

KRZYSZTOF PENDERECKI Y SU PIEZA PARA VIOLONCHELO SOLO: *PER SLAVA*

Nazaret Navea Expósito

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El presente artículo trata de abordar una pieza de la literatura contemporánea del violonchelo que no ha sido especialmente analizada en profundidad hasta la fecha. Esta investigación facilitará el camino a aquellos violonchelistas que decidan trabajar esta pieza, les ayudará a comprender cómo está compuesta y cómo solventar las distintas dificultades que puedan aparecer en el estudio instrumental. Por ello, se ha planteado el trabajo sobre esta obra desde tres puntos de vista analíticos: técnico-interpretativo, a partir de los recursos técnicos propios del instrumento, empleados en la obra; estructural, descifrando de qué manera están escritas las cuatro secciones que componen la pieza; y expresivo-performativo, escuchando y comparando distintas versiones de la obra. Al final de este proceso, se comprobará que *Per Slava* (1986) es una obra técnicamente asequible para aquellos violonchelistas que se encuentren, al menos, en los últimos cursos de enseñanzas superiores.

Palabras clave: *Penderecki, violonchelo, sonorismo, análisis, interpretación.*

ABSTRACT

This work tries to approach a piece of contemporary literature of the cello that has not been specially analysed in depth to date. This research will ease the path for those cellists who decide to work on this piece, as it will help them to understand how it was composed and how to solve the different difficulties that may appear during their practicing time. Because of this, the work on this piece has been planned from three analytical points of view: technical-interpretative, based on the technical resources of the instrument used in the piece; structural, deciphering the four sections that built up the written piece; and expressive-performative, listening and comparing different recordings of the piece. At the end of this process, we will see that *Per Slava* is an affordable piece for those cellists who are, at least, in the last courses of bachelor education.

Keywords: *Penderecki, cello, sonorism, analysis, interpretation.*

JUSTIFICACIÓN

Con este artículo se pretende estudiar esta importante pieza de Penderecki, que ocupa un lugar significativo en la literatura contemporánea para el violonchelo. Se trata de una pieza solicitada habitualmente en concursos internacionales de violonchelo. Fue precisamente escrita por Penderecki bajo encargo del Concurso de París en 1986 y dedicada al mismo Mstislav Slava Rostropovich, de ahí el título de la pieza.

La respuesta al porqué de este artículo es, para saber cómo está compuesta la pieza, qué recursos técnicos del violonchelo demanda y comprender el proceso que se usó para escribirla. En definitiva, extraer toda la información posible para facilitar la interpretación instrumental.

Se ha escogido esta pieza, además, para tratar un tema sobre el que se ha escrito mucho, y el cual aún da pie a bastantes debates: la libertad del intérprete durante la ejecución de una pieza. Para un instrumentista que por primera vez se enfrenta a una obra como *Per Slava* resulta intimidante trabajar con una partitura en la que no hay signo de compás y en la que, a pesar de la grafía, el intérprete tiene una libertad relativa para la ejecución. Con este artículo, gracias al proceso analítico previo, se pretende ayudar a los violonchelistas que decidan abordar esta pieza, y crear un criterio propio y personal sobre este tipo de música, con la intención de que se vea finalmente reflejado en su interpretación.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dice Alex Ross en su libro *El ruido eterno* (2009) que “la música del s. XX le suena a ruido a muchos”. Mientras la pintura abstracta era gratamente acogida, la música apenas producía un impacto en el mundo exterior, y esto se produjo, según Ross, porque la música clásica se estereotipó como “un arte de los muertos”, que empieza con Bach y acaba con Mahler (Ross, 2009: 12). Sin embargo, la evolución de la música no se puede separar de la marcha de la historia. Para conocer bien una composición de cualquier autor, en este caso Penderecki, debemos ubicar y estudiar primero su contexto.

Dividiremos el estado de la cuestión en tres apartados para facilitarnos su estudio: fuentes biográficas, trabajos para violonchelo y, por último, *Per Slava* para violonchelo solo.

Fuentes bibliográficas

Sobre la vida de Penderecki, todas las fuentes coinciden en los acontecimientos importantes de su biografía. Así, habría que resaltar los libros de Tomás Marco, *Historia cultural de la música* (2009) y *Pensamiento musical y siglo XX* (2002); y de Ulrich Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945* (2004); y la aportación de Adrian Thomas, sobre el autor en el diccionario *Grove Music Online* (s.f).

De entre estos autores, los que más profundizan sobre la parte biográfica y formativa del autor son Dibelius y Thomas.

Ambos libros nos cuentan que Penderecki es un director de orquesta y compositor que nace en Debica (Polonia) el 23 de noviembre de 1933, famoso por su búsqueda continua de texturas, lo que le llevó a ser representante de la música de vanguardia polaca. A pesar de esto, en sus primeras composiciones, alude a los estilos del s. XVIII y s. XIX, y han supuesto una parte importante en su trabajo, tanto que desafía en ocasiones el propósito de la música contemporánea (Dibelius, 2004: 403)

Para ubicar el trabajo de Penderecki en un contexto musical, Marco, en sus libros *Pensamiento musical y siglo XX* e *Historia cultural de la música* lo sitúa en Polonia durante los años 60. Afirma el autor que pese a ser un país que no conoció el dodecafonismo por haber vivido primero una etapa de nacionalismo y posteriormente una de neoclasicismo, y con fuertes influencias políticas como el nazismo y el realismo

socialista, se produjo durante esta década de los 60 en los artistas polacos un movimiento musical de vanguardia (Marco, 2002: 359).

Explica Marco que Penderecki fue uno de los muchos autores polacos que se dio a conocer en occidente en sus comienzos. En los primeros años, cuenta que muestra una influencia de compositores como Igor Stravinski, Anton Webern y Pierre Boulez. Sus trabajos aportaron grandes desarrollos en la técnica de instrumentos de cuerda y percusión, y de la orquesta al completo, ya que la grafía usada era novedosa y producía efectos inusuales. Añade Marco que la evolución del trabajo de Penderecki se podría definir más bien como “involución”, ya que sus trabajos posteriores se distancian de sus orígenes, “incluso llegará a renegar expresamente de sus comienzos” (Marco, 2002: 359).

