

APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA DE PENDERECKI

JUAN MANUEL ABRAS

Resumen

Krzysztof Penderecki (Dębica, 1933) ha sido considerado una 'verdadera leyenda de la historia de la música' y 'el compositor vivo más reconocido por el público en general'. ¿Cuál es la estética de este artista polaco que compone para príncipes, catedrales y ciudades, y ha recibido más de medio centenar de honores y reconocimientos internacionales? A dicha estética, plasmada en la producción musical pendereckiana, nos aproximaremos a través de un enfoque diacrónico-sincrónico y descriptivo-normativo, debido a la naturaleza de ésta. Después de exponer los estímulos musicales de la infancia y juventud de Penderecki, describiremos las distintas fases de su producción, deteniéndonos en sus respectivas obras y particularidades; luego, a modo de síntesis, examinaremos las características inherentes a la totalidad de dicha producción, resumida gráficamente a través de un modelo funcional; por último, abordaremos las concepciones subyacentes en lo más profundo de la creación del artista polaco con quien hemos tenido el privilegio de estudiar.

Palabras clave: Estética - Penderecki - Polonia - Síntesis - Sonorismo.

Abstract

Krzysztof Penderecki (Dębica, 1933) has been regarded as a 'true legend of music history' and 'the most recognized living composer by the general audience'. What are the aesthetics of this Polish artist who composes for princes, cathedrals and cities, and has received more than half a hundred honours and international recognitions? We will approach the above mentioned aesthetics, shown in the pendereckian musical output, through a diachronic-synchronic and descriptive-normative perspective, due to the nature of it. After presenting the musical stimuli of Penderecki's childhood and youth, we will describe the different phases of his output, looking at their corresponding works and particularities; then, as a summary, we will examine those characteristics which are inherent to the whole of the above mentioned output, summed up graphically through a functional model; finally, we will tackle the conceptions that lie beneath the innermost of the creations of the Polish artist with whom we have had the privilege of studying.

Key words: Aesthetics - Penderecki - Poland - Sonorism - Synthesis.

1. Introducción

‘Una verdadera leyenda de la historia de la música’¹, ‘el compositor vivo más reconocido por el público en general’², ‘una figura colosal’³, una ‘especie de dramaturgo —o de demiurgo— musical’⁴; aquél que posee un ‘expresionismo cósmico’⁵, una ‘intensa y conmovedora expresión’⁶, ‘un impactante oficio musical’⁷ y ‘ya tiene garantizado un lugar en la historia grande de la música’⁸; a quien ‘se lo admira por el valor de sus obras y porque va y viene con una libertad total’⁹; alguien cuya presencia sobre un escenario puede ser un ‘un verdadero acontecimiento’¹⁰ e incluso un ‘suceso excepcional y trascendente’¹¹: ‘el genial Penderecki’¹². Así han definido algunos de los más destacados compositores y críticos musicales de Argentina (la patria de Argerich, Barenboim, Ginastera, Kagel, Piazzolla y otros artistas) a este célebre compositor y director polaco con quien hemos tenido el privilegio de estudiar. ¿Cuál es la estética de este artista polonés que compone para príncipes¹³, catedrales¹⁴ y ciudades¹⁵, creando obras

¹ SCALISI, C., 2008^a. Debido a la naturaleza de Internet, las versiones *online* de algunas publicaciones periódicas carecen de referencia de paginación; sus correspondientes enlaces constan en la bibliografía (*vide infra*).

² KOHAN, P., 2004.

³ *Ibidem*.

⁴ PAZ, J. C., 1971: 596.

⁵ *Ibidem*: 595.

⁶ CODA, H., 2008.

⁷ FISCHERMAN, D., 2004c.

⁸ LIUT, M., 2004.

⁹ SUÁREZ URTUBEY, P., 2004.

¹⁰ KOHAN, P., *loc. cit.* *Vide nota 1.*

¹¹ *Ibidem*.

¹² FISCHERMAN, D., *loc. cit.*

¹³ *El despertar de Jacob [Przebudzenie Jakuba]* (1974) fue compuesta en ocasión del 25.º año de reinado del Príncipe Raniero III de Mónaco.

¹⁴ Penderecki escribió *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam [Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo según Lucas]* (1963-66) para la conmemoración del 700 aniversario de la catedral de Münster; *Magnificat* (1973-74), para la del 1200 aniversario de la catedral de Salzburgo.

—muchas de ellas sacras y de ‘intencionalidad humanista’¹⁶— por las cuales ha recibido una treintena¹⁷ de premios, órdenes y condecoraciones de Estado, una veintena¹⁸ de investiduras como Doctor *Honoris Causa* y una decena¹⁹ de membresías honorarias provenientes de academias e institutos de los dos hemisferios del planeta? ¿Cómo es la poética de este artista europeo que es, además, un ‘hombre generoso, hospitalario y desinteresado’²⁰, gracias al cual un artista sudamericano como Gandini —el pianista de Piazzolla— fue invitado al Primer Mundo para tocar sus propias piezas²¹? A dicha estética, plasmada en la producción musical pendereckiana, nos aproximaremos en las siguientes páginas²² a través de un enfoque que

¹⁵ *Las Siete Puertas de Jerusalén [Siedem Bram Jerozolimy]* (1996) le fue comisionada a Penderecki en el marco de las celebraciones por los 3000 años de dicha ciudad israelí.

¹⁶ VARACALLI COSTAS, D., 2004.

¹⁷ Entre 1959 y 2005 serían cerca de 36 las distinciones recibidas por Penderecki, de acuerdo al Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl; fecha de último acceso: 06-07-10).

¹⁸ Los doctorados *honoris causa* recibidos entre 1972 y 2005 por el compositor polaco serían cerca de 22, según el Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl; fecha de último acceso: 07-07-10); entre ellos se cuenta el de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (1994).

¹⁹ En el Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl; fecha de último acceso: 06-07-10) consta que Penderecki habría recibido, hasta el momento, cerca de 14 membresías honorarias.

²⁰ GANDINI, G., 2004.

²¹ Comenta GANDINI, G., *loc. cit.*: “[...] Yo estreno [en Buenos Aires], actuando como solista, mi Fantaisie Impromptu. [...] Penderecki está entre el público. [...] Al año siguiente recibo un telegrama donde la radio de Austria me invita a tocar la misma obra con la orquesta de la radio en el Musikverein de Viena y el Festival Musik Protokoll, de Graz. No me explico cómo conocían la obra. Al llegar a Viena, voy al edificio de la radio... y me entero de que había estado Penderecki y había dicho que debían invitarme a tocar esa pieza. Al regresar al Opern-Ring [*sic*] Hotel Pensión recibo un llamado de Penderecki, invitándome a comer fischensuppe [*sic*] en un restaurant gitano. Esta ceremonia se repitió durante toda mi estadía en Austria. [...] Ese es mi recuerdo de Penderecki: el de un hombre absolutamente generoso, hospitalario y desinteresado”.

²² Originalmente escritas para el Seminario de Pensamiento Composicional Contemporáneo, dictado en 2010 por el Prof. Dr. Juan Ortiz de Zárate en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

—debido a la naturaleza cambiante y multifásica de ésta— va de lo diacrónico a lo sincrónico y desde lo descriptivo hacia lo normativo evitando, asimismo, tanto los análisis de obras como el adentrarse en cuestiones biográficas.

Para dicho menester hemos contado con una amplia gama de fuentes documentales disponibles a partir de nuestros estudios en Polonia, principalmente bibliográficas y orales —prefiriendo, cuando ha sido posible, las primarias a las secundarias y los testimonios directos a los indirectos, respectivamente—, aunque también hemerográficas (de procedencia argentina, por razones de índole contextual y personal) y audiovisuales. Esta sobreabundancia de fuentes nos ha llevado a realizar una cuidadosa selección de los documentos empleados —guiados por nuestra experiencia curricular cracoviana— en el uso de los cuales hemos preferido dejar ‘hablar’, citas mediante, al propio compositor junto a varios de los máximos referentes internacionales sobre el tema en cuestión, evitando recurrir a paráfrasis espurias (la Providencia nos ha permitido tratar tanto a Krzysztof Penderecki como a algunos de dichos eruditos, entre ellos Teresa Malecka y Mieczysław Tomaszewski) y movidos, al mismo tiempo, por el deseo de traducir dichas fuentes al castellano, con la esperanza de llenar el vacío bibliográfico que sobre dicha temática pudiera existir en la lengua cervantina.

Así, luego de una sucinta exposición de los estímulos musicales a los que estuvo expuesto Penderecki durante su infancia y juventud, pasaremos revista a las distintas fases o períodos de su producción musical, deteniéndonos en las particularidades propias de las obras surgidas de éstos; seguidamente, y a modo de síntesis, nos explayaremos sobre las características inherentes a la totalidad de la producción pendereckiana, resumida gráficamente a través de un modelo funcional; por último, nos adentraremos en las concepciones que —estamos convencidos— subyacen en lo más íntimo de la creación del artista polaco.

2. De salmos y trenos

Las mismas potencias anímicas que años más tarde habrían de crear la estética pendereckiana fueron las que estuvieron expuestas, desde la llegada al mundo de Krzysztof Penderecki en la Polonia de 1933, a los estímulos musicales —tanto de índole familiar (procedentes de Alemania, Armenia,

Austria y Polonia)²³ como local (austriacos, judíos y polacos)— de su nativa Dębica²⁴: la música de las reuniones en las que tocaba su padre, aquella de la liturgia sinagoga que se colaba por el jardín de su casa, o la de las bodas, bailes y celebraciones escolares que animaba con su propio grupo el futuro artista polaco que, antes de convertirse en compositor, pensó en ser marinero, cirujano, pintor, arquitecto²⁵, historiador del arte y violinista²⁶. A partir de 1951, una vez instalado en Cracovia, las influencias musicales que Penderecki recibe vendrían principalmente de la mano de sus profesores (Franciszek Skołyszewski, Artur Malawski y Stanisław Wiechowicz) en el ámbito académico y, en el extracurricular, de los programas radiales, los conciertos brindados por la orquesta filarmónica de la ciudad y los artistas extranjeros que visitaban Polonia en aquellos años: de esta manera, las obras de Bartók, Honegger, Nono, Orff, Stravinsky y Xenakis, entre otras, lograban traspasar la Cortina de Hierro junto a las técnicas con que habían sido elaboradas; dice Penderecki:

“En 1957, Luigi Nono vino de visita a Polonia. Trajo algunas partituras con él, y me dio algunas. Recuerdo las *Five Pieces* de Webern. Yo estaba ya escribiendo mi propia música en ese tiempo (1957 o 1958). También me dio algo de su música. Creo que fue *Il Canto di Spezzi* [sic]²⁷, *Varianti* para vio-

²³ Según TOMASZEWSKI, M., 2003: 79-80, el padre de Penderecki —un abogado al frente del banco de Dębica y de la sede local del movimiento patriótico Sokół— era de origen austriaco por vía paterna y armenio por vía materna; la madre del compositor —a cargo de la religiosidad familiar— provenía, en cambio, de una familia alemana.

²⁴ La localidad de Dębica se encuentra a unos 120 km de Cracovia y es hoy un importante centro industrial; fundada en 1358 por Casimiro III el Grande, Rey de Polonia, recibió una importante corriente migratoria de origen judío durante el siglo XVII, siendo anexada al Imperio Austrohúngaro en 1772.

²⁵ Entrevistado en GIANERA, P., 2008, comenta Penderecki: “Hago muchísimos bocetos para cada pieza, pero no bocetos musicales... Son simplemente la forma arquitectónica de la obra. Como escribo música desde muy chico, el lenguaje musical no es ningún problema para mí. Compongo como si escribiera una carta”.

²⁶ TOMASZEWSKI, M., *loc. cit.*

²⁷ Al día de la fecha, no consta en el catálogo de la Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS (www.luiginono.it; fecha de último acceso: 06-06-10) obra alguna que contenga en su título la palabra *spezzi*; probablemente se refiera a *Il canto sospeso* (1956), de dicho compositor italiano, lo que parecería confirmar TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 49.

lín y orquesta, *Cori di de Doni* [sic]²⁸, la obra para coro, y después *Improvisation sur Mallarmé* de Boulez. Todo esto era muy nuevo para mí, y traté de incorporar estas técnicas en un tiempo muy breve. Esto fue en 1958, hasta la mitad de 1959. Y después decidí seguir mi camino”²⁹.

