

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"



Balcazar
Baña
Botella Nicolás
Carrizo Rueda
Dariozzi
Di Liscia
Díaz
Diederle
Fernández Calvo
Fernández Maximiano
Fernández Walker
Fornaro Bordolli
Gardes de Fernández
González
Kieffer
Malbrán
Pauta Ortiz
Portillo
Ramos Fuentes
Torres Cardona
Veniard
Vineis



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Lic. Nilda G. Vineis

Editoras:
Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda G. Vineis

Comité editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca

Imagen de tapa:
“Danza de conejos”. Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert.
L´institut est intéressé à échanger des éditions. L´istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦ E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA: EN TORNO A LA BÚSQUEDA ESTÉTICA EN LA CREACIÓN DE WITOLD LUTOSLAWSKI

JOSÉ MIGUEL RAMOS FUENTES

Resumen

Este trabajo, se presenta como una reflexión frente al razonamiento compositivo del compositor polaco Witold Lutoslawski, especialmente con respecto al tratamiento de los principales parámetros musicales y estéticos utilizados en la vanguardia de posguerra, y que en el caso de Lutoslawski, representan una constante búsqueda estética, que le permite dialogar desde una perspectiva vanguardista, representada en la indeterminación de los parámetros, hasta una concepción muy particular de estética neoclásica.

Palabras clave: Lutoslawski, tradición, vanguardia, indeterminación, dramaturgia

Abstract

This work is shown as a reflection of the compositive thought of the polish composer Witold Lutoslawski, especially regarding the main musical and esthetical parameters used in the after war vanguard, which in the case of Lutoslawski, represent a constant esthetical search, that allows him to dialogue from a vanguard perspective, represented in the indetermination of parameters, to a very particular thought of the neoclassical esthetics.

Key words: Lutoslawski, tradition, vanguard, indetermination, dramaturgy

* * *

Introducción

Witold Lutoslawski (1913-1994) es considerado uno de compositores europeos más importantes del siglo XX y el estudio de su obra suele ser mencionado en relación al uso selectivo de la indeterminación en la vanguardia de posguerra, siendo probablemente el compositor polaco más importante después de Chopin. Además el compositor viene a ser un fiel representante de la búsqueda, que en particular los compositores de la

segunda mitad del siglo XX, llevaron a cabo en cuanto a generar una creación individual, lejana a toda expresividad romántica, con innovadores usos de los parámetros armónico, rítmico y formal. De esta manera intentaremos dilucidar de qué forma el compositor utilizó los mencionados parámetros en cada uno de sus tres periodos compositivos, dando cuenta de una evolución que permanentemente hará dialogar elementos más bien propios de los compositores de la segunda mitad del siglo, con varios e interesantes elementos propios de una estética neoclásica, que en la lógica del analista Leonard B. Meyer¹ se acerca más a una constricción estética que actúa sobre elecciones técnicas, estructurales y formales de los compositores, que a la mera utilización explícita de elementos estilísticos del pasado.

* * *

Lutoslawski y la periodización de sus obras

Witold Roman Lutoslawski nació en Varsovia el 25 de enero de 1913 a sólo meses que comenzara la Primera Guerra Mundial, conflicto en el que sus dos padres jugaron un notable papel en la organización de la resistencia polaca en Moscú, luego que Polonia declarara la guerra a Alemania. La cercanía de ambos con el fundador del partido demócrata Nacional de Polonia y las múltiples coyunturas políticas que crearon un escenario hostil para los Lutoslawski frente a los bolcheviques, terminaron con la ejecución del padre y su hermano en 1918 y el regreso a Varsovia del pequeño Witold junto a su madre. De vuelta a Varsovia en su primera infancia, el primer contacto con la música lo tuvo a través del piano y el violín, instrumentos de los que recibiera lecciones particulares con varios maestros. Luego de una permanencia parcial en el conservatorio de Varsovia (donde su director era Karol Szymanowski) y luego de abandonar la carrera de matemática, inicia estudios de composición de forma privada con el maestro Witold Maliszewski (1873-1939).

La carrera de Lutoslawski, que abarcó más de 60 años, es un reflejo de los cambios estilísticos que se generaron en los compositores de la vanguardia del siglo pasado (Lutoslawski, Penderecki, Bouléz, Messiaen, Stockhausen, Ligeti etc.) y un buen reflejo de gran parte de la historia de la música del siglo XX, dándonos cuenta, a lo largo de sus tres periodos

¹ MEYER, L. 2000

estilísticos, de la presencia de modelos que permanecen como constantes en toda su carrera y otros que caracterizan sólo uno de dichos periodos².

En cuanto a este trabajo, consideramos fundamental el sostén bibliográfico actualizado frente al tema. Para esto se han considerado tres textos que abarcan cada uno desde una perspectiva distinta la periodización y su particular búsqueda estética. En cuanto a la periodización de las obras, nos parece fundamental el trabajo de Steven Stucky³, quien realiza una interesante periodización en cuanto al parámetro armónico. En lo que hace a una concepción analítica de sus trabajos por medio del estudio de la forma, utilizaremos el valioso (y lamentablemente poco conocido) trabajo de Gonzalo Martínez y por último, de manera de integrar dichas teorías, el testimonio del propio Lutoslawski frente a su creación, recogido en la serie de entrevistas que le hiciera Irina Nikolska⁴ entre los años 1987 y 1992 haciendo una especie de correlato con sus propios testimonios frente a los temas que nos competen en este trabajo.

En cuanto a la periodización de sus obras hecha por el primero, Stucky propone una periodización hecha en base a las estrategias en el plano de la armonía, el cual fue fundamental durante toda su carrera

En esta periodización se distinguen tres periodos estilísticos que se detallan a continuación:

Primer periodo estilístico: “Temprano”.

Abarca desde los inicios de la composición⁵ hasta la composición de *Dance Preludes* en 1954. Según Stucky, este periodo estilístico se caracteriza en una primera etapa por obras compuestas en una corriente neoclásica (hasta el estreno de su primera sinfonía), y una segunda enmarcada en lo que denomina “música utilitaria”, y que correspondería a las obras compuestas entre 1949 (*Obertura para cuerdas*) y el año 1954 que cierra este periodo con la obra antes mencionada.

² MARTINEZ, G. 2008: 55.

³ STUCKY, S. 2001: 132.

⁴ Nikolska, I. 1994

⁵ Hay que considerar que un número indeterminado de piezas se perdieron en la destrucción de la Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que la primera composición que se conserva es *Lacrimosa* compuesta en 1937. Sin embargo varias composiciones para piano y para orquesta no se han conservado. Entre las primeras se cuenta la primera obra de que se tiene constancia, un preludio para piano compuesto en 1922.

Segundo periodo estilístico: “Medio”.

Abraca desde las *Cinco Canciones sobre textos de Kazimiera Illakowicz* (1956-1957), hasta *Novelette* (1979), presentando también varias corrientes estilísticas diferentes. En cuanto al periodo comprendido entre la composición de las *Cinco Canciones...* hasta los tres *Post-ludios* (1958-1960), Lutoslawski desarrolló su composición en la armonía de los doce tonos, siendo su obra *Jeux Vénitiens* (1960-1961) ejemplo de una aleatoriedad controlada, que desarrollará brevemente junto al *Cuarteto de Cuerdas* (1964) hasta la *Novellete* y emprender lo que Stucky denomina “Forma binaria o acentuada al final”.

Tercer Periodo Estilístico: “Tardío”.

Abarca desde *Epitaph* (1979) hasta la muerte del compositor, caracterizado por el uso de texturas simples⁶ que abarcan el periodo comprendido entre la citada obra y su *Tercera Sinfonía* estrenada en el año 1983. En cuanto a las restantes obras, *Chain I, para conjunto de Cámara* (1983) hasta su última obra *Súbito para violín y piano* (1992) el compositor desarrolló un estilo que Stucky denominará “Forma Cadena”⁷.

Recordemos que la presente periodización de las obras del compositor hecha por Stucky, pretende clasificar las mismas en forma cronológica y de acuerdo al desarrollo de las estrategias en el plano de la armonía, pero además podrían ser fundamentadas de acuerdo a los cambios producidos en otros parámetros como lo son el ritmo, la textura y la forma⁸.

Para mayor claridad, presentaremos una tabla en que puede apreciarse la periodización hecha por Stucky incluyendo la sub-periodización de

⁶ La sub-periodización del tercer periodo, específicamente en lo relativo al uso de texturas simples y la forma cadena, corresponden al trabajo hecho por Martínez en cuanto a reparar la falta de estos dos elementos en el periodo anterior expuesto por Stucky.

⁷ División de la textura en estratos superpuestos cuya segmentación formal (agrupamiento) no es coincidente. Ver en MARTÍNEZ G. 2006:13

⁸ Un completo análisis del sentido de forma en la obra de Lutoslawski, en especial de su tercer periodo, puede verse en la tesis, *Una Teoría Sobre el Movimiento Tonal a Gran Escala en la Música del Tercer Periodo Estilístico de Witold Lutoslawski. 1979-1994*. 2006. Martínez, Gonzalo. Tesis para optar al grado de doctor en Historia y Ciencias de la Música. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.

Martínez, que nos dan una idea integral de la trayectoria en cuanto a las estrategias armónicas, las concepciones estéticas y formales en la obra del compositor.

Periodo (Stucky 1981)	Principales obras	Característica (Martínez 2006)
Temprano	<i>Piano Sonata (1934)</i> <i>Lacrimosa (1937)</i> <i>Variaciones Sinfónicas(1936-37)</i> <i>Dos Estudios (1940-41)</i> <i>Sinfonía N° 1(1941-47)</i> <i>Obertura para cuerdas (1949)</i> <i>Pequeña Suite (1950)</i> <i>Tríptico Silesiano (1951)</i> <i>Bucolis (1952)</i> <i>Concierto para Orquesta (1950-54)</i> <i>Dance Preludes (1954)</i>	Neoclasisismo Música Utilitaria
Medio	<i>Cinco Canciones (Illakowicz) (1956-57)</i> <i>Musique Fúnebre (1954-58)</i> <i>Tres postludios (1958-60)</i> <i>Jeux Vénitiens (1960-61)</i> <i>Trois Poemes d’Henri Machaux (1960-61)</i> <i>Cuarteto de cuerdas (1964)</i> <i>Parolas tissés (1965)</i> <i>Sinfonía N° 2 (1965-67)</i> <i>Livre pour orchestre (1968)</i> <i>Concierto para violonchelo (1969-70)</i> <i>Preludios y fuga (1970-72)</i> <i>Les Espaces du sommeil (1975)</i> <i>Mi-parti (1975-76)</i> <i>Novelette (1979)</i>	Armonía de doce tonos Aletoriedad Controlada Forma “acentuada al final”

Tardío	<i>Epitaph para oboe y piano (1979)</i> <i>Doble Concierto (1979-80)</i> <i>Grave (1981-82)</i> <i>Sinfonía N°3 (1972-83)</i> <i>Chain 1 (1983)</i> <i>Partita (1984-88)</i> <i>Chain 2 (1984-85)</i> <i>Chain 3 (1986)</i> <i>Concierto para piano (1987-88)</i> <i>Chantefleurs et Chantefables (1989-90)</i> <i>Sinfonía N°4 (1988-92)</i> <i>Súbito (1992)</i>	Texturas simples
		Forma cadena

* * *

En búsqueda de un lenguaje individual

La actitud creativa del compositor arrancó desde muy temprano, marcada por una intensa búsqueda de individualidad, que en sus primeros años se presentó como un conflicto estético que rápidamente generó una reacción contra el romanticismo. Recordemos además que su maestro de composición Witold Maliszewski, que había estudiado en San Petersburgo con Rimsky-Korsakov y Glasunov, representó en el joven compositor un modelo típico de los compositores del neo romanticismo ruso, algo a lo que Lutoslawski estaba difícilmente llamado a reproducir. Es interesante lo que el mismo Lutoslawski menciona: “Yo estaba seguro que estaba en el camino correcto. Después de todo, la opinión de Maliszewski no fue ninguna sorpresa. Había estado consciente desde hace tiempo de esta visión a-estética y sabía que si me adhería a él, estaría perdido.”⁹

El inicio de los conflictos estéticos de Lutoslawski, se ve reflejado además en una confrontación frente a los principios de los compositores de la vanguardia de posguerra. En cuanto a la técnica serial es enfático y sostiene lo siguiente: “La serialización de un elemento es una manera de eliminar su actividad. El serialismo total elimina la actividad en general,

⁹ Citado en Stucky *op.cit.* p.287.

actividad sobre un largo espacio de tiempo. Reemplaza la actividad por un mero “estado”¹⁰. De esta manera, el compositor refleja una actitud que tiende a retomar en alguna medida lo que su amiga Nikolska denomina una “dramaturgia”, una analogía a la noción de trama de una novela o drama, pero subrayando que es sólo una analogía ya que se refiere a una trama puramente musical generando una alternativa frente al movimiento ultra moderno cercano a los cursos de Darmstadt. Sostiene lo siguiente:

“Yo rechazo totalmente todo absolutismo y la audacia de la creencia en la que los seguidores dogmáticos de Webern proclaman sus propios derechos para disponer del futuro. Despierta mi reticencia y desconfianza. Quien no es suficientemente modesto para admitir que no sabe todo, se expone a sí mismo, al peligro de no saber nada.”¹¹

Con la composición de las *Variaciones Sinfónicas para Orquesta*, Lutoslawski despliega un rango de influencias propias del finales del siglo XIX de diversos compositores que llevaban la tonalidad ya a sus últimas posibilidades, pero con una posición estética “exploratoria” que le permitirá rápidamente acuñar un estilo más radical e individual.

“Sin embargo, esas influencias tienden a estimular exploración más que mera imitación, y la música de Szymanowski y Bartok fue de particular importancia al proveer a Lutoslawski ideas acerca de cómo debía desarrollar un estilo más personal y radical, al menos en parte de fuentes de música folklórica.”¹²

Las obras clasificadas por Stucky en el primer periodo estilístico del compositor, se enmarcan dentro de una estética de corte neoclásico y una sintaxis pos-tonal, demostrando la influencia de Bartok, Stravinsky y Debussy.¹³

El estreno de su *Primera Sinfonía* en 1949, hecha en base a los pocos apuntes que había logrado salvar de Varsovia, representa el inicio de un nuevo camino en la búsqueda de una concepción estética que buscaría

¹⁰ Citado en Zbigniew S. 2000:6. Es importante destacar que cuando se refiere a actividad lo hace en lo que entendemos por movimiento.

¹¹ *Id.*

¹² WHITTAL, Arnold. 1999:286

¹³ MARTINEZ, G.2006: 10.

romper completamente con los procedimientos composicionales aceptados, en un camino marcado por la experimentación principalmente en el terreno de la armonía y el ritmo. Es interesante observar que no lo hizo del todo, ya que conservó una posición más bien formalista en la música para piano y solos de instrumentos, ya que a mediados de la década de 1950 combina los elementos nuevos en cuanto a la forma con los procedimientos más cercanos al neoclasicismo. Más tarde, en sus obras maduras, volverá a repensar la composición desde una perspectiva que involucre la técnica de doce sonidos, junto a la de técnica aleatoria controlada, sintetizada en un método de composición considerado estéticamente atractivo por el compositor, pero usando estrategias derivadas de la experiencia neoclásica.

En su búsqueda estética, Lutoslawski crea una estrategia llamada “Armonía de los Doce Tonos”, con la que compone sus *Cinco Canciones...* estrategia que nada tiene que ver con la técnica serial dodecafónica y que el mismo Lutoslawski reitera: “Esto no tiene nada en común con la técnica de las doce notas o con la música serial. El único rasgo en común es el “conjunto cromático.”¹⁴

Además sostiene:

“Tienen en mi obra un carácter distinto, fácil de reconocer mientras que los acordes de doce notas comprenden todos los tipos de intervalos y colores que carecen claramente de una individualidad definida. Los elementales acordes de doce notas impiden el uso de un contraste armónico fuerte, posibilidad que es negada, por ejemplo, en la técnica serial... La única cosa que me une con esta técnica, es el flujo casi continuo de las notas de la escala.”¹⁵

En definitiva, podemos observar que la estrategia utilizada por Lutoslawski en relación al plano armónico, difiere totalmente del serialismo dodecafónico y que las melodías están constreñidas por el uso de acordes de doce notas con un número limitado de intervalos adyacentes.

Pero uno de los aspectos más interesantes en las obras compuestas en esta época, y que según la periodización mencionada corresponden ya de

¹⁴ Citado en Stucky *op cit* p. 114

¹⁵ Citado en WHITTAL, Arnold 1999: 287

lleno al segundo periodo, es lo relativo a las estrategias utilizadas por Lutoslawski en relación al ritmo.

La audición radiofónica que realizara en el año 1960 del *Concierto para Piano y Orquesta* de Cage, transportó a Lutoslawski a un trance creativo que permitió que por primera vez experimentar con lo que denominamos “Aleatoriedad Controlada”. Sostiene: “A menudo los compositores no oyen la música que se toca [...]. Estamos escuchando algo y al mismo tiempo creando algo diferente”¹⁶

Sin bien, la técnica utilizada por el polaco nada tiene que ver con Cage, utiliza la aleatoriedad como una forma de activar las texturas controladas por los acordes de doce notas. Es una estrategia supeditada a la armonía, que sigue siendo objeto de un férreo control por parte del compositor.

En 1961 Lutoslawski empleó por primera vez la mencionada estrategia en su obra *Jeux Vénitiens* (Juegos venecianos) en un concepto que utiliza un contrapunto aleatorio entre las partes del conjunto que no están sincronizadas exactamente. Mediante las señales del director cada instrumentista puede ser mandado a ir directamente a la sección siguiente, a terminar la sección actual antes de moverse, o a detenerse. De esta manera el elemento azar implicado por el término aleatorio es manejado cuidadosamente por el compositor, que controla la arquitectura y la progresión armónica de la obra con mucha precisión entre las partes. Esta obra junto al *Cuarteto de Cuerdas* (1964) representan según la periodización mencionada en este trabajo, una fase madura dentro de un periodo medio caracterizado por las distintas corrientes. En las mencionadas obras, el compositor especifica los tonos y los ritmos, pero no la coordinación de las voces; los intérpretes comienzan juntos una sección, pero cada uno toca independientemente, cambiando de tempo según su deseo, hasta que alcanza el siguiente puesto de control cuando, a la señal de uno de los intérpretes, empiezan a tocar juntos de nuevo.¹⁷

A propósito es interesante conocer el testimonio del propio Lutoslawski frente al tema:

“Este tratamiento de los elementos del azar, consiste sobre todo en la abolición de la clásica división del tiempo, que es consistente para todos los miembros de un conjunto... no afecta en el grado más mínimo el orden arquitectónico de la composición o la organización del tono... Al componer

¹⁶ Citado en ROSS, A. 2009:566

¹⁷ Burkholder J.Peter, D. Grout y C. Palisca. 2011:1085.

mi pieza, tuve que ver todas las posibilidades que pudiesen surgir en los límites fijados previamente. Esto, de hecho, consiste en fijar los límites mismos de tal manera que la “posibilidad menos deseable” de la ejecución, en un fragmento dado, deba ser sin embargo, aceptable. Estas garantías de que todo lo que deba pasar dentro de los límites previamente fijados, cumplirán mi propósito.”¹⁸

Finalmente en el plano formal, Lutoslawski explora en lo que posteriormente se denominó “forma bipartita” o forma acentuada al final, con una primera exploración en el cuarteto mencionado.

Es en esta precisa etapa del segundo periodo, que el compositor va a crear una obra que será trascendente en la elección de los parámetros de acuerdo a las estrategias expuestas, la obra *Mi- Parti*, encargada por la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam y que rápidamente se transformó en una de las obras más aplaudidas del compositor. En ella, Lutoslawski se plantea como uno de sus objetivos lograr un sonido bello, menos agresivo que sus obras anteriores, iniciándola con una progresión de ocho acordes de doce notas, que sirven de base para las líneas melódicas cuyas alturas se desprenden de los mismos ejecutadas por nueve instrumentos de viento. Es justamente la insatisfacción de este hecho, el detonante en la búsqueda de una solución que implicara la diferenciación en cuanto al contenido de alturas entre melodía y armonía. Como sostiene Martínez, este fue uno de los elementos que condujo al compositor a introducir importantes cambios en su lenguaje.¹⁹

“Consideré melodías derivadas de la armonía. Esa es la manera en que yo compuse el comienzo de *Mi-Parti*, y que evitaré en el futuro... especialmente los instrumentos solistas que más o menos repiten los sonidos de los acordes. La encuentro una solución insatisfactoria.”²⁰

En cuanto a las obras periodizadas en su etapa madura o tardía, el tercer periodo estilístico de Lutoslawski presenta una solución al problema expuesto más arriba, en cuanto que el compositor comenzará a utilizar las texturas con poco número de notas, una importancia creciente de la melodía como figura, destacada sobre un fondo predominantemente armónico, y la

¹⁸ WHITTAL, A. *op cit.* p.288.

¹⁹ MARTINEZ, G. 2006:23

²⁰ Citado por, MARTINEZ, G. 2008:57

disminución comparativa del número de secciones escritas con técnicas aleatorias²¹. Es a partir de *Epitah* para violín y piano (1979) que el compositor complementa el contenido de las alturas de fondo, hasta alcanzar el total cromático o sets de nueve, diez u once alturas. Martínez sostiene que tanto el desarrollo de nuevas estrategias en la organización de la altura, como la aparición de nuevos tipos de texturas, permiten señalar al año 1979 como el inicio de su tercer periodo estilístico²².

En conclusión, la aleatoriedad controlada (ritmo), más la armonía de doce tonos (armonía) y la utilización de forma bipartita (forma) son los tres elementos que caracterizaran su posterior lenguaje y que estarán presentes en su tercer periodo compositivo, afirmando nuestra posición expuesta en el título del presente ensayo: “diálogo entre tradición y vanguardia”.

* * *

El diálogo entre tradición y vanguardia

Para comprender cabalmente el diálogo que exponemos en esta sección del trabajo, es imprescindible detenerse en algunos elementos que hacen a Lutoslawski tomar una posición destacada dentro de la música del siglo XX, en especial dentro de los compositores cercanos a la escuela de Darmstadt. Lo anterior se sustenta en que Lutoslawski desarrolló un lenguaje sumamente novedoso, pero basado en el pasado (en especial dentro de las obras de su tercer periodo estilístico) en cuanto a la adopción de elementos propios de las formas clásicas, en especial las estrategias formales que actuaron en su lenguaje compositivo conformando una noción muy particular de forma y de las estrategias derivadas de dicha noción.

El tercer periodo estilístico del maestro, refleja de qué manera paulatinamente incorporó elementos de obras tempranas como reminiscencias de un pasado. Reminiscencias específicas se dan por ejemplo en *Chain 3* con alusiones a su *Musique funebre* (y en torno al movimiento lento de la *Sinfonía N° 1*, y que sorprendió a los observadores por la unión de lo nuevo con el primer periodo).

El concepto de neoclásico en Lutoslawski, se aleja de lo tradicionalmente conocido como tal en los compositores de la primera

²¹ *Ibid.*, p.57.

²² *Ibid.* p. 24.

mitad del siglo XX, ya que se acerca a una “concepción de los elementos estéticos neoclásicos” que junto a la noción de acción y carácter, la concepción de la forma a gran escala como oposición de elementos centrípetos y centrífugos y la forma binaria, caracterizarán su lenguaje desde finales del segundo periodo, permitiendo un particular estilo, no basado en la reproducción explícita de elementos del pasado, sino en una mirada a “las constricciones estéticas heredadas de periodos estéticos pretéritos”.

Si bien una estética neoclásica prevaleció en Polonia durante el periodo que Lutoslawski pasó sus años de juventud, con una tendencia al retorno a la noción clásica de balance y multitud de formas con una clara percepción de procesos temáticos, Lutoslawski tomará de ello una noción muy particular de lo que tradicionalmente se entiende por drama o desarrollo dramático, tan cercano al discurso en base a desarrollo de ideas de la época clásico romántica. Para Lutoslawski el concepto de “dramaturgia musical”, es una analogía a la noción de trama de una novela o drama, pero meramente musical e íntimamente ligado a su concepción de forma, de manera que este concepto viene a ser sinónimo de acción. Este concepto es fundamental para comprender su lenguaje musical. El propio compositor sostiene lo siguiente: “[...]. ¿Por qué esta clase de “acción” es inseparable de mis composiciones? La razón principal es el hecho de que yo creo – y estoy completamente consciente de ello – que existe una gran necesidad de generar una “acción”²³

La acción corresponde a la sucesión de eventos que forman la superficie de la música y que se relacionan entre sí en forma dramática. Lutoslawski demuestra como el término acción o dramaturgia, se originan de su estudio de Beethoven:

“Yo quería dominar los métodos de Beethoven sobre estructuración, de lo que yo llamo procesos intramusicales. Estos métodos probaron ser extremadamente innovadores; Beethoven no tuvo –y todavía no tiene– parangón en este sentido a través del edificio musical que ha erigido. Su habilidad para hacer una sucesión de eventos musicales impredecibles, para contrarrestar las habilidades y costumbres del oyente, de construir una forma musical irreprochable (pero no estereotipada) o, de superar las

²³NIKOLSKA 1994:106

demandas de lo que tú, Irina, llamas dramaturgia musical – todo eso tuvo una enorme influencia sobre mí”²⁴

De esta manera aclara el término de dramaturgia musical, refiriéndose a cómo los aspectos formales están constreñidos por “el control consciente de las expectativas del auditor” y por el manejo, también consciente, de la percepción de la obra. En relación al término sostiene lo siguiente:

“Este tipo de juego consiste en dar métodos de teatralización de las construcciones musicales. Para ejemplificar: Un pasaje musical está siendo indicado y luego es interrumpido por un grupo de instrumentos, o por un nuevo tipo de armonía.”²⁵

En definitiva, Lutoslawski plantea de qué manera el concepto de dramaturgia operó como constricciones en su lenguaje compositivo, como un elemento estilístico que guió sus decisiones compositivas²⁶.

En su época de formación en Varsovia, Maliszewski, su maestro de composición, permitió que Lutoslawski aprehendiera el concepto de forma y carácter que distinguiría su obra y que según el propio Lutoslawski, logró a través del estudio analítico de la obras de Beethoven.

La estética neoclásica prevaleció en Polonia durante el periodo de juventud del compositor, y como dijéramos anteriormente, en base a evocar un retorno a la noción de balance y multitud de formas del periodo clásico que se caracterizaban por una clara percepción temática en base a desarrollo (desarrollo temático como elemento principal del discurso). Se generó además una reacción general frente a los excesos de informalidades del romanticismo tardío y un retorno a una distinción de forma como contenido.

Este particular sentido de volver la mirada sobre cuestiones relacionadas a una percepción de la actividad o movimiento musical (actividad) cercana a una apreciación psicológica de la música, Lutoslawski la adquiere de su formación con Maliszewski, que según Martínez, “ponía énfasis en la percepción auditiva de la forma a través de un estudio detallado de la música de los maestros vieneses, y en especial en los movimientos con

²⁴ *Ibid.* p. 124

²⁵ *Ibid.* p. 90

²⁶ Martínez G. 2008: 62

forma sonata de Beethoven”²⁷. En relación a esto es interesante el testimonio del compositor:

[...] “En las sonatas de Beethoven hay muchos elementos que el carácter cambia. En instantes, sólo en un carácter narrativo, el contenido musical es más importante que el rol que la sección interpreta en la forma. Cualquier otro carácter consiste en música cuyo contenido es menos importante que el rol – el rol formal. En instantes, si el pasaje es introductorio, entonces su contenido no es tan importante como el mismo hecho que sugiere la introducción de algo, y así sucesivamente. El carácter narrativo es justamente la exposición de contenido- nada más. No juega ninguna función o rol.”²⁸

Finalmente, otro importante elemento que viene a respaldar aún más nuestra tesis frente a un verdadero y particular retorno a una estética neoclásica en la obra de Lutoslawski, tiene que ver con su concepción de la forma, que como anteriormente dijéremos, estaba profundamente arraigada en un concepto lejano al uso y repetición de formas y concepciones pretéritas, sino que lo aborda desde la perspectiva del uso de las constricciones estéticas que distinguen la forma del periodo clásico.

Por lo anterior, Lutoslawski plantea que la forma “es el producto de un conflicto entre fuerzas opuestas”, con lo cual surge un proceso que implica un conflicto y su resolución. En cuanto a conflicto de fuerzas, el compositor distingue un grupo llamado “centrífugas”, que provienen de la variedad de los materiales y que son contrastantes y potencialmente creadoras de conflictos, mientras que las fuerzas “centrípetas” actúan como elementos unificadores, manteniendo la coherencia y controlando el poder desestabilizador de las primeras. Sostiene al respecto:

“Estoy completamente de acuerdo que cualquier forma musical compuesta estrictamente, contiene fuerzas opuestas. Cada forma es un producto de un conflicto entre estas fuerzas. Podríamos llamarlas centrífuga y centrípeta. Las fuerzas centrífugas resultan de la variedad de material musical; ellas deben de alguna manera ser balanceadas con las fuerzas centrípetas que unen estos elementos fugitivos dentro de un todo. No describiré el trabajo sobre esta fuerza. Uno puede escribir muchos ensayos en el tema de la estética. Si yo hablo de ello, es en la expresión de un instinto profundamente arraigado en mí. Yo siento que la construcción de formas

²⁷ *Ibid* p. 63

²⁸ Citado en MARTÍNEZ, G. 2008:64

cerradas involucran la presencia de un elemento contrastante, eso es, elementos con una fuerza centrífuga suficientemente fuerte, y su consecuente subyugación a la unificada fuerza centrípeta. Sólo entonces una composición puede poseer una construcción firme y sólida.”²⁹

Este principio, basado en la confrontación de fuerzas, que claramente puede extrapolarse al principio de contraposición de ideas tonales de una forma sonata, o a la variedad de elementos propuestos en un tema y variaciones, corresponde al concepto dramático del clasicismo que actúa como constricción en el desarrollo de la forma y que Lutoslawski aborda desde la perspectiva psicológica de la música.

Por todo lo anterior, consideramos que de todos los parámetros utilizados por el compositor en la composición a lo largo de su carrera, es en la forma donde prevalece con mayor claridad, su intensión de búsqueda en cuanto a sus concepciones estéticas, siendo en el plano de las constricciones, en donde su lenguaje se acerca de manera más clara al principio dramático de contraposición de elementos del periodo clásico. Además, en sus últimas obras en especial las obras de cámara, el compositor generará una respuesta frente a sus nuevas constricciones estilísticas, desarrollando su particular forma binaria (según Stucky forma acentuada al final) que viene a reafirmar esta búsqueda formal en un plano que permitiera satisfacer sus objetivos de “dramatismo” en cuanto a la confrontación de fuerzas como concepción de forma. De esta manera la mencionada forma responde a esa necesidad, ya que la primera parte del proceso tiene por función crear una expectativa, la cual será resuelta en la segunda parte, produciendo un movimiento hasta el clímax y la atención del auditor hasta el final.

* * *

Conclusión

Como lo planteáramos al principio del presente estudio, la figura del compositor Witold Lutoslawski en la historia de la música del siglo XX es importantísima, sobre todo cuando nos referimos a una figura que en lo personal se distingue por una búsqueda constante de una estética particular, que en su obra toma un sentido profundo y valioso. Cuando sostenemos que

²⁹ *Id.*

Lutoslawski dialoga entre la vanguardia y la tradición, nos referimos a que en su creación se ven representados elementos propios de los compositores de posguerra, en especial en el uso de la indeterminación, y que en Lutoslawski tiene un tratamiento único y absolutamente controlado en cuanto a su función dentro del sentido de dramaturgia que el discurso conlleva. Además, la obra de Lutoslawski es reflejo de una búsqueda constante de nuevas perspectivas, pero a diferencia de otros compositores, una búsqueda estética en base a los elementos que enmarcan el discurso musical en el plano de las constricciones y no en el uso del tratamiento convencional de los parámetros como usualmente lo hicieron numerosos compositores. Su mirada retrospectiva, en lo que podemos clasificar, “su estética neoclásica”, nos da cuenta de una búsqueda original, individual, dramática e inmensamente expresiva.

“Felicidad es vivir en el mundo de los sonidos”³⁰

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKHOLDER, J. Peter, Donald J. GROUT y Claude V. PALISCA

2011 *Historia de la Música Occidental*. Octava edición.
(Versión española de Gabriel Menéndez Torrellas).
Alianza Editorial. Madrid

MARTÍNEZ, Gonzalo

2006 *Una teoría sobre el movimiento tonal a gran escala en la música del tercer periodo estilístico de Witold Lutoslawski*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias y Artes Musicales. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.

MARTINEZ, Gonzalo

2008 “El concepto de forma en la obra de Witold Lutoslawski” en *Neuma*. N° 1. Revista de música y docencia musical. Talca. Universidad de Talca.

³⁰ Lutoslawski W. Citado en Nikolska I. *op cit*

- MEYER, Leonard
2000 *El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*. Ediciones Pirámide. Madrid.
- NIKOLSKA, I.
1994 *Conversation with Witold Lutoslawski (1987-92)*. Melos. Stockholm.
- ROSS, Alex
2009 *El Ruido Eterno*. (Traducción de Luis Gago). Seix Barral. Madrid.
- STUCKY, Z.
2001 "Chance and Constancy: The Essential Lutoslawski". En Skowron, Z. (ed,) *Lutoslawski Studies*. Oxford University Press. New York.
- WHITTAL, Arnold
1999 *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press. Oxford, New York.
- ZBIGNIEW Skowron
2001 "Lutoslawski's Aesthetics: A Reconstruction of the Composer's Outlook". Skowron, Z. (ed,) *Lutoslawski Studies*. Oxford University Press. New York.

* * *

José Miguel Ramos Fuentes. Intérprete superior en piano por la Universidad de Concepción y Magister en Ciencias Humanas con Mención en Historia por la Universidad de Los Lagos, es académico de la Escuela de Música de la Universidad de Talca, Chile, lugar donde desarrolla docencia en las áreas de piano e historia de la música, la dirección de la revista *Neuma, revista de música y docencia musical*, y la coordinación de investigación de la misma unidad. Actualmente junto al doctor Gonzalo Martínez, trabaja en el estudio y rescate del corpus musical del convento franciscano de Chillán, siendo el área del patrimonio musical de su mayor interés, que profundiza actualmente en la cursada de los seminarios de doctorado en Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

* * *