LA

MARCH

Un siglo de música polaca

CICLO DE MIÉRCOLES
8 NOV – 29 NOV 2023

Un siglo de música polaca

CICLO DE MIÉRCOLES
8 NOV – 29 NOV 2023

La convulsa historia política de Polonia durante el siglo xx estuvo atravesada por dos guerras mundiales, la invasión del nazismo y el férreo control soviético, circunstancias que condicionaron el desarrollo musical del país. Pese a estar zarandeado por conflictos bélicos, Polonia logró erigirse en un núcleo destacado de la vanguardia europea. Su posición preeminente durante el pasado siglo como cuna de compositores e intérpretes devenidos luego en canónicos sirvió igualmente de acicate para su transformación. Este ciclo ofrece una panorámica de la creación polaca y de su búsqueda de una voz propia desde los inicios del pasado siglo hasta nuestros días.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

ÍNDICE

5
LA MÚSICA POLACA Y EL SIGLO xx
Aleksander Laskowski

18
Miércoles, 8 de noviembre
FOLCLORE, VANGUARDIA Y TONALIDAD
Cuarteto Apollon Musagète

29
Miércoles, 15 de noviembre
EL LEGADO CHOPINIANO
Ewa Pobłocka, piano

42
Miércoles, 22 de noviembre
OTOÑO DE VARSOVIA
Ensemble de la Orquesta de la Comunidad de Madrid
Marzena Diakun, directora

54
Miércoles, 29 de noviembre
POLSKIE REQUIEM
Trío Penderecki

66
Selección bibliográfica
Autores de las notas al programa

La música polaca y el siglo XX

Aleksander Laskowski

FRÉDÉRIC CHOPIN, IGNACY JAN PADEREWSKI Y EL CAMINO POLACO HACIA LA INDEPENDENCIA

La historia de la música polaca está estrechamente ligada a la historia política y social del país. El Reino de Polonia como entidad política independiente dejó de existir en 1795, cuando Prusia, Rusia y Austria llevaron a cabo la tercera partición del territorio. Hasta el 11 de noviembre de 1918 –cuando Polonia resurgió tras 123 años de sometimiento–, los polacos como nación perseveraron muy especialmente en todo lo relacionado con su cultura, sin ceder a las brutales políticas de rusificación y germanización de los invasores. La música de Frédéric Chopin desempeñó un gran papel, tal vez crucial, en esta persistencia. El genial compositor fue capaz de elevar los elementos del folclore polaco a una dimensión universal, proporcionando un símbolo de identidad a los apátridas polacos. Chopin –a pesar de que se le instó repetidamente a que lo hiciese– no compuso nunca una ópera y la demanda de nuevos títulos en el siglo XIX era enorme. Fue Stanisław Moniuszko quien sí respondió a ella, creando obras maestras como *Halka* y *Straszny Dwór* [La casa embrujada].

Podría afirmarse que el siglo XX comenzó simbólicamente en la música polaca con el estreno de la ópera *Manru*, de Ignacy Jan Paderewski, el 29 de mayo de 1901. Paderewski, nacido en el seno de una familia noble polaca en 1860 en Kuryłówka (actual Ucrania), conquistó el mundo como pianista inigualable y como un brillante compositor. Compuso en un estilo tardorromántico, prosiguiendo, en cierto modo, el pensamiento musical de Frédéric Chopin.

Fue uno de los polacos más famosos y reconocidos en todo el mundo. Su rostro y su silueta han quedado inmortalizados en cientos de fotografías que muestran su cabello generoso, la mirada fija o un gesto enérgico propio de esta figura fascinante. Así era dentro y fuera de los escenarios, como demuestran los numerosos testimonios que nos han llegado. Por un lado, poseía los rasgos de un artista romántico; por otro, de uno modernísimo, que conocía

Monumento a Frédéric Chopin en Varsovia (*ca*. 1926). Colección Digital, Archivo Estatal de Polonia.

perfectamente los mecanismos de la autocreación y la autopromoción, así como las reglas que rigen la cultura de masas. Como artista, y más concretamente como pianista virtuoso, fue capaz de llegar a un público muy amplio con una fuerza incomparable.

Paderewski fue un magnífico intérprete de la música de Frédéric Chopin, sobre cuyas obras Robert Schumann escribió la tantas veces citada frase: "Son cañones escondidos entre las flores". A estas palabras hace referencia el escritor, crítico literario y musical y poeta francés, Camille Mauclair, en una carta dirigida a Ignacy Jan Paderewski escrita en la primavera de 1919:

Ignacy Jan Paderewski en Bonn (1901). Fotografía: Jean Baptiste Feilner.

Usted ha sido un intérprete inigualado de la música de Chopin [...]: como a él, la gloria le ha sonreído en el mundo entero; como él, es un ferviente patriota. [...] Abandonó, a causa de los crímenes alemanes, el teclado del piano: lleno de esperanza e inquietud, fue uno de los viajeros que cruzaron el océano, pero no como virtuoso, sino como orador, como apóstol, como líder, convocando a hombres, reuniendo legiones, superando todos los obstáculos con la vehemencia del

genio, del altruismo que ardía en usted. Los escépticos sólo pudieron sonreír burlonamente, susurrando: "Qué tiempos tan extraños en los que los pianistas se convierten en ministros". [...] Sin embargo, señor Paderewski, usted nos engañó un poco durante aquellos largos años anteriores a la guerra, cuando –famoso, adorado– parecía completamente absorto en su arte. Su *idée fixe*, su única idea, era la liberación de la nación polaca, una idea que se hallaba en el corazón mismo de su música, llena de brillantez. Para usted, el arte y la política no eran más que una máscara vistosa sobre un rostro lleno de dolor. Usted magnificó a Chopin con sus discursos y su forma de tocar el piano. Un día dijo de él: "Fue un contrabandista brillante que cruzó de estraperlo a la Polonia prohibida a través de las fronteras mediante las páginas de su música". En la diferencia entre esta frase y las palabras de Schumann, a las que esta frase responde, se revela la dimensión exacta de sus acciones. [...] Usted ha hecho realidad las intenciones de Frédéric Chopin. Fue usted quien lanzó flores desde los cañones.

Junto a Józef Piłsudski y Roman Dmowski, Paderewski fue uno de los tres fundadores de la independencia polaca. Como primer ministro del gobierno polaco y ministro de Asuntos Exteriores, firmó el Tratado de Versalles en junio de 1919. Antes, no obstante, se había puesto en contacto con el presidente estadounidense Woodrow Wilson y lo convenció para crear un Estado polaco. Las gestiones de Paderewski contribuyeron a que el presidente Wilson pronunciara un discurso en el que lanzaba un ultimátum para que Estados Unidos firmara el Tratado de Versalles si en él se garantizaba la independencia de Polonia. Bajo la influencia de esta declaración, pocos meses después del discurso de Wilson, los gobiernos de Gran Bretaña, Francia e Italia realizaron una petición similar.

Paderewski fue un destacado filántropo. Durante una gira de conciertos por América en 1922, recaudó nada menos que quinientos mil dólares, que donó a la causa polaca. En 1934 murió su esposa Helena y, en mayo de 1939, él mismo sufrió un infarto. Pero durante la Segunda Guerra Mundial no cejó en sus actividades en favor de Polonia. Fue presidente del Consejo Nacional de la República Polaca en Londres, solicitó préstamos en Estados Unidos para las Fuerzas Armadas polacas en Occidente. Fue incluido por los nazis alemanes en el llamado "Libro Negro", que incluía los nombres de los mayores enemigos del Tercer Reich.

Murió el 29 de junio de 1941 en Nueva York. Al funeral en la catedral de San Patricio asistieron cuatro mil quinientos fieles. Según cuentan, treinta y cinco mil personas se congregaron a las puertas de la catedral. Fue enterrado en el cementerio de Arlington, pero en 1992 sus restos se trasladaron a Polonia y descansan en la catedral de San Juan de Varsovia.

No podemos dejar de mencionar que, pocos años antes de su muerte, se interpretó a sí mismo en el largometraje inglés *Moonlight Sonata* (1937), dirigido por Lothar Mendes; en él, interpreta obras de Beethoven, Chopin, Grieg y composiciones propias, lo que nos da una idea de lo carismática que era su personalidad.

KAROL SZYMANOWSKI Y LA BÚSQUEDA DE LA MODERNIDAD

Ignacy Jan Paderewski fue un compositor que prosiguió la gran tradición romántica. Después de 1918, el renacido Estado polaco estaba en plena ebullición creativa en todos los ámbitos de la cultura: se necesitaba música nueva y moderna. Y esta modernidad musical llegó a Polonia de la mano de Karol Szymanowski.

Nacido en Tymoszówka, en el seno de una familia aristocrática polaca que tenía propiedades en esta localidad ucraniana, Szymanowski empezó a recibir clases de piano privadas y posteriormente continuó su formación en la Escuela de Música de Gustav Neuhaus en Elisavetgrado. No era un virtuoso, pero la posibilidad de dar conciertos era muy importante para él, especialmente al final de su vida, cuando hubo de hacer frente a crecientes problemas económicos. Entre 1901 y 1904 estudió composición con Zygmunt Noskowski en Varsovia. Un año más tarde fundó en Berlín la Editorial de Jóvenes Compositores Polacos. Esto facilitó la presentación de sus primeras composiciones en los escenarios de Berlín y Varsovia, impulsando así su carrera internacional. Mantuvo una relación especialmente estrecha con Grzegorz Fitelberg, un destacado director de orquesta que se convirtió en un entusiasta divulgador de las obras orquestales de Szymanowski en los escenarios de todo el mundo. Su amistad con el brillante violinista Paweł Kochański se forjó también en esa época y contribuyó a que el compositor creara un estilo violinístico muy personal. Otro destacado embajador de la música de Szymanowski, y uno de los intérpretes más sobresalientes de las obras de Chopin, fue Arthur Rubinstein.

Los años 1911-1914 fueron una época de viajes: de Viena a Italia, pasando por Sicilia, hasta el norte de África. Estas vivencias se convertirían en su principal fuente de inspiración en el curso de los años siguientes. Durante la Primera Guerra Mundial, el compositor viajó a Kiev, Moscú y Petrogrado, donde conoció, entre otros, a Sergey Prokofiev. También aprovechó ese tiempo para leer en profundidad diversas obras filosóficas, históricas y de ficción. Estas lecturas influyeron en la conformación definitiva de su personalidad psicoemocional e intelectual. A finales de 1919, Szymanowski y su familia se instalaron en Varsovia. Su principal objetivo en aquel momento era la renovación de la música polaca y, la tarea más importante, conseguir su independencia de la influencia alemana, muy arraigada en Polonia desde el siglo XIX. Sus modelos fueron la nueva música francesa (especialmente Claude Debussy y Maurice Ravel) y los compositores rusos.

El ámbito en que Szymanowski libró una lucha especialmente feroz y constante contra el entorno musical conservador fue el de la crítica. Escribió en numerosas ocasiones sobre Chopin y el estilo nacional, sobre la tradición y la modernidad en la música, así como sobre la importancia de la música en la sociedad polaca resurgida tras la partición. En los años veinte viajó también con frecuencia por Europa Occidental y por América, además de ser una época de estudio intenso del folclore de la región de Podhale durante sus estancias en Zakopane, una localidad

situada a los pies de las montañas Tatra y donde se encuentra actualmente el Museo Karol Szymanowski.

Los numerosos viajes artísticos por Europa en la década de los treinta extenuaron al compositor, que estaba luchando contra la tuberculosis. Szymanowski murió el 29 de marzo de 1937 en un sanatorio de Lausana y fue enterrado en el Cementerio de los Grandes Polacos de Cracovia. La parte más importante de su legado es su producción compositiva, en la que pueden distinguirse tres fases que obedecen a diferentes facetas estilísticas. La primera abarca los años 1899-1913 y parte de la tradición neorromántica, evolucionando rápidamente y pasando a formar parte de la corriente del modernismo musical. La segunda fase suele denominarse oriental debido a sus fuentes de inspiración. Abarca únicamente los años 1914-1919, pero es pródiga en obras maestras. En esta época, el compositor consigue por fin dar forma a un estilo propio (desprovisto de la influencia de la música alemana) y expresarlo en obras que atrapan por completo la imaginación del oyente. En estas obras se combinan temas orientales y referencias a la Antigüedad (el mito dionisíaco, por ejemplo, reviste una importancia crucial). El último período (1920-1934), conocido como período nacional, se corresponde con su madurez, que impresiona por la frescura de su lenguaje musical. Su carácter viene determinado principalmente por las frecuentes referencias al folclore polaco.

Karol Szymanowski ejerció una enorme influencia en la vida musical de la renacida Polonia y en los compositores que crecieron en ella, como atestiguan las palabras de Witold Lutosławski, pronunciadas en 1981, en una entrevista concedida a la Radio Polaca:

> Recuerdo un concierto en el que se interpretó su Sinfonía nº 3. Fue una experiencia que me estremeció, literalmente. Yo tenía entonces once años. El concierto se celebraba con motivo del aniversario de la Joven Polonia, y todo el programa estaba dedicado a los compositores de esta formación: Karłowicz, Różycki y Szymanowski. En aquel momento, la Sinfonía nº 3 me atrajo por su lenguaje sonoro: rico, increíblemente convincente, diría que narcótico. Me dejó atónito. Durante varias semanas anduve como aturdido, sintiéndome como alguien que ha consumido una gran dosis de droga. Mientras tocaba el piano, intentaba recrear de memoria los sonidos que oía entonces en la Filarmónica. En ese momento, descubrí por mí mismo la escala de tonos enteros, que no por casualidad aparecía en mis ensayos de composición y mis improvisaciones. Esta singular admiración y excepcional implicación emocional con la música del período central de Szymanowski duró varios años. Todas las interpretaciones del Primer Concierto para violín, obras como *Mity* [Mitos], *Maski* [Máscaras], *Metopy* [Metopas], fueron siempre para mí una experiencia única, distinta de las evocadas por la música romántica, por no hablar ya de la música clásica. [...] Más tarde, cuando empecé a madurar como compositor y me atrajo más una estética diferente, hubo una especie de reacción a la influencia de Szymanowski, que quizá sea evidente incluso en mis obras de entonces. Sin embargo, Szymanowski ha seguido siendo un gran compositor para mí hasta el día de hoy, y en su momento viví todos los estrenos de sus obras con gran entrega y emoción, aunque no siempre provocaron mi admiración más absoluta; recuerdo lo decepcionante que fue para mí escuchar, en el estreno, la *Cuarta Sinfonía*, "Concertante", que hoy valoro inmensamente y a la que me siento muy unido.
> Mis colegas del Conservatorio también tuvieron una impresión parecida. El mero hecho de que el pionero de la música moderna en Polonia comenzara su última obra con un largo acorde de Fa mayor y una bellísima melodía tocada al piano en esa tonalidad fue un golpe para nosotros, entonces músicos veinteañeros. Creíamos que Szymanowski se había traicionado a sí mismo y a las ideas que representaba. Fue más tarde cuando la sensatez nos hizo ver que estas cuestiones

Karol Szymanowski junto con su hermana Stanisława Szymanowska-Korwin, 1931. Fotografía: Henryk Schabenbeck.

no tenían importancia, cuando los valores perdurables e intemporales de su música demostraron estar por encima de todas las modas. Hasta el carácter pionero de Szymanowski perdió relevancia ante las cualidades artísticas de sus obras.