Es durante esta época que el compositor polaco concibe sus primeras piezas, como *Sonata para violín y piano* [*Sonata na skrzypce i fortepian*] (1953), *Miniaturas para clarinete y piano* [*Miniatury na klarnet i fortepian*] (1956), y *Epitaphium Artur Malawski in memoriam* (1957-58), mientras se va nutriendo abundantemente de las obras más célebres de la literatura universal, que contribuirían a despertar en él un especial interés por el mundo clásico: mientras estudiaba música, Penderecki pasó “[...] casi la misma cantidad de tiempo estudiando lenguas clásicas y filosofía. [...] En la vieja Cracovia pude sentir lo que significaban la continuidad y la unidad de la tradición; me vi a mí mismo como criado en la cultura mediterránea”³⁰, confiesa el artista polonés. Y no pasaría mucho tiempo antes de que dichos gustos se volvieran para él una fuente de inspiración³¹ de la cual han bebido, hasta el día de hoy, muchas de sus composiciones: es algo que se plasma en las múltiples referencias intertextuales que encontramos en la producción musical pendereckiana a lo largo de los años, casi de manera ininterrumpida; comenta Chłopicka:

“En las obras tempranas de Krzysztof Penderecki, las tendencias artísticas del compositor estaban conectadas a su deseo de crear un lenguaje musical individual y encontrar nuevas soluciones formales para su música. Penderecki buscó inspiración en varios campos, lo cual le hizo transferir a la música ciertas concepciones y experiencias extra-musicales³². Esto tuvo una importancia crucial para darle forma a varios elementos de las obras: su ma-

²⁸ Por *Cori di Didone*, obra compuesta por Luigi Nono en 1958.

²⁹ Penderecki, *apud* COPE, D., 1993: 71 (trad. del autor).

³⁰ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 81 (trad. del autor).

³¹ Entrevistado en GIANERA, P., *op. cit.*, dice Penderecki: “Sí, la literatura fue siempre un elemento imprescindible de mi música, la fuente de inspiración”.

³² Acerca de las referencias ‘extra-musicales’ y la musicología, *cf.* SOLOMOS, M., 2006: 16-27.

terial sonoro, técnicas de organización, textura y forma, así como principios de integración interna [...]”³³.

En la Polonia de aquel entonces, un medio musical que daba su apoyo a los artistas jóvenes desde el sector público y privado articulándose en base a instituciones y estructuras funcionales —algo casi inexistente en otras partes del mundo— resultó esencial para que tuviera lugar lo que Tomaszewski llama, dentro de la producción pendereckiana, ‘el ingreso efectivo, 1958-60: la fase de *Salmos de David*’³⁴: un período de obras premiadas y —debido a ello³⁵— ejecutadas numerosas veces, posibilidades de becas³⁶ para estudiar en el exterior, encargos de festivales e instituciones³⁷, propuestas de publicaciones, elogios de gran parte de la crítica musical, trabajos como compositor de música para teatro de títeres³⁸ y un cargo en la Escuela Superior Estatal [hoy Academia] de Música de Cracovia como asistente de Stanisław Wiechowicz (en aquel entonces, Jefe del Departamento de Composición); al decir de Tomaszewski:

“[...] [Penderecki] tiene [entre 1958 y 1960] una serie de composiciones en las cuales manifiesta su visión del mundo, la vida y el arte [...]. Es ya aquí que el programa conceptual de Penderecki pone al hombre entre el cielo y la tierra. Las palabras tienen mucho que contribuir tanto en el área de los significados generales como en la escala atómica del lenguaje, mientras la música oscila desde lo significativo hasta lo lúdico y constituye una combinación de tendencias post-schoenbergianas y post-franco-flamencas. De

³³ CHŁOPICKA, R., 2003: 257 (trad. del autor).

³⁴ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 82 (trad. del autor).

³⁵ Según se estilaba en muchos países europeos (a diferencia de lo que sucede en otras latitudes).

³⁶ Según el Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl; fecha de último acceso: 07-07-10), Penderecki obtuvo una beca (1968-70) del Deutscher Akademischer Austauschdienst [Servicio Alemán de Intercambio Académico] (DAAD) para desarrollar sus actividades en Berlín (1968-70).

³⁷ Es el caso de *Anaklasis*, compuesta en 1960 para el festival Donaueschinger Musiktage (Alemania).

³⁸ Entrevistado en LIUT, M., 1997, dice Penderecki: “[...] Cuando era todavía un estudiante, a mediados de la década del ‘50 compuse música para teatro y cortos cinematográficos para el público infantil”. TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 121 menciona ‘*Ilustraciones Musicales* para cerca de 37 producciones de teatro de títeres’.

acuerdo con la tendencia saliente en la época post-weberniana, él combina la textura puntillista de la forma sonora con el aforismo³⁹.

Es la época de *Estrofas* [*Strofy*] (1959), *Emanaciones* [*Emanacje*] (1958-59)⁴⁰ y la mencionada *Salmos de David* [*Psalmi Dawida*] (1958), obras ganadoras del primer, segundo y tercer premio, respectivamente, del Concurso para Jóvenes de la Unión de Compositores Polacos que tuvo lugar en 1959⁴¹; en la última de éstas, para coro mixto y percusión (sobre textos del poeta polaco Jan Kochanowski), Tomaszewski distingue cómo la “[...] salmodia se mezcla con el sonorismo⁴², el pensamiento alemán con el dodecafónico, [y] la ruptura puntillista de la armonía suave de la percusión con el canto *a capella* [...]”⁴³; asimismo, la manera en que Penderecki rompe en dicha pieza la analogía clásica —convirtiendo el scherzo en el movimiento de mayor peso de la obra— es destacada por Hatten, quien hace hincapié en el tratamiento tímbrico que adquieren en ésta los principios formales de estratificación y entretejido⁴⁴, así como en su final puntillista, lo que lo lleva a comparar *Salmos de David* con *Symphony of Psalms*, de Stravinsky:

“Los cuatro movimientos de *Salmos de David* se entienden quizás mejor como una reinterpretación modernista de la fe, donde las oraciones son clamores que se hacen eco de una condición trágica subyacente, y donde un Dios del Antiguo Testamento puede parecer tan lejano del sufrimiento humano como presente está Él en tanto foco de una determinada oración. Ya sea que la obra haga referencia a un mundo amenazado internamente por el nihilismo espiritual o externamente por la aniquilación física, podemos interpretar claramente la pieza de Penderecki como un impávido retrato del

³⁹ *Ibidem*: 82 (trad. del autor).

⁴⁰ 1958, según TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 110 (trad. del autor).

⁴¹ Según la editorial Schott Music (www.schott-musik.de) y el Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl), el jurado del Concurso para Jóvenes de la Unión de Compositores Polacos [Konkurs Młodych Związku Kompozytorów Polskich] le otorgó a Penderecki —en 1959— el 1.er, 2.º y 3.er premio por sus obras *Estrofas*, *Emanaciones* y *Salmos de David*, respectivamente; TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 110-117 (quizás una errata) relaciona dicho 2.º premio tanto con *Emanaciones* como con *Salmos de David*.

⁴² *Vide infra*.

⁴³ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 82 (trad. del autor).

⁴⁴ *Intercutting*, en el texto inglés.

sufrimiento humano que clama a Dios. A su vez, las respuestas de Dios serían exploradas en posteriores obras sacras de Penderecki”⁴⁵.

Y es que estas composiciones evidencian ciertas características ya presentes en la producción de Penderecki que terminarán configurando, con el correr de los años, la ‘síntesis pendereckiana’ a la que nos referiremos más adelante; según el propio compositor: “[...] No puedes... arrancarte a ti mismo ni del pasado musical en un sentido estricto ni, mucho menos, del patrimonio cultural en el sentido más amplio”⁴⁶; prueba de ello son los rasgos que, en las obras anteriormente mencionadas, Thomas encuentra asociables a Boulez, Stravinsky y Webern:

“[...] Las obras galardonadas de 1958-59, sin embargo, avanzan rápidamente desde una mezcla de coralismo stravinskiano y weberniano (*Salmos de David*) hacia giros boulezianos (*Estrofas*). Penderecki nunca se comprometió con las técnicas seriales ortodoxas, prefiriendo absorber ciertos procedimientos permutacionales y explorar la escritura textural y efectos que fueron llevados hasta los verdaderos sonorismos⁴⁷ de partituras subsiguientes [...]”⁴⁸.

El período sucesivo de la producción pendereckiana es fijado entre 1960 y 1966 por Tomaszewski, quien lo asocia a *Treno* [*Tren*]⁴⁹ (1959-60): una de las más emblemáticas y famosas obras del compositor eslavo —a la que el citado musicólogo polaco llama ‘manifiesto del sonorismo’⁵⁰—, que contribuiría a catapultar a su creador hacia los escenarios internacionales, logrando que su propio apellido llegara a identificarse con la vanguardia musical europea. Comparable en algunos aspectos a piezas de Ligeti, Xenakis, Kagel y Stockhausen⁵¹, *Treno* continúa siendo en la actualidad, al decir de Thomas, “[...] una clásica declaración vanguardista del período,

⁴⁵ HATTEN, R. S., 2003: 280-281 (trad. del autor).

⁴⁶ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 83 (trad. del autor).

⁴⁷ *Vide infra*.

⁴⁸ THOMAS, 1980: 306 (trad. del autor).

⁴⁹ ‘Canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia’, según el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (versión electrónica disponible en: www.rae.es; fecha de último acceso: 07-07-2010).

⁵⁰ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 84. Acerca del término Sonorismo, *vide supra*.

⁵¹ COPE, D., *op. cit.*: 59.

sobre todo porque significó franqueza de expresión en un tiempo de complejidad post-serial avanzada”⁵². Escrita para medio centenar de cuerdas, que “[...] debían interpretar el rol de instrumentos de viento y percusión [...]”⁵³, y originalmente llamada 8’36” [u 8’37”]⁵⁴ debido al tiempo que dura (fue sólo después de escuchar los comentarios del público que Penderecki decidió cambiar su título por el de *Treno*, agregando también la dedicatoria ‘a las víctimas de Hiroshima’⁵⁵), esta obra incorpora una notación novedosa⁵⁶ para la época y hace un profuso uso de *clusters*, evidenciando una manera de tratar a materiales y desarrollos que terminaría volviéndose característica de la producción pendereckiana subsiguiente; en palabras del compositor:

“[...] La idea no nació de lo literario ni del homenaje sino de lo sonoro. Yo, en ese entonces, estaba trabajando en música electrónica y empecé a experimentar con las cuerdas, buscando efectos que había encontrado en el laboratorio. Eso fue lo que me hizo pensar en Hiroshima, un sonido”⁵⁷.

⁵² THOMAS, *loc. cit.* (trad. del autor).

⁵³ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 85 (trad. del autor).

⁵⁴ 8’37”, según THOMAS, *loc. cit.* y el Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl; fecha de último acceso: 06-07-2010).

⁵⁵ TOMASZEWSKI, M., *loc. cit.* Por otra parte, no debe confundirse este hecho con la obra *Sul ponte di Hiroshima – Canti di vita e d’amore* (1962) de Luigi Nono, comisionada por el Edinburgh International Festival (Reino Unido).

⁵⁶ THOMAS, *loc. cit.* la define como ‘notación gráfica’ (trad. del autor), término que no compartimos; preferimos, en cambio, llamarla ‘notación proporcional’ o ‘notación espacial’ (trad. del autor), siguiendo a STONE, K., 1980: 97-99. Así define ésta COPE, D., *op. cit.*: 380, refiriéndose luego al compositor polaco: “La notación proporcional es una estructura sin compás en la cual el ritmo de la obra es derivado de la velocidad de lectura visual de izquierda a derecha ‘proporcional’ al tiempo asignado para la sección dada... Penderecki... usa grandes bloques de espacio que equivalen a una cierta duración de tiempo. El intérprete lee entonces a una velocidad ‘proporcional’ al tiempo dado para la ejecución... este sistema erradica los límites y acentos implícitos en las barras de compás. Al mismo tiempo, sin embargo, introduce un cierto grado de flexibilidad en cuanto a que cada intérprete lee la partitura en modo diferente, dando entonces más posibilidades ‘fortuitas’ a la ejecución” (trad. del autor).

⁵⁷ Penderecki, entrevistado en FISCHERMAN, D., 2004a.

“Tenía que escribir taquigráficamente: algo para que yo recordara, porque mi estilo de componer en ese tiempo era sólo dibujar una pieza primero y después buscar las alturas... Yo sólo quería escribir música que tuviera un impacto, una densidad, expresión poderosa, una expresión diferente... Pienso que esta notación fue para mí, al comienzo, como taquigrafía, realmente, proveniente del dibujar la pieza. Yo solía ver la pieza entera frente a mí: *Treno* es muy fácil de dibujar. Primero tienes sólo la nota alta, luego tienes esta sección que se repite, después tienes este *cluster* yendo, viniendo —diferentes direcciones desde la nota uno, doce, y hacia atrás— usando diferentes formas. Luego hay una sección que suena más fuerte; después hay otra sección, luego está la sección estrictamente escrita con técnica dodecafónica. Después vuelve a la misma técnica de *cluster* otra vez, y el final de la pieza es un gran *cluster*, que puedes dibujar como un cuadrado y escribirle detrás *fortissimo*... Yo no quería escribir con compases, porque esta música no funciona si la pones en compases”⁵⁸.