Sin embargo, Thomas no se muestra tan radical en la descripción del estilo del compositor, sino que divide sus etapas compositivas en dos: su música hasta 1974 y su música a partir de 1975 (Thomas, s.f: parr. 6).

Thomas describe la música de Penderecki hasta 1974, su época de juventud, como una música que muestra un ritmo vigoroso y tratos melódicos líricos, dentro del neo-clasicismo frecuente en Polonia en la década de la posguerra. Sin embargo, el autor cuenta que Penderecki exploró la escritura textural y los efectos que iban a llevar a su música el sonorismo de las partituras posteriores (Thomas, s.f: parr. 6).

La segunda etapa propuesta por Thomas, su música a partir de 1975, se caracteriza por un lenguaje más relajado donde aparecían melodías más líricas. Una obra especialmente importante fue su Primer concierto para violín (1976-1977), dedicado al violinista Isaac Stern. En esta obra se puede observar claramente, como explica Thomas, que el semitono ha sido la piedra angular inconfundible del vocabulario de Penderecki a lo largo de toda su carrera, y las consecuciones de semitonos no resueltos, normalmente separadas por tritonos, han sido el aspecto más llamativo de su estilo melódico desde mediados de los años 70 (Thomas, s.f: parr. 9). Esta característica será de suma importancia en este trabajo, ya que se puede apreciar claramente en la obra que se va a analizar.

Trabajos para violonchelo.

Esra Sturman cuenta en su tesis Krzysztof Penderecki's Divertimento/Suite for cello solo (1994-2013): A stylistic analysis and performance guide (2004), que en los trabajos de Penderecki, el violonchelo fue uno de los principales instrumentos para los que compuso obras a solo, lo que supuso un gran aporte a la literatura del instrumento durante el siglo XX. Afirma que tanto el tamaño como la capacidad sonora del violonchelo concedieron muchas oportunidades para expandir todas las posibilidades técnicas y musicales desde todos los ángulos. El propio Penderecki declaró:

El violonchelo es un instrumento universal. Es mucho más universal que el violín. Su cuerpo es más grande y por lo tanto permite un mayor volumen de sonido. También es bueno el que se pueda utilizar todo el cuerpo del violonchelo en una obra (Sturman, 2004: 9).

Explica Sturman que la notación innovadora de Penderecki y sus distintivas técnicas interpretativas hicieron del violonchelo uno de los instrumentos solistas virtuosístico más importante, así como que en sus obras, Penderecki empleó efectos de color del sonido y de textura para aumentar la intensidad de la expresión musical. Sturman añade que Penderecki creó un concepto que denominaría cello total (Sturman, 2004: 10), en el que el violonchelo se utiliza no sólo con las técnicas tradicionales, sino también con las técnicas extendidas; estas se utilizaron para dos propósitos: el primero es la creación de efectos de sonido al golpear el instrumento de manera inusual; y el segundo propósito es crear gestos poderosos usando "ultra-cromatismo", cuartos de tono, clusters o glissandos. También, amplía Sturman, utiliza las ventajas del instrumento solista frente a toda la orquesta por la alternancia de la amplia gama de dinámicas de pppp a ffff, además de utilizar una variedad de patrones de glissando, trinos, arpeggios y golpes con el arco con un salvajismo requerido, frenético y una dura manera de tocar (Sturman, 2004: 10).

Per Slava para violonchelo solo (1985-1986)

Per slava es la pieza en la que se centra este estudio. No hay apenas fuentes que traten esta obra, por lo que se ha recurrido a dos páginas web: Per Slava, for cello solo cuyo autor es Gene Tyranny , y “Per Slava for cello solo” , sin autoría. Penderecki la compuso para Rostropovich, como un encargo del Cello Competition Rostropovich de París; de hecho, la dedicatoria de la partitura editada por Schott (1987) reza en francés Pour Mstislav Rostropovich, en lugar de hacerlo en inglés. Exponen estas webs que es tan grande el nivel de expresión musical y dificultad técnica que esta pieza de cinco minutos se ha convertido en una de las piezas requeridas con mayor frecuencia en las competiciones internacionales de prestigio. Continúa la web explicando que la pieza está compuesta en forma de arco, la cual se estructura en cuatro secciones: Largo, Allegretto, Vivace y Lento. Se afirma además, que la pieza se abre con "susurros" líricos que crean una ilusión de la polifonía, incluso antes de que la textura se vuelva más densa a través del uso de notas dobles (Per Slava for cello solo, s.f: parr. 2).

Comenta Sturman sobre Per Slava que los principales elementos temáticos y motivicos estructurales consisten en el intervalo mayor-menor de segunda y el monograma B-A-C-H , que es seguido por grupos rítmicos irregulares. Estos grupos aumentan su valor rítmico del doble al triple, se alargan o se acortan en el tiempo, aumentando simultáneamente el tempo para conducir la música hacia los puntos climáticos de la pieza (Sturman, 2014: 14). Al omitir las líneas de compás dentro de la notación tradicional, Penderecki establece patrones polirrítmicos agrupados en segmentos libremente realizados de material musical. De hecho, para Sturman, estos “pasajes-cadenza”, como denomina Penderecki, dan la libertad de expresión que crea un desafío adicional para el artista (Per Slava for cello solo, s.f: parr.2). Finaliza la autora añadiendo que, de una manera similar a sus obras para violonchelo anteriores, Per Slava contiene efectos de sonido coloristas, que están estrechamente relacionados con los cambios motivicos y rítmicos en la pieza (Sturman, 2014: 14).

MARCO TEÓRICO

Dado que la mira central de este análisis estará puesta en la obra para violonchelo solo de Penderecki, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales sobre los que apoyar la lectura interpretativa del cuerpo del trabajo. Se centrará la atención en el estilo compositivo de la obra objeto de estudio. Ya que Per Slava pertenece a la corriente sonorista hay que definir este concepto.

Según Danuta Mirka en su libro *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki* (1997), la tendencia de sonorismo en la música del siglo XX fue un fenómeno muy limitado, tanto geográfica como históricamente, ya que se restringió exclusivamente a la música polaca de principios de 1960 (Mirka, 1997: 3).