UN GIGANTE DEL SIGLO XX: WITOLD LUTOSŁAWSKI

Witold Lutosławski nació en Varsovia en 1913 y murió en la capital polaca en 1994. Comenzó a estudiar piano a los seis años. A partir de 1928 asistió a clases particulares de teoría y composición con Witold Maliszewski durante cuatro años. Bajo su tutela compuso en 1930 su primera obra, interpretada públicamente dos años después en el Conservatorio de Varsovia: *Taniec Chimery* [La danza de la quimera], para piano. En 1932 se matriculó en este mismo conservatorio, donde continuó sus estudios de composición bajo la dirección de Maliszewski y estudió piano con Jerzy Lefeld. También estudió entre 1931 y 1933 en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Varsovia. Consideró que su debut como compositor se produjo con el estreno en 1938 de sus *Wariacje symfoniczne* [Variaciones sinfónicas] de 1936-1938.

Sin embargo, la prometedora carrera artística de Lutosławski se vería interrumpida por la Segunda Guerra Mundial. Pasó los años de la ocupación nazi en Varsovia. Allí se ganaba la vida, entre otras cosas, como pianista en los cafés de la capital, tocando a dúo con Andrzej Panufnik. Su única obra de este período es *Wariacje na temat Paganiniego* [Variaciones sobre un tema de Paganini], para dos pianos, de 1941. Tras la guerra, se instaló definitivamente en Varsovia. Se implicó en la organización de la Związek Kompozytorów Polskich [Unión de Compositores Polacos]. Participó activamente en esta asociación hasta el final de su vida como miembro y coorganizador del Festival Internacional de Música Contemporánea Warszawska Jesień [Otoño de Varsovia], que durante décadas configuró el panorama de la música contemporánea polaca. Un lugar especial en su rica y destacada obra lo ocupan la Tercera y Cuarta Sinfonías, *Gry weneckie* [Juegos Venecianos], el Concierto para violonchelo, el Concierto para piano y *Łańcuchy I, II i III* [Cadenas I, II y III].

Witold Lutosławski fue uno de los cuatro gigantes de la música polaca del siglo XX. Los otros tres son Andrzej Panufnik, nacido en 1914, Krzysztof Penderecki y Henryk Mikołaj Górecki, ambos nacidos en 1933. Junto a ellos, Grażyna Bacewicz ocupa un lugar importante, aunque diferenciado. Nacida en 1909, la compositora y violinista estudió con Nadia Boulanger en París gracias a una beca financiada por Ignacy Jan Paderewski. Como violinista de formación y concertista, Bacewicz prestó especial atención a la música para violín y otros instrumentos de cuerda. Es autora de siete conciertos para violín, dos para violonchelo y uno para viola. También escribió siete cuartetos de cuerda, cinco sonatas para violín y piano y dos sonatas para violín solo.

EL GRAN EXPATRIADO: ANDRZEJ PANUFNIK

Andrzej Panufnik, compositor y director de orquesta, nació en Varsovia en 1914 y falleció en Reino Unido en 1991. Entre 1932 y 1936 estudió teoría musical y composición con Kazimierz Sikorski en el Conservatorio de Varsovia. En 1937-1938 estudió dirección de orquesta con Felix Weingartner en Viena, una formación que completó, de 1938 a 1939, en París con Philippe Gaubert. Pasó la guerra y la ocupación en Varsovia, donde participó como pianista en conciertos legales e ilegales. Después de la guerra, en la temporada 1945-1946, fue director de la Orquesta Filarmónica de Cracovia y en la 1946-1947 se convirtió en director de la Orquesta Filarmónica de Varsovia. Actuó como director invitado en Alemania (con la Filarmónica de Berlín), Francia (con la Orquesta Nacional de París) y Reino Unido (con la Orquesta Filarmónica de Londres). En 1950 fue elegido vicepresidente del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. En 1953 encabezó una delegación cultural oficial polaca a China, donde fue recibido personalmente por el presidente Mao Zedong.

Incapaz de aceptar las restricciones a la libertad creativa impuestas por el régimen comunista, Andrzej Panufnik huyó de Polonia en 1954. En aquella época, las autoridades prohibieron la interpretación y publicación de sus obras, así como la mención de su nombre en todas las publicaciones y emisiones de radio y televisión. El compositor se instaló definitivamente en Reino Unido, donde prosiguió su carrera como director de orquesta (por ejemplo, en 1957-1959 ocupó el cargo de director musical y director de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham), y más tarde se dedicó por completo a su faceta como creador. Fue galardonado dos veces con el Prix de Composition Musicale Prince Pierre de Mónaco: en 1963, por su *Sinfonia sacra* para orquesta y, veinte años después, por los méritos de toda una vida. En 1965 recibió en Londres la Medalla del Centenario Sibelius de Composición, con motivo del centenario del nacimiento del compositor finlandés. En 1966, en Estados Unidos, fue elegido Caballero de la Mark Twain Society. En 1984 fue nombrado miembro de honor de la Royal Academy of Music de Londres, y en 1987 miembro de honor de la Asociación de Compositores Polacos (de la que fue dado de baja en 1954). Ese mismo año publicó en Inglaterra una autobiografía titulada *Composing Myself*. En 1990, tras treinta y seis años sin viajar a Polonia, visitó el país invitado por el festival de Otoño de Varsovia, durante el cual se interpretaron once de sus obras, tres de ellas –la Sinfonía nº 10 para orquesta (1988), *Harmony*, poema para orquesta de cámara (1989) y el Concierto para violín (1971)– bajo su dirección.

En 1991, la reina Isabel II concedió a Andrzej Panufnik el título de caballero de la Orden del Imperio Británico. Su hija Roxana, también compositora, fue invitada a componer el *Sanctus* para la coronación del rey Carlos III en 2023.

L'ENFANT TERRIBLE DE LA VANGUARDIA: KRZYSZTOF PENDERECKI

Krzysztof Penderecki, compositor y director de orquesta, nació en 1933 en Dębica y falleció en 2020. Su trayectoria, desarrollada a un ritmo veloz, no encuentra parangón en el siglo XX. Su aventura con la música comenzó con clases particulares de piano, aunque

las abandonó rápidamente; el afecto de Penderecki por la música surgió en cuanto vio el violín de su padre. El joven Penderecki anhelaba convertirse en un virtuoso y después del colegio ponía a prueba su técnica interpretando sonatas de Bach. En sus años de instituto formó un grupo y animó la vida musical de Dębica; posteriormente fue a Cracovia a estudiar composición.

Lo hizo inicialmente de forma privada con Franciszek Skołyszewski, y después, en 1955-1958, con Artur Malawski y Stanisław Wiechowicz en la Escuela Superior Estatal de Música de Cracovia. Cuando en 1959 se hizo público el fallo de la segunda edición del Concurso de Jóvenes Compositores de la Unión de Compositores Polacos, tras descifrar los emblemas con los que estaban etiquetadas las partituras presentadas anónimamente, resultó que el ganador del primer, el segundo y el tercer premio era el desconocido Krzysztof Penderecki, de veintiocho años. Las obras premiadas fueron *Strofy* [Estrofas], para soprano, voz recitada y diez instrumentos; *Emanacje* [Emanaciones], para dos orquestas de cuerda; y *Psalmy Dawida* [Salmos de David], para coro mixto, instrumentos de cuerda y percusión. La partitura de *Estrofas*, interpretada en el festival de Otoño de Varsovia ese mismo año, fue adquirida por la editorial de Hermann Moeck tras el concierto. La obra se interpretó muy pronto en toda Europa y Penderecki recibió un encargo del famoso Festival de Donaueschingen.

En 1960 escribió una pieza titulada *8'37"* (ésta es la duración de la composición), por la que recibió el año siguiente el premio de la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO en París. La obra, rebautizada como *Tren Ofiarom Hiroszimy* [Treno a las víctimas de Hiroshima], se transmitió por emisoras de radio de todo el mundo, y Penderecki se convirtió en uno de los principales representantes de la vanguardia musical de la época. Reforzó su prestigio con la extraordinaria *Fluorescencje* [Fluorescencias], estrenada en 1962 en Donaueschingen. Además de los instrumentos de una gran orquesta sinfónica, Penderecki introdujo aquí una lámina suspendida para imitar truenos, silbatos, trozos de vidrio y metal frotados con una lima, sonajas, un timbre eléctrico, una sierra, una máquina de escribir y un megáfono. Los instrumentos tradicionales también producen una sonoridad inhabitual, ya que los sonidos emitidos se producían al tocarlos de una forma poco convencional. El estatus de Penderecki en el panorama musical internacional se reafirmó con el estreno de *Pasji według św. Łukasza* [Pasión según San Lucas] en Münster en 1966, que supuso una ruptura con el radicalismo de vanguardia. Penderecki creó una obra que resultaba accesible al público en general, con un contenido, una construcción y emoción comprensibles. Como él mismo dijo:

> No me importa cómo se defina la *Pasión*, si es tradicional o vanguardista. Para mí, es simplemente auténtica. Y eso es suficiente.

En sus siguientes sinfonías, Penderecki rompió con el lenguaje vanguardista y abandonó sus exploraciones sonoras. En 1980 empezó a componer su *Polskie Requiem* [Réquiem polaco], una obra que dialoga con la historia de Polonia y con los acontecimientos sociopolíticos de la época. Tal y como afirmó el compositor:

> Si no hubiera sido por la situación política general, el movimiento Solidaridad, no habría creado el *Réquiem*, aunque este tema me interesaba desde hacía mucho tiempo. Al componer el *Réquiem* quería adoptar una postura concreta, declarar de qué lado estaba.

EN BUSCA DE LA SENCILLEZ IDEAL: HENRYK GÓRECKI

Coetáneo de Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, fue compositor y pedagogo, autor de la emblemática y popularísima *Symfonii Pieśni Żałosnych* [Sinfonía de las canciones dolorosas]. Nacido en 1933 en Czernica, cerca de Rybnik, murió en 2010 en Katowice. Estudió composición bajo la dirección de Bolesław Szabelski en la Escuela Superior Estatal de Música de Katowice (1955-1960). En 1958 se presentó en el Segundo Festival de Otoño de Varsovia, donde se interpretó su *Epitafium* [Epitafio] op. 12 para coro mixto y conjunto instrumental. Gracias a esta obra, Górecki se granjeó la reputación de ser uno de los compositores de vanguardia más radicales de Polonia. En 1960 finalizó sus estudios con las máximas calificaciones.

Ese mismo año, *Scontri*, op. 17, para orquesta (1960), se presentó en la cuarta edición del festival de Otoño de Varsovia, causando un gran revuelo entre el público. En 1961, Górecki desarrolló su actividad musical en París, donde su Sinfonía nº 1, "1959", op. 14 (1959) obtuvo el Primer Premio de la Segunda Bienal de la Juventud. También conoció a Pierre Boulez en la capital francesa y a Karlheinz Stockhausen en Colonia. A partir de 1965, Górecki ejerció la enseñanza en la misma escuela de Katowice donde se formó. Entre sus alumnos cabe destacar a Eugeniusz Knapik, Andrzej Krzanowski y Rafał Augustyn.

Aunque comenzó su carrera compositiva como un vanguardista radical, en 1976 asumió un nuevo reto: en su ya citada Sinfonía nº 3, *Symfonia Pieśni Żałosnych*, se decantó por posiciones estéticas radicalmente distintas, simplificando su lenguaje y reduciendo sus medios de expresión, lo que despertó grandes controversias. El compositor habría seguido siendo uno de los muchos vanguardistas devenidos en "conversos" a la tradición de no ser por los extraordinarios acontecimientos que se produjeron dieciséis años más tarde: en 1992, su Sinfonía nº 3 alcanzó los primeros puestos de las listas de éxitos estadounidenses e inglesas, y el mundo entero hablaba de Henryk Górecki. Esto fue posible gracias a una grabación de la obra publicada la compañía estadounidense Elektra Nonesuch e interpretada por la cantante estadounidense Dawn Upshaw y la London Sinfonietta bajo la dirección de David Zinman. La emisora de radio inglesa Classic FM emitía una y otra vez, a petición de los oyentes, fragmentos de la obra de Górecki.

La vida musical en Polonia tras la muerte de estos cuatro gigantes del siglo XX –el último de los cuales fue Krzysztof Penderecki– sigue siendo extremadamente rica y multicolor, aunque hoy sería más difícil destacar en ella a figuras tan fuertemente dominantes como Lutosławski,

Penderecki o Górecki. Entre las muchas individualidades extraordinarias, cabe destacar a Paweł Szymański y su fascinante universo de formas y sonidos, o a Paweł Mykietyn, que habla constantemente con una voz propia e individual, o a Paweł Łukaszewski, que mantiene en su obra un fascinante diálogo con la tradición de la música religiosa. Muchos artistas jóvenes reaccionan hoy con fuerza ante la realidad y los acontecimientos políticos actuales, prosiguiendo así la labor de sus grandes predecesores.