Junto con la partitura de *Treno*, aquéllas de obras como *Anaklasis* (1959-60), Cuarteto para cuerdas n.º 1 [*Quartetto per archi no. 1*] (1960), *Polymorphia* (1961) —comisionada por NWDR Hamburg⁵⁹ y dedicada al editor Hermann Moeck—, *Fluorescencias* [*Fluorescencje*] (1961-62) —comisionada por la Südwestfunk-Orchester Baden-Baden— y *De Natura Sonoris I* (1966) —escrita para el Festival International d'Art Contemporain de Royan— comenzaron a poblar los atriles de directores, cantantes e instrumentistas que no siempre acogían con beneplácito las nuevas composiciones y más de una vez llegaban a enfurecerse, negándose a cooperar; “[...] Yo quería indignarlos... y logré tener éxito”⁶⁰, dice Penderecki, quien también agrega:

“A veces al escribir un grupo de notas en un tempo muy rápido... sé que es imposible tocarlas todas. [...] Si hubiera escrito sólo cuatro o cinco notas [para que el intérprete toque], él sólo lo haría, ya sabes, así que perderías toda la tensión que tengo en la pieza. Sé esto perfectamente. Los intérpretes

⁵⁸ Penderecki, *apud* COPE, D., *op. cit.*: 73 (trad. del autor).

⁵⁹ Nordwestdeutscher Rundfunk [Radiodifusión de Alemania Noroeste].

⁶⁰ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 86 (trad. del autor). Sin embargo, según nos refiriera personalmente el compositor polaco durante nuestros estudios con él en Cracovia (2006-07), a lo largo de la década del 60 algunas orquestas y coros demostraban un interés por ciertas novedades relativas a la notación y las técnicas de ejecución que, en algunos casos, parecería haberse reducido hoy en día.

me piden todo el tiempo: ‘Por favor, esto es imposible.’ Respondo que es absolutamente posible: ‘Lo harás.’ Quizás el ejecutante erre dos o tres de éstas, pero hay una tensión allí’⁶¹.

3. De sonorismos y serialismos

Los albores de la década del 60 llegaron a convertirse, según Tomaszewski, en una suerte de ‘laboratorio experimental’⁶² que le permitiría a Penderecki desarrollar un conjunto de técnicas limitadas únicamente por su imaginación:

“Estos años de pruebas y experimentos fueron testigos de algo que podría llamarse la explosión de los elementos, la liberación de los sonidos instrumentales de los límites de la convención, el rechazo de numerosos tabúes musicales. Penderecki exploró los límites de las técnicas seriales, más allá de las cuales comienza el aburrimiento, y aquéllos de los procedimientos aleatorios, que conducen al caos. Experimentó los límites del sonorismo, más allá de los cuales yace la barbarie [...]”⁶³.

“No siempre se repara con la debida justicia en que Polonia ha sido una de las naciones que más han aportado a la música del siglo pasado”⁶⁴, afirma Varacalli Costas, y es menester recordar que, como señala Chłopecki, “[...] gracias al Festival Otoño de Varsovia⁶⁵, la música era uno de los cam-

⁶¹ Penderecki, *apud* COPE, D., *op. cit.*: 75 (trad. del autor). Con respecto a la relación entre compositor, instrumento e intérprete, dice Penderecki entrevistado en GIANERA, P., *op. cit.*: “No es necesario [discutir con los intérpretes algunos detalles de las obras] porque conozco en profundidad los instrumentos para los que escribo. Escribí para Anne-Sophie Mutter, Mstislav Rostropovich, Jean-Pierre Rampal, todos excelentes solistas, y jamás discutí nada con ellos, nunca les pregunté qué querían o qué tipo de música esperaban de mí”.

⁶² TOMASZEWSKI, M., *loc. cit.* (trad. del autor).

⁶³ *Ibidem* (trad. del autor).

⁶⁴ VARACALLI COSTAS, D., *loc. cit.*

⁶⁵ En 2008, la 51ª edición del Festival Internacional de Música Contemporánea ‘Otoño de Varsovia’ [Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień] se centró en Iberoamérica y varias obras de una docena de compositores argentinos fueron comisionadas y/o programadas por dicho evento (entre éstas, las de Juan Manuel Abras, Basilio Maximiliano del Boca, Alejandro Iglesias Rossi, Mauricio Kagel, Martin Matalon, Eduardo Moguillansky, Eric Oña, Gabriel Paiuk,

pos en el cual la Cortina de Hierro estaba siendo corrida pero todavía no había caído, mas también una importante contribución a la forma de lo que entonces era europeo y contemporáneo [...]”⁶⁶; y entre los compositores polacos cuyas obras llegarían a ser programadas en dicho festival, Penderecki “[...] se volvió el titular oficial de la tendencia más radical de esta vanguardia [...]”⁶⁷ musical de posguerra, de acuerdo a Lindstedt; Tomaszewski coincide:

“[...] El nombre de Penderecki no sólo era percibido como perteneciente a, sino como *sinónimo* de la vanguardia de la época. La vanguardia anterior fue creada por Boulez, Nono, Berio, Stockhausen, Xenakis y Cage, cada uno en su propia línea. Penderecki empezó a liderar la nueva vanguardia como un representante de su tendencia más radical [...]”⁶⁸.

A tal punto que, siguiendo a Droba, “[...] la tendencia ha sido denominada sonorismo y percibida como nuestra especialidad nacional: lo que era sonorista fue entonces considerado en el oeste y el este como polaco”⁶⁹. Un sonorismo que, en el caso de Penderecki y al decir de Thomas, logró crear “[...] un mundo sonoro altamente expresionista por medio de *clusters* de cuartos de tono... y *glissandi* grupales; de una gama de vibratos, trémolos y efectos percusivos, y del aprovechamiento de la flexibilidad de la notación espacio-temporal [...]”⁷⁰. De esta manera, al decir de Lindstedt, la tradición de Boulez y Webern es “[...] creativamente transformada y tejida en contextos enteramente nuevos [...]”⁷¹ por Penderecki y algunos de sus compatriotas como —entre otros— Henryk Górecki (1933), Wojciech Kilar (1932), Bogusław Schaeffer (1929) y Witold Szalonek (1927); Chłopecki afirma:

Fabián Panisello, Graciela Paraskevaídis, Andrea Pensado, Oscar Strasnoy, Julieta Szewach y Alejandro Viñao). Ninguno de los principales periódicos argentinos se hizo eco de este hecho, a diferencia de la prensa polaca y española.

⁶⁶ CHŁOPECKI, A., 2003a: 124 (trad. del autor).

⁶⁷ LINDSTEDT, I., 2003: 227 (trad. del autor).

⁶⁸ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 84 (trad. del autor).

⁶⁹ Krzysztof Droba, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 84 (trad. del autor).

⁷⁰ THOMAS, 1980: 306 (trad. del autor).

⁷¹ LINDSTEDT, I., *op. cit.*: 243 (trad. del autor).

“[...] La música polaca atacó el post-serialismo de ‘Darmstadt’ en su propio territorio con la fuerza de la negación romántica. Aunque estas partituras fueron construidas en gran medida sobre un plan serial subordinado al material de alturas, la concepción de un orden racional de progresión rítmica, y a veces incluso de progresión de color, la expresión última de estas obras se burlaba de la fe en una estética musical derivada de [las] férreas reglas de un estructuralismo musical que era frígido en su racionalidad normativa. [...] Al mismo tiempo que los logros estocásticos de las partituras de Iannis Xenakis y la incompleta [?] polifonía de György Ligeti, el sonorismo polaco atacó la crisis del pensamiento musical estructurado simultáneamente con el concepto de relajar los rigores formales usando elementos aleatorios como enunciara Pierre Boulez, y a través del salto mortal [?] estético de la ‘música intuitiva’ de Karlheinz Stockhausen [...]”⁷².

Por ello, no se antoja superfluo ni redundante hacer hincapié en la palabra ‘Sonorismo’ y sus implicancias: la universalización del término ‘Escuela Polaca’ en la bibliografía musical no significa que dichos vocablos hayan sido relacionados en ésta con la jerarquía asociativa y exactitud necesarias —pues no todos los compositores polacos adhirieron a la tendencia sonorista—, ni mucho menos que goce de amplia difusión una de las características inherentes a la esencia misma del sonorismo: el oponerse a la ‘Escuela de Darmstadt’. En palabras del propio Penderecki: “[...] Lo que escribí en los albores de los 60, fue escrito para fastidiar a la vanguardia contemporánea, sobre todo a la escuela de Darmstadt [...]”⁷³; “Boulez y yo pensamos de una manera completamente diferente”⁷⁴. Mirka señala al respecto:

“[...] En efecto, el estilo sonorístico inaugurado por él [Penderecki] en ese tiempo constituyó una respuesta a la hegemonía del serialismo. [...] Entre los comentaristas de la historia de la música del siglo XX ha sido común el intuir el contraste entre el serialismo y el sonorismo de Penderecki en la altamente refinada actitud intelectual del primer método, manifestado en su estricta técnica compositiva, y en la falta de cualquier [tipo de] disciplina técnica [en el sonorismo], lo cual supuestamente testificaba el anti-intelectualismo del último. Esta opinión común es insostenible, empero, a la luz de los estudios recientes. En mi libro dedicado a Penderecki... demues-

⁷² CHŁOPECKI, A., *op. cit.*: 122 (trad. del autor). No compartimos necesariamente las opiniones de Chłopecki acerca de Ligeti y Stockhausen.

⁷³ Penderecki, *apud* MIRKA, D., *op. cit.*: 199 (trad. del autor).

⁷⁴ JARZEBSKA, A., 2003: 82 (trad. del autor).

tro que su estilo sonorístico está basado en un sistema de reglas no menos precisas que aquéllas de la composición serial. [...] ... uno debería buscar la diferencia entre estos dos estilos en otra parte: en las diferentes aplicaciones de sistemas composicionales igualmente estrictos”⁷⁵.

Lindstedt reafirma que, de acuerdo al actual estado de la cuestión, “[...] los procedimientos que Penderecki usó son tan refinados como las técnicas seriales empleadas en los centros musicales de vanguardia del Oeste [...]”⁷⁶; Mirka, por su parte, establece las ‘categorías básicas del sistema sonorístico de Penderecki’, asociándolas con los correspondientes parámetros de la percepción auditiva para luego recurrir a un enfoque matemático que le permite aplicar modelos gráficos, evidenciando así las diferencias existentes entre el sonorismo y el serialismo; hecho esto, se adentra en la sintaxis de ambos sistemas sin dejar de rescatar, al mismo tiempo, sus similitudes:

“La principal diferencia del sonorismo de Penderecki con relación al método serial de composición reside en el carácter de las unidades sonoras asumido como el axioma del sistema sonorístico: no un solo sonido, sino el universo sonoro en su totalidad: materia sonora tomada, por así decir, *en masse*. Por consiguiente, las operaciones composicionales son trasladadas del nivel de los sonidos individuales al de las masas sonoras, sus características texturales e interrelaciones. Estados diferenciados de la materia sonora *en masse* son gobernados por [una] oposición binaria fundada en los parámetros de altura, intensidad y tiempo. Estas oposiciones constituyen las categorías básicas del sistema sonorístico de Penderecki [...]”⁷⁷.

Según Mirka, el sistema sonorístico pendereckiano consta de dos subsistemas: uno es el que concierne a la altura, el tiempo y la duración, mediante el cual se rige la textura de las masas sonoras; el otro es el subsistema tímbrico. En cuanto a la sintaxis, aquélla del sonorismo de Penderecki “[...] está gobernada por las oposiciones binarias⁷⁸ entre términos de categorías [...]”⁷⁹, mientras que la del sistema serial “[...] requiere que la sucesión de

⁷⁵ MIRKA, D., *loc. cit.* (trad. del autor).

⁷⁶ LINDSTEDT, I., *op. cit.*: 228 (trad. del autor).

⁷⁷ MIRKA, D., *op. cit.*: 200 (trad. del autor).

⁷⁸ Vide TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 37.