El término sonorismo se define como la idea de utilizar instrumentos tradicionales para obtener sonidos no tradicionales. Esto quiere decir que mediante golpes, clústers, diferentes velocidades de vibrato, raspar el cordal, etc., en un instrumento se pretende hacer un sonido distinto del que tradicionalmente se buscaría. Según la web “Sonorism” , sin autor conocido, en las obras sonoristas no hay melodía, indicación de compás ni armonía tal y como la concebimos a la manera convencional. Más adelante, cuando se establezcan unas características más amplias del sonorismo, se cuestionará si toda obra que presente estas características pertenecen a esta corriente. Además, dentro del análisis de Per Slava, veremos si se reflejan estas propiedades.

Una vez enmarcada la obra objeto de estudio, según Segura (2014) es necesario enfocar esta tarea de investigación desde un punto de vista de interdependencia entre análisis e interpretación. En este trabajo, escrito y práctica forman parte del mismo proceso de

desarrollo, aunque en la fase final se expresen con medios distintos (Segura, 2014: 7). Explica Segura que existen tres distintos enfoques en investigación artística (investigación sobre el arte, investigación para el arte, e investigación desde el arte) que previamente Christopher Frayling establece en su artículo “Research in Art and Design”, este trabajo estaría clasificado como investigación para el arte, ya que está encaminado a repercutir en la práctica artística (Segura, 2014: 3).

Siendo el fin de este trabajo repercutir en la práctica, se ha escogido una pieza que forma parte de la literatura del instrumento de conveniencia, el violonchelo. Se han efectuado, distintos enfoques para el estudio de la pieza; sin embargo, en el análisis sonoro es donde se han expuesto todos los resultados obtenidos. Para este análisis se requerirá el estudio del espectro sonoro de tres grabaciones de la pieza obtenido a través del programa Sonic Visualiser, creado por el departamento Queen Mary de la Universidad de Londres como herramienta auxiliar para la investigación musicológica. Lo que este programa hace es mostrar en su interfaz, de manera gráfica, los elementos que componen el sonido de un archivo de audio. De esta forma, el usuario puede seguir la evolución de la música y estudiar cómo está compuesta sonoramente.

Pueden servir como ejemplo los trabajos de Nicholas Cook y Daniel Leech-Wilkinson (s.f), y el de José Antonio Bowen (1996). El trabajo de Cook y Leech-Wilkinson consistió en comparar tres grabaciones distintas de la Mazurka en fa# menor, Op. 6. No. 1 de Chopin, interpretada por Arthur Rubinstein para ver el progreso que se ha producido entre las tres versiones: una con fecha de 1939, otra de 1952 y la última de 1966. Por otra parte, el trabajo de Bowen fue bastante más minucioso: cotejó distintas versiones de varias obras sinfónicas, como la Sinfonía n° 5 de Beethoven, la sinfonía n° 40 de Mozart, la sinfonía n° 6 de Tchaikovsky, la 4° sinfonía de Mahler y el Concierto para piano n° 2 de Brahms; todas ellas dirigidas por figuras como Harnoncourt, Toscanini, Bernstein, Maazel, Karajan, Norrington, Hogwood, Mehta, Solti y Masur, entre otros muchos (Bowen, 1996: 111-156). Gracias a esta herramienta, en ambos estudios se pudieron establecer las diferencias agógicas y dinámicas de las distintas versiones. Por un lado, en el trabajo dedicado a Rubinstein se pudo ver que cuanto más reciente era la versión, más se recreaba este en su interpretación; por otro lado, el trabajo de Bowen ayudó a establecer los distintos enfoques de una misma obra según el director que la interpretase.

Para el propósito de esta investigación será especialmente útil una de las funciones que ofrece el programa, consistente en la asignación de pulsos donde el usuario desee, lo que ayudará a establecer cierto orden dentro de esta pieza. En este trabajo, estos pulsos se han escogido previamente acorde a la grafía y los agrupamientos de notas empleados por Penderecki tal y como vienen representados en la partitura de la editorial Schott (1987). Mediante estas referencias, podremos obtener gráficas que nos indiquen las fluctuaciones de tiempo del intérprete: cuanto más asciende la gráfica, más desciende el tiempo de la interpretación, y viceversa. Una vez realizado esta tarea, se podrá repetir el proceso con otra grabación y así compararlas de forma objetiva. Para este análisis se han escogido tres versiones: la versión del español Guillermo Pastrana como versión de referencia por sus contrastes, versatilidad en cambios de color y variedad de timbres del violonchelo, que es uno de los fines principales para Penderecki; la del ruso Misha Quint, siendo su interpretación de Per Slava bastante opuesta a la del intérprete Granadino, no solo musicalmente sino por ser una grabación de estudio, mientras que la primera es en directo; y la del polaco Wiktor Kociuban, el cual ha tenido la oportunidad de trabajar con Penderecki en la interpretación de sus obras y cuya versión se asemeja a la interpretación de Pastrana como posteriormente veremos en las gráficas obtenidas.

METODOLOGÍA

La investigación que nos ocupa está fundamentada en el paradigma cualitativo. Se trata de un diseño metodológico de tipo descriptivo en el que se obtiene información sobre las características del objeto de estudio para así posteriormente analizar los resultados obtenidos y poder aplicarlos al campo de la interpretación. Por todo ello, en dicha

investigación se estudiarán los recursos técnicos y sonoros que Penderecki usó en *Per Slava*. Este análisis nos ayudará también a determinar el nivel de dificultad de esta composición en sus aspectos tanto técnicos como expresivos.

Durante esta investigación se seguirán los siguientes pasos: primeramente se recopilará información sobre la vida y el estilo compositivo de Penderecki, desde sus inicios hasta sus trabajos más actuales.

Con la información obtenida, dividiremos sus etapas compositivas y los rasgos que definen cada una de ellas para conocer su evolución estilística.

El siguiente paso estará centrado en el trabajo sobre la partitura. Así, tomando como referencia nuevamente los datos obtenidos se procederá al reconocimiento de aquellos elementos técnicos que definen *Per Slava*, identificando si son nuevos o similares a los que ya se conocían hasta la fecha de composición.

Tras ello, se analizarán aquellos materiales musicales que pudieran haber sido incluidos por Penderecki para la búsqueda de las distintas sonoridades que él exploraba en el violonchelo. Realizaremos un análisis del espectro sonoro de la obra mediante el programa Sonic Visualiser.

LA MÚSICA POLACA EN LOS AÑOS 60

Danuta Mirka nos explica que durante los años 60, en Polonia, se produjo una apertura al Occidente, con la consiguiente llegada de nuevas tendencias estéticas y salidas de artistas al exterior. Esto dio lugar al surgimiento del Festival Internacional de Música Contemporánea “Otoño de Varsovia” que se realiza cada dos años desde 1956, y cuya última edición fue celebrada en septiembre de 2016. En este festival se sentaron las bases que establecieron la posición indiscutible de Witold Lutoslawski como un “clásico contemporáneo” y uno de los más grandes maestros de la historia de la música y donde los jóvenes compositores Krzysztof Penderecki y Henryk Mikolaj Gorecki comenzaron sus carreras artísticas. Con este boom de compositores, se crea lo que algunos musicólogos (especialmente alemanes) han dado en llamar como “escuela polaca” cuyo elemento estilístico más característico es el llamado “sonorismo”. (Mirka, 1997: 6).

EL TIMBRE SONORISTA FRENTE AL SERIALISMO

Como regla general, el sonorismo se considera una reacción al serialismo, con sus reglamentos técnicos rigurosos y predominio de procesos formales sobre el efecto de sonido resultante. El pensamiento sonorista requiere una nueva categoría que explicaría el valor del sonido según las propiedades de una masa de sonidos, en lugar de tonos individuales, y que definiría las relaciones entre esas densidades. El timbre se consideró la propiedad más importante de cualquier sonido. La dependencia de la importancia del sonido en relación al timbre era tan estrecha que en varios artículos esos dos conceptos fueron tratados como sinónimos. El timbre fue percibido como una función de la práctica instrumental y la orquestación, y desde el principio de esta corriente, la especificación de los “efectos” constituye una parte indispensable de toda crítica o análisis (Mirka 1997: 8).

Penderecki creó el inventario más rico de técnicas instrumentales atípicas para los instrumentos de cuerda, ya que, al formarse en violín, este grupo instrumental le era más familiar. Aparte de las técnicas normales de interpretación, como el arco y pizzicato, Penderecki demandaba varios tipos de vibrato, lentos y rápidos, junto con recursos como el col legno battuto y el col legno tratto, los cuales apenas se empleaban a pesar de conocerse. Además, el compositor demandaba otras técnicas como golpear la caja de resonancia, pasar el arco por el cordal, golpear el batedor con la palma de la mano o golpear la silla con el arco. Estas “técnicas percusivas” fueron las que más provocaban las quejas de los instrumentistas y descolocaban al público. El cluster fue una señal de identidad en los trabajos de Penderecki, construía clusters formados por cuartos de tono y semitonos

haciendo que se expandiesen hasta distancias de décima. Además, junto a estos clusters, empleaba recursos como cuartos de tono y glissandi, los cuales se consideran como un factor que enriquece y dota de movimiento a la música. (Mirka, 1997: 8-9).

ANÁLISIS DE *PER SLAVA*

Como hemos mencionado anteriormente, el eje principal de este artículo es el análisis de la obra *Per Slava*. A fin de facilitar el correcto entendimiento del trabajo analítico, se han numerado los pentagramas según la partitura editada por Schott y dividido la obra en cuatro secciones: *Lento*, *Allegretto*, *Vivace* y *Lento*, ya que cada sección tiene sus propias particularidades compositivas y técnicas.

En el análisis técnico-interpretativo no se encuentran novedades de la técnica del violonchelo, respecto a lo que ya se conocía hasta la fecha de composición (1985-1986). Como se explicó en el marco teórico, esta obra pertenece a la corriente sonorista, lo que significa que prevalece la búsqueda de efectos tímbricos en el instrumento frente a una melodía o una armonía como la concebimos de forma convencional. Para ello, Penderecki emplea recursos sonoros como cuerdas al aire específicamente requeridas (ilustración 1); el *ponticello* (ilustración 2), el cual se ejecuta pasando el arco lo más cerca posible del puente, lo que produce un sonido sin núcleo y ligeramente chillón; y los armónicos, artificiales (ilustración 3) con una sonoridad ligeramente pobre al no dejar resonar la cuerda completamente, y naturales (ilustración 4), que suena más abiertos y nítidos que los artificiales.

Como hemos mencionado anteriormente, el eje principal de este artículo es el análisis de la obra *Per Slava*. A fin de facilitar el correcto entendimiento del trabajo analítico, se han numerado los pentagramas según la partitura editada por Schott y dividido la obra en cuatro secciones: *Lento*, *Allegretto*, *Vivace* y *Lento*, ya que cada sección tiene sus propias particularidades compositivas y técnicas.

En el análisis técnico-interpretativo no se encuentran novedades de la técnica del violonchelo, respecto a lo que ya se conocía hasta la fecha de composición (1985-1986). Como se explicó en el marco teórico, esta obra pertenece a la corriente sonorista, lo que significa que prevalece la búsqueda de efectos tímbricos en el instrumento frente a una melodía o una armonía como la concebimos de forma convencional. Para ello, Penderecki emplea recursos sonoros como cuerdas al aire específicamente requeridas (ilustración 1¹); el *ponticello* (ilustración 2), el cual se ejecuta pasando el arco lo más cerca posible del puente, lo que produce un sonido sin núcleo y ligeramente chillón; y los armónicos, artificiales (ilustración 3) con una sonoridad ligeramente pobre al no dejar resonar la cuerda completamente, y naturales (ilustración 4), que suena más abiertos y nítidos que los artificiales.



Ilustración 1: cuerda la al aire en el pentagrama 1



Ilustración 2: ponticello del pentagrama 11

¹ Salvo que se indique lo contrario, todas las imágenes serán extraídas de la partitura editada por Schott (1987).



Ilustración 3: armónico artificial, pentagrama 6



Ilustración 4: armónico natural en el pentagrama 23

Además, emplea recursos técnicos como son pasajes de pulgar de alta dificultad (ilustración 5), donde se producen dos melodías superpuestas con distinta figuración; pizzicato de mano derecha (ilustración 6) y mano izquierda (ilustración 7), que se producen pellizcando la cuerda; dobles cuerdas simultáneas (ilustración 8); *spiccato* (ilustración 9), que es un golpe de arco que consiste en tocar las notas de forma breve y saltando sobre la cuerda, no permaneciendo en ella; trémolos de mano izquierda (ilustración 10), que consisten en la alternancia repetida de dos notas en un mismo arco, en este caso a distancia de tercera, a alta velocidad; y acordes de cuatro notas (ilustración 11), los cuales se ejecutan partiendo el acorde de dos en dos, es decir, primero se tocan las dos graves de forma simultánea y luego las dos agudas de forma simultánea.

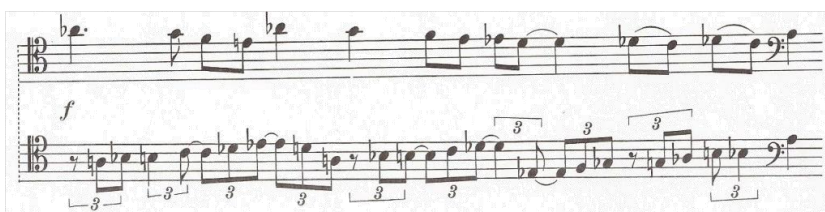


Ilustración 5: pasaje de pulgar de alta dificultad en el pentagrama 5



Ilustración 6: pizzicato de mano derecha, pentagrama 11

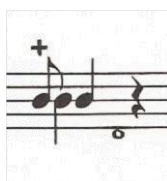


Ilustración 7: pizzicato de mano izquierda en el pentagrama 24

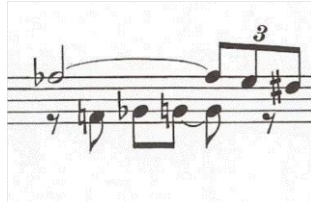


Ilustración 8: dobles cuerdas, pentagrama 25



Ilustración 9: spiccato, pentagrama 21



Ilustración 10: trémolos del pentagrama 12



Ilustración 11: acordes de cuatro notas en el sistema 23

El análisis técnico interpretativo nos ayudará a comprender mejor los cambios agógicos que realizan los intérpretes y servirá de ayuda para determinar el nivel de dificultad de esta obra. Antes de abordar este análisis expresivo-performativo, se hablará del análisis estructural. Durante la revisión de la bibliografía del compositor y de la obra, en dos páginas web sin firmar como *Per Slava, para cello solo*² aparece constatada la afirmación de que la pieza está compuesta a partir de lo que se conoce como motivo B-A-C-H, el cual se ha explicado con anterioridad a pie de página. Otra web sin autor, *Per Slava para cello solo*³ explica que Penderecki transforma este motivo B-A-C-H para la elaboración del material temático que constituirá *Per Slava*, obteniendo como motivo generador de la obra la secuencia la-si-do-si bemol.

Si bien al comienzo de la pieza encontramos este motivo de forma clara, intentar ubicarlo en el resto de la pieza se vuelve una tarea poco productiva. Esto se debe a que este motivo que utiliza Penderecki está formado por intervalos de semitono, y si se observa la obra, el semitono aparece en toda ella, al principio como elemento generador, y más

² *Per slava, for cello solo*. Recuperado de <http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/dla-slavy-na-wiolonczele-solo>

³ *Per Slava for cello solo*. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/per-slava-for-cello-solo-mc0002385370>

adelante empleado en dobles cuerdas. Por este motivo, la tarea de identificar este motivo variado B-A-C-H resulta un tanto intrascendente, mientras que descubrir cuáles son los patrones interválicos que se usan como génesis de cada sección puede resultar más productivo.



Ilustración 12: motivo B-A-C-H original. (Fuente: elaboración propia)



Ilustración 13: Reducción de la melodía que aparece al comienzo de *Per Slava*, donde se encuentran las notas del motivo B-A-C-H variadas. (Fuente: elaboración propia)

Así, al analizar la primera sección se aprecia que Penderecki emplea el semitono como elemento característico para la expresión de lamento que va dibujando en una primera frase cargada de tensión (ilustración 14). Esta tendrá sus puntos culmen en dos momentos: el primero, un sol bemol que aparece en el pentagrama 2 (según se ha numerado), y que tiene un matiz de *mezzoforte* (ilustración 15); el segundo, y el más importante de la sección, un la bemol dentro del sistema 5 con matiz *forte* (ilustración 15), siendo uno de los matices más potentes escritos por Penderecki en la obra.



Ilustración 14: Comienzo de *Per Slava*, donde se ve claramente el uso expresivo del semitono en la construcción de la música

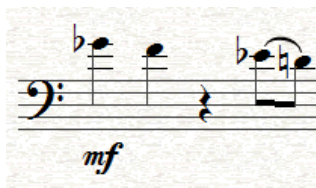


Ilustración 15: mezzoforte del pentagrama 2. (Fuente: elaboración propia)



Ilustración 16: Forte del sistema 5.

Durante la segunda sección, *Allegro*, además de la tensión y el dolor que el semitono venía provocando, todo este carácter dramático se enfatiza con un nuevo intervalo que aparecerá durante esta segunda y tercera sección: el tritono. Este se presenta en esta obra siempre de forma ascendente, tanto en distancias de 4° aumentada como de 5° disminuida, y siempre precedido de un semitono (ilustración 17).

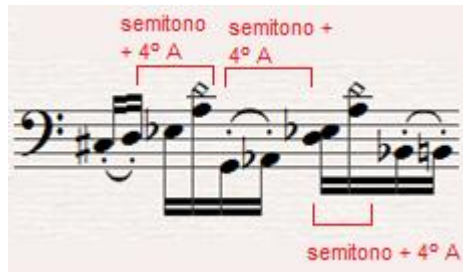


Ilustración 17: tritonos precedidos de semitonos en el pentagrama 7. (Fuente: elaboración propia)

Durante la tercera sección, *Vivace*, además de la tensión que anteriormente el semitono y el tritono habían creado, para añadir aún todavía si cabe más dramatismo y dificultad técnica, Penderecki añade intervalos de séptima disminuida y octava disminuida (ilustración 18).



Ilustración 18: saltos de séptima disminuída y tritonos, pentagrama 14. (Fuente: Elaboración propia)

En esta parte, además, hay que destacar en los pentagramas 19 y 20 dos escalas yuxtapuestas que conforman un pasaje con cierta incomodidad técnica, que veremos en el análisis expresivo-performativo, y que por lo general se ralentiza el tiempo debido a esta dificultad (ilustración 19); y un descenso cromático agrupado de tres en tres y que viene precedido antes por un silencio (ilustración 20), el primero que observamos después de un largo transcurso de esta tercera sección.



Ilustración 19: escalas yuxtapuestas de los pentagramas 19 y 20



Ilustración 20: únicos silencios de la tercera sección, ubicados en el pentagrama 21

La última sección, *Lento*, finaliza con el mismo dolor con el que comienza la primera sección gracias de nuevo al semitono. Para acabar la obra, Penderecki concentra en una progresión ascendente todos los intervalos que han provocado la sensación de tensión y dolor. Sin embargo, el último acorde que aparece en la partitura es una 5ª justa. Esta puede ser tomada como el intervalo que aporta la serenidad necesaria para calmar toda la tensión acumulada previamente (ilustración 21).



Ilustración 21: pasaje final, sistema 27

Por último, para el análisis expresivo-performativo, hemos comparado auditivamente tres versiones de la obra, ayudados con el programa Sonic Visualiser. Para esta actividad, al igual que para el análisis estructural, hemos estudiado cada sección de la obra por separado para facilitar la comprensión y la extracción de datos para su posterior comparación y establecimiento de conclusiones. Una vez analizadas las cuatro secciones de las tres versiones, hemos comparado las distintas versiones de la obra completa.

Al ser una obra que carece de signo de compás y de líneas divisorias, se han seleccionado una serie de pulsos de referencia gracias a una de las funciones de Sonic Visualiser, llamada *Add time instants layer*, que permite añadir puntos de referencia donde el usuario desee. En este caso, se han establecido estos momentos en base a la grafía empleada por Penderecki, añadiendo un pulso por cada agrupamiento de notas, salvo en las secciones rápidas, donde se han colocado cada dos o tres agrupamientos. Para facilitar la comparación de estas tres versiones escogidas, se ha obtenido, mediante una extracción de datos numéricos a partir de una función, llamada *Export Annotation Layer*, que incluye Sonic Visualiser, una gráfica que incluye dos datos fundamentales: el primero, en el eje de abscisas (x), encontramos los segundos en los que se ha colocado cada pulso; y el segundo, en el eje de ordenadas (y), el tiempo en segundos que separa un pulso de otro.

Es de destacar el hecho de que, a pesar de que la obra fue compuesta para Rostropovich, no hay grabaciones de la pieza realizadas por él.

En la primera sección, *Lento*, observamos que en las tres versiones no hay apenas fluctuaciones de tiempo muy exageradas. En Pastrana observamos que no hay picos que destaquen en la gráfica y que el rango agógico en el que se mueve es más bien estable. Sin embargo, en Quint observamos muchos más picos extremos. El más alto en la gráfica (el momento más lento del movimiento), coincide con el momento previo al comienzo de las dobles cuerdas del pentagrama 3, posiblemente porque es ahí donde comienzan a fluctuar distintas voces repitiendo el tema que al comienzo se expone y creando más tensión en la sección; y el punto más bajo (el más rápido del movimiento) coincide con un silencio que Quint mide a menos de la mitad de su valor teórico. Kociuban, por su parte, obtiene una gráfica bastante similar a la de Pastrana, salvo por el final, donde se ve que el polaco retrasa el tempo antes de finalizar la sección.

En la segunda sección, *Allegretto*, Pastrana y Quint comparten una gráfica muy parecida. Observamos en la gráfica de Pastrana un crecimiento, lo que en el tiempo de la interpretación supone una bajada agógica considerable, y para terminar vuelve al tiempo original; este crecimiento corresponde a la serie de pizzicatos del pentagrama 11. Sin embargo, el punto más lento de Quint no coincide con los pizzicatos del movimiento, como se podría pensar, sino que es en el paso de los pizzicatos a las fusas. Hay que

destacar que, en este punto, Quint alcanza en toda la obra la mayor distancia entre pulsos de las tres versiones: 6'9 segundos. Kociuban por su parte, tiene una gráfica que asciende progresivamente, lo que quiere decir que en el tiempo se produce un descenso. Coincide en su punto más lento con Quint.

En la tercera sección, *Vivace*, todos comparten una gráfica muy parecida. Pastrana mantiene un tiempo estable, salvo en el momento que coincide con la combinación de dos escalas cromáticas en los pentagramas 19 y 20, una descendente en el registro agudo, y otra ascendente, en el registro medio, donde ralentiza considerablemente el tiempo debido a los grandes saltos interválicos que aparecen en la partitura. Quint sí que presenta ligeros picos en su gráfica aunque se mueve en un tiempo estable. Su pico más alto coincide en este caso con el final de la escala cromática donde Pastrana tiene su punto más alto. Kociuban coincide con Pastrana en su punto más alto.

En la cuarta sección, *Lento*, sí que se observan muchos picos en la versión de Pastrana, coincidiendo el punto de mayor pausa con el momento previo a la escala final de la obra, en el pentagrama 27; y siendo el más bajo precisamente esta última escala final. Quint por su parte baja de forma muy radical el tiempo en la última escala previa a los acordes del final, y su punto más bajo coincide, de nuevo, con un silencio medido a menos de la mitad de su valor. Kociuban tiene su punto más alto en la gráfica durante las dobles cuerdas previas a la última escala, que es donde se encuentra su punto más bajo, entre los pentagramas 26 y 27. Durante esta sección hay que destacar que mientras Quint reduce mucho el tiempo del final, Pastrana y Kociuban aceleran bruscamente.

Comparando las tres versiones completas, las gráficas obtenidas de la versión de Pastrana y Kociuban se parecen bastante más entre ellas que a la de Quint. Los picos más extremos de estas dos primeras coinciden en muchos puntos, mientras que la de Quint tiene sus puntos más extremos en otros momentos de la obra (ilustración 22).

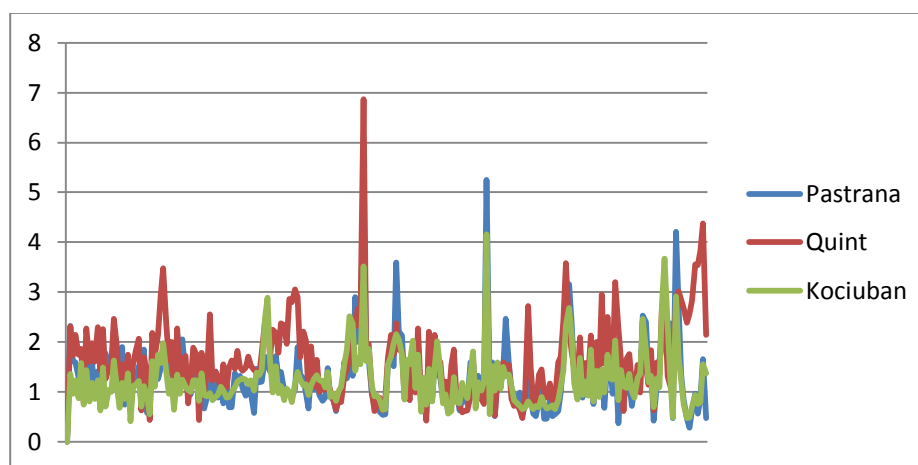


Ilustración 22: gráfica comparativa del análisis auditivo las tres versiones. (Fuente: elaboración propia)

Dado que las tres versiones comparten características similares, es difícil decidir cuál de ellas se ajusta más a la escritura de Penderecki al ser una obra sin compás donde es difícil establecer cierta jerarquía en cuanto a las notas que la forman. Aun así, gracias a la grafía que emplea el autor se puede intuir los agrupamientos que él parecía querer en su interpretación. Es cierto que los tres chelistas tienen su propia idea sobre cómo interpretar *Per Slava*, sin embargo, se observa que donde hay una mayor dificultad técnica, los tres intérpretes juegan con el *tempo* para emplearlo a su favor. Es por eso que otra parte a tener en cuenta dentro de este análisis expresivo-performativo es el nivel de dificultad que tiene *Per Slava*. Durante el análisis que se ha hecho de estas versiones se han encontrado puntos de la obra donde, debido a su dificultad o a su inviabilidad técnica, el intérprete ha tenido que solventar estos inconvenientes utilizando ciertas argucias que no reflejan lo escrito por el autor.

Así, en primer lugar, encontramos que los armónicos artificiales que Penderecki escribe (ilustración 2), la gran mayoría de los chelistas lo ejecutan de forma natural, seguramente por comodidad o por mayor efectividad en la interpretación. En las tres grabaciones analizadas, todos realizan los armónicos de forma natural en lugar de artificial.

Otra zona a destacar en la pieza es el momento donde el autor pasa de escribir en un pentagrama a escribir en dos, en los sistemas 5 y 6 (ilustración 5). Esto ocurre porque se producen dos melodías distintas y escribirlo en un solo pentagrama daría lugar a muchas confusiones y dificultades en la lectura. En el pentagrama 5 pocas artimañas puede hacer el intérprete, ya que es un pasaje de pulgar de dificultad elevada y no hay otra opción que interpretarlo como viene escrito. Sin embargo, en el pentagrama 6 (ilustración 23) encontramos que se debe interpretar a la vez una nota situada en la primera cuerda, y que Penderecki especifica que sea ejecutada al aire, y una nota situada en la tercera cuerda. Como esto es físicamente imposible, la manera usual de interpretar este pentagrama es ejecutando la nota de la primera cuerda, en este caso la, antes de la última nota del tresillo, do en tercera cuerda. Otra opción para interpretarlo es ejecutar la nota la pisando en segunda cuerda de manera simultánea al do en tercera cuerda, pero esto no es lo que el compositor pide.



Ilustración 23: pentagrama 6 de la obra

Más adelante, en ese mismo movimiento, encontramos que Penderecki escribe unas fusas a modo de trémolo (ilustración 24), lo que corresponderían a 8 fusas escritas. Sin embargo, al analizar las grabaciones y consultar con otros chelistas, por motivos prácticos este pasaje se ejecuta emitiendo cuatro batidas de mano izquierda en lugar de ocho. Es decir, ejecutando como semicorcheas en lugar de fusas. La justificación a esto es que el autor durante este mismo movimiento escribe las fusas de manera tradicional, por lo que se piensa que en este pasaje de trémolos más que buscar exactitud en las figuras se busca crear un efecto de tensión que desemboca en la tercera sección; por esto y por la comodidad del violonchelista, resulta más efectivo ejecutarlo a modo de semicorcheas.

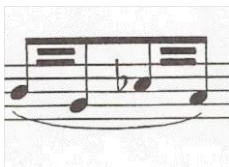


Ilustración 24: trémolos del pentagrama 12

Para terminar, debemos resaltar algunos puntos de la pieza en los que se observa en las gráficas un descenso de tiempo. Esto no se produce porque los intérpretes tengan que realizar artimañas para solventar estos pasajes, sino que por su incomodidad técnica requieren de un descenso agógico del cual el violonchelista se ayuda para la ejecución. Así, encontramos el único pasaje en la obra de *pizzicato* de mano derecha (ilustración 25) dentro de un tempo *allegretto*, lo que hace que resulte un poco incómodo; la combinación de escalas cromáticas de la que anteriormente se ha hablado (ilustración

19) y dos series de acordes de cuatro notas que abarcan una gran parte de la tesitura del instrumento (ilustración 26 y 27).

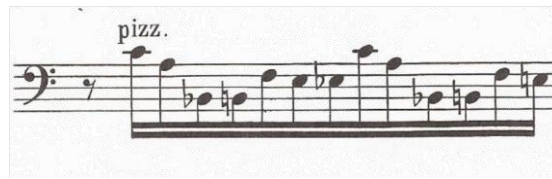


Ilustración 25: pasaje de pizzicato del pentagrama 11

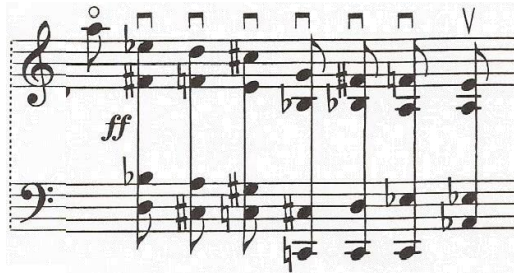


Ilustración 26: acordes de cuatro notas que abarcan casi toda la tesitura del instrumento, sistema 23



Ilustración 27: últimos acordes de la pieza del sistema 27, formados por cuatro notas que abarcan casi toda la tesitura del instrumento

CONCLUSIONES

Gracias a este estudio, se ha podido conocer más a fondo esta importante pieza del repertorio contemporáneo del violonchelo desde distintos aspectos y se ha podido establecer una serie de conclusiones como, contextualizar y así poder comprobar el peso e importancia de esta pieza en la literatura contemporánea. En segundo lugar, se han logrado analizar los distintos aspectos (estructurales, técnicos y auditivos) y establecer unas características de la pieza.

Se puede decir que a pesar de ser una obra de dificultad técnica considerable y requerida en algunos concursos internacionales de violonchelo, no es una obra que se interprete con asiduidad en comparación con otras piezas de la literatura de este instrumento. Al consultar distintas programaciones didácticas de conservatorios superiores de España (en este caso las programaciones de Andalucía, Salamanca y Madrid), se aprecia que en ninguna de ellas se incluye Per Slava; en conservatorios fuera de España (en este caso, los consultados fueron el Royal Northern College of Music y el Real Conservatorio Superior de La Haya) tampoco aparecen en los requisitos de acceso, donde solamente se indica que “una pieza contemporánea es siempre bienvenida” .

La experiencia de analizar *per Slava* resultó enriquecedora, especialmente dentro del análisis auditivo. Se utilizó el programa Sonic Visualiser, el cual ha sido una herramienta especialmente útil en la tarea de comparar versiones. Sin embargo, en otros aspectos analíticos no se obtuvieron los resultados esperados. Se comenzó este artículo con la idea de que *Per Slava* estaba compuesta mediante una variación del motivo B-A-C-H original y que Penderecki empleaba esta variación para construir la pieza. Sí que es cierto que podemos encontrar este motivo que Penderecki emplea en la composición, formado una sucesión de semitonos. Aunque si bien en un comienzo lo forman las notas del motivo B-A-C-H variado, más adelante se puede encontrar variaciones reducidas a intervalos de semitono durante prácticamente todo el desarrollo de la pieza, lo que podría hacer que, por equivocación, ubicásemos un motivo B-A-C-H donde no exista. En conclusión, vemos claramente al comienzo de la pieza el motivo empleado, pero a medida que avanzamos en el análisis y el motivo va variando, se puede volver una tarea algo intrincada que nos provoque más de una confusión.

Dentro del análisis técnico-interpretativo realmente no se encontró nada novedoso a lo que se conocía hasta la fecha de composición (1986), así que poco se ha podido aportar en relación. Se puede concluir que *Per Slava* no contiene excesiva dificultad técnica, salvo en el pasaje de pulgar que se encuentra al final de la primera página, pero nada que no se pueda resolver mediante un estudio meticuloso. Sí que es cierto que algunos puntos de la pieza son más delicados técnicamente, y es por esto que los violonchelistas analizados realizan ciertos cambios agógicos relevantes en su interpretación.

Tras realizar estos análisis se han llegado a dos conclusiones importantes. En primer lugar, y relacionada directamente con la obra objeto de estudio, es que *Per Slava* no parece pertenecer a la corriente sonorista. Es cierto que los tres requisitos básicos para que una pieza sea sonorista son que no debe tener signo de compás, ni armonía ni melodía. Aunque a simple vista *Per Slava* pueda cumplir estos tres requisitos, gracias a los distintos tipos de análisis, especialmente el técnico-interpretativo y el expresivo-performativo, se puede dudar de que esta pieza pertenezca a este estilo. La primera característica, no tener signo de compás, la cumple. Sin embargo, encontramos que hay dobles cuerdas escritas en la pieza, y no como clusters, sino como dos melodías distintas; por lo tanto, podemos decir que hay armonía. Además, gracias a los análisis auditivos realizados podemos determinar que si bien no se encuentra una melodía al uso (formada por frases regulares y fácilmente divisibles), el carácter expresivo y dramático de la obra y la interpretación de los chelistas dotan a *Per Slava* de melodías totalmente expresivas. Por estos motivos, se puede afirmar que esta composición no pertenece al sonorismo.

Se pretende que este artículo pueda servir para analizar con más facilidad, las distintas obras del autor, utilizando estas sencillas pautas y características compositivas destacadas en este artículo; Bien sea obra para violonchelo o cualquier otro instrumento. Además, podremos comparar distintas composiciones para violonchelo del autor determinar las características comunes entre ellas.

Si se quisiese seguir investigando en esta línea, sobre la notación sonorística, sería interesante continuar analizando por ejemplo el *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1959).

El análisis de este tipo de piezas se efectuaría con la ayuda de grabaciones de las obras para poder leer la partitura. Bien grabadas por nosotros mismos, bien apoyándonos en referentes ya existentes para realizar, en esta línea, una gráfica que nos permita contrastar de manera visual las distintas interpretaciones.

En definitiva, el fin de este artículo, complejo en cuanto a la búsqueda de fuentes, y exhaustivo en cuanto a análisis realizados, es facilitar el uso y provecho de las nuevas generaciones de violonchelistas, musicólogos y estudiosos de la vida de Penderecki.

BIBLIOGRAFÍA

- Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration and flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of musicological research*. 16, 111-156. Recuperado de <http://josebowen.com/wp-content/uploads/2013/06/Bowen.TempoDurationFlexibility1996.pdf>
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design*. Royal College of arts Research Paper. 1, 4-9.
- Leech-Wilkinson, D. y Cook, N. (s.f). *A musicologist guide to Sonic Visualiser*. Recuperado de http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación autor. (2009). *Historia cultural de la música*. Madrid: Fundación autor.
- Mirka, D. (1997). *The sonoristic structuralism of Krzysztof Penderecki*. Polonia: Music Academy in Katowice. Penderecki, K. *Per Slava*. Maguncia (Alemania): Schott, 1987.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- Segura, S. (2014). *Apuntes de la asignatura "Metodología de la investigación"*. Conservatorio Superior de Música de Jaén.
- Sturman, E. (2004). *Krzysztof Penderecki's Divertimento/Suite for cello solo (1994-2013): A stylistic analysis and performance guide*. (Doctor of musical arts, published). University of North Texas. Texas.
- Thomas, A. (s.f.). "Penderecki, Krzysztof". En *Grove Music Online*. Recuperado de: http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo