaban las anteriores a la guerra⁴. En estos años, además de numerosas bandas sonoras para cine y canciones de música ligera que Lutosławski firma con el seudónimo ‘Derwid’, recibe el encargo de la editorial de música polaca Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM) de componer obras utilizando la música popular del país, tanto para conciertos como para la enseñanza. Así, surgen varias colecciones de villancicos navideños y las *Melodías populares (Melodie ludowe)*, selección de doce canciones realizada en 1945 originalmente para piano, aunque posteriormente el propio autor realizaría diferentes versiones instrumentales.

Pero la obra que culmina todos estos años de estudio, aprendizaje y descubrimiento de la gran música del siglo XX es la *1.ª Sinfonía*, obra neoclásica que, como diría el autor años más tarde, “fue algo así como la expresión de la atmósfera musical en la que nací y me desarrollé”⁵. Es en 1941 cuando comienza Lutosławski la composición de esta obra. Pocos años antes había descubierto

³ Couchoud, Jean-Paul, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Varga, Bálint András, *Lutosławski profile*, Londres, Chester Music, 1976, p. 9.

al compositor francés Albert Roussel, cuya música le reafirmó en algunas de sus ideas: utilizar la riqueza del lenguaje musical del siglo XX, sobre todo el francés, dentro de formas más cerradas, más estructuradas y rigurosas que las de los impresionistas. Con este pensamiento, la utilización de formas clásicas pero con un lenguaje armónico y melódico nuevo, surgen los cuatro movimientos de la obra: I. Allegro giusto: una forma sonata que se abre con un explosivo acorde de ocho notas en fortísimo (do#-mi-sol-si-re-fa-lab-do) al que le siguen dos temas bien contrastados –movimiento que terminará en 1944 coincidiendo con la sublevación de Varsovia–; II. Poco adagio, compuesto después de la Liberación; III. Allegretto misterioso y IV. Allegro vivace, que es terminado en 1947, un año después de que Lutosławski se casara con la arquitecta María Danuta Bogusławska.

En la sinfonía, a pesar de las influencias reconocidas por el autor –Stravinski, Prokofiev, Bartók y la más notoria de Roussel (concretamente de su 3.^a *Sinfonía*)– ya existe una voz personal y muchas de las ideas aquí esbozadas de forma clásica con gran oficio serán desarrolladas años después en sus grandes obras, con otros criterios más abiertos y experimentales. “Es falso creer que la música popular fue un factor decisivo en el primer periodo de mi vida. Después de todo, las *Variaciones sinfónicas*, los *Estudios para piano* o la 1.^a *Sinfonía* no tienen nada que ver con el folklore”⁶. La sinfonía fue estrenada en Katowice el 6 de abril de 1948 por la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca dirigida por Grzegorz Fitelberg a quien está dedicada, director que sentía un entusiasmo inusual por la música de Lutosławski y lo proclamaba ya como uno de los futuros grandes de la composición.

Sin embargo, no todo fueron parabienes en torno a esta obra. En el Congreso de la Unión de Compositores Soviéticos, que tuvo lugar en abril de 1948 en Moscú en el Comité Central del PCUS, el mediocre Jdanov dictó sus “mandamientos” sobre creación musical, que se convirtieron de obligado cumplimiento en los países de influencia soviética. En mayo, en el Congreso Internacional de Compositores y Críticos celebrado en Praga, se establecieron las nuevas líneas sobre composición musical del bloque soviético basadas en el realismo socialista. En él, la musicóloga polaca Zofia Lissa, principal representante en Polonia de las nuevas ideas musicales soviéticas, presentó su informe sobre *Las funciones sociales de la música* que tanta influencia tuvo en la política musical polaca de esos años, y Lutosławski fue apartado del comité de la Unión de Compositores Polacos en noviembre.

En el estreno de la sinfonía en Varsovia en el otoño de 1949, con motivo del concierto de la gala de apertura del 4.º Concurso Chopin de piano, varios miembros rusos del jurado mostraron su desaprobación con la obra levantándose y saliendo ostensiblemente de la sala. Se cuenta que el viceministro de cultura polaco W. Sokorski, después del concierto, dijo al director artístico de la Filharmonia Narodowa (Sala Filarmónica Nacional): “un compositor como Lutosławski debería arrojarse bajo un tranvía”⁷. Así, esta sinfonía tuvo el honor de ser la primera gran obra musical

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ Rae, Charles Bodman, *The music of Lutosławski*, Londres, Omnibus Press (3.^a edición), 1999, p. 32. (Seguramente es el libro más completo sobre la vida y obra de Lutosławski fuera de Polonia. En él se encuentran

proscrita en Polonia por “formalista” y no fue interpretada nuevamente en su país hasta diez años después.

Le siguen al estreno de la *1.ª Sinfonía* y hasta el estreno del *Concierto para Orquesta* (1954) años de cierta oscuridad, sobre los que no le gustaba hablar especialmente. El gobierno comunista polaco potencia, ante todo, el arte de inspiración popular e impone el Realismo Socialista —entre 1945 y 1948 hubo cuarenta y tres estrenos mundiales de compositores polacos; de 1948 a 1956 solo hubo uno—. Lutosławski rechaza convertirse en un segundo Shostakovich como pretendían los dirigentes culturales polacos, y años después comentaba: “Yo tenía que vivir, tenía que ganar dinero. Nunca escribí nada que tuviese complicidad con los requerimientos oficiales, pero tampoco era adverso a la idea de componer piezas por las cuales había una necesidad social, por ejemplo, canciones para niños y similares”⁸.

Durante estos años, al margen de las obras que tiene que realizar de oficio, comienza a experimentar buscando un nuevo lenguaje de manera casi clandestina, siendo su banco de pruebas las músicas incidentales que realiza para cine y teatro, y todas las obras de inspiración popular que escribe son trabajos realizados por encargo de la editorial de música polaca PWM: ciclos de villancicos, canciones y piezas para niños, obras para piano solo, voz y piano, violín y piano y obras más importantes para orquesta como la *Pequeña suite (Mała suita)* o el *Tríptico silesio (Tryptyk Śląski)*.

La música popular siempre fue algo episódico para mí. [...] Lo hice con placer [...] y desarrollé mi propio método individual para arreglar música popular. Brevemente: consistió en combinar melodías diatónicas simples con contrapuntos y armonías cromáticas, no tonales. Sentí que esto podría servir también para propósitos más importantes y compuse el *Concierto para orquesta*. Esta es la única pieza seria entre las obras inspiradas en el folklore⁹.

Dos obras culminan y cierran esta primera etapa de la música lutosławskiana. Coinciden en sus estrenos, cronológicamente, con el fin del periodo político estalinista y los comienzos de una tímida apertura cultural: el *Concierto para orquesta*, compuesto entre 1950-1954 y los *Preludios de danza* de 1954-1955 en tres versiones: la primera para clarinete y piano, la segunda para clarinete y orquesta de cámara, y la tercera para noneto. Si esta última obra supuso el adiós del compositor a la utilización de material folklórico como base de la composición, el *Concierto para orquesta*, en el que también utiliza algunos temas populares¹⁰, fue el inicio de un concepto de gran forma musical bipartita —muy utilizada en algunas de las más importantes obras posteriores— en la que el peso

análisis pormenorizados de todas sus obras).

⁸ Varga, Bálint András, p. 8.

⁹ *Ibid.*, pp. 9-10.

¹⁰ Una tabla con las fuentes de música popular utilizadas por Lutosławski en esta obra puede verse en Stucky, Steven, *Lutosławski & his music*, Londres, CUP, 1981, p. 50. Este libro, el primero dedicado al estudio exhaustivo de la música de Lutosławski fuera de Polonia, contiene análisis muy detallados de todas sus composiciones, que en algunos casos difieren de los de Rae, pero solo hasta *Mi-parti*.

dramático y musical recae sobre la segunda parte, siendo la primera como una introducción o preparación para el gran desarrollo de la segunda.

El *Concierto para orquesta* surge por iniciativa de Witold Rowicki, quien sugiere a Lutosławski componer una obra para su recién creada Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. Comienza la composición en 1950 y la termina el 1 de agosto de 1954, siendo estrenada el 26 de noviembre del mismo año por Rowicki, a quien está dedicada, y su nueva orquesta. El *Concierto*, estructurado en tres grandes movimientos virtuosistas y exuberantes: I. Intrada; II. Capriccio, nocturno e arioso; III. Passacaglia, toccata e corale, que combinan diferentes formas musicales clásicas. Comienza con un pedal de fa# sobre el que una melodía de origen popular se va repitiendo y desarrollando en las diferentes entradas que, a distancia de 5.^a con respecto a la anterior, realizan respectivamente cellos, violas, violines II, violines I y maderas. En su nuevo concepto estructural de gran forma bipartita, a pesar de tener tres movimientos, los dos primeros no son sino la introducción y transición hacia el gran movimiento final, que viene a durar lo que los otros dos juntos. En este último movimiento, las formas son típicamente barrocas, pero utilizadas con gran libertad. La *Toccata*, por ejemplo, utiliza la forma sonata con dos sujetos y un desarrollo, incrustando el movimiento *Corale* entre la exposición y el desarrollo, y al realizar la reexposición esta no es literal sino que se presenta como una serie de variaciones mezclando el primer y segundo temas.

Obra de gran virtuosismo orquestal en el que diferentes grupos instrumentales adquieren carácter solista, su parentesco con el de Bartók es menor de lo que pudiera parecer, aunque lógicamente se integra en esa tradición de obras destinadas a hacer brillar a la orquesta y al director.

Los vientos políticos habían cambiado en Polonia y su estreno, a diferencia del de la sinfonía, fue un auténtico acontecimiento cultural que le granjeó al autor numerosos premios. “Puedo decir que todo este periodo fue ocupado en escribir como podía y no en escribir lo que yo quería porque no era todavía capaz de hacerlo. Fue una época de ‘compromiso deliberado’, si usted quiere”¹¹.

III. SEGUNDO PERIODO: TRANSICIÓN

En los años siguientes al estreno del *Concierto para orquesta*, Lutosławski da un giro importante en su concepción musical sustentada en las búsquedas que había realizado durante los años oscuros, ya que para él estética y estilo estaban “claramente empatados”¹². En esta transición, que se podría denominar como su “segundo período”, produce pocas pero muy significativas obras, coincidiendo este giro musical con la apertura política y el cambio de actitud sobre el arte de las autoridades de su país. Son años en los que se puede escuchar en Polonia, por fin, la última música producida en los

¹¹ Couchoud, Jean-Paul, p. 83.

¹² Stucky, Steven, p. 64.

países ajenos a la órbita soviética; Lutosławski viaja por primera vez fuera del bloque socialista y toma parte activa en algunas manifestaciones de música actual.

La primera obra de este giro decisivo son las *Cinco canciones* sobre poemas de Kazimiera Młakowicz de 1957, dedicadas a Marya Freund y Nadia Boulanger. Como ocurre con otras partituras, primero realiza una versión para voz y piano y, posteriormente, otra para voz y orquesta. Lutosławski aplica los estudios armónicos que venía realizando sobre acordes de doce sonidos, dando más importancia al elemento armónico que a los demás, destacando en esta obra el contraste que hay entre el tratamiento “tradicional” que da a la voz y los hallazgos armónicos.

Otra composición de esta época, quizás la más importante, es la dedicada a la memoria de Béla Bartók en el décimo aniversario de su muerte, *Música fúnebre* (*Muzyka żałobna*)¹³, compuesta entre 1954-1958. Dividida en cuatro partes que se tocan sin interrupción (Prólogo, Metamorfosis, Apogeo y Epílogo), *Música fúnebre* es otro producto de los trabajos que Lutosławski había realizado oscuramente durante años sobre la escritura musical. La utilización canónica de series de doce sonidos en las partes primera y última ha llevado a algunos a creer que el compositor polaco había realizado música “dodecafónica”, lo que no es cierto, y nada mejor que las palabras del propio compositor para aclararlo:

[...] yo no he estado jamás influenciado por la doctrina de Schönberg, [...] no he utilizado jamás el dodecafonismo como tal. Para dar un ejemplo muy simple, en *Música fúnebre* utilizo una serie de doce sonidos, pero la manera y sobre todo la elección de los intervalos muestran claramente que se trata de un medio de obtener un resultado armónico, de crear agregaciones verticales, y no de emplear un nuevo sistema funcional de intervalos como es el caso en la doctrina clásica del dodecafonismo.

Naturalmente he estado muy impresionado por la música de Webern y de Berg sobre todo, mucho más que por la de Schönberg, pero no diría que ella me ha influenciado. Además, la mayoría de estas obras las he conocido bastante tarde, demasiado tarde quizás para ser verdaderamente influenciado. Yo estaba ya muy lejos en mis trabajos sobre el lenguaje musical y ellos tenían poco que ver con la doctrina vienesa¹⁴.

Música fúnebre está basada en la utilización interválica de segundas, cuartas, quintas, tritonos y sus variantes, lo que da resultados armónicos que no contienen terceras ni sextas, produciendo una atmósfera sonora acorde con el título. Aunque este material es muy propio de la música de Bartók, Lutosławski lo venía utilizando desde su primera etapa y formaba parte ya de su propio lenguaje. Sin embargo, es posible que en esta ocasión lo hiciera más deliberadamente como alusión-homenaje al maestro húngaro, ya que la obra contiene también reminiscencias de la *Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók.

¹³ Es significativo señalar que, en el manuscrito, Lutosławski pone el título de la obra en polaco y francés, y la dedicatoria, *à la mémoire de Béla Bartók*, solo en francés.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 76-77.

Hay una serie principal de doce sonidos: fa-si-sib-mi-mib-la-lab-re-reb-sol-solb-do, y su inversión a distancia de tritono que, sobre una *talea* de diecisiete notas¹⁵ (dos blancas-redonda con puntillo-dos blancas-redonda con puntillo-cinco blancas-redonda con puntillo-cinco blancas), sirve como base del *Prólogo* y el *Epílogo*. Comienza con la serie principal y su inversión (ejemplo 1) interpretada a solo por el chelo I seguido en canon de blanca por el chelo II, también a solo, con la misma serie e inversión pero a distancia de tritono. Así, el desarrollo de los cánones, con la entrada de los sucesivos instrumentos, será progresivamente a 2, 3, 4, 6 y 8 partes hasta el final del *Prólogo*; cánones que con su esquema isorrítmico superpuesto conseguirán armónicamente una gran proliferación de unisonos y octavas. Los cánones van creando “un círculo de sonidos que se repiten aunque no siempre el inicio de los cánones coincide con el de las series, lo que hace que cada tema del canon sea diferente desde el punto de vista de la marcha de los sonidos”¹⁶.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for two cellos, labeled '1 Violoncello I solo' and '1 Violoncello II solo'. It is in 5/2 time with a tempo marking of quarter note = 88. The music begins with a dynamic marking of *p*. The second system is for two violas, labeled '1Vla I sola' and '1Vc.II solo'. It is in 3/5 time and begins with a dynamic marking of *mp*. Both systems include rehearsal marks consisting of double lines with a bar.

Ejemplo 1. Lutosławski, Música fúnebre, inicio. Con la amable autorización de
Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

¹⁵Stucky, Steven, p. 70. Lutosławski utilizará posteriormente el sentido de *talea* como base rítmica de la mayoría de sus “contrapuntos aleatorios”.

¹⁶*Ibid.*, p. 88.

El segundo movimiento, *Metamorfosis*, alude a una transformación gradual de la serie de doce sonidos utilizada en el primero. Son doce metamorfosis con una versión cada una de ellas de la serie que comienza en su estructura original y se van sucediendo según el círculo de quintas (fa-sib-mib...), insertando de forma creciente notas adicionales entre las notas principales de la serie en cada una de las metamorfosis. Otros dos elementos secundarios completan el desarrollo del movimiento: un continuo armónico y una línea melódica que comienza antes de cada metamorfosis.

El punto culminante se alcanza con el inicio del tercer movimiento, *Apogeo*, con un acorde en fortísimo de doce notas formado, a su vez, por tres acordes de cuatro notas cada uno (dos acordes de 7m y uno de 9m): sol-re-si-fa/sol#-do-mib-fa#/la-do-mi-sib. En oposición al desarrollo melódico horizontal de los otros movimientos, este progresa exclusivamente en armonías verticales a lo largo de treinta y dos acordes que van reduciendo paulatinamente su rango armónico hasta llegar al unísono La, con que comienza el cuarto movimiento, *Epílogo*, nota inicial de la serie —con la misma interválica que la del *Prólogo*— interpretada al unísono por toda la cuerda, a la que seguirá un desarrollo canónico inverso al del primer movimiento para terminar con el chelo I a solo.

La obra surgió a iniciativa del director polaco Jan Krenz, quien le sugirió a Lutosławski la idea de conmemorar el décimo aniversario de la muerte de Béla Bartók. El estreno tuvo lugar el 26 de marzo de 1958 en Katowice por la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca dirigida por el propio Krenz, estreno que tuvo un gran impacto no solo en Polonia sino en otros países de influencia soviética, interpretándose también en los siguientes meses en numerosas ciudades de Europa y EEUU.

La última obra importante de este periodo de transición la proyecta el compositor inicialmente como una pieza sinfónica en cuatro movimientos: los tres primeros, cortos, culminados en un gran movimiento final. Sin embargo, una serie de circunstancias hicieron que abandonara la composición del último de ellos y, después de varias vicisitudes, se concretó en *Tres postludios*, compuestos entre 1958-1960, cada uno de los cuales tiene relación con alguna obra anterior. En 1963, la Cruz Roja Internacional, para conmemorar su centenario, pidió a Lutosławski que colaborara con alguna composición. El autor revisó el primer *Postludio*, titulándolo *Per humanitatem ad pacem*. Fue estrenado en Ginebra el 1 de septiembre de 1963 por la orquesta de la Suisse Romande dirigida por Ernest Ansermet.

IV. TERCER PERIODO: NECESIDAD Y AZAR

A finales de los años cincuenta Lutosławski se encuentra en una crisis estilística:

Es en este momento [1960], que he escuchado por primera vez en la radio el *Concierto para piano* de John Cage y que he tenido, en una fracción de segundo, una intuición que ha sido para mí de gran importancia. He sentido que un buen punto de partida para componer consistiría en tomar no una célula para desarrollar

sino, al contrario, un conjunto caótico de sonidos del cual se tratara enseguida de eliminar lo que es superfluo y en el cual importase encontrar un orden.

Es en este proceso que el elemento del azar juega un papel de primer plano. Y es en este momento preciso que me he lanzado a la vía de la aleatoriedad.

Los resultados que he obtenido son distintos a los de Cage. Porque en la mayor parte de sus obras el azar gobierna el conjunto y no solamente el detalle, afecta a la forma. Mientras que para mí el azar no es más que un elemento entre otros que puede enriquecer el repertorio de los medios de expresión introduciendo posibilidades rítmicas enteramente nuevas que no pueden ser logradas de otro modo¹⁷.

Debo precisar que no fue una influencia directa. La prueba es que cuando escuché este concierto en una sala algunos años más tarde, no encontré un solo trazo de lo que había escuchado interiormente en esta obra cuando la escuché en la radio.

Es necesario admitir un hecho bastante misterioso. Sobreviene a un compositor al escuchar la música de una manera activa. Quiero decir que los sonidos escuchados no son asimilados directamente como tales, sino que se convierten en un estímulo que pone en movimiento la imaginación sonora¹⁸.

En un artículo publicado por Lutosławski, titulado “Sobre el papel del elemento de azar en la técnica compositiva”¹⁹, compara las diferentes maneras de aplicarlo en música por distintos compositores y explica la suya propia, que denomina “aleatoriedad limitada” o “aleatoriedad controlada”, basada en la famosa definición del científico Mayer-Eppler: “Se llama aleatoriedad a los sucesos cuyo desarrollo está aproximadamente establecido pero depende del azar en sus detalles”²⁰.

Así surge en su música el llamado “contrapunto aleatorio”: un contrapunto lineal que se desarrolla sin reglas, libremente, pero con un control del compositor sobre alturas, duraciones y otros parámetros musicales. Y sobre estos principios desarrollará las obras de aquí en adelante. “Yo uso entre otras cosas progresiones matemáticas que me ayudan a componer bloques sonoros donde las partes son muy similares pero no idénticas. Todo esto es necesario para originar una cierta imagen sonora y nunca toma un papel principal en mi obra”²¹.

La primera creación que nace bajo estas nuevas ideas de pensamiento aleatorio, compuesta entre 1960-1961, es *Jeux vénitiens (Juegos venecianos)*, obra fundamental que determina los años de

¹⁷ *Ibid.*, pp. 96-97.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 75-76.

¹⁹ Inicialmente publicado en polaco en *Res facta I*, Cracovia, 1967, pp. 34-38, posteriormente apareció en inglés y alemán bajo el título “Sobre el elemento del azar en la música” (en el presente dossier de *Quodlibet*, en su sección de Documentos, se incluye una traducción de la versión alemana). También se tradujo al francés con el título “L’emploi du hasard”, en Couchoud, Jean-Paul, pp. 193-200.

²⁰ Couchoud, Jean-Paul, p. 195.

²¹ Varga, Bálint András, p. 6.

madurez de Lutosławski y da comienzo al denominado “tercer período”, una época que, a mi juicio, abarca hasta la 3.ª *Sinfonía* y en la que prácticamente todas las obras pueden ser consideradas maestras.

*Jeux vénitiens*²² está compuesta para una orquesta de cámara que comprende una sección de viento (2.1.3.1-1.1.1), cuatro percusionistas, arpa, piano-celesta a cuatro manos y una pequeña sección de cuerda (4 vn, 3 va, 3 vc, 2 cb). La obra tiene cuatro movimientos en los que, siguiendo la gran forma bipartita que Lutosławski utiliza en la mayoría de sus obras, los tres primeros conformarían una parte y el cuarto, la otra.

El primero es un típico movimiento introductorio lutosławskiano, dividido en ocho secciones numeradas por letras, de las cuales las impares (ejemplo 2) –A, C, E, G– son ritornelos con una gran actividad rítmica e interválica interpretada por los instrumentos de viento, tecla y percusión, mientras que los pares –B, D, F, H– son episodios lentos y estáticos en los que, a partir de un fortísimo acorde de la percusión, solo interviene la cuerda con acordes en *pianissimo* y breves motivos acentuados. Las secciones impares son de carácter aleatorio –en ellas aparece por primera vez el concepto de contrapunto aleatorio aplicado al discurso musical en forma de anillos– y están controladas temporalmente por diferentes duraciones en segundos; por contraste, las secciones pares están escritas a compás. Dos términos musicales, dos conceptos filosóficos, dos maneras de entender el discurso musical: *Ad libitum* y *A battuta*, que Lutosławski aplicará a partir de ahora en todas sus obras. Armónicamente, las secciones impares están basadas en dos acordes de doce notas, mientras que las pares utilizan diferentes acordes cromáticos (*clusters*) de ocho notas.

Si este primer movimiento podría sugerirnos una forma rondó, el segundo, breve y rápido, escrito *a battuta*, haría las funciones de un *scherzo*, como muy bien apuntó el musicógrafo José Luis Téllez en el análisis que realizó de esta obra²³ donde establece una original e interesante comparación, como *sinfonía al roverscio*, entre las formas clásicas y las innovaciones que la obra presenta.

Este segundo movimiento, como una suave brisa marina, se desarrolla sobre la base de pequeñas células rítmicas superpuestas dentro de un ámbito armónico de 3.ª mayor y en una gama dinámica de *pianissimo* que en algunos momentos las maderas inflan hasta el *mezzoforte*. Siguiendo el acertado análisis de Téllez, el tercer movimiento sería el “tiempo lento de la obra” en forma de *lied* tripartito. La primera flauta, en funciones de solista, desarrolla un gran solo melódico desde el registro medio grave hasta el agudo, libremente interpretado, acompañada de diferentes formas por el resto de la orquesta: mientras las maderas tocan notas largas a manera de resonancias de las de la flauta, las cuerdas apuntalan el movimiento a base de quince acordes (muchos de ellos de doce

²² Quiero recordar aquí al compositor Carmelo A. Bernaola, quien me dio a conocer esta maravillosa obra en el ya lejano año de 1973, en el curso “Aproximación a la música contemporánea” impartido junto a Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Tomás Marco en el RCSM de Madrid.

²³ Téllez, José Luis, “Dossier: Witold Lutosławski, ‘Phoenix’”, *Scherzo*, n.º 3 (abril 1986), pp. 60-63.

JEUX VÉNITIENS

I

WITOLD LUTOSLAWSKI (1961)

fl.
cl.
ob.
tr.
tb.
p.

tr.
cl.
ob.
tb.
p.

tr.
cl.
ob.
tb.
p.

tr.
cl.
ob.
tb.
p.

tr.
cl.
ob.
tb.
p.

tr.
cl.
ob.
tb.
p.

Kolijane uplavlana A B C D E F G H
 Odabak A C E G
 E - instrumente druge dramske i per.
 G - instrumente druge dramske i per.
 H - instrumente druge dramske i per.
 I - instrumente druge dramske i per.
 J - instrumente druge dramske i per.
 K - instrumente druge dramske i per.
 L - instrumente druge dramske i per.
 M - instrumente druge dramske i per.
 N - instrumente druge dramske i per.
 O - instrumente druge dramske i per.
 P - instrumente druge dramske i per.
 Q - instrumente druge dramske i per.
 R - instrumente druge dramske i per.
 S - instrumente druge dramske i per.
 T - instrumente druge dramske i per.
 U - instrumente druge dramske i per.
 V - instrumente druge dramske i per.
 W - instrumente druge dramske i per.
 X - instrumente druge dramske i per.
 Y - instrumente druge dramske i per.
 Z - instrumente druge dramske i per.

Order of performance: A B C D E F G H
 Section A C E G
 E - wood wind, brass and percussion
 G - wood wind, brass and percussion
 H - wood wind, brass and percussion
 I - wood wind, brass and percussion
 J - wood wind, brass and percussion
 K - wood wind, brass and percussion
 L - wood wind, brass and percussion
 M - wood wind, brass and percussion
 N - wood wind, brass and percussion
 O - wood wind, brass and percussion
 P - wood wind, brass and percussion
 Q - wood wind, brass and percussion
 R - wood wind, brass and percussion
 S - wood wind, brass and percussion
 T - wood wind, brass and percussion
 U - wood wind, brass and percussion
 V - wood wind, brass and percussion
 W - wood wind, brass and percussion
 X - wood wind, brass and percussion
 Y - wood wind, brass and percussion
 Z - wood wind, brass and percussion.

tr.
cl.
ob.
tb.
p.

tr.
cl.
ob.
tb.
p.

Ejemplo 2. Lutoslawski, Jeux vénitiens, ritornelos del primer movimiento.
 Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

© 1982 by Moeck Verlag, Celle/FRG
 for all countries for Poland only
 Edition: Moeck - 5012

notas) que van apareciendo cada vez más próximos y subiendo su rango dinámico hasta alcanzar en fortísimo el punto culminante en el décimo acorde para diluirse otra vez. La forma tripartita está claramente delimitada por el piano: en la primera parte toca ocho veces una serie de doce notas, en la parte central no hay serie y en la tercera la serie aparece invertida cinco veces.

Siguiendo la forma bipartita típicamente lutosławskiana, el cuarto movimiento es el más importante, el de mayor duración y el más denso tanto en sus aspectos musicales como dramáticos, así como el más original en cuanto a la proposición y evolución formal interna de los bloques aleatorios que, con su juego, dan título a la obra. Aunque comienza *a battuta* en pulsos de blanca marcados 1/2, es el movimiento en el que mayor importancia y desarrollo alcanza la aleatoriedad. A partir del n.º 54, el director va dando la entrada a diferentes grupos instrumentales, cuya evolución interna es de contrapunto aleatorio, para crear un discurso formal generado por la superposición cada vez más densa de los diferentes grupos en forma de gran collage (ejemplo 3) que parece encauzado hacia un punto culminante —letras G, H, I—, precedido de otros varios momentos de gran densidad sonora.

Aunque la mayor parte del movimiento está basada armónicamente en acordes de doce notas, la armonía queda diluida en el magma sonoro generado por la superposición de los bloques, siendo más relevantes los contrastes tímbricos que los armónicos, ya que los bloques están formados por familias instrumentales. En este sentido es especialmente contrastante la única intervención de la percusión en el momento posterior al punto culminante, lo cual supone el inicio de la coda que va descendiendo dinámicamente hasta la extinción.

La obra se estrenó inicialmente sin el tercer movimiento en el Teatro La Fenice de Venecia, el 24 de abril de 1961, por la Orquesta de Cámara Filarmónica de Cracovia dirigida por Andrzej Markowski. Posteriormente, el 16 de septiembre del mismo año se interpretó la versión completa con los cuatro movimientos en el Festival Otoño de Varsovia por la Orquesta Filarmónica Nacional dirigida por Witold Rowicki.

A raíz del estreno de *Jeux vénitiens*, Lutosławski obtiene el definitivo reconocimiento internacional y sus obras se interpretan regularmente en los centros más importantes de la música actual.

De los numerosos encargos que le surgen en esos momentos, el primero que se materializa es el solicitado por Slavko Zlatic para la Biala de Zagreb de 1963, *Trois poèmes d'Henri Michaux*, una obra para el coro de la Radio de Zagreb compuesta entre 1961-1963.

[...] en el desarrollo de la música instrumental de las últimas décadas, [...] muchos de los procedimientos de escritura me han interesado. Pero, en general, lo que ha sido compuesto para coro [...] me parece inaceptable. [...] Y es justamente porque no he encontrado nada allí, en materia de escritura vocal, que me satisficiera, que he decidido escribir alguna cosa para coro²⁴.

²⁴ Couchoud, Jean-Paul, pp. 109-110.

TOMÁS GARRIDO

40

fl. picc. $\downarrow n_1$ \downarrow $\text{ca } 171$ ff

fl. $\downarrow d_3$ \downarrow $\text{ca } 192$ ff

ob. $\downarrow g_3$ \downarrow $\text{ca } 192$ f *stacc.*

I ff

cl. II sfz ff

III sfz ff

trba $\downarrow I_1$ \downarrow $\text{ca } 202$ ff

cor. ff

trbnc ff

pf. I $\downarrow a_3$ \downarrow $\text{ca } 171$ ff

II $\downarrow e_3$ \downarrow $\text{ca } 180$ f *legato*

senza fl.

vni I $\downarrow m_1$ \downarrow $\text{ca } 171$ ff *arco*

II $\downarrow b_3$ \downarrow $\text{ca } 171$ f *arco*

III ff *arco*

IV ff *arco*

vln II I ff *arco*

II ff *arco*

III ff *arco*

vc. I I ff *arco*

II ff *arco*

III ff *arco*

cb. I f *arco*

II f *arco*

Ejemplo 3. Lutoslawski, Jeux vénitiens, fragmento del collage del 4.º movimiento.
 Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

Lutosławski se plantea la composición de la que sería su única obra verdaderamente coral, en un intento deliberado de romper tanto con la tradición como con la producida en el período “serial” o “pos-serial” —acordes extremadamente complejos y secuencias de intervalos muy difíciles de cantar—, por lo cual su intento supone un viaje a lo desconocido. La elección del texto es de suma importancia, ya que entiende que el idioma polaco plantea un problema de gran dificultad para los intérpretes que lo desconocen, lo que le lleva a elegir una lengua universalmente conocida —“la que me es más próxima después de mi lengua materna, el francés. [...] Amo el francés cantado, sobre todo a causa de sus nasales que me dan un gran placer, un placer puramente sonoro. [...] También el acento tónico llevado sobre la última sílaba determina una cierta escritura rítmica”²⁵— y la afinidad con un poeta, su mundo onírico, surrealista, Henri Michaux, poeta y pintor, viajero enigmático que experimenta con drogas como la mezcalina y otros alucinógenos. Pero también la forma de sus poesías —“aquí tenemos un ejemplo extraordinario de musicalidad, no solamente sobre el plano de las sonoridades sino también en la manera de organizar el tiempo”²⁶— que en el caso de Michaux están escritas la mayor parte en una mezcla de verso y prosa, y los versos mismos son irregulares, lo que permite una gran variedad rítmica y formal. *Pensées*, *Le grand combat* y *Repos dans le malheur* son los poemas de Michaux elegidos para esta obra. Las tres partes en que está dividida reproducen, magistralmente cada una, el espíritu y la atmósfera del poema utilizado.

La técnica aleatoria que Lutosławski ha comenzado en *Jeux vénitiens* es desarrollada en esta nueva obra con otras ideas, dando amplio margen al nuevo concepto de contrapunto aleatorio. Armónicamente continúa con planteamientos similares a los de la obra anterior basados en acordes de doce notas, que subdivide en acordes de seis y cuatro, cuidando que la interválica responda al carácter emocional de los poemas, lo que según el momento potencia unos intervalos u otros: 3.^a m/M - 4.^a/5.^a justas - tritono/2.^a m. En la parte orquestal es significativa la ausencia total de cuerdas y la abundancia de percusión, así como la imaginativa escritura de los vientos en los pasajes *ad libitum*, muy imitada posteriormente.

Pero es la escritura para el coro la que adquiere en esta obra un protagonismo principal. Además de cantar en sentido tradicional, aunque no utiliza melodías convencionales, hay una gran variedad de otros recursos sonoros que, aunque hoy en día son de uso cotidiano en las obras corales, en su momento constituyeron una novedad importante. Estos nuevos recursos los desarrolla en el segundo movimiento, *Le grand combat*, y para su escritura utiliza, en vez del pentagrama tradicional, un diagrama que divide en tres registros, grave-medio-agudo, los diferentes sonidos, ruidos y afinaciones indeterminadas que deben cantarse. La obra requiere de dos directores, uno para el coro y otro para la orquesta, que funcionen autónomamente con distinta partitura aunque dependiendo, con cierta libertad, de lo que haga cada uno. En relación con la técnica de dirección, introduce en

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 113.

esta obra por primera vez su famoso sistema de flechas blancas y negras para dirigir los pasajes *ad libitum* y *a battuta*, sistema que desarrollará en obras sucesivas hasta completarlo en el *Concierto para chelo y orquesta*.

Aunque los primeros trabajos son de finales de 1961, Lutosławski comenzó realmente la composición de esta obra, una vez elegidos los poemas²⁷, durante un curso de ocho semanas que ofreció en el Berkshire Music Center de Tanglewood (MA) en el verano de 1962, por invitación de Aaron Copland, en el que fue su primer viaje a EEUU y durante el cual tuvo un encuentro con Edgard Varèse en Nueva York. La obra la terminó en abril de 1963 y fue estrenada el 9 de mayo siguiente en la Bienal de Música de Zagreb por el Coro y la Orquesta de la Radio de dicha ciudad, con Slavko Zlatic dirigiendo el coro y el compositor la sección orquestal, en el que fue su primer concierto como director tras veinte años, carrera que después continuaría con dedicación exclusiva a su obra y que le reportaría una gran experiencia de cara a la composición orquestal. El estreno de esta obra (en España permanece inédita) supuso un acontecimiento de gran importancia internacional en el campo de la música, situando a Lutosławski como uno de los compositores más importantes del momento y por el que recibió numerosos honores y premios.

La siguiente obra que compone, durante el año 1964, es su único *Cuarteto de cuerda* encargado por la Radio Sueca en conmemoración del décimo aniversario de sus series de conciertos, estrenado por el Cuarteto LaSalle en Estocolmo, el 12 de marzo de 1965. El concepto de contrapunto aleatorio unido a la organización del tiempo está llevado en esta obra hasta sus últimas consecuencias, y en ese sentido Lutosławski, que en varias ocasiones se refirió a las secciones *ad libitum* como “móviles sonoros”, escribió la obra en un principio como cuatro partes separadas, una para cada instrumento, ya que durante casi toda su interpretación los músicos van tocando independientemente unos de otros.

La cuestión no es (en los fragmentos *ad libitum*) obtener una diversidad entre las diferentes interpretaciones, ni provocar sorpresas, ni, para el compositor, declinar una parte de su responsabilidad para confiarla a los ejecutantes. Mis búsquedas no tienen otro fin que conseguir un cierto resultado sonoro. [...] Cuando digo que cada instrumentista debe tocar su parte como si estuviese solo, se trata de un elemento decisivo. Se sabe que la interpretación del solista es totalmente distinta a la del instrumentista de música de cámara. La actividad mental del intérprete y, por consecuencia, su sonoridad, son diferentes. En la interpretación del solista la necesidad de someter los cambios agógicos a una pulsación común queda abolida. Las múltiples posibilidades rítmicas y expresivas del intérprete son liberadas; su interpretación gana en flexibilidad, en libertad y en individualidad. Él puede concentrar toda su atención sobre su interpretación sin estar obligado a adaptarla a la del conjunto... La idea que se oculta detrás del *ad libitum* colectivo consiste en traspasar toda la riqueza de la interpretación solista al campo de la música de cámara... La combinación de un pequeño número de ejecutantes que piensan, sienten y deciden independientemente los unos de los otros da un resultado absolutamente diferente del que da la música de conjunto tradicional, en la cual cada parte está subordinada a la organización común del tiempo²⁸.

²⁷ Generalmente se ha reseñado 1961, pero el autor da otra fecha. Varga, Bálint András, p. 14.

²⁸ Couchoud, Jean-Paul, pp. 123-124. Originalmente en Norwald, Ove, *Lutoslawski*, Estocolmo, ED. W.

Este planteamiento de la partitura y la forma de abordarla originó una gran correspondencia entre Walter Levin, primer violín del cuarteto, y el compositor (publicada parcialmente en la edición impresa de la partitura), en la que entre otras cosas contesta Lutosławski a las demandas de Levin:

La pieza consiste en una secuencia de móviles que se deben tocar, uno después de otro, sin ninguna pausa si no hay otra indicación. [...] Usted escribió que “necesita tener una partitura en la que cada uno sepa qué está haciendo el otro y en qué momentos coincide”. El asunto es que una de las técnicas básicas usadas en mi obra es que, en muchas secciones de la forma, cada instrumentista particular se supone que no sabe qué están haciendo los otros o, al menos, interpretar su parte como si no escuchara nada excepto lo que está tocando él mismo. [...] Si escribiera una partitura normal [...] Eso privaría a la pieza de su carácter ‘móvil’ que es una de sus más importantes características...²⁹.

Al final, el autor terminó por rehacer la partitura de una forma cuasi convencional, tarea que realizó su esposa Danuta (arquitecta de formación), quien diseñó y escribió el aspecto gráfico final (ejemplo 4). El resultado fue una original y bellísima partitura, con numerosas ideas respecto de la escritura musical, que abrió la puerta a una nueva forma de plasmar en partitura las músicas aleatorias y que tanto se ha copiado después.

A este respecto Lutosławski comentaba:

Las partituras [...] que he escrito a partir de 1961 son, a decir verdad, falsas partituras, es decir falsas imágenes de lo que debe ser la ejecución de la obra. [...] Teóricamente, se debería escribir solamente las partes separadas y la partitura no debería existir. ¿Pero, cómo preparar la ejecución de la obra? Entonces me he decidido a escribir mis falsas partituras donde las notas colocadas sobre las líneas verticales no deben ser entendidas como simultáneas³⁰.

Otros elementos importantes de esta partitura son los cuartos de tono (utilizados aquí por primera vez) y la forma binaria entendida de una manera muy personal que, aunque comenzados sus primeros esbozos en el *Concierto para orquesta*, es en el *Cuarteto* cuando aparece por primera vez de una forma clara y fehaciente, planteamiento estructural binario que desarrollará en casi toda su producción posterior.

En los clásicos como Haydn y Mozart la parte más rica de la obra es siempre la primera. El final es a la vez más ligero y más sereno. Solamente en la época del Romanticismo tardío, por ejemplo en las sinfonías de Brahms, se decantan dos partes principales: la primera y la última. Pero entonces [...] hay demasiada riqueza y esta plenitud produce en el oyente una cierta fatiga. Yo he querido, para evitar este peligro, encontrar una forma que, en las grandes proporciones, fuese “digerible”. He hecho lo contrario

Hansen, 1968.

²⁹ Lutosławski, Witold, “Algunas observaciones concernientes a la interpretación de mi *Cuarteto de Cuerda*. (Extractos de cartas de Witold Lutosławski al señor Walter Levin, primer violinista del Cuarteto LaSalle)”, en *String Quartet*, study score, London, Edition Wilhelm Hansen, Second Edition, 1970.

³⁰ Couchoud, Jean-Paul, p. 100.

15

vno I

vno II

vla

vc.

give the viola a signal that you have finished

go on after you have made sure that the 2nd violin and cello have stopped.

give the viola a signal that you have finished.

Ejemplo 4. Lutoslawski, Cuarteto de cuerda, fragmento del 2.º movimiento.
 Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

de los clásicos: he desplazado el centro de gravedad hacia el fin. [...] Esta aplicación es el resultado de meditaciones durante años sobre la forma³¹.

El primero de los dos movimientos, *Introductory Movement*, está formado por una serie de cortos episodios interrumpidos por un motivo en octavas de las cuatro cuerdas, de duración variable, con la nota Do, motivo que se convierte en el elemento articulador de todo el proceso. El segundo movimiento, *Main Movement*, viene a desarrollar de una forma más continuada y enlazada muchas de las ideas presentadas en los episodios del primero, creando un continuo dramático que culmina en un largo *Funebre* antes de la coda final.

El *Cuarteto* es deudor de los de Bartók, especialmente del 4.º, pero, como dice el autor polaco: “el principio de composición, que es enteramente diferente al de Bartók, asegura al mío una cierta originalidad”³². Esto es evidente al estudiar la obra y ver su plasmación en la partitura.

Paralelamente a la composición del *Cuarteto de cuerda*, Lutosławski trabajaba en una obra encargada por el famoso tenor inglés Peter Pears. Al igual que con su anterior composición vocal, se inclina por un texto en francés, predilección por este idioma que no solo influirá en las obras vocales, sino que lo utilizará para titular numerosas partituras instrumentales. Para *Paroles tissées (Palabras tejidas)*, compuesta en 1965, Lutosławski elige un poema en cuatro partes del poeta contemporáneo francés Jean-François Chabrun titulado *Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergy*.

Este trabajo supone un punto de madurez en su técnica compositiva:

Lutosławski da a esta obra un valor de consolidación y de precisión de su escritura tanto en el empleo de los 12 sonidos como base de la organización de las alturas y más todavía en la rítmica que se caracteriza por un empleo muy desarrollado de la escritura *ad libitum*, tanto sola como si se superpone a partes dirigidas *a battuta*. Las cuatro partes de la obra forman un todo orgánico...³³

El lirismo de la línea vocal y un, a simple vista, sencillo pero elaborado tratamiento de la interválica, junto a la tímbrica del grupo instrumental elegido que acompaña al tenor —percusión, arpa, piano y cuerdas— dan como resultado una bellísima obra en cuatro movimientos, de tintes dramáticos “como si el amor y la muerte constituyeran verdaderamente la materia temática”³⁴, menos interpretada de lo que la obra merece por su calidad. El estreno tuvo lugar el 20 de junio de 1965 en el Festival de Aldeburgh (Gran Bretaña) con el dedicatario de la obra, Peter Pears, de solista y el autor dirigiendo a la Philomusica of London.

³¹ *Ibid.*, p. 125.

³² *Ibid.*, p. 122.

³³ *Ibid.*, pp. 127-128.

³⁴ Notas de Witold Lutosławski a la grabación discográfica de la obra. Citado en Couchoud, Jean-Paul, p. 130.

Una vez consolidada su técnica compositiva, Lutosławski compondrá a lo largo de los siguientes quince años una decena de obras sinfónicas y concertantes, todas magistrales, en las que desarrollará de diferentes formas creativas los principios compositivos vistos hasta ahora: numerosas y diferentes variantes de contrapunto aleatorio, superposiciones y secuencias contrastadas – entendidas tanto como complementarias o como opuestas– entre pasajes *ad libitum* y *a battuta* con su gran influencia sobre el ritmo, la creación de grandes formas musicales con estructura bipartita y el desarrollo de estructuras armónicas basadas principalmente en acordes-agregaciones de doce notas con sus subdivisiones de seis y cuatro, principios todos ellos que serán los ejes de este periodo de madurez en el que la 3.^a *Sinfonía* marca un punto fundamental de inflexión. Hagamos un repaso sucinto de las más importantes.

Es en el verano de 1965 cuando Lutosławski comienza a componer la que sería su 2.^a *Sinfonía*, la primera gran obra sinfónica en esta nueva andadura estética –una década después del *Concierto para orquesta* y dos desde la 1.^a *Sinfonía*–. El título de sinfonía no tiene nada que ver con el concepto formal clásico, sino que responde a la idea de una obra sinfónica para una orquesta amplia, una composición extensa a la manera de un gran mural pictórico.

La composición surge como propuesta de la Orquesta de la Radio del Norte de Alemania en Hamburgo para conmemorar el concierto n.º 100 de sus series *Das Neue Werk*. Lutosławski escribe, en primer lugar, lo que sería el segundo movimiento, *Direct* y, no pudiendo acabar el primero a tiempo para el concierto, se estrena solamente este segundo el 15 de octubre de 1966, dirigido por Pierre Boulez. En la primavera del año siguiente termina el primer movimiento, *Hésitant*, estrenándose la obra completa en Katowice el 9 de junio de 1967 con la Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca dirigida por el autor.

La partitura plantea una búsqueda de nuevas soluciones estructurales en forma de díptico cuyos títulos, *Hésitant* y *Direct*, ya sugieren un carácter contrastado, el primero “indeciso” como movimiento introductorio y el segundo “directo” como principal. Nada mejor que las propias palabras del compositor como análisis formal:

La *Sinfonía n.º 2* está compuesta en dos movimientos que no están separados uno del otro por ninguna pausa. La última frase del primer movimiento todavía resuena cuando comienza el segundo. La composición, por lo tanto, constituye un indivisible todo [...] El primer movimiento [...] comprende una serie de episodios interpretados por varios grupos instrumentales pequeños. A pesar de la clara distinción entre ellos, los episodios están unidos por algunos trazos comunes [...] algo como timidez, indecisión (por esto el movimiento se titula *Hésitant*). [...] Cada uno de los episodios está seguido por un corto y lento refrán que siempre está interpretado por tres instrumentos [...] que no toman parte en los episodios. El último episodio [...] es más largo que los precedentes y los diferentes grupos instrumentales son escuchados sucesivamente. [...] Como se aproxima el punto que parece presagiar el clímax [el episodio] se para abruptamente. La versión final [del refrán] es desarrollada considerablemente, formando un puente hacia el segundo movimiento.

El segundo movimiento, a diferencia del primero, se desarrolla continuamente sin ninguna pausa. Ideas musicales individuales se solapan unas a otras frecuentemente, creando un discurso ininterrumpido. Este desarrollo se produce directamente, sin ninguna digresión, hasta su último destino. [...] La forma [...] está compuesta de cinco sucesivas etapas evolutivas. [...] Notas sostenidas y un tempo lento prevalecen en la primera etapa. [...] La segunda comprende una *cantilena* superpuesta de los instrumentos de cuerda [...] con intervenciones cada vez más largas de grupos instrumentales tocando en un tempo rápido. [...] El tempo rápido se impone finalmente. [...] En este momento la forma entra en la tercera etapa de su evolución: el tempo rápido prevalece, la tensión sube. [...] La cuarta etapa es la única parte de la composición [...] dirigida de forma tradicional. [...] La quinta etapa marca el punto culminante de la obra [...] en un *ad libitum* colectivo con toda la orquesta tocando *tutta forza*. Lo que sigue es una tentativa de finalizar la composición con un *fortissimo* acento. Esta tentativa no tiene “éxito”, pues en las pausas entre el enunciado triunfal de la novena mayor Mib/Fa por toda la orquesta, uno puede escuchar ya [...] la preparación para el epílogo que sigue. [...] Finaliza con Mib/Fa, las mismas notas con que comienza la composición [...]”³⁵.

Además del análisis formal, otros muchos aspectos son reseñables en esta obra que, junto a *Cuarteto de cuerda*, quizás es la que más desarrolla e incide en la aplicación de una gran e imaginativa variedad de procesos aleatorios. Todo el primer movimiento, que parece planteado a modo de Rondó, está articulado por secciones dirigidas *ad libitum*, que solo en algunos casos van precedidas de un compás de “pausa general” *a battuta*, los cuales sirven como compases de anacrusa para marcar los diferentes cambios de tempo. Y otro tanto ocurre con el segundo movimiento: todo en él está articulado *ad libitum* excepto la cuarta sección —bastante larga, por cierto— que, como señalaba el compositor, es el único fragmento *a battuta*.

También es muy contrastante el tratamiento instrumental. El primer movimiento es de dominio absoluto de vientos y percusión, “la sinfonía comienza [al] unísono con una forma de marcha. Sin embargo, esto es distorsionado pronto —yo estropeo la marcha—”³⁶. Las cuerdas apenas intervienen, solo tocan cuatro acordes *pizzicato*, dos para finalizar el primer episodio y los otros dos como conclusión y paso para el último refrán.

En contraste, el segundo movimiento (ejemplo 6), comienza con un largo pasaje *pianissimo* solamente interpretado por las cuerdas con una original y magistral idea de contrapunto aleatorio desarrollada correlativamente desde los contrabajos hasta los violines. Este contraste entre cuerdas y vientos-percusión se mantendrá, de una forma u otra, a lo largo de todo el movimiento, finalizando la obra con los chelos y contrabajos en *pianissimo* de una forma parecida, pero no igual, al inicio del segundo movimiento aunque con las notas del principio de la obra.

En el plano armónico, Lutosławski sigue desarrollando los acordes-agregados de doce notas en una gran variedad de posibilidades. La obra “es de una sonoridad austera, amarga y algunas veces

³⁵ Rae, Charles Bodman, pp. 102-103 y 106.

³⁶ Varga, Bálint András, p. 28.

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1966- 67)

Ejemplo 5. Lutosławski, 2.^a Sinfonía, fragmento del inicio del primer movimiento.
Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

agresiva³⁷. Ejemplo de ello son los principios mismos de los dos movimientos. Comienzan el primero (ejemplo 5) trompas, trompetas y trombones, con un unísono en *mib* al que de manera gradual se van agregando notas en intervalos de 2.^a mayor, 4.^a y 5.^a justas. Utilizando solo esta interválica se ensancha la armonía hasta alcanzar el agregado completo de doce notas, entre *sib* y *la*, repartido en células de tres por instrumento con el mismo uso interválico de 2.^a mayor, 4.^a y 5.^a justas. Similar austeridad interválica, hasta construir agregados de doce notas, es aplicada en la cuerda al inicio del segundo movimiento (ejemplo 6) con el añadido, en este caso, del uso de los cuartos de tono y *glissandi*.

Esta obra, una de las de mayor densidad sonora del autor, experimental en su época, despertó opiniones encontradas, siendo hoy día considerada una obra maestra, aunque poco conocida debido a que, por su complejidad interpretativa, no se programa habitualmente en las salas de conciertos.

Durante estos años, la carrera musical de Lutosławski es pródiga en reconocimientos, premios a sus composiciones y distinciones de doctor honoris causa o miembro de honor de varias universidades y academias de Bellas Artes de Europa y Estados Unidos. Su música se interpreta con gran asiduidad y es invitado regularmente a dar cursos de composición o a dirigir sus obras en los

³⁷ Couchoud, Jean-Paul, p. 135.

104 D

15. opuszcza ten takt
i gra od razu —
omet cette mesure et
passe directement a
19. bez powtorzenia
sans repetition
23. dwa razy | deux fois
27. trzy razy | trois fois

15, 19, 23, 27
ppp

16, 20, 24, 28
ppp

17, 21, 25, 29
ppp

18, 22, 26, 30
ppp

16.)
20.) p. wzwyż
24.) voir plus haut
28.)

17.)
21.) p. wzwyż
25.) voir plus haut
29.)

18.)
22.) p. wzwyż
26.) voir plus haut
30.)

vni

vle 1.4, 7.10
2.5, 8.11

3.6, 9.12

1.4, 7

VC. 2.5, 8

3.6, 9

1.3, 5

cb. 2.4, 6

Ejemplo 6. Lutosławski, 2.ª Sinfonía, fragmento posterior al inicio del 2.º movimiento.
Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

centros musicales más importantes. En dos ocasiones, 1962 y 1966, viaja a EEUU, donde imparte varios cursos de composición y su música es interpretada por las grandes orquestas americanas. En Europa se reconoce su papel como puente entre el viejo y nuevo estilo musical, su maestría como compositor y su liderazgo en la reconstrucción de la vida musical polaca de posguerra.

De 1968 es *Livre pour orchestre*, encargo de la ciudad alemana de Hagen, una de sus partituras más divulgadas e interpretadas, composición en cuatro *Chapitres* –tres primeros cortos, unidos por pequeños interludios, a modo de preparación para el gran desarrollo del cuarto, compuesto casi en su totalidad *ad libitum*– y que para muchos estudiantes de orquestación ha supuesto un verdadero libro de texto. El gran trabajo desarrollado durante la composición de la 2.^a *Sinfonía* sirve como arranque para esta nueva partitura que, a diferencia de los colores austeros y agresivos de la sinfonía, busca por contraste la belleza sonora, y en la que el empleo en oposición del contrapunto aleatorio y la escritura compaseada se convierten en ejes de su desarrollo. Como dice el compositor: “Hay entonces en esta obra [...] una estructura formal establecida sobre el contraste de dos escrituras con una finalidad muy evidente: no solamente facilitar la percepción sino organizar esta percepción”³⁸. Su estreno fue realizado el 18 de noviembre de 1968 por la Orquesta de la Ciudad de Hagen, dirigida por Berthold Lehmann, en la misma ciudad alemana.

Si, como comentábamos antes, todas las composiciones de Lutosławski de este periodo de madurez se pueden considerar obras maestras, la que compone entre 1969-1970 ocupa un lugar preferente: se trata del *Concierto para violonchelo y orquesta*, que ha supuesto en el repertorio del siglo XX lo que el *Concierto de Chelo* de Dvorak significa para el del XIX. Prácticamente la totalidad de los grandes solistas de violonchelo tienen en repertorio esta gran partitura, siendo también uno de los conciertos para chelo y orquesta de este siglo que más veces se ha grabado³⁹. Fue compuesta a instancias de Mstislav Rostropovich, a quien está dedicada, y se concretó como un encargo de la Royal Philharmonic Society (entidad londinense que había encargado a Beethoven su 9.^a *Sinfonía*).

Es evidente que durante la composición de este concierto, el pensamiento de que sería interpretado por un artista tan pujante –yo lo tengo por uno de los más grandes artistas de nuestro siglo– ha sido para mí muy estimulante. Tanto que en el curso de nuestras conversaciones él me exhortaba de no preocuparme por los aspectos técnicos los cuales consideraba su problema.

[...] Por tanto, esta “carta blanca” me ha permitido, por ejemplo, proponer al solista digitaciones completamente inusitadas que exigían el empleo sistemático de series de cuartos de tono. [...]

³⁸ *Ibid.*, p. 138.

³⁹ Como ejemplo de la vigencia que este *Concierto* sigue teniendo en el repertorio, debemos señalar que el ganador del Paulo Cello Competition 2013 (seguramente el concurso para chelistas más importante que existe actualmente) fue el joven chelista austríaco Kian Soltani interpretando este *Concierto* de memoria. El segundo puesto lo obtuvo el joven chelista español Pablo Ferrández interpretando la *Sinfonía concertante* de Serguéi Prokofiev.

Rostropovich me confesó sonriendo que, cuando trabajaba mi concierto, este le había obligado a aprender digitaciones que en treinta años de carrera no le habían dado jamás ocasión de utilizar. Pero él lo hizo con su bravura habitual⁴⁰.

El *Concierto*, además de explorar múltiples e imaginativos elementos de la nueva escritura chelística de entonces (como los cuartos de tono) y en el que no faltan los pasajes tanto de carácter *cantabile* como los de bravura virtuosística, desarrolla otro aspecto importante de la escritura lutosławskiana: por primera vez, el compositor sistematiza de forma clara y convincente un sistema de flechas blancas y negras para el director y los instrumentistas de manera que se pueda conjugar sin atisbo de duda la escritura aleatoria, *ad libitum*, y la de métrica obligada, *a battuta*.

A diferencia de la mayoría de sus obras, en este concierto no aplica Lutosławski el concepto de forma bipartita y aunque, de sus cuatro partes, es cierto que las dos primeras actúan como movimientos introductorios, y el cuarto, más extenso, contiene la mayor densidad orquestal con su punto culminante, no es menos cierto que el gran peso dramático y expresivo de la obra recae sobre el tercero. Por otro lado, es llamativo que en ese punto culminante del *Finale* no utilice un agregado de doce notas, como es habitual en la mayoría de sus obras, sino un acorde de nueve: la-sol#-mi-sol-re#-fa#-re-fa-si.

En una carta que Lutosławski escribe a Rostropovich explicando el *Concierto* describe la forma y determinadas actitudes interpretativas:

La obra comprende cuatro movimientos que se tocan sin solución de continuidad: Introducción, Cuatro episodios, *Cantilena* y *Finale*. En la Introducción considero la nota Re, repetida a intervalos de segundo, de una manera inexpresiva (*indifferente*), como un momento de completo relajamiento o, si se quiere, de total distracción. El intérprete sale de ese estado tan pronto como algo diferente sobreviene en la partitura; sin embargo retorna a él en forma reiterada en todo el curso de la Introducción. El paso del estado de distracción al de concentración, y viceversa, es siempre brutal. Diversos motivos aparecen en la Introducción sin llegar a ser desarrollados jamás. Su naturaleza podrá ser identificada a través de indicaciones de matiz tales como *grazioso*, *un poco buffo ma con eleganza*, etc. Naturalmente, el término *marziale* deberá comprenderse en un sentido figurado. Se trata en efecto de una marcha asaz irreal. El último momento de distracción difiere en forma leve de los precedentes. Cambios en la dinámica, en la ornamentación y en otros aspectos van presentándose sucesivamente, y todo acontece como si el violonchelo, obligado a tocar repeticiones monótonas, si se quiere hasta aburridas, tratase de introducir cierta variedad, y lo hiciera de ingenua guisa, casi un poco tonta. En ese momento, las trompetas intervienen para detener al solista, prorrumpiendo con su frase colérica. Tras una pausa de cinco segundos, el violonchelo inicia el primer episodio, invitando a algunos instrumentos a entablar un diálogo que poco a poco se transforma en una música más animada. El metal le pone fin con la misma brusquedad que lo hiciera al concluir la Introducción. Los otros episodios se desenvuelven de la misma manera. Está siempre indicado *grazioso*, *scherzando*, etc. Solo las intervenciones del metal asumen un carácter serio. El violonchelo se ha exhibido alegre, a ratos casi pueril. Llega el momento en que también deberá ponerse serio, y así se mantendrá

⁴⁰ Couchoud, Jean-Paul, pp. 140-141.

luego hasta el final del trozo. La *Cantilena* comienza y se expande en una prolongada línea melódica. Para hacerla cesar no bastará un puñado de instrumentos de metal. Esta vez se hace necesaria la colérica intervención de un vasto *tutti*, y así es como se inicia el *Finale*. Entáblase una especie de duelo entre el violonchelo y la orquesta; luego, el solista, que ejecuta tres rápidas secuencias, se ve atacado por pequeños núcleos instrumentales de diferente composición. La orquesta prevalece al fin, alcanzando su máximo de intensidad. El violonchelo hace oír entonces una plañidera frase, un genuino lamento. En este punto hubiera podido situarse el final de la obra. Pero en vez de una melancólica conclusión *morendo* sobreviene una breve y vivaz Coda cuyo final triunfante se coloca, por así decirlo, al margen del acontecimiento que acaba de registrarse. Los últimos compases de la obra recuerdan su inicio, o mejor acaso, su atmósfera brillante inicial⁴¹.

Esta descripción literaria y teatral de la obra sugirió, en la mayoría de los estudiosos lutosławskianos, la importancia de un elemento que, si bien estaba ya presente en otras obras, no había alcanzado hasta este momento tanta importancia y presencia: la dramaturgia. No solo la partitura del solista está llena de indicaciones cuasi teatrales que van desde el inicial *indifferente* hasta el sugerente *un poco buffo ma con eleganza*, sino también la propia relación dramática existente entre el solista y la orquesta, tal como refiere el propio compositor en conversaciones con el musicólogo polaco Tadeusz Kaczynski:

El papel tradicional de la orquesta en un concierto a solo es de acompañamiento, diálogo o *tutti* orquestal que separa los pasajes interpretados por el solista. La relación entre el solista y la orquesta en mi composición es bastante diferente. Yo la construyo tomando prestadas analogías de otras artes, el teatro en particular. La relación es de conflicto. La situación debería estar bastante clara para el oyente desde la primera nota orquestal, ya que la orquesta proporciona el elemento de intervención, interrupción, hasta ruptura. Esto es seguido por intentos de reconciliación: diálogos. Pero estos son interrumpidos en cambio por un grupo de metal, los cuales de hecho proporcionan el elemento de intervención en mi obra. Mi finalidad fue encontrar alguna justificación para emplear estas dos fuerzas contradictorias: el instrumento a solo y la orquesta. La relación entre estas dos fuerzas sufre un cambio en el curso del concierto. Hay hasta un momento de completa armonía en la *cantilena*, pero esto proporciona la oportunidad para la más violenta de las intervenciones, este momento de la sección completa del metal⁴².

Sin embargo, tanto se insistió en diferentes análisis de la obra sobre estos aspectos extramusicales que el autor tuvo que salir al paso para poner las cosas en su sitio:

Hablar así de la música no tiene mucho sentido. Todo lo que precede debe ser corregido por: “se podría decir que...”. Porque es muy evidente que si el compositor quisiera explicar alguna cosa que puede traducirse en palabras, escribiría una novela o un poema y no una pieza de música.

Si se quiere absolutamente hablar del “sentido” de un fragmento de música, de su contenido, la única cosa que se puede decir, es que la música es un arte “multisignificante”. En el momento mismo donde se puede

⁴¹ Jacobs, Remi, “Notas de la edición discográfica”, *Dutilleux - Lutoslawski, Cello concerto*, Barcelona, EMI-Odeon SA, 1976.

⁴² *Cit.* en Rae, Charles Bodman, p. 119.

creer que significa alguna cosa, ella significa siempre otra cosa al mismo tiempo, y de igual forma cosas contradictorias. Todo eso depende del oyente y de su estado de ánimo en el momento donde escucha esta música. Es porque lo que yo acabo de decir sobre el triunfo del solista al final de mi *Concierto de violonchelo* no tiene más que un valor mínimo⁴³.

Y en relación al lenguaje literario utilizado en la carta a Rostropovich también matiza:

Lo hice aposta para tornar más claras y evocadoras ciertas situaciones musicales de la partitura. Ello no quiere empero decir que mi obra tenga cualquier grado de significación literaria o extramusical. Ello no es así, ni siquiera cuando en mi carta hablo del *violonchelo alegre* o me refiero a las *encolerizadas trompetas*: lo cual a mi entender es solo una manera pintoresca de subrayar los contrastes entre las distintas partes de la composición, permitiendo al intérprete hallar por sí mismo el enfoque apropiado⁴⁴.

El *Concierto* comienza con el re de la 2.^a cuerda al aire y termina con un la sobreagudo, y entre este intervalo (al fin y al cabo de 5.^a, tan utilizado por Lutosławski) se desarrollan múltiples y geniales ideas musicales, algunas de las cuales se han convertido ya en referencias clásicas de la música del siglo XX. Es el caso del inicio (ejemplo 7) de la obra a cargo del solista con ese re repetido 15-20 veces *ad libitum* en *piano indifferente* a intervalos de *ca. 1*” —y que da paso a una larga intervención a solo de unos cinco minutos de duración que comprende toda la Introducción— o la gran melodía al unísono de toda la cuerda junto al solista (ejemplo 8) en la *Cantilena* o el la final repetido catorce veces *tutta forza* sobre la resonancia del piano, arpa y tam-tam con que termina la obra.

Lógicamente, el solista del estreno fue Rostropovich quien, pocos días después, dirigiría su famosa carta al gobierno comunista ruso a favor de Solzhenitsyn, lo que originó su salida de la antigua URSS. El estreno tuvo lugar el 14 de octubre de 1970 en Londres con la Orquesta Sinfónica de Bournemouth dirigida por Edwards Downes.

No es muy numerosa la obra de pequeño formato instrumental en la música lutosławskiana, pero entre 1970-1972 compone *Preludios y fuga* para trece instrumentos de cuerda que, junto al *Cuarteto de cuerda*, ocupa un lugar privilegiado en su producción. Surge como encargo de Mario di Bonaventura, director de orquesta y artífice de algunos de los viajes del compositor a EEUU; de hecho, fue escrita para ser interpretada en un curso que Lutosławski iba a impartir en EEUU invitado por este director. Sin embargo, a causa de algunos problemas, Di Bonaventura la estrenó en la ciudad austríaca de Graz en octubre de 1972, dirigiendo la Orquesta de Cámara de la Radio de Zagreb. Dividida en siete *Preludios* y una *Fuga*, desarrolla en cada uno de los preludios un variado e imaginativo repertorio de nuevas posibilidades e ideas musicales para la cuerda y, fiel al concepto formal, sigue el esquema bipartito: los primeros constituyen en conjunto un gran movimiento preparatorio para el principal, que es la *Fuga*. Escrita de tal manera que se pueda tocar completa —en cuyo caso el orden

⁴³ Couchoud, Jean-Paul, p. 143.

⁴⁴ Jacobs, Remi, “Notas...”. Véase nota n.º 41.

Ejemplo 8. Lutosławski, Concierto para violonchelo y orquesta, fragmento de la Cantilena.
Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

de los preludios y la fuga es obligado— o en versiones reducidas —se puede tocar cualquier número de preludios en el orden que se desee con o sin una versión reducida de la fuga—.

De un encuentro de Lutosławski con el barítono alemán Dietrich Fischer-Dieskau, y a instancias de este, surge en 1975 una de las obras más bellas y líricas de su catálogo, “todo un poema sinfónico para voz y orquesta”⁴⁵: *Les espaces du sommeil* sobre textos del gran poeta surrealista francés Robert Desnos. Precoz poeta simbolista y miembro del surrealismo francés, protegido inicialmente por André Breton como “profeta del movimiento” por su gran dominio de la escritura automática y la poética de los sueños, fue expulsado después por Breton por osar reivindicar géneros poéticos anteriores y colaborar con Georges Bataille. Desnos también fue un activo combatiente de la Resistencia francesa contra los nazis; hecho prisionero, pasó por varios campos de concentración hasta morir en 1945 en el de Terezin, de fiebres tifoideas, pocas semanas después de ser liberado.

Un refinado colorismo atraviesa toda esta composición, en la que llama la atención el contraste entre el tratamiento clásico de corte impresionista de la parte vocal frente al lenguaje actual, en armonías y orquestación, de la parte orquestal. Lutosławski realiza un significativo cambio en esta obra, simplificando su lenguaje armónico y reduciendo el número de notas en todas las agregaciones verticales, algunas veces a dos o tres o incluso al unísono o a la octava.

Digamos que he buscado un discurso musical que dé a la nota única un papel mucho más grande que en mis obras anteriores, donde la introducción en un cierto momento de una nota sola puede cambiar todo. [...] Ciertos intervalos y agregaciones son a veces muy simples y podrían recordar la música tradicional

⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

cuando se trata de acordes aislados pero la manera de encadenarlos, de componer el discurso musical, no se parece en nada a esta⁴⁶.

Se estrenó en Berlín el 12 de abril de 1978 con el dedicatario Fischer-Dieskau de solista y la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por el compositor.

Entre 1975-1976 compone Lutosławski otra de sus creaciones orquestales más conocidas: *Mi-parti*, que nace de un encargo de la ciudad de Ámsterdam. El título, *Mi-parti*, significa en francés dos partes iguales pero no idénticas; significado que no alude en esta ocasión a la forma, sino que se refiere a los principios compositivos que afectan al contenido de cada sección: la repetición de materiales musicales en sutil transformación, como si se buscara a la vez una unidad y un contraste. Dividida en dos grandes partes principales y una Coda, cada una de dichas partes está a su vez subdividida en otras tres secundarias: dos frases introductorias seguidas de un tercer estado que conduce a una culminación. Como dice el autor:

Se encuentran varias tramas. Cada una de ella se desarrolla interfiriéndose unas con otras representando una acción. La forma de esta pieza consiste en la progresión de al menos tres acciones, con una parte lenta al principio y una parte muy movida a partir del medio. [...] Todo lo que lleva al punto culminante, e inclusive este, está pintado, si puedo decir, en colores cálidos. [...] Después del punto culminante comienza un pasaje que trae un acorde que podría llamar “glacial” y que está en contraste absoluto con todo lo que precede. En seguida, los colores cambian de nuevo volviendo muy dulcemente a los colores del principio pero esta vez en *pianissimo*⁴⁷.

Lutosławski distingue entre colores cálidos: agregaciones que contienen preferentemente terceras y sextas; y colores fríos: obtenidas por segundas mayores, tritonos, cuartas y quintas. *Mi-parti* fue estrenada el 22 de octubre de 1976 en Ámsterdam por la Orquesta del Concertgebouw dirigida por el compositor en un concierto dedicado monográficamente a su música.

Cuando Rostropovich deja la antigua URSS en 1976 y es nombrado director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, propone a Lutosławski que componga para su nueva orquesta. Este deja de lado la partitura en la cual estaba trabajando desde hacía tiempo (que sería más tarde su 3.^a *Sinfonía*) y comienza en 1978 la obra para Rostropovich, que terminaría al año siguiente. El resultado fue una composición en cinco movimientos titulada con la palabra alemana *Novelette* que, por alusión, parece recordar el mundo schumanniano o cierta literatura romántica de corte ligero. Los cinco movimientos tienen cada uno un subtítulo: *Announcement, First Event, Second Event, Third Event, Conclusion* que, siguiendo la estructura de forma bipartita, formarían los cuatro primeros una parte y el quinto la otra. La obra fue estrenada en Washington el 29 de enero de 1980 por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Rostropovich, a quien está dedicada.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 157-158.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 160-161.

Aunque la principal inclinación instrumental de Lutosławski es hacia la orquesta, no deja en estos años de producir obras a solo o dúo. Así, de 1968 es *Invencción* para piano; de 1975, *Sacher Variation* para violoncello solo; de 1981, *Grave* para violoncello y piano, y de 1982, *Mini-Overtura* para pequeño grupo de metales. Dentro de estas “obras de circunstancias” tiene un protagonismo especial la compuesta en 1979, *Epitaph* para oboe y piano, a la que Lutosławski señala como un punto de inflexión en su técnica compositiva⁴⁸ ya que no estaba totalmente satisfecho con la relación entre melodía y armonía de sus últimas obras orquestales. Esa búsqueda le lleva a un uso más simplificado de los elementos armónicos, a una distribución en acordes consonantes (la mayoría de las veces) de las agregaciones verticales de doce notas y a una nueva relación con el concepto de melodía, aspectos todos que culminarán en la 4.^a *Sinfonía*. “Es necesario encontrar la melodía de nuestro tiempo”, comentará Lutosławski pocos años después⁴⁹.

Fruto también de otro encargo, en este caso del director suizo Paul Sacher (artífice de muchas obras importantes del siglo XX), es la composición del *Doble concierto* para oboe, arpa y orquesta de cámara (dos percussionistas y doce cuerdas) con el fin de que fuese interpretado por el matrimonio Holliger, Heinz y Ursula. Su elaboración fue iniciada a principios de la década de los setenta e interrumpida en diversas ocasiones hasta su conclusión en 1980.

Estoy trabajando ahora sobre una nueva composición pero, al mismo tiempo, tengo ideas también sobre obras que serán escritas en el futuro. Escribo estas abajo, por supuesto, y las reúno hasta apilar la mayor cantidad de ideas posible. [...] Frecuentemente trabajo sobre cinco partituras simultáneamente⁵⁰.

Así, este doble concierto comparte muchos aspectos estilísticos compositivos afines a otras creaciones de este periodo, como los *Preludios y fuga*, pero también introduce algunos rasgos melódicos del nuevo estilo. Años antes de su finalización, Lutosławski comentaba en una entrevista que la aleatoriedad jugaría en esta obra un papel más importante que en el pasado: “Quizá podría semejarla a una escultura de sustancia líquida. Este problema me atrae grandemente, me gustaría extender la idea de una composición musical. No es cuestión de querer cambiar mi técnica compositiva, quiero solo probar un nuevo método”⁵¹. Pero a lo largo de estos años fue cambiando muchas cosas de su idea primigenia del doble concierto y al final quedó como una partitura en tres movimientos —*Rapsodico, Dolente, Marciale e grotesco*— en la que, si bien la aleatoriedad juega un papel importante en los dos primeros (sobre todo al comienzo de la obra) con una escritura para los solistas que recuerda a la del *Cuarteto de cuerda* —situando las partes libres que tocan ellos dos solos dentro de cajas—, el tercer movimiento está escrito prácticamente todo —excepto un pequeño fragmento— *a battuta*. La obra fue

⁴⁸ Rae, Charles Bodman, p. 146.

⁴⁹ Conversación entre el compositor y el autor de este artículo (Madrid, 13-III-1986).

⁵⁰ Varga, Bálint András, p. 36.

⁵¹ *Id.*

estrenada en Lucerna el 24 de agosto de 1980 por el matrimonio Holliger y el Collegium Musicum dirigidos por Paul Sacher, a quien está dedicada.

A principios de los años setenta Lutosławski recibe un encargo de la Orquesta Sinfónica de Chicago para componer una pieza sinfónica. Comienza a componerla por aquellos años. Posteriormente la abandona a causa de la composición de *Les espaces du sommeil* primero y *Novelette* después, y ya en 1981 la retoma definitivamente para terminarla a comienzos de 1983. En este periodo de casi diez años compone unas cuantas obras sinfónicas que, como hemos visto, figuran entre lo más importante de su producción, con lo cual la relación que existe entre todo lo compuesto durante esta década y esta nueva pieza nos puede dar una idea de lo que ella supone como resumen y culminación de toda una manera de hacer música desarrollada a lo largo de muchos años. En ella, que cierra y culmina el “tercer período”, está prácticamente todo Lutosławski, y la mayoría de las cuestiones musicales referidas a piezas anteriores se pueden aplicar a su fantástica 3.^a *Sinfonía*. Pero también aparecen las nuevas ideas que comenzó con *Epitaph* y desarrollará en el llamado, por su gran estudioso Ch. Bodman Rae, “estilo tardío”, principalmente la nueva relación entre armonía y melodía y la distribución en acordes consonantes de las agregaciones verticales de doce notas.

En cuanto a la nueva relación armonía-melodía hay en la obra numerosos ejemplos entre los que destacan especialmente dos: la melodía de las violas y su acompañamiento en el n.º 32 de la partitura (ejemplo 9) que corresponde con el inicio del 2.º Movimiento, y la melodía de la cuerda al unísono al comienzo del *Epílogo* (ejemplo 10), n.º 84 y ss., repetida parcialmente en distintos grados con diferentes armonizaciones en el n.º 93 y ss. por trompas y trompetas, y en el n.º 97 por maderas y cuerda.

En cuanto a las agregaciones verticales de doce notas, el ejemplo más notorio lo encontramos al comienzo de la obra en las sucesivas entradas de flautas: do-fa-lab-si; oboes: do#-re-fa#-la, y trompas: mi-sib-mib-sol# (ejemplo 11).

Sobre el análisis formal de la partitura, se ha producido cierta confusión a causa de que se ha divulgado mayoritariamente el que figura en las notas del programa del estreno que contiene algunos errores, ya que fueron suprimidas accidentalmente algunas palabras. Años después de su estreno, Ch. Bodman Rae, de común acuerdo con Lutosławski, corrigió estos errores estableciendo el análisis correcto. Básicamente la pieza consta de dos movimientos principales precedidos de una breve Introducción y seguidos de un Epílogo y una Coda, interpretándose todo ello sin interrupción. Los errores se produjeron porque estaba mal escrito lo referente al último episodio del primer movimiento y los temas iniciales del segundo movimiento.

Según el análisis definitivo establecido por Rae, tras la breve introducción comienza el primer movimiento dividido en tres episodios, seguidos cada uno de ellos por un lento y corto estribillo. Pero el tercer episodio conduce a un breve y lento *intermezzo*, que es seguido por el último

Ejemplo 9. Lutosławski, 3.ª Sinfonía, fragmento del inicio del 2.º movimiento.
 Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

estribillo. El segundo movimiento –como siempre en Lutosławski, el principal–, dividido también en tres partes, desarrolla un tema en forma de *toccata*, contrastando con otro de carácter *cantabile* en una estructura que puede recordar lejanamente a la forma sonata con sus temas contrastados, desarrollos y *tutti* que conducen hacia el clímax o punto culminante de la partitura.

Tanto el inicio de los tres episodios del primer movimiento como de las tres partes del segundo están señalados por variantes instrumentales de la misma célula rítmica de cuatro corcheas con la nota mi en varias octavas con que comienza. Seguido del segundo movimiento viene el epílogo, formado por dramáticos recitativos de la cuerda en contraste con variaciones de una lenta melodía primero en la cuerda, luego en metales y finalmente en maderas y cuerdas que, en su punto álgido, resuelve en una corta y rápida coda que nos lleva al final, cerrando la obra con la misma célula que abrió la sinfonía, pero en diferentes octavas.

Esta 3.ª *Sinfonía* fue estrenada en Chicago el 29 de septiembre de 1983 por los dedicatarios: la Orquesta Sinfónica de Chicago y su director titular Georg Solti.

TOMÁS GARRIDO

83 vivo poco rit. *mf*
A tempo ($\text{♩} = 44-50$)

16 vni I
14 vni II
12 vle
10 vc

unite unite unite unite

ff *f* *p cantando*

Ejemplo 10. Lutoslawski, 3.ª Sinfonía, fragmento del inicio del epílogo.
Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

Vivo (♩ = ca 108)

(stesso movimento)

fl. picc.

fl. 1.

fl. 2.

cl. 1. 2. 3. in sib

trombe 1. 2. 3. in do

trbnri 1. 2. 3. 4.

tuba

ob. 1.

ob. 2.

ob. 3.

cor. in fa 1. 2. 3. 4.

Ejemplo 11. Lutosławski, 3.ª Sinfonía, fragmento del inicio de la obra.
 Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

V. CUARTO PERÍODO: EPÍLOGO Y GRAN CODA

Si en sus inicios Lutosławski utiliza las formas cerradas como soporte de su lenguaje musical, más adelante, con la llegada de la aleatoriedad, busca nuevas ideas centradas en la forma binaria o bipartita que, al contrario de lo que pudiera parecer, no estarán influidas, como ya se ha visto, por los principios aleatorios —de hecho, Lutosławski siempre ha dejado claro que, en su opinión, el azar no debía afectar a la forma— y en esta búsqueda, en la que sería ya su “cuarta etapa” a partir de los años ochenta, se plantea una nueva aventura o, en otras palabras, una nueva fórmula de desarrollo musical que pueda aplicarse a estructuras de gran escala.

La idea que va a utilizar no es enteramente nueva, ya que puede encontrarse en obras anteriores inclusive de su primer periodo; lo que quizás sí sea nuevo es su utilización como base de

un esquema formal. No se trata tanto de establecer una forma esquemática en el sentido ortodoxo, como una fuga o una sonata, sino más bien de realizar una estructura con partes independientes y que, en el interior de cada una de ellas, las secuencias o secciones comiencen y acaben en momentos diferentes, estando a su vez el principio y el fin de cada sección encadenados de manera solapada a otras secuencias vecinas, y así sucesivamente. Ello conforma una estructura que sugiere el simbolismo de una cadena con sus eslabones y de ahí el nombre que Lutosławski da a esta nueva estructura: *Chain*, palabra inglesa que significa cadena. Estas “secuencias-eslabones” son de dos tipos: por un lado hay pequeñas secciones que desarrollan una sola idea musical tanto *ad libitum* como *a battuta* o mezclados, que se superponen o encadenan a otras y, por otro lado, largas secuencias solamente *ad libitum* que se encadenan unas a otras por el solapamiento del contrapunto aleatorio. Bajo esta nueva idea formal surgen tres obras que no constituyen ningún ciclo, sino que funcionan de manera totalmente independiente.

Chain 1, para grupo de cámara de catorce instrumentistas (cuatro maderas, tres metales, percusión, clave y cinco cuerdas), fue compuesta en 1983 para la London Sinfonietta y estrenada en Londres el 4 de octubre del mismo año por este famoso grupo dirigido por el autor. *Chain 2*, subtitulada *Dialogo para violín y orquesta*, fue compuesta entre 1984-1985 por encargo, una vez más, del director suizo Paul Sacher para el Collegium Musicum de Zurich y la violinista Anne-Sophie Mutter, protagonistas todos ellos del estreno que tuvo lugar en la citada ciudad el 31 de enero de 1986. Y de este mismo año es la composición de *Chain 3* para la Orquesta Sinfónica de San Francisco que, bajo la dirección del compositor, se estrena el 10 de diciembre de 1986 en dicha ciudad norteamericana.

El cambio estilístico comenzado por Lutosławski a partir de 1979 no se implanta en sus obras de una manera radical sino progresivamente, mezclando elementos anteriores con sus nuevas preocupaciones melódico-armónicas. Es lo que sucede en estas tres *Chain*, que tienen en común no solo la estructura “en cadena” o los elementos claves de su estilo tardío, como un mayor empleo del *cantabile* y armonías más diáfanas, sino la utilización también, en mayor o menor grado según la pieza, de elementos comunes a partituras de su época anterior. Y aunque ya se ha señalado que las tres no forman ningún ciclo, parece algo más que coincidencia el hecho de que, por ejemplo, todas ellas comiencen por un unísono.

En medio de estas *Chains* compone Lutosławski en 1984 *Partita* para violín y piano, en cinco movimientos, que estrenan Pinchas Zukerman al violín y Marc Neikrug al piano, el 18 de enero de 1985 en Saint Paul, Minnesota. Posteriormente, en 1988, a sugerencia de la Mutter, realizará una versión con orquesta con la posibilidad de unirla en concierto, en un *tour de force*, con *Chain II* por medio de un *Interludio* que compone en 1989 por encargo de Paul Sacher. Todo ello se interpreta unido por primera vez en un concierto realizado en Munich el 10 de enero de 1990 por Anne-Sophie Mutter y la Orquesta Filarmónica de Munich, dirigidas por el compositor.

A lo largo de su vida, Lutosławski recibió diez nombramientos de doctor honoris causa por prestigiosas universidades tanto polacas como del ámbito anglosajón. De igual modo, recibió numerosos premios a su labor creativa y, entre ellos, en estos años de los *Chain*, destaca el Premio Reina Sofía de Composición musical de 1985 que le concedió la Fundación de Música Ferrer-Salat a propuesta de un jurado formado por el compositor italiano Goffredo Petrassi, como presidente, y completado, como vocales, por los compositores españoles Carmelo A. Bernaola, Miguel A. Coria, Claudio Prieto y el violonchelista Lluís Claret. El premio le fue entregado por la entonces reina de España en el Palacio de la Zarzuela de Madrid, el 13 de marzo de 1986.

En esta cuarta etapa, el músico polaco ya septuagenario recapitula con este último giro a su música sobre sus años más creativos, pero en absoluto vuelve al pasado y mucho menos a la tonalidad, como realizarían otros maestros de la música de nuestros días. En un cierto momento, a raíz de la edición de la partitura de *Chain 2*, escribe:

En los últimos años he estado más preocupado por la formación del sonido, melodía, armonía, polifonía que por la organización del tiempo. En mi opinión, la escala tradicional con sus doce notas aún no ha sido totalmente explotada en términos de armonía. Yo creo que se pueden descubrir todavía muchas posibilidades, independientemente de la técnica dodecafónica de Schönberg⁵².

Pero en ese periodo otro elemento viene a añadirse a estas reflexiones: la preocupación por los detalles musicales expresivos, que serán de primordial importancia en las tres grandes obras que brillan nuevamente en los años finales del firmamento lutosławskiano: el *Concerto para piano y orquesta*, *Chantefleurs et Chantefables* y la *4.ª Sinfonía*, grandes piezas que están rodeadas en su composición de un ramillete de deliciosas creaciones menores de circunstancias como varias *Fanfarrias*, una *Tarantella* para voz y piano en apoyo de la ONG CrusAid o *Slides* de 1988, para grupo de cámara de once solistas, con motivo del octogésimo cumpleaños del compositor norteamericano Elliott Carter.

A lo largo de su carrera, Lutosławski siempre tuvo en mente la composición de un concierto para piano y orquesta que, por diversas circunstancias, nunca llegó a realizar hasta que se lo demandó el gran pianista polaco Krystian Zimerman, por quien sentía una gran admiración desde que ganó el Concurso Chopin de 1976. La obra se concretó como un encargo del Festival de Salzburgo. Se estrenó el 19 de agosto de 1988 en dicho festival con Zimerman (a quien está dedicada) de solista y la Orquesta Sinfónica de la Radio Austriaca bajo la dirección del autor.

Compuesto entre 1987-1988, este *Concerto* supone el verdadero punto de inflexión de su estilo tardío, aunque este hubiera empezado mucho antes, sobre todo porque la utilización del timbre, la relación armonía-melodía, así como el empleo de octavas en el piano, están puestas al servicio de unas texturas, en general, consonantes.

⁵² Lutosławski, Witold, "Nota del compositor", *Chain 2, Dialogue for Violin and Orchestra*, London, Chester Music CH55874, 1988.

Y nada mejor que las palabras del propio compositor para conocer la obra:

Mi *Concerto para piano* está formado por cuatro movimientos que se tocan sin interrupción, a pesar de que cada movimiento dispone de un final bien claro.

El primer movimiento comprende cuatro episodios⁵³. En el transcurso del primero y tercero, los motivos presentados son *nonchalants* (descuidados), ligeros, algunas veces ligeramente caprichosos, jamás verdaderamente serios. En oposición a estos primer y tercer episodios, el segundo y cuarto están atravesados por una libre *cantilena* que conduce, finalmente, al punto culminante de todo el movimiento.

El segundo movimiento es una suerte de movimiento perpetuo, una “caza”, perseguida endiabladamente entre el piano y la orquesta que se cierra sobre un instante de calma como preludeo al tercer movimiento.

Este último se abre sobre un recitativo del piano solo, que entona entonces un tema *largo* muy cantado sin la participación de la orquesta. El episodio central, partiendo de la entrada de la orquesta, se opone violentamente con el recitativo inicial por momentos de carácter súbitamente dramáticos. La *cantilena*, sin acompañamiento orquestal, reaparece como coda del movimiento.

El cuarto movimiento, por su construcción, parece aproximarse a la chacona barroca. Su tema (tocado únicamente por la orquesta) está formado por notas breves, separadas por silencios, que no llevan acordes (como la chacona tradicional). Este tema, repetido varias veces, forma solamente una de las capas sonoras del discurso musical. En oposición a esta capa permanente, el piano propone al mismo tiempo otro material. Estas dos capas sonoras evolucionan como una “cadena”, forma evolutiva característica: así, los principios y finales de las intervenciones del piano no son simultáneos con los del tema. Ellos no llegan a ser simultáneos hasta el final del movimiento. El tema aparece entonces una última vez, de una forma que no lleva los silencios, siempre tocado por la orquesta. Entonces viene un recitativo corto del piano, *fortissimo*, sobre el fondo de la orquesta, seguido de una corta coda *presto* que cierra la partitura.

Tal como son frecuentemente utilizados en otras de mis obras, los elementos “aleatorios” existen igualmente pero en un menor grado en el *Concierto para piano*. Están subordinados enteramente al principio de la organización colectiva (armonía, melodía...). Como lo he escrito en un artículo ya antiguo publicado en la revista MELOS (n.º 11, 1969), me he esforzado en explicar cómo esto era posible. Lo esencial de mi argumentación no tiene necesidad de ser nuevamente repetido. Una sola consideración no debe ser olvidada: no hay improvisación en mi música. Todo lo que debe ser tocado está consignado en detalle y debe ser reproducido exactamente por los intérpretes, los miembros del grupo. La única diferencia fundamental entre los episodios *ad libitum* (no dirigidos por el director) y los otros escritos de manera tradicional (organizados en compases) es que los primeros no disponen de una misma medida metronómica. En otros términos, cada uno toca su parte como si él estuviera solo, sin coordinación con los otros ejecutantes. Esta aproximación da resultados cada vez diferentes, con texturas *flexibles* de ritmos enriquecidos y caprichosos, imposibles de realizar de otra manera. Todo lo que acaba de ser dicho no

⁵³ Lutosławski emplea la palabra francesa *épisodes*, mientras que Rae en su traducción al inglés dice *sections*. Esto no tendría mayor importancia si no fuera porque Rae, en su magnífico análisis de esta obra (*The music of...*, pp. 218-219), emplea el término inglés *episodes* para denominar otro tipo de divisiones formales: en este caso concreto las estructuras *ad libitum* de contrapunto aleatorio que van seguidas por un *ritornello a battuta*.

tiene finalmente más que una importancia secundaria en relación a la naturaleza misma del mensaje que el compositor quiere hacer cumplir. ¿Cuál es entonces este mensaje? En esta cuestión, solo la música misma puede responder. Felizmente, esto no puede explicarse con palabras. Si fuera posible, si verdaderamente una obra musical pudiera ser descrita con precisión por medio de las palabras, entonces la música, en tanto que arte, habría perdido toda utilidad⁵⁴.

Pero Lutosławski habla en este escrito de la forma y no dice nada de la minuciosa elaboración tímbrica que trasluce toda la parte orquestal del *Concerto*, verdadera protagonista en algunos momentos, o de los planteamientos melódicos y armónicos. Ejemplo de ello es el principio mismo de la obra, cómo la armonía puesta al servicio de una cierta tesitura instrumental consigue un timbre y un color muy característicos y personales.

En el planteamiento armónico del *Concerto*, Lutosławski sigue a grandes rasgos las mismas pautas que en sus inmediatas piezas anteriores en las que, poco a poco, cada vez utiliza más armonías y líneas melódicas consonantes, aunque no deja de emplear para conseguirlo el mismo procedimiento básico que en la mayoría de sus obras: los acordes o, mejor, agregaciones de doce notas y sus subdivisiones. Y en este sentido, Lutosławski ha recalcado en varias ocasiones, y más con motivo de este *Concerto*, que su armonía consonante no tiene nada que ver con la tonalidad, sino con el trabajo sobre estas agregaciones de doce notas.

Es así como sucede, también, al comienzo de la partitura en que la disposición armónica del agregado de doce notas está al servicio de un resultado consonante. A partir de un acorde *pianissimo* de siete notas en las maderas: do#-fa#-sol-la#-si-re-fa (ejemplo 12), irá ampliándolo con intervalos de 2.^a menor y 3.^a menor: lab-la-do-re#-mi, hasta alcanzar el acorde completo de doce notas dividido en cinco grupos de tres, que se encadenan por notas compartidas: do#-fa#-sol (Fg+Cl 3), sol-la#-si (Ob 1+Fl 3), re-fa-lab (Cl 2+Ob 3), lab-la-do (Ob 2+Fl 1) y do-re#-mi (Cl 1+Fl 2); acorde que, retomado en fuerte por la cuerda (ejemplo 13) sin contrabajos en *divisi a 3*, se reducirá progresivamente a través de células de tres notas hasta su mínima expresión: sol-lab, para dar paso al acorde arpegiado inicial del piano solista: sol#-do#-re-do-mib.

Y sobre este acorde inicial y la relación con el instrumento cuenta Zimmerman:

[...] el tema del instrumento es capital. En la historia, cada compositor ha tenido su propio instrumento, con singularidades muy precisas, que han marcado sus correspondientes estéticas [...] Yo he vivido en mis propias carnes esta misma experiencia con Lutosławski, cuando escribió para mí su *Concerto para piano y orquesta*. Una vez concluido me mostró la partitura. Le hice cientos de preguntas tras revisarla visualmente. Luego, cuando lo estudié al piano, comenzaron a surgir cosas totalmente imprevistas. Pero había un problema que me parecía irresoluble: al principio, el acorde inicial debía de ser como

⁵⁴ Originalmente en polaco, fueron traducidas al inglés por Rae y publicadas en Rae, Charles Bodman, *The music of...*, pp. 217-218. Para este artículo se ha utilizado la traducción al francés que realizó el propio compositor, publicada en "Nota del compositor", *Concerto for Piano and Orchestra*, Londres, Chester Music CH55984, 1991.

5 $\frac{30}{16}$ $\text{♩} = \text{ca } 110$

①
▽ AD LIB.

fl. 1. *pp*

ob. 1. *pp*

1. *pp*

cl. 2. *pp*

3. *pp*

car. *mf* *lascia vibrare*

Ejemplo 12. Lutosławski, Concierto para piano y orquesta, fragmento del inicio de la obra.
Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

una especie de explosión, un ¡Uaaaa! Yo, por más vueltas que le daba, no era capaz de entender aquello, estaba desazonado. Un mes después, Lutosławski me invitó a comer en su casa. Después del almuerzo, tras tomar café, me preguntó con suma avidez: “¿Cómo va el concierto? ¡Por favor, tócalo!”. Me senté en su piano, el mismo sobre el que había compuesto el concierto, atacé el primer acorde y al momento, inesperadamente, entendí lo que quería Lutosławski con aquel ¡Uaaaa! Fue el piano mismo el que me reveló la idea del compositor, la cual, a su vez, fue modelada por la existencia de ese instrumento concreto que tenía Lutosławski en casa⁵⁵.

Siguiendo los mismos principios melódicos y armónicos que en obras anteriores, a partir de las agregaciones de doce notas y sus subdivisiones, está construida la siguiente partitura importante en su producción: *Chantefleurs et Chantefables* compuesta entre 1989-1990, pero en este caso la búsqueda de la consonancia, no solo en la línea vocal sino en la armonía de conjunto, es todavía mayor que en las precedentes. Al igual que la anterior esta obra también requiere solista, en este caso una soprano

⁵⁵ Romero, Justo, “Krystian Zimerman, artesanía de la pasión” (entrevista), *Scherzo*, n.º 124, mayo 1998, pp. 47-48.

The image shows a page of a musical score for piano and orchestra. At the top right, there is a small piano solo section with two staves. The first staff has a note with a fermata and a handwritten annotation "(ca 3'") above it. The second staff has a note with a fermata and a handwritten "Ped" below it. The main score below is for five string parts: Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Violin III (Vni III), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.). Each part is divided into three staves (div. a 3). The tempo is marked as "♩. = ca 110". The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamics are marked with "f" (forte) and "sf" (sforzando). The piano part is marked "Pf. solo".

Ejemplo 13. Lutoslawski, Concierto para piano y orquesta, fragmento del inicio de la obra.
Con la amable autorización de Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA / Chester Music Ltd.

lirico-ligera, acompañada por una orquesta reducida de forma considerable a maderas y metales a 1, percusión, arpa, piano-celesta y cuerdas.

Nuevamente Lutosławski utiliza textos del poeta francés Robert Desnos, nueve poemas extraídos de una publicación póstuma realizada a partir de un manuscrito que Desnos entregó a su editor poco antes de ser detenido por la Gestapo en 1944, *Chantefables à chanter sur n'importe quel air*, y de otro grupo de *Chantefables* descubiertos posteriormente. Son una colección de poemas sobre animales y plantas escritos para los hijos de amigos, con la consigna *pour les enfants sages* (para los niños sabios), llenos de humor, magia y misterio. De esta edición póstuma conocida por el título de *Chantefables et Chantefleurs*, Lutosławski utiliza cinco poemas sobre flores y cuatro sobre animales que, siguiendo el orden en que aparecen en la partitura son: 1. *La Belle-de-nuit* (El Dondiego de noche), 2. *La Sauterelle* (El Saltamontes), 3. *La Véronique* (La Verónica), 4. *L'Eglantine, l'Aubépine et la Glycine* (La Gavana, la Oxiacanta y la Glicinia), 5. *La Tortue* (La Tortuga), 6. *La Rose* (La Rosa), 7. *L'Alligator* (El Caimán), 8. *L'Angélique* (La Angélica) y 9. *Le Papillon* (La Mariposa). El desarrollo de los textos va conformando a su vez la forma musical de cada pequeño movimiento que, a gran escala, no adquirirá la forma de estructura bipartita sino la suma de los nueve pequeños movimientos.

Lutosławski retoma en esta obra el lirismo tanto vocal como instrumental desplegado en la anterior con textos de Desnos, *Les espaces du sommeil*, para crear un sutil y bello melodismo en la parte vocal y un gran refinamiento tímbrico en la parte orquestal, como resultado de sus características combinaciones instrumentales y armónicas. Por otro lado, dejando los planteamientos puramente abstractos de la mayoría de sus creaciones, aquí la música está al servicio de la misma magia, misterio y humor que rezuman los textos sin llegar a ser música descriptiva en ningún momento.

Dedicada una vez más al director suizo Paul Sacher, la obra fue estrenada en los Proms londinenses el 8 de agosto de 1991 por la soprano noruega Solveig Kringleborn y la Orquesta Sinfónica de la BBC dirigidas por el compositor.

Al mismo tiempo que escribía la obra anterior, Lutosławski estaba trabajando en la que sería su última gran composición, la 4.^a *Sinfonía*, que cierra un ciclo tanto sinfónico como vital. Las cuatro sinfonías figuran en su producción como cuatro pilares que sostienen el desarrollo de un arco musical compacto, homogéneo y sin fisuras, sobre los que discurre su música, sus diferentes estilos, desde la primera época hasta el final de sus días, dándose la circunstancia de que el tiempo transcurrido entre cada una de ellas es progresivamente menor: si entre la Primera y la Segunda pasan unos dieciocho años, entre la Tercera y Cuarta apenas cinco.

No son obras de transición o de experimento sino, al contrario, cada sinfonía se erige como compendio o resumen de una etapa. La Primera cierra y culmina ese inicial periodo de formación y asentamiento profesional como compositor dentro de los esquemas armónicos y formales afines a las principales corrientes de la primera mitad del siglo XX; la Segunda se erige como punto culminante

de un tercer periodo en el que la búsqueda de nuevas estructuras basadas en la forma bipartita, el contraste entre pasajes *ad libitum* y *a battuta* así como el desarrollo del contrapunto aleatorio son protagonistas y señas de identidad que le caracterizan como una de las voces principales y más personales de la composición del momento; la Tercera es una obra que resume, condensa y cierra dicho tercer periodo y, a la vez, gira y se abre hacia el cuarto; y la Cuarta resume y cierra este periodo tardío en que la búsqueda de una melodía de su tiempo, una armonía más consonante y la preocupación por una interpretación más expresiva, en detrimento de la abstracción de la época anterior, son los elementos que la definen.

Las cuatro sinfonías están unidas por un mismo procedimiento compositivo: el trabajo armónico sobre los acordes o agregaciones de doce notas y sus subdivisiones, y es sorprendente cómo la aplicación de este sistema según el interés estético de cada momento hace que las cuatro suenen muy diferentes unas de otras. Por otro lado, si la Primera está escrita toda “a compás”; si en la Segunda los pasajes *ad libitum* predominan ampliamente sobre los escritos *a battuta*; si en la Tercera hay un equilibrio entre ambas maneras de escritura; en esta cuarta los pasajes *ad libitum* son muy pocos en el conjunto de la obra, tal como señala Rae: “La gran fluidez con que Lutosławski produjo sus obras en los 80, puede mayormente ser debido al menor protagonismo del material aleatorio [...]. Solo quince de las ochenta páginas de la partitura de la 4.^a Sinfonía están dedicadas, enteramente o en parte, a coordinaciones *ad libitum*”⁵⁶.

Siguiendo el tradicional esquema bipartito de la mayoría de sus obras, Lutosławski divide esta sinfonía en dos partes, de las cuales la primera hace las veces de movimiento introductorio y la segunda de movimiento principal, ocupando este último casi dos terceras partes de la obra. El carácter oscuro y un intenso dramatismo, ya manifestados en algunos pasajes del *Concerto* para piano o de la versión orquestada de la *Partita*, atraviesan toda la sinfonía —como presagiando el final de sus días— y adquieren más relevancia que en las tres anteriores. Esto se manifiesta desde el inicio mismo de la pieza (ejemplo 14) en que, sobre una sonoridad *pianissimo* y con sordina de la cuerda —un pedal del mi grave de chelos y contrabajos y una oscura armonía que se abre y cierra del resto de la cuerda—, el clarinete canta una melancólica melodía que se expandirá hacia las flautas y desembocará en una sección *ad libitum* de sonoridad etérea y vaporosa, entrada similar que se repetirá otras dos veces —en los dos casos sobre un pedal en *fa#* grave— siendo a partir de la tercera cuando se desarrollará este primer movimiento.

Pero el gran desarrollo de la obra viene con el segundo y principal movimiento en el que, a pesar de su pulsación ternaria en *tempo allegro* de fluido y contrastado impulso rítmico, no abandonará el carácter de melancolía dramática y, por momentos, expresionista, con varias melodías de carácter nostálgico ampliamente desarrolladas por la cuerda, especialmente las que comienzan al unísono violines primeros, segundos y violas. La Coda final, a semejanza de la *Tercera Sinfonía*, busca

⁵⁶ Rae, Charles Bodman, p. 237.

la brillantez rítmica; pero si en la Tercera el mi unísono final suena potente, redondo y lleno de luminosa vida, en este pasaje los repetidos acordes finales, *fortissimo* y en registro grave: mi-si-sol#-la#-re#, nos remiten al mismo carácter sombrío –más amargo quizás que nostálgico– del principio.

Esta 4.^a *Sinfonía*, compuesta entre 1988-1992 por encargo de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles y su gran admirador, el director titular entonces de la formación, Esa-Pekka Salonen, se estrenó en dicha ciudad americana, con la Orquesta Filarmónica dirigida por el compositor, el 5 de febrero de 1993 (un año antes de su muerte).

Aunque realmente la última obra que compuso Lutoslawski, cual canto de cisne, no fue la sinfonía sino, en 1992, la breve y virtuosa *Subito* para violín y piano, escrita como obra obligada para el Concurso de Violín de Indianápolis de septiembre de 1994.

Dejando uno de los legados musicales más impresionantes del siglo XX –cuyos originales se conservan en el archivo de manuscritos musicales de la Fundación Paul Sacher de Basilea– Witold Lutoslawski murió en Varsovia el 7 de febrero de 1994; y su inseparable esposa Danuta, artífice de la copistería musical de muchas de sus partituras (imitaba fidedignamente la escritura autógrafa de su esposo), once semanas después.

“Esto no es más que una crónica fragmentaria de mi trabajo de compositor...”⁵⁷. ■

[Todos los ejemplos musicales del presente artículo han sido reproducidos con la autorización expresa de:
Music by Witold Lutoslawski

© Copyright 1971 Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland. Transferred to Chester Music Ltd.

© Copyright by Chester Music Ltd for the World except Albania, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, China, Croatia, Cuba, Czech Republic, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, Macedonia, North Korea, Poland, Romania, Serbia and Montenegro, Slovakia, Slovenia, Ukraine, Vietnam and the Commonwealth of Independent States (CIS).

All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Used by Permission].

⁵⁷ Lutoslawski, Witold, “L’emploi du hazard”, en Couchoud, Jean-Paul, p. 200.