⁷⁹ MIRKA, D., *op. cit.*: 204 (trad. del autor).

sonidos en una pieza dada sea conforme a las secuencias de valores paramétricos característicos de las series individuales”⁸⁰. Empero, ambos sistemas “[...] llevan igualmente a la unificación de todos los parámetros sonoros con respecto a su organización interna [...]” y esto se logra a través de vías distintas: “[...] en la técnica serial los cuatro parámetros de la percepción sonora están organizados por medio de escalas de valores discretas [...]”⁸¹, en tanto “[...] la organización de altura, tiempo e intensidad asumida por las categorías de sistema básicas del sonorismo de Penderecki está desprovista de cualquier concepto de discontinuidad [...]”⁸². En este sentido, las recientes investigaciones de la citada musicóloga polaca indican que:

“[...] [Cuando] el sonorismo de Krzysztof Penderecki compite con el serialismo, lo hace trayendo su propio y competitivamente riguroso sistema compositivo. Aunque en su juventud Penderecki tuvo un interés pasajero en la música de compositores tales como Boulez o Stockhausen, su propia producción sonorística se sitúa en las antípodas de la de aquéllos y constituye una crítica [...]. Visto desde esta perspectiva, la oposición nuclear entre la textura óptimamente puntillista característica del serialismo y el *cluster* sonorístico óptimo en la fundación del sistema sonorístico de Penderecki es más que un punto de partida. Es algo que asume las proporciones de un símbolo”⁸³.

Sin embargo, en un nivel más profundo y desde una perspectiva filosófica, los planteamientos arriba descritos son sólo el reflejo de una concepción cosmovisiva subyacente, si nos atenemos al enfoque de Jarzębska: partiendo de la ruptura con la tradición clásico-judeo-cristiana que vivenció Europa⁸⁴ y tras mencionar a Adorno, Bergson, Dilthey y Nietzsche para esbozar conceptos comúnmente asociados a la Escuela de Darmstadt, la citada musicóloga polaca se centra en las diferencias que hay entre aquella y el sonorismo de Penderecki:

“[...] [Penderecki] no aceptó ni esa concepción esotérica del *Klang*, ni a la música como una colección de efectos breves determinados por una serie

⁸⁰ *Ibidem*: 200 (trad. del autor).

⁸¹ *Ibidem*: 205 (trad. del autor).

⁸² *Ibidem*: 200-205 (trad. del autor).

⁸³ *Ibidem*: 209 (trad. del autor).

⁸⁴ JARZĘBSKA, A., *op. cit.*: 86.

pre-composicional, ni la idea de indeterminismo combinado con las fuerzas esotéricas actuando sobre un artista-medium. Él no fue atraído hacia la idea de arte puro, espiritualizado que miraba con desprecio la ‘realidad material’ [...]. ... la visión nietzscheana de un mundo ‘más allá del bien y del mal’ le era ajena. [...] ... su interés en el mundo de los sonidos inusuales afloró bajo la influencia de Franciszek Skołyszewski [quien] estaba fascinado por la electroacústica [...]. [...] La originalidad de [Penderecki] [...] consistió en [que] trató a sus amados instrumentos de cuerda... como medio para una plétora de sonidos que insinuaban medios electroacústicos [...]. ... este mundo de sonidos debiera estar integrado con los sentimientos y emociones humanas –alegres y dolorosas– y conectado con la visión bíblica del mundo y del hombre [...]. Así, Penderecki trató al sonido (*Klang*) como un fenómeno sensorial elegido deliberadamente por el compositor... y con una visión de la realidad donde existe una clara oposición entre el bien y el mal. [...] En efecto [,] Penderecki aceptó la idea de la obra musical como ‘la emancipación de la disonancia’... pero no rompió con el concepto clásico de tiempo musical interpretado a través de la metáfora de la proporción y simetría arquitectónicas, o del drama de la poesía. [...] Penderecki reveló su habilidad... de presentar un proceso de eventos musicales moviéndose hacia una culminación y solución en [una] temporalidad proporcionalmente diferenciada y de un modo que era claro, lógico, y accesible al oyente [...]”⁸⁵.

4. De tradiciones y pasiones

Entre 1965 y 1971 asistimos a una nueva fase en la producción pendereckiana de la que habría de emanar una de las obras más famosas —y también polémicas— del compositor polaco: *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam* [Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo según Lucas] (1963-66)⁸⁶, compuesta para el 700 aniversario de la catedral de Münster y considerada una ‘obra maestra’⁸⁷ por Tomaszewski, quien asegura que “[...] sólo los musicólogos y los compositores saben cuánta maestría, matemáticas y geometría están escondidas en la partitura [...]”⁸⁸, destacando la esencia bachiana que impregna la pieza —tanto formal como temáticamente— y sobre la cual se explaya Penderecki:

⁸⁵ *Ibidem*: 220-222 (trad. del autor).

⁸⁶ 1965-66, según TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 118 (trad. del autor).

⁸⁷ “[...] Uno tendría que estar ciego para no ser capaz de ver una obra maestra en esta obra”, dice TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 87 (trad. del autor).

⁸⁸ *Ibidem*: 88 (trad. del autor).

“[...] sin Bach nunca podría haber escrito mi pasión [...]. [...] Tomé el arquetipo de la Pasión, para expresar no sólo el martirio y la muerte de Cristo, sino la crueldad de nuestra propia era, el martirio de Auschwitz⁸⁹. A través de la tensión y el drama de la música, quise arrastrar al público al centro de los eventos, como sucedía en el caso de los *mystery plays* medievales, donde nadie quedaba al margen. Todo el mundo puede ser atraído por la multitud, la *turba*, que reclama la crucifixión de Cristo, así como es todo el mundo el que está incluido en la redención”⁹⁰.

Durante este período la relación de las obras pendereckianas con lo sacro se vuelve significativa, especialmente teniendo en cuenta, como señala Tomaszewski (también resultan propicias las opiniones⁹¹ de Chłopecki, Slavický, Chalupka, Kuret, Goštautienė y Savenko), que “[...] en esta parte de Europa nadie osaba o sentía la necesidad de tomar temas y géneros de la música sacra, salvo Penderecki [...]”⁹²; dice al respecto el propio compositor:

“[...] Mi arte que brota de profundas raíces cristianas conduce a reconstruir el espacio metafísico en el cual el hombre solía vivir hasta que fue dañado por los desastres del siglo XX. Restaurar la dimensión sacra de la realidad es la única manera de rescatar a la gente. El arte debería ser la fuente de esa difícil esperanza”⁹³.

Sin embargo, *Passio* fue recibida como algo más que una profesión de fe por el público y la crítica musical: junto con *Stabat Mater* (1962) —su germen—, terminaría convirtiéndose en el epicentro de lo que ha llegado a denominarse ‘La Controversia Penderecki’⁹⁴, centrada en la relación del compositor polaco con la vanguardia; Thomas asevera:

⁸⁹ *Dies irae* (1967) también se relaciona directamente con Oświęcim (Auschwitz, en alemán) y lleva el siguiente subtítulo: ‘Oratorium ob memoriam in perniciem castris in Oświęcim necatorum inexstinguibilem reddendam’.

⁹⁰ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *loc. cit.* (trad. del autor).

⁹¹ *Vide* CHŁOPECKI, A., *op. cit.*: 117-125 y 2003b: 107-116; SLAVICKÝ, M., 2003: 127-130; CHALUPKA, Ľ., 2003: 127-133; KURET, P., 2003: 135-137; GOŠTAUTIENĖ, R., 2003: 139-142; SAVENKO, S., 2003: 143-145.

⁹² TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 90 (trad. del autor).

⁹³ PENDERECKI, K., 1998: 40 (trad. del autor).

⁹⁴ ZIELIŃSKI, T. A., 2003: 29 (trad. del autor).

“[...] [*Passio*] Fue también la causa de inquietud entre los críticos de vanguardia más puristas por su eclecticismo, el cual podría ser visto ahora como un portento del poliestilismo que pronto afloró en todas partes. Pero Penderecki ya había fastidiado con los conclusivos acordes perfectos mayores en el *Stabat mater* (incorporada a *Passio*) y *Polymorphia...* [e] incorporó canto llano, recitativos y corales. La escritura coral, tan aventurada como sus texturas instrumentales, emula a veces sonidos electrónicos, y la organización serial de las alturas (son utilizadas dos series de 12 notas) incluyen el motivo B-A-C-H como puente hacia los elementos más tradicionales en la partitura. Ésta conserva una clara estructura narrativa, y contiene recursos cíclicos [...]”⁹⁵.

Por su parte, Sz wajgier se refiere a *Passio* cuando se explaya sobre el “[...] cargo de ‘traicionar a la vanguardia’, del cual se ha acusado a Penderecki desde mediados de los 60, y las mucho más severas acusaciones de conformismo, o incluso de oportunismo [...]”⁹⁶; Tomaszewski, en tanto, considera esta pieza “[...] una confesión pero también un desafío, un guante lanzado a la imaginación de los críticos de música moderna [...]”⁹⁷:

“[...] Habiendo demostrado su curiosidad y coraje, este aprendiz de brujo fue capaz de poner los elementos bajo control y hacerlos obedecer los requerimientos de la expresión. Finalmente, osó abandonar un campo que consideró fútil. [...] Como comentó al respecto el primer monógrafo [*sic*] de Penderecki, Ludwik Erhardt: ‘él desairó los laureles de un artista de vanguardia, él se volvió un artista creativo. La vanguardia nunca le ha perdonado eso’”⁹⁸.

Fue dicho acto de Penderecki, precisamente, el que aún en la actualidad sigue provocando un cierto grado de crispación entre algunos integrantes de la entonces vanguardia —hoy retaguardia, por razones cronotimológicas— y de los ecos sudamericanos⁹⁹ de ésta, sobre la cual comen-

⁹⁵ THOMAS, 1980: 306-307 (trad. del autor).

⁹⁶ SZWAJGIER, K., 2003: 27 (trad. del autor).

⁹⁷ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 87 (trad. del autor).

⁹⁸ *Ibidem*: 86 (trad. del autor).

⁹⁹ Entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*, dice Penderecki: “[...] En general, todo lo que suena bien y contiene un ingrediente personal con cierta expresión es señalado por los dilentantes [*sic*] como romántico. En los países sudamericanos, la relación con la vanguardia está signada por complejos porque las grandes vanguardias no

taría oportunamente el propio compositor: “[...] Nunca he estado interesado en el sonido y la forma sólo por sí mismos, lo cual me ha salvado de la enfermedad de la vanguardia, la vacuidad fútil y el aburrimiento de las soluciones formales abstractas”¹⁰⁰. También llegaría a decir Penderecki: “[...] más que [de] vanguardias, se trata de libertad, de que cada uno pueda escribir lo que tenga ganas de escribir. Los compositores, en los sesenta, querían ser nuevos y sonaban todos iguales [...]”¹⁰¹.

De hecho, Tomaszewski asocia este período de la producción pendereckiana a *Passio*, considerándolo un ‘gran adelanto y primera síntesis’¹⁰² que en parte fue posible gracias a las comisiones y pedidos de instituciones polonesas como la Editorial de Música Polaca [PWM Edition (Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA)] —cuyo segundo director fue, por cierto, Mieczysław Tomaszewski— y la Radio Polaca [Polskie Radio]: la primera de éstas realizó el encargo de la ya citada *Stabat Mater* (1962) y la segunda propició la creación de *La Brigada de la Muerte* [*Brygada śmierci*] (1963), para narrador y banda magnética; en dichas obras Penderecki aborda lo sacro y la temática del horror, “de la aniquilación y el apocalipsis terrenal”¹⁰³, respectivamente: son temas que aparecerán con frecuencia en otras de sus composiciones, las cuales ostentan durante esta etapa la notable envergadura de la ya mencionada *Passio*, compartida por *Dies irae* (1967) —escrita para la inauguración del Monumento Internacional a las Víctimas del Fascismo en Oświęcim-Brzezince [Auschwitz-Birkenau, en alemán]—, *Los diablos de Loudun* [*Diabły z Loudun*] (1968-2001)¹⁰⁴ —comisionada por la Hamburgische Staatsoper—, *Laudes (Utrenia) I: El Entierro de Cristo* [*Jutrznia (Utrenja) I: Złożenie Chrystusa do grobu*]¹⁰⁵ (1969-70) —compuesta para NWDR Köln— *Laudes (Utrenia) II: La Resurrección del Señor* [*Jutrznia (Utrenja) II: Zmartwychwstanie Pańskie*] (1970-71) —también escrita para NWDR Köln— y *Acciones* [*Actions*] (1971) —compuesta para el festival Donaueschinger Musiktage y con un grupo de

surgieron en América del Sur, sino en Europa. La gente vive, entonces, una avant-garde de segunda mano”.

¹⁰⁰ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 84 (trad. del autor).

¹⁰¹ Penderecki, entrevistado en FISCHERMAN, D., *loc. cit.*

¹⁰² TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 86 (trad. del autor).

¹⁰³ *Ibidem*: 87 (trad. del autor).

¹⁰⁴ 1969, según TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 122.

¹⁰⁵ MALECKA, T., 2005: 53-72 brinda una destacada aproximación a dicha obra desde una perspectiva intertextual y se pregunta si Penderecki fue un ‘pionero del ecumenismo’ en los años 70.

*free-jazz*¹⁰⁶ como *orgánico*—. Empero, si lo novedoso y crucial de este período del arte pendereckiano pudo llegar a plasmarse, fue gracias al uso que el compositor supo hacer —según Tomaszewski— de algunos elementos surgidos durante la fase inmediatamente anterior:

“Así, en el período de unos pocos años vino a la existencia el ‘nuevo Penderecki’. No todo el mundo fue capaz de reconciliarlo con el autor de *Poly-morphia* o *Fluorescencias*. Pero, de hecho, ninguna de las armonías por él descubiertas en días anteriores resultaron ser infructuosas: sólo empezaron a servir un propósito en este momento. Éstas le posibilitaron a los temas del mal y la oscuridad, la injusticia y la intolerancia, la aniquilación y la esperanza el ser presentados musicalmente, lo cual significa que éstas también le posibilitaron al mundo del sonido (ya bajo forma de música) el ser inscrito en la cultura”¹⁰⁷.

Con el correr del tiempo, según el mencionado musicólogo polaco, la música de Penderecki se va impregnando de ‘una nueva forma y una nueva calidad de sonido’¹⁰⁸ en su camino hacia la madurez; esto ocurre durante la fase que Tomaszewski asocia con *Magnificat*, denominándola ‘el período intermedio: años de sublimación, 1971-75’¹⁰⁹, época en la que el compositor polaco también comenzaría su actividad como director¹¹⁰:

“[...] Después de los años de la más alta tensión en la expresión, a veces deslumbrante, a veces rozando lo histérico, se inserta un período más calmo. Penderecki le pone sordinas a las emociones, elige temas que se han deshecho de su peso, melancolía o brecha dramática, revive la música pura-

¹⁰⁶ Entrevistado en FISCHERMAN, *loc. cit.*, dice Penderecki acerca de esta pieza: “[...] Es una manera de rendir homenaje desde mi fascinación por el jazz, empezando porque era una música prohibida en mi juventud. El jazz era un producto de la cultura capitalista así que en Polonia era muy difícil escucharlo. Así que a mí me gustaba muchísimo. [...] Algo que para mí tuvo mucha importancia y me permitió descubrir un mundo musical nuevo, fue la visita a Polonia de Dave Brubeck, en el '56 o el '57, muy tempranamente. Ese era el jazz que más me interesaba. El jazz moderno. Escribí esa obra pensando en eso, pero nunca volví al jazz.”

¹⁰⁷ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 89 (trad. del autor).

¹⁰⁸ *Ibidem*: 90 (trad. del autor).

¹⁰⁹ *Ibidem* (trad. del autor).

¹¹⁰ Entrevistado en LIUT, M., 2007 dice Penderecki: “[...] Dirigir es muy importante para mí porque también dirijo mi propia música [...]”.

mente instrumental, y tiende a preferir armonías más suaves, y texturas más cercanas a la tela que a pinceladas definidas [...]"¹¹¹.

Magnificat (1973-74) —compuesta para el 1200 aniversario de la catedral de Salzburgo— continúa la línea trazada por las obras surgidas durante la fase anterior de la producción pendereckiana, aunque se distingue de éstas por el retorno, en su partitura, a una notación más tradicional¹¹²; asimismo, en dicha composición se advierte un aumento de la densidad textural, logrado a través de un tratamiento contrapuntístico de los *clusters*, acompañados por el uso de texturas polirrítmicas y yuxtaposiciones notorias: según Jarzębska, es la ‘fase posmodernista’¹¹³ de Penderecki (aunque al decir de esta musicóloga polaca, se trata del postmodernismo de un compositor que niega tanto la ‘muerte del autor’ como el ‘crepúsculo de las grandes formas’¹¹⁴) y su ‘período intermedio: años de sublimación’¹¹⁵, de acuerdo a Tomaszewski. Otros frutos de esta etapa —que conserva muchas prácticas seriales de la década del 60, pero incorporando tríadas diatónicas para enfatizar ciertos intervalos como la tercera menor— son también: *Partita* (1972-73), *Sinfonía n.º 1* [*Symfonia nr 1*] (1972-73) —estrenada en la catedral de Peterborough—, *El Despertar de Jacob* [*Przebudzenie Jakuba*] (1974) —escrita para el Príncipe Raniero III de Mónaco—, *Égloga VIII* [*Ecloga VIII*] (1972) —compuesta para The King’s Singers, Edinburgh International Festival— y *Canticum canticorum Salomonis* [Cantar de los cantares de Salomón] (1970-73) —encargo de la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa—; estas composiciones, caracterizadas por una sutileza que las permea en detrimento de la explicitud, hacen uso del timbre, las articulaciones, los matices, las imitaciones y los principios de variación, a efectos de “[...] tener en cuenta la libre expresión del lirismo, la contemplación, la exaltación, y el éxtasis nuevos”¹¹⁶, según Tomaszewski.

¹¹¹ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 90 (trad. del autor).

¹¹² Entrevistado en GIANERA, P., *op. cit.*, dice Penderecki: “A principios de los años sesenta, la época de Hiroshima y Fluorescencias, usé por supuesto notaciones especiales. El cambio se produjo hacia comienzos de la década de 1980. Volví a la notación tradicional porque la música que escribía se encauzaba en las partituras clásicas. Necesitaba esos signos del pasado”.

¹¹³ JARZĘBSKA, A., 2005: 86 (trad. del autor).

¹¹⁴ *Ibidem*: 88 (trad. del autor).

¹¹⁵ TOMASZEWSKI, M., *loc. cit.* (trad. del autor).

¹¹⁶ *Ibidem*: 92 (trad. del autor).

5. De síntesis y poiésis

Un ‘nuevo estilo’¹¹⁷, representado por *El Paraíso perdido* [Raj utracony] (1976-78) —comisionada por la Lyric Opera of Chicago en ocasión del bicentenario de los Estados Unidos de América— y anunciado por *Concierto para violín y orquesta n.º 1* [*Concerto per violino ed orchestra no. 1*] (1976-77), signaría por casi una década —desde 1976 hasta 1985— la producción poética de Penderecki. Para Thomas, al igual que un “[...] cierto número de sus contemporáneos y compatriotas, Penderecki relajó su lenguaje composicional a mediados de los 70 para darle a la melodía lírica el rol central tanto en su música vocal instrumental [...]”¹¹⁸; Tomaszewski opina que hay un ‘diálogo con el pasado redescubierto’¹¹⁹ fundado en el convencimiento, por parte del compositor, de que la música de finales del siglo XIX tenía todavía la vitalidad necesaria para ser continuada en otro plano, si se le incorporaban a aquélla las tendencias que la habían sucedido:

“[...] Él [Penderecki] le dijo sí al retorno de la melodía, pero uno que no olvidó la lección purificadora que a ésta le dieron la dodecafonía y el serialismo. Él aceptó la neotonalidad, pero sólo a través del prisma del pensamiento estructural del nuevo contrapunto; él aprobó un nuevo sinfonismo, pero uno que apareció en el contexto de las armonías descubiertas por el sonorismo”¹²⁰.

Dentro de este marco, las referencias a giros posrománticos se multiplican adrede, conviviendo en obras como las ya mencionadas *Concierto para violín y orquesta n.º 1* y *El Paraíso perdido*, así como en *Sinfonía n.º 2 ‘Navidad’* [*Symfonia nr 2 ‘Wigilijna’*] (1980) —escrita para la New York Philharmonic y dedicada a Zubin Mehta—, *Te Deum*¹²¹ (1980) —dedicado al Papa Juan Pablo II, ex Arzobispo de Cracovia—, *Lacrimosa* (1980) —compuesta para Lech Wałęsa y Solidarność [Solidaridad] con motivo de

¹¹⁷ *Ibidem* (trad. del autor).

¹¹⁸ THOMAS, 1980: 307 (trad. del autor).

¹¹⁹ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 92 (trad. del autor).

¹²⁰ *Ibidem*: 93 (trad. del autor).

¹²¹ Dice SUÁREZ URTUBEY, P., 2005: “[...] En la sensibilidad de Penderecki, para quien otras obras religiosas le habían significado indagar en valores universales, la verdad del hombre y el descubrimiento del amor como única fuerza capaz de transformar el mundo, el ‘Te Deum’ era un retorno al hogar. El redescubrimiento, lo ha dicho [Penderecki], de ‘nuestra’ identidad en la tradición natural polaca”.

la inauguración, en la ciudad de Gdańsk, del Monumento a las Víctimas de Diciembre de 1970—, *Concierto para violonchelo y orquesta n.º 2* [*Concerto per violoncello ed orchestra no. 2*] (1982) y *Réquiem Polaco* [*Polskie requiem*] (1980) —que incorpora *Lacrimosa*—. Algunas de estas composiciones se centran interválicamente en el semitono y el tritono, hecho que es descrito por Thomas de la siguiente manera:

“[...] El semitono ha sido la inequívoca piedra angular del vocabulario de Penderecki a lo largo de su carrera, y cadenas de semitonos no resueltas, comúnmente separadas por un tritono, han sido el aspecto más conspicuo de su estilo melódico desde mediados de los 70. Esta *idée fixe* fue crucial para que Penderecki desarrollara su propio tipo de neo-romanticismo. Sin embargo, para muchos observadores, él había creado un giro neo-bruckneriano que parecía incluso más retrógrado que el eclecticismo de la *Pasión según San Lucas*. En verdad, este último estilo debe menos a las tradiciones alemanas de fines del siglo XIX y principios del XX de lo que comúnmente se supone; más bien rememora los procedimientos motivicos y sinfónicos de Liszt y Paderewski y en su oscura expresividad se hace eco de la obra de su compatriota, Mieczysław Karłowicz. En lo que difiere Penderecki es en su fijación modernista por medios técnicos deliberadamente restringidos: repetición interválica, ritmos obstinadamente persistentes, colores orquestales sombríos y una tendencia a desplegar sus ideas retóricamente. [...] ... las convenciones del Renacimiento y los siglos XVIII y XIX son reconocidas abiertamente. Armonías disminuidas y de dominante, fórmulas cadenciales y frases melódicas (más notoriamente aquéllas que comienzan con una sexta menor ascendente), son ahora parte de su vocabulario [...]”¹²².

Denominada por Penderecki una *sacra rappresentazione*¹²³, *El Paraíso perdido* (1978) emplea fuerzas orquestales de notable envergadura —anteriormente evitadas a drede— para plasmar musicalmente el texto de John Milton mediante un entrelazamiento del mundo post-romántico con el sonorista: es una obra que incorpora el coral *O grosse Lieb* de Bach y recurre al pasacalle combinando ambos —según Wójtowicz¹²⁴— con el uso de tritonos, segundas (asociados al mundo de Satanás), terceras (vinculados al mundo humano) y también con el acorde perfecto mayor que cierra la obra (como sucede, igualmente, en *Polymorphia*, *Stabat Mater*, *Passio* y *Las*

¹²² THOMAS, 1980: 306 (trad. del autor).

¹²³ Vide MAMCZARZ, I., 1999: 133-140.

¹²⁴ WÓJTOWICZ, E., 1999: 170.

Siete Puertas de Jerusalén [*Siedem Bram Jerozolimy*]); dice al respecto Chłopicka:

“*El Paraíso perdido* de Penderecki puede ser descrita como teatro sacro, no sólo como teatro religioso. Una ritualización del curso de eventos bíblico y el desprendimiento del tiempo y espacio reales que Penderecki es capaz de lograr, lo vuelve una forma cercana al misterio sagrado, en el cual imágenes de frescos, que representan estadios consecutivos de la historia de la salvación, ocurren frente a nuestros ojos. El clímax expresivo, con las cita del coral de Bach, cuando Cristo sacrifica Su vida por el hombre, enfatiza el vínculo de la *sacra rappresentazione* de Penderecki con la tradición de la música sacra”¹²⁵.

El período 1985-93 marcó un nuevo punto de inflexión en la producción pendereckiana y es definido por Tomaszewski como un ‘cambio de estilo’¹²⁶ que se erige en el ‘umbral de una nueva síntesis’¹²⁷ hecha patente tras la representación en Salzburgo, Viena y Poznań de *La Máscara negra* [*Czarna maska (Die schwarze Maske)*] (1984-86) —comisionada por el Salzburger Festspiele—, obra acerca de cuyo proceso creativo se exhiba el citado musicólogo polaco:

“[...] Penderecki da un relato sorprendentemente detallado de su procedimiento compositivo. Primero, aparecieron las citas, que llevaron la autenticidad del tiempo y el espacio a esta historia de crímenes surrealista: la melodía del glockenspiel, un par de corales, la música festiva, luego los contrapuntos de éstos que constituyen la materia sonora inmediata de la obra están organizados y regidos por la peculiar estructura tonal y el ritmo, que es un nuevo elemento en la música de Penderecki. El ritmo de la forma se desarrolla y sigue volviendo ante nuestros ojos a un paso enloquecido y con rígida consistencia”¹²⁸.

Acerca de esta composición de Penderecki, escrita sobre textos del dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann —y que algunos críticos han compa-

¹²⁵ CHŁOPICKA, R., 1999a: 147-148 (trad. del autor).

¹²⁶ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 96 (trad. del autor).

¹²⁷ *Ibidem*: 96 (trad. del autor).

¹²⁸ *Ibidem*: 97 (trad. del autor).

rado con *Salome* de Richard Strauss y *Wozzeck* de Alban Berg¹²⁹ —, comenta el propio compositor:

“[...] Quería salir de la monumentalidad de la *sacra rappresentazione* que fue apropiada para mi período de fascinación por el romanticismo tardío. [...] Después de haber leído a Hauptmann, me pareció que toda la obra [de teatro], salvo el final, que he cambiado, era una gran *danse macabre* barroca, la combinación de lo morboso y ridículo [...]”¹³⁰.

Por su parte, Chłopicka¹³¹ destaca la ampliación dramática del texto de Hauptmann que logra la interpretación pendereckiana —especialmente en cuanto a su dimensión apocalíptica y la recreación contemporánea de las danzas de la muerte medievales— al plasmarse en una obra cuya narración musical se encuentra dominada por acentos, figuras breves y cambios de compás que van generando, a lo largo de la pieza, una idea de aceleración constante dentro de un marco tejido por ritmos y texturas que contrastan entre sí mientras conviven —junto a un complejo contrapunto— con una armonía¹³² de segundas, terceras y tritonos:

“*La Máscara Negra* de Krzysztof Penderecki... es simultáneamente una representación simbólica de la complejidad del mundo, y representa universalidad. Operando con medios contrastantes, hiperbolizando e intensificando sentimientos y emociones, el compositor plantea cuestiones universales: tolerancia e intolerancia, culpa y castigo, venganza y victimización, amor y odio, y sobre todo: sufrimiento y muerte [...]”¹³³.

Durante esta época nacen también obras de una magnitud más acotada, como *La Canción del Querubín* [*Pieśń Cherubinów*] (1986), *Veni Creator* (1987) —compuesta en ocasión del doctorado *honoris causa* que le otorgó a Penderecki la Universidad Autónoma de Madrid—, *Benedictus* (1993), *Benedicamus Domino* (1992), *Preludium* —para clarinete— (1987) y *El pensamiento interrumpido* [*Der unterbrochene Gedanke*] (1988). A su vez,

¹²⁹ *Ibidem* (trad. del autor).

¹³⁰ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 96-97 (trad. del autor).

¹³¹ CHŁOPICKA, Regina 1999b: 197 (trad. del autor).

¹³² *Cfr.* JUN, S., 2005: 149-170.

¹³³ CHŁOPICKA, R., *op. cit.* : 197 (trad. del autor).

las piezas plasmadas bajo formas musicales tradicionales se vuelven — según Tomaszewski— ‘menos elocuentes, más compactas o más efímeras’¹³⁴; es el caso de *Sinfonía n.º 4 “Adagio”* [*Symfonia nr 4 „Adagio”*] (1989) —compuesta para el 200 aniversario de la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano—, *Sinfonía n.º 5 “Coreana”* [*Symfonia nr 5 „Koreańska”*] (1991-92), *Concerto per flauto ed orchestra da camera* [*Concierto para flauta y orquesta de cámara*] (1992), ‘*Sinfonietta*’ n.º 1 para cuerdas [*Sinfonietta no. 1 per archi*] (1990-92) —interpretada en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 2008— y *Cuarteto para clarinete y trío de cuerdas* [*Kwartet na klarnet i trio smyczkowe*] (1993). Por su parte, las composiciones de gran envergadura se encuentran representadas, durante esa etapa, por las óperas *La Máscara negra* [*Czarna maska (Die schwarze Maske)*] —mencionada anteriormente— y *Ubu rey* [*Ubu król*]¹³⁵ (1990-91) —comisionada por la Bayerische Staatsoper e interpretada en el Teatro Colón de Buenos Aires en agosto de 2004—; en palabras de Tomaszewski:

“La hoja es dada vuelta una vez más y Penderecki sigue siendo él mismo, aunque quizás ya no sea la misma persona. Siente la necesidad de liberarse del estilo en el cual estaba atascado, en el cual escribir empezaba a ser demasiado fácil. Después del movimiento amplio y hacia afuera, vino un tiempo de intensidad de medios, de centrarse en un espacio más compacto, de la reducción del exceso [...]”¹³⁶.

Para Thomas¹³⁷, las sinfonías¹³⁸ anteriormente citadas irradian un monumentalismo orquestal basado en una forma sonata extendida, que es capaz de brindar cohesión a una serie de obras de múltiples secciones frecuentemente escritas en un sólo movimiento y articuladas en base a una

¹³⁴ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 97 (trad. del autor).

¹³⁵ Acerca de la contemporaneidad e intertextualidad de *Ubu rey*, JANICKA-SŁYSZ, M., 2005: 216 opina: “[...] ‘Ubu Rey’ puede ser recibido en el contexto de la vida contemporánea, y complementado con el subjetivo con los contrapuntos del ‘aquí y ahora’ que inevitablemente vienen a la mente, incluyendo las connotaciones políticas [...]”. Entrevistado en LIUT, M., 2004, dice Penderecki: “Escribir ópera bufa hoy no es tan simple. El primer problema es qué lenguaje se puede usar: en el siglo XX no hay óperas bufas. Finalmente utilicé un lenguaje creado especialmente para esta ópera [*Ubu rey*], con muchos elementos diversos”.

¹³⁶ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 96 (trad. del autor).

¹³⁷ THOMAS, 1980: 308.

¹³⁸ Vide SIEMDAJ, E., 2005: 287-304 y ROBINSON, R., 1999b.

alternancia de materiales rápidos y lentos; al decir de Penderecki: “[...] el movimiento único me permite ver la forma con mucha más claridad. Esto es porque el desarrollo es lo más importante para mí. [...]”¹³⁹. Por otra parte, el giro neorromántico que es posible apreciar en los mencionados conciertos¹⁴⁰ asimila texturas propias de la producción pendereckiana de los años 60 sin llegar a atentar contra una expresividad general de corte decimonónico; como afirma Chłopicka: “[...] La técnica pasada seleccionada por el compositor puede también ser transformada e internalizada a tal punto que se vuelva la base del lenguaje musical del compositor [...]”¹⁴¹.

6. De raíces y aprendizajes

La fase de la producción pendereckiana que va desde 1994 hasta 2003 es considerada por Tomaszewski un ‘camino de armonizar las diferencias en una síntesis’¹⁴² que lleva a la *claritas*¹⁴³; dicho musicólogo la define como un ‘segundo aliento’, por tratarse de un período que se aleja de las obras de índole camarístico en pos de la creación de cantatas-oratorios, como *Las Siete Puertas de Jerusalén* [*Siedem Bram Jerozolimy*] (1996) —séptima sinfonía de Penderecki, comisionada para la celebración de los 3000 años de dicha ciudad— y *Credo* (1996-98) —comisionada por la Internationale Bach-akademie Stuttgart y el Oregon Bach Festival¹⁴⁴—; ésta es una pieza que incorpora música polaca y una armonía de tendencia decimonónica, en la cual Robinson ve una afirmación, por parte del compositor, de la validez actual del texto religioso que contiene los principales artículos de la fe cristiana¹⁴⁵; Tomaszewski, en tanto, asocia dicha obra con la fase de la producción pendereckiana que la vio nacer, describiéndola de la siguiente manera:

¹³⁹ Penderecki, entrevistado en MONJEAU, F., 2004c.

¹⁴⁰ Vide NOWAK, A., 2005.

¹⁴¹ CHŁOPICKA, R., 2003: 259 (trad. del autor).

¹⁴² TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 101 (trad. del autor).

¹⁴³ Dice JARZEBSKA, A., *op. cit.*: 91: “La idea de ‘claritas’ es el tema principal en la búsqueda de un método universal de componer música que suene hermosa, fascinando a los oyentes con su natural progresión de eventos sonoros [y] llena de propósito creando la impresión de una construcción elaborada, arquitectural” (trad. del autor). Cfr. AQUINO, [Santo] T. de, 2001: I, 389: “[...] para la belleza se requiere lo siguiente: primero, integridad o perfección [...]. También se requiere la debida proporción o armonía. Por último, se precisa la claridad [...]”.

¹⁴⁴ ROBINSON, R., *op. cit.*: 61.

¹⁴⁵ *Ibidem*: 66 (trad. del autor).

“[...] Si *Las Siete Puertas de Jerusalén* fue una *summa* específica de medios presentados al compositor por la historia de la cultura musical europea, *Credo* se volvió su *síntesis*. Una vez más, Penderecki extendió el texto estándar de la liturgia con incrustaciones que completan, comentan e iluminan: canciones, himnos y otros textos sagrados se entretajan en el curso del *credo* original. La conexión armoniosa de elementos altamente contradictorios —de poder, certeza y fuerza— con profunda emoción lírica se volvió posible gracias a un unificador momento de experiencia [...]”¹⁴⁶.

Así, el compositor polaco devenido ‘aprendiz de brujo’¹⁴⁷, al decir de Tomaszewski, se distancia de la tendencia previa —que se centraba en la limitación voluntaria de medios e ideas— para abrazar lo sacro, sin que esto impida la creación de piezas como *Sonata para violín y piano n.º 2* [*Sonata per violino e pianoforte no. 2*] (1999) o *Sexteto* [*Sextett*] (2000) —para corno, clarinete, trío de cuerdas y piano—, a las que se suman una nueva serie de sinfonías¹⁴⁸ y conciertos¹⁴⁹: *Sinfonía n.º 3* [*Symfonia nr 3*] (1988-95), *Concierto para violín y orquesta n.º 2 (Metamorfosis)* [*Concerto per violino ed orchestra no. 2 (Metamorphosen)*] (1992-95), ‘*Concerto grosso*’ para tres violonchelos y orquesta [*Concerto grosso per tre violoncelli ed orchestra*] (2000-01) y *Concierto para piano y orquesta ‘Resurrección’* [*Concerto per pianoforte ed orchestra ‘Resurrection’*] (2002)¹⁵⁰. Es un momento durante el cual, según Thomas, “[...] la influencia de Bach es mucho más obvia que antes [...]”¹⁵¹ en las obras corales, mientras que las orquestales exhiben, en algunos casos, un ‘tono relajado, conversacional’¹⁵², asociable a un ‘rapsodismo indulgente’¹⁵³. El propio compositor recurre a la alquimia (volveremos sobre esto más adelante) para referirse a este período:

¹⁴⁶ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 103 (trad. del autor).

¹⁴⁷ *Ibidem*: 86 (trad. del autor).

¹⁴⁸ Vide SIEMDAJ, E., *loc. cit.*

¹⁴⁹ Vide NOWAK, A., *op. cit.*

¹⁵⁰ 2001-2007, según consta en el Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl; fecha de último acceso: 06-06-10), el título de esta obra combina el italiano con el inglés.

¹⁵¹ THOMAS, *loc. cit.* (trad. del autor).

¹⁵² *Ibidem* (trad. del autor).

¹⁵³ *Ibidem* (trad. del autor).

“Los alquimistas suponían que la perfección del yo debe estar acompañada por la regeneración de la naturaleza. Plantando árboles en Lusławice, donde he encontrado el puerto de mi Odisea, mi Ítaca, me siento como si estuviera purificándome, aproximándome a la esencia de mí mismo y a la esencia de la música. De acuerdo a las enseñanzas esotéricas, aquella *materia prima* de la cual los alquimistas construyeron su *opus magnum* era accesible a través de la indagación en la naturaleza. Buscando la más concentrada y económica de las formas, yo también estoy pensando en una síntesis tal. Es precisamente la música de cámara la que es fuente de la aproximación a la *materia prima* de la música para mí. ¿Me llevará este estadio a la esperada Gran Síntesis, la *opus magnum*? Me parece que la recuperación de lo genuino y natural, el lenguaje universal de la música, es sólo posible a través de tal purificación y transmutación de todo lo que ya existe”¹⁵⁴.

Los años transcurridos entre 2003 y la actualidad han sido testigos de la aparición de una nueva serie de obras creadas por un Penderecki que espera, para el futuro, “escribir buena música, sin discutir necesariamente sobre el trauma de la vanguardia”¹⁵⁵ y asegura que ‘es el tiempo de la síntesis’¹⁵⁶ entre aquella y la tradición. “Contemplad un árbol: nos enseña la necesidad, para una obra de arte, de tener raíces dobles: en el cielo y en la tierra. Ningún arte puede sobrevivir sin sus raíces”¹⁵⁷, dice el mismo compositor polaco que también declara:

“[...] En los últimos años estuve mucho en Asia, Japón, China, y creo que la verdadera nueva música se está escribiendo en esas regiones, no en Europa ni en América. Estos músicos, aun [*sic*] los que ya han digerido la vanguardia europea, están más conectados con sus propias tradiciones, donde la forma es diferente, el tiempo es diferente, la armonía es diferente, el concepto es diferente”¹⁵⁸.

¹⁵⁴ PENDERECKI, K., 2003: 13-14 (trad. del autor).

¹⁵⁵ Penderecki, entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*; el compositor polaco también agrega: “[...] Es el trauma de la avant garde, los jóvenes compositores trataron de imitarla una y otra vez, pero, en verdad, no duró más que diez años, de fines de los 50 a mediados de los 60. Luego, no sólo yo, sino otros comenzaron a mirar hacia otras posibilidades y perspectivas [...]”.

¹⁵⁶ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., 1997.

¹⁵⁷ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., 2005: 38 (trad. del autor).

¹⁵⁸ Penderecki, entrevistado en MONJEAU, F., *loc. cit.*

Mientras una ópera bufa para niños aguarda ser concebida¹⁵⁹ y las futuras sinfonías del compositor polaco esperan ser estrenadas por la Orquesta Filarmónica de Múnich¹⁶⁰ (“Siempre planifico en términos de diez años y lo necesito. Estoy haciendo borradores de las nuevas obras, que quizás escribiré en cinco años, ése es el modo en que trabajo”,¹⁶¹ afirma Penderecki), contamos ya con obras como: *Concerto grosso* N.º 2 para 5 clarinetes y orquesta [*Concerto grosso No. 2 per 5 clarinetti ed orchestra*] (2004), *Tempo di Valse* [Tiempo de Vals] (2004), *Sinfonía N.º 8 ‘Canciones de transitoriedad’* [*Symfonia nr 8 ‘Lieder der Vergänglichkeit’*] (2004, 2007)¹⁶² *Largo* para violonchelo y orquesta [*Largo per violoncello ed orchestra*] (2007), *Concierto para corno y orquesta ‘Viaje de invierno’* [*Concerto per corno e orchestra ‘Winterreise’*] (2007-2008), *Serenata para tres violonchelos* [Serenata per tre violoncelli] (2007), *Capricho para violín solo* [*Capriccio per violino solo*] (2008), *Cuarteto de cuerdas N.º 3* [*Quartetto per archi no. 3*] (2008), *Tres Canciones Chinas para barítono y orquesta* [*Drei Chinesische Lieder für Bariton und Orchester*] (2008) y *Sanctus y Benedictus* [*Sanctus und Benedictus*] (2008).

Incluso en este actual período de su producción, como afirma Liut, “[...] Penderecki nunca tuvo pensado dormirse en los laureles y sigue explorando y probándose en diferentes regiones del ancho mundo de la música [...]”¹⁶³: durante su paso por Argentina¹⁶⁴ (donde viven algunos de sus familiares¹⁶⁵ y fuera investido, en 1994, Doctor Honoris Causa por la Pontificia Universidad Católica Argentina) para asistir al tardío estreno sudamericano de

¹⁵⁹ Entrevistado en LIUT, M., *loc. cit.*, dice Penderecki: “La próxima [ópera] también será una para chicos. Creo que es necesario escribir algo para ellos. Es algo muy difícil, aunque tengo experiencia en el tema, ya que empecé como compositor escribiendo música para chicos [...]”.

¹⁶⁰ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., *loc. cit.*, declara: “Firmé un contrato con la Orquesta Filarmónica de Munich [sic] para escribir todas mis sinfonías en el futuro para ellos. Ellos harán los estrenos. El contrato llega al 2011, así que, en los próximos diez años, espero terminarlas todas”.

¹⁶¹ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., *loc. cit.*

¹⁶² Así consta —con dichas fechas separadas por una coma— en el Polskie Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl; fecha de último acceso: 06-06-10).

¹⁶³ LIUT, M., 2004.

¹⁶⁴ En dicha ocasión, al ser declarado ‘Visitante Ilustre de la ciudad [de Buenos Aires]’, Penderecki exclamó en español: “Ahora soy un honorable porteño”, según consta en [Autor desconocido], 2004.

¹⁶⁵ La inmigración polaca es, junto con otros grupos étnicos, parte constitutiva de la nación argentina.

Ubu rey [*Ubu król*] (1990-91), el compositor polaco se refirió en 2004 (año en que fuera declarado Visitante Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires) a la música del siglo XX, sentenciando: “[...] cuáles obras sobrevivirán lo veremos en cincuenta años”¹⁶⁶; sin embargo, y de acuerdo a la opinión de Liut —que compartimos—, “Krzysztof Penderecki ya tiene garantizado un lugar en la historia grande de la música [...]”¹⁶⁷.

7. De vanguardias y retaguardias

Según hemos visto en páginas anteriores, se torna evidente que el compositor polaco ha hecho del cambio una característica por antonomasia de su producción musical —‘El cambio es su credo’¹⁶⁸, dice Liut—, susceptible de ser dividida en diferentes etapas cuyo número oscila entre el par que distingue Thomas —‘música hasta 1974’ vs. ‘música después de 1975’¹⁶⁹— y las nueve que establece Chłopicka entre 1958 y 1998, pasando por las siete que fija —desde 1958 hasta 2003— Tomaszewski (a las que nos referimos antes), quien las considera ‘diálogos y juegos con el tiempo y el lugar en la tierra’¹⁷⁰. De acuerdo a este musicólogo polaco¹⁷¹, la producción musical pendereckiana es susceptible de ser dividida en los siguientes períodos: ‘El ingreso efectivo, 1958-60: la fase de *Salmos de David*’; ‘Tiempo de ensayos y experimentos, 1960-66: la fase de *Treno*’; ‘El gran adelanto y la primera síntesis, 1965-71: la fase de *Passio*’; ‘El período intermedio: años de sublimación, 1971-75: la fase de *Magnificat*’; ‘Tiempo de diálogo con el pasado redescubierto, 1976-85: la fase de *El Paraíso perdido*’; ‘En el umbral de una nueva síntesis, 1985-93: la fase de *La Máscara negra*’; y ‘Segundo aliento, 1994-2003: la fase de *Credo*’¹⁷².

Según Chłopicka, en cambio, las ‘fases estilísticas en las obras de K. Penderecki’¹⁷³ son las siguientes: 1958-62: ‘Sonorismo dramatizado’ / ‘En busca de un lenguaje individual’ / ‘De *Emanaciones* a *Fluorescencias*’; 1962-74: ‘Entre el Sonorismo y la polifonía’ / ‘En busca de valores universales’ / ‘De *Pasión según S. Lucas*’ [*Passio*] a *Magnificat*’; 1974-80: ‘En la

¹⁶⁶ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., *loc. cit.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ THOMAS, *op. cit.*: 306-307 (trad. del autor).

¹⁷⁰ TOMASZEWSKI, M., 2003: 78 (trad. del autor).

¹⁷¹ *Ibidem*: 82-105 (trad. del autor).

¹⁷² *Ibidem*: 79-105 (trad. del autor).

¹⁷³ CHŁOPICKA, R., 2005: 262 (trad. del autor).

veta neo-romántica' / 'En busca del «Paraíso perdido» de la Música' / 'De *El Paraíso perdido* a *Sinfonía n.º 2* ['Navidad']'; 1980-84: 'Entre el estilo oratorio-sinfónico y la tradición religiosa polaca' / 'En busca de la identidad nacional' / 'De *Te Deum* a *Réquiem Polaco*'; 1984-86: 'Entre el expresionismo y el postmodernismo' / 'En busca de tensiones extremas' / 'Alrededor de *La Máscara negra*'; 1986-92: 'Convención clásica del juego y juego posmodernista de convenciones' / 'En busca de nuevas áreas de experiencia' / 'Entre *Sinfonietta* [n.º 1] y *Ubu rey*'; 1992-95: 'Estilo de cámara *espressivo*' / 'En busca de una «Nueva Lírica»' / 'De *Cuarteto para clarinete* [y *trío de cuerdas*] a *Concierto para violín* [y *orquesta*] n.º 2 [(*Metamorfosis*)]'; 1995-98: 'Estilo oratorio-sinfónico monumental' / 'El tiempo de la síntesis' / '*Las Siete Puertas de Jerusalén* y *Credo*'; Desde 1998: 'Diálogo musical con el pasado' / 'En la esfera de la belleza clásica' / 'De *Sonata* [para violín y piano n.º 2] a *Concerto grosso* [para tres violonchelos y orquesta] y *Sexteto*'¹⁷⁴.

Pero es el propio Penderecki quien nos habla de sus períodos, enumerándolos de la siguiente manera:

“[...] Después de escribir piezas que creo fueron importantes en mi juventud, como ‘Treno para las víctimas de Hiroshima’ o ‘Anaklasis’, dije todo lo que quería con ese lenguaje, no había nada más. Y no quise repetirme o copiarme a mí mismo. Mi siguiente período fue completamente diferente, fue la fascinación con la música posromántica, que me ocupó durante los 70 hasta el comienzo de los 80. Luego volví a cambiar, a escribir piezas *avant garde* de nuevo; volví a mis raíces. Y en los 90 llegué a la ópera *bufo*. Hay una continuidad, claro, que se puede ver en mis sinfonías”¹⁷⁵.

Es ‘un tipo de actitud’¹⁷⁶ lo que provoca dicho cambio, afirma Penderecki, comparando ésta con la que también evidenciaron Stravinsky y Picasso, a diferencia de compositores como Messiaen y pintores como Chagall; precisamente, según nos refiriera Malecka¹⁷⁷ en forma personal, parte de la genialidad de Penderecki radica en haber sabido cambiar, a través del tiempo, justo en el momento adecuado; dice el compositor polaco:

¹⁷⁴ *Ibidem* (trad. del autor).

¹⁷⁵ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., *loc. cit.*

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Durante una conversación privada que tuvo lugar en la Akademia Muzyczna w Krakowie, entre 2006 y 2007, durante nuestros estudios con Krzysztof Penderecki.

“Veo a mi música con una continuidad con el pasado. En algunos puntos es revolucionaria, pero continúa el cauce. Creo que todo cambia, el mundo y el gusto musical. Y yo trato de cambiar con los tiempos. No vivimos en el mismo mundo de cuando empecé a componer. Cuando era joven estábamos en la parte oscura de la opresión del comunismo en Polonia. Sólo después de los 90 pude permitirme hacer una ópera bufa”¹⁷⁸.

Sin embargo, Tomaszewski sostiene una tesis acerca de este cambio (a la que nos refiriéramos oportunamente durante una entrevista¹⁷⁹) que no contradice, sino que complementa y profundiza lo anteriormente expuesto, guardando al mismo tiempo una posible relación —al igual que la ‘síntesis pendereckiana’ a la que nos referiremos más adelante— con las circunstancias personales y familiares del compositor (‘Soy un híbrido’, afirma Penderecki al referirse a sus orígenes alemanes, armenios, austriacos y polacos) y también con la propia cultura polaca, que “[...] siempre perteneció más al Occidente que al Este”¹⁸⁰, según el creador de *Passio*; dice Tomaszewski:

“[...] Hasta ahora, Penderecki ha estado cambiando de fase a fase como igualmente ha seguido siendo siempre él mismo. [...] Heinrich Schenker por un lado y Noam Chomsky por otro han señalado la existencia, en toda realidad humana, de dos niveles: la estructura superficial en su presencia ostentosa, y la estructura profunda, oculta, invisible pero generadora. [...] Penderecki ha estado cambiando... en su estructura superficial. Él ha permanecido sin cambios en su estructura profunda [...]”¹⁸¹.

Pero todo cambio implica dar o tomar algo por otra cosa; y Penderecki ha hecho lo propio con la vanguardia (a la que llegaría a comparar con el movimiento *Sturm und Drang*¹⁸²) y la tradición (incluyendo el posromanticismo¹⁸³), para combinar ambas bajo forma de síntesis: ‘un todo que es más que la suma de sus partes’¹⁸⁴, como señala Robinson, y sobre la cual se explaya el propio Penderecki: “La síntesis no puede depender del conectar

¹⁷⁸ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., *loc. cit.*

¹⁷⁹ Juan Manuel Abras, entrevistado en SCALISI, C., 2008b.

¹⁸⁰ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., 1997.

¹⁸¹ TOMASZEWSKI, M., 2005: 21 (trad. del autor).

¹⁸² Penderecki, entrevistado en SCALISI, C., 2008a.

¹⁸³ *Vide* LIUT, M., 2004.

¹⁸⁴ ROBINSON, R., *op. cit.*: 40 (trad. del autor).

mecánicamente los elementos, sino que debe ser más bien una aleación homogénea resultante de una experiencia unificadora”¹⁸⁵; agrega el compositor:

“Críticos maliciosos me acusaron de eclecticismo, que era lo opuesto de lo que yo había pretendido [...]. No niego que siempre me sentí tentado por muchos estilos. El poliestilismo —tan de moda ahora— ya estaba presente en *Passio* y *Laudes*, por no hablar de mis obras más recientes, como *La Máscara negra* y *Ubu rey*, que resultan, cada una a su modo, de las estéticas deliberadamente aceptadas del postmodernismo”¹⁸⁶.

Así, la síntesis pendereckiana no se logra de la manera incongruente¹⁸⁷ que suponían algunos ‘diletantes’¹⁸⁸, sino todo lo contrario: “[...] Ahora es el tiempo de la síntesis entre todo esto [lo hecho durante las décadas del 50 y el 60] y la música tradicional”¹⁸⁹, dice Penderecki; una síntesis que —como ya dijimos— lleva a la *claritas*¹⁹⁰ y pone a la obra contemporánea en relación directa con la música del pasado, a fin de ‘re-evaluar la tradición’, ‘resumir todo lo que ha sucedido en la música’ y ‘absorber todo lo que ha sido’¹⁹¹; agrega el compositor polaco:

“Cuando tenía veintitantos [años] y estaba escribiendo *Treno*... pensé que me había desprendido de la tradición. Es verdad que *Treno* fue una negación de mis estudios y de toda la música que se me había enseñado por más de una década. Ahora, con mi experiencia de muchos años, llego a la conclusión de que la música no puede empezarse desde cero. Sólo puede ser conti-

¹⁸⁵ PENDERECKI, K., 1998: 17 (trad. del autor).

¹⁸⁶ *Ibidem* (trad. del autor).

¹⁸⁷ Dice ZIELIŃSKI, T. A., *loc. cit.*: “Según la opinión común, Krzysztof Penderecki está conectado con tres latiguillos: primero, vanguardismo espeluznante (las obras tempranas); segundo, una carrera colosal, honores, y fortuna; y tercero, una nueva apoteosis del neo-romanticismo... Vistos en una simplicidad esquemática, estos tres elementos parecen lógicamente incongruentes” (trad. del autor).

¹⁸⁸ *Cfr.* Penderecki, entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*

¹⁸⁹ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., 1997.

¹⁹⁰ *Vide supra*.

¹⁹¹ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 35 (trad. del autor).

nuada”¹⁹².

Según vimos con anterioridad, el primer elemento de dicha síntesis, la vanguardia, se encarna a fines de los años 50 en un grupo de jóvenes compositores polacos entre cuales despunta Penderecki, para dar surgimiento a una de sus más radicales tendencias: el ‘Sonorismo’ de una Polonia que, a través de manifestaciones como el célebre Festival ‘Otoño de Varsovia’, logra expresarse a través del Telón de Acero, oponiéndose musicalmente a la ‘Escuela de Darmstadt’ —por motivos filosófico-religiosos que confrontan los lazos existentes entre ésta y el pensamiento de Nietzsche y Adorno— y erigirse en pos de la tradición clásico-judeo-cristiana¹⁹³. Es la ‘tendencia sonorista’ que, de acuerdo al actual estado de la cuestión, “[...] está basada en un sistema de reglas no menos precisas que aquéllas de la composición serial [...]”¹⁹⁴, como sostiene Mirka, y se distingue de ésta por preferir basarse en el universo sonoro tomado en su totalidad, ‘en masa’¹⁹⁵ —de ahí su notorio empleo de *clusters* y *glissandi*—, en vez de centrarse en sonidos individuales (dice Penderecki: “[...] ellos [los representantes de la ‘Escuela de Darmstadt’] están interesados ante todo en los puntos mientras que yo estoy interesado en la línea [...]”¹⁹⁶), además de poseer una sintaxis que, según Mirka, “[...] está gobernada por las oposiciones binarias entre términos de categorías [...]”¹⁹⁷ (continuidad vs. discontinuidad, movilidad vs. inmovilidad, etc.), sin dejar de compartir con el serialismo la búsqueda de unificación de todos los parámetros sonoros con respecto a su organización interna¹⁹⁸. Así se explaya Jarzębska acerca de lo que ella denomina las ‘características únicas de la música vanguardista de Penderecki’:

“[...] Hasta mediados de los 70 la música de Penderecki está vinculada al modernismo a través de su aceptación de la ‘emancipación de la disonancia’ y la presentación de efectos sonoros experimentales [...]. Sus poéticas creativas se distinguen de los [otros] compositores de vanguardia (por ejemplo de Darmstadt) por: [...] – una filosofía diferente de la ‘emancipación de la

¹⁹² *Ibidem*: 55 (trad. del autor).

¹⁹³ JARZĘBSKA, A., *op. cit.*: 86.

¹⁹⁴ MIRKA, D., *op. cit.*: 199 (trad. del autor).

¹⁹⁵ *Ibidem*: 200 (trad. del autor).

¹⁹⁶ Penderecki, *apud* JARZĘBSKA, A., *op. cit.*: 82 (trad. del autor).

¹⁹⁷ MIRKA, D., *op. cit.*: 204 (trad. del autor).

¹⁹⁸ MIRKA, D., *op. cit.*: 205.

disonancia'; [...] – un concepto tradicional del tiempo en la música (entendido como drama o retórica sin palabras); [...] – una comprensión diferente del oficio del compositor y [...] una visión diferente de la relación entre el artista y el público”¹⁹⁹.

Es un ‘Sonorismo’ que, como ya referimos, también se caracteriza por su profuso uso de las técnicas extendidas de ejecución, las cuales “[...] requieren que el intérprete use un instrumento [o la voz] de una manera [que se halla] fuera de las normas tradicionalmente establecidas [...]”²⁰⁰, de acuerdo a la definición de Burtner (quien ve en Penderecki a un pionero que compuso una de las más intensas músicas extendidas para cuerdas jamás creadas²⁰¹); de dichas técnicas habrían de valerse Penderecki, Górecki, Kilar, Schaeffer y Szalonek, entre otros compositores polacos, para llenar sus partituras de una notación novel —Locatelli de Pérgamo la llama ‘revolucionaria’²⁰²— y a veces polémica, adecuada para expresar semejante exploración instrumental y vocal: así, llegarían a crearse nuevos signos para indicar técnicas novedosas, reemplazándose la notación tradicional —en mayor o menor medida— por la denominada notación ‘proporcional’ o ‘espacial’²⁰³, definida por Stone como “[...] un sistema en el cual las duraciones son ‘traducidas’ a distancias horizontales en vez de a símbolos de duración”²⁰⁴. Tomaszewski brinda una pormenorizada descripción de este aspecto del sonorismo, evidenciado en las obras pendereckianas:

“[...] Penderecki hace tocar a sus violines [en] el cordal, el puente y entre [ambos]; golpear las cuerdas, la caja sonora, incluso el atril: con el arco, el talón[,] con los dedos, con una palma [de la mano] abierta. Atacó al público con el sonido agresivo de la sirena y la *lastra* [plancha], del martillo contra piezas de hierro (*un pezzo di ferro*)²⁰⁵, sacudiendo planchas de metal (flexa-

¹⁹⁹ JARZEBSKA, A., *op. cit.*: 77 (trad. del autor).

²⁰⁰ BURTNER, M., 2005 (trad. del autor).

²⁰¹ *Ibidem* (trad. del autor).

²⁰² LOCATELLI DE PÉRGAMO, A. M., 1973: 18.

²⁰³ Como ya dijimos, THOMAS, *op. cit.*: 306 la define como ‘notación gráfica’ (trad. del autor), término que no compartimos; preferimos, en cambio, llamarla ‘notación proporcional’ o ‘notación espacial’ (trad. del autor), siguiendo a STONE, K., *loc. cit.* Cfr. COPE, D., 1993: *op. cit.*

²⁰⁴ STONE, K., *op. cit.*: 136 (trad. del autor).

²⁰⁵ Se han respetado las itálicas del inglés, así como las formas singulares y plurales que no concuerdan, a veces, entre éste y el italiano.

ton [*sic*] o cadenas (*catena*) y silbidos (*fischetti [sic]*) chirriantes y estridentes o silbidos más suaves y zumbidos que acompañan la propia ejecución del instrumentista, con el repique de la máquina de escribir [...]"²⁰⁶.

“Los primeros años de su trabajo creativo ponen a prueba incontables sonidos camino a lo más bizarro [...] ... *vocalise* sin palabras o ‘sólo [las] vocal[es]’, *recitando*, *parlando*, *falsetto* y *Sprechgesang*, registros extremos, uso percusivo de consonantes aisladas o continuación antinatural de su duración... cantar o susurrar (*susurrando*) [haciendo uso] de cuartos de tono, chillar (*gridato*), silbar (*fischio*) y refír, o incluso respirar [...]"²⁰⁷.

La música del pasado es el segundo elemento de la mencionada síntesis y el cómo lograr la recapitulación de aquélla para combinarla luego con la vanguardia es un tema que también aborda Tomaszewski en sus textos; de acuerdo a éstos, la música que ha venido a la existencia anteriormente puede ser contrastada, continuada, imitada, burlada²⁰⁸, absorbida y transformada: todas estas posibilidades se encuentran en la producción musical de Penderecki, como “[...] consecuencia de sus... experimentos en el nivel de las poéticas musicales... y de la necesidad de encontrar medios a la altura de los temas asumidos por el compositor... de la plasmación²⁰⁹ [de] sus ‘mensajes’”²¹⁰. De acuerdo al mencionado musicólogo polaco, estos planteamientos pueden darse de tres maneras distintas: como ‘*cantus prius factus*²¹¹ *in cantum novum*: música dentro de la música’ (música de una época anterior en una música nueva, que puede manifestarse como ‘música de reminiscencia’ —inconsciente— o bajo forma de citas, tanto alusivas como explícitas —consciente—), ‘*cantus secundum cantum*: música de acuerdo a la música’ (narración musical que, sin ser copia de un estilo pasado ni una imitación vacía²¹² puede plasmarse como ‘música estilizada’ o ‘música

²⁰⁶ TOMASZEWSKI, M., 2003: 9-10 (trad. del autor).

²⁰⁷ *Ibidem*: 35 (trad. del autor).

²⁰⁸ Entrevistado en LIUT, M., 2004, dice Penderecki: “[...] También hay citas de mi música seria, de la que también me burlo”.

²⁰⁹ *Rendering*, en el texto inglés.

²¹⁰ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 57 (trad. del autor).

²¹¹ *Vide* JARZEBSKA, A., *op. cit.*: 90 (trad. del autor).

²¹² TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 67 afirma también: “[...] El estilo propio de uno puede diferenciarse de la estilización por el criterio de ‘naturalidad’. La estilización siempre conlleva una cierta dosis de artificialidad, ajena a un estilo verdaderamente individual [...]. [...] Es un oído malo el que no puede oír la diferencia entre estiliza-

retroversial’) y ‘*cantus novus de canti omnigenae*: música más allá de la música’: una música nueva creada a partir de fragmentos, trozos y ‘pedazos’ de todo tipo y proveniencia que puede ser tanto ‘ecléctica’ como ‘sintética’²¹³; Tuchowski lo explica de la siguiente manera:

“Absorbiendo en su obra todo lo que ha sido producido por el siglo XX, intentado una síntesis de muchas líneas de tradiciones anteriores, Penderecki restaura el significado al término ‘clásico’ más cercano a su moderno uso cotidiano: aquél de un valor comprobado a través del tiempo. Pasando estos valores a generaciones posteriores, Penderecki cumple con los requisitos de una continuidad de la tradición e inevitablemente se vuelve parte de su contemporaneidad [...]”²¹⁴.

Como dijimos anteriormente, la ‘síntesis pendereckiana’ une vanguardia y tradición conjugando ambas en una producción musical que se aparta, según Jarzębska²¹⁵, de los conceptos desprendidos de la *Lebensphilosophie* de Bergson y Wilhelm, con el fin de evitar tanto una progresión de eventos sonoros no relacionados entre sí como un permanente cambio no intencional de los eventos musicales (en donde principio, clímax y fin se desdibujan); por el contrario, Penderecki se aferra a la narración dramática y al arte del contrapunto buscando, según la mencionada musicóloga, “[...] crear construcciones claras y dar forma al proceso de cambios sonoros para evocar la imagen de una narrativa interesante que lleva a un clímax [...]”²¹⁶, dentro de la cual Tomaszewski cree distinguir partes del discurso emanadas de la retórica clásica (*exordium*, *narratio*, *confirmatio*, *confutatio*, *culminatio* y *conclusio*), considerando a cada una de éstas como elementos ‘portadores de significado’²¹⁷ y contando a Penderecki entre los compositores cