

Printemps à Varsovie

LUTOSLAWSKI · KILAR · PANUFNIK
TASMAN · WEINBERG · CHMIELEWSKA

GALA KOSSAKOWSKI FLUTE
LUIS ARIAS PIANO



*In memory of
Krzysztof Kossakowski and
Agnieszka Kossakowska*

Printemps à Varsovie

El 11 de noviembre de 1918, Polonia resurgió tras ciento veintitrés años de sometimiento. La Segunda República polaca, establecida con la ayuda de Gran Bretaña y Francia, marcó un nuevo hito en la consolidación y la proyección internacional de una identidad nacional propia, en la que la música tuvo un papel fundamental. Los polacos como nación perseveraron especialmente en todo lo relacionado con su cultura, sin ceder a las brutales políticas de rusificación y germanización de los invasores. Figuras como la del pianista Ignacy Jan Paderewski, nombrado primer ministro y ministro de Asuntos Exteriores en 1919, o la del compositor Karol Szymanowski, considerado el padre de la música polaca moderna y director del Conservatorio de Varsovia hasta 1930, actuaron como catalizadores de este proceso tanto de cara a la comunidad internacional como ante su propio país, y establecieron lazos directos con la principal capital artística de aquella década, París. La forja de estilos propios a partir de elementos comunes de las tradiciones regionales, siguiendo la estela de los nacionalismos europeos vigentes desde el último cuarto del siglo XIX, convergieron con las corrientes estéticas encargadas

de barrer de los escenarios y las columnas de los críticos los últimos coletazos de germanofilia en pos de un neoclasicismo cargado de ironía.

En este contexto, el contacto estrecho de buena parte de los compositores polacos con la escena parisiense fue crucial. El folleto *Le Coq et l'Arlequin*, publicado por Jean Cocteau en ese mismo 1918, atacó frontalmente el influjo de Richard Wagner y Claude Debussy y enunció, como alternativa al romanticismo wagneriano y al impresionismo, una nueva y sobria simplicidad. En palabras de Cocteau, “basta ya de nubes, de olas, de acuarios, de ondinas y de olores de la noche; necesitamos una música en la tierra, una música de todos los días”. La Primera Guerra Mundial había sumido a Europa en un estado de agitación que estaba llevando a reevaluar las normas socioculturales que se habían dado por sentadas, y la música participó en este proceso como un reflejo de la vida cotidiana moderna, convirtiendo así la simplicidad expresiva en una necesidad. Junto a la tonalidad surgieron la bitonalidad y la politonalidad, el anhelo de explorar los modos antiguos, los tintes del jazz que el ejército estadounidense había traído consigo a Europa y nuevas fuentes de inspiración, como el circo o

el *music hall*. De este caldo de cultivo, Szymanowski y sus coetáneos tomaron algunos elementos para combinarlos con el uso de melodías populares en su personal síntesis estilística. Este precedente capital y sus ecos posteriores en el período del realismo socialista, canalizados por uno de los géneros camerísticos franceses por excelencia, el dúo de flauta y piano, son el eje vertebrador de este disco. El carácter que hilvana este conjunto de obras dispares no es tanto el que llevaría a la crítica occidental a comenzar a hablar de una “escuela compositiva polaca” en la década de 1960 como el poso de un nacionalismo preciosista y mágico, heredero mestizo del color impresionista y de un picante modernismo que adopta las formas clásicas. Esta síntesis de búsquedas identitarias, que lindan con el incipiente desarrollo de la etnomusicología, y miradas a las vanguardias internacionales conforma el lienzo sobre el que los compositores aquí recogidos esbozaron (a menudo sin saberlo) aquello que Eric Hobsbawm postularía, décadas más tarde, como una de las principales fuerzas de cohesión cultural: la invención masiva de las tradiciones.

Para **Alexandre Tansman**, en su momento el compositor polaco más reconocido fuera

de sus fronteras, la ligereza del *esprit* francés neoclásico no fue una simple influencia exterior: en 1919, a los veintidós años, dejó atrás Polonia para establecerse en París, ciudad en la que viviría el resto de su vida salvo por el período de la Segunda Guerra Mundial. Su estrecha amistad con Les Six, con Maurice Ravel y con Ígor Stravinski, con quien volvería a cruzarse dos décadas más tarde como refugiado en Estados Unidos, marcaron profundamente su idiosincrasia compositiva, y su relación con otros autores parisienses de adopción, como Bohuslav Martinů, moldearon sus múltiples intereses musicales, que abarcaban desde el jazz y el cabaré hasta folclores de todo tipo y procedencia. Su partida de Polonia fue causada por la falta de aceptación que su obra tuvo en los círculos musicales de Varsovia, debida probablemente tanto a su estilo transgresor como al latente antisemitismo palpable en la recomendación de su amigo Zdzisław Birnbaum, director de la Filarmónica de Varsovia: “No te quedes en este agujero donde te devorarán de envidia y donde tu nombre judío siempre será un obstáculo para ti”. Sin embargo, durante los años que pasó en la capital francesa, Tansman solía presentarse diciendo “*je suis un compositeur polonais*”, y declaró siempre

sentir la cultura polaca como la más cercana a él. Su *Sonatina para flauta y piano*, escrita en 1924 y dedicada al popular flautista Louis Fleury, ilustra nítidamente este anhelo de pertenencia enunciado en francés: si bien la forma breve y las texturas remiten al neoclasicismo del que fueron partícipes Darius Milhaud o Francis Poulenc, encontramos aquí y allá referencias a danzas populares y escalas y juegos armónicos propios del folclore polaco. Además del uso extensivo de la escala pentatónica mayor y de las citas al ritmo de polonesa en el primer movimiento y a la canción de boda *Oh, chmielu, chmielu* en el quinto, Tansman añade una pícaro referencia a la moda estadounidense en el tercer movimiento con un *fox-trot*, que comparte similitudes rítmicas con la mazurca. A pesar de una recepción tibia por parte de la crítica, esta colección de miniaturas fruto de la colaboración camerística con Fleury, con quien compartió escenarios y giras a menudo, ha pasado a formar parte del repertorio canónico para el instrumento.

Dos décadas después, el panorama compositivo polaco había cambiado su relieve irremediamente. Tras la inenarrable desolación de la Segunda Guerra Mundial, en 1945 dio comienzo un

periodo, instigado por el terror estalinista, que reescribiría la idea de nacionalismo y subyugaría la búsqueda identitaria polaca en el marco ideológico del realismo socialista imperante en todo el área de influencia soviética. En música, “realismo” se tradujo en sencillez, en ocasiones neorromántica, y en una orientación al folclore “por y para el pueblo” que tacharía cualquier esfuerzo creativo demasiado elaborado como sintomático de “formalismo”. Este nuevo contexto creó un cisma irreparable en el panorama musical de todo el bloque comunista: mientras algunos autores como Tansman se vieron obligados al exilio, aquellos que permanecieron en Polonia hubieron de doblegarse a estos nuevos preceptos estéticos.

Mieczysław Weinberg, nacido en el mismo año en que Tansman se mudó a París, sufrió la persecución de ambos bandos: la invasión nazi de Varsovia interrumpió su prometedora carrera pianística, y, tras huir primero a Minsk y tres años más tarde a Tashkent, consiguió asentarse, gracias al apoyo de Dmitri Shostakovich, en Moscú, donde sería encarcelado en 1948 por “subversión judía” y mantenido preso hasta la muerte de Stalin en 1953. A pesar de ello, su vasta producción muestra retazos ocasionales y velados de

su filiación judía y polaca, embebidos en una matriz sobria y ácida emparentada directamente con el estilo de su mentor. Sus *Doce miniaturas*, compuestas entre el 29 de noviembre y el 6 de diciembre de 1945, pertenecen precisamente a los años de contacto estrecho con Shostakovich en Moscú, durante los cuales Weinberg recobró la esperanza de vivir pacíficamente tras los horrores de la guerra – de hecho, se casó en ese mismo año y fue padre un año después. Esta perspectiva apacible impregna el carácter general del ciclo, una colección caleidoscópica de viñetas enlazadas en un esquema de tonalidades que ascienden cromáticamente alternando entre mayor y menor. Cada miniatura despliega un carácter distintivo cuyo conjunto permite observar el universo expresivo de su autor: la *Improvisation* inicial de la flauta sola despliega elegantes arabescos que contrastan con la melancolía de la *Arietta*, en la que escuchamos una referencia a la *kujawiak*, y con la atmósfera juguetera a la francesa de la *Burleske*; el ritmo incisivo y sincopado del *Capriccio*, casi marcial, enmarca la languidez pastoral del *Nocturne* y la siniestra alegría del *Walzer*; como un juego de espejos, *Ode* propone un elocuente coral en el piano que dialoga con el cristalino y delicado *Duett* y con una ondulante

Barkarolle; y el cromatismo del *Etüde*, que se precipita sin solución de continuidad en un íntimo y agri dulce *Intermezzo*, conducen a un luminoso cierre en *Pastorale*, la escena más extensa de la colección. Décadas más tarde, en 1983, Weinberg volvió sus pasos sobre estas páginas de juventud y las arregló para flauta y orquesta de cuerdas como su op. 29bis.

El cambio más dramático, sin embargo, llegó cuatro años más tarde con la imposición del *socrealizm* en Polonia como parte de la campaña de estalinización del Partido Obrero Unificado Polaco. El precedente del decreto Zhdánov en 1948 suscitó un ambiente crítico que derivó en la persecución y la censura de muchos compositores al este del Telón de Acero, independientemente de su fama previa. Para **Andrzej Panufnik**, cuyas obras en los años de posguerra lo habían situado como el padre de la vanguardia polaca, esto supuso una caída en desgracia: reacio a escribir la música que las autoridades exigían, en 1954 abandonó Polonia como protesta contra el control sobre los artistas, provocando la censura total de su nombre y sus obras durante veintitrés años. La destrucción de Varsovia, en la que perdió todas sus partituras previas a 1944, le impactó profundamente, y su

visita a las ruinas de la ciudad hizo nacer en él “un fuerte deseo de emprender una tarea [de reconstrucción] con fragmentos de música vocal e instrumental polaca de los siglos xvi y xvii que habían caído casi en el olvido debido a la larga y trágica historia de invasiones extranjeras de Polonia”. De ese modo, su energía en aquellos años se reorientó hacia la recuperación de patrimonio polaco, manteniendo los requerimientos de las autoridades a raya a través de un nacionalismo aparentemente inocente. En 1949, el International Music Council de la UNESCO organizó un acto conmemorativo por el centenario del fallecimiento de Frédéric Chopin, para el cual encargó una serie de homenajes musicales a varios compositores europeos destacados para interpretarlas en un concierto especial en París. Como único polaco que recibió esta invitación (los otros compositores fueron Milhaud, Poulenc, Auric y Sauget), Panufnik elaboró cinco *vocalises* para soprano y piano empleando material extraído del folclore de Mazovia, tierra natal de Chopin. Titulada inicialmente *Suite polaca*, las citas a melodías populares de *Hommage à Chopin* atraviesan los cinco movimientos simétricos de la obra en la voz sin palabras de la soprano, mientras que el acompañamiento del piano sustenta una

alternancia entre canciones (movimientos impares) y danzas (movimientos pares). Aunque aquel mismo año Panufnik había sido nombrado vicepresidente del International Music Council junto a Arthur Honegger, las autoridades estalinistas no le permitieron acudir a ninguno de los eventos conmemorativos, incluido el estreno de su obra. De un modo análogo a Weinberg, Panufnik retomó esta malograda obra en 1966, desde su exilio londinense, con motivo de la celebración de la soberanía de Polonia, y la arregló para flauta y orquesta de cuerda o piano. El estreno de la nueva versión en Londres, que tuvo lugar el día de su cumpleaños, contó, esta vez sí, con su presencia a la batuta.

Posiblemente a causa de esta injerencia gubernamental en la creación artística del país, la impronta del neoclasicismo francés de los años 1920 pervivió en la pluma de muchos de los compositores que no pudieron salir de Polonia. Junto a la inspiración folclórica, estos fueron los ingredientes distintivos de la música polaca hasta la muerte de Stalin, que comportó una progresiva laxitud estética. La mayoría de los creadores que vivían en el país se dedicaron a géneros utilitarios, como la canción popular, la cantata de

alabanza al gobierno y las canciones infantiles, amparados en estéticas sencillas y amigables de cara al régimen. La literatura de juventud de **Wojciech Kilar**, que permaneció la mayor parte de su vida en la región de Silesia, trasluce nítidamente el ecosistema compositivo de la Polonia de posguerra que constituyó la cuna de su formación musical. Tras pasar sus años de adolescencia formándose como pianista en Cracovia, Kilar emprendió en 1948 estudios de composición en Katowice bajo la tutela de Bolesław Woytowicz. Su *Sonatina para flauta y piano* de 1951 fue, de hecho, fruto de uno de los exigentes ejercicios de composición impuestos por Woytowicz – quien impartía una sólida formación en las estructuras clásicas – bajo la directriz expresa de escribir una “obra neoclásica para flauta y piano”. Sus tres movimientos recorren como un escaparate varios de estos clichés estéticos: el primer movimiento, en forma sonata, plantea un exótico juego sincopado que el rondó del tercero replica en su aspecto más rústico y bartokiano, con el ritmo de *krakowiak* como base, mientras que el *Andante con moto* central muestra reminiscencias armónicas impresionistas. Otro ejemplo curioso de esta literatura imbuida de *esprit* francés proviene de la pluma de **Witold Lutosławski**, quien

dedicó buena parte de sus esfuerzos creativos en la posguerra a la composición de “música funcional” para mantener a su familia. Sus *Tres fragmentos para flauta y piano o arpa* de 1953, considerados por Lutosławski como “ejercicios de estilo”, fueron escritos como música incidental para sendas emisiones de la Radio Polaca. La primera pieza fue compuesta para la obra de teatro radiofónica *Magia*, basada en el segundo idilio del poeta griego Teócrito, cuya descripción de las brujas es ilustrada por un declamado inquieto de la flauta sobre el hechizado *ostinato* del piano. Las dos piezas restantes, escritas para el radio drama *Ulises en Ítaca*, acompañaron la adaptación de una de las obras del ensayista Jan Parandowski, *Aventuras de Odiseo*. El encanto pastoral de estas miniaturas, de clara inspiración mitológica, despliega una paleta de colores de filiación debussysta, con los ecos del Pan dibujado en *Syrinx* muy presentes. No sería hasta 1956, año en el que se celebró la primera edición del Festival Internacional de Música Contemporánea “Otoño de Varsovia”, cuando Lutosławski se desprendió de las últimas trazas de neoclasicismos y abrazó el sistema dodecafónico propio y la aleatoriedad por los que su música pasaría a ser mundialmente reconocida.

A partir de este hito clave para la permeabilización artística del Telón de Acero, el destino de la música polaca fue viviendo una progresiva apertura de miras que continúa hasta el día de hoy. Durante la década de 1960, Europa y Estados Unidos reconocieron y alabaron progresivamente la aparición en la escena internacional de una sólida “escuela polaca” formada por nombres como por Henryk Górecki, Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki, Witold Lutoslawski o Wojciech Kilar, y las políticas culturales de los gobiernos posteriores apoyaron las artes no figurativas y el legado polaco en consecuencia. La forja de una identidad étnica en torno a la música popular de Polonia, sin embargo, sentó las bases de un universo sonoro característico que permanece en el sustrato de la creación contemporánea del país. Para la joven compositora **Aleksandra Chmielewska**, que describe su música como profunda emocionalmente, con melodías distintivas y de tendencia programática, el fenómeno de la tradición oral y sus modos de transmisión cultural entre generaciones es una fuente de inspiración esencial. *Mohawk Tale* (2017) constituye una muestra meridiana de esta exploración: la pieza describe, en palabras de su autora, “un cuento tribal contado en algún lugar, en el límite de un bosque o en la

orilla de un lago, por un padre a su hijo, una abuela a su nieta, un extraño a un viajero o un joven a su amada. Y... ¿de qué trata esta historia? Es el oyente el que tendrá que responder a esta pregunta.” En manos de las generaciones más jóvenes de compositores, Polonia continúa trazando la escritura de su identidad a través de una mirada de narraciones que siguen la estela de estas raíces nacionalistas. Esta búsqueda, eterna por naturaleza, sigue hoy ya libre de todo yugo y, por fin, entregada a la invención de una nueva tradición para la cultura polaca: la de la primavera.

Daniel Falces Pulla



Photo: Carmen Hache

Printemps à Varsovie

On 11 November 1918, Poland re-emerged after one hundred and twenty-three years of subjugation. The Second Polish Republic, established with the support of Great Britain and France, marked a new milestone in the consolidation and international projection of a distinct national identity, in which music played a fundamental role. As a nation, Poles showed remarkable perseverance in everything related to their culture, resisting the brutal policies of Russification and Germanisation imposed by the occupying powers. Figures such as the pianist Ignacy Jan Paderewski, appointed Prime Minister and Minister of Foreign Affairs in 1919, or the composer Karol Szymanowski, regarded as the father of modern Polish music and director of the Warsaw Conservatory until 1930, acted as catalysts in this process both internationally and within Poland itself, establishing direct links with the leading artistic capital of the decade: Paris. The forging of distinctive styles from shared elements of regional traditions, in line with the European nationalist movements active since the final quarter of the nineteenth century, converged with aesthetic currents that sought to sweep away the last vestiges of Germanophilia from concert halls and

critical discourse in favour of an ironic, sharply defined neoclassicism.

In this context, the close contact of many Polish composers with the Parisian scene proved crucial. Jean Cocteau's pamphlet *Le Coq et l'Arlequin*, published in that same year of 1918, launched a frontal attack on the influence of Richard Wagner and Claude Debussy, proposing instead a new, austere simplicity as an alternative to Wagnerian Romanticism and Impressionism. In Cocteau's words, "enough of clouds, waves, aquariums, water nymphs and nocturnal perfumes; we need music on the ground, music of everyday life." The First World War had plunged Europe into a state of upheaval that prompted a reassessment of long-established sociocultural norms, and music took part in this process as a reflection of modern daily life, turning expressive simplicity into a necessity. Alongside tonality emerged bitonality and polytonality, a renewed interest in ancient modes, the jazz inflections brought to Europe by the American army, and new sources of inspiration such as the circus and the music hall. From this fertile ground, Szymanowski and his contemporaries drew certain elements, combining them with folk melodies in a highly personal stylistic

synthesis. This crucial precedent—and its later echoes during the period of Socialist Realism—channelled through one of the quintessential French chamber genres, the flute-and-piano duo, forms the structural axis of this recording. The unifying character of this diverse collection of works is not so much the one that would lead Western critics to speak of a “Polish compositional school” in the 1960s, but rather the residue of a refined and magical nationalism, a hybrid heir to Impressionist colour and a piquant modernism that adopts classical forms. This synthesis of identity-driven quests, bordering on the early development of ethnomusicology, and an engagement with international avant-gardes constitutes the canvas upon which the composers featured here sketched—often unknowingly—what Eric Hobsbawm would later describe as one of the principal forces of cultural cohesion: the mass invention of traditions.

For **Alexandre Tansman**, at the time the most internationally recognised Polish composer, the lightness of French neoclassical *esprit* was not merely an external influence. In 1919, at the age of twenty-two, he left Poland to settle in Paris, the city in which he would live for the rest of his life, with the exception of

the years of the Second World War. His close friendships with *Les Six*, with Maurice Ravel, and with Igor Stravinsky—whom he would encounter again two decades later as a fellow refugee in the United States—deeply shaped his compositional identity, while his relationships with other Paris-based émigré composers such as Bohuslav Martinů moulded his wide-ranging musical interests, which encompassed jazz, cabaret, and folk traditions of all kinds and origins. His departure from Poland was prompted by the lack of acceptance his work received in Warsaw’s musical circles, likely due both to his transgressive style and to the latent antisemitism evident in the advice of his friend Zdzisław Birnbaum, director of the Warsaw Philharmonic: “Don’t stay in this hole where they will devour you out of envy, and where your Jewish name will always be an obstacle.” Yet during his years in the French capital, Tansman would often introduce himself by saying, “je suis un compositeur polonais,” and consistently declared Polish culture to be the one closest to his heart. His *Sonatina* for flute and piano, written in 1924 and dedicated to the celebrated flautist Louis Fleury, clearly illustrates this longing for belonging articulated in French: while its concise form and textures reflect the neoclassicism shared by composers

such as Darius Milhaud and Francis Poulenc, it is interspersed with references to folk dances and harmonic devices characteristic of Polish folklore. Alongside the extensive use of the major pentatonic scale and quotations of the polonaise rhythm in the first movement and the wedding song *Oh, chmielu, chmielu* in the fifth, Tansman adds a playful nod to American fashion in the third movement with a fox-trot that shares rhythmic affinities with the mazurka. Despite its lukewarm critical reception at the time, this collection of miniatures—born of Tansman’s chamber collaboration with Fleury, with whom he frequently shared stages and tours—has since become part of the canonical repertoire for the instrument.

Two decades later, the Polish compositional landscape had been irrevocably transformed. Following the unspeakable devastation of the Second World War, 1945 marked the beginning of a period shaped by Stalinist terror, which would rewrite the concept of nationalism and subordinate the Polish quest for identity to the ideological framework of Socialist Realism imposed throughout the Soviet sphere of influence. In music, “realism” translated into simplicity—sometimes neo-Romantic in nature—and an orientation toward folklore

“by and for the people,” branding any overly elaborate creative effort as symptomatic of “formalism.” This new context created an irreparable rift across the musical life of the entire Communist bloc: while some composers, such as Tansman, were forced into exile, those who remained in Poland had to conform to these new aesthetic dictates.

Mieczysław Weinberg, born in the same year Tansman moved to Paris, suffered persecution from both sides. The Nazi invasion of Warsaw abruptly halted his promising career as a pianist, and after fleeing first to Minsk and then, three years later, to Tashkent, he eventually managed—thanks to the support of Dmitri Shostakovich—to settle in Moscow, where he was imprisoned in 1948 on charges of “Jewish subversion” and remained incarcerated until Stalin’s death in 1953. Nevertheless, his vast output occasionally reveals subtle traces of his Jewish and Polish heritage, embedded within a sober, acerbic musical language closely aligned with that of his mentor. His *Twelve Miniatures*, composed between 29 November and 6 December 1945, belong precisely to the period of close contact with Shostakovich in Moscow, during which Weinberg regained hope for a peaceful life after the horrors of

war—indeed, he married that same year and became a father the following year. This sense of tranquillity permeates the overall character of the cycle, a kaleidoscopic collection of vignettes linked by a tonal scheme that ascends chromatically, alternating between major and minor. Each miniature unfolds a distinct character, together offering a panoramic view of the composer's expressive universe: the opening *Improvisation* for solo flute unfurls elegant arabesques that contrast with the melancholic *Arietta*, which alludes to the kujawiak, and with the playful, French-tinged atmosphere of the *Burleske*; the incisive, syncopated, almost martial rhythm of the *Capriccio* frames the pastoral languor of the *Nocturne* and the sinister gaiety of the *Walzer*; like a hall of mirrors, *Ode* presents an eloquent piano chorale that converses with the crystalline delicacy of the *Duett* and the undulating *Barkarolle*; and the chromaticism of the *Etüde*, which flows seamlessly into an intimate, bittersweet *Intermezzo*, leads to a luminous conclusion in *Pastorale*, the most expansive scene of the collection. Decades later, in 1983, Weinberg revisited these youthful pages and arranged them for flute and string orchestra as his Op. 29bis.

An even more dramatic turning point arrived four years later with the imposition of *socrealizm* in Poland as part of the Stalinisation campaign of the Polish United Workers' Party. The precedent set by the Zhdanov Decree in 1948 fostered a climate of criticism that led to the persecution and censorship of many composers east of the Iron Curtain, regardless of their previous reputation. For **Andrzej Panufnik**—whose post-war works had established him as the father of the Polish avant-garde—this marked a fall from grace. Reluctant to compose the music demanded by the authorities, he left Poland in 1954 in protest against state control over artists, triggering the complete censorship of his name and works for twenty-three years. The destruction of Warsaw, in which he lost all his pre-1944 scores, profoundly affected him, and his visit to the city's ruins awakened in him “a strong desire to undertake a task [of reconstruction] using fragments of Polish vocal and instrumental music from the sixteenth and seventeenth centuries that had almost fallen into oblivion as a result of Poland's long and tragic history of foreign invasions.” His creative energy during these years was thus redirected toward the recovery of Polish heritage, keeping the authorities at bay through

an apparently innocuous nationalism. In 1949, the International Music Council of UNESCO organised a commemorative event marking the centenary of Frédéric Chopin's death, commissioning a series of musical tributes from leading European composers to be performed in a special concert in Paris. As the only Polish composer invited (the others were Milhaud, Poulenc, Auric and Sauguet), Panufnik composed five vocalises for soprano and piano using material drawn from the folklore of Mazovia, Chopin's native region. Initially titled *Suite polonaise*, the folk-melody quotations of *Hommage à Chopin* permeate the work's five symmetrical movements through the soprano's wordless vocal line, while the piano accompaniment sustains an alternation between songs (odd-numbered movements) and dances (even-numbered movements). Although Panufnik was appointed vice-president of the International Music Council alongside Arthur Honegger that same year, Stalinist authorities prevented him from attending any of the commemorative events, including the premiere of his work. In a manner analogous to Weinberg, Panufnik returned to this ill-fated piece in 1966, from his London exile, on the occasion of celebrations of Polish sovereignty, arranging

it for flute and string orchestra or piano. The premiere of the new version in London—this time with Panufnik himself conducting—took place on his birthday.

Possibly as a result of this governmental interference in artistic creation, the imprint of French neoclassicism from the 1920s endured in the work of many composers who were unable to leave Poland. Alongside folk inspiration, these elements defined Polish music until Stalin's death, which ushered in a gradual aesthetic relaxation. Most composers living in the country devoted themselves to utilitarian genres such as popular songs, cantatas praising the government, and children's music, adopting simple, regime-friendly styles. The early output of **Wojciech Kilar**, who spent most of his life in the Silesian region, clearly reflects the post-war Polish compositional ecosystem that shaped his musical training. After spending his teenage years studying piano in Kraków, Kilar began composition studies in Katowice in 1948 under Bolesław Woytowicz. His *Sonatina* for flute and piano (1951) was, in fact, the result of one of the demanding composition exercises imposed by Woytowicz—who provided a rigorous grounding in classical forms—under the explicit directive to

write a “neoclassical work for flute and piano.” Its three movements parade a range of these aesthetic clichés: the first movement, in sonata form, presents an exotic syncopated interplay echoed in the more rustic, Bartók-inspired rondo of the third, based on the *krakowiak* rhythm, while the central *Andante con moto* displays Impressionist harmonic reminiscences. Another intriguing example of this French-inflected literature comes from the pen of **Witold Lutosławski**, who devoted much of his post-war creative energy to composing “functional music” to support his family. His *Three Pieces* for flute and piano or harp (1953), described by Lutosławski as “style exercises,” were written as incidental music for Polish Radio broadcasts. The first piece was composed for the radio play *Magia*, based on the second idyll of the Greek poet Theocritus, whose depiction of witches is illustrated by an uneasy flute declamation over the piano’s spellbound ostinato. The remaining two pieces, written for the radio drama *Ulysses in Ithaca*, accompanied an adaptation of *The Adventures of Odysseus* by the essayist Jan Parandowski. The pastoral charm of these mythologically inspired miniatures unfolds a Debussyan colour palette, with clear echoes of the Pan evoked in *Syrinx*. It was not until 1956—the

year of the first edition of the International Contemporary Music Festival “Warsaw Autumn”—that Lutosławski shed the last traces of neoclassicism and embraced the personal dodecaphonic system and controlled aleatoricism for which his music would gain worldwide recognition.

From this pivotal milestone in the artistic permeation of the Iron Curtain, the trajectory of Polish music has continued toward an ever-widening openness that endures to this day. During the 1960s, Europe and the United States increasingly recognised and celebrated the emergence of a solid “Polish school” on the international stage, represented by figures such as Henryk Górecki, Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki, Witold Lutosławski and Wojciech Kilar, while subsequent cultural policies supported non-figurative arts and Polish heritage accordingly. The forging of an ethnic identity rooted in Polish folk music, however, laid the foundations of a characteristic sound world that remains embedded in the substratum of the country’s contemporary creation. For the young composer **Aleksandra Chmielewska**, who describes her music as deeply emotional, melodically distinctive and inclined toward programmatic expression,

the phenomenon of oral tradition and its modes of intergenerational transmission is a central source of inspiration. *Mohawk Tale* (2017) stands as a clear example of this exploration: the piece depicts, in the composer's own words, "a tribal tale told somewhere—at the edge of a forest or on the shore of a lake—by a father to his son, a grandmother to her granddaughter, a stranger to a traveller, or a young person to their beloved. And... what is this story about? It is the listener who must answer that question." In the hands of the youngest generations of composers, Poland continues to inscribe its identity through a myriad of narratives that follow in the wake of these nationalist roots. This quest—eternal by nature—now unfolds free from all constraints and finally devoted to the invention of a new tradition for Polish culture: that of spring.

Daniel Falces Pulla



Photo: Carmen Hache



Photo: Carmen Hache



Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Manuel de Falla
18-20th February 2024

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Daniel Falces Pulla

Cover photos: Krzysztof Racoń

Artist photos: Carmen Hache

Executive Producer: Gloria Medina

© 2026 Copyright: IBS Artist

Veleta, 20

18140 · La Zubia

(Granada - Spain)

info@ibsclassical.com

N°Cat: IB552026

DL GR 1164-2026

CD total time 61:43



Printemps à Varsovie

Witold **LUTOSLAWSKI**

Trzy Fragmenty

- | | |
|------------------------------|------|
| [1] 1. Magic (by Theocritus) | 1:26 |
| [2] 2. Odysseus in Ithaca | 2:02 |
| [3] 3. Presto | 1:00 |

Wojciech **KILAR**

Sonatina for Flute and Piano

- | | |
|--------------------------|------|
| [4] I. Allegro | 3:17 |
| [5] II. Andante con moto | 4:05 |
| [6] III. Rondo - Allegro | 3:02 |

Andrzej **PANUFNIK**

Hommage à Chopin (Five Vocalises)

- | | |
|--------------------|------|
| [7] I. Andante | 2:45 |
| [8] II. Allegretto | 1:32 |
| [9] III. Andantino | 1:51 |
| [10] IV. Vivo | 2:22 |
| [11] V. Andante | 2:43 |

Alexandre **TANSMAN**

Sonatine pour Flûte et Piano

- | | |
|------------------------------|------|
| [12] I. Modéré | 2:55 |
| [13] II. Intermezzo | 1:29 |
| [14] III. Scherzo (Fox-Trot) | 2:18 |
| [15] IV. Notturmo | 3:00 |
| [16] V. Finale | 1:47 |

GALA KOSSAKOWSKI FLUTE

LUIS ARIAS PIANO

Mieczyslaw **WEINBERG**

Zwölf Stücke (Miniaturen) op.29

- | | |
|-----------------------|------|
| [17] 1. Improvisation | 1:42 |
| [18] 2. Arietta | 1:22 |
| [19] 3. Burleske | 1:15 |
| [20] 4. Capriccio | 0:49 |
| [21] 5. Nocturne | 1:40 |
| [22] 6. Walzer | 1:16 |
| [23] 7. Ode | 1:31 |
| [24] 8. Duett | 1:41 |
| [25] 9. Barkarole | 1:48 |
| [26] 10. Etüde | 0:58 |
| [27] 11. Intermezzo | 1:52 |
| [28] 12. Pastorale | 2:34 |

Aleksandra **CHMIELEWSKA**

- | | |
|------------------|------|
| [29] Mohawk Tale | 6:20 |
|------------------|------|