(Traducción: Inés R. Artola)

1

MIÉRCOLES 8 DE NOVIEMBRE DE 2023, 18:30

Folclore, vanguardia y tonalidad

Cuarteto Apollon Musagète
Paweł Zalejski, violín
Bartósz Zachłod, violín
Piotr Szumieł, viola
Piotr Skweres, violonchelo

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Krzysztof Penderecki (1933-2020)
Cuarteto de cuerda nº 3, "Hojas de un diario no escrito"

Witold Lutosławski (1913-1994)
Cuarteto de cuerda
Introductory Movement
Main Movement

II

Krzysztof Penderecki
Cuarteto de cuerda nº 4
Andante
Vivo
Finale. Allegro risoluto

Karol Szymanowski (1882-1937)
Cuarteto de cuerda nº 1, op. 37
Lento assai - Allegro moderato
Andantino semplice (In modo d'una canzone)
Vivace - Scherzando alla burlesca. Vivace ma non troppo

Folclore, vanguardia y tonalidad

Carmen Noheda

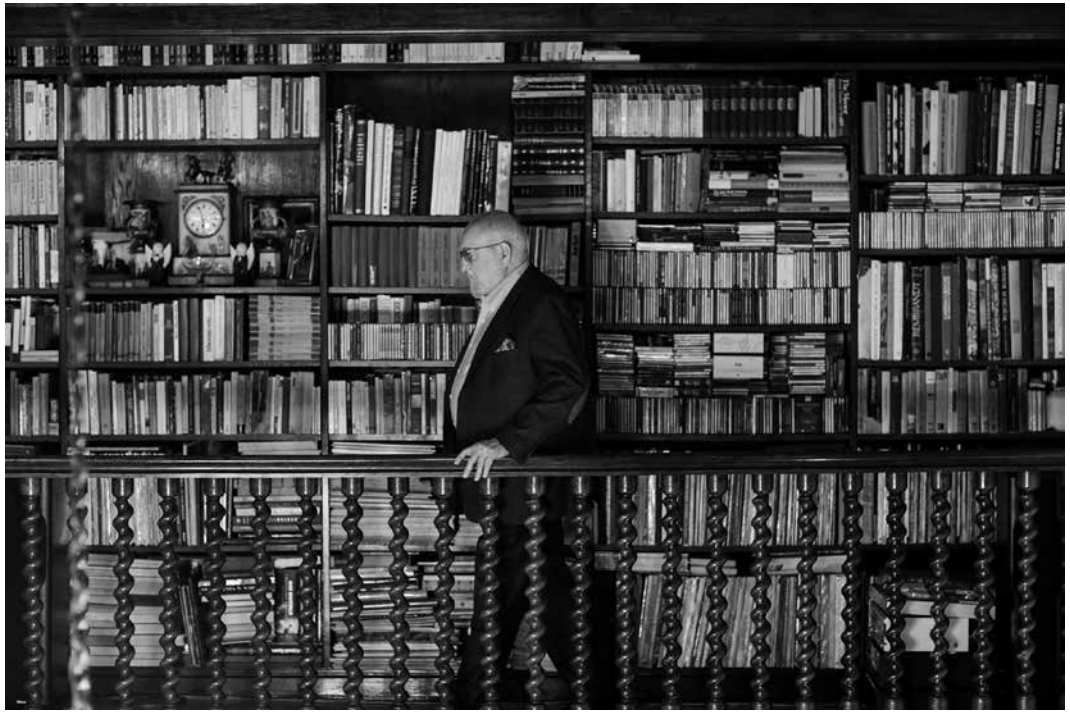
En la literatura, como en la vida de cada persona eminente, existen dos épocas: la de la *Ilíada* y la de la *Odisea*. Así lo parafraseó refiriéndose a Goethe el compositor **Krzysztof Penderecki** (1933-2020) en su libro *Laberinto del tiempo* (1998). Reconocemos aquella primera etapa de rebelión, acaso de fe en la posibilidad de transformar el mundo a través del arte, en el periodo ultramodernista que culminó la *Ilíada* personal de Penderecki. En cambio, nos asomamos a sus últimas décadas creativas a la manera de la *Odisea*, como esa búsqueda del hogar, llena de nostalgia. Los dos últimos cuartetos de Penderecki dan cuenta de esta metamorfosis, del largo retorno a la música de cámara tras una feraz travesía por la experimentación con el "sonorismo", los retazos del Romanticismo tardío y la consolidación de su síntesis final. En medio del periplo, Penderecki reconoció su ideal artístico con más claridad que nunca al comprender que podía decir más con apenas un susurro, condensado en el potencial sonoro de tres o cuatro instrumentos.

La larga exploración de Penderecki del género del cuarteto de cuerda se extendió durante más de medio siglo, desde que compusiera el primero en 1960, año en que se ganó el reconocimiento internacional con su *Treno a las víctimas de Hiroshima*. Aparte de la miniatura para cuarteto *Der unterbrochene Gedanke* [El pensamiento roto], (1988) –dedicado a la memoria de su amigo y editor Arno Volk (1914-1987)–, Penderecki tardaría cuarenta años en regresar al género. Finalizado en 2008, Penderecki escribió su *Cuarteto de cuerda nº 3*, "Hojas de un diario no escrito", para celebrar su 75º cumpleaños. En el fragor de una vida, lo estrenó el Cuarteto Shanghái en el festival que lleva su nombre en Varsovia. La obra exhibía un lenguaje sonoro radicalmente opuesto al de la década de los sesenta, cuando Penderecki liberó la materia sonora de los contornos físicos de cada instrumento para atender a su cuerpo, a las afueras del mismo, a su ubicación espacial. Entonces lo consiguió encajando la organización espaciotemporal del sonido en una

Krzysztof Penderecki revisando su obra *Pasión según San Lucas* (1966). Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego.

notación innovadora que desafiaba las técnicas instrumentales, aun a riesgo de enfrentarse a intérpretes más preocupados por el posible daño infligido a sus instrumentos que por la riqueza del sonido que pudieran producir.

Sus partituras requerían, al menos, una página repleta de directrices para descodificar sus novedosos signos gráficos, en ocasiones de carácter aproximado en la altura o los valores rítmicos. Su inventario más rico lo destinó a los instrumentos de cuerda: efectos percutivos –golpes en la madera del puente o el cordal con los dedos, la palma de la mano o partes del arco–, sonidos deformados por sobrepresión, silbidos, transiciones desde un solo sonido a la totalidad



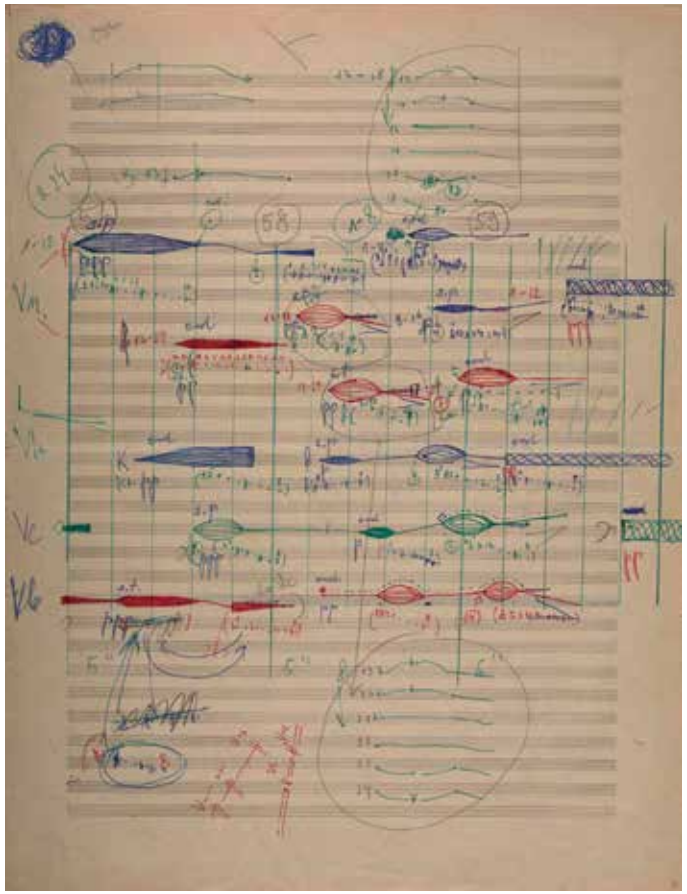
Krzysztof Penderecki.
Fotografía: Bartek Barczyk,
Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

de su materia a través de contrastes extremos que ponían al límite técnicas más normalizadas, como la interpretación de un trino (sin arco), un *glissando*, un *pizzicato* o el sonido más agudo posible. Este hiato temporal nos ofrece en su *Cuarteto nº 3* la declaración más sustancial de Penderecki en relación con el género, precisamente en aquellas "Hojas de un diario no escrito" que nos desplazan a la historia acumulada, al ámbito de lo no dicho.

Fruto de la síntesis estilística que amalgamó su creación desde la década de los noventa, Penderecki combinó en su *Cuarteto nº 3* dosis concentradas de sonorismo, música sacra, neorromanticismo y hasta de aires folclóricos. Pese a sus deliberados contrastes, la cohesión formal domina el cuarteto en un único movimiento que se divide en cuatro secciones, de las que las dos últimas son variaciones de las dos primeras. Las enmarcarán una introducción y una coda rendidas al oscuro lirismo de un solo de viola. Era la primera vez que Penderecki concebía una introducción en un cuarteto y aprovechó la oportunidad para depositar todo el material musical de la obra, concentrado en la oposición de dos elementos temáticos que entrecruzan su diseño interválico con motivos cromáticos sobre un tema marcado *Vivace*. Una secuencia de módulos, que crecerán gradualmente en duración, textura, registro y dinámica, sustenta las cuatro secciones internas mediante variaciones en las técnicas instrumentales –esta vez más contenidas, como un leve recuerdo de su anterior estética sonorista–, desde el germen de un estático *ostinato* rítmico que dominará la primera sección. Un breve vals irrumpe en el carácter caprichoso de la segunda sección, a la que seguirá un *Adagio Notturno*, fragmento más cercano idiomáticamente a la tradición del género, con tintes neorrománticos en la melodía quejumbrosa del primer violín. Tras una exquisita cadencia de viola, retorna el tema inicial *Vivace* hasta que una inesperada melodía folclórica en el registro agudo del primer violín lidere la última variación, apoyada sobre un ornamentado bordón en las voces graves. Penderecki regresó a la memoria de su infancia, a las melodías que tocaba su padre al violín, para prefigurar esta danza conocida como *kolomiya*, procedente de la región de Hutsul (al oeste de Ucrania). Su articulación rítmica se desintegrará en una textura coral hasta que la viola, portadora de la primera y última palabra en este cuarteto, acaba desvaneciéndose en el latido terminal, *pizzicato*, del violonchelo.

Penderecki mantenía su ansia de variedad mirando hacia atrás, con una iniciativa radical de los cambios que algunos críticos asociaron al mítico Prometeo. Ocho años más tarde, y al tiempo que la última obra de su ciclo sinfónico, Penderecki compuso su *Cuarteto de cuerda nº 4* para el Cuarteto Belcea, que lo estrenó en el Wigmore Hall de Londres el 11 de diciembre de 2016, en coproducción con el Flagey de Bruselas, el Instituto Miskiewicz de Varsovia y el Centro Nacional de Difusión Musical español. A diferencia de sus cuartetos precedentes, lo abordó en dos movimientos claramente estructurados: *Andante* y *Vivo*. En poco más de seis minutos, Penderecki sitúa de nuevo a la viola en el corazón de su cuarteto. Así, el *Andante* destila un recitativo para viola que se disolverá en el enérgico *Vivo*. Al igual que en su *Cuarteto nº 3*, Penderecki lanzará una interacción de breves gestos envueltos en el eco de una de las muchas melodías folclóricas que escuchara de niño en las calles de Dębica. La línea final del violonchelo la dejará en suspenso, en el cierre del círculo de toda su creación para cuarteto.

En una carta dirigida a Walter Levin, primer violín del Cuarteto LaSalle, **Witold Lutosławski** (1913-1994) reveló las entrañas de su *Cuarteto de cuerda* (1964): "Consiste en una secuencia de móviles que



Polymorphia (1961), partitura manuscrita de Krzysztof Penderecki. Library of Congress (Washington).

se interpretan uno tras otro, sin pausa, si no hay otra indicación". Su único cuarteto representa el primer intento de experimentación con el azar en la música de Lutosławski. Esta apuesta por la aleatoriedad otorgaba al intérprete una libertad controlada por aquellas indicaciones a las que se refería el compositor, y que en el *Cuarteto de cuerda* responden a señales auditivas y visuales más precisas, como "repetir la frase hasta que el público se haya callado por completo", "dar una señal a la viola" o "repetir sólo si la viola y el violonchelo no han pasado la página". Lutosławski retuvo este control relativo de lo imprevisible mediante la escritura de unidades "móviles" que estructuran las dos secciones de la obra: *Movimiento introductorio* y *Movimiento principal*. Lutosławski no compuso una partitura general, por lo que cada intérprete dispone de su parte individual sin posibilidad de leer simultáneamente el resto de las voces,

lo que comporta autodeterminación en la decisión de parámetros como el ritmo o la duración de las pausas. La aleatoriedad del *Cuarteto de cuerda* depende, por tanto, de indicaciones dirigidas al movimiento, a lo visual, una característica que nos traslada a los "móviles" que el escultor Alexander Calder suspendía a merced del aire, en una danza sin fin que jamás perturba la concepción espacial de la pieza. Como si de una escultura cinética se tratase, Lutosławski convierte sus filamentos en las indicaciones que conceden libertad propia al total de cincuenta y un móviles que conforman su *Cuarteto de cuerda*. Compartirán entre sí un mismo parámetro de altura, ritmo, timbre o intensidad, pero ningún grupo de parámetros regresará exactamente con el mismo patrón. En sus propias notas, Lutosławski emparentó el inicio con un soliloquio en el primer violín y aproximó su flexibilidad rítmica a las inflexiones del habla humana. El *Movimiento introductorio* deja fluir en el tiempo un conjunto germinal de cuatro sonidos hasta producir frases breves que encapsulan una "idea clave". Pero estas ideas fragmentarias no terminarán de desarrollarse: Lutosławski las descartará una y otra vez al impregnarles una energía inicial que se agota con rapidez. Tras el introspectivo soliloquio, que definirá los momentos más estáticos de la obra, identificaremos estructuras básicas en el *Movimiento introductorio*, como la insistencia en la nota Do distribuida en diferentes registros, o los gestos en *glissando* que dominarán el *Movimiento principal*. El tempo, la textura y la intensidad delimitarán la organización

Witold Lutosławski, Constantin Regamey y Krzysztof Penderecki tras la interpretación de la *Pasión según San Lucas* de Penderecki en el festival Otoño de Varsovia de 1966. Fotografía: Andrzej Zborski. Warszawska Jesien.

