

RESUMEN

El artículo estudia el concepto de forma en la música de Witold Lutoslawski, desde la perspectiva del análisis estilístico de Leonard B. Meyer. Se examinan cinco conceptos o características que considero esenciales: neoclasicismo estético, los conceptos de acción y carácter, la concepción de la forma como oposición de fuerzas centrífugas y centrípetas, y la forma binaria. A modo de introducción se examina brevemente la periodización estilística del compositor.

Palabras claves: Lutoslawski, Forma, Análisis estilístico.

ABSTRACT

According to the analytical style perspective of Leonard B. Meyer's, this article studies the concept of form in Witold Lutoslawski's music. It analyses five essential concepts of study, which are: aesthetic neoclassicism, action and character concepts, idea of form as the opposition of centrifugal and centripetal forces, and binary form. In the introduction, it is briefly described the composer's stylistic periods.

Key words: Lutoslawski, Form, Stylistic analysis

EL CONCEPTO DE FORMA EN LA OBRA DE WITOLD LUTOSLAWSKI

*Gonzalo Martínez García**
Doctor
Académico, Universidad de Talca

INTRODUCCIÓN

La obra de Witold Lutoslawski (1913 -1994) suele ser mencionada en los estudios sobre la música del siglo XX con relación al uso de la indeterminación en la vanguardia de posguerra.¹ Desde otro punto de vista, su carrera es un ejemplo de la búsqueda de los compositores del siglo pasado por encontrar nuevas técnicas para la organización de la altura, ya sea en el plano lineal como en el vertical. Pero en Lutoslawski la indeterminación en los parámetros de la melodía, de la armonía, y del ritmo (lo aleatorio), y la organización de la altura, corresponden sólo a una parte de sus aportaciones al desarrollo de la música. Hay otro aspecto, a mi entender, de igual o mayor importancia, y éste es su concepción de la forma. El presente artículo explora dicha concepción desde la perspectiva del análisis del estilo propuesto por Leonard B. Meyer.

Para Meyer el estilo es: «(...) *una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones*».² Entiende que

* Correo electrónico: gmartinez@utalca.cl. Artículo recibido el 2-6-2008 y aprobado por el Comité Editorial el 3-7-2008.

¹ Este trabajo está basado en parte sobre mi Tesis Doctoral *Una teoría sobre el movimiento tonal a gran escala en la música del tercer período estilístico de Witold Lutoslawski: 1979-1994*. Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

² Meyer, L. **El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000, p. 19 (las cursivas están en el original). Sobre todo al nivel de las reglas y de las estrategias, se produce a su vez un

las constricciones están relacionadas jerárquicamente como leyes, reglas, y estrategias, siendo estas últimas, elecciones compositivas realizadas dentro de las posibilidades del estilo.³ Las leyes no son dependientes de la cultura, correspondiendo más bien a las capacidades cognitivas humanas. Las reglas sí son culturalmente determinadas, configurando el campo de posibilidades en el que se desenvuelven las estrategias: por ejemplo, las reglas del sistema tonal mayor-menor. Entender conceptualmente el fenómeno del estilo como una organización jerárquica nos permite comprender que, si se produce un cambio radical en algún estrato al nivel de las reglas, los estratos inferiores (otras reglas sub-dependientes, y las estrategias) se verán afectados, inevitablemente.

A mi juicio, esta concepción del estilo es una valiosa herramienta conceptual, y nos permite comprender el problema fundamental del arte en el siglo XX: al no existir un sistema único de reglas socialmente extendidas, compartidas entre los artistas y el público, cada artista se ve obligado a inventar su propio sistema de reglas para que actúe como una restricción sobre sus estrategias creativas. En otras palabras, muchas de las reglas dejaron de ser un sistema socialmente impuesto y pasaron a ser responsabilidad del creador.⁴ Lo anterior es especialmente relevante en el plano de la forma en música, puesto que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado, se ha hecho evidente que lo formal es un parámetro estilístico sujeto a elección por parte del compositor. Por esta razón, a mi juicio, si queremos estudiar el estilo de un compositor del siglo XX, debemos incluir como objeto de estudio su concepción de la forma.

Desde esta perspectiva, creo que en Lutoslawski hay cinco conceptos o ideas que actuaron en el desarrollo de su lenguaje musical como constricciones: influencias estéticas neoclásicas, los conceptos de acción y carácter, la concepción de la forma a gran escala como oposición de elementos centrípetos y centrífugos, y la forma binaria que caracterizó sus composiciones desde los inicios de su segundo período estilístico hasta su muerte. En el cuerpo de este artículo estudiaré estos conceptos, pero a continuación, y a modo de introducción para el lector no especializado en la materia, repararé brevemente la periodización estilística de Lutoslawski.

entramado de variables que hacen que cada estilo pueda ser entendido como una red sumamente compleja de constricciones. De esta manera, el esquema de reglas y estrategias hay que comprenderlo como una simplificación conceptual que trata de explicar un fenómeno mucho más complejo. El término “restricción” se refiere a un elemento que limita de alguna manera las elecciones conscientes o inconscientes de los artistas. Por ejemplo, para un compositor del siglo XVIII, la elección de la tonalidad para un cuarteto de cuerdas estaba presumiblemente restringida en menor o mayor medida por las características del registro, afinación, y la propia construcción de los instrumentos de arco.

³ *Ibid*, pp. 33-48.

⁴ Esto es así incluso para los compositores que siempre se mantuvieron fieles a las reglas del sistema tonal mayor-menor, puesto que desde que se abandonó el sistema, su utilización pasó a ser un elemento de elección compositiva. Desde este punto de vista, tendríamos que sacar como conclusión que las reglas pasaron a formar parte del nivel más alto de las estrategias, puesto que ahora son un elemento a elegir por el artista.

PERIODIZACIÓN ESTILÍSTICA

La carrera compositiva de Lutoslawski abarcó más de 60 años en los cuales encontramos cambios estilísticos fundamentales, cambios que, por otro lado, reflejan gran parte de la historia de la música del siglo pasado. Desde la primera pieza que se tiene constancia: un *Preludio* para piano compuesto en 1922, hasta su último trabajo, *Subito*, para violín y piano, compuesto en 1992 y estrenado con posterioridad a la muerte del compositor, es posible distinguir tres grandes períodos estilísticos, en los cuales existen modelos que permanecen como constante en toda su carrera y otros que caracterizan sólo uno de dichos períodos.⁵

Steven Stucky ha propuesto una periodización basada en el desarrollo de las estrategias en el plano de la armonía, el cual fue fundamental durante toda su carrera.⁶ En dicha periodización, Stucky propone un período “temprano”, que abarca desde los inicios hasta la composición de *Dance Preludes* (1954), un segundo período denominado “medio”, que abarca desde la siguiente composición, *Cinco Canciones sobre Textos de Kazimiera Illakowicz* (1956-57), hasta *Novelette* (1979), y un último período “tardío”, que abarca desde *Epitaph* (1979) hasta la muerte del compositor. Si bien, estoy de acuerdo con Stucky sobre la periodización, pienso que ésta se puede fundamentar no solamente en los cambios que se produjeron en el parámetro de la armonía: el ritmo y la forma también sufrieron transformaciones.

Las obras iniciales de Lutoslawski se enmarcan dentro de una estética de corte neoclásico y una sintaxis post-tonal, demostrando la influencia de Bartók, Stravinsky, y Debussy.⁷ En 1949 el estreno en Varsovia de su *Primera Sinfonía* significó, tanto por circunstancias internas como externas, el final de este camino.⁸ Lutoslawski intentó

⁵ Un número no determinado de las primeras composiciones de Lutoslawski desapareció durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que la primera composición que fue publicada y que se conserva es *Lacrimosa*, para soprano y orquesta, compuesta en 1937 y estrenada en Varsovia en 1938. Esta obra es una de las dos composiciones con las que obtuvo su Diploma de Composición en el Conservatorio de Varsovia, siendo la única que se conserva. Entre las composiciones perdidas se encuentran además el mencionado *Preludio* para piano, una *Doble Fuga* para orquesta (1936), un *Scherzo* para orquesta (1937) y algunas composiciones para piano. Véase: Rae, Ch. **The Music of Lutoslawski**. London: Faber and Faber, 1994, pp. 196-197.

⁶ Stucky, S. «Change and Constancy: The Essential Lutoslawski». en Skowron, Z. (Ed.). **Lutoslawski Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 132.

⁷ Para un estudio sobre las características del primer período estilístico, véase: Rae, *op. cit.*, pp. 1-48. También, pero sólo desde la perspectiva de la música de cámara, véase: Paja-Stach, J. «The Stylistic Traits of Lutoslawski's Works for Solo Instrument and Piano», en Skowron (Ed.), *op. cit.*, pp. 271-77.

⁸ La sinfonía fue estrenada en 1948, pero no se ejecutó en Varsovia hasta el otoño de 1949, en la gala inaugural de la cuarta “Chopin Piano Competition”. Ese mismo año la Unión de Compositores Polacos había adoptado las directrices del régimen stalinista que instaba a alejarse de las complejidades en el lenguaje musical. Lutoslawski, junto con Shostakovich y Prokofiev, tuvo el triste privilegio de padecer el rigor del “Realismo Socialista”. Las autoridades soviéticas y polacas presentes en el estreno manifestaron abiertamente su desaprobación hacia la obra. El compositor nos ofrece un detalle de lo ocurrido: «(...) the minister of culture stormed into the conductor's room and in front of a dozen people announced that a composer like me ought to be thrown under the wheels of

romper completamente con los procedimientos compositivos aceptados, e inició un largo proceso de búsqueda y experimentación, principalmente en el terreno de la armonía y del ritmo. Los frutos de este período tardaron un poco en llegar: en 1956-57 Lutoslawski escribió sus *Cinco Canciones*, primera obra totalmente compuesta con una nueva estrategia: la armonía basada en los doce tonos. Hay que resaltar que esta estrategia es muy diferente a la serial dodecafónica. El propio compositor, hablando al respecto, señaló: «(...) this has nothing in common with either twelve-note technique or with serial music. The only common trait is the 'chromatic whole'.»⁹ En las obras de su segundo período estilístico largos segmentos están controlados por agregados sonoros compuestos del total cromático, con un número limitado de intervalos adyacentes.¹⁰

Una segunda estrategia, pero esta vez en el plano rítmico, surgió también de aquellos años de experimentación. En 1961 el compositor empleó por primera vez lo que posteriormente se ha denominado “aleatoriedad controlada”, en *Jeux vénitiens*. Esta estrategia surgió de la audición radiofónica del *Segundo Concierto para Piano y Orquesta* de John Cage, pero estilísticamente tiene muy poco que ver con la estética del norteamericano. Lutoslawski utiliza la aleatoriedad como una nueva forma de activar las texturas controladas por los acordes de doce notas. Es una estrategia supeditada a la armonía, que sigue siendo objeto de un férreo control por parte del compositor.

Finalmente, en el plano de las estrategias formales, Lutoslawski en 1964 exploró por primera vez lo que posteriormente se denominó “forma binaria” o “forma acentuada al final”, en su *Cuarteto de Cuerdas*. Estos tres elementos, la armonía de doce tonos, la aleatoriedad controlada y la forma binaria se transformaron en los elementos más característicos de su lenguaje.¹¹

a streetcar. It is interesting that this was not meant as joke – he was really furious!» (Gieraczynski, B. «Witold Lutoslawski in Interview», *Tempo* 170, 1989, p. 9) Como consecuencia del estreno en Varsovia, la *Primera Sinfonía* fue tachada de “formalista” y se prohibió su ejecución en público. Desde ese momento, y hasta mediados de la década de los cincuenta, Lutoslawski tuvo que escribir música de carácter utilitario, con numerosos componentes folclóricos, mientras en forma privada continuaba con sus experimentos en busca de un lenguaje propio.

⁹ Citado en: Stucky, S. *Lutoslawski and His Music*. New York: Cambridge University Press, 1981, p. 114.

¹⁰ Este aspecto implica el uso selectivo de grupos de dos o tres intervalos (muchas veces dispuestos en forma simétrica) para producir una cualidad sonora distintiva. La tendencia a la restricción interválica fue una constante a lo largo de toda la carrera del compositor, y no se restringió sólo a la armonía. La utilización de un número limitado de intervalos en el aspecto melódico puede ser rastreada desde la *Sonata para Piano*, la *Primera Sinfonía* y *Dance Preludes* por ejemplo en el primer período estilístico, hasta *Epitaph*, el *Concierto para Piano*, y *Partita*, por ejemplo, en el último.

¹¹ Para un completo estudio teórico sobre la armonía de doce tonos y la aleatoriedad controlada, véase: Klein, M. *A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form*. Tesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995, pp. 21-170. Klein presenta profundos análisis de las *Cinco Canciones*, *Jeux vénitiens*, y *Trois Poèmes d'Henri Michaux*. Véase también: Homma, M. *Zwölfton-Harmonik, Formbildung, "aleatorischer Kontrapunkt"; Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*. Köln: Bela Verlag, 1996, pp. 239-373 (para la aleatoriedad controlada), y pp. 379-652 (sobre la armonía de doce tonos y la organización de la altura en general).

En 1976 Lutoslawski estrenó *Mi-Parti*, obra encargada por la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Siendo aclamada por la crítica, se transformó rápidamente en una de las obras más aplaudidas del compositor. Según Tadeusz Kaczynski, lo último se debe a la belleza del sonido, cualidad que el propio compositor reconoció como uno de los objetivos que tuvo en mente al componer la obra.¹² Lutoslawski señala que esto último se debió a la necesidad de abandonar las sonoridades agresivas, propias de las obras de los sesenta e inicios de los setenta (como por ejemplo, la *Segunda Sinfonía*).¹³ Con relación a esto, es interesante tomar en cuenta que la sección inicial de *Mi-Parti* se basa en una progresión de ocho acordes de doce notas, progresión que aparece por tres veces siendo transportada cada vez por un semitono ascendente. Sobre este fondo armónico, nueve instrumentos de viento ejecutan líneas cuyo contenido de altura está íntegramente derivado de segmentos de los acordes. Fue la insatisfacción con este último hecho - que las líneas melódicas estuvieran derivadas de las alturas de los acordes- lo que funcionó como un detonante en la búsqueda de una solución que implicara la diferenciación en cuanto al contenido de alturas entre melodía y armonía. Éste fue uno de los elementos que condujo al compositor a introducir importantes cambios en su lenguaje, y que, finalmente, lo llevaría a su tercer y último período estilístico.

«I consider melodies derived from harmonies as rather poor. That's the way I composed the beginning of *Mi-Parti*, which I think I will avoid in the future....especially the solo instruments which more or less repeat the sounds of the chords. I find it an unsatisfactory solutions.»¹⁴

Esta declaración fue realizada en 1987, cuando Lutoslawski ya había encontrado una solución satisfactoria para el problema expuesto más arriba. La utilización de texturas con poco número de notas, una importancia creciente de la melodía como figura, destacada sobre un fondo predominantemente armónico, y la disminución comparativa del número de secciones escritas con técnicas aleatorias, son algunos de los elementos principales que caracterizan su último período compositivo.¹⁵ En las obras de las dos décadas anteriores, lo melódico puede ser caracterizado como una extensión en el plano lineal de los agregados armónicos de doce notas, que controlan la estructura de la melodía. Sin embargo, a partir de *Epitaph* para oboe y piano, lo melódico complementa el contenido de alturas del fondo, predominantemente armónico, hasta alcanzar el total cromático o sets de nueve, diez u once alturas: tanto el desarrollo de nuevas estrategias en la organización de la

¹² Kaczynski, T. *Conversations with Lutoslawski*. London: Chester Music, 1980, p. 115.

¹³ *Ibid*, p. 114.

¹⁴ Citado en: Rae, *op. cit.*, p. 142

¹⁵ Para un estudio sobre las características del último período, véase: Rae, *op. cit.*, pp. 146-246; también, pero sólo desde la perspectiva de la música de cámara, véase: Paja-Stach, *op. cit.*, pp. 278-86.

altura, como la aparición de nuevos tipos de texturas, permiten señalar 1979 como el año de inicio de su tercer período estilístico. *Epitaph* para oboe y piano (1979), *Grave* (1981) para violonchelo y piano, *Chain II* (1984-85) para violín y orquesta, *Partita* (1984) para violín y piano, el *Concierto para Piano y Orquesta* (1987-88), y las sinfonías *Tercera* y *Cuarta*, entre otras obras, demuestran que la solución alcanzada por el compositor tuvo una amplia consecuencia en su labor creativa.

De estos dos elementos es el primero el que tuvo más amplias consecuencias, ateniéndonos a la opinión del compositor:

«Having found new ways of shaping such “thin” textures as voice plus basso continuo, two-part textures, and even monody, I altered my technique of composition. In the *Epitaph* for oboe and piano (1979) and in the subsequent compositions aleatoric devices are seldom used. Why? Because really dynamic harmonic processes are only possible in the context of traditional writing, with clear-cut metrics (however refined) (...) Now the main thing is harmony (...) it is harmony that is the principal factor in the making of musical form and dramaturgy in my compositions of the eighties.»¹⁶

Esta declaración justifica, a mi juicio, la periodización que he adoptado siguiendo a Stucky, pues confirma el cambio de rumbo iniciado en 1979. La armonía de doce tonos siguió estando presente, pero fue reservada para el clímax o momentos especiales dentro de la forma, mientras que la armonía con poco número de notas (fundamentalmente de tres a seis alturas diferentes) domina la superficie de la música. El tercer período estilístico de Lutoslawski implicó un refinamiento de las estrategias empleadas en el período anterior, junto con la adopción de otras nuevas, adaptadas a las condiciones de un nuevo tipo de textura y de un nuevo ideal de sonido.¹⁷

EL CONCEPTO DE FORMA

1.- Neoclasicismo estético

Para estudiar las influencias estéticas del neoclasicismo en cualquier compositor, es necesario definir dicho concepto en primer lugar. Bajo el término neoclasicismo suelen agruparse compositores y obras del período de entre guerras que comparten

¹⁶ Nikolska, I. *Conversations with Witold Lutoslawski (1987-92)*. Stockholm: Melos, 1994, pp. 139, 141. Las comillas y paréntesis están en el original.

¹⁷ Lutoslawski no fue ajeno a los cambios estilísticos que se produjeron en la música de vanguardia de los años 70 y 80. Hablando de estos cambios, Robert Morgan afirma: «Tomada como un todo, la música de las décadas de 1970 y 1980 parece más convencional tanto en su concepción como en su intención que la música de los primeros años de la posguerra. Técnicamente, esto se refleja más claramente en la vuelta a la tonalidad así como en un deseo de proyectar un tipo de expresividad musical más directa.» (Morgan, R. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994, p. 506). Sin embargo, quisiera señalar que en Lutoslawski este aspecto más convencional se plasma en la textura y en la armonía con poco número de notas, pero no en la forma.

fundamentalmente una característica: la utilización explícita de elementos estilísticos del pasado (sean estas técnicas, estructuras o formas), aunque no necesariamente restringidos al estilo clásico. Sin embargo, el concepto de neoclasicismo puede además ser entendido como una restricción estética que actúa sobre las elecciones técnicas, estructurales y formales de los compositores. Tomás Marco se refiere a esto cuando afirma «(...) la cuestión no es que el neoclasicismo use elementos clasicistas o barrocos sino que su esencia es la búsqueda, en un pasado amplio, de elementos, generalmente constructivos, que vivifiquen la música del presente».¹⁸

En el caso de Lutoslawski, los elementos constructivos a los que se refiere Marco surgen de una lectura o interpretación psicológica de la forma y de las estrategias compositivas de los maestros del clasicismo vienés, especialmente de Haydn y Beethoven. Esta interpretación implica una concepción lógica y lineal, basada en una visión narrativa del tiempo musical. Dicha concepción sustenta todo el período de la tonalidad mayor-menor: las diversas partes de una obra cobran sentido solamente con relación al todo, entendiéndose como causas y efectos unas de otras, con lo cual es posible, y además, indispensable para la aprehensión de la forma, percibir la relación rítmica que se produce entre ellas, lo que, a su vez, permite trascender la periodicidad inherente a las formas clásicas. Ahora bien, durante la segunda mitad del siglo XX se hizo patente que existía ya una nueva concepción. Stockhausen la estudió por primera vez en 1960, denominándola “forma momento”: las partes de una obra pueden ser auto-referentes, sin percibirse como causas o efectos entre sí, lo que genera un concepto temporal mucho más estático.¹⁹ Ahora bien, con relación a esto no deja de ser llamativo lo que escribió Lutoslawski en su Libro de Notas hacia finales de los años cincuenta, con respecto a los avances de la vanguardia, y en especial al serialismo integral: «Serialization of an element is a way of eliminating its activity. Total serialism eliminates activity in general, that is activity over a long span of time. It replaces activity by a mere “state”».²⁰ Este “estado” es precisamente lo que buscaban los compositores que utilizaron la “forma momento” en sus obras, sin embargo, Lutoslawski lo ve como un elemento negativo. La diferencia de estética se hace mucho más evidente cuando leemos anotaciones como la siguiente:

«I totally reject all absolutism; and the boldness of conviction with which the dogmatic followers of Webern proclaim their own rights to dispose of the future awakes my reluctance and suspicion. One who is not

¹⁸ Marco, T. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002, p. 121.

¹⁹ Kramer, J. «Moment Form in Twentieth Century Music», en *The Musical Quarterly*, Vol. 64, n° 2, 1978, pp. 177-197). Un buen ejemplo de esta concepción es la música que compuso Donatoni desde los años ochenta.

²⁰ Lutoslawski, W. Citado en: Skowron, Z. «Lutoslawski's Aesthetics: A Reconstruction of the Composer's Outlook», en Skowron, *op. cit.*, p. 6. Esta anotación está fechada el 1° de febrero de 1959. El Libro de Notas se encuentra en poder de la Paul Sacher Foundation, en Basilea.

modest enough to admit that he doesn't know everything, exposes himself, in fact, to the danger that he knows nothing.»²¹

Pienso que uno de los elementos que coloca a Lutoslawski en un lugar especial dentro de la música de la segunda mitad del siglo XX es precisamente que, mientras los compositores cercanos a la “escuela de Darmstadt” avanzaban hacia una concepción más estática del tiempo musical, dando lugar a estrategias formales radicalmente nuevas (composición en grupos, “forma momento”, formas texturales, etc.), Lutoslawski avanzó desarrollando un lenguaje sumamente novedoso, pero basado en el pasado en cuanto a la concepción estética de la forma. De su estudio de las estrategias formales del clasicismo surgieron una serie de elementos que actuaron en el desarrollo de su lenguaje compositivo como constricciones, conformando una noción muy particular de la forma y de las estrategias derivadas de dicha noción. De hecho, todos los elementos que expondré en los siguientes apartados surgieron de una transformación o adaptación de principios formales del siglo XVIII o XIX.

2.- Acción

El siguiente paso para comprender la noción de forma en Lutoslawski pasa por estudiar el concepto de *akcja* (acción) como sinónimo de dramaturgia musical. Lutoslawski enfatizó en una entrevista con Irina Nikolska que dicho concepto era fundamental para su lenguaje musical:

«(...) why is this kind of ‘action’ inseparable from my compositions? The main reason is the fact that I feel - and am fully aware of that - a great need to generate an ‘action’.»²²

La acción corresponde a la sucesión de eventos que forman la superficie de la música, y que están relacionados entre sí de forma dramática. Lutoslawski hacía especial énfasis en que este concepto debía ser entendido desde una perspectiva puramente musical. Refiriéndose a esto, afirmó:

«By action I understand a purely musical ‘plot’-not what is described as programme music. A purely musical plot. That is to say, a chain of interrelated musical events. For listener to follow the thread. From beginning to end.»²³

«(...)each large-scale closed form should be composed of some musical

²¹ *Id.* La anotación está fechada el 29 de abril de 1960.

²² Nikolska, *op. cit.*, p. 106.

²³ *Ibid.*, p. 97.

events that together- one after another- may be compared to an action, to a plot of a drama, or a novel, or short story, or something. Of course, I don't mean to suggest that in my music one should see the analogy with literature. No! It's purely musical, a purely musical standpoint that the action- the means the plot- must consist of musical events that come one after another in a way that is somewhat similar to the logic in a drama.

(...) The action is the sequence of musical phenomena, and whether they (i.e., the musical phenomena) all belong to the content or to some other sections of the form, it (i.e., the action) belongs to the very notion of the form.»²⁴

La acción surge de la relación de tipo dramático que influye (constríne) la yuxtaposición de los eventos que forman la superficie de la música, determinándola en gran medida, transformándose así en un elemento indispensable para la composición a gran escala. Lutoslawski compara esta noción con la trama de una novela o drama, pero subraya que es sólo por analogía, ya que se refiere a una trama puramente musical. Resulta más fácil entender a qué se refiere si reemplazamos dicho término por el de dramaturgia, término utilizado por Nikolska, estudiosa y amiga de Lutoslawski hasta el fallecimiento del compositor.²⁵ En el libro de entrevistas publicado por ella, Lutoslawski demuestra que el término acción, o dramaturgia, se origina de su estudio de Beethoven:

«I wanted to master Beethoven's methods of structuring what I call intramusical processes. These methods proved to be extremely innovatory; Beethoven had - and still has - no equal in this respect. Of particular interest to me was the way he was apt to guide the listener through the musical edifice he had erected. His ability to make a succession of musical events unpredictable, to counteract the listener's habits and customs, to build an irreproachable (but not stereotyped) musical form- or rather, to be up to the demands of what you, Irina, call musical dramaturgy - all of that has had an enormous influence upon me.»²⁶

Esta afirmación aclara el sentido del término acción o dramaturgia musical: se refiere básicamente a que los eventos formales están constreñidos por el control consciente de las expectativas del auditor y por el manejo, también consciente, de la

²⁴ Rust, D. «Conversations With Witold Lutoslawski», en *The Musical Quarterly*, 79/1, 1995, p. 209.

²⁵ La utilización de "dramaturgia" como sinónimo de "acción" corresponde a las palabras del propio compositor. Al hablar de la noción de "cualidad armónica", Lutoslawski afirmó: «This quality may undergo changes - whether gradually or abruptly. That is just what you call dramaturgy - I call it action». Véase: Nikolska, *op. cit.*, p. 124.

²⁶ *Ibid.*, p. 76.

percepción de la obra. Esta concepción está basada en una aproximación psicológica hacia la composición, aproximación que eleva a un papel central en la forma la acción o dramaturgia.

La música de Lutoslawski, sobre todo a partir de su segundo período estilístico, está saturada de procesos dramáticamente concebidos. Por ejemplo: en el *Concierto para Violonchelo* escuchamos, después de un largo monólogo del solista, cuatro episodios, cada uno de los cuales es interrumpido por la intervención de los metales en *ff*. A esto le sigue una *cantilena* del solista (nº 63-81 de la partitura), al que se le suman las cuerdas al unísono (nº 77-81), señalando una instancia de cooperación entre las fuerzas instrumentales, hasta que nuevamente irrumpen los metales, conduciendo el conflicto, basado así en la interrupción, hasta el clímax (en el nº 134). La influencia de lo dramático en el pensamiento de Lutoslawski se muestra en forma clara en la descripción que hace de la acción de esta obra. Comparando el rol que juega tradicionalmente la orquesta en un Concierto para solista (acompañamiento o diálogo), explicó:

« (...) in my composition is rather different. I built it by borrowing analogies from other arts, the theatre in particular. The relationship is one of conflict. The situation should be quite clear to the listener from the very first orchestral note, because the orchestra provides the element of intervention, interruption, even disruption. This is followed by attempts at reconciliation: dialogues. But these are in turn interrupted by a group of brass instruments, which in fact provide the element of intervention in the work. »²⁷

Este ejemplo muestra como el concepto de acción (dramaturgia) operó bajo la forma de una constricción en el lenguaje del compositor, es decir, como un elemento estilístico que guió sus decisiones compositivas.

3.- Carácter

Como podemos observar, para Lutoslawski era vital guiar al auditor a través de la composición, y en esto se manifestó, según sus propias palabras, especialmente influenciado por Beethoven. Dicha influencia se remonta muy temprano en su carrera, cuando aún era estudiante en Varsovia, bajo la dirección de su maestro de composición Witold Maliszewski (1873-1939). Lutoslawski inició sus estudios con Maliszewski de forma privada cuando tenía catorce años, pero fue entre 1933 y 1937 cuando recibió las lecciones de forma musical en el Conservatorio de Varsovia. Maliszewski había estudiado en San Petersburgo con Rimsky-Korsakov y Glazunov y de sus profesores extrajo enseñanzas que implicaban un concepto formal muy

²⁷ Kaczynski, *op. cit.*, pp. 60-61.

diferente al de origen germano, basado en una apreciación psicológica de la música. En sus clases, Maliszewski ponía énfasis en la percepción auditiva de la forma a través de un estudio detallado de la música de los maestros vieneses, y en especial en los movimientos con forma sonata de Beethoven.

En una entrevista realizada por Douglas Rust en la ciudad de Toronto el 19 de octubre de 1993, pocos meses antes de su muerte, Lutoslawski explicó brevemente en qué consistieron las enseñanzas de Maliszewski, hasta qué punto influyeron sobre su propio concepto de forma, y la noción de carácter. A continuación, expongo un extracto de la entrevista puesto que, si bien es un tanto extenso, vale la pena analizar su contenido, ya que permite extraer valiosas conclusiones. Refiriéndose a la visión de su profesor, Lutoslawski explicó:

«It was absolutely a revelation—something that opened to me the very mysterious way of treating the musical form by Beethoven. I think that Beethoven was a composer before whom and after whom there was nobody to treat the psychological side of musical form in this way. I think he was the only one, and Maliszewski was able to show us everything because he based his course on the piano sonatas that he played himself and analyzed for us. I think that (Maliszewski's form class) was the most important thing (I learned in school, and) it still plays a certain role in my own work even now.

(...) In analyzing traditional musical form like sonata form or rondo form, et cetera, he established his term "character" of music, (which) has nothing to do with extramusical (programatic) elements. Character was either introductory, narrative, transitory, or finishing—that's four characters. In the sonatas of Beethoven it's so clear, as in a mirror, this division into characters. Of course, such distinctions of musical character were based upon the psychology of the perception of music, because without this psychological factor you couldn't feel whether a passage has finishing character or introductory or narrative. You must feel it.

(...) In Beethoven's sonatas there are many ways that the character changes. For instance, only in narrative character is the musical content more important than the role that the section plays in the form. All other characters consist of music whose content is less important than the role—the formal role. For instance, if a passage is introductory, then its content is not as important as the very fact that it suggests the introduction of something, and so on and so forth. The narrative character is just the exposition of the content—nothing more. It doesn't play any role function.

(...) D. Rust: Would it be fair to say that this idea plays a part in the way that you create your own forms?

W. Lutoslawski: Absolutely.

(...) I can add that this school of treating the forms is, in a way, (held) in disdain in Germany. The psychological factor especially is excluded from any serious analysis by German theorists.»²⁸

Del lo citado podemos extraer algunas conclusiones. Primero, reconoce cuatro caracteres: introductorio, transitivo, conclusivo y narrativo. Segundo, polariza contenido y función, desde el momento en que afirma que el carácter narrativo no cumple una función en la forma y que sólo es la exposición de un contenido, y que en los demás caracteres la función está en primer plano en relación con el contenido. Tercero, carácter corresponde a la creación de expectativas formales, lo que ayuda al auditor a posicionarse en el momento formal que está escuchando. Nótese que Lutoslawski afirma que nosotros necesitamos sentir el carácter predominante en una sección. La función del carácter introductorio consiste en crear una expectativa de continuidad variable: sabemos que algo vendrá pero no sabemos qué.²⁹ El carácter conclusivo crea una expectativa de continuación específica: sabemos que vendrá el final. El carácter transitorio no lo explica en detalle, pero podemos inferir que su función es la de crear la sensación de movimiento entre caracteres, pudiendo producirse diferentes tipos de expectativas dependiendo de la posición de la sección en la forma.³⁰ Por ejemplo, si acabamos de oír el primer grupo temático de una sonata, al escuchar a continuación un segmento con carácter transitivo podemos esperar la exposición del segundo grupo, pero si nos encontramos al final del desarrollo, lo que esperamos es la reexposición. Cuarto, el carácter narrativo es sólo la exposición de un contenido, o sea que en él lo que está en primer plano es el contenido. Lo más lógico es que se refiera a lo temático, puesto que la exposición de un tema arrastra la atención del auditor sobre sí mismo, de manera que, en cuanto unidad formal, no crea especiales expectativas de continuidad.³¹ Es necesario señalar que lo anterior no significa que no puedan superponerse el carácter narrativo con una función transitiva, como ocurre por ejemplo cuando escuchamos un tema nuevo

²⁸ Rust, *op. cit.*, pp. 208-210.

²⁹ El concepto de expectativa está relacionado íntimamente con el de tendencia. Si este último implica una forma de respuesta automática consciente o inconsciente a un estímulo, el primero corresponde a modelos conscientes de respuestas, los cuales surgen por la presencia de una inhibición de la tendencia inconsciente. Véase: Meyer, L. **Emoción y significado en la música**. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 44-46.

³⁰ En la entrevista con Nikolska, Lutoslawski explica el carácter transitivo de la siguiente manera: «(...) in "transitional-natured" episodes use is made, as a rule, of frequently recurring motives taken out of the theme(s), with numerous modulations making for an intensive harmonic development». Véase: Nikolska, *op. cit.*, p. 89.

³¹ En la misma entrevista Lutoslawski reafirma nuestra conclusión cuando dice: «(...) in Beethoven thematic material proper – a new musical thought, that is to say, a new theme – always appears in "narrative" sections (...)». *Id.*

en una sección de desarrollo. Esto quiere decir que función y contenido son los dos polos sobre los que se afirman los caracteres.

Una comparación entre esta visión de la forma y la de Wallace Berry puede ayudar a esclarecer la diferencia entre carácter y función. Berry entiende la forma ante todo como el desarrollo de un proceso, íntimamente ligado a la estructura, que consiste en la interacción de cinco funciones formales: preparación o introducción, lo que implica normalmente una prolongación disonante como principal factor de expectativa, unido a texturas simples y tempos lentos; exposición temática, implicando un contexto de relativa estabilidad tonal y de trabajo motivico; transición, cuya actividad se reduce al movimiento desde un punto al otro pudiendo ser a veces, levemente desarrollativa; desarrollo, con un carácter activo implicando fluctuación y variación de materiales previamente expuestos; y finalmente, la clausura en la que prevalecen procesos dirigidos hacia condiciones de resolución.³²

La diferencia fundamental con relación a Lutoslawski es que éste enfatiza el carácter, es decir, realiza una clasificación de acuerdo a las expectativas, por eso que no menciona el desarrollo como un carácter separado. La cualidad de éste corresponde al carácter transitivo puesto que lo que predomina es la sensación de inestabilidad propia del movimiento, correspondiendo al aumento de la tensión producto de las condiciones propias del desarrollo armónico, temático y motivico. Berry considera que la forma es expresada a través de funciones formales, pero es notorio el paralelismo entre ambas clasificaciones puesto que coinciden en cuatro puntos: introductorio, transitivo, conclusivo, narrativo (exposición, en Berry). Desde mi punto de vista ambos autores ven los mismos procesos desde ángulos distintos: Berry los considera desde la perspectiva de la tensión (estabilidad, inestabilidad) y Lutoslawski desde la perspectiva de la expectativa (significado). Pero ambos se acercan a la forma desde la perspectiva de la psicología de la audición.

Lo anterior nos permite, por comparación, entender la diferencia entre carácter y función. El carácter es esencialmente sincrónico en el sentido de que surge como una cualidad inherente a cada sección de una obra, y no implica el reconocimiento de las relaciones de tipo asociativo entre las secciones. El carácter surge solamente del contenido de una sección determinada, aunque pueda en ciertos casos potenciarse por la posición en la secuencia de las secciones. La función, en cambio, es esencialmente diacrónica en el sentido de que sí necesita del transcurso de la obra para ser comprendida. En otras palabras, si no hemos escuchado una exposición no

³² Berry ha expuesto en dos trabajos una clasificación de los procesos formales. El más antiguo data de 1987, donde él menciona: (1) introducción, (2) exposición, (3) reexposición, (4) transición y desarrollo. Posteriormente, en 1989 realiza la clasificación mencionada más arriba. La diferencia consiste principalmente en que él fusionó, al considerarlos de la misma naturaleza, la exposición con la reexposición, y separó la transición del desarrollo asignando a la primera, una función principalmente de movimiento, diferenciándola del desarrollo, el cual aparece ligado a la variación motivico-temática. Para la primera clasificación, véase: Berry, *op. cit.*, p. 5-6. Para la segunda clasificación, véase: Berry, W. **Musical Structure and Performance**. New Haven: Yale University Press, 1989, pp. 3-4.

podemos comprender una reexposición como tal, mientras que sí podríamos reconocer su carácter narrativo.

4.- La forma como conflicto entre elementos centrípetos y centrífugos

Para Lutoslawski estos conceptos eran ingredientes indispensables para el desarrollo de la forma a gran escala. Hablando no sólo de su música sino de la música en general, Lutoslawski apelaba a dichos conceptos:

«I entirely agree that any strictly composed musical form contains opposing forces. Every form is a product of the conflict between these forces. We could call them centrifugal and centripetal. Centrifugal forces result from the variety of the musical material; they must somehow be balanced by a centripetal force which will bind these fugitive elements into a whole. I won't describe the workings of this force. One could write many an essay in aesthetics on the subject. If I talk about it, it is the expression of an instinct deeply rooted in me. I feel that the construction of closed forms involves the presence of contrasting elements, that is to say, elements with a sufficiently strong centrifugal force, and their subsequent subjugation to the unifying centripetal force. Only then is a composition likely to possess a firm and solid construction.»³³

Esta declaración equivale a afirmar la presencia de constricciones estéticas clásicas en la noción de forma. Lutoslawski asume los ideales clásicos cuando afirma que las fuerzas centrífugas deben en última instancia ser subyugadas por las fuerzas centrípetas.³⁴ Las fuerzas centrífugas provienen de la variedad de los materiales, pero no sólo actúan proveyendo variedad sino que también son contrastantes, potencialmente creadoras de conflictos, y no actúan como elementos unificadores. Este rol le corresponde a las fuerzas centrípetas, que son las que mantienen la coherencia y en definitiva controlan el poder desestabilizador de las fuerzas centrífugas. Una vez más, podemos comprobar que dicho concepto se basa en una concepción dramática, puesto que Lutoslawski señala que toda forma es el producto de un conflicto entre fuerzas opuestas, con lo cual surge una idea de proceso que implica un conflicto y su resolución.

La analogía con el pensamiento formal del clasicismo es evidente: las formas de

³³ Kaczynski, *op. cit.*, p. 77.

³⁴ Dorota Sobieska, comentando esta misma declaración, afirma: «While post-Romantically Lutoslawski recommends that the centrifugal force be substantial, Classically he expects that the centripetal force will prevail, holding the entire musical form together». Véase: Sobieska, D. *The Greater Lyrical Form: An Inclusive Formalist Study*. Tesis Doctoral, Kent State University, 2000, p. 425.

sonata, con su énfasis en la unidad de proceso basado en el principio dramático de contraposición de áreas tonales (conflicto) y su resolución hacia el final de la forma, implican una visión de la armonía como fuerza estructural en donde la tónica puede entenderse como el elemento centrípeto, unificador, y la segunda área tonal, ya sea en la dominante o en la relativa mayor, como el máximo representante de las fuerzas centrífugas. El dominio de dichas fuerzas, en el plano armónico, se extiende desde la segunda área armónica hasta antes de la retransición, al final del desarrollo, después del cual se produce la resolución del conflicto en la reexposición, en donde las fuerzas centrípetas subyugan a los elementos centrífugos. En el clasicismo, este concepto dramático actúa como una restricción en el desarrollo de la forma, y da origen a una variedad de diseños o esquemas formales unificados por dicho concepto. En mi opinión, en Lutoslawski se produce este mismo fenómeno: la idea de la necesidad de elementos contrastantes que en última instancia sean controlados por una fuerza unificadora, lleva a un concepto formal que, a pesar de la variedad de diseños que adopte, responde a un solo principio.

5.- Forma binaria

Hacia el principio de la década de los 60, el desarrollo de la experimentación con los elementos constituyentes de su lenguaje musical llevó a Lutoslawski a la creación de una nueva forma que respondiera a sus restricciones estilísticas. El compositor recurrió nuevamente a su experiencia como auditor, sobre todo con relación al control de la densidad de la información a lo largo de la obra. Lutoslawski disponía de dos precedentes en este sentido. Por un lado, está la estrategia del clasicismo vienes: en las sinfonías, por ejemplo, el peso del dramatismo y de la complejidad de la información recae sobre el primer movimiento. Por otra parte, en las sinfonías del romanticismo tardío (Brahms y Mahler), el peso recae en el primer movimiento y en el último. La solución de Lutoslawski fue trasladar el acento de la obra hacia el final y dotar de una cualidad más ligera, seccionalizada, al principio de la pieza. A esta estrategia Steven Stucky la ha denominado “forma acentuada al final” (“end-accented form”) y fue aplicada por primera vez en el *Cuarteto de Cuerda* (1964).³⁵ Los conceptos de acción (dramaturgia), carácter, y la idea de oposición de fuerzas se plasman en un tipo de forma que es binaria en esencia, puesto que, desde el punto de vista del proceso auditivo, transcurre en dos partes, independiente del número de secciones que contenga efectivamente la obra. Refiriéndose a esta estrategia, Lutoslawski explicó:

«Looking for an approach of my own, I came to use an unconventionally interpreted binary form. This first movement – in such a construction – is preparatory, introductory in character. It is supposed to excite the listener’s curiosity in order that he may get an appetite for something

³⁵ Stucky, *Lutoslawski and his music*, p. 130.

more substantial. I admit that the listener may even have a sensation of impatience: the musical thoughts the first movement appears to bear remain 'unsaid'. But that is my design. I want the listener to expect some events as anxiously as possible. As to the events expected, they take place in the main movement, in the finale, which is – in contrast to the first movement – fairly substantial in thought and consistent in development.»³⁶

«My forms are “finepital” (tending towards the finale) in that the main movement of whichever of my large works (...) is the finale, which outbalances what precedes it as concerns its “specific weight”, its content. Virtually all my compositions are conceived as instances of modeling the process of expectation of the finale.»³⁷

La estrategia formal es sumamente efectiva: la primera parte del proceso tiene por función crear una expectativa, la cual es resuelta en la segunda parte, en la que se produce un movimiento progresivo hacia el clímax, dirigiendo la atención del auditor hasta el final.

Lutoslawski utilizó esta estrategia en su música sinfónica hasta las últimas obras, aunque, en cuanto al diseño, podemos encontrar una gran variedad.³⁸ La sección introductoria contiene elementos importantes para el desarrollo de la obra, pero estos son meramente esbozados, siendo presentados generalmente a través de un proceso de interrupción: episodios cortos que son interrumpidos por un gesto o por un refrán con material contrastante, de manera que el auditor, por saturación, espere el fin del proceso, o sea la continuidad al interior de las secciones.³⁹ Es en ese momento en el que se da paso a la sección principal, la cual cumple normalmente las funciones de desarrollo, yuxtaponiéndose elementos contrastantes hasta llegar a un clímax, generalmente concebido como una sección *ad libitum*, en el que se alcanza el mayor índice de actividad y tensión. Le sigue una sección post-climática donde se produce una marcada mitigación de la tensión, la cual conduce a un punto de estabilidad relativa. Finalmente, la forma concluye con una sección de un marcado carácter conclusivo.

³⁶ Nikolska, *op. cit.*, pp. 95-96.

³⁷ *Ibid.*, p. 91.

³⁸ En este sentido se produce lo mismo que se da en el caso de las formas de sonata del clasicismo: una misma estructura psicológica plasmada en diferentes diseños formales. Esta afirmación corresponde a Michael Klein. Véase: Klein, *op. cit.*, nota al pie de página, pp. 271-272.

³⁹ Esta estrategia corresponde a lo que Meyer denomina “debilitamiento de la forma”: «(...) la falta de formas inequívocas y concretas, o de modos bien articulados de sucesión, es capaz de despertar poderosos deseos y expectativas de clarificación y perfeccionamiento». Véase: Meyer, L. **Emoción y significado ...**, p. 172.

Quisiera resaltar, finalmente, que la idea de la forma como un solo proceso dirigido hasta un clímax y su posterior resolución también la encontramos en la música de cámara, especialmente en tres obras con acompañamiento de piano (tercer período estilístico): *Epitaph* (oboe), *Subito* (violín), y *Grave* (violonchelo). En las dos primeras Lutoslawski también utiliza la estrategia de la alternancia entre refrán y episodio: en ambas el refrán es acortado en cada una de sus apariciones, hasta quedar reducido a un gesto que da paso al episodio final, en el que se avanza directamente hasta el clímax. Encontramos también la idea binaria en la forma, aunque el cambio de un estado a otro dentro del proceso no es tan evidente como en la música sinfónica.⁴⁰

CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar a los largo del artículo, la visión formal de Lutoslawski fue, ante todo, una visión psicológica. Es decir, no perdió nunca el referente de las constricciones que actúan como leyes en la conformación de un estilo compositivo. Lutoslawski demostró que se podía componer manteniendo una concepción narrativa y lineal del tiempo musical, pero sin recurrir a esquemas formales propios de otros estilos, y, al mismo tiempo, guiar al auditor a través de la obra, sin necesidad de utilizar las estructuras melódicas y armónicas de la tonalidad mayor-menor. Esto me parece una gran lección como compositor: se puede ser innovador, pero eso no implica la necesidad de romper con todo, puesto que en cualquier estilo hay elementos que no están culturalmente determinados (son universales), y que constriñen nuestra labor como auditores y compositores. No me refiero necesariamente a la forma como el despliegue de un proceso dramáticamente concebido, o a la adopción de esquemas formales de estilos anteriores. Me refiero específicamente a que la forma tiene un componente psicológico que trasciende las categorías formales relacionadas con lo asociativo (motivo, variación, reexposición), y que tiene más que ver con un fenómeno rítmico a gran escala y con el control de la cantidad y cualidad de la información. En última instancia, la concepción formal de Lutoslawski nos lleva a considerar lo formal como aquel aspecto de la obra que es responsabilidad del auditor (entendiendo que el compositor es el primer auditor de su obra), en oposición a lo estructural, es decir, aquel aspecto cuyo responsable es el compositor.⁴¹

⁴⁰ En el caso de *Epitaph* la organización binaria queda más resaltada porque Lutoslawski introduce una sección post-climática en la que se produce la mitigación de la tensión. Esta sección es contrastante, entre otras razones, porque está totalmente escrita en compases, a diferencia de los episodios que están escritos en coordinación *ad limitum*. Este hecho divide la obra claramente en dos secciones.

⁴¹ Esta idea corresponde a Carl Dalhaus (véase: Ritter, J. *Between Harmony and Geometry: Structure and Form in the Music of Scriabin*. Tesis Doctoral, University of California, 2001, p. 165).

BIBLIOGRAFÍA

- Berry, W. **Musical Structure and Performance**. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Gieraczynski, B. «Witold Lutoslawski in Interview», en *Tempo*, Vol. 170, 1989, pp. 4-10.
- Homma, M. **Witold Lutoslawski. Zwölfton-Harmonik, Formbildung, "aleatorischer Kontrapunkt"; Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen**. Köln: Bela Verlag, 1996.
- Kaczynski, T. **Conversation with Witold Lutoslawski**. London: Chester Music, 1995.
- Kramer, J. «Moment Form in Twentieth Century Music», en *The Musical Quarterly*, Vol. 64, n° 2, 1978, pp. 177-197.
- Klein, M. *A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form*. Tesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995.
- Marco, T. **Pensamiento musical y siglo XX**. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- Meyer, L. **Emoción y significado en la música**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- _____. **El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.
- Morgan, R. **La Música del Siglo XX**. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- Nikolska, I. **Conversation with Witold Lutoslawski (1987-92)**. Stockholm: Melos, 1994.
- Paja-Stach, J. «The Stylistic Traits of Lutoslawski's Works for Solo Instrument and Piano», en Skowron, Z. (Ed.) **Lutoslawski Studies**. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 269-285.
- Rae, Ch. **The Music of Lutoslawski**. London: Faber and Faber, 1994.
- Ritter, J. *Between Harmony and Geometry: Structure and Form in the Music of Scriabin*. Tesis Doctoral, University of California, 2001.
- Rust, D. «Conversations With Witold Lutoslawski», en *The Musical Quarterly*, Vol. 79/1, 1995, pp. 207-223.

Sobieska, D. *The Greater Lyrical Form: An Inclusive Formalist Study*. Tesis Doctoral, Kent State University, 2000.

Skowron, Z. «Lutoslawski's Aesthetics: A Reconstruction of the Composer's Outlook», en Skowron, Z. (Ed). **Lutoslawski Studies**. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 3-15.

Stucky, S. «Change and Constancy: The Essential Lutoslawski», en Skowron, Z. (Ed.) **Lutoslawski Studies**. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 127-162.

_____ **Lutoslawski and His Music**. New York: Cambridge University Press, 1981.