

Misterio y minimalismo polacos: Twardowski, Benimbow, and Łukaszewski

Por Philip Copeland, director y docente

El término “minimalismo sacro” se desarrolló a fines de los 90 para describir la obra de John Tavener (Inglaterra), Arvo Pärt (Estonia), y Henryk Górecki (Polonia). Era un estilo que se dirigía contra la tendencia de complejidad y hacia un estado de ánimo contemplativo. El movimiento hacia delante fue sustituido por la inmovilidad; la intelectualidad fue desechada en favor de la espiritualidad. Los tres santos minimalistas fueron fuertemente influidos por técnicas comunes en los períodos medieval y renacentista de la música coral, y con frecuencia pusieron música a textos litúrgicos.

La influencia del “minimalismo sacro” se extendió a varios compositores de todo el mundo, incluyendo tres compositores polacos contemporáneos que son el objeto de este artículo: Romuald Twardowski (n. 1930), Miłosz Bembinow (n. 1978), y Paweł Łukaszewski (n. 1968).

Romuald Twardowski (n. 1930)

El compositor Romuald Twardowski es profesor de Música en la Universidad Fryderyk Chopin, una de las más antiguas y más grandes escuelas de música de Polonia. Su educación musical incluyó estudios avanzados en los conservatorios de Vilna y Varsovia, así como un año con Nadia Boulanger. Twardowski describe su acercamiento a la composición: *Realmente aprecié el rol y la importancia de la tradición, encontrando en ella la inspiración para mi propia música. Asumiendo que los extremos realmente se encuentran, contemplé las épocas*

medievales y el canto gregoriano para encontrar piezas que - combinadas con los logros de las técnicas compositivas del siglo XX (aleatoriedad, clusters)- llevaría a la síntesis deseada de lo Nuevo y lo Antiguo.

Esta síntesis de canto llano y técnicas modernas se ve claramente en *Regina Coeli* de Twardowski (1996). Es una obra influenciada por el canto llano, pero marcada por rítmico entusiasmo y alegría. Comienza la composición con un cántico corto extraído del *Liber Usualis*, mostrado aquí en su versión original en la Figura 1:

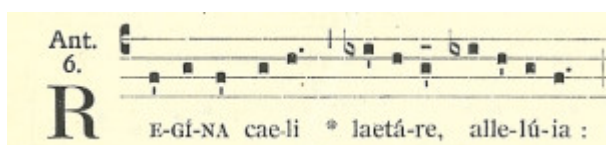


Figura 1. Regina Coeli, del Liber Usualis

En su versión, Twardowski simplifica el canto llano a una forma menos florida, en las voces masculinas. (Figura 2).

Figura 2. Twardowski, Regina Coeli, cc. 1-4

Este contraste de canto llano y ritmo es una creativa yuxtaposición de música antigua y ritmo impulsor. El compositor lo emplea dos veces más en la obra. (Figura 3). En este ejemplo, el ritmo más rápido del *Alleluia* disminuye la velocidad hacia un acorde que inmediatamente resuelve en un zumbido, una elección que acentúa la sensación de misterio y conexión con el pasado.

27 poco rit. moderato con moto

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja O - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja O - ra pro no - bis,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja O - ra - pro no - bis De - u - s.

Figura 3. Twardowski, Regina Coeli, cc. 27-31

En *Regina Coeli*, Twardowski ha forjado una celebración alegre del tradicional texto mariano. Entrelazado en la obra hay un momento ocasional de misterio, principalmente debido a una reaparición de la línea en canto llano de apertura. La mayor parte de la breve pieza destaca un triunfante *Resurrexit* y un surtido de alegres *Alleluia*, un rasgo común de la música de Twardowski. (Figuras 4 y 5).

f

Re - su - rre - xit

p

t, re - su - rre - xit, re - su - rre - xit,

p

re - su - rre - xit, re - su - rre - xit,

p

re - su - rre - xit,

18

si - cut di - xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

re - su - rre - xit si - cut di - xit, re - su - rre - xit si - cut di - xit al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

re - su - rre - xit si - cut di - xit al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

re - su - rre - xit si - cut di - xit al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Figura 4. Twardowski, Regina Coeli, cc. 17-19

35 *CON MODO*

p Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

p Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

f Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,

Figura 5. Twardowski, Regina Coeli, cc. 35-38

Twardowski demuestra su dominio del motivo rítmico en *Hosanna II*, una obra que él describe como un *Concerto Breve für Gemischten Choir* (Concierto breve para coro mixto). En esta obra, el compositor emplea la repetición de motivos para construir la complejidad y el movimiento hacia delante. El efecto es casi de circuitos secuenciados; una vez que un motivo comienza en una voz, es repetido en tanto otras voces añaden su propia variación.

La música presentada en la Figura 6 es una variación leve de los compases iniciales de la obra. Hay aquí también un proceso aditivo; los motivos musicales están solapados uno sobre otro. Finalmente, el grupo de breves motivos musicales acompaña las líneas más líricas cantadas por tenores y bajos. Los roles en la obra cambian más adelante, como se muestra en la Figura 7, cuando las voces masculinas cantan motivos repetidos mientras las femeninas tienen líneas más líricas.

14

Ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na

ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na

19

Ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na

ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na

Ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na

Ho-

Figura 6. Twardowski, Hosanna II, cc. 14-20

The image displays two systems of musical notation for Hosanna II. The first system, measures 14-20, features a vocal line with lyrics: 'san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na' and an instrumental accompaniment. The second system, measures 52-57, continues the vocal line with lyrics: 'Ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na ho-san-na' and the instrumental accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as dynamics (mf, mp) and articulation marks.

Figura 7. Twardowski, Hosanna II, cc 52-57

Miłosz Bembinow (n. 1978)

Milosz Bembinow también estudió Composición en la Escuela de Música de la Universidad Fryderyk Chopin de Varsovia, donde ahora trabaja como Profesor Adjunto. Es un compositor reconocido en Polonia y recibió el *Młoda Polska* (Polonia Joven), beca del Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Polonia. Sus composiciones están registradas en más de treinta grabaciones, habiendo ganado el premio “Fryderyk” por dos de ellas.

En una conversación que tuve con Bembinow, él admitió la influencia de Pärt y Gorecki, y Szymanowski, pero disintió con mi pregunta acerca de la influencia de estilos más antiguos en sus composiciones. Aunque las técnicas renacentistas y otras más antiguas seguramente participan de su música, él está más interesado en comunicar su interpretación del texto a través de sus obras. En palabras del propio Bembinow: “Pienso que confío en mi gusto y sentido de algunas proporciones basadas en los textos -en un sentido más profundo- en la interpretación que hago de alguno en particular. La armonía, la melodía, y la expresión general salen de mi propia

interpretación de un rezo o meditación concreta.”

Las composiciones litúrgicas de Bembinow con frecuencia comienzan con canto llano, o frases inspiradas en el mismo (Figura 8).



Figure 8. Bembinow, Ave Maris Stella, cc. 1-4

Después de comenzar con una línea al unísono, el compositor proporciona una armonización acorde al siglo XX, en un estilo que ocasionalmente evoca *The Lamb* de John Tavener (Figura 9).



Figure 9. Bembinow, Ave Maris Stella, cc. 9-12

Más adelante, Bembinow introduce el movimiento contrario a su melodía en estilo del canto llano, acompañándola con una armonía acorde al siglo XX. (Figura 10)



Figure 10. Bembinow, Ave maris stella, cc. 34-37

En otras obras litúrgicas Bembinow utiliza el canto llano y mecanismos compositivos medievales de diferentes maneras. Su *Veni Sancte Spiritus*, premiado, muestra mecanismos compositivos medievales en el contexto de armonías del siglo

XXI (Figura 11). En este ejemplo, nótese las frecuentes armonías en quintas justas y la yuxtaposición de figuras dobles y triples.

30 In modo di canto gregoriano.

Soprano: *mf cantabile*
 Alto: *mf cantabile*
 Tenor: *mp leggissimo*
 Bass: *mp leggissimo*
 Bassoon: *bocca chiusa*

31
 Soprano: *mf cantabile*
 Alto: *mf cantabile*
 Tenor: *mp leggissimo*
 Bass: *mp leggissimo*
 Bassoon: *bocca chiusa*

Figura 11. Bembinow, Veni Sancte Spiritus, cc. 30-36

Vulnerasti Cor Meum es otro trabajo que comienza con una frase en estilo de canto llano, solo que este canto sirve como el material de origen para una obra que es tanto rítmica como variada. Bembinow comienza el trabajo con una frase en canto llano acompañada por zumbido y luego usa la forma del canto llano para conformar un motivo que es cantado en un *tempo* mucho más rápido (Figura 12).

3 Lento. [♩ = 69-72]

Tenore solo: *mf recitativo teneramente*
 Baritono solo: *mf recitativo teneramente*
 Soprani/Mezzosoprani: *3 Lento. [♩ = 69-72]*
 Alti: *3 Lento. [♩ = 69-72]*
 Tenori: *p bocca chiusa*
 Baritoni/Bassi: *p bocca chiusa*

79

4 *Vivo.* [♩ = 104-108] 3

mf

S
Ms
Vul - ne - ra - sti cor me - u - m

mf

A
Vul - ne - ra - sti

mf

T
8
Vul - ne - ra - sti

mf

Br
B
Vul - ne - ra - sti me - u - m

Figura 12. *Bembinow, Vulnerasti Cor Meum, cc. 1-3, 11-12*

Paweł Łukaszewski (n. 1968)

Paweł Łukaszewski es un compositor sumamente prolífico, con importantes encargos de excelentes coros de todo el mundo, y grabado por figuras clave que incluyen a Stephen Layton en 2008 y el Coro del Trinity College, de Cambridge. La música de Łukaszewski está influenciada por el misticismo de Pärt, Górecki y Tavener, pero el compositor inequívocamente forja su propio camino con una única voz, estilo, y técnica.

Paul Wingfield, escribiendo en el librito del CD que acompaña la grabación de Layton, llamo a la paleta armónica de Łukaszewski “más sutil y enormemente más variada que las de Górecki, Pärt y Tavener, y puede evitar fórmulas recurrentes, creando un modo esencialmente único de tratamiento armónico para cada pieza.”

La mayor parte de su música destaca por sus aproximaciones únicas a técnicas que están más asociadas con los compositores místicos. El canto llano domina algunas de sus composiciones. Su *Psalmus 129*, compuesto en 1995 y modificado en 2008, es un

hermoso canto llano acompañado compuesto para doble coro. Aunque el compositor haga estrictas indicaciones de metrónomo y numerosos cambios de metros para ayudar a aquellos a los que no les es familiar la interpretación del canto llano, la obra canta por sí misma. Aunque simple en su aproximación, es maravillosamente efectiva en la disposición del salmo penitencial bien conocido como *De Profundis* (Figura 13).

Figura 13. Łukaszewski, Psalmus 129, cc. 33-35

El compositor muestra un enfoque diferente al disponer el canto llano en *Psalmus 102* (2003). En vez de acompañar la línea del canto con acordes principalmente estáticos como hizo en *Psalmus 129*, pone la línea del canto en un ritmo homófono que es cuidadosamente dispuesto para dar un énfasis apropiado al texto latino al principio de la obra. Más adelante, aporta una sección contrastante donde el texto es comunicado en entradas escalonadas a través del coro (Figura 14).

Figura 15. Łukaszewski, Nunc Dimittis, cc. 1-5

Łukaszewski es un compositor que emplea creativas aproximaciones a textos litúrgicos. Transforma técnicas del pasado en nuevas herramientas para la actualidad. Su enfoque es profundo y su producción prolífica; su música está mejor descrita en publicaciones que en las limitadas palabras que se le puedan dedicar en este espacio. Otras obras conocidas son *Two Lenten Motets* (1995), *Antiphonae* (1995-1999), y *Terra Nova et Caelum Novum* (2006).

Las creaciones musicales de Twardowski, Bembinow y Łukaszewski, capturan algo del “aura” espiritual de Tavener, Pärt y Górecki. Si bien mantienen su estilo individual, muchas de sus obras muestran una inclinación hacia la espiritualidad a través de sus elecciones de textos litúrgicos, el uso o influencia del canto llano, y el empleo del zumbido y el ostinato. Estos tres compositores han captado perfectamente el misterio y las técnicas del pasado y las han fusionado con las armonías y recursos de hoy.

Philip Copeland es Director de Actividades corales y Profesor Asociado de Música en la Samford University -Birmingham, Alabama. Sus coros frecuentemente obtienen premios en concursos internacionales y se presentan en congresos de la *American Choral Directors Association* así como de la *National Collegiate Choral Organization*. En Samford, imparte clases de Dirección, Dicción, y Educación musical. El Dr. Copeland está graduado en Educación musical y Dirección Coral en la Universidad de Mississippi, en Mississippi College y en el Southern Seminary -Louisville, KY. En Birmingham, dirige la música en la South Highland Presbyterian Church y prepara el Alabama Symphony Chorus cuando actúa con la Alabama Symphony Orchestra. Es padre de trillizas de nueve años: Catherine, Caroline, y Claire. Correo electrónico: philip.copeland@gmail.com

Traducido del inglés por Oscar Llobet, Argentina

Revisado por Carmen Torrijos, España