Karol Szymanowski retratado en 1931 por el escritor y pintor polaco Stanisław Ignacy Witkiewicz. MNK, Muzeum Narodowe w Krakowie.

formal del *Movimiento principal* en cuatro secciones. La más compleja será la tercera, en la que Lutosławski construye el clímax del *Cuarteto* sobre un *collage* de materiales procedentes del *Movimiento introductorio* en la plenitud de su rango dinámico y con valores breves que incrementarán su tensión. El contraste en *piano* de la última sección prevalecerá hasta el final de la obra y sus texturas imitativas se reafirmarán en entradas susurrantes que parecen interrumpir los esfuerzos virtuosísticos del primer violín por seguir generando, de manera infructuosa, nuevos intentos de soliloquio.

En el extenso catálogo de **Karol Szymanowski** (1882-1927), la parcela camerística acoge únicamente dos cuartetos: los *Cuartetos de cuerda nº 1,* op. 37, y *nº 2*, op. 56. Probablemente, el trío catalogado como op. 16 no fue más que un boceto que el compositor destruyó poco después. El limitado interés de Szymanowski por el género se encuentra en una carta que escribió al violinista y compositor polaco Paweł Kochański en julio de 1917: "Es curioso cómo cambia uno, recuerdas que no te gustaban los cuartetos, decías que no te satisfacían, ¡no tenían suficiente sonido!". El deseo de reconocimiento, por no hablar de la obtención de un premio valorado en cinco mil dólares, motivó la creación del *Cuarteto de cuerda nº 2* para competir en el concurso de composición de la Musical Fund Society de Filadelfia en 1927. El premio recayó en otro cuarteto, el tercero de Béla Bartók, quien compartió *ex aequo* el triunfo con Alfredo Casella. Nunca sabremos en qué medida la falta de éxito frustró a Szymanowski, pero lo cierto es que el *Cuarteto de cuerda nº 2* fue su última obra camerística, que estrenó el Cuarteto de Varsovia en la capital polaca el 14 de mayo de 1929. Szymanowski nos propone una arquitectura formal al uso en tres movimientos –*Moderato, dolce e tranquillo, Vivace, scherzando* y *Lento*–, donde evidencia su predilección por el color a través de texturas armónicas exuberantes y de una opulenta gama tímbrica, refinada e inmutable, pese a las mutaciones internas de su lenguaje musical. El primer movimiento simula una forma sonata, pero su reducida sección central y la ausencia de una reexposición real lo acercan más a una forma ampliada de *Lied.* Szymanowski impregna el contraste del *Vivace, scherzando* de ritmos y diseños melódicos compactos que exhiben, en forma de rondó, la fuerte influencia del folclore.

No es habitual hallar en Szymanowski una escritura contrapuntística sostenida, que sí empleó en el último movimiento de sus dos cuartetos. Así, el *Lento* revela una doble fuga en la que Szymanowski disfraza una melodía popular de Podhale, ubicada en las conocidas como tierras altas polacas, y que también integró en la danza de los bandidos (*Pocciez chłopcy*) del segundo acto de su ballet *Harnasie* (1923-1931). Sobre la melodía tradicional conocida como *Sabała*, Szymanowski recrea las permutaciones de la segunda fuga en un *Moderato tranquillo* que intensificará hasta el estallido del *Vivace* final. Szymanowski espesa la sonoridad con dobles y triples cuerdas, trémolos y arpegios en extensos pasajes que tienden a instalarse en los registros extremos, desde los armónicos del violín a las quintas abiertas que hurgan en las profundidades del violonchelo. Con el oído atento a las técnicas interpretativas de la música folclórica polaca, la densidad sonora que insufló Szymanowski al cuarteto de cuerda le confiere un poderío casi orquestal.

Cuarteto Apollon Musagète

Ganador del prestigioso premio de la ARD en 2008, fue nominado Estrella Emergente ECHO en 2010, Artista de la Nueva Generación de la BBC en 2012 y recibió el Premio Borletti-Buitoni en 2014. Entre sus compromisos recientes destacan actuaciones en el Concertgebouw de Ámsterdam, la Konzerthaus y la Philharmonie de Berlín, l'Auditori de Barcelona, el Wigmore Hall de Londres y el Carnegie Hall de Nueva York e invitaciones a festivales como los de Edimburgo, Rheingau o Chopin de Varsovia. En el verano de 2019 iniciaron un ciclo trianual con la música de Schubert para la Schubertiada de Hohenems y en los últimos años han interpretado asiduamente la música de Antonín Dvořák. Han colaborado con artistas como Martin Fröst, Nils Mönkemeyer, Gabriela Montero o Jörg Widmann y con orquestas de la talla de la Sinfónica de la BBC, la Filarmónica de Dresde o la Nacional de la Radio de Polonia en Katowice. Su discografía incluye grabaciones para Decca o Deutsche Grammophon. En 2018 publicaron un disco con cuartetos de Andrzej Panufnik publicado por el Instituto Chopin y su última grabación incluye obras de Karol Szymanowski y Roman Palester.

2

MIÉRCOLES 15 DE NOVIEMBRE DE 2023, 18:30

El legado chopiniano

Ewa Pobłocka, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Frédéric Chopin (1810-1849)
Polonesa nº3 en La mayor, op. 40 nº 1, "Militar"
Mazurca en Do sostenido menor, op. 6 nº 2

Zygmunt Noskowski (1846-1909)
Canzonetta (*Causeries. Cinq morceaux,* op. 32 nº 3)
Sérénade vénitienne (*Stances. Cinq pièces pour piano*, op. 46 nº 1)
Marguerite (*Fleurs du printemps,* op. 48 nº 4)
Cracovienne nº 1 (*Trois Cracoviennes,* op. 5)

Karol Szymanowski (1882-1937)
Estudio en Si bemol menor, op. 4 nº 3
Veinte Mazurcas, op. 50 (selección)
Nº 1. Sostenuto. Molto rubato
Nº 3. Moderato
Nº 13. Moderato

Frédéric Chopin
Nocturno en Sol menor, op. 15 nº 3
Mazurca en Do mayor, op. 24 nº 2

II

Ignacy Jan Paderewski (1860-1941)
Menuet célèbre en Sol mayor (*Six Humoresques de concert*, op. 14, Cuaderno 1, "à l'Antique", nº 1)
Danses polonaises, op. 9
Mazurca en La menor, Cuaderno 1, nº 3
Mazurca en Si bemol mayor, Cuaderno 2, nº 4

Frédéric Chopin
Mazurca nº 38 en Fa sostenido menor, op. 59 nº 3

Roman Maciejewski (1910-1998)
Mazurca nº 3. Andante non rubato
Mazurca nº 5. Allegretto
Mazurca nº 7. Grazioso

Frédéric Chopin
Fantasía-Impromptu en Do sostenido menor, op. 66

Rafał Augustyn (1951)
Quatre petites mazurkas pour Le Grand Jury. Estreno absoluto
Première Mazurka à Mme Ewa Pobłocka
Deuxième Mazurka à Nelson Goerner
Troisième Mazurka à Wojciech Świtała
Quatrième Mazurka à Janusz Olejniczak

El legado chopiniano

Carmen Noheda

En la danza siempre resonó la identidad fragmentaria de **Frédéric Chopin** (1810-1849). Había abandonado Polonia con veinte años y su canto interior en tierra extraña refugió pedazos de un orgullo patrio que debía convivir, de manera ambivalente, con su realidad como expatriado. Por eso acumuló en la danza su catálogo personal de afectos, de memoria, de nostalgia, de conciencia cultural e histórica por el país en el que pidió que reposara su corazón. Supo moldear esta síntesis personal en un refinado microcosmos armónico imbricado en el *bel canto*, el folclore polaco y la influencia de melodías cortesanas, campesinas, militares o patrióticas. Las danzas polacas que integran este programa exhiben la omnipresencia de Chopin y su conexión íntima con el sentimiento nacional polaco. No es de extrañar que su primera creación fuera una polonesa. Hacía décadas que la popularidad de aquella danza solemne se había liberado del corsé del salón para adherirse al teclado desde nuevos estilos y un sinfín de caracteres, desde la melancolía al heroísmo. A propósito de este último, es paradigmática la *Polonesa nº 3 en La mayor*, op. 40 nº 1, "Militar" (1838) por su consistencia motívica, su continuidad rítmica y las frases regulares, a veces rígidas, que se articulan alrededor de la impetuosa fanfarria inicial. Carece del dinamismo de otras polonesas chopinianas, pero su notación sí es la más intensa: nunca queda por debajo del *forte*. Esta dinámica extrema le otorga un sonido masivo que vigoriza una textura acórdica de hasta cinco voces. Persuasiva en su fuerza, la *Polonesa nº 3* equilibra las relaciones de poder sin subordinar el acompañamiento a la melodía en el trío. Al contrario, si destaca la melodía, el bajo en arpegios prosigue con el carácter elevado, como si en él se encerrase la gloria de un pasado mejor que clama ante la Polonia que Chopin conoció, despojada de soberanía.

Pero la danza más cercana a la intimidad de Chopin sería la mazurca, procedente de la región de Mazovia, en las proximidades de Varsovia. A pesar de las inquietantes noticias que llegaban del este, Chopin compuso en

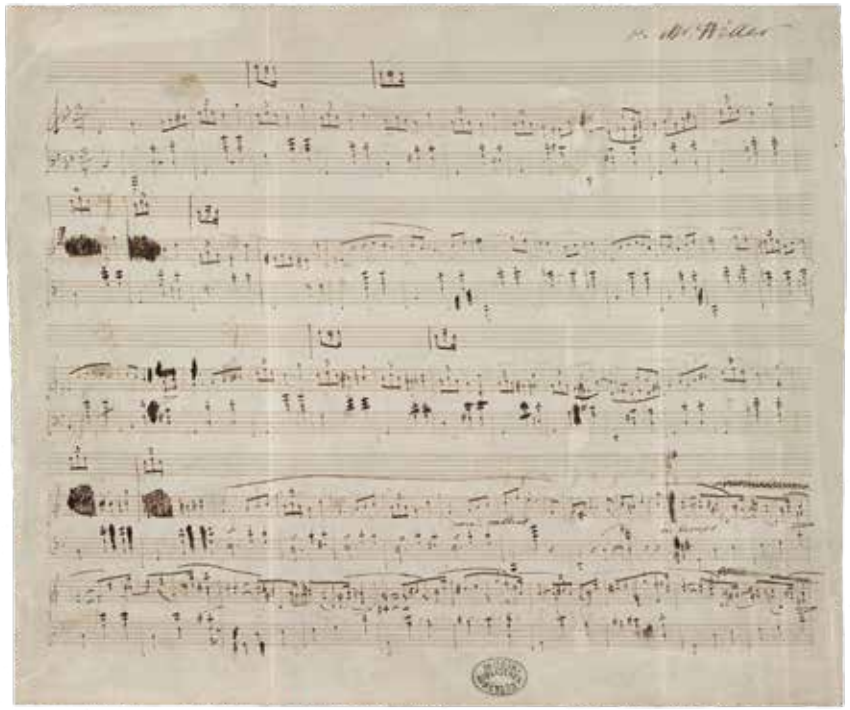
Inauguración del monumento a Chopin en Varsovia el 14 de noviembre de 1926. Bibliothèque nationale de France.

Viena las *Mazurcas*, op. 6 (1830). En ellas consiguió atrapar infinidad de contrastes de ánimo y las transformó en un género sofisticado, digno de conquistar la sala de conciertos. Chopin dejó escrito que no eran para bailar, aunque, en ocasiones, recreara reminiscencias de la sonoridad del conjunto folclórico tradicional propio del centro de Polonia, como sucede en la introducción de la *Mazurca en Do sostenido menor*, op. 6 nº 2. Su línea melódica se incrusta en el interior de una textura similar a la de las cuerdas al aire en el violín, o bien a la del bordón de las gaitas polacas, llamadas *dudy* o *gajdy*. Chopin ubica su contexto en el contorno pendular de sus melodías folclóricas y los movimientos

de baile que las acompañan, como la figura que abarca arcos de dos compases en forma de onda, conocida como *falujący*. Con esta atención prestada a las mazurcas, Chopin marcó el comienzo de una larga sucesión de piezas en el género que aún continúa viva.

