



Universidad Nacional Autónoma
de México

2
2g

Escuela Nacional de Música

**EL LENGUAJE DE W. LUTOSLAWSKI
EN LOS AÑOS SESENTAS**

TESIS

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN COMPOSICION

P r e s e n t a

María del Consuelo Granillo González

México, D. F.

1989.



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION	3
PANORAMA DE LA MUSICA EN LOS AÑOS CECENTAS.....	6
EL COMPOSITOR Y SU OBRA.....	13
ELEMENTOS DEL ESTILO DE LUTOCIAWSKI	
A PARTIR DE 1960	25
"JUEGOS VENECIANOS"	34
"LIBRO PARA ORQUESTA"	51
CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA	81
CONCLUSIONES	97
CATALOGO DE OBRAS IMPORTANTES	100
BIBLIOGRAFIA	102

INTRODUCCION

Encuentro que para el estudiante de Composición es importante acercarse analíticamente a la obra de los compositores y no me refiero sólo a las obras maestras, sino a los procesos que llevan a cabo los grandes creadores para depurar su lenguaje, procesos que a veces cristalizan en trabajos impecables y que otras muchas son simplemente experimentos, inquietudes, caminos abiertos para sí mismos o para otros que pueden ser "resonadores", que tomen la estafeta para internarse en la vida creativa.

Al escuchar en clase la obra del compositor Witold Lutoslawski me impresioné vivamente. A nivel intuitivo, me percaté que en su obra se daba la síntesis de muchas cualidades, tales como poseer una personalidad musical bien definida, manejar con gran oficio sus materiales, y una modernidad sincera y elocuente que no reniega de la tradición y que se nutre de ella para renovarla.

Mi propósito al realizar este trabajo era en un inicio descifrar una obra que me había llamado la atención y al ir haciendo el trabajo, me di cuenta que el análisis concreto de las obras se llevaba a buscar el contexto en el que habían sido realizadas y a ubicar a Lutoslawski dentro de ese contexto. Considero importante señalar que en la búsqueda de materiales para la realización de este análisis me topé con graves dificultades, pues a pesar de ser Lutoslawski uno de los clásicos de la música del siglo XX, no pueden encontrarse sus partituras en las bibliotecas especializadas y mucho menos discografía o

grabaciones. A pesar de existir bibliografía sobre su trabajo, ésta, además de estar en otros idiomas, es prácticamente imposible de conseguir en México. Por otra parte, las obras de Lutoslawski no se han escuchado en México salvo extrañas ocasiones y no se programan jamás, ni en los escasos foros de música nueva. Así pues, he recurrido a las bibliotecas y discotecas de maestros y amigos, lo cual obviamente retrasó todo el trabajo.

Ahora que el trabajo está concluido, puedo decir que más que demostrar el valor de una obra que a estas alturas no necesita demostraciones, mi propósito fundamental es mostrar las cualidades de una obra perfectamente integrada y brindar una información clara y útil acerca de un compositor cuya trascendencia no ha sido suficientemente valorada en México, debido a la falta de información.

El surgimiento en los años sesentas de los compositores polacos como Penderecki con su "Treno por las Víctimas de Hiroshima" (1960), y de Lutoslawski con "Jeux Venetiens" (1961), provocó un poderoso impacto entre los músicos de ese momento. La propuesta de estos músicos no podía encajonarse en ninguna de las corrientes vanguardistas, y al mismo tiempo participaba de los medios más recientemente utilizados, tales como el aleatorismo, el uso del total cromático (no desde un punto de vista serial), la utilización de texturas. La búsqueda en el caso de Penderecki de nuevas posibilidades en la utilización de los instrumentos y en la notación, etc. Es por esto que decidí analizar tres obras que corresponden a la década de los sesentas y a la época de madurez de Lutoslawski. Es en los sesentas que Lutoslawski

consolida su lenguaje y surge como figura importantísima en el panorama musical del siglo XX.

"Jeux Venetiens", "Livre pour Orchestre" y el Concierto para Violoncello y Orquesta, son las obras que analizo en este trabajo. La decisión de abordar estas obras responde por un lado al subjetivo gusto personal y por otro, a considerarlas buenos ejemplos de los logros de Lutoslawski. "Jeux Venetiens" es la primera obra en que Lutoslawski introduce el aleatorismo dirigido, técnica que caracteriza sus obras a partir de esta fecha y el "Livre pour Orchestre" y el Concierto para Violoncello, son dos obras de reconocida factura que nos brindan la oportunidad de ver el trabajo de Lutoslawski con la orquesta sinfónica y con un solista y orquesta.

Para ubicar la importancia de Lutoslawski, decidí hacer una exposición de los acontecimientos más importantes en el terreno musical de los años sesentas y posteriormente un bosquejo biográfico del compositor. A continuación expongo los elementos principales del lenguaje de Lutoslawski que nos introducen al análisis concreto de las tres obras citadas. El procedimiento para analizar tales obras es personal y totalmente ecléctico. Finalmente, escribí una breve conclusión.

Espero con este trabajo brindar una visión clara del lenguaje y de los procedimientos utilizados por Lutoslawski en la creación de sus obras sinfónicas, y contribuir de ese modo a llenar el vacío de información que se tiene con respecto a su obra en México y en idioma español.

Paranorama de la Música en los años Sesentas

Para ubicar la importancia de la obra de un compositor, es necesario tener una visión amplia del contexto en el cual ésta se produce.

En el caso de Lutoslawski, escogí tres obras, realizadas en la década de los sesentas y que corresponden a su período de madurez, en el que el compositor no sólo posee ya un lenguaje personal e identificable, sino también ofrece desde su perspectiva individual, soluciones satisfactorias a algunos de los problemas específicamente musicales que surgieron alrededor de esta época.

Es prácticamente imposible aislar los acontecimientos que suceden en una década específica, sin relacionarlos con la serie de movimientos o sucesos anteriores que los provocan. Puede afirmarse que en el terreno musical y tal vez también en el de las artes en general, los cambios fundamentales, las brechas que separan cualitativamente la producción de este siglo de la del precedente, se dieron durante la primera mitad del siglo. Todo lo que ha sucedido posteriormente, tiende a la profundización, ampliación o variación de las ideas que en su momento constituyeron una real innovación o rompimiento con conceptos anteriores.

Ya que las aportaciones más importantes de Lutoslawski comenzaron a darse en los años sesentas, trataremos de ubicarlas en el acontecer musical mundial:

El período posterior a la segunda guerra mundial, produjo diversos cambios en la música, de los cuales los tres más importantes fueron: La expansión de la técnica serial, la utilización de medios electrónicos y la admisión del azar.

Tales cambios no se dieron aisladamente, las escuelas, instituciones, centros de investigación o personas que los originaron, frecuentemente estuvieron en contacto intercambiando ideas y creando diferencias, matices y variedades que provocaron la convivencia de una amplia gama de posibilidades en cuanto a los medios de que dispuso la composición musical, situación que prevalece hasta nuestros días.

Los procedimientos seriales, aplicados originalmente por Schönberg y sus discípulos únicamente a la escala de doce

tonos, fueron extendidos y aplicados a todos los componentes del sonido, a los que se dio el nombre de parámetros musicales. El carácter fundamentalmente analítico del Serialismo Integral lo lleva a investigar los componentes del sonido por separado, para luego interrelacionarlos, más que a considerar al sonido como una unidad compleja.

Las jóvenes generaciones que inician su vida musical en los primeros años de la postguerra, adoptaron especialmente el serialismo weberniano como un ejemplo y como una alternativa para renovar el lenguaje y la concepción de la música. El Instituto Internacional de Música de Darmstadt, fundado en 1947 por Wolfgang Steineke, fungió como sede de los principales compositores de esta corriente, entre los que podemos mencionar a: Herbert Eimert (1897-1972), Hermann Haas (1897-1966), Pierre Boulez (1925-), Karlheinz Stockhausen (1928-), Luigi Nono (1924-), Bruno Maderna (1920- 1973), Henri Pousseur (1929-), Luciano Berio (1925-), Hans Werner Henze (1926-), etc.

La mentalidad del Serialismo Integral que hacía necesario un sistema por medio del cual los sonidos pudieran tratarse unitariamente, como una entidad con altura, dinámica, timbre y formas de ataque específicos, coincidió con el desarrollo tecnológico y se acopló a él. Algunos de los precursores de la electrónica en música, declararon su continuidad con el sistema de composición serial pues lo consideraron el único medio de tratamiento del material sonoro electrónico. Sobre estas bases teóricas se instaló en 1953 el primer laboratorio de música electrónica en Radio Colonia, donde Eimert y Beyer producían las primeras obras con sonidos puramente electrónicos, en técnica puramente serial y grabados como producto final en cinta magnética. Serialistas tales como Stockhausen, Pousseur, Berio, Maderna, Evangelisti, etc., siguieron el ejemplo posteriormente.

La necesidad de encontrar nuevos sonidos, se hacía sentir no sólo entre los serialistas sino también entre otras corrientes ajenas al sistema, lo que provocó una división entre Música Concreta y Música Electrónica, misma que ha desaparecido con el tiempo, unificándose en el término Música Electroacústica. La música concreta, cuyo origen es principalmente francés (Pierre Schaeffer, 1910 y Pierre Henry, 1927), manipulaba en el laboratorio ruidos y sonidos extraídos de la realidad por medio de grabadoras y la música electrónica, producía sonidos en el laboratorio por medio de

sinetizadores. Aunque en cierto modo ambos tipos de música recurrieron a medios similares, su punto de partida estético era muy diferente. El de la música concreta estaba basado en un método empírico de corte surrealista y el de la música electrónica en un método apriorístico, nacido de la técnica serial.

El impresionante desarrollo de la tecnología a partir de la segunda guerra mundial repercutió en el mundo musical de manera incommensurable, tanto a nivel interno, en el ensanchamiento de los recursos sonoros, como a nivel externo en el crecimiento de las posibilidades de difusión de la música. Lo que constituye quizá el cambio material más grande entre la primera y la segunda mitades de este siglo.

La conversión del serialismo en una especie de manierismo escolástico, practicado con sabiduría por numerosos músicos, la exigencia de perfección en la interpretación de partituras cuyas dificultades extremas eran muchas veces insuperables y finalmente, el descubrimiento europeo de algunas de las corrientes de la música americana, especialmente de las ideas de John Cage, condujo hacia el final de los años cincuenta a que se diera una especie de agotamiento del serialismo, que había centrado los esfuerzos y la atención de muchos compositores jóvenes, principalmente centroeuropeos.

Es difícil rastrear las causas del surgimiento de ideas tales como la inclusión del azar en la música, sin embargo el hecho de que la aparición del Aleatorismo coincidiera con el declinamiento del Serialismo Integral nos habla de una reacción "liberadora" ante el control extremo y a veces absurdo por impracticable, de todos los parámetros del sonido, al que habían legado los serialistas.

El elemento de improvisación, el azar, la casualidad, que casi siempre estuvieron ausentes en el arte occidental, se comenzaron a manifestar con fuerza hacia la mitad de este siglo en literatura, pintura y música principalmente. Algunos artistas americanos y europeos tuvieron la inquietud de ponerse en contacto con la gran civilización oriental tal es el caso de John Cage, quien orientado hacia la filosofía Zen y hacia los procedimientos del libro clásico chino I Ching, realizaría una música totalmente aleatoria en la que el proceso de realización está por encima del proceso de composición.

El conocer el significado de algunos conceptos del budismo zen nos ayuda a explicarnos las ideas que bajo su influencia, surgieron en numerosos artistas. Tales el caso de Ko-tzu que es una actitud ante un procedimiento determinado y que significa: espontaneidad en la acción, apoderarse no intelectual ni conceptualmente, sino casi por un condicionamiento psicopsicológico del acto creativo, lo que nos lleva a obtener un verdadero conocimiento, absoluto e irracional, del mundo y de las cosas. Este tipo de conocimiento llamado Prajna, se diferencia del conocimiento intelectual llamado Vijnana. Por otro lado Prajna, se halla vinculado también con el concepto de velocidad, con la inmediatez de la ejecución, como una simultaneidad absoluta entre pensamiento y acción.

La riqueza dada por la simplicidad, la espectacularidad suscitada por la falta de plenitud de la asimilación y la fascinación por la ausencia o el vacío, se hallan demasiado lejos del pensamiento occidental, mientras presiden buena parte del arte influido por el zenismo.

Será tema de otro estudio indagar la diversidad del impacto que estas filosofías causaron en la mente de los creadores de occidente, lo cierto es que en música los papeles del compositor, del intérprete, del oyente, así como el concepto mismo de obra, sufrieron un profundo cuestionamiento con la inclusión del Aleatorismo.

El intérprete adquirió la libertad de elegir lo que va a tocar, cuándo va a tocarlo, la posibilidad de estructurar u ordenar el material e incluso la posibilidad de improvisar y/o producir directamente la música. Todo esto con amplias delimitaciones marcadas por el compositor de antemano. Por su parte, el compositor dejó de ser el responsable absoluto de su creación y el oyente se convirtió en destinatario de un proceso musical irrepelible de manera idéntica, por lo que la audición de una obra se convirtió en una acción suya, más que del compositor.

El resultado musical, la obra en sí, ha sido el punto más afectado o más vulnerable en esta red de relaciones, en donde existe una marcada tendencia a dejar de producir objetos sonoros para dar lugar a la creación de procesos sonoros, que a pesar de tener una identidad, son susceptibles de cambios incluso esenciales.

La primera manera histórica de la aleatoriedad

europas, fue la música móvil, o de forma abierta, donde el compositor proponía una serie de fragmentos musicales que podían ser ordenados por el intérprete de diversas maneras. Rápidamente la mayoría de los serialistas (Stockhausen, Boulez, Pousseur), y en especial los últimos llegados a ésta problemática, se encontrarían practicando una formalística móvil que iría derivando hacia otras formas de aleatoriedad, aun cuando siguieran siendo serialistas.

Tanto el aleatorismo como la música electroacústica, tendieron a desarrollar un grafismo musical distinto del tradicional debido a la necesidad de fijar en la partitura nuevas posibilidades sonoras y estructurales. Esto provocó un notable desarrollo en los grafías musicales y al mismo tiempo un cierto desorden, pues al no existir una simbología universalmente aceptada, los compositores han tenido que crear su propio código de signos y han obligado al intérprete a familiarizarse con las notas explicatorias y con los diccionarios de signos y significados que contienen la mayor parte de las obras contemporáneas.

De alguna manera, el decaimiento del serialismo es también el decaimiento musical de la hegemonía franco-italo-germánica, lo que ha significado un florecimiento de la música tanto en los países periféricos de Europa, como en el resto de los continentes. Numerosos músicos de vanguardia, han estudiado incluso el paso por el serialismo, buscando soluciones diferentes al mismo tipo de problemas. Ejemplo de ésta fue el surgimiento avasallador de los compositores polacos como Penderecki y Lutoslawski, quienes plantearon en obras como "Treno a las Víctimas de Hiroshima" o "Juegos Venecianos", nuevos caminos para la composición musical, independientes de las vanguardias prevalecientes.

Junto a las corrientes que he mencionado, se han dado otras no menos importantes en las décadas centrales de este siglo (50tas, 60tas, 70tas), cuya repercusión no ha sido tan extensa, tal es el caso del teatro musical, o de la multimedia, donde el creador echa mano de distintas disciplinas para hacer su obra. Ejemplos de estas corrientes son las obras de Mauricio Kagel y Sylvano Bussotti. También están los experimentalistas como Georges Crumb, preocupados

por obtener nuevos timbres de los instrumentos tradicionales. Es importante mencionar que algunos músicos han relacionado las matemáticas y las computadoras con la composición musical como es el caso de Iannis Xenakis y de Jean Etienne Marie.

He aludido a las corrientes más importantes que se han dado en la música de la Segunda Guerra Mundial hasta los años sesentas aproximadamente para dar una visión del contexto en el cual surge Lutoslawski junto con otros compositores de la escuela polaca, quienes han creído mediante sus obras, respuestas personales a los problemas musicales que han preocupado a los compositores de estas últimas décadas.

Dejando de lado problemas estéticos y filosóficos, cabría preguntarse: ¿a qué nos referimos al hablar de los problemas musicales que han preocupado a determinados compositores?. Podría decir, de acuerdo con John Cage, que el compositor, a partir de los sesentas, se enfrenta para la creación de un lenguaje propio, con que dispone de todo el campo del sonido, lo que constituye un reto creativo y una verdadera dificultad.

Por otro lado, la desaparición de fronteras nítidas entre los elementos de la música (melodía, armonía y ritmo) ha tenido repercusiones en la creación de formas musicales, orillando a los compositores, a buscar no sólo formas personales, sino incluso formas particulares a cada obra dentro de su producción.

El concepto de armonía se ha ampliado con la relativización o desaparición del carácter funcional de los acordes, con el dodecafonismo serial o no-serial e incluso, con la división de la escala en intervalos menores al semitono.

La melodía ha perdido su carácter simétrico y periódico, se ha independizado del fondo armónico y ha dejado de constituir la parte fundamental del principio temático.

El ritmo por su parte, ha dejado de ser debitorio de la estructura melódica, de sus periodos regulares y de la barra de compás; adquiriendo otra dimensión en el tiempo.

Por otro lado, elementos que antes contaban poco en la forma de la obra, se han erigido en centro de sistemas formales. Tal es el caso del timbre.

Al interrelacionarse todos los elementos del sonido, surge en los sesentas un concepto importantísimo para la música de nuestro siglo que es la textura y que tiene que ver con conceptos aplicados recientemente al análisis musical, tales como densidad (cantidad de sonidos por tiempo), movimiento (velocidad en la aparición de nuevos sonidos por espacio de tiempo) y ámbito sonoro (registros abarcados).

Si pudiera definirse toda una época con una palabra, yo diría que los sesentas son una etapa de rompimiento. Las inquietudes que se manifestaron a nivel social entre los jóvenes, tendientes a cuestionar profundamente todos los valores tradicionales de la sociedad, tuvieron una amplia repercusión en las artes, en las que quizá nunca antes la voluntad de romper, innovar, cuestionar o revolucionar se había dado con tanta fuerza como entonces. El ansio primigenio de ruptura y de cambio, se manifestó en una diversidad inaudita de tendencias y corrientes artísticas, en las cuales la mayoría de las veces el concepto de la obra, de lo que ésta debe ser o significar, estaba por encima de la obra misma y tenía más importancia que ella.

Los resultados de este movimiento y de la búsqueda multidireccional que originó, son vislumbrables apenas ahora, a casi treinta años de distancia.

El compositor y su obra

Lutoslawski nace en Varsovia el 25 de enero de 1913, en el seno de una familia prominente en los círculos más cultos de Polonia. Entre los hermanos de su padre se encontraban: Wicenty Lutoslawski, distinguido filósofo y escritor, su esposa Sofia Pérez Eguía y Casanova, notable poeta y novelista española, Kazimierz Lutoslawski, sacerdote y físico y Marian Lutoslawski, ingeniero y prominente político. Sus abuelos paternos eran músicos amateurs y su padre, Josef Lutoslawski, estudió ciencias políticas y estuvo inmerso en la política toda su vida.

Por el lado materno, su abuelo era matemático y su madre Maria Olszewska, física.

De la unión de Jozef Lutoslawski y Maria Olszewska nacieron tres hijos: Jerzi, ingeniero, Harryk, agrónomo, y Witold Lutoslawski, compositor.

Lutoslawski inició sus estudios de piano a los seis años con Helena Hoffman y posteriormente con Jozef Smdawicz, un prestigiado concertista. En 1926, inicia estudios de violín con Joseph Joachim, con quien estudia 6 años.

En 1928, inicia estudios con Malszewski (1873-1939), alumno de Rimsky Korsakov, en el Conservatorio de San Petersburgo de 1898 a 1902. Malszewski escribió en un principio en el estilo neorromántico ruso, influenciado por su maestro y por Glazunov, para después desarrollar un fuerte estilo nacionalista.

Bajo la tutela de Malszewski, Lutoslawski realiza sus primeras obras conocidas, aunque prefiere citar como debut, el estreno de sus Variaciones Sinfónicas en 1939.

Hacia 1931, inicia estudios de matemáticas que decide abandonar poco después para dedicarse por completo a la música.

Según el propio Lutoslawski, Malszewski inculcaba en el alumno una actitud rigurosa hacia los primeros materiales y un

sentido de responsabilidad sobre cada nota escrita, así como poseía una actitud despiadada al descubrir y desechar lo casual y lo ilógico.

Lutoslawski obtuvo su diploma como pianista bajo la tutela de Jerzy Lefeld en 1936 y como compositor en 1937.

Después de terminados sus estudios en un medio conservador en lo que respecta al mundo musical, sólo Karol Szymanowski ofreció a los compositores jóvenes de la generación de Lutoslawski inspiración y guía, urgiéndolos a mirar al oeste y en especial a Francia, en la búsqueda de nuevos ideales estéticos.

Szymanowski había fundado junto con otros músicos polacos el movimiento de la Joven Polonia en 1901, con el propósito de dar un lugar internacional a la música polaca. Su trayectoria musical había ido de la influencia de Chopin y Scriabin, Brahms, Reger, Strauss, hasta Debussy, Ravel y Stravinsky, para terminar en un estilo más personal y nacional en sus obras de los treinta, en las que se valía de materiales folklóricos.

Influenciado por Szymanowski, Lutoslawski planea estudiar en París con Boulanger o Koehlin, pero estos proyectos se ven truncados por la invasión de Hitler a Polonia en 1939 y Lutoslawski es asignado a una estación militar de radio.

Se estima que la ocupación nazi acabó con el 35% de la inteligencia Polaca en el deliberado interés por destruir las raíces de la vida nacional. Los estratos educados de la sociedad podían fungir como resistencia y representaban un peligro para los alemanes. Durante la ocupación Henryk Lutoslawski, hermano de Witold, fue ejecutado en un campo de concentración sólo en Varsovia perecieron unos 150 músicos, entre los cuales se encontraba Jozef Koffler (1896-1943), pionero de la dodecafonía y alumno de Schönberg.

Durante la guerra Lutoslawski trabajó junto con Panufnik, otro compositor polaco, acompañante y arreglista en los cafés de Varsovia, su repertorio consistió en arreglos a

transcripciones de música seria de autores como Bach, Mozart, Brahms, Valses de Strauss, Ravel, extractos de operas, etc.

A éste período pertenecen las Variaciones sobre un Tema de Paganini (1941), así como numerosas canciones de resistencia que circularon bajo seudónimo o como anónimos. También en este tiempo inicia su primera sinfonía.

Tras la ocupación alemana, el gobierno polaco estuvo dominado por facciones allegadas al partido comunista soviético, así como por anticomunistas. En enero de 1947, tras elecciones parlamentarias triunfan los comunistas, convirtiendo a Polonia en estado socialista.

Hacia 1949, la atmósfera del stalinismo y el culto a la personalidad, envolvían a Polonia y a la Europa del Este. Una prueba, es la aparición en 1948 de un documento publicado por el P.C. Soviético, donde se atacaba la atonalidad, la disonancia y la "desarmonía", como confusas y patológicas combinaciones que transforman la música en cacofonía, en un caos de sonidos. Ninguno de los principales compositores soviéticos fue perdonado: Miskovsky, Kachaturian, Kabalevski, Shostakovich, Prokofiev, etc.

El nuevo orden en la música soviética fue públicamente ratificado en el congreso de la unión de compositores en Moscú en 1948, donde el debate presentaba la situación del artista soviético en términos de la oposición entre "Formalismo" (separación entre forma y contenido) y Realismo Socialista. Este último término había sido aplicado sólo a la literatura y significa, según la enciclopedia soviética, "un método artístico cuyo principio básico, es la descripción verdadera, histórica y concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Lo que constituye la más importante tarea en la educación comunista de las masas".

Estas discusiones llegaron rápidamente a los otros estados socialistas y a Polonia en 1947, al interior de la ZKP (Związek Kompozytorów Polskich). Esta asociación fue fundada en 1945, reemplazando a la Asociación de Compositores Polacos de la preguerra, y Lutoslawski fue nombrado secretario-tesorero, permaneciendo como miembro de la dirección hasta 1948. Durante estos años, representó a

Polonia en la International Society For Contemporary Music ISCM, en Copenhague y en Amsterdam

En 1946, se casa con María Danuta Dygaj Boguslawska, hija del arquitecto Antoni Dygaj, ambos vivieron en un departamento de Varsovia por más de veinte años y nunca tuvieron hijos

La primera sinfonía (1947), iniciada siete años antes, representa uno de los primeros logros de Lutoslawski. En ella se revelan las variadas influencias estilísticas y la magnitud del talento del compositor. En opinión de él mismo, la primera sinfonía concluye sus años de formación

De acuerdo a la visión de algunos críticos, este período se caracteriza por lo siguiente.

- influencias del este y oeste de Europa.
- adherencia a la tonalidad.
- preocupación por la escritura contrapuntística.
- fascinación por los recursos colorísticos de la orquesta moderna.
- apego a las formas clásicas.
- personalidad dramática.
- tendencia a construir grandes formas combinando pequeñas partículas motivicas.
- rechazo al serialismo, tan de moda en esos años, principalmente entre los jóvenes compositores franceses y alemanes.

Los soviéticos hicieron un segundo congreso en Praga en 1948 y llegaron a llamar a los compositores a "renunciar al extremo subjetivismo en favor de expresar las aspiraciones de las masas populares y los ideales progresistas de la vida contemporánea". Los caminos para lograr esto eran: retornar

del cosmopolitismo al nacionalismo, así como concretarse a los géneros tradicionales como ópera, oratorio, cantata, canción de masas, etc. tomando inspiración del arte folklórico.

Cabe mencionar, que en 1949, la primera sinfonía de Lutoslawski fue censurada y sustraída del repertorio, al mismo tiempo que premiaban obras de Bacewicz, Szeligowski, Wlechowicz, Gradstein y Keseweller por hacer uso de materiales folklóricos.

Aun cuando no objetaran el nacionalismo o la música inspirada en el folklor, varios compositores polacos estaban en oposición a que ésto, estuviera casado con el retorno a la armonía funcional o al sistema tonal mayor y menor, lo cual implicaba un estancamiento en la música del siglo XIX. Algunos artistas de talla se rehusaron a comprometer su integridad, tales como Lutoslawski, Szabelski y Makowski. Lutoslawski ha dicho, refiriéndose a este problema: "Nunca escribí nada que estuviera de acuerdo con los requerimientos oficiales, aun cuando no estaba en desacuerdo con la idea de escribir música para las necesidades sociales".

Durante este período se dedicó a realizar sus investigaciones en privado, probando algunos experimentos en las obras de carácter utilitario. Las implicaciones de estos trabajos no se venían hasta 1956. De esta época sólo una pieza abstracta, en la tradición experimental del compositor, adquirió el rango de pieza de concierto: la Obertura para Orquesta de Cuerda, (1949).

Todas las obras folklóricas que realizó de 1950 a 1954, fueron para Lutoslawski, música funcional. La Pequeña Suite y Tríptico Silesiano, fueron para la radio; Bukolki y Preludios de Danza, para la P.W.M., etc. El único trabajo de proporciones sinfónicas fue el Concierto Para Orquesta (1954), que representa para Lutoslawski, una especie de síntesis de sus trabajos alrededor de materiales folklóricos y, por supuesto, una obra más seria.

Con la muerte de Stalin en 1953, se inicia una gradual relajación de los cánones estéticos oficialistas. El período stalinista había provocado que la vida cultural polaca languidciera y se mantuviera a la zaga de los acontecimientos que se sucedían fuera del bloque socialista.

En lo que a música se refiere, Stockhausen, Boulez y Nono, sobresalen como figuras internacionales. Surgió una especie de culto por Webern, la música concreta y los primeros estudios electrónicos se habían iniciado. Messiaen y Babbitt, hacían experimentos con los principios seriales y en Nueva York, John Cage experimentaba con el azar, influyendo a muchos artistas.

En 1956, en la 19^{va} Sección Cultural de Varsovia, se dio la ocasión para discutir y atacar al Realismo Socialista por parte de escritores y críticos literarios; y en la ZKP, se discutió en torno al aislamiento de la música polaca. Por primera vez artistas de todo tipo, se dieron oportunidad de reclamar su independencia y el acceso a la información del desarrollo de las artes en el resto de Europa y en América. Como resultado de esto, Polonia asumió rápidamente la vanguardia entre las naciones del este de Europa en las artes y las letras, particularmente en cine, teatro y música. Como prueba de este movimiento, se inaugura en 1956 un festival internacional de música contemporánea llamado El Otoño de Varsovia, propuesto desde 1955 por Bard y Szrocki. En el primer festival, se presentaron clásicos del s.XX, aun desconocidos para el público polaco: Stravinsky, Schönberg, Berg, Bartók y otros. Lutoslawski estuvo representado por su Pequeño Suite y por el Concierto para Orquesta. En el segundo festival, se presentaron obras de Webern, Boulez, Berio, Nono, Stockhausen, así como obras dodecafónicas y seriadas de Szrocki, Gorecki y Kolanski. La combinación de una audiencia receptiva, así como del trabajo y de la energía de los compositores polacos, hizo del Otoño de Varsovia un foro internacional de capital importancia para la creación y difusión de la música contemporánea.

Los años que van de 1955 a 1960, pueden considerarse como una etapa de transición en la obra de Lutoslawski. Las obras representativas de este período son: "Makowicz Songs", "Música Funbre" y los Tres Postulados para Orquesta. Con respecto a estas obras, Steven Stucky nos dice que en la materia crítica de la organización armónica, las canciones de Makowicz, marcan un punto de cambio en la creación de Lutoslawski, además de que, en marcado contraste con sus primeras obras, la textura es estática y homofónica y, por otro lado, la complejidad polimétrica de Bukowi y Preludios de

Danza, es remplazada por un estilo simple y lírico de declamación.

Con respecto a la dimensión vertical de su música, Lutoslawski escribe en 1960: "Creo que es sólo ahora que nos estamos liberando de las convenciones del sistema tonal, que podemos comprender la riqueza de las posibilidades armónicas de la escuela cromática". Hacia 1955, Lutoslawski comienza a experimentar en el manejo del total cromático y recurrirá a ésto posteriormente, en su etapa de madurez.

La obra "Música Funebre" (1958), escrita para la conmemoración del décimo aniversario de la muerte de Bartok, es una incursión de Lutoslawski en las técnicas seriales, que nunca repitió después. En este sentido nos dice: "Mi técnica no tiene nada en común con la técnica serial o con la dodecafonía, salvo la utilización del total cromático. Considero que la música serial es un fenómeno de primer orden en la historia de la música, pero tal método ha perseguido efectos por entero extraños a mí ..." o bien, "Los principios de Schönberg, intentan entre otras cosas, remplazar la armonía funcional, yo nunca me he interesado en ello ...".

Aunque "Música Funebre" no es realmente determinante en el quehacer posterior de Lutoslawski, fue una obra que le mereció el reconocimiento internacional más que cualquier otra anterior. El impacto que tuvo en 1960, fue debido en parte a la situación histórica: Entre la fascinación por el serialismo ortodoxo de Webern y las técnicas aleatorias, así como por el teatro musical, el poco dogmático y humanístico modernismo de "Música Funebre" y otras partituras polacas, brindaban una atractiva alternativa.

Con respecto a los Tres Postludios, se ha dicho que tienen conexión, tanto con las obras que los preceden, como con las que les suceden.

A partir de la composición de "Juegos Venecianos" en 1961, la obra de Lutoslawski exhibe un desarrollo evolutivo particularmente sólido y sin "baches" o cambios repentinos de dirección. A pesar de que cada obra escrita a partir de esa fecha, sera total y particularmente diferente de las demás, es posible observar una constante de coherencia en el desarrollo del lenguaje y la personalidad del compositor.

"Juegos Venecianos" es la primera obra donde aparece la técnica del aleatorismo dirigido, misma que ha

caracterizado a la obra del compositor desde entonces. La utilización de esta técnica marca la diferencia entre las obras anteriores y las posteriores y es por ello que el mismo Lutoslawski establece su etapa de primera madurez a partir de esta obra.

Es ilustrativo el siguiente comentario del compositor: "Fue en 1960 que escuché un extracto del Concierto para Piano y Orquesta (1958) de John Cage y aquellos pocos minutos cambiaron mi vida decisivamente. Fue un momento extraño pero puedo explicar lo que pasó. Los compositores no escuchan la música que está siendo tocada, ésta sólo sirve como impulso para algo totalmente diferente para la creación de música que sólo existe en su imaginación. Es una suerte de esquizofrenia, nosotros escuchamos algo y al mismo tiempo creamos otra cosa".

Esto es lo que paso con el Concierto para Piano, mientras estaba escuchando, me di cuenta que podía escribir música diferente a la de mi pasado. Que podía comenzar a partir del caos y crear orden en él gradualmente.

No era cuestión de imitar el Concierto de Cage en el que la secuencia, el número y el carácter de los eventos, es indeterminado".

A decir verdad, una reaudición del Concierto, le haría reaccionar de manera diferente, pero aquella primera audición sirvió como catalizador y en ese momento, el compositor vislumbró una solución que antes había eludido: la introducción de un grado limitado de libertad en la realización de la fisonomía rítmica de texturas polifónicas.

Desde 1958, "Música Funebre" había traído al compositor una atención considerable y "Juegos Venecianos" lo confirma como uno de los principales compositores a nivel mundial. Durante los primeros años de la década de los sesentas recibe numerosos premios y distinciones en Polonia, Francia, E.U., Inglaterra, Italia etc. y es invitado por primera vez a E.U. por Aaron Copland e 1962. Durante esta visita imparte un ciclo de cuatro conferencias: una introducción sumaria de los logros y el desarrollo de la música a partir del s. XIX, una discusión sobre los problemas rítmicos en la música nueva, una introducción al problema de la construcción de formas a gran escala en el s. XX, y finalmente una exposición de sus propios

Investigaciones en torno a la organización de los tonos y la armonía en el contexto del aleatorismo dirigido

Por otra parte, visitó los principales centros de educación musical e investigación (Electronic Studio, en la Universidad de Illinois, Columbia Princeton Electronic Music Center; etc.), donde conoció a Babbitt y a distinguidos emigrados como Wierzynski, Kondracki y Edgard Varèse

En mayo de 1963 estrena sus Tres Poemas de Henry Michaux y en 1964 compone su único Cuarteto de Cuerdas, donde aplicó sus más recientes investigaciones sobre el contapunto aleatorio, de hecho, Lutoslawski había planeado que en esta obra no existiera partitura, ya que cada instrumentista es independiente del resto la mayor parte del tiempo y en una partitura tradicional, donde la coincidencia vertical significa simultaneidad, no habría correspondencia con las intenciones reales. El Cuarteto fue estrenado por La Salle Quartet en Estocolmo en 1965.

En 1965 compone "Paroles Tissees", basada en "Quatre Tapseries pour la Chatelaine de Vergi" de Jean-Francois Chabrun, una obra en cuatro movimientos para arpa, piano, percusión, cuerdas, y tenor.

Al igual que en los Tres Poemas, al escribir para voz, Lutoslawski recurre al francés que es su segunda lengua. Cabe decir que esto era natural entre los polacos cultos de su generación, ya que se consideraba al francés como la lengua de la cultura, tanto en Polonia como en la Rusia prerrevolucionaria.

En 1966 visita por segunda vez E.U donde asiste a numerosos conciertos de sus obras, da conferencias y recibe premios y distinciones

En este momento de su carrera, Lutoslawski recibe numerosas comisiones y puede decidir comprometerse con aquellos que responden a sus inquietudes personales. Así pues, en 1967 compone su Segunda Sinfonía, estrenada al año siguiente en Baden-Baden, bajo la dirección de Ernest Bour.

En materia de armonía y control sobre lecturas rítmicas, el estilo de Lutoslawski estaba firmemente establecido Contaba ya con la maestría en el manejo de un lenguaje

armónico propio, así como con un dominio sobre el contrapunto aleatorio y el aleatorismo dirigido.

Sus investigaciones durante los sesentas se volcaron hacia nuevas concepciones de la forma musical, y en 1966, decide escribir una suite de movimientos sinfónicos independientes, de diversas duraciones y características. De esta idea surge el "Livre pour Orchestre", que en un principio pretendía seguir la tradición de los libros barrocos para clavecín y el "Orgelbüchlein".

La obra es estrenada por Berthold Lehmann y después en el Otoño de Varsovia en 1969 por Jan Krenz, quien la graba con la filarmónica de Varsovia obteniendo el "Grand Prix du Disque", de la academia Charles Cross en 1970

Lutoslawski finaliza la década de los sesentas con la composición de su Concierto para Violoncello y Orquesta, sugerido por Rostropovich con anterioridad.

Durante los sesentas Lutoslawski pasa gran parte de su tiempo dirigiendo sus obras, y su labor como director es bien recibida. Escribe varias obras y se convierte en el músico polaco más homenajado desde Paderewsky, a la altura de Boulez, Britten, Chavez, Ginastera, Menotti, Messiaen, Xenakis, y muchos otros.

A pesar de acercarse a los setenta años, mantiene una vigorosa vida profesional en conciertos y conferencias, cercano a los problemas de la Unión de Compositores y a la conducción de los festivales del Otoño de Varsovia.

Con respecto a su método de trabajo, Lutoslawski no escribe hasta que tiene un esquema formal dramático en mente y hasta haber reunido un cierto número de ideas musicales concretas. Habiendo alcanzado este paso, escribe directamente para la orquesta sin hacer reducciones. Trabaja en varias ideas al mismo tiempo, y su hábito por realizar trabajos teóricos persiste. Tras años de preocupación por el lenguaje armónico, comenzó a escribir estudios melódicos en la mitad de los sesentas, lo que es evidente en "Mi Partit" (1976). Con respecto a ésta nos dice en 1971: "No soy un trabajador veloz y no encuentro motivación en trabajar para una fecha determinada, dudo si lo volveré a hacer. Es un esfuerzo para mí concebir una nueva idea. Odio usar una palabra fuera de moda, pero cada pieza, cada idea, debe ser el resultado de la inspiración".

Con respecto a la música electrónica, Lutoslawski siempre mantuvo una actitud de simpatía, ayudando inclusive, en los años cincuenta, a organizar series de conciertos electrónicos e instrumentales, con el fin de introducir al público polaco en los nuevos medios, a pesar de considerar a la orquesta su instrumento preferido: "No se si haré, ni cuando haré este tipo de música, pero en todo caso permanece, si no entre mis intenciones, si entre mis fantasías"

Aun cuando su madurez como compositor llega a los 48 años con "Juegos Venecianos", su surgimiento como importante modernista, es el resultado no de un cambio o cambios repentinos, sino de una vasta y poderosa personalidad aunada a la constante y disciplinada investigación.

Messiaen ha dicho con respecto a Lutoslawski: "Qué puede dar más crédito a un compositor, que probarse a sí mismo su juventud en sus últimos años?".

Su independencia artística y el hecho de no haber comprometido su integridad en los años difíciles de la política de su país, se combinan para hacerlo una autoridad musical y moral entre los compositores de la presente generación en Polonia, como lo fue Szymanowski con las primeras generaciones.

Por una coincidencia histórica Lutoslawski, Krzysztof Penderecki y su generación, atrajeron la atención de los músicos del oeste al mismo tiempo. El impacto de Penderecki de 20 años, atrajo inmediata atención y sus obras se reconocieron rápidamente. Lutoslawski, en muchos sentidos un compositor más tradicional y ciertamente con menos autopromoción, estuvo por un tiempo ensombrecido por los polacos más jóvenes y su reputación fue ascendiendo más lentamente. Por otro lado, compositores jóvenes como Krzysztof Meyer, (1943-), se han visto influenciados por el lenguaje creado por Lutoslawski.

Para cerrar este breve bosquejo de la vida y actividades de Lutoslawski, presentamos aquí una visión que ha dado él mismo de sus propósitos como artista: "La actividad creativa puede ser motivada por distintos propósitos. El mayor lugar común es el deseo de llamar la atención de los

otras, de ser popular, ganar dinero, etc. En mi caso el deseo principal es dar expresión al constante cambio y desarrollo en el mundo en el que existo. La cuestión puede explicarse: ¿Me interesa sólo lo que me sucede a mí?, ¿No es ésto demasiado egoísta? Mi respuesta es no. Tengo un intenso deseo de comunicar algo a través de mi música a la gente, no trabajo para obtener admiradores, no quiero convencer, quiero encontrar. Me gustaría encontrar gente que en lo recóndito de su alma sienta lo mismo que yo. Esto sólo puede obtenerse a través de una gran sinceridad artística en cada detalle musical, desde los más minuciosos detalles técnicos, hasta las más secretas profundidades. Sé que este punto de vista me priva de muchos auditores en potencia, pero aquellos que tengo, son un incommensurable tesoro para mí. Son la gente que tengo más cerca aunque no la conozca personalmente. Yo veo la actividad creativa como una suerte de pesca de almas, la mejor medicina para la soledad que es el mayor de los sufrimientos humanos*.

Elementos del estilo de Lutoslawski a partir de 1960.

Los elementos del estilo y del lenguaje de Lutoslawski no pueden ser reducidos fácilmente a formulaciones generales, su trabajo se caracteriza por plantear en cada obra, nuevos problemas y nuevas soluciones. Sin embargo a partir de 1960, su producción exhibe una evolución continua y un proceso gradual y orgánico de desarrollo. El mismo Lutoslawski dice: "Imagino que siempre estoy haciendo algo nuevo, es sólo después que comienzo a darme cuenta de similitudes dentro de mis composiciones. Ciertamente hay cosas que repito conscientemente y que son simplemente parte del equipo musical que uno adopta por algún tiempo. Sin embargo, este equipo siempre sirve a nuevos propósitos".

Según Bohdan Pocij, existen en las obras de Lutoslawski cuatro tendencias dominantes desde 1960:

1-Sistematización

2-Búsqueda armónico-cromática

3-Tendencia policrónica (organización de planos paralelos en música. División de la composición en varios niveles y planos interrelacionados, llenando el espacio musical en forma multidireccional)

4-Tendencia dramática (expresión de conflicto en la forma)

Por su parte Steven Stucky, analiza la obra de Lutoslawski a partir de cuatro elementos de su estilo:

1-Organización microrrítmica y técnica del aleatorismo dirigido.

2-Organización de las alturas y el contrapunto aleatorio.

3-La textura

4-Síntesis de otros aspectos: organización macrorrítmica, forma y drama

Creo que ambos puntos de vista conciden esencialmente, abordando desde distintos ángulos los mismos elementos sobresalientes del lenguaje de Lutoslawski, mismos que expondré a continuación:

Forma

Lutoslawski es consecuente con su idea del papel del compositor, quien a su modo de ver, debe tener el control total sobre sus materiales sin eludir la responsabilidad tradicional sobre el producto musical terminado. En numerosas ocasiones, ha manifestado su antipatía por las composiciones de forma abierta, y su compromiso con la renovación de las formas cerradas, buscando nuevos métodos para explotar las bases en las que estas formas están fundadas. Citando nuevamente a Lutoslawski: "La forma debe su existencia a la habilidad del oyente para recordar la música que ha oído, e integrar sus diferentes secciones mientras escucha otra cosa, o después. También a la capacidad de percibirla como idea, como se hace con una pintura o escultura existente fuera de los límites del tiempo".

La forma cerrada es un fenómeno complejo, por estar basada en el concepto del doble papel que juega el tiempo en la composición musical. La composición se desarrolla en un período de tiempo dado, pero cuando ha sido tocada, comienza una existencia independiente de sí misma en la conciencia del oyente, debido a sus facultades de memoria y a su habilidad para integrar impresiones. Sin restringirnos por el tiempo, la composición puede ser concebida en su totalidad en un breve momento".

La contribución de Lutoslawski a la evolución de la forma cerrada, es el repensamiento del lugar dramático más importante en un ciclo o gran escala. En contradicción con el ciclo de la Sonata Clásica Vienesa, en la que el primer movimiento usualmente lleva el peso dramático mayor, o con la Sonata Romántica, en la que el peso dramático es compartido por todos los movimientos, Lutoslawski adopta un esquema en el que las secciones ligeras se dan al principio y el clímax es reservado a un lugar muy cercano al final.

En los tres obras analizadas Lutoslawski utiliza este esquema de final acentuado con sus respectivas variantes: "Jeux Venetiens" está construido en cuatro movimientos separados, donde los tres primeros más pequeños se unifican

en "peso" contra el último mas grande y complejo. Por su parte en el "Livre", los cuatro movimientos o chapitres estan separados por breves interludios aleatorios y el último interludio se enlaza con el cuarto chapitre, también más largo y complejo, en el cual se presenta el clímax. El Concierto para Violoncello, cuyas cuatro secciones se suceden sin interrupción, también se consume hacia el final, después de la cantata, con un clímax de la orquesta y otro del solista.

El esquema de final acentuado puede observarse también en otras obras como Preludios y Fuga, "Mi Partit", Cuarteto de Cuerdas, Segunda Sinfonía, etc. Sin embargo en la música vocal como "Paroles Tesees", Trois Poemes d' Henri Michaux, o "Les Espaces du Sommeil", es el texto el que tiene una influencia decisiva en la estructura musical.

Para la creación de los momentos climáticos, Lutoslawski utiliza tanto en "Jeux Venetiens", como en el "Livre", un acelerando macrorrítmico, en el que las distintas secciones se suceden a intervalos cada vez más cortos produciendo una sensación de precipitación, que desemboca en una especie de "caos sonoro". Para Lutoslawski la manera de construir el clímax no es nada nueva, (aumentó en el movimiento y adición de instrumentos), mientras que su contribución original es la forma de salir de él. Esto se refiere a que frecuentemente la culminación musical es colectiva y la salida del clímax sucede por decisión individual.

En lo que respecta a la construcción original de las pequeñas partes que componen un ciclo a gran escala, podemos advertir que la forma en Lutoslawski está estrechamente ligada a los materiales que utiliza, que al interior de un movimiento o sección no suelen ser más de dos o tres.

Los primeros dos movimientos de "Jeux", y los primeros tres chapitres del "Livre", se basan en el contraste sucesivo y variado de dos o tres materiales, mientras en el tercer movimiento de "Jeux", así como en el Concierto para Violoncello, un solista lidereó la curva o curvas dramáticas de la obra, con un discurso libre, cuya unidad se establece a partir de la reiteración de unos cuantos motivos rítmicos.

Por otra parte la variedad de materiales aparece generalmente en relación a los puntos climáticos, como polifonía de texturas, donde la unidad está dada por esa

contraposición rápida y voluntaria de materiales diversos

En términos generales, al analizar las obras de Lutoslawski, puede uno percibirse de la existencia de esquemas formales solamente establecidos que funcionan como estructuras cuyos engranajes poseen movimiento y flexibilidad, pero son indestructibles.

Quizá esta maestría en la construcción se debe a su intento manifiesto por componer también la "percepción de la obra", y depende del modo de percepción establecido por las formas occidentales de expectación-resolución o implicación-realización.

En cuanto a la forma puede verse en Lutoslawski una síntesis particular, pues no pertenece a la tradición antisinfónica ligada con Debussy y Messiaen, y tampoco cae de lleno en la tradición sinfónica austro-alemana de la forma cerrada. Se ve así mismo como perteneciente, junto con Stravinsky, Bartók, Varese y Messiaen, a un linaje musical del cual Debussy es el patriarca, pero ninguno de los compositores que admira en materia formal, es francés, mientras ha externado que una de las mayores lecciones en cuanto a forma se la dió el estudio de los maestros vieneses y de Beethoven en particular.

Textura

Al hablar de textura, nos referimos a la noción de un grupo de instrumentos fundidos por su organización armónica y rítmica, así como por el registro o registros utilizados. En la obra de Lutoslawski, la entidad textural diferenciada, funciona como una "voz polifónica", a la que recurre con frecuencia en los sesentas. La textura entendida de esta manera, es un extraordinario vehículo de expresión, susceptible a desarrollarse en forma análoga al tratamiento de un tema o de una línea melódica, haciendo posible hablar de homofonía y polifonía de texturas. Al ser la textura una compleja conjunción de diversos elementos se hace posible su variación por la modificación de uno, dos o más componentes. Esto y la yuxtaposición o superposición de texturas diferentes, son los mecanismos más utilizados por Lutoslawski.

Ejemplos de esto podemos encontrar en los finales de "Jeux Venetiens" y del "Livre", en donde es aceptable hablar de polifonía de texturas. En cuanto al desarrollo de una

textura en sí, tenemos excelentes ejemplos en los tres primeros capítulos del "Livre", en los que las texturas son modificadas en velocidad, registros, y timbre

Armonía

La organización de los sonidos en los planos horizontal y vertical, es un problema de primer orden en la música de Lutoslawski, del cual nos podemos percatar al analizar detalladamente cualquiera de sus obras. Sin embargo, él mismo se ha resistido a discutir públicamente los detalles de sus procedimientos y a describirlos como una metodología o un sistema. Nos dice: "Los métodos que empleo están en constante cambio y pienso que es muy peligroso en la vida de un artista, cuando éste se imagina que ha llegado finalmente a una fórmula que defina su técnica o sistema de composición". A pesar de ello podemos observar algunas constantes en la organización armónica. La primera de estas es la utilización frecuentísima de acordes de doce notas, cuyas características y función expresiva son el producto del tipo de intervalos que contienen. De acuerdo a esto existen dos tipos básicos de acordes dodecafónicos: Los que están contruidos con uno, dos o tres tipos diferentes de intervalos y los que contienen todo tipo de intervalos.

La tendencia de Lutoslawski a la sistematización de sus procedimientos puede verse en el tratamiento del total cromático, ya que.

- Utiliza disposiciones verticalmente simétricas de los acordes.
- Utiliza hexacordes complementarios.
- Realiza transformaciones graduales de los acordes por medio de transferencias de octava.
- Contrasta partes de la forma por medio de cambios armónicos.
- Reparte el total cromático entre diversos instrumentos.

Por otra parte es interesante la forma de controlar la armonía en las partes ad libitum, donde se da el contrapunto

aleatorio. Con respecto a esto Lutoslawski dice: "Si se tiene un acorde de doce notas podemos escribir un pasaje basado en los sonidos que le pertenecen. Cada parte puede ejecutar diferentes y complicados ritmos, pero sólo estarán sonando las notas del acorde. Esta es la sencilla manera de organizar las alturas en una sección aleatoria. Puede ocurrir que el acorde nunca suene completo, lo cual es suplido por nuestra memoria y por nuestra imaginación". A este respecto es frecuente que Lutoslawski reparta las notas de los acordes de manera que cada instrumento toque solo intervalos consonantes, dándose varias líneas diatónicas que reunidas comprenden el total cromático.

Aún cuando los acordes dodecafónicos son predominantes, también utiliza colecciones de sonidos más pequeños, o series informales de sonidos, no con el sentido del tratamiento serial, y sí como medio para obtener cierto tipo de armonía.

La manera en que Lutoslawski clasifica sus acordes según sus disposiciones intervalicas y los destina a cubrir distintas funciones expresivas, es un problema desconocido para nosotros y de orden totalmente subjetivo. Lo que puede verse claramente es que su lenguaje armónico no es en ningún sentido casual o indeterminado, por el contrario, aun en las secciones *ad libitum*, el complejo primer plano del contrapunto aleatorio, representa la preexistencia de una simple estructura de fondo.

Ritmo y aleatorismo dirigido

A la técnica de aplicar un grado limitado de azar en la realización del aspecto rítmico de la música, se le ha llamado aleatorismo limitado o dirigido. No puede establecerse con precisión quien fue el primero en utilizar esta técnica, sin embargo, el hecho es que Lutoslawski es el primero en producir distinguidos resultados y su ejemplo ha tenido una poderosa influencia en Europa y especialmente en Polonia. Todos sus trabajos a partir de 1961, utilizan en alguna medida esta técnica, por lo que va ligada a su nombre.

Lutoslawski ha permitido al azar funcionar sólo en el nivel del microrritmo y no en parámetros como altura, dinámica, armonía y forma, en lo que ha establecido un estricto control. El aleatorismo dirigido es para él un medio, no un fin, su utilización corresponde a dos objetivos básicos: restaurar al

ejecutante en su papel como intérprete, y lograr una complejidad rítmica en texturas específicas. El primero de estos objetivos representa hasta cierto punto una reacción en contra de las demandas poco razonables de los compositores sobre los intérpretes en los años cincuenta. Con respecto a ésto sus palabras ilustran mejor que nada sus objetivos: "Entiendo la música no sólo como una serie de fenómenos sonoros, sino también como una actividad que es llevada afuera por un grupo de seres humanos. Cada una de estas personas es capaz de transmitir mucho más de lo que la partitura abstracta demanda. Yo quiero incluir en el repertorio de los recursos compositivos la riqueza de la psique individual del intérprete" O bien, "Creo que la composición debe ser fácil para el ejecutante a pesar de que ésto implique otra dificultad para el compositor. Para todos es sabido que al escribir cosas fáciles se arriesga a veces algo importante. Yo por mi parte trato de escribir sencillamente, por que creo que la música fácil de tocar suena mejor que la difícil, y que de ésta manera los intérpretes recuperan el sentido de placer que el tocar música puede proveer". En éste sentido, Lutoslawski brinda al ejecutante la facultad de tocar independiente y expresivamente al interior de un ensamble, del mismo modo que si fuera solista y aprovecha la diferencia en la actitud que ésto supone por parte del ejecutante frente a la música. El hecho de que cada instrumentista responda a su propia agógica sin tomar en cuenta a los demás, provoca un resultado rítmico mucho más complejo debido a una visión del tiempo que no es común a todos los intérpretes. Esto es aprovechado por Lutoslawski para el logro de su segundo objetivo que es la complejidad rítmica. Del mismo modo que en cuanto al aspecto armónico se reparte el total cromático entre diversos instrumentos, la complejidad rítmica se obtiene superponiendo partes rítmicamente simples. En el contexto del aleatorismo dirigido, los ritmos de las partes individuales son generalmente muy sencillos, y la división del pulso en valores más pequeños que el quintillo es raro.

Lutoslawski combina generalmente secciones aleatorias y secciones métricas para las que esta reservada la escritura de ritmos complejos. Las secciones métricas se conducen de manera tradicional, y el inicio de las secciones ad libitum es indicado por una señal del director, así como en ocasiones, su término. En la música de Lutoslawski las secciones aleatorias

y métricas se suceden en un continuo en el que es difícil advertir el paso de una escritura a otra. La decisión de anotar un pasaje métricamente o no, depende de la intención del sonido resultante. Por ejemplo, en el Concierto para Violoncello se combinan secciones métricas con un compás definido, secciones con una indicación metronómica y sin compás y secciones ad libitum colectivo.

Para Lutoslawski el aleatorismo dirigido y el contrapunto aleatorio no constituyen un sistema organizado ni un territorio donde pueda viajar indefinidamente, pues no son un sistema de composición que pueda soportar por sí mismo una forma musical a gran escala. A pesar que la técnica aleatoria enriquece el ritmo musical y la expresión, también significa en cierto sentido un empobrecimiento debido al efecto estático que produce. Tal es la razón de que en la música de Lutoslawski las secciones aleatorias estén restringidas a cumplir ciertos papeles al interior de la forma, generalmente utilizadas en los momentos climáticos y en los enlaces entre partes.

Melodía

En la obra sinfónica de Lutoslawski a partir de 1961, las funciones tradicionales de la melodía son claramente suplantadas por la textura, concepto que he abordado anteriormente. Estas texturas polifónicas están construidas a base de la superposición de pequeños motivos o extractos melódicos, que no constituyen una melodía propiamente dicha y que sólo tienen valor como parte del conjunto. En las tres obras analizadas la melodía sólo tiene un papel importante en el tercer movimiento de "Jeux Venetiens", que es una pieza para flauta solista y acompañamiento y en el Concierto para Violoncello y Orquesta. En ambos casos la obra gira en torno al discurso de un instrumento solista cuya melodía, unificada por la repetición variada de motivos característicos, tiene el papel principal. Estas melodías tienen un carácter libre y expresivo y están escritas con valores precisos que se remiten a una indicación metronómica, sin embargo, la ausencia de compás y de repeticiones o reexposiciones literales, les confiere un estilo improvisatorio.

Orquestación

Al escribir una obra, Lutoslawski lo hace directamente para la orquesta, sus obras no pueden reducirse a una versión pianística, simplemente porque no están pensadas como sonidos abstractos, sino como sonidos con un timbre y color específico. Según sus propias palabras, sus obras no podrían orquestarse de varias maneras, ya que el timbre es una de las cualidades definitorias de la textura, que es el material esencial con el que trabaja.

En las obras analizadas, la orquesta es dividida y utilizada de acuerdo a las secciones o familias de instrumentos que la componen: maderas, metales, percusiones y cuerdas. Mismas que aparecen como bloques texturales diferenciados en los que poco importa el timbre particular de cada instrumento, y lo que interesa es la percepción del color del timbre total, producido por la reunión de instrumentos que integran una sección de la orquesta. Al interior de cada sección, por ejemplo en las maderas, los instrumentos realizan la mayoría de las veces melodías relativamente sencillas y en registros cómodos y se mueven independientemente de los demás instrumentos, respondiendo a su agógica personal, por lo que sólo excepcionalmente ocurren doblamientos o unísonos rítmicos al interior de una obra. Otra manera de proceder de Lutoslawski, es escoger tres o cuatro instrumentos distintos y utilizarlos en forma básicamente colorística, realizando breves figuras o efectos que van cambiando sin llegar a constituir materiales realmente característicos, tal es el caso de la reunión de arpa, piano, celesta y clarinetes en los cuatro episodios del Concierto para Violoncello.

La orquestación es uno de los aspectos más llamativos e interesantes de la obra de Lutoslawski, y sin lugar a dudas, sus obras sinfónicas constituyen una aportación invaluable al repertorio de la orquesta sinfónica del siglo XX.

JUEGOS VENECIANOS

Lutoslawski establece un cambio de dirección con la producción de esta obra, en donde utiliza por primera vez el aleatorismo limitado. El título "Juegos Venecianos" no significa otra cosa, que la existencia de momentos Ad Libitum colectivos.

La obra está escrita para una orquesta de cámara de 29 solistas, 7 alientos madera, 3 metales, 4 percussionistas, arpa, piano a 4 manos, celista y 12 cuerdas solistas.

El ciclo incluye 3 miniaturas orquestales, cada una con una estructura orquestal sencilla y una última parte más larga y compleja. La duración total de la obra es de 30 minutos.

La instrumentación juega un papel importante en el contraste que hay entre cada movimiento: primero y segundo, están basados en el contraste entre cuerdas y otros; el tercero, es para flauta y acompañamiento de alientos madera, arpa y piano; en el movimiento final, escuchamos por primera vez al ensamble completo.

En la obra se combinan secciones Ad Libitum con secciones a battuta de la siguiente forma:

- 1er movimiento Ad Lib - battuta.
- 2o movimiento battuta (excepto el final del piano).
- 3er movimiento Ad Lib.
- 4o movimiento Ad Lib - battuta.

1er MOVIMIENTO

La pieza está constituida por 8 eventos que deben tocarse en un orden predeterminado: A B C D E F G H. Sin embargo, estos eventos se dividen en dos grupos, provocando el contraste entre dos diferentes tipos de música: las secciones A, C, E, G, en las cuales predomina la lectura de alientos madera, se distingue por un movimiento rápido (muchas notas en un breve espacio de tiempo), por estar escritas Ad Libitum y por la superposición de distintas voces rítmicamente diferentes. En estas secciones se emplea un acorde simétrico de 12 notas en las maderas, en el que predomina el intervalo de 2a Mayor; en el evento E, se agregan los metales a este acorde inicial con otro acorde de 4 notas en el centro del registro, cuyos intervalos son de 2a Menor. Por último, en el evento G, el

piano se agrega a metales y maderas situándose en los extremos superior e inferior del registro con otro acorde simétrico de 8 notas, dispuesto por 3as y 6as Mayores.

El resultado en el evento G es un acorde de 24 notas con varios tipos de intervalos, que abarca todos los registros, lo que provoca una armonía difusa.

La bien definida individualidad armónica del 1er acorde, se destruye con la adición, primero de percusiones C, después de metales E y por último del piano G.

Maderas
 A C E G

Metales
 E G

Piano
 G

Contenido armónico de las secciones A, C, E, G.

Por otro lado, los eventos B, D, F, H, están contruidos con clusters estáticos en las cuerdas y escritos dentro de un compás. Armónicamente, las secciones B, D y H, están contruidas por un cluster expandido en una 5a justa. Durante el curso de cada sección, este cluster es gradualmente transpuesto por medio de transferencias de Ba o introducción de nuevas notas. Cada transposición puede seguirse con facilidad, pues es marcada con dinámicas y articulaciones que resaltan en cada parte individual. En estos clusters, sólo se utilizan 11 sonidos, el E natural se escucha fuera del fondo armónico y se distingue por su registro, dinámica y articulación. Sólo al final de la sección H, la nota E se reconcilia con la armonía prevalente, cuando es sostenida y alcanzada por un D# formando la 2a Menor que cierra el movimiento.



Contenido armónico de cada compás de la sección B del 1er Movimiento.

La sección F, parece pertenecer a la sucesión de música del tipo B, por estar escrita para cuerda, pero formalmente, como veremos después, está integrada a la secuencia D, F, G, y contiene una estructura interválica parecida a las secciones del tipo A, especialmente la parte de piano de la sección G.



Movimientos armónicos básicos de las secciones B, D, H, F, en el 1er Movimiento.

La aparente sucesión mecánica de eventos de tipo A y B durante todo el movimiento, nos brinda una sensación de direccionalidad por el hecho de que en cada reaparición se da una modificación en dos sentidos: la adición de instrumentos, lo que provoca mayor densidad textural y cambio de color, en el caso de las secciones de tipo A, y una mayor duración en cada reaparición de la música de ambos tipos, conforme avanza el movimiento.

El evento F, que dura sólo 2 segundos, está ligado a E y G. En conjunto, podría decirse que E, F y G constituyen la culminación de la música del tipo A, y H la culminación del tipo B.

A	12 segundos	maderas
B	27 segundos	cuerdas
C	18 segundos	maderas, timbales
D	21 segundos	cuerdas
E		maderas, timbales, metales
F	32 segundos	cuerdas
G		maderas, timbales,
		metales, piano
H	39 segundos	cuerdas
Codetta	7 segundos	percusión

En lo que respecta a las partes aleatorias A, C, E, G, su duración está especificada en la partitura en segundos. Cada instrumento tiene escrito un evento de corta duración que debe repetirse hasta cumplir con los segundos establecidos. El mismo evento funciona para las secciones A, C, E, G, sin embargo, cada reaparición debe ser diferente, puesto que cada sección tiene distinta duración, lo que implica que el evento se repite diferente número de veces por un lado y por otro, el intérprete tiene la libertad de iniciar cada sección en distintos puntos de su evento, no necesariamente desde el principio. Lutoslawski especifica que los valores de las notas y el metrónomo sirven sólo como guía.

El inicio de cada evento es marcado por un fuerte ataque de las percusiones, las que finalizan el movimiento con 4 golpes en disminuyendo.

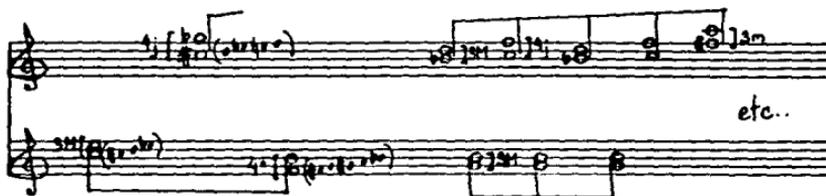
2o Movimiento

El 2o Movimiento es un breve scherzo delicadamente orquestado, su estructura, al igual que la del 1er Movimiento, está basada en el contraste de dos texturas.

Formalmente, puede ser representado como "a b a' b' a" b".

a	29 compases	cuerdas
b	7 compases	maderas, metales, percusión, arpa
a'	18 compases	cuerda
b'	28 compases	maderas, metales, percusión, arpa
piano		
a"	9 compases	cuerda
b"	24 compases	percusión, maderas, metales, arpa.

El material que llamamos a, pertenece exclusivamente a las cuerdas, y consiste en pequeños fragmentos antifonales entre dos voces contrapuntísticas, punteadas con breves silencios. Cada voz es un ramillete de 4 o 5 partes de las cuerdas. Conforme la sección progresa son discernibles 4 o 5 frases pequeñas. Los límites de cada voz, definidos por su "anchura" vertical, contienen hasta 6 semitonos y dejando de lado el ritmo, el efecto del principio puede exponerse así:



Reducción esquemática del inicio del 2o Movimiento
(notas límites de los clusters)

Cada instrumento toca en su pequeña melodía 2 o 3 notas solamente y entre todos construyen una armonía donde predominan los intervalos de 2a Menor.

En lo que respecta al ritmo, el material a se caracteriza por la utilización casi exclusiva de motivos pequeños construidos con grupos de 4 o 5 voces en cada instrumento. Como hablamos mencionado, cada voz se compone de un ramillete de 4 o 5 partes de las cuerdas. La superposición de pequeños motivos diferentes, construidos

con láeavos, produce un juego rítmico al interior mismo de cada voz, que brinda un efecto de movimiento y fluidez. (ver ej. no.1)

El material b, propio de las maderas, percusiones y arpa, se inicia de lleno en el compás 30, pero desde el compás 9 comienzan a aparecer notas aisladas en staccato, volviéndose cada vez más frecuentes hasta consolidar la textura b.

A diferencia de la textura a, que se caracteriza por eventos breves y abundancia de silencios, dando un efecto entrecortado, b es una textura más continua, llena de colores o timbres diferentes que aparecen y desaparecen. Las notas están dispuestas en los distintos instrumentos de tal manera que siempre está sonando el total cromático.

El efecto de continuidad y de diversidad timbrica en el material b, se debe a la superposición de 13 instrumentos correspondientes a maderas, metales y percusiones, cuyas líneas melódicas son diferentes entre sí, combinando diversos ritmos -tresillos, quintillos, etc-.

Al interior de esta textura polifónica y polirrítmica, sobresalen de pronto ciertos instrumentos debido a su dinámica y/o forma de ataque, para volver a confundirse rápidamente entre todas las demás voces.

A diferencia de la textura a que es homogénea por el timbre de las cuerdas y por el valor predominante de láeavos, la textura b es más diversa y compleja.

Ambas texturas sin embargo, se caracterizan por un movimiento interno rápido, de valores pequeños. (ver ej. no.2)

Los compases del 30 al 36 con la textura b, pueden ser reducidos a una sucesión de 6 o 7 acordes de 12 notas dispuestos por 2as Menores en el registro agudo. La velocidad con la que estos acordes cambian es extremadamente rápida y acelera hacia el final, al mismo tiempo que el registro se expande desde Ebb que es el sonido más grave en el compás 30, hasta Bb3 que es el sonido más grave en el compás 36.

En el compás 37 tenemos a' nuevamente en las cuerdas, pero ahora con la introducción de cellos y contrabajos el registro que había estado reducido a menos de 2 octavas se expande a 4. Por otro lado, la duración de esta textura de tipo a, se reduce de 29 compases en su primera aparición, a 18. Como antes, las maderas y la percusión comienzan a intervenir con notas staccato hasta surgir en 33 como textura b'. Mientras en su primera aparición intervenían 7 compases, en esta ocasión son 28 y al igual que a, su registro se amplía considerablemente a 4 octavas. Hacia el final de b', las cuerdas retornan con pizzicatos aislados y cada vez más frecuentes, imitando las notas staccato de maderas y percusiones que precedían las entradas de las secciones b.

II

The image displays a musical score for a piece titled "Jeux Venetians". It is divided into two systems of staves. The first system contains measures 1 through 8, with a tempo marking of "ca 150" at the beginning. The second system contains measures 10 through 18. There are several measure numbers written above the staves: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18. Vertical dashed lines connect these measure numbers to their corresponding positions in the score. The notation includes various rhythmic values, beams, and slurs across the staves.

Ejemplo no. 1. Textura a en el 2º movimiento
de 'Jeux Venetians'

The image displays a musical score for the 20th movement of 'Jeux Venetiens'. The score is organized into two systems. The first system consists of five staves, with measures 20 through 25 indicated by numbers above the staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The second system consists of five staves, continuing the musical material. The overall texture is complex and rhythmic, characteristic of the 'Jeux Venetiens' style.

Ejemplo no. 2. Textura b en el 2o movimiento de 'Jeux Venetiens'

Como puede verse, la estructura del scherzo no es meramente aditiva, las secciones b desplazan progresivamente a las secciones a como material principal, al menos en lo que respecta a duraciones.

El proceso culmina en el compás 83, cuando las cuerdas son reducidas a acompañar o a engrosar la textura de maderas y entonces entra el piano a puntualizar el límite de la forma con clusters repartidos aleatoriamente.

A la manera de una coda tenemos, tras los primeros clusters del piano, la aparición final de a, a", la que corta de todas (9 compases). Durante esta entrada final aparecen gradualmente las percusiones con notas aisladas y hasta el compás 93 presentan una versión percusiva sin alturas, de b, acompañadas por los clusters en staccato del piano.

Por último, 3 compases del material b, devuelto a las maderas, finalizan el movimiento.

Entre los planos a y b que se van sucediendo con un color y una textura definidos, los momentos de transición se llevan a cabo siempre de la misma forma: con la entrada de notas aisladas que van acelerándose y acumulándose hasta convertirse en un nuevo color, sin cortes abruptos. Esta forma continua de cambiar de una textura a otra, así como el movimiento rápido de las voces, tanto en a como en b, borra la idea de contraste entre dos materiales o tipos de música, haciendo de este movimiento una especie de preludio, a lo que contribuye también la dinámica general del movimiento, que va de *pp* a *p*, con eventuales *cresc-er-decrescendo* en las secciones de textura b.

3er Movimiento

Este movimiento es al mismo tiempo el más simple y el más sorprendente de toda la obra. Fue el único que no se estrenó en la Bienal de Venecia en 1961 pues Lutoslawski lo terminó un año después.

Es un movimiento lento en forma de recitativo para una flauta solista. El solo es expresivo y en ocasiones virtuoso. Describe un arco que va del registro grave del instrumento hasta el más alto, mientras produce un largo *crescendo*, un *climax* y un pequeño *decrecendo*.

Tres grupos de instrumentos acompañan al solo de flauta: maderas con arpa, piano y cuerdas, contribuyendo a este esquema básico de *crescendo* - *decrecendo*.

Las maderas conforman un continuo armónico, mientras el arpa añade destellos de color con acordes y notas rápidas. Entre ambas, forman en cada letra distintos acordes de entre 9 y 12 sonidos que se crean y disuelven a una velocidad moderada, ensanchando poco a poco el registro

abarcado.

El piano por su parte, repite una y otra vez series descendentes de Sás en distintas octavas, pero siguiendo el orden: G, C, F, Bb, etc. ensanchando también el registro poco a poco. El control en la distribución del registro es llevado a cabo así: la mano derecha asciende en la misma proporción que el solo de la flauta, reforzando las notas del solista y la mano izquierda desciende junto con el continuo armónico, reforzando el contorno de la línea del bajo. (ver ejemplo no. 3)

Las cuerdas tienen un papel secundario en el acompañamiento: son acordes aislados de 12 notas que entran durante un breve momento varias veces y que sólo en el clímax se hacen totalmente presentes, reduciendo considerablemente el registro abarcado a una 6a Mayor, después de estar expandidos en más de 4 octavas, para volver a expandirse hacia el final.

The diagram shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. There are four measures. Below the staves, labels indicate instrument groups: 'Flauta' (Flute), 'Maderas, arpa' (Woodwinds, harp), 'Piano', and 'Cuerdas' (Strings). Arrows point from these labels to specific notes or chords on the staves. The Flauta part has notes in the upper register. The Piano part has notes in the lower register. The Strings part has notes in the lower register. Dynamic markings like 'p' and 'pp' are present.

Cambios en los registros de las partes instrumentales del 3er Movimiento.

En cuanto a la línea melódica del solo de flauta, podemos decir que está construida en base a 5 motivos principales y de acuerdo con esto podríamos dividirla en 3 partes: de la letra A a la B, hay una exposición de los materiales que se van a desarrollar, 4 o 5 frases en donde se encadenan de diversas maneras los 5 motivos principales. Luego, de la letra B a la S, donde se da el ascenso de la melodía más libremente, y reaparecen fragmentos de estos 5 motivos a la manera de un desarrollo. Finalmente, de la S al final, donde tenemos una especie de reexposición de todos los motivos principales, pero en registro agudo.

III

The image shows a musical score for 'Jeux Venetians', divided into four sections: A, B, C, and D. Each section consists of multiple staves of music. Section A is marked with a tempo of 'Allegro' and a time signature of '3/4'. Section B is marked with a tempo of 'Moderato'. Section C is marked with a tempo of 'Andante'. Section D is marked with a tempo of 'Adagio'. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation, with various notes, rests, and dynamic markings. The page number '-44-' is located in the top right corner.

Ejemplo no.3. Inicio del movimiento de
'Jeux Venetians'



Motivos principales del solo de flauta del 3er
Movimiento.

Al principio del movimiento Lutoslawski precisa sobre la lectura que debe hacerse, diciendo que la flauta solista debe tocar libremente, esto es los sonidos entre paréntesis sólo deben servir como orientación, mientras los demás han de ser observados cuidadosamente, de acuerdo con el metrónomo básico de $\text{♩} = 60$.

Los demás instrumentos que acompañan al solista deben observar la señal del director para el inicio de cada sección marcada por dos líneas verticales y aún cuando también los valores son sólo una guía, la duración de las secciones marcadas por el director no debe ser excedida.

La escritura fuera de compás y la libertad dada a cada ejecutante en cuanto a la interpretación del valor de cada nota, brinda flexibilidad a la obra y requiere de un verdadero trabajo de ensamble, en donde es importante la coincidencia en puntos específicos, lo que queda a cargo del director.

4o Movimiento

Cada uno de los primeros 3 movimientos contiene elementos de desarrollo: la gradual aumentación de la orquesta en el primero, la variación progresiva del material en el segundo y el cambio de registros y dinámicas en el tercero. Cada uno de ellos conforma una miniatura orquestal, cuyo carácter no es precisamente sinfónico. La gran forma su

completa para Lutoslawski con el 4o Movimiento, de un carácter más fuerte y de mayor duración, donde por primera vez escuchamos a toda la orquesta reunida y arribamos a un clímax de la obra total.

En cuanto a la forma, podemos distinguir 5 divisiones principales en este movimiento final:

I-53	introducción a batuta	53 seg/11 eventos
a'-F	polifonía de texturas Ad Libitum	87 seg 1er nivel 34 seg/ 9 eventos; 2o nivel 28 seg/ 14 eventos; 3er nivel 25 seg/ 36 eventos.
G-I	Climax Ad Libitum	29 seg
101-45	Anticlímax a batuta	45 seg
J-final	Epilogo Ad Libitum	32 seg

En la introducción se presenta la idea en la que está basada la construcción de todo el movimiento: la superposición de bloques texturales diferentes.

En esta introducción, aparecen sólo dos acordes estáticos de 12 notas en notas largas, primero en las cuerdas y una textura polifónica de cierta complejidad rítmica, primero en los alientos; la duración de cada compás es de 1 segundo, pero las líneas individuales contienen divisiones dobles, triples y quintuplas de este compás, dando lugar a un efecto de Ad Lib colectivo dentro de la escritura métrica y permitiendo, al mismo tiempo, un control preciso de ritmo y armonía. (ver ejemplo no. 4)

El contraste entre ambas texturas es también armónico, mientras la estructura estática contiene acordes de 12 notas dispuestos en intervalos de 4^a y 5^a en un principio, en la textura móvil, los acordes de 12 notas se forman y se disuelven en un registro mucho más cerrado y centrado en intervalos de 2^a Menor.

La introducción termina con la textura móvil en las cuerdas, enunciando el inicio de la siguiente sección con múltiples ataques *sf p*.

A continuación tenemos una sucesión de temas texturales muy diferenciados que aparecen en 4 grupos orquestales: maderas, metales, piano a 4 manos y cuerdas. Cada textura es tocada en Ad Libitum colectivo conforme el director va indicando las entradas.

En esta sección podemos observar claramente un

IV

The image displays two systems of musical notation. The upper system consists of five staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one flat. Above the first staff are the numbers 5, 7, 9, 9, and 11. The lower system consists of ten staves, with the first staff containing a treble clef, a key signature of one flat, and the tempo marking '♩ = 60'. Vertical dashed lines connect the two systems, indicating specific measures of interest.

Ejemplo no.4. Texturas de la Introducción
del 4o movimiento de 'Jeux'

acelerando macroritmico en 3 fases: la primera se inicia en la letra a1, donde el intervalo de tiempo entre las entradas de cada textura se contrae de 5 segundos a 3 segundos, reuniendo una serie de 9 eventos diferentes en 34 segundos. En la segunda fase, que parte de a2, el intervalo de tiempo entre las entradas de los eventos, va de 3 segundos a 1 segundo, reuniendo 14 eventos en 28 segundos. Por último, la tercera fase que se inicia en a3, donde el intervalo de tiempo entre las entradas va de 1 segundo a menos de 1/2 segundo y aparecen 36 eventos en 25 segundos. Hacia el final de este proceso, entre las letras A y G, se hace necesario reintroducir un pulso para controlar la rápida sucesión de texturas. En este punto es imposible distinguir auditivamente la entrada de los distintos temas texturales, presentándose una densa masa de sonidos. (ver ejemplo no. 5)

El climax, al cual nos conduce este gran acelerando, es alcanzado en G por un Ad Lib colectivo de maderas, metales y cuerdas en *fff* dividido por un episodio central de clusters violentos en el piano, expandidos en todo el registro. Esta parte dura 29 segundos. (ver ejemplo no.6)

Las percusiones entran solas en un *fff* e inician un anticlimax en 4 frases cortadas por silencios en los cuales percibimos un fondo suave y arpegiado de piano, arpa y celesta.

Cada frase de las percusiones es más piano que la anterior y más lenta.

Tras grandes pausas, se inicia en la letra J una coda o epilogo por 4 grupos de la orquesta: maderas y celesta, arpa y cuerdas graves, metales y vibráfono y finalmente, piano y cuerdas agudas en armónicos.

La aparición de estas texturas es como un débil recuerdo de la superposición de texturas del climax.

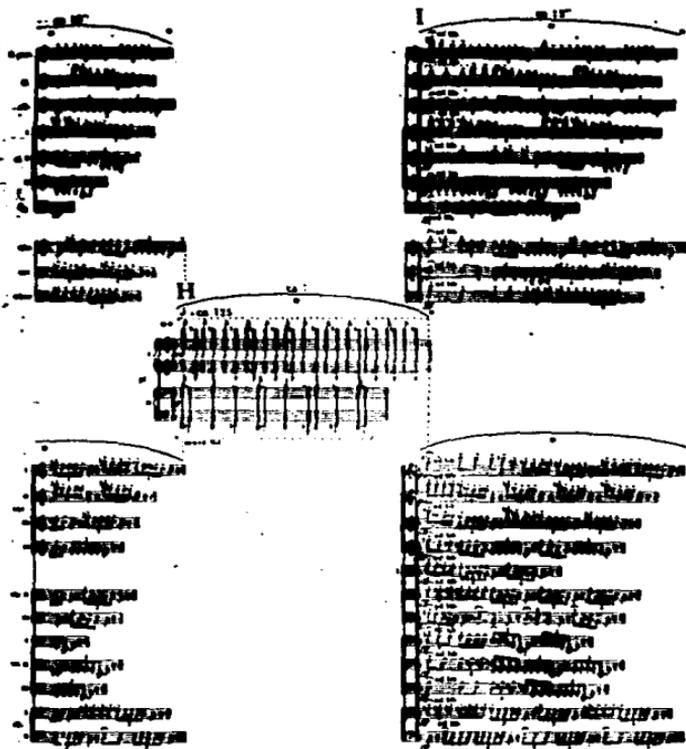
En cuanto al material armónico, melódico y rítmico de los bloques texturales, podemos advertir ciertas generalidades: cada evento se distingue de los demás en registros, rítmica, timbres, melodías, etc. En cuanto a la armonía, la mayoría de los eventos utiliza acordes de 12 sonidos, pero las diferentes disposiciones intervalicas, así como su diferencia en tanto armónicos o contrapuntísticos, los hace muy distintos entre sí.

En general, las texturas son polifónicas y cada voz es independiente de las demás al interior de la textura, tanto melódica como rítmicamente.

Las partes individuales son de fácil ejecución, cada intérprete realiza motivos pequeños de 2 a 5 notas, con una rítmica sencilla y la complejidad resulta de la superposición de partes simples.

The image displays a complex musical score titled "Ejemplo no.5. Polifonía de Texturas". The score is organized into several systems of staves. The top system consists of four groups of staves, each with a conductor's baton icon. The middle system has three groups of staves, with dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff* visible. The bottom system features two large, dense blocks of staves, each containing multiple voices or instruments. The notation is highly detailed, with many notes, rests, and articulation marks, illustrating a dense polyphonic texture.

Ejemplo no.5. Polifonía de Texturas



Ejemplo no.6. Clímax

LIBRO PARA ORQUESTA

Después de terminar la 2a Sinfonía, Lutoslawski aborda una nueva obra para orquesta sinfónica, y muchos de los recursos técnicos y expresivos que lo habían ocupado, reaparecen en este nuevo trabajo.

El "Libro para Orquesta" obtuvo una extraordinaria aceptación entre directores y audiencias así como por la crítica musical.

El título sugiere una Suite de piezas diferentes en analogía con los livres franceses de la era barroca.

La obra consta de 4 movimientos o capítulos, separados por breves interludios destinados a provocar en el oyente momentos de relajación para la atención requerida por los movimientos principales.

En cierto sentido, los primeros 3 movimientos o capítulos son sólo preludios, el 4o, tan largo como la suma de los primeros tres, es el único que establece una continuidad a gran escala y que arriba a un clímax. Esta forma de final acentuado está estrechamente relacionada con el plan original de los "Tres Postludios" y de "Jeux Venetiens", así como con el esquema de introducción-consumación del Cuarteto para Cuerdas, pero en el "Livre", este plan es por primera vez intachable.

El "Livre pour Orchestre" fue terminado en 1968 y estrenado por la Städtisches Orchestra bajo la dirección de Berthold Lehmann en Hagen el 18 de noviembre de 1968.

El 1er Movimiento puede verse como una sucesión de 3 frases, la primera va del principio al número 107 de la partitura y dura 2 min 20 seg aproximadamente.

En esta frase exponen las cuerdas, la substancia temática de todo el movimiento, que es básicamente una textura. El primer trazo parte de un unísono en la nota E y se mueve en un glissado escrito, en el reducido ámbito sonoro de una 5a justa, de E6 a A5, en forma descendente y ascendente. Esta presentación provee el germen de todo un desarrollo en el cual la textura es en sí misma el sujeto. (ver ejemplo no.1). Las cuerdas proceden a explorar una rápida sucesión de posibilidades para expandir y contraer su ámbito sonoro, condensándose y dispersándose a veces de manera muy rápida, por ejemplo, un compás antes de 102, o muy lentamente, de 102 a 103.

En este sentido podemos distinguir en la primera frase, tres divisiones mayores que coinciden con cambios en el movimiento, en las dinámicas y en el ámbito sonoro abarcado:

a) del principio al número 102 de la partitura, en el que se presenta una textura polifónica. Las diversas voces se mueven haciendo escalas ascendentes o descendentes por cuartos de tono, saltan de pronto y de la nota a la que

LIVRE POUR ORCHESTRE

1^{er} CHANTAL

WITOLD LUTOMSKI
(1945)

The first system of the musical score is for the first chantal. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 4/4 time and marked 'rit.' (ritardando). Above the staves, there are three measures with a '3' above them, indicating a triplet. The score is dense with notes and rests.

The second system of the musical score continues the first chantal. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 4/4 time and marked 'rit.'. Above the staves, there are three measures with a '2' above them, indicating a pair of notes. The score is dense with notes and rests.

The third system of the musical score continues the first chantal. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 4/4 time and marked 'rit.'. Above the staves, there are three measures with a '3' above them, indicating a triplet. The score is dense with notes and rests.

Ejemplo no.1. Inicio del 'Livre pour Orchestre'

llegan, vuelven a realizar un movimiento continuo. De esta forma, se amplía en un principio, el ámbito sonoro de una 5ª a más de dos octavas, para volver a contraerse rápidamente en un unísono en F# (101), en el cual hay un cambio de $\text{♩} = 80$ a $\text{♩} = 120$, più mosso. En este momento, las voces comienzan a moverse independientemente por cuartos de tono y saltos y van ampliando paulatinamente el registro. Hay un crescendo y acelerando que conduce a una especie de cadencia en 102, donde se expande el ámbito sonoro, se agregan los contrabajos, se reduce la velocidad y pueden percibirse claramente una sucesión de acordes con intervalos de 5ª y 3ª.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, starting at measure 102. The music consists of chords with stems and flags, indicating sixteenth notes. Above the treble staff, there are handwritten annotations: 'p' (piano) above the first measure, and 'p' and 'f' (forte) above the second and third measures respectively. The chords are written in a way that suggests a sequence of intervals, likely 5ths and 3rds as mentioned in the text. The bass staff has a 'p' annotation above the first measure. The score ends with a double bar line at the end of measure 103.

**Sucesión de acordes a partir del no.102
de la partitura en el 1er Movimiento.**

Aquí, mientras el grueso de las cuerdas se mueve por glissando a cada una de las notas importantes de los acordes, instrumentos solistas en cada cuerda sostienen el valor total de cada nota del acorde, de tal modo que escuchamos notas tenidas al mismo tiempo que glissandos, lo que provoca una sensación de movimiento lento e interno entre acorde y acorde. (ver ejemplo no.2)

b) A partir del 103, se desarrolla de manera diferente la textura inicial. El registro se contrae súbitamente y la orquesta se divide, quedando como una voz Vln I en div y Vln II en div y como otra Vln div y Vc, los cuales inician un diálogo, saltando de acordes de 4 o 5 notas a una 2ª Menor o al revés. En este momento pueden escucharse claramente los racimos de voces que ascienden o descienden de manera continua. (ver ejemplo no.3)

455

Handwritten text above the score: *Handwritten notes*
Handwritten notes

Viol. I
Viol. II
Vcl. II
Viol. III
Vcl. I
Cb.

Ejemplo no. 2.

[11]

Fin. mezzo. Poco mosso Fin. mezzo

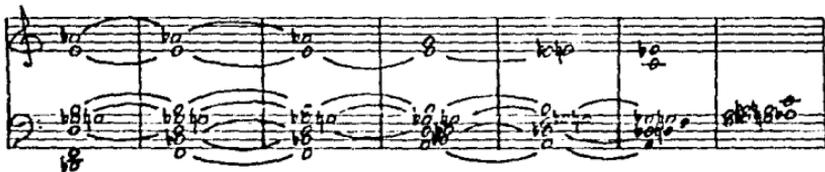
The image displays a musical score for 'Ejemplo no. 3'. It consists of multiple staves for different instruments. The staves are arranged in two main sections. The first section on the left includes staves for 4 viol I, viol I, viol II, 2 vio mde, 2 vcl. cel., and 2 cb. The second section on the right includes staves for 2 vcl. cel. and 2 cb. The score is written in a dark, high-contrast style, likely a photocopy. Above the staves, there are markings for 'Fin. mezzo. Poco mosso' and 'Fin. mezzo'. A small box containing the number '11' is located at the top center. The staves contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo no. 3.



Ejemplo del tipo de movimiento armónico
a partir del no.103 de la partitura.

Después, se desacelera el movimiento hasta llegar al Lento Misterioso (104) donde un acorde se mantiene tenido, modificándose lentamente y contrayendo su ámbito a un cluster cromático de F4 a C5. Después de un poco acelerando y crescendo, llegamos a la parte C de la primera frase.



Ejemplo de las transformaciones armónicas
a partir del no.104 de la partitura.

c) En el poco piu mosso ma pesante, volvemos a encontrarnos con un unisono en Ab4. La orquesta se ramifica en dos bloques que se mueven en unisono ritmico independientemente uno de otro:

Se da así, una sensación de mayor movimiento y agresividad, provocado por los ataques que pocas veces coinciden con los tiempos del compás. La orquesta aquí se mueve en un registro medio y los puntos donde coinciden algunas notas, son clusters cromáticos de 4 o 5 notas.

A partir del 105, donde vuelven a coincidir todas las voces en un unisono, se inicia nuevamente una ramificación de la orquesta que se divide en parejas de cuerdas para realizar cuatro voces rítmicamente diferentes. (ver ejemplo No. 4)

Ejemplo no. 4.

105

Vn I-Vn II

Vla I-Vla II

Vn III-Vn VI

Vc

etc.

Aquí el contrapunto rítmico se hace más complejo e intrincado, lo que es acentuado por el tipo de movimiento de las voces que puede describirse como angular: escalas cortas por cuartos de tono, saltos, escalas cortas por cuartos de tono.

Se forman numerosos acordes de 12 notas coloreados por cuartos de tono. El movimiento va acelerando hasta que el oyente sólo percibe una especie de "cabo sonoro" cada vez mayor, que estalla en el número 106 con la aparición súbita de 3 nuevos bloques texturales: los metales, haciendo su propia versión de la textura de las cuerdas, la percusión, y un grupo formado por contrafagot, tuba, piano y pizzicatos de los contrabajos.

La irrupción de estos instrumentos en el 107 es indicada por el director y constituye la primera parte escrita Ad Lib. La escritura de esta parte ofrece una libertad relativa en cuanto al ritmo, puesto que permite al intérprete dar la duración de los sonidos de acuerdo a la distancia a la que están escritos, ofreciendo una guía:

The image shows a musical score for strings and trombones. At the top, there are two staves for strings, with a circled '107' and the text 'AD LIB.' above them. Below these are two staves for trombones. To the left, there is a section of the score with a '106' measure number and some markings. Below that, there is a large, dark, textured block representing a section of the score, possibly a glissando or a complex rhythmic passage. The notation is dense and includes various markings such as accents and dynamic markings.

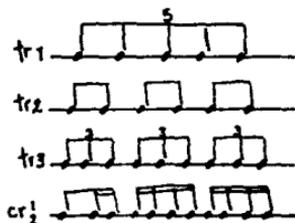
Como podemos ver, esta manera de escritura, más que proporcionar libertad al intérprete, facilita la lectura de la intención, por parte del compositor, de establecer una zona rítmicamente inexacta y ahorra al intérprete la lectura de una rítmica compleja. Tanto alturas como dinámicas están marcadas.

Con la intervención de otros instrumentos aparte de las cuerdas, termina una primera sección del movimiento.

2a Frase.

Va del número 107 al 109 y dura 30 segundos aproximadamente. Esta sección inicia con 3 compases de las cuerdas, en el mismo tipo de desarrollo de antes del número 106 y súbitamente presenta una nueva versión de la textura de glissandos con la sección de metales. El tipo de movimiento de los metales es continuo por semitonos, con numerosos glissandos en los trombones, siempre en un registro central, de Ab4 a Eb6.

Sólo al final de la sección, un compás antes del 109, el registro se amplía de un B2 a un Bb6. Esta sección central se caracteriza por su dinámica *mf-f* y por un movimiento rápido e irregular debido a la superposición de ritmos diferentes:



En cuanto a la armonía, se escuchan en cada compás 10, 11, o las 12 notas del tubo cromático repartidas entre los instrumentos que suenan al mismo tiempo, teniendo cada uno, configuraciones melódicas de 2, 3, o 4 notas por compás.

Este juego polimelódico y polirrítmico desemboca finalmente en un acorde que va de *f* a *ff*, constituido de manera simétrica por 4as justas y 3as Mayores (E4, Ab, C, F, A, D, Bb, Bb) con un bajo de B2, nuevamente interrumpido por la percusión: 5 tom tom, xil y gran Cassa. En esta ocasión la rítmica de los tom tom es sólo sugerida gráficamente, las alturas y la rítmica del xilófono también.

Podría considerarse a esta pequeña sección de metales como la parte climática del movimiento, por las características antes mencionadas.

3a Frase.

Inicia en el número 109. Bajo la interrupción de las percusiones, reaparecen las cuerdas con un acorde simétrico constituido por 4as, 2as Mayores y 5as en *ppp*, el cual se hace perceptible apenas dejan de sonar las percusiones.

A partir de este momento, el acorde inicial va modificándose lentamente por medio de *glissandos* lentos de alguna de las voces, conformando diferentes acordes. La simetría de los acordes se va rompiendo lentamente dando cabida a diferentes intervalos, lo que coincide con un *crescendo*. Posteriormente se regresa a ella, en *ppp*.

El piano entra a manera de *coda* con un comentario "casual", sobre la base de un acorde que va poco a poco perdiendo notas.



Modificaciones armónicas del Lento a partir del no.109 de la partitura en el 1er Movimiento.

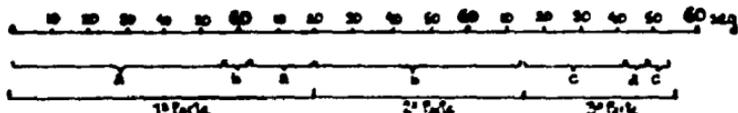
El 1er Movimiento está escrito en notación métrica y debe conducirse de manera tradicional. No existe un sistema armónico prevalente en la organización de los sonidos, dándose numerosos acordes de 12 notas o más pequeños de diversos tipos, tampoco existe una melodía característica o una fisonomía microrítmica regular; El sujeto de este movimiento es la textura en sí, deslizándose continuamente en forma de glissandos o escalas por cuartos de tono, unificándose, concentrándose, bifurcándose, ramificándose, etc. La textura del movimiento es realizada fundamentalmente por las cuerdas en div la mayor parte del tiempo, constituyéndose 6 veces diferentes.

En la parte central del movimiento, los metales realizan una versión propia de la textura en las cuerdas. Las apariciones de la percusión y el piano son fundamentalmente colorísticas, brindan un contraste tímbrico al mismo tiempo que dividen la obra en sus distintas secciones.

2o Movimiento

Este movimiento es formalmente más difuso, se divide en 3 partes de duraciones desiguales. La primera, de 1 min 20 segundos aprox, nos presenta una atmósfera pasiva y mecánica en efecto. La segunda, de 54 segundos, es activa y variada y en ella contrastan entre sí diversas texturas orquestales y la última parte, de 38 segundos, en la que a

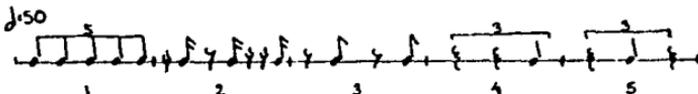
manera de coda el movimiento general va decayendo hasta extinguirse:



La primera parte presenta una textura ligera en las cuerdas que ahora, no está divididas. El matiz *pp* y el pizzicato, así como las combinaciones rítmicas cambiantes, nos dan una atmósfera oscura y difusa, sobre la que resaltan, para luego fundirse, las entradas sucesivas de arpa, piano, celesta, vibráfono, *tmp*, *mp* y *crótalos*.

Cuatro compases antes del 205, hay una irrupción breve de trompetas, oboes y clarinetes con el tipo de música de la 2ª parte, que podría verse como un anuncio, pero ya en 205, se continúa con la música inicial. (ver ejemplo no.5)

Los microritmos de la sección de cuerdas están organizados en 5 patrones rítmicos siguiendo el mismo pulso; al principio estos 5 patrones siguen un orden estricto en cada voz, configurando un cánon rítmico. Después, los patrones cambian, se repiten libremente o se omiten!



Patrones rítmicos.

En cada instrumento de los que se suman en esta primera parte, se puede ver la repetición de un motivo rítmico combinada con espacios de silencio, por ejemplo, seicillos en el arpa y en el piano, quintillos en la

16

3^o CHAPITRE.

Allegro 3^o Tempo II

Viol I

Viol II

vlo

vc

cb

fl.

ob.

cl.

br.

Viol I

Viol II

vlo

vc

cb

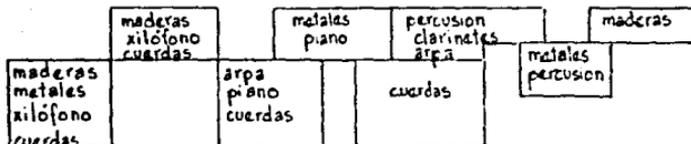
Ejemplo no.5. Inicio del 2o movimiento

celesta, dieciseisavos en el vibráfono, treceillos en el timbal, etc.

La superposición de estos patrones da como resultado una rítmica complicadísima y aún cuando la música está escrita dentro de un compás, se pierde por completo la sensación del mismo.

Armónicamente, toda esta sección está basada en acordes de 12 notas que están en constante estado de flujo y se disuelven en otros rápidamente, por medio de transferencias de octava. El registro abarcado es aproximadamente de 4 octavas todo el tiempo y el movimiento en cada voz, es siempre discontinuo, con numerosos saltos y silencios.

La 2a sección que se inicia en el 206, contrasta fuertemente con la 1ª en timbre, registros y articulación, así como en la orquestación, en la organización armónica. Se presenta como una sucesión de texturas creadas por la combinación de algunos grupos de la orquesta, que a manera de bloques de colores diversos, van surgiendo, superponiéndose y desapareciendo sin llegar a proponer ninguna idea que se desarrolle propiamente. Estos bloques son muy breves, de 3 a 8 compases, y sus materiales son contrastantes y diversos:



Aún cuando en esta sucesión, ninguna textura se repite literalmente, hay dos colores que sobresalen y unifican: metales y maderas.

Los metales se habían anunciado ya en la 1ª parte, antes del 205 con los trombones, acompañados por maderas, xilófono y piccátos de las cuerdas y reaparecen en el mismo contexto orquestal haciendo una diversión de

movimiento en 206, pero ahora cornos y trompetas. Hacia el 206 volvemos a escuchar sus notas repetidas junto con clusters rápidos del piano y por último en 210, moviéndose rápidamente hacia un acorde simétrico de 4as y 3as Mayores superpuestas. Las cuatro apariciones de los metales, aún cuando están variadas orquestalmente, nos suenan familiares debido al motivo de notas repetidas, al matiz af-ff y al registro medio.

Las maderas cuyo color puro se aprecia claramente a partir del 5o compás después del 206, se mueven en 9 voces diferentes, haciendo un contrapunto ágil y complicado en un registro cada vez más agudo y compacto, formando acordes cromáticos de 4 a 5 notas, en esta primera aparición acompañadas por acordes f en pizz que acentúan distintos octavos en cada compás.

La 2a intervención de las maderas se inicia dos compases después de 210 por piccolos y flautas en un registro sobreagudo que va ampliándose hacia el agudo y hacia el grave con las entradas sucesivas de oboes, clarinetes y fagotes; cada voz se mueve nuevamente de manera independiente, volviendo a crear un contrapunto complejo, similar al anterior, sólo que abarcando un registro mucho mayor. Armónicamente, esta segunda intervención de las maderas es diferente. En cada compás aparecen 12 notas, cambiando—constantemente de registro, lo que provoca la sensación auditiva de un cluster en movimiento.

Los otros bloques de color son bastante característicos y no podrían establecerse relaciones de "parentesco" entre ellos, a diferencia de las texturas donde aparecen metales o maderas. El primero de estos aparece en 207. Ya un compás antes, las maderas que se movían con velocidad en el agudo, realizan una especie de descenso o "caída" y en 207, nos encontramos de súbito en un registro bastante grave.

La textura que se inicia aquí, es una combinación de un acorde repetido con distintas duraciones en el piano, sumado a glissandos en el arpa y a pizz y gliss en las cuerdas. Armónicamente se combinan aquí acordes diatónicos y cromáticos.

Otro bloque textural característico es el que preparan los clusters sucesivos y rápidos del piano, un compás antes de 209, donde tenemos tres clarinetes moviéndose independientemente con notas staccato y glissandos, creando un efecto intermitente sobre la base de arpa, percusiones y cuerdas que realizan ahora notas repetidas col legno. Aquí, clarinetes y arpa se mueven entre los sonidos cromáticos que van de A a E en un registro cerrado y medio, del cual sobresalen de pronto algunas notas del mismo grupo, pero tocadas en la octava superior; mientras las cuerdas se mueven entre los sonidos cromáticos que van de F a A, saltando del registro medio al grave y

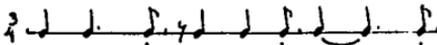
completando así el total cromático de una escala que va de E a E.

Esta sección de cambios texturales va del número 206 al 212 y dura aprox. 54 segundos, desembocando a una última parte que podría verse como una gran coda, donde el movimiento general tiende a decaer y extinguirse, haciendo hacia el final un breve recuerdo de la atmósfera inicial.

La última parte, que inicia en 212, dura 38 segundos aprox., en ella predomina el color de las cuerdas divididas cada una de ellas en tres voces diferentes. El movimiento de estas es siempre similar: notas largas en cresc. de p a f, acento, y nuevamente nota larga de p a f. Los acentos son dados al mismo tiempo por todos los violines o por violas, Vc y Cb al unísono y son apoyadas por notas staccato de maderas y metales. Esta parte está basada en un estricto régimen de acordes de 12 notas, contra los que algunas notas independientes oponen acentos en ff. En un principio estos acentos aparecen próximos unos de otros y al mismo tiempo que los acordes van contrayéndose en un registro central y cerrado, los acentos van espaciándose, desapareciendo. Finalmente, sobre un C5 tenido de las violas, piano, arpa, cel., campanas y vibráfono, realizan por breves segundos un eco de la atmósfera inicial.

3er Movimiento

El tercer movimiento puede verse como un preludio en el cual, la idea principal es variada en 3 formas. Esta idea presentada por las cuerdas, consiste en el juego contrapuntístico de 4 voces que ascienden o descienden por cuartos de tono en movimientos cortos y veloces, en contraste con acentos inesperados en pizz. La sección de cuerdas está dividida en 12 voces diferentes, 3 voces por cuerda, de tal manera que las 4 voces principales, están constituidas por racimos de 3 voces, que a distancia de 2a Mayor, se mueven paralelamente. Los lugares de entrada de las voces y de los acentos en pizz. están gobernados por una tala rítmica de 3 compases:



Esta tala se repite 4 veces, aunque la 4a vez de manera incompleta. En esta ocasión, la tala rítmica coincide con la organización de las alturas. Las diferentes voces aparecen a intervalos regulares que se corresponden

con el patrón rítmico. La configuración interválica sería la siguiente:

The image displays two musical staves illustrating intervallic patterns. The top staff shows a sequence of intervals: 6M, 5M, 4M, 3M, 2M, 1M, 2M, 3M, 4M, 5M, 6M. The bottom staff shows a sequence of intervals: 3m, 5, 4, 3m, 5, 4, 3m, 5, 4, 3m.

Patrón interválico de las entradas de cada voz en el inicio del 3er Movimiento.

Como puede observarse, el desarrollo de este patrón interválico se lleva a cabo por: la inversión de los intervalos principales, la modificación en el registro y el cambio en la dirección ascendente o descendente de los glissandos. El hecho de que el patrón rítmico sea siempre modificado armónicamente y melódicamente, rompe con la sensación de patrón que se repite. En el mismo sentido, la tala rítmica puede ser desglosada en los diversos microrritmos que contiene cada voz, vista como racimo de 3 voces. Sin embargo, estos microrritmos tienen más bien la función de coordinar los glissandos y por la velocidad de ejecución y la escasa distancia entre las líneas, no son perceptibles al oído más que como texturas ascendentes o descendentes (ver ejemplo No. 6):

2^{da} INTERMEZZO.
110 AD LIB.

This section shows three staves of music. The top staff is marked with a circled '110' and 'AD LIB.'. The music consists of rhythmic patterns, possibly tremolos or sixteenth-note runs, across all three staves. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific rhythmic study.

3^{er} CHAPITRE
J. 160

This section shows a five-staff musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes. The notation is dense and includes various articulations and dynamics. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ejemplo n.º 6. Inicio del per movimiento

The image shows a musical score for strings and woodwinds. The score is organized into a grid with four rows: Vln I, Vln II, Vla, and Vc. Above the Vln I staff are rhythmic patterns and a 'Taka' symbol. To the right of the Vln II staff is the label 'Microritmos'. The Vln I and Vln II staves contain complex rhythmic patterns with stems and beams. The Vla staff contains rhythmic patterns with stems and beams. The Vc staff contains rhythmic patterns with stems and beams. The 'Taka' symbol is located above the Vln I staff. The 'Microritmos' label is located to the right of the Vln II staff.

La exposición de esta idea principal es interrumpida en el número 302 por trompetas y cornos, que en dos breves compases, dividen el material A, de su primera variación. Esta interrupción de los metales está hecha en el registro central, haciendo cada instrumento una versión rítmicamente diferente y mecánica de una escala cromática entre C#5 y G5.

En términos generales, la primera variación de A nos produce el efecto auditivo de una versión lenta, realizada ahora por 3 voces principales: Vln I, Vln II y violas, donde nuevamente cada cuerda está dividida en tres. Los puntos de ataque o entradas de cada voz, también están organizados conforme a un patrón rítmico de 3 compases que se repiten de manera idéntica en las cuerdas 4 veces:

The image shows a musical score for three staves, labeled V1, V2, and V3. The score is divided into two main sections: 'Tales' and 'Microrritmos'. Above the first staff, there are notes for F, E, and Bb. The 'Tales' section consists of three measures where the top staff has a melodic line and the other two staves have accompaniment. The 'Microrritmos' section consists of three measures where the top staff is empty and the other two staves have rhythmic patterns. The notes F, E, and Bb are written above the first measure of the 'Tales' section.

Como podemos ver, los puntos de ataque son ahora menos en los 3 compases y los microrritmos de los glissandos escritos, son divisiones más grandes del pulso. Cada uno de los 3 ataques de la tala rítmica enfatizan siempre las mismas notas: F, E, Bb. En esta primera variación de A se retoman los glissandos en forma más lenta en las cuerdas, pero ahora el efecto de los ataques en pizz. pasa a ser realizado por oboes y clarinetes, los que partiendo de un unísono, realizan pequeños glissandos que estallan en acordes staccato de trompetas y trombones. Tales acordes están contruidos simétricamente con intervalos de 3as y 2as Menores:

The image shows a musical notation on a single staff. It consists of a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. Above the notes, there are markings for intervals: '2m' (second minor) above the first two notes, '3m' (third minor) above the next two notes, and '3m' above the last three notes. The notes are written in a way that suggests they are part of a larger melodic or harmonic structure.

Contenido armónico de los acordes de trompetas y trombones en la II variación de A a partir del no. 302 de la partitura.

En el 304 escuchamos durante breves segundos una textura intrincada de maderas y trompetas en un registro

medio y agudo que nos conduce a la 2a variación del material A. Aún cuando este pasaje es básicamente contrapuntístico, puede observarse en cada compás la aparición del total cromático, repartido en las distintas voces.

En el 305, tenemos la 2a variación de A sobre la base de un acompañamiento agitado y mecánico de los bajos del piano, arpa y Cb, que desemboca en un pasaje un tanto extraño por lo nuevo y difuso de su organización. Aquí, sobre acordes cambiantes de 7 y 8 sonidos en las cuerdas, los distintos instrumentos van haciendo pequeñas figuraciones melódicas, cambiantes y fugaces. Las notas utilizadas por los instrumentos independientes completan el total cromático junto con los acordes de las cuerdas.

En el 310, tenemos la última variación del material A, que estaría en relación más estrecha con la primera variación de A por el tipo de movimiento, sin embargo, en esta ocasión, el registro abarcado por los acordes, es mucho más extenso. Trombones, cuerdas y clarinetes, se turnan para hacer glissandos cortos que parten de 2 o 3 notas y estallan en grandes acordes en staccato y *ff* apoyados por maderas, metales y cuerdas!



Contenido armónico de los acordes de maderas, metales y cuerdas, a partir del no.310 de la partitura.

Esta sucesión de glissandos acentuados es interrumpida en 311 por los tom toms, después intervienen oboes y clarinetes en *ff* haciendo un movimiento rápido entre las notas cromáticas que hay de Ebb a Ab y son interrumpidos nuevamente por los tom toms.

Finalmente escuchamos una breve reexposición de A que va de agudo a grave y de rápido a lento, cerrando el movimiento con un pizz. de los Cb.

A grandes rasgos, reconozco en este movimiento dos tipos de música, el primero, que es de una textura de trazos definidos contrapuntado por acentos irregulares, al cual llamaríamos material A, que es principal y puede reconocerse en sus distintas variaciones y los otros materiales, contrapuntísticos y difusos, cuyas funciones son básicamente

de transición entre las distintas variaciones y cuyas apariciones son breves en duración y diversas en timbres y armonías (302 metales, 304 maderas, 308 diversos grupos instrumentales, 311 tom toms).

4o Movimiento

El 3er Movimiento es seguido como los otros, de un tranquilo interludio. En este caso, sin embargo, el interludio va transformándose gradualmente en el último movimiento, de modo que el oyente es conducido de la relajación a una mayor concentración, requerida paulatinamente por la música.

Este último movimiento puede describirse como una intensa, cuidadosa y prolongada aproximación a un clímax. De acuerdo a esta idea, podemos distinguir tres partes principales:

Interludio prolongado

Parte 1 número 404	inicia cantilena en las cuerdas a la que después se unen metales y flautas.
411	salen metales y quedan maderas y cuerdas.
412	pasajes rápidos de alientos superpuestos a la cantilena.
415	punto máximo.
418	descenso.
Parte 2 número 419	episodios cortos - cambios de textura - acelerando macrorítmico.
439	notación métrica, el accel. macrorítmico se funde con el microrítmico, unísono rítmico primitivo, pausas que acentúan la expectación.
Parte 3 número 442	Clímax.
Coda 446	Sobre un ostinato de las cuerdas un contrapunto de dos flautas cada vez más agudo y p.

No es sorprendente encontrar que la construcción armónica está ligada a la función expresiva de cada parte en este esquema formal: así, la cantilena de las cuerdas utiliza un estilo armónico "consonante", basado en acordes

dodecafónicos con énfasis en la disposición por 2as Mayores.

Es interesante la manera que Lutoslawski organiza sus materiales armónica y orquestalmente: la cantilena es iniciada por dos Vc solos a los cuales van agregándose poco a poco dos violas, dos violines segundos y dos violines primeros. Cada pareja de instrumentos agrega nuevos sonidos a un acorde de 12 notas que acabará por completarse en el tutti de las cuerdas en 409. Mientras en las cuerdas se va dando este proceso de "crecimiento", tanto armónico como de masa sonora, las percusiones realizan un acompañamiento colorístico que sufre un proceso inverso: en esta sección suenan en el inicio de la cantilena (404) las notas C, C#, D#, E, F, F#, G, G#, B, que junto con A y Bb de los dos Vc, completan el total cromático.

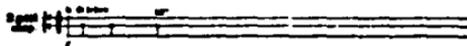
Conforme la sección de cuerdas incrementa el número de sonidos utilizados de 2 a 12, el acompañamiento irá reduciéndolos de 10 a 2 hasta desaparecer.

404 405 406 407 408 409

Suma armónica de la sección de cuerdas en la cantilena del 4o Mov. de 404 a 409 de la partitura.

Entre 410 y 418, la cantilena es llevada paulatinamente a su punto más alto por varios medios: el incremento en la masa sonora, la ampliación del registro, la dinámica de *p* a *ff* y el mayor movimiento en cada una de las voces. (ver ej. no.7)

De 410 a 411 se expande el registro en una textura de metales y cuerdas, sobre un acorde de 12 notas dispuesto por 2as Menores. De 411 a 412 salen metales y entran maderas intercalando notas largas y cortas, mientras en las cuerdas se escuchan glissandos. Aquí el registro se reduce en los graves y el acorde dodecafónico se comprime predominando el intervalo de 2a Mayor y Menor. De 412 a 414 salen maderas y los metales irrumpen con notas rápidas y repetidas, los acordes dodecafónicos cambian rápidamente por transposiciones de Bb ampliando y reduciendo el registro hasta llegar a una pausa de las cuerdas y los metales en 414



Ejemplo no.7. Fragmento de la Cantata

donde sólo suenan maderas en registro medio y agudo, preparando el clima de la cantilena donde un tutti *ff* alcanza la máxima expansión del registro (415-418).

En este climax, los acordes dodecafónicos duplican en distintas Bases varios sonidos.

Hacia el 418, un glissando de las cuerdas marca la salida de los metales y una contracción del registro hacia el centro.

La 2a parte del movimiento se presenta tras una abrupta interrupción de los xilófonos y el piano. Está constituida por la sucesión de 20 episodios, cada uno más corto que el anterior, desde 11 segundos en el 419, hasta aproximadamente medio segundo en el 439. Al principio, cada episodio contrasta tímbricamente con los demás, pero en el 425 el proceso se ha desarrollado hasta convertirse en una batalla entre dos texturas: maderas en staccato y cuerdas en acordes de p a f. (ver ej. no.8)

El elemento que unifica y conduce esta parte del movimiento es la puntuación o acentuación con acordes en el inicio de cada episodio, tales acordes marcan un acelerando macrorítmico que se hace evidente en 439, donde pasa a convertirse en un microritmo de Bés cuyo pulso va de $\frac{6}{8}$ = 120 a $\frac{6}{8}$ = 160 y más aún. Cuando la sucesión de estos acordes ha alcanzado una gran velocidad, la orquesta entera se detiene súbitamente, repitiéndolos aún tres veces más, a intervalos de 4, 5 y 7 segundos, creando la expectación suficiente para esperar el arribo del climax en el 443, tutta forza ma cantabile.

Los episodios son en un inicio característicos en cuanto a orquestación y están contruidos con pequeños motivos que se repiten hasta completar determinado número de segundos y se inician y concluyen con la indicación del director. Están escritos con una intención fundamentalmente colorística en la que los distintos instrumentos superponen sus registros en un intrincado juego contrapuntístico. Armónicamente se caracterizan por la aparición del total cromático, sin embargo, cada una de las voces no hace sino repetir 3 o 4 notas únicamente.

Los acentos que conducen el acelerando macrorítmico son una serie de 10 acordes realizados por metales, tos toms y Cb primero y por un tutti de la orquesta después (ver ej. no. 9). Estos acordes constituyen en sí mismos el mayor contraste armónico entre la 1a y la 2a partes, pues están contruidos con un tipo limitado de intervalos: 4a, 4j, 5a y 2a Menor. La serie se repite al concluir y después de su aparición en el tutti (439), se conforma una nueva secuencia de acordes con los mismos intervalos que terminan por concentrarse en el registro agudo hacia el 443 donde se inicia el climax.

The musical score is organized into two main systems, each starting with a circled measure number (15 and 16). The first system (measures 15-23) features a large ensemble of instruments including Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Percussion, and Timpani. The second system (measures 24-31) includes a vocal section with Soprano I, Soprano II, Alto I, Alto II, Tenor I, Tenor II, and Bass, along with a Piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation with various clefs and dynamic markings.

Ejemplo no.8

The image displays a complex musical score for a full orchestra, titled "Ejemplo no. 9". The score is organized into four measures, each with a distinct time signature: 5/4, 5/4, 4/4, 5/4, and 4/4. The instruments are listed on the left side of the staves, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins I and II, violas, cellos, double basses), and percussion (snare drum, cymbals, tom-toms). The notation is dense, featuring various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation style with a key signature of one flat (B-flat).

Ejemplo no.9.

Acordes de metales de 419 a 428 de la
partitura, en el 4o Movimiento.

El clímax se inicia inmediatamente después de 3 acordes seguidos de grandes pausas por toda la orquesta, con un movimiento veloz de notas repetidas en maderas, metales y cuerdas en un acorde compacto de Dos Menores básicamente en el registro agudo. Posteriormente, irrumpen las percusiones en *ff* seguidas por maderas, metales y cuerdas dispuestas en un acorde dodecafonico y simétrico construido con intervalos de 4ª, 3ª y 3ª Menor, en el que cada voz intercala notas largas y breves.

En el 446, salen las maderas y la sección de metales realiza un pasaje de notas rápidas y repetidas sobre la base de un acorde largo y compacto de las cuerdas, en las que sólo tocan 28 solistas. Armónicamente tenemos aquí otro acorde dodecafonico en el cual todos los sonidos están doblados en distintas Sas. Este acorde abarca de E3 a Eb7 y está dispuesto de manera cerrada por Dos Mayores y Menores en este ámbito.

A la manera típica de Lutoslawski, el clímax es abordado en conjunto pero abandonado de manera individual por cada uno de los metales sobre un ostinato de las cuerdas dispuestas en 3 acordes que se suceden en *ppp*, hasta unos cuantos compases antes de terminar. Estos 3 acordes dodecafonicos dispuestos en forma compacta por 4ª, 2ª Menor, 2ª Mayor y 3ª Menor a lo largo de un ámbito de 4 octavas aprox. van haciendo un diminuendo y perdiendo voces en su parte grave, concentrándose en el registro medio y agudo en 446, donde se inicia una coda por dos flautas.

Al terminar el canto de las flautas, todavía percibimos el ostinato de las cuerdas que ascienden hasta alcanzar un tetracorde estable: E, F#, A, B en el extremo agudo y *ppp*.

Es interesante la manera en que está escrito el 4o Movimiento, pues a pesar de su aparente aleatoriedad, sería prácticamente imposible que de una interpretación a otro hubiera una modificación esencial en cualquier parámetro.

Lutoslawski establece ante todo una estructura musical sólidamente construida, al interior de la cual están delimitados los parámetros de Movimiento, Registro, Dinámica, Timbre, Densidad y Armonía. El único parámetro que puede establecerse como abierto, y esto dentro de ciertos límites, es el Ritmo y por ende, la Agógica, que contempla todas las modificaciones del ritmo, tales como el Tempo, acelerandos, ritardandos, etc.

Podría hablar de 3 niveles en los que se ejerce una relativa libertad: el del intérprete como solista, el de cada sección de la orquesta y el del director. La libertad de cada una de estas entidades depende por un lado de la partitura y por el otro de las dos entidades restantes, es decir, es una libertad relativa.

El 4o Movimiento del Livre nos ofrece suficientes ejemplos del aleatorismo limitado, de los cuales exponemos algunos a continuación. Podemos ver en el inicio del 3er Interludio que después se convertirá en 4o Movimiento:

inician arpa y piano con un episodio que deben repetir durante 20 segundos aprox. hasta la indicación del director. Aquí, tanto la duración de los diezisisevos como de los silencios en las partes solistas, tienen una indicación aproximada del compositor (10 $\frac{1}{2}$ / seg. y $\frac{1}{2}$).

Sin embargo, al no existir un pulso llevado estrictamente por el director, estas duraciones se vuelven aproximadas, así como la coincidencia vertical de las partes y el número de veces que se repetirá el episodio durante los 20 segundos, también relativos, que marca el director.

Posteriormente, en 402, el director hace una señal que sirve para indicar la entrada de las campanas y el cambio de episodio para arpa y piano, sin embargo, estos últimos deben finalizar el episodio anterior antes de cambiar al siguiente, por lo cual, a pesar de que la notación coincide verticalmente, de hecho esto no se da. En esta sección vemos cómo Lutoslawski crea una atmósfera colorística con un carácter improvisatorio que es fácilmente interpretada por los diferentes solistas y que escrita a la manera tradicional requeriría de una rítmica muy compleja.

En el 409 tenemos otro ejemplo de un tutti aleatorio. En este punto los ejecutantes deben determinar por sí mismos la duración del calderón de manera que las notas que le siguen no deben comenzar al mismo tiempo, así, aún en el contexto del tutti, cada instrumentista se mueve con relativa independencia aún de la voz en la que está inmerso. El objeto aquí es la obtención de una textura de una complejidad polifónica inaudita, en donde el resultado

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

armónico es relativamente previsible.

Por otra parte, todo el pasaje que va de 419 a 439 constituye una prueba de fuego para el director, quien debe crear el *accelerando* macrorítmico con indicaciones sumamente precisas de entradas y salidas de los instrumentos, los cuales deben responder exactamente aún sin haber terminado sus motivos.

A pesar de que la obra no es tonal, es curioso el rol que juega la nota E en el 4o Movimiento: E es el bajo y la nota más grave de una Sa j. en la culminación de la cantilena 413 y en el acorde del climax 445. E es la nota más aguda en el pasaje de metales que sigue al climax. El dúo de flautas de la coda va de E6 a E7 y el cuarto solista de los violines segundos sube de E5 a E7 en los últimos compases.

CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA

El concierto para Vc fue comisionado por The Royal Philharmonic Society en 1968 y estrenado por Mstislav Rostropovich el 14 de octubre de 1970 con la Orquesta Sinfónica de Bournemouth, dirigida por Edward Downes.

La obra tiene 4 divisiones o secciones principales que se enlazan sin interrupción, conformando la siguiente estructura:

- | | |
|------------------------|---------------|
| 1 Introducción | para Vc solo |
| 2 Ciclo de 4 episodios | Vc y orquesta |
| 3 Cantilena Lenta | cuerdas |
| 4 Final y Coda | Vc y orquesta |

La Introducción dura 4 minutos aprox. y no es depositaria de ideas que van a ser desarrolladas posteriormente, salvo algunas excepciones como las repeticiones de la nota D, que se tornan repeticiones de A al final.

La atmósfera creada es un tanto improvisatoria, una serie de eventos que se suceden caprichosamente y que oscilan de un carácter a otro: gracioso, un poco buffo, sa con elegancia, marcial, etc. Interrumpidos una y otra vez por las notas repetidas con la indicación: indiferente.

Haciendo una comparación, podría decir que el Vc es como un actor que no atina a decidirse por algún personaje a representar y juguetea ensayando distintas posibilidades.

En esta introducción, Lutoslawski se vale de numerosos recursos del Vc: distintos tipos de ataque (staccato, legato, gettato), así como glissandos, armónicos y cuartos de tono, son el material para la expresión de un lirismo muy particular.

Escrita sin compás, con algunas indicaciones metronómicas, esta parte ofrece una gran libertad de expresión al intérprete. (ver ej. no.1)

La Introducción llega a su fin con la entrada brusca de las trompetas interrumpiendo al Vc, primero juntas en un C#, después una por una (C#, Eb, Ab), y luego nuevamente juntas en los números 5, 7 y 9. Estas interrupciones de las trompetas están basadas en el hexacorde G, Ab, A, C#, D, Eb. dispuesto por Las Menores y Las Mayores.

La primera aparición de esta sección de la orquesta nos anuncia el papel de hostilidad que juegan los metales a lo largo de la obra.

Violoncello Concerto

Concerto in sol minore | sol minore

Concerto for Cello and Orchestra

The image shows a page of musical notation for the introduction of the Cello Concerto in G minor. It consists of ten staves of music. The first staff is the treble clef part, and the subsequent staves are the bass clef part. The music is written in G minor and 2/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking 'Allegro' and a dynamic marking 'p'. The second staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The third staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The fourth staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The fifth staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The sixth staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The seventh staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The eighth staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The ninth staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The tenth staff has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Allegro'. The music is written in a style typical of the late 19th or early 20th century.

Ejemplo no.1. Introducción del Concerto para Violoncello



Ejemplo de la armonía de trompetas en los números 5, 7 y 9 de la partitura.

Tras una pausa de 5 segundos, se inicia una sección de 4 episodios, los cuales se desarrollan siempre de manera similar. El Vc inicia cada episodio con algunas notas aisladas en pizzicatos para después verse envuelto en un diálogo en donde él es la voz principal e intervienen diversos grupos instrumentales, resultando un discurso en un principio vacilante y poco a poco más fluido y agresivo.

A la manera de la Introducción, durante estos cuatro episodios, el solista adopta una gran diversidad de caracteres: juguetón, lírico, nostálgico, nervioso, agresivo, patético, etc.

Los metales excluidos del diálogo orquestal, mantienen su papel destructivo u opositor, interrumpiendo y finalizando cada uno de los episodios antes de que se desarrollen por completo.

Desde el punto de vista de la escritura, podemos observar la combinación de pasajes aleatorios y métricos, así como la superposición de ambos. La voz principal de Vc está totalmente escrita y constituye la guía fundamental para las entradas y salidas de los diversos grupos instrumentales. Las partes Ad Libitum están construidas con pasajes pequeños y motivos que deben repetirse siguiendo las indicaciones del director. Es interesante notar que auditivamente, es difícil reconocer el paso de una parte escrita totalmente a una parte Ad Lib, los enlaces entre unas y otras son casi imperceptibles, puesto que la voz principal de Vc es la que resalta y unifica el discurso.

La armonía está basada casi exclusivamente en Ses Mayores y Menores y en la constante arpeggiación de acordes de 7a o de 9a, utilizados fuera de un sentido funcional. Los acordes de 12 notas son aquí más la excepción que la regla, apareciendo en su lugar, pequeñas colecciones que se crean y

se disuelven. Por ejemplo, hacia la mitad del pasaje que se inicia en el 35, cada voz está jugando con distintos arpeggios, ocurriendo que en un compás escuchamos los 12 sonidos, no de manera simultánea y dispuestos en pequeños arpeggios abundantes en intervalos de 3as y 2as. Todos los pasajes de metales que finalizan cada episodio, están contruidos sobre el mismo tipo de hexacorde.

The image shows a musical score for brass instruments, consisting of four measures. Each measure is labeled with a number: 24, 38, 48, and 61. The notation is written on two staves per measure, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notes are primarily half notes and quarter notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat). The notes in each measure are: Measure 24: F2, Bb2, D3, F3, Ab3, C4; Measure 38: F2, Bb2, D3, F3, Ab3, C4; Measure 48: F2, Bb2, D3, F3, Ab3, C4; Measure 61: F2, Bb2, D3, F3, Ab3, C4.

Ejemplos armónicos de metales en los nos. 24, 38, 48 y 61 de la partitura.

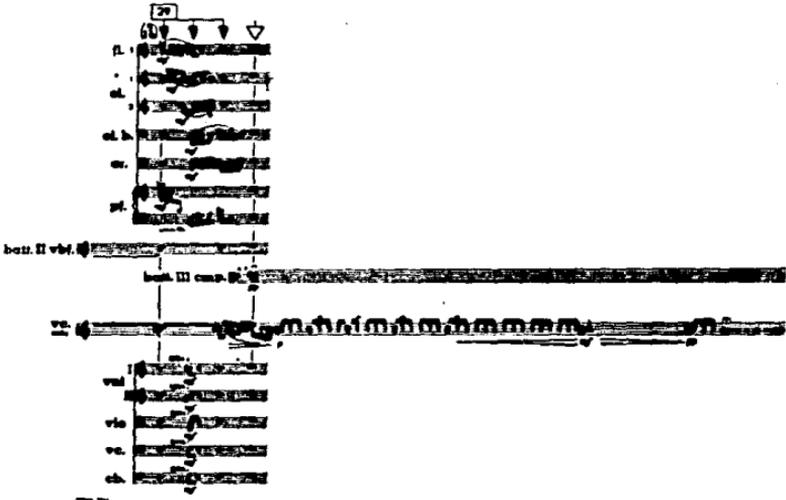
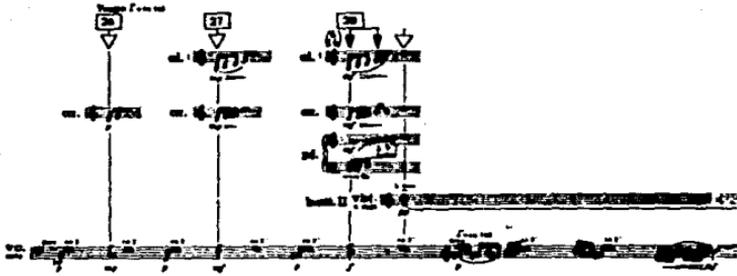
En cuanto a la orquestación, podemos observar que a lo largo de los cuatro episodios se reiteran ciertas combinaciones timbricas, por ejemplo, 1o, 2o y 4o episodios inician con un diálogo entre Vc y la superposición de arpa y clarinetes; en 2o, 3o y 4o episodios, aparecen en combinación flautas y clarinetes con trazos rápidos y arpegiados. Sólo en el 2o episodio escuchamos por un momento (33) a toda la sección de alientos madera.

Así también la combinación de arpa y piano o arpa piano y celesta se une por momentos en una misma textura, con flautas y clarinetes en los episodios 2, 3 y 4.

Las percusiones utilizadas de diversas maneras, en combinaciones de 2 o 3 instrumentos y como solistas (2o episodio) aparecen también en los 4 episodios.

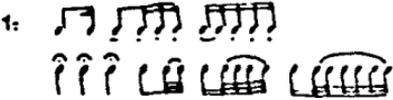
Las cuerdas juegan un papel totalmente secundario en toda esta parte. (ver ej. no. 2)

Es importante recalcar que los instrumentos están siendo utilizados aquí fundamentalmente en dos sentidos: como acompañamiento y como color, no participan de la substancia melódica del discurso que lleva a cabo el



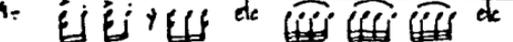
Ejemplo no.2. Inicio de un Episodio

solista. Por otra parte, el discurso melódico del solista en cada uno de los episodios, se caracteriza por la utilización sistemática de ciertos motivos rítmicos que dan unidad a cada uno de los episodios:

1: 

2: 

3: 

4: 

Motivos rítmicos del Vc en los 4 episodios.

Cantilena lenta

En contraste con los 4 episodios anteriores, la gran parte del concierto es una cantilena lenta para el Vc y la sección de cuerdas. Esta cantilena está escrita en 3 partes siguiendo el esquema A B A'.

La parte A se inicia en el 64 con notas pizzicato en el Vc sobre un E3, que son prolongadas por las entradas sucesivas de 4 contrabajos, sosteniendo en notas largas E3 y E2. Sobre este pedal de E, el Vc inicia una melodía, molto espressivo dolente, que tiene dos tipos de frase, la primera con apoyaturas, que está construida exclusivamente con intervalos de 2a Mayor y 3a Menor y la segunda, sostenuto, que está construida exclusivamente con 5as, 4as y 2as

Mayores. Esta melodía asciende desde un E3 hasta un G66 y entre frase y frase, siempre hay un C que funciona como cadencia o reposo.

Melódicamente pues, se puede decir que hay 4 notas importantes: el inicio en E, el final en G6 y los puntos de reposo en C y en D en segundo término.

El acompañamiento de las cuerdas inicia en un pedal sobre la 6a E2-E3 y se va engrosando hasta completar la 3a Mayor E-G6 en 6 octavas; el movimiento que realizan las cuerdas para completar la 3a Mayor en las 6 octavas es por pequeños movimientos ascendentes y descendentes de cuartos de tono.

La parte B que se inicia en el 69 contrasta con la parte A, tanto por la melodía del Vc como por el acompañamiento. En cuanto a la línea melódica del Vc, observamos tres motivos: el primero de una serie de notas repetidas que descienden al final por semitonos, el segundo de notas largas con calderones que ascienden por intervalos de 2a Mayor y Menor y dan saltos de 7a Mayor principalmente, y el tercero, de notas rápidas en grupos de 32avos y 16avos.

Con estos tres motivos, Lutoslewski construye una melodía angular (serie de notas que bajan o suben de manera continua y salto). Esta melodía contiene intervalos de 2a Mayor, 2a Menor y 7a Mayor fundamentalmente.

Por otro lado, esta sección central del movimiento, también presenta un contraste armónico, el énfasis sobre las notas E, G6 y C, da paso a la repartición del total cromático entre un grupo de solistas en las cuerdas por un lado y el Vc por otro. Tenemos aquí un proceso similar al que habíamos visto en algunas partes del Livre pour Orchestre que consiste en los siguientes: durante 7 frases marcadas por los números 69 a 75, el grupo de solistas va aumentando el número de notas utilizadas, de 5 en 69 a 12 en 75. Mientras el solista va dando las notas complementarias del total cromático, disminuyendo su número hasta terminar en un E en el 75, que reafirma en distintos Sas. Por otro lado, en este 75 el acompañamiento tras una pequeña pausa, pasa de las cuerdas a un grupo formado por flauta, clarinetes, celesta, arpa y piano, conduciéndonos a la reexposición de A, con ciertas modificaciones.



Motivos principales del Vc en la cantilena.

Hacia el número 76, el proceso seguido en la sección A es retomado en el punto en que había quedado, es decir, todas las cuerdas abordan los clusters de cuartos de tono repartidos en 3as de E a G# a lo largo de seis octavas. El Vc asciende de E3 a E6 donde converge con las cuerdas en un unísono en G#4. Todavía el Vc repite una vez más la frase con apoyaturas antes de unirse a todas las cuerdas en el 77, donde en un *ff* se inicia un *accelerando* que pareciera conducir a un clímax, cuando es interrumpido bruscamente por un acorde de flautas, clarinetes, metales y percusión, dispuesto de manera simétrica en intervalos de 3a Menor, 3a Mayor y 5a al centro.

cuerdas, estos no deben intentar tocar juntos sino independientemente de los otros miembros del grupo. En toda esta sección las entradas y salidas de cada grupo son indicadas por el director. Puede observarse aquí, que al final de cada episodio de textura, todos los instrumentistas llegan a un motivo que deben repetir y frecuentemente es en estos momentos que se da la señal de entrada o salida por parte del director. lo que puede ser una especie de técnica que facilite el control en el paso de un evento a otro.

La sucesión de los distintos grupos o bloques texturales es la siguiente:

maderas	metales xil	maderas
Metales cuerdas cuerdas	cuerdas piano	metales cuerdas percusión

Armónicamente esta parte se caracteriza por la aparición de grandes acordes de entre 10 y 12 notas en disposiciones cerradas con abundancia de 2as Menores y que abarcan un registro muy amplio. Cada una de las entradas de los distintos bloques inician un f y van disminuyendo tanto en satiz como en el número de notas que suenan, terminando a veces en una 2a Menor (ver pasaje 83-84, donde terminan las cuerdas en A8-B).

Toda esta parte es notable por ser el primer momento en que escuchamos a la orquesta sin el solista durante 1 minuto 20 segundos aprox.

En la 2a sección (5o seq), la parte de la orquesta está escrita dentro del compás mientras la del solista es en momentos más libre. Esta sección va del 87 al 96 y como hablamos mencionado constituye una especie de diálogo agresivo entre solista y orquesta.

A diferencia de la sección anterior Ad Lib, donde escuchamos texturas polifónicas muy complejas y donde la suava de las voces nos da la impresión armónica de clusters en movimiento, en esta pequeña parte escuchamos claramente una sucesión de acordes compuestos fundamentalmente por intervalos de 2a Menor, 4a y 4a+ realizados en unísono rítmico por toda la orquesta (ver ej. no.3):

The image shows a musical score for Example no. 3, titled "Unísono rítmico de toda la orquesta". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass). The second system includes staves for percussion instruments: snare drum, cymbal, triangle, tom-tom, xylophone, maracas, guiro, tambourine, castanets, and wood block. The music is written in a rhythmic pattern with a strong unison feel. There are some markings and symbols on the staves, including a box containing the number "67" and a triangle symbol. The score is written in a rhythmic pattern with a strong unison feel.

Ejemplo no.3.Unísono rítmico de toda la orquesta



Ejemplo de la disposición de los acordes de la orquesta a partir del no.89 de la partitura.

Posteriormente estos acordes se abren dispuestos por 4as+ y 5as justas:



El color de estos acordes contrasta fuertemente con los acordes dispuestos en 3as Mayores y Menores y tocados en frullato por flautas, clarinetes, trompetas y cornos!



En contraposición a la orquesta, el Vc realiza pasajes cortos y agresivos en cuerdas dobles. Hacia el 96 se inicia la 3a sección de este movimiento que dura 2 min. 20 seg. aprox.; en ella el Vc recupera nuevamente la voz principal y con un carácter agresivo, siempre furioso, se enfrenta con numerosos grupos instrumentales que parecieran obstaculizarlo o agredirlo. En lo tocante a la línea melódica del Vc, podemos decir que se caracteriza por la rapidez y por la utilización sistemática de pequeñas escalas ascendentes y descendentes por cuartos de tono. En esta sección reaparecen algunos de los motivos utilizados brevemente en la introducción -tremolatos, cuerdas dobles, armónicos, pizzicatos, glissandos- se unen en un discurso relativamente largo, salvaje y violento. (ver ej. no.4)

La participación de los distintos instrumentos es colorística, sumamente variada y desemboca en el número 132, donde 4 cuernos en un unísono sobre F5 crecen de *p* a *ff* y dan entrada al clímax de la orquesta.

El interés de toda esta sección se centra en la melodía del Vc contrapuesta a diversos timbres y la unidad parte de esto más que de una armonía específica o de una rítmica determinada. (ver ej. no.5)

La última parte de este movimiento podría exponerse como una doble coda, en la que la orquesta alcanza un clímax primero, en el 133, con 11 golpes o ataques en unísono rítmico sobre un acorde de 9 notas en disposición abierta de 3as Menores y 6as Menores.

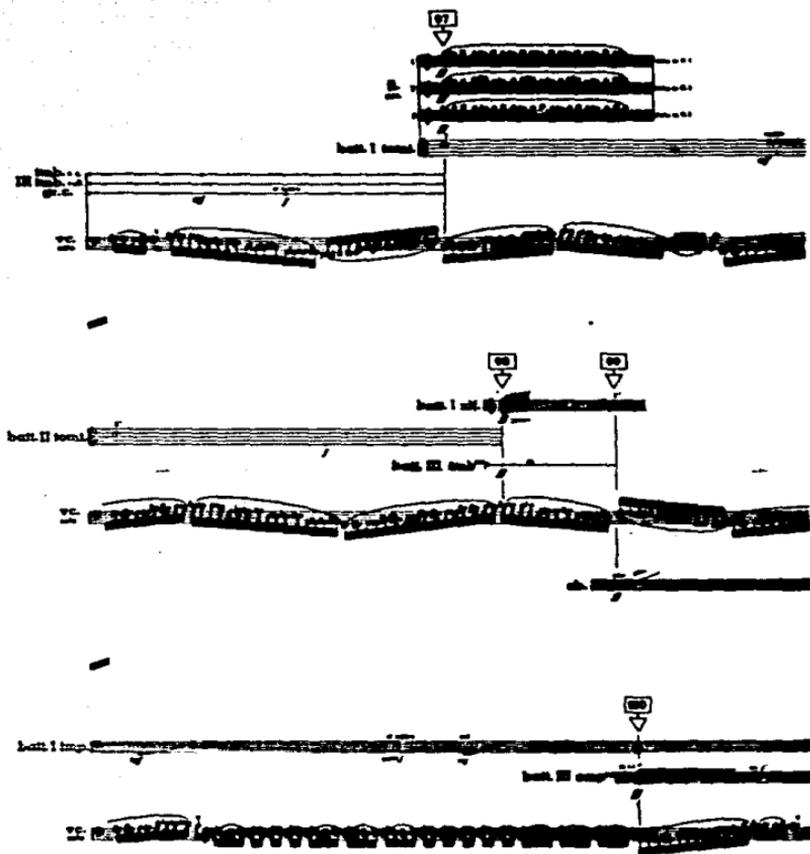
Posteriormente en 135 sobre una atmósfera *pp* de las cuerdas sul ponticello el Vc realiza una frase con numerosos glissandos, poco *f* dolente, donde pareciera quedar vencido y lamentarse amargamente, sin embargo hacia 137 renuncia difícilmente un ascenso melódico desde C3 hasta terminar, *tutta forza*, en la insistente repetición de un A2.

Del mismo modo que en el Livre en el Concierto para Vc podría observarse una referencia tonal, pues la introducción se caracteriza por la repetición de la nota D1

Ejemplo no.4. Fragmento de la batalla entre solista
y orquesta

03

Fl.
Ob.
Cl.
B.
T.
Tb.
C.
V.
Vla.
C.
I timp.
II timp.
bass. III (rob. ...)



Ejemplo no. 5.

la cantilena hace hincapié en la nota E y la coda del Vc termina con repeticiones de la nota A, sin embargo esto resulta ser sólo una coincidencia debida al deseo por parte de Lutoslawski de explotar los armónicos naturales del Vc para propósitos expresivos.

Lutoslawski se ha referido a su concierto para Vc en términos dramáticos, argumentando que su intención era crear un discurso en el cual se estableciera una relación de conflicto entre solista y orquesta. Tal relación entre ambas fuerzas cambia en el transcurso de la obra, existiendo momentos de "diálogo" como en los 4 episodios, de "armonía" como en la Cantilena, para después dar paso a la batalla del final, que ya estaba anunciada desde un principio por las interrupciones abruptas de metales.

La posibilidad de describir el concierto en estos términos se debe a las cualidades expresivas de la música y a las asociaciones subjetivas que pueden hacerse. Sin embargo Lutoslawski se resiste a este tipo de análisis pues su concierto no responde a la intención de ilustrar una historia en un sentido programático.

Así pues, las analogías que hemos establecido en el análisis deben ser tomadas únicamente como apoyo para explicar desde un punto de vista personal, el carácter de algunas partes de la obra.

CONCLUSIONES

Como había dicho anteriormente, la propuesta de los músicos polacos causó especial impacto debido por una parte a la situación musical prevaleciente y por otra, a las características de esta música, difícilmente clasificable. En el caso concreto de Lutoslawski con sus "Jeux Venetiens", surgía una verdadera personalidad musical, en la que podían observarse ya, los elementos de su estilo posterior, mismos que llegaría a manejar con maestría en el "Livre pour Orchestre" y en el Concierto para Violoncello.

Después de revisar cuidadosamente la obra de este compositor, me di cuenta que su importancia podía visualizarse en distintos niveles:

1.- Hablando de lo estrictamente musical, su preocupación por cuestionarse cada uno de los elementos de la música, (armonía, ritmo, instrumentación, forma, etc.) el hecho evidente de haber buscado y encontrado soluciones nuevas y personales de innegable factura, es una cualidad que lo sitúa al lado de aquellos creadores que han sido capaces de integrar sus inquietudes experimentales con la creación de una auténtica obra de arte, sintetizando y reflejando de manera magistral una época y una situación artística.

2.- Las obras de Lutoslawski no son híbridos que reúnen un poco de todo: a pesar de participar como lo hemos visto antes, de los medios utilizados en los años sesentas, estos han adquirido al interior de su obra una razón de ser completamente personal y característica, lo que resulta claro por ejemplo, con la

utilización de procesos aleatorios, completamente diferentes a los de John Cage.

Las obras de Lutoslawski no son catálogos de experimentos ni ilustraciones musicales de un sistema o teoría. Realiza experimentos y crea procesos sistemáticos, pero esto no constituye un fin en su música, sino un medio para manejar y ampliar los recursos de manera personal.

Las obras de Lutoslawski no se basan en conceptos, quedando por debajo del concepto en sí, situación que se dio frecuentemente en esta época, en la que el creador necesitaba explicar y fundamentar su obra, resultando mucho más interesante la explicación que la música misma. Las investigaciones de Lutoslawski trascendieron el nivel del cuestionamiento y de la crítica para proponer una música que no necesita ser explicada para captarse.

3.- Otra de las virtudes digna de observarse en la obra de Lutoslawski, es la solidez y la consistencia. Muchos artistas hay, cuyo nombre e importancia se asocian a dos o tres obras, y no quiero decir con ello que este hecho les reste valor, sin embargo es extraño y por lo mismo digno de verse un catálogo en el que la mayoría de las obras posea personalidad, frescura, proposiciones nuevas y diversas y ante todo una factura impecable.

4.- La crisis que estalló a nivel social en la década de los sesentas, se vio inevitablemente reflejada en el mundo de las artes y es apenas ahora, cuando pueden comenzar a vislumbrarse sus logros, fallas y resultados, con cierta claridad. En el mundo musical de estos años, surge Lutoslawski como una personalidad singular que tuvo el poder de sorprender y provocar, a pesar de provenir de un país como Polonia, que no obstante su fuerte

tradicón musical, habia permanecido al márgen de las vanguardias debido a su situación política.

5.- Por otra parte, Lutoslawski adoptó, como lo ha hecho saber, una actitud de respeto y aceptación tanto hacia el serialismo como hacia el aleatorismo, pero voluntariamente se mantuvo al márgen de estas corrientes, tomando sólo aquello que necesitaba para realizar su propia alternativa. Poseedor de una formación sólida y tradicional y de una herencia folklórica y nacionalista, tuvo la capacidad de crear un lenguaje propio sin afiliarse a ninguna técnica o sistema de los existentes en aquel momento.

Somos hoy herederos de esa liberación provocada por la capacidad de rebeldía que se permitieron los artistas en los sesentas al poner en duda todo. Quizá hoy como nunca antes, el compositor tiene a su disposición una vastedad inaudita de medios para su creación. El medio musical ya no es hoy un punto tan importante de discusión, inclusive se ha reaceptado la tonalidad contra la que tanto se luchó en un momento dado. Creo que la dificultad estriba en el qué decir y en la inteligencia y capacidad para escoger y decurar los recursos para la creación de un discurso propio. En este sentido, el ejemplo de compositores como Lutoslawski, no puede ser más que enriquecedor y positivo.

Catálogo de obras importantes.

Variaciones Sinfónicas (1936-8)

Variaciones sobre un tema de Paganini (1941) para dos pianos.

Variaciones Paganini (1977-8) para piano y orquesta.

Sinfonía No. 1 (1941-7) para orquesta

Obertura para Cuerdas (1949)

~~Pequeña Suite~~ Suite (1950) para orquesta de cámara

Bukoliki (1952) para piano

Concierto para Orquesta (1950-4)

Preludios de Danza (1954) para clarinete y orquesta de cámara.

Cinco Canciones con textos de Kazimiera Illakowicz (1958) para mezzosoprano y orquesta de cámara.

Música Funebre (1954-8) para orquesta de cuerdas.

Tres Postludios (1958-60) para orquesta sinfónica.

Jeux Venetiens (1960-1) para orquesta de cámara

Trois poemes d' Henri Michaux (1961-3), para coro mixto y orquesta de alientos y percusión

Cuarteto de Cuerdas (1964)

Paroles Tissees (1965) para tenor y orquesta de cámara.

Sinfonía No. 2 (1965-7)

Livre pour Orchestre (1968)

Concierto para Violoncello y Orquesta (1969-70)

Preudios y Fuga (1970-2) para trece cuerdas solistas.

Les Espaces du Sommeil (1975) para baritono y orquesta.

Variaciones Sacher (1975) para cello solo.

Mi Parti (1975-6) para orquesta.

Navelette (1978-9) para orquesta

Doble concierto para Oboe y Arpa (1980)

Sinfonia No. 3 (1983)

Bibliografía

- 1-Ultimas Tendencias del Arte de Hoy/Giljo Dorfnes/Ed. Labor.
- 2-Historia General de la Música/Tomas Marco/Vol.IV/Ed. Alpuerto
- 3-La Desintegración de la Forma en las Artes/Erich Kahler/
Ed. Siglo XXI
- 4-Dei Lunes en un Año/John Cage/Ed. Era.
- 5-Arte Total/Revista Opus Internacional/Ed. Era.
- 6-Conversations with Witold Lutoslawski/Tadeusz Kaczynski/
Chester Music.
- 7-Lutoslawski y su Música/Steven Stucky/Cambridge University
Press.
- 8-Contemporary Composers on Contemporary Music/
Eliot Schwartz, Barney Childs/Holl Rinehart and Winston, Inc.NM.
- 9-New Music Composition/David Cope/Shrimer Books.
- 10-Entrevista con John Cage/Richard Kostelnetz/cuadernos
Anagrama.
- 11-The New Oxford Companion to Music/Denis Arnold/Oxford
University Press.
- 12-La Electrónica en la Música y en el Arte/Raul Pavan/
INBA-SEP.