El ejemplo de Chopin es potencialmente obsesivo: a pesar de su profundo impacto, el peso de su legado interfirió en el devenir de la música polaca hasta el presente. En el ensayo *La esencia de la obra de Chopin*, escrito con motivo del cincuentenario de su muerte, **Zygmunt Noskowski** (1846-1909) identificó la melancolía como la emoción dominante en casi todas las melodías de Chopin. Atraído por las grandes formas instrumentales que había cultivado en Berlín, Noskowski mostró una admiración tardía hacia Chopin, al que había silenciado en su empeño por reformar la vida musical polaca. Pero en las postrimerías del siglo XIX lo elevó, literalmente, a las cumbres en su particular cadena de majestuosas cimas montañosas: Bach, Handel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Chopin. Desde esta retórica de progreso, con un "maestro" construyendo sobre el otro, Noskowski apeló a los dos extremos de la secuencia: Bach y Chopin. Es este vínculo, el de la imagen neoclásica de Chopin, el que determinó su recepción en las primeras décadas del siglo XX gracias al impulso del que fuera su alumno más reconocido: **Karol Szymanowski** (1882-1937). Si Noskowski orquestó numerosas obras de Chopin y se comprometió con la promoción y celebración de su música, recaudando incluso fondos para el monumento en su ciudad natal, Żelazowa Wola, Szymanowski rompió cualquier cadena evolutiva y lo reconoció como una figura aislada, de una unicidad paradójica y fugaz, la del "misterioso visitante" dentro de la historia musical polaca, sin antepasados ni descendientes. Según él, quienes mejor mantuvieron los vínculos genéticos con Chopin fueron los rusos: en particular, Scriabin. La selección de cuatro piezas para piano de Noskowski, compuestas a finales del siglo XIX, revela su relación creativa con la naturaleza, con las estaciones y los paisajes que ordenaron parte de un catálogo, que conectó con Chopin –quien llevó "flores silvestres" a los salones parisienses– y, por encima de todo, con el "espíritu nacional" polaco, en obras como *Fleurs du printemps*, op. 48 (*ca*. 1897). Asistimos igualmente al mayor reconocimiento que alcanzaría Noskowski con sus tempranas *Cracoviennes* (1878-1879), una colección de danzas que compuso en el arranque de su actividad profesional en Constanza. Sus ritmos sincopados y melodías ascendentes recibieron el respaldo del propio Franz Liszt, quien las recomendó, sin dudar, a su editor.

Ya en los albores del siglo XX, Szymanowski comprendió que era demasiado tarde para seguir la estela de Chopin, esa "reliquia sagrada, un monumento vivo y de valor incalculable", que debía permitir "cantar otras canciones". Szymanowski rejuvenecería a Chopin, curado de los males del patetismo romántico. Ahora, su tono melancólico se mudó



Manuscrito de la *Mazurca,* op. 59 nº 3 de Frédéric Chopin.
The Morgan Library & Museum.

en tristeza creativa. La influencia abierta de Chopin es evidente en sus obras formativas para piano, como el *Estudio,* op. 4 nº 3, que exuda nostalgia –"*con dolore*"– en tonalidades menores, clímax estáticos y melodías errantes de amplios arcos, en deuda con el *Estudio en Do sostenido menor*, op. 25 nº 7 o el *Preludio en Si menor*, op. 28 nº 16, de Chopin. En los años veinte, Szymanowski rehabilitó a Chopin con la creación de sus veinte *Mazurcas*, op. 50 (1924-1926), cuyas cuatro primeras dedicó al pianista Arthur Rubinstein. En el conjunto se encuentran arraigados los ritmos autóctonos de la región de Podhale, ubicada en las faldas de los montes Tatras, lejos del "paisaje plano y gris" que Szymanowski había detectado en la música polaca de finales del siglo XIX. Jarosław Iwaszkiewicz, libretista de su reciente ópera *Król Roger* (1924), las describió así: "Aguas turbulentas donde los embriones de Chopin nadan como peces adormilados". Los Tatras serían el escenario de la regeneración de la música polaca. Chopin se elevaba, una vez más, a la cúspide de la montaña.

Cada etapa del desarrollo creativo de Chopin se refleja en sus mazurcas. No puede decirse lo mismo de los

demás géneros que popularizó: la polonesa, el nocturno, la balada y el scherzo. Dejaría pasar años entre pieza y pieza, pero no fue así con las mazurcas, su preocupación constante. En el *Nocturno nº 6 en Sol menor*, op. 15 nº 3 (1833), Chopin se distanció del carácter improvisado de los primeros nocturnos y adquirió un grado de refinamiento que nunca lograron sus contemporáneos, más anclados a una regularidad melódica predecible, a armonías y texturas menos audaces. Eran años conflictivos para el pueblo polaco, con el fallido levantamiento de noviembre (1830-1831) contra el dominio ruso, que impediría a tantos regresar a su Polonia natal. La melodía del *Nocturno nº 6* avanza como si fuera una frase convencional de cuatro compases, pero no llega a la conclusión esperada. Chopin la desestabiliza, en cambio, hacia lo imprevisible. Además de la energía dancística, sus mazurcas revelan la influencia modal del folclore de la región de Podhale: melodías en modo lidio colorean la evocación de sus pedales oscilantes, a modo de fanfarria, eco de las quintas abiertas que conforman el bordón tradicional en la introducción y la coda de la *Mazurca nº 15 en Do mayor,* op. 24 nº 2 (1835). Esta colisión entre la modalidad lidia y el bordón de quintas se torna más sutil en la apertura de la *Mazurca nº 38 en Fa sostenido menor,* op. 59 nº 3

Compositores de Młoda Polska w muzyce [Joven Polonia en la Música].
De izquierda a derecha: Apolinary Szeluto, Karol Szymanowski, Władysław Lubomirski, Grzegorz Fitelberg y Ludomir Różycki.
Viena, 1910.

(1845), donde Chopin parece ajustar su reloj con la puntualidad con que sus arabescos reposan sobre una misma secuencia de acordes consecutivos. Acorralado por los síntomas de una enfermedad que muchos creyeron imaginaria, Chopin había caído en un estado de inercia que lo empujó a abandonar temporalmente su manuscrito.

Durante la Primera Guerra Mundial y los años sucesivos, la defensa de una Polonia libre y el papel como intérprete íntimamente ligado a Chopin convergen en **Ignacy Jan Paderewski** (1860-1941). El músico logró, por poco tiempo, ocupar el cargo de primer ministro en la Polonia independiente de 1919, representar a Polonia en la histórica Sociedad de las Naciones o, un año antes de su muerte y desde Londres, liderar el Consejo Nacional, el parlamento del Gobierno de Polonia en el exilio. Pero sus compromisos políticos y filantrópicos no hicieron sombra a una colosal reputación como pianista, que sí oscurecería, en cambio, su faceta como compositor. Había sido alumno en Viena del prestigioso pedagogo Theodor Leschetizki y, aunque en sus exitosas giras internacionales programó obras como su *Concierto para piano*, op. 17 (1882-1888) o la *Fantasía polaca*, op. 19 (1893), Paderewski se reservó para sí mismo el repertorio ligado al salón, por donde supuraba un patriotismo polaco que luego rechazaría el propio Szymanowski. Tendió a agrupar la mayor parte de estas miniaturas en ciclos, como ocurre con las *Danses polonaises*, op. 9 (1883), que acogen, además de tres mazurcas, cracovianas y polonesas; y las seis *Humoresques de concert*, op. 14 (1885-1887), con sus tres primeras piezas *"à l'Antique"* (Minueto, Zarabanda y Capricho "género Scarlatti"). De manera improbable, la primera se consagró como su obra más conocida, que él mismo grabó en 1937-1938 con un calibrado *rubato*: *Menuet célèbre* en Sol mayor (1886). Para el recuerdo queda la dignidad tranquila de un anciano sentado al piano en la película *Moonlight Sonata* (1937), donde Paderewski se interpretó a sí mismo canalizando sus inquietudes sobre el futuro polaco en la *Polonesa nº 6,* op. 53, "Heroica", de Chopin, un símbolo de libertad.

Componer mazurcas se había convertido en un imperativo patriótico, en fragmentos recobrados de un pasado indefinido. Esta mirada ácrona a Polonia había sedimentado en el contacto indirecto con las operetas, vodeviles y ballets, últimos vestigios de la expresión musical polaca que Chopin supo redimir desde el piano y que Szymanowski aprovechó para revestir de modernidad. **Roman Maciejewski** (1910-1998) se estrenó como compositor con sus cuatro primeras mazurcas (1928-1931), dedicadas a su profesor, Kazimierz Sikorski. Le acababan de expulsar del Conservatorio Estatal de Varsovia por liderar una huelga estudiantil en apoyo a su rector: Karol Szymanowski. En sus mazurcas se aprecian los ecos de Chopin y Szymanowski, diluidos en la pulpa del neoclasicismo que absorbió de los consejos de Nadia Boulanger en París. Tras un extenso parón temporal, retomó su composición durante la Segunda Guerra Mundial

El pianista Ignacy Jan Paderewski en un acto celebrado con motivo de la reconstrucción del Estado polaco delante del Ayuntamiento de Nueva York en marzo de 1918.

al escucharlas, interpretadas por el pianista Stanisław Szpinalski, en la Radio Sueca, donde solía tocar mensualmente las mazurcas de Chopin. Maciejewski residió en diferentes países, pero fue Suecia el lugar que más satisfizo sus intereses. Allí colaboró con los cineastas Ingmar Bergman y Knut Ström en producciones escénicas que se valieron de su música, entre otras, la de *Divinas palabras* de Valle-Inclán en 1950. Nunca buscó "artificios experimentales" en su creación, ni se lucró con ofertas posteriores tan suculentas como la de director musical en la Metro-Goldwyn-Mayer. Maciejewski había

Jurado del Primer Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin, 23 de enero de 1927. Instituto Frédéric Chopin.

encontrado una excusa para rechazar obsesivamente cualquier puesto: la creación de un *Réquiem* que se prolongó durante más de quince años hasta su estreno en el festival Otoño de Varsovia de 1960. Su otra pasión, la dirección coral, le ocupó durante las dos décadas siguientes en California. En un regreso simbólico a casa, al final de su vida recuperó las mazurcas para captar en ellas la "imagen del alma polaca". La carrera de Maciejewski terminó igual que empezó, mejorando y creando sus cuarenta mazurcas hasta abandonarse a una ansiada paz mental, primero en la isla canaria de La Graciosa y, finalmente, en la ciudad sueca de Gotemburgo, donde murió en 1998.

La muerte también alcanzó a Chopin antes de decidirse a publicar el que fuera su primer Impromptu. Lo había compuesto en 1834, con veinticuatro años, y pronto lo descartó de su catálogo por falta de independencia: había necesitado el arranque del *Impromptu*, op. 89

(1834), de Ignaz Moscheles, e incluso al Beethoven del movimiento final de la *Sonata nº 14*, op. 27 nº 2, "Claro de luna". Desoyendo su petición de arrojarlo al fuego, su amigo y pianista Julian Fontana publicó la partitura en 1955 bajo el título de *Fantasía-Impromptu*, con el 66 como número de opus. La confrontación rítmica de su comienzo da vuelo al propio significado de "improvisación", sin que se tambaleen ni su férrea estructura tripartita ni, desde el abismo de una ráfaga cromática descendente, la expresión de sus dos temas contrastantes: *Allegro agitato* y *Moderato cantabile*. Refugio de una de las melodías más deliciosas del repertorio chopiniano, en la *Fantasía-Impromptu*, el poeta que fue testigo del brillo frágil de Chopin, Heinrich Heine, acertó al dejarlo exento de patria para reinventarle un lugar en el universo onírico de la poesía.

Desde 1927, la música de Chopin revive cada cinco años en las manos de los mayores talentos pianísticos que participan en el legendario Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin de Varsovia. A partes iguales, alimenta su fama un jurado del que ya formó parte en su día Karol Szymanowski, y que continúa hasta la actualidad con nombres como el de la pianista de este concierto: Ewa Pobłocka. La decimoctava edición del concurso, celebrado entre el 2 y el 23 de octubre de 2021, congregó en el jurado a los dedicatarios de las mazurcas de **Rafał Augustyn** (1951). A Ewa Pobłocka dedicó la primera de las *Quatre petite mazurkas pour Le Grand Jury* (2021-2022). Rafał Augustyn, profesor de Filología Polaca en la Universidad de Varsovia, es autor de una extensa producción musical desde que se formara en las aulas de Henryk Górecki y que se ha beneficiado del apoyo a la generación de la posguerra como fuerza motriz por parte de la editorial Brevis (1990), así como de su presencia institucional en el festival de música contemporánea Musica Polonica Nova (1984-1994) o en el comité de repertorio del festival Otoño de Varsovia (1980-1998). En los compactos regalos musicales de Augustyn habita una críptica simbología que incluye conexiones con sus dedicatarios, oculta bajo el virtuosismo de sus estructuras asimétricas, sus acordes sintéticos y sus polirritmias. Rafał Augustyn es un revisionista crítico de su música, en la que "siempre hay algo más que añadir". Los vestigios latentes de la mazurca siempre nos recordarán la intemporalidad que comparte con Frédéric Chopin dentro de la creación musical polaca.

Ewa Poblocka

Ganadora del X Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin de Varsovia en 1980, del Concurso Internacional de Música Viotti en 1977 y del Festival Internacional de Jóvenes Laureados de Burdeos en 1979, estudió en la Academia de Música de Gdańsk, completando su formación con Conrad Hansen en Hamburgo, además de recibir consejos y clases magistrales de Rudolf Kerer, Tatiana Nikoláyeva y Martha Argerich. Ha interpretado numerosos estrenos mundiales, realizado grabaciones de obras de compositores polacos contemporáneos y ha colaborado con emisoras de radio europeas y grabado más de cincuenta discos para Deutsche Grammophon, Polskie Nagrania y Accord, entre otros sellos. Es la primera pianista polaca que ha grabado los dos libros de *El clave bien temperado* de Bach. Ejerce la docencia en la Academia de Música de Bydgoszcz, imparte numerosas clases magistrales en todo el mundo y ha sido miembro del jurado de numerosos concursos internacionales de piano, como el Concurso Chopin de Varsovia, el Arthur Rubinstein de Tel-Aviv y el Concurso de Hamamatsu. También encuentra tiempo para escribir y su primer libro, *Forte-piano*, salió a la venta en 2021.

3

MIÉRCOLES 22 DE NOVIEMBRE DE 2023, 18:30

Otoño de Varsovia

Ensemble de la Orquesta de la Comunidad de Madrid
Marzena Diakun, directora

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Henryk Górecki (1933-2010)
Tres piezas en estilo antiguo
- *I*
- *II*
- *III*

Grażyna Bacewicz (1909-1969)
Contradizione

Paweł Mykietyn (1971)
3 for 13
- *Movement I*
- *Movement II*
- *Movement III*

II

Witold Lutosławski (1913-1994)
Musique funèbre
- *Prologue*
- *Métamorphoses*
- *Apogée*
- *Epilogue*

Mieczysław Karłowicz (1876-1909)
Serenata para cuerda, op. 2
- *Marsz*
- *Romans*
- *Wałc*
- *Finał*

Otoño de Varsovia

Carmen Noheda

Los años sesenta fueron también los del renacimiento musical de la creación musical polaca. Varsovia lucía la plataforma de mayor impacto para la música contemporánea en toda Europa oriental. Allí brotarán las carreras compositivas más prometedoras de la joven vanguardia polaca: el festival Otoño de Varsovia. Mientras acontecían aquellos primeros días creativos, Estocolmo, Zagreb o Madrid se hacían eco de un reconocimiento entusiasta indisociable de compositores como Grażyna Bacewicz, Witold Lutosławski o **Henryk Górecki** (1933-2010). Tras su exitoso debut en el Otoño de Varsovia, Górecki estableció su liderazgo al frente de la experimentación tímbrica y textural del "sonorismo" de la nueva escuela polaca. Pero su rebelión sonora dejó la puerta entreabierta al lenguaje modal y las estructuras triádicas que anticiparon su mirada retrospectiva a las fuentes históricas de la tradición musical del país. En la grieta abierta entre obras cruciales, como *Monodramma* y *Choros* I, se infiltraron las *Tres Piezas en estilo antiguo* para orquesta de cuerda, sin número de opus, nacidas a costa de un reto amistoso en 1963. Tadeusz Ochlewski, director de PWM –la editorial musical polaca comprometida con la nueva creación–, había bromeado con la ausencia de melodías en la música de Górecki. Inmune a su pulsión renovadora, Górecki acometió sus *Tres Piezas* para una "Noche de música y poesía antigua polaca" desde una deliberada orientación neomodal: si sus extremos redundan en la escala diatónica, la pieza central exhibe una danza campesina en modo eólico. Górecki se rindió en la primera al trazado de una melodía con aires de canción popular, cuyas breves frases repetidas sobresalen de un fondo armónico que alternará dos acordes oscilantes. Pero la cita más evidente se halla en la última pieza, donde Górecki transcribió a cuatro voces, y en la altura original, una canción anónima polaca publicada en Cracovia en 1553: *Pieśń o weselu króla Zygmunta Wtórego* [Canción de la boda del rey Segismundo II]. Al igual que en la primera pieza, Górecki expandiría la melodía hasta conformar un aura armónica paralela a partir de las cinco primeras notas del modo dórico. Más que un arcaísmo, este juego de reconstrucción de la música renacentista polaca que planteó Górecki en sus *Tres Piezas en estilo antiguo* marcó la primera ruptura decisiva con el "sonorismo" y la premonición del viaje sin retorno que adoptaría la tonalidad en su catálogo a partir de los años setenta.

Reunión en Poznań de la Związek Kompozytorów Polskich [ZKP, Unión de Compositores Polacos] en 1952.
De izquierda a derecha, Stefan B. Poradowski, Tadeusz Baird, Jerzy Jasieński, Andrzej Markowski, Grażyna Bacewicz, Tomasz Kiesewetter, Jan Ekier, Wawrzyniec Żuławski, [sin identificar], Tadeusz Szeligowski, Hieronim Feicht, Zofia Lissa, Marian Sobieski, Kazimierz Jurdziński, Edward Olearcyzk, Bolesław Szabelski, Stanisław Wisłocki, Zygmunt Mycielski y Witold Lutosławski.
Związek Kompozytorów Polskich.

Dos años antes de su muerte, la compositora **Grażyna Bacewicz** (1909-1969) había revelado los motivos de la creación de *Contradizione* en el programa del festival Otoño de Varsovia del año 1967. Según rezaba su texto, la elección de la instrumentación no fue accidental: su elemento fundamental residía en el propio título de la obra, en la yuxtaposición de todo tipo de "contradicciones musicales". Para Bacewicz, se trataba de contraponer técnicas de interpretación incompatibles. Compuesta en diciembre de 1966 para un conjunto de quince instrumentistas, *Contradizione* ocultó un objetivo nítido en su núcleo de elementos contradictorios. Más allá de "soportar" las yuxtaposiciones

del material musical, Bacewicz pretendía crear una pieza que dispusiera de una estructura capaz de anudarlos de manera tan estrecha que provocara una experiencia artística "novedosa". Bacewicz procuró que la partitura detallara las instrucciones sobre la ubicación de los intérpretes en el espacio y, para ello, dibujó un triángulo: la percusión se colocaría en la parte superior; a la izquierda, el arpa, el contrabajo y la cuerda; arriba, a la derecha, la celesta y la trompeta; mientras que a la derecha del director se situarían la trompa y los instrumentos de viento-madera. Esta peculiar distribución escénica buscaba resaltar las "contradicciones" sonoras desde el rechazo a la correspondencia motívica o el contraste temático para encarar eventos sonoros continuos en el primer movimiento, *Grave*. Bacewicz perseguirá una expansión gradual de las secuencias y sus intensidades en el espacio sonoro con la incorporación sucesiva de cada sección instrumental. La escritura solista se confronta con los cambios en la textura y la articulación, sobre todo en la cuerda, que conducirán la acción hasta el clímax y desactivarán progresivamente los planos sonoros de los diversos grupos instrumentales. El segundo movimiento –*Acuto*– reviste una mayor densidad gracias al movimiento agitado de "situaciones sonoras": *ostinati*, gestos fugaces, como un breve *glissando* del arpa o un trino en la trompeta; o golpes aislados, como sucede con los tam-tam que irrumpen la quietud de la sección de cuerda. Bacewicz extingue cualquier rastro melódico en el enfrentamiento: un solo de clarinete frente a un *pizzicato* en el contrabajo o un *spiccato* en el violín, un trémolo en el arpa frente a un solo de violín. La exploración tímbrica que Bacewicz teje en *Contradizione* constituye su principal atractivo en una intrincada red de colisiones mutuas que desafía sutilmente cualquier noción de concordancia.

A **Paweł Mykietyn** (1971) le influyeron profundamente las matemáticas: "Quizás me di cuenta relativamente temprano de los beneficios que podía aportar una forma teórica o incluso combinatorio-matemática al componer. Esto te permite crear estructuras que no serías capaz de imaginar o improvisar, una manera de escribir música con la que obtener sonidos y lograr resultados impensables de otro modo". En 1994, Mykietyn era todavía un estudiante de composición cuando decidió abstraer ideas combinatorias en su obra para trece intérpretes *3 for 13*. Mykietyn se aferró a un concepto que había adoptado directamente de Beethoven: retirar o retener el clímax dos veces, en una curiosa analogía con el final de la *Sinfonía nº 6*, "Pastoral". Su obsesivo interés por las matemáticas se manifiesta en *3 for 13* en una planificación de la forma musical extremadamente precisa. En un primer impulso, Mykietyn se concentró en la duración exacta de cada una de sus tres partes, de ahí su título: *3 for 13*. Y lo hizo hasta el punto de pedirle a su amigo, el matemático Robert Sekulski, que encontrara una fórmula para definir

Arriba: Jerzy Jasieński, Grażyna Bacewicz, Kazimierz Serocki, Nadia Boulanger y Zygmunt Mycielski en la primera edición del festival Otoño de Varsovia en 1956. Warszawska Jesien.

Abajo: Witold Lutosławski dirige *Paroles tissées* (1965) en el festival Otoño de Varsovia de 1975. Fotografía: Andrzej Zborski. Warszawska Jesien.

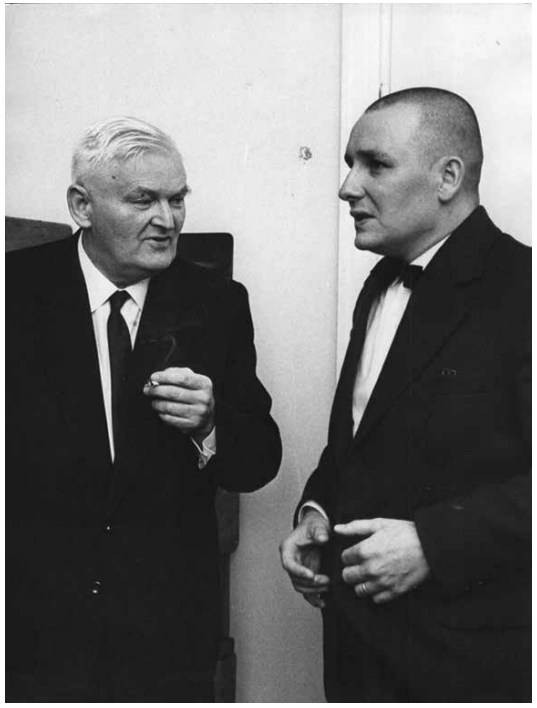
Czarodziejska góra [La montaña mágica], de Paweł Mykietyn, en el festival Otoño de Varsovia de 2016. Fotografía: Grzegorz Mart. Warszawska Jesien.

el primer golpe de percusión en un punto cero, el siguiente en un punto X y, el próximo, pasados trece o catorce minutos, momento en el que el sonido de los tambores alcanza la máxima saturación del movimiento. En un equilibrio entre la espontaneidad y el rigor, estas fases precompositivas ayudaron a Mykietyn a controlar la organización del material sonoro o, más bien, a asombrarse a sí mismo. En *3 for 13* recurre a una fuga a cuatro voces que transformará a lo largo de las tres secciones. En el *Movimiento I*, Mykietyn desenrolla la fuga para atravesar los trece instrumentos, cuyas intervenciones individuales aislará entre pausas. El número de pausas en cada voz disminuirá gradualmente (16, 15, 14… hasta quedarse únicamente en dos). *3 for 13* expone el contrapunto, pero la progresiva superposición de las voces colmará la textura hasta eclosionar en una tensa cadencia tonal. Mykietyn focaliza el *Movimiento II* en la polifonía de tres elementos y su ornamentación: los *glissandi* de la cuerda, una cita musical del ballet *El cascanueces* de Chaikovski y los sonidos sostenidos en la sección de viento. Las tres "imágenes musicales" convergerán en el *Movimiento III*, donde Mykietyn las interrumpirá cada vez con mayor frecuencia y energía por la interferencia de los tam-tam, que canalizarán la densidad final. *3 for 13* no es más que una oda al cálculo, a la serie geométrica que hila con precisión

la nostalgia barroca que habita en sus costuras.

Un siglo antes que Mykietyn, **Mieczysław Karłowicz** (1876-1909) debutó con su *Serenata para cuerda*, op. 2 a los veinte años desde la clase de Composición de Heinrich Urban en Berlín. Karłowicz, el único compositor relevante de la Polonia dividida que precedió a la generación de Szymanowski, tuvo el tiempo justo para alejarse de cualquier atisbo nacionalista y adherirse a las corrientes posrománticas. Tampoco se sintió integrado en el círculo de creadores nacidos en la década de 1880, que tanto se esforzaron por situar en el mapa las aportaciones polacas a la vida cultural europea de la mano del movimiento artístico *Młoda Polska* [Joven Polonia], que tuvo un papel crucial en la promoción del neorromanticismo, el simbolismo, el impresionismo y el *art nouveau* entre 1890 y 1918. Con los ejemplos ocasionales de Grieg, Chaikovski, Dvořák o Reinecke, Karłowicz apostó por la orquesta de cuerda para componer su *Serenata*. Se la dedicó a Urban, quien la estrenó en un programa destinado a sus alumnos, junto con la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo su dirección, el 15 de abril de 1897. *Serenata* consta de cuatro movimientos (*Marsz*, *Romans*, *Walc* y *Finał*) que Karłowicz aprovecha para explorar la marcha ternaria con trío central, el lirismo de la romanza, la elegancia de un vals sobre un tema diatónico y el empleo de la forma sonata-rondó en su *Finał*. La partitura sorprende por la habilidad de sus soluciones armónicas y una sensibilidad precoz hacia el colorido orquestal. Pero la reputación de Karłowicz como compositor respondió a la calidad de los seis poemas sinfónicos que lo mantuvieron ocupado desde 1903, en los que desató sus obsesiones por el *Tristan und Isolde* wagneriano. Durante el resto de su truncada carrera se mantuvo a una cordial distancia de los círculos musicales, financiando sus propias interpretaciones en Berlín o Viena y escribiendo, de vez en cuando, críticas de conciertos desde el extranjero. En verano solía componer en su refugio más íntimo: una villa en los montes Tatras, en los Cárpatos situados en la linde entre Polonia y Eslovaquia. En una de sus tantas salidas solitarias, una avalancha de nieve segó su vida cuando tenía treinta y tres años. *Serenata*, creada para cumplir las expectativas de su maestro, sería la primera obra de un compositor polaco, después de Chopin, que pasaría la prueba del tiempo.

En 1954, **Witold Lutosławski** (1913-1994) recibió el encargo del director de orquesta Jan Krenz para conmemorar, al año siguiente, el décimo aniversario de la muerte de Béla Bartók. En pleno deshielo, la fundación del festival Otoño de Varsovia era ya inminente y pronto se convertiría en la cita musical ineludible para conocer las novedades creativas tanto del este como del oeste. Lutosławski no cumplió con la fecha y estrenó su *Música fúnebre* en Katowice en 1958, año en el que volvió a interpretarse con una clamorosa acogida en la segunda edición del Otoño de Varsovia. A partir de entonces, Lutosławski lideró durante



Arriba: Henryk Mikołaj Górecki y Bolesław Szabelski en 1961. Warszawska Jesien.
Abajo: Cartel de la quinta edición del festival Otoño de Varsovia, celebrado entre el 16 y el 24 de septiembre de 1961. Diseño de Waldemar Świerzy. Warszawska Jesien.

treinta y siete años la comisión encargada de su programación y se convertiría en el compositor vivo más interpretado del festival. Compuesta para orquesta de cuerda, Lutosławski encontró en su *Música fúnebre* una manera propia de moverse entre los doce sonidos de la escala más allá del dodecafonismo. Para ello, trazó un único movimiento sin interrupción en el que distinguió cuatro secciones: *Prologue*, *Metamorphoses*, *Apogée* y *Epilogue*. A pesar de que Lutosławski había precisado que cualquier similitud eventual entre su obra y la música de Bartók sería totalmente involuntaria, reafirmó el valor del legado bartokiano como una de las enseñanzas esenciales para su generación. En *Prologue*, Lutosławski construyó una forma de canon a dos, tres, cuatro, seis y ocho voces. Pero la garantía de su cohesión armónica residía en una serie de doce sonidos de la que extrajo únicamente las relaciones interválicas de tritono y semitono. *Metamorphoses* muestra una transfiguración del motivo rítmico desde los valores lentos del *Prologue* a su división en un violento *Presto*. Con *Apogée* asistimos al punto culminante de la obra en apenas doce compases que capturan, en un agregado insistente y compacto, los doce sonidos cromáticos. Lutosławski disolvería la tensión en un unísono para retornar a los cánones del *Prologue* y conformar una estructura palindrómica en el simétrico *Epilogue* final. Un solitario violonchelo será el encargado de que la *Música fúnebre* se extinga hasta el silencio, como una voz en la niebla, en la Polonia demolida.

Ensemble de la ORCAM

Surgida en 1987 gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, desarrolla su actividad a través de distintas iniciativas, proyectos y ciclos artísticos en diferentes sedes e instituciones. Destaca, durante la temporada, el Ciclo Sinfónico-Coral que ofrece en el Auditorio Nacional de Música, siendo también habitual su presencia en la Fundación Canal, los Teatros del Canal, el Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial y en diferentes festivales, además de ser la orquesta titular del Teatro de la Zarzuela desde 1998. Fuera de nuestras fronteras, ha actuado en algunos de los teatros más relevantes del mundo de la música clásica, como el Carnegie Hall de Nueva York, el Teatro La Fenice de Venecia o la Konzerthaus de Berlín, así como en festivales latinoamericanos y asiáticos. Actualmente, Marzena Diakun es su directora artística y titular, habiendo contado con Michel Corboz, Lorin Maazel, Leopold Hager, Krzysztof Penderecki o Cristóbal Halffter como directores invitados, entre muchos otros, y con solistas como Aldo Ciccolini, Shlomo Mintz, Jennifer Larmore, Hansjörg Schellenberger o Michael Volle.

Marzena Diakun

Terminó con la más alta distinción sus estudios de Dirección en la Academia de Música Karol Lipinski de Breslavia y completó sus estudios de posgrado en la Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Viena. Sus mentores fueron los directores Howard Griffiths y Colin Metters en Zúrich, Kurt Masur en Breslavia, Andrey Boreyko en Berna y Pierre Boulez en el Festival de Lucerna, entre otros. En 2010 terminó su doctorado en Artes Musicales en la Academia de Música de Cracovia y actualmente es profesora titular en la Academia de Música Karol Lipinski. Entre sus premios y galardones se incluyen los segundos puestos en el 59º Concurso Primavera de Praga para Directores de Orquesta y en el 9º Concurso Internacional Fitelberg en Polonia, el “Pasaporte Polityka” en 2016 y la nominación al Premio a la Mejor Innovación Clásica de 2019. En la temporada 2020-2021 se convirtió en la primera directora invitada de la Orquesta de Cámara de París. Recientes compromisos incluyen actuaciones con la Filarmónica de Liverpool, la Filarmónica de Radio Francia, la Sinfónica de la Radio de Praga, la Sinfónica de la Radio Nacional Polaca en Katowice, la Orquesta Nacional de Lyon o la Sinfónica del Estado de São Paulo, entre otras.

4

MIÉRCOLES 29 DE NOVIEMBRE DE 2023, 18:30

Polskie Requiem

Trío Penderecki

Leticia Moreno, violín
Claudio Bohórquez, violonchelo
Łukasz Krupiński, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Krzysztof Penderecki (1933-2020)
Sonata para violín y piano nº 2
Larghetto
Allegretto scherzando
Notturno Adagio
Allegro
Andante

Ciaccona in memoriam Giovanni Paolo II (*Réquiem Polaco*)
(arreglo para trío con piano de Jeajoon Ryu)

II

Józef Wieniawski (1837-1912)
Trío con piano, op. 40
Allegro
Andante molto cantabile
Allegro con fuoco
Allegro risoluto e non troppo presto

Krzysztof Penderecki
Lacrimosa (*Réquiem Polaco*)
(arreglo para trío con piano del propio compositor)

Polskie Requiem

Carmen Noheda

En una de sus últimas visitas a España en 2016, **Krzysztof Penderecki** (1933-2020) confesó, sin dudarlo, que las creaciones por las que sentía mayor orgullo de toda su trayectoria correspondían a su música de cámara. En ellas, cada nota revestía para él la máxima importancia y fue así como inició la composición más antigua de su catálogo, cuya publicación no permitió hasta 1990: la *Sonata nº 1*. Corría el año 1953 y Penderecki, estudiante de apenas veinte años, fusionó las cualidades acústicas del violín y el piano en un experimento estilístico. Él mismo, que fue un violinista de talento en su juventud, interpretó la parte de violín en el estreno de la obra. Medio siglo de desarrollo artístico después, con alguna que otra rebelión temporal que necesitó resolver, Penderecki regresaba a la forma sonata con su *Sonata nº 2*, finalizada el último día del siglo XX. Su dedicataria no podía ser otra que la violinista Anne-Sophie Mutter, a quien también consagró su *Concierto para violín y orquesta nº 2,* "Metamorfosis" (1992-1995), *Dúo concertante* (2010) y *La Follia* (2013), para violín solo. Si el influjo de la escritura para violín de Bartók, Hindemith o Shostakóvich no estaba lejos del lenguaje de la *Sonata nº 1*, era difícil imaginar que la segunda pudiera presagiar tan de cerca otra visita a las raíces de Shostakóvich. Penderecki hablaba de absorber materiales del pasado en una "vuelta a lo sentimental", en defensa de la "belleza de la música", que era, a su juicio, más relevante que su "progreso". A pesar de su inesperado movimiento armónico, la expresión de melodías extremadamente cromáticas, la proyección de una rítmica flexible y la inserción de complejas secciones polifónicas, su *Sonata nº 2* continúa en la senda de obras ampliamente tonales, como el *Credo* o el *Sexteto*, con espacio suficiente para que Penderecki abandonase el carácter rapsódico que acompañaba a los clímax de sus obras concertantes y corales. Una cadencia a solo de carácter improvisatorio para el violín abre el *Larghetto*, cuyo perfil cromático en zigzag unificará los cinco movimientos de la obra. Penderecki restableció el pulso y

Krzysztof Penderecki y Eugeniusz Rudnik en el Studio Eksperymentalne Polskiego Radia [Estudio Experimental de la Radio Polaca] en Varsovia (abril de 1972).

se distanció de la forma libre para explorar la estructura de sonata-rondó en el segundo movimiento (*Allegretto scherzando*), donde violín y piano equilibran su protagonismo antes de que el primero evapore su melodía en una línea ascendente de armónicos artificiales. Pero será en el extenso *Adagio*, el único titulado como *Notturno*, donde Penderecki sitúe el centro estructural y emocional de la sonata. El violín definirá el tema principal, que se intercalará con otro secundario en el piano de perfil coral, más estable rítmica y armónicamente. Penderecki distinguió este tercer movimiento por medio de los silencios que delimitan su comienzo y su final, mientras que el resto transitan entre

El papa Juan Pablo II y Krzysztof Penderecki en Roma (1983). Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego.

sí sin interrupción. Una sección de vals se infiltra entre el intercambio temático para desembocar en el cuarto movimiento (*Allegro*), en el que el piano enfatizará el contraste rítmico mediante pasajes rapsódicos y donde Penderecki lograría la mayor densidad de la obra por medio de la acumulación cromática. En este muro de sonido ambos intérpretes podrán escoger libremente cualquier altura posible, en concordancia con el contexto del movimiento. La naturaleza cíclica de la *Sonata nº 2* se percibe en la frecuencia con que Penderecki regresó a los motivos iniciales a medida que iba acercándose su final. En un ejercicio de cohesión formal, Penderecki cerró la obra con un *Andante* y con la colisión de todos los materiales temáticos previamente expuestos. En él reconoceremos el potencial del solo de la cadencia inicial, la misma con la que, un año más tarde, sellaría en su *Sexteto* (2000) un recuerdo inconfundible.

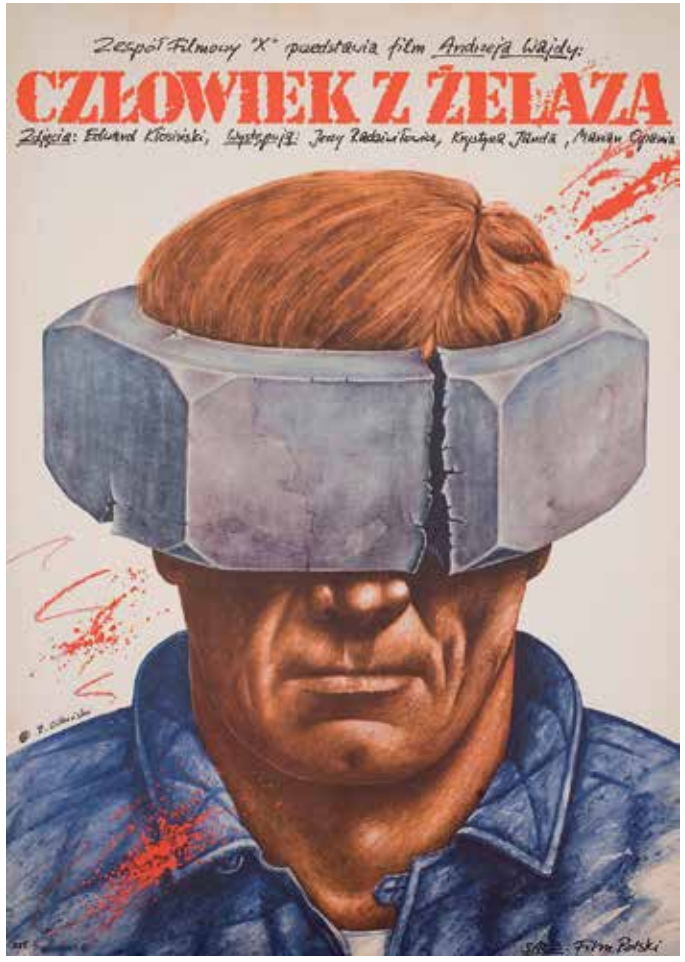
No existe creación que cumpla mejor con las palabras de Penderecki que su *Réquiem polaco*: "Mis obras siempre cristalizan a través del tiempo". Durante casi veinticinco años, y con una serie de conmovedoras dedicatorias dirigidas a acontecimientos trágicos y personalidades simbólicas de la historia reciente de Polonia, se dilató su creación hasta que quedaron completados sus dieciséis movimientos. El décimo aniversario de la cruenta represión de las protestas obreras de diciembre de 1970 había cristalizado en la memoria con la inauguración del monumento a los astilleros desmantelados de Gdańsk. Penderecki apoyaba al sindicato independiente Solidarność [Solidaridad] y a su líder, Lech Wałęsa, le encargó una obra conmemorativa con la que canalizar su recusación contra el horror: *Lacrimosa* (1980). Su primer escenario fueron las calles de aquella ciudad del norte de Polonia marcada por los continuos conflictos laborales: el *Lacrimosa* retumbó por toda la bahía de Hel a través de los altavoces que acompañaron el mitin de Solidaridad a los pies del monumento el 16 de diciembre de 1980. Penderecki se aferró a la expresión del lamento desde la amplitud de la armonía triádica hasta la exploración de *glissandi* microtonales, del susurro, de los gritos en forma de clúster. Del llanto a la risa, en el *Lacrimosa* cabía todo tipo de canto, incluido el silbido o la respiración. Penderecki dibujó aquellos motivos melódicos que realzan palabras de particular relevancia con la máxima intensidad, aprovechando una robusta línea en los graves, firmemente anclada, como si la hubiera subrayado con un grueso trazo negro. Violonchelos y contrabajos emiten el suspiro de tres notas que moviliza el dolor del *Lacrimosa*, mientras que la tonalidad de Si bemol menor y el singular salto interválico –una sexta disminuida ascendente– de la línea solista inicial coinciden con el *Lacrimosa* del *Réquiem* de Verdi. En torno a esta pieza independiente, Penderecki iniciaría su colosal *Réquiem polaco* para cuatro solistas, coro mixto y orquesta sinfónica. Sus dieciséis movimientos posteriores condensaron la síntesis de todas sus composiciones religiosas, en las que afirmó haber expresado la vivencia humanística de lo que aquello significó para Polonia y que completó en un estado de ánimo tremendamente emocional. Penderecki concluyó una primera versión en 1984, en la que incorporó como elemento unificador una cita del antiguo himno polaco *Święty Boże, święty mocny*. En 1993 incluyó un movimiento más, el *Sanctus*, tras lo cual Penderecki grabó en Estocolmo la supuesta versión definitiva.

El tema principal del *Lacrimosa*, que el propio Penderecki arregló para trío con piano, recuerda a algunos de los elementos temáticos que ya había recreado en su *Te Deum* (1979). Pero la oleada de protestas que convulsionó la década de los setenta en Polonia se interrumpió con la elección histórica de Karol Wojtyła en 1978 para ascender al papado con el nombre de Juan Pablo II. En su honor, Penderecki compuso este *Te Deum*, en el que no fue casual que integrase el fragmento que acumulaba funciones religiosas y patrióticas por igual: el himno *Boże, coś Polskę* [Dios, que has salvado Polonia]. Penderecki ignoró la censura y utilizó el texto original, que sirvió

Ceremonia de inauguración del Monumento a los Trabajadores Caídos en los Astilleros de Gdańsk (1970), donde se estrenó el *Lacrimosa* de Penderecki el 16 de diciembre de 1980. Fotografía: Zenon Mirota. Archiwum ECS.

como himno nacional no oficial para referirse al anhelo de libertad en el país. La muerte del papa Juan Pablo II en 2005 le afectó de tal manera que decidió añadir en su memoria, entre el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, la única sección puramente instrumental de su *Réquiem*: la *Chacona* para cuerda. Aunque Penderecki arregló su *Chacona* para diversas formaciones en 2014-2015 (piano, dos pianos, trío de acordeones y seis violonchelos), escucharemos hoy la versión para trío con piano que propone el compositor surcoreano Jeajoon Ryu (2021). La partitura conserva la destreza polifónica de Penderecki en su alusión tanto a la chacona barroca, con el desarrollo nítido de acciones musicales simultáneas y la repetición de una secuencia de alturas, como a los principios de proporción, simetría o reexposición del clásico tema con variaciones, con el lirismo de una melodía que muta constantemente sus diversos parámetros, su articulación y sus técnicas interpretativas. Penderecki reconoció en numerosas ocasiones cómo su maestro Franciszek Skołyszewski le había abierto los ojos al arte del contrapunto, una fascinación que derivó en un pensamiento horizontal, abstracto en líneas, y que perduró en su creación hasta los últimos días. En la *Chacona*, su característico bajo descendente se repetirá hasta en nueve ocasiones para sustentar, con una rica escritura ornamental, una descarnada plegaria que concluirá con un nebuloso acorde final.

Si **Józef Wieniawski** (1837-1912) no hubiera sido hermano del célebre violinista Henryk Wieniawski, su carrera como pianista virtuoso y compositor hubiera gozado de la misma fortuna. Mientras recorría Europa junto a él acompañándole



Cartel de *Człowiek z żelaza* [El hombre de hierro], dirigida por Andrzej Wajda en 1981, justo antes de la imposición de la ley marcial. La película, que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1981, narra la huelga de los astilleros de Gdańsk y el ascenso del sindicato Solidarność en 1980.

al piano, Józef se convirtió en un ardiente propagador de los estilos musicales en boga que iba asimilando por el camino, los mismos que modelaron las técnicas interpretativas del siglo XIX. Sin embargo, varios factores determinaron la homogeneidad que caracteriza su producción musical: su formación en centros culturales como París y Berlín, las innumerables giras y su popularidad como pianista, la estancia como profesor de piano en Moscú en la década de 1860 y, más tarde, en Varsovia y, por encima de todo, la exhibición vital de un virtuosismo con el que jamás dejó de identificarse. Wieniawski pertenecía a una generación de pianistas que componían para ampliar el repertorio de sus recitales, para cubrir sus propias necesidades y mostrar ante

el público sus soberbias habilidades técnicas como intérpretes. Por eso no sorprende que Wieniawski destinara el noventa por ciento de su catálogo al piano, tanto en solitario como integrado en conjuntos camerísticos, con un enfoque de la composición que apenas resistió el paso del tiempo. En octubre de 1885, el periódico semanal de arte *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, editado en Varsovia, anunciaba la publicación del *Trío con piano* op. 40 de Józef Wieniawski con la siguiente aclaración: "No lo conocemos aún". Hacía cinco años que Henryk había fallecido y Józef emprendió una amplia gira por toda Europa hasta instalarse definitivamente en Bruselas, donde murió en 1912. En el Palais des Beaux-Arts de la capital belga ofreció numerosos conciertos y fue allí, el 17 de febrero de 1886, donde presentó el *Trío con piano* junto a sus amigos, el violinista Jenő Hubay y el violonchelista Joseph Jacob. Las diferentes críticas alabaron la bravura "un tanto romántica" de su primer movimiento (*Allegro*), el desarrollo de un tema "discreto", portador de una melancólica canción popular polaca en el segundo (*Andante molto cantabile*) y, en especial, el cuarto (*Allegro risoluto e non troppo presto*) por ser el más "solemne y enardecedor", lleno de recuerdos de Wagner, pese a que su individualidad artística siempre se valorase a través del prisma de los logros de su mayúsculo predecesor: Frédéric Chopin. A partir de 1887, el *Trío con piano* ocupó un lugar permanente en su repertorio concertístico, con una gran acogida en ciudades como París y Londres, donde se destacó la consistencia de la forma, así como la ligereza y el tratamiento igualitario de los tres instrumentos. La doble madurez de Wieniawski como intérprete y compositor resume en este programa una vocación intacta desde la infancia, la del piano en Wieniawski, la del violín en Penderecki, y el cometido común de abrazar con su música todo un siglo.

Leticia Moreno

Violinista de gran versatilidad, ha trabajado con reconocidos directores de orquesta, entre los que figuran Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Paavo Järvi, Vladimir Ashkenazy, Christoph Eschenbach, Yuri Temirkánov, Krzysztof Penderecki, Josep Pons, Juanjo Mena, Gustavo Gimeno, Peter Eötvös y Andrey Boreyko, entre otros, junto a orquestas como la Sinfónica de Viena, Filarmónica de San Petersburgo, Sinfónica Nacional de Washington, Filarmónica de Luxemburgo, Orquesta de Cámara Mahler, Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino, Academy of St. Martin in the Fields o la Orquesta del Teatro Mariinski, así como con las principales formaciones españolas. Recientemente ha estrenado el nuevo *Concierto para violín, "Aurora"*, de Jimmy López, con la Orquesta Sinfónica de Houston y Andrés Orozco-Estrada. La pasada temporada debutó con la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo dirigida por Josep Pons y con la Orquesta Filarmónica del Norte de la República Checa en el marco del Festival Český Krumlov.

Claudio Bohórquez

De ascendencia peruana y uruguaya, ha sido aclamado como uno de los músicos más completos de su generación. Entre sus compromisos más recientes destaca la gira con la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington bajo la dirección de Christoph Eschenbach. Como estudiante de Borís Pergamenschikow, pronto obtuvo reconocimientos internacionales en el Concurso Juvenil Chaikovski de Moscú y en el Concurso de Violonchelo Rostropóvich en París. En 2000 fue premiado en el Concurso Internacional Pablo Casals celebrado bajo los auspicios de la Academia Kronberg: Marta Casals Istomin le hizo entrega del primer premio, un galardón especial por la mejor interpretación de música de cámara y también le permitió el uso del violonchelo de Pablo Casals construido por Matteo Goffriller durante un periodo de dos años. También obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional de Música de Ginebra, un hito que marcó el inicio de su carrera como solista y, desde 2003, es profesor en la Escuela Superior de Música Hanns Eisler de Berlín. Toca un violonchelo construido por Giovanni Battista Rogeri propiedad del Landesbank Baden-Württemberg.

Łukasz Krupiński

Nacido en Varsovia, debutó en el Auditorio Isaac Stern del Carnegie Hall de Nueva York en 2018 y desde entonces ha sido invitado a actuar junto con las Orquestas Filarmónicas de Chicago y Búfalo y ha actuado en el Wigmore Hall y el Royal Albert Hall de Londres, el Teatro La Fenice de Venecia, la Sala Verdi de Milán, el Merkin Hall de Nueva York y ha ofrecido recitales en París, Pekín, Tokio y Sídney. Es el ganador del VII Concurso Internacional de Piano de San Marino y sus diferentes premios (el Premio del Público, el Premio de la Crítica y el Premio Orquestal), ha sido finalista del Concurso Internacional Ferruccio Busoni de Bolzano y ha sido vencedor de otros concursos, como el de la Sociedad Chopin de Hannover, el ClaviCologne de Aquisgrán o el MeetingPoint Music Messiaen de 2020 en Görlitz. Es Artista Steinway y está representado por la Asociación Ludwig van Beethoven de Polonia y su presidenta, Elżbieta Penderecka.

Selección bibliográfica

Adrian Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Nueva York, Cambridge University Press, 2004.

Krzysztof Baculewski, *The History of Music in Poland*, *vol. VII: The Contemporary Era*. *Part 1: 1939–1974*, Varsovia, Sutkowski, 2006.

Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time. Five Addresses for the End of the Century,* Ray Robinson (ed.), Chapel Hill, Hinshaw Music, 1998.

Lisa Jakelski, *Making New Music in Cold War Poland. The Warsaw Autumn Festival, 1956-1968*, Oakland, University of California Press, 2017.

Maja Trochimczyk (ed.), *After Chopin. Essays in Polish Music*, Los Ángeles, Polish Music Center, 2000.

Pawel Strzelecki, *"New Romanticism" in the Works of Polish Composers After 1975*, Berlín, Peter Lang, 2022.

Sławomir Wieczorek, *On the Music Front. Socialist-Realist Discourse on Music in Poland*, *1948 to 1955*, Nueva York, Peter Lang, 2020.

Witold Lutosławski, *Lutosławski on Music*, Zbigniew Skowron (ed.), Maryland, Scarecrow Press, 2007.

Autores de las notas al programa

Aleksander Laskowski

Portavoz del Instituto Frédéric Chopin de Varsovia, colaborador del Programa II de la Radio Polaca con el programa "Temas de ópera", entre 2013 y 2019 presentó programas mensuales dedicados a la música polaca en la emisora rusa Orfiej y, habitualmente, presenta varios conciertos como locutor, imparte charlas en Polonia y en diversos lugares del mundo y es, además, autor de varios libros sobre música y de numerosas traducciones. Filólogo inglés (Universidad de Varsovia) y saxofonista (Escuela Superior de Música Frédéric Chopin), completó sus estudios de doctorado en Musicología en el Instituto de Arte de la Academia Polaca de Ciencias. Entre sus temas de investigación destacan la obra de Krzysztof Penderecki, la vida y la obra de Mieczysław Weinberg y el fenómeno de la popularidad de Ignacy Jan Paderewski, siendo co-comisario de una amplia exposición sobre su vida y su obra que se mostró en la Galería de la Ópera de Varsovia en 2018. También trabaja como crítico musical, es corresponsal en Varsovia para *British Opera Magazine* y es jurado en los Premios Internacionales de Ópera.

Carmen Noheda

Doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid con premio extraordinario de doctorado, es licenciada en Historia y Ciencias de la Música (UCM) y titulada superior en Clarinete (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid). Entre 2015 y 2019 fue investigadora predoctoral en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid y realizó estancias de investigación en la Universidad Nacional de Seúl, la Universidad de California Los Ángeles y la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha trabajado en el archivo musical del compositor Luis de Pablo (ICCMU-SGAE) y colabora regularmente en actividades de divulgación en instituciones como el Teatro Real, Orquesta y Coro Nacionales de España, Museo del Prado, Teatro de la Zarzuela, Centro Nacional de Difusión Musical, Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid o Radio clásica de Radio Nacional de España. Actualmente, es investigadora posdoctoral "Margarita Salas" en el Centre for Research in Opera and Music Theatre de la Universidad de Sussex. Su línea de investigación se centra en la creación musical contemporánea en España.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Aleksander Laskowski
© Carmen Noheda

ISSN: 1989-6549, noviembre 2023
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata Comunicación Gráfica

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación
Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "Un siglo de música polaca", noviembre de 2023 [notas al programa de Aleksander Laskowski y Carmen Noheda]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

72 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, noviembre 2023).

Programas de los conciertos: [I.] Folclore, vanguardia y tonalidad. "Obras de K. Penderecki, W. Lutosławski y K. Szymanowski", por Cuarteto Apollon Musagète; [II.] El legado chopiniano. "Obras de F. Chopin, Z. Noskowski, K. Szymanowski, I. J. Paderewski, R. Maciejewski y R. Augustyn", por Ewa Pobłocka, piano; [III.] Otoño de Varsovia. "Obras de H. Górecki, G. Bacewicz, P. Mykietyn, M. Karłowicz y W. Lutosławski", por Ensemble de la ORCAM y Marzena Diakun, dirección y [IV.] *Polskie Requiem*. "Obras de K. Penderecki y J. Wieniawski", por Leticia Moreno, violín; Claudio Bohórquez, violonchelo y Łukasz Krupiński, piano, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 8, 15, 22 y 29 de noviembre de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Cuartetos de cuerda -- S. XX.- 2. Música para piano – S. XIX.- 3. Música para piano – S. XX.- 4. Polonesas.- 5. Mazurcas .- 6. Nocturnos.- 7. Estudios.- 8. Impromptus. 9. Música para orquesta de cuerda – S. XX.- 10. Música para orquesta de cámara – S. XX.- 11. Serenatas.- 12. Música para violín y piano – S. XX.- 13. Chaconas.- 14. Tríos de piano – S. XX.- 15. Réquiems – Fragmentos.- 16. Arreglos.- 17. Música – Polonia.- 18. Programas de conciertos.- 19. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguentes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en **redes sociales:**
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS (123): MÚSICA ELECTRÓNICA VS. INSTRUMENTAL: DIÁLOGOS DE TIMBRES

6 DIC
CrossingLines
Obras camerísticas de Webern entrelazadas con composiciones de estreno de Sánchez-Verdú para sintetizador modular

Notas al programa de **Santi Barguñó**

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA: LA MUERTE Y EL INDUSTRIAL
Ópera de Jorge Fernández Guerra

13 Y 14 DIC
Fran Fernández Benito, dirección musical
Jorge Fernández Guerra, coordinación escénica

Notas al programa de **Jorge Fernández Guerra** y **Cristina Marcos**

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA: "LA ARGENTINA" EN PARÍS
Ballets de Óscar Esplá y Ernesto Halffter

8, 10, 12, 13 Y 14 ENE
Antonio Najarro, dirección artística y coreografía
Carolina África, dirección de escena
Miguel Baselga, dirección musical y piano
Compañía de Antonio Najarro

Notas al programa de **Antonio Najarro**, **Idoia Murga Castro**, **Alejandro Coello Hernández**, **José Luis Maire** y **Celia Martínez**

LA
MARCH

Fundación Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por anticipado. Conciertos en directo por Canal March (web, AndroidTV y AppleTV) y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la información de la temporada en march.es/madrid/conciertos.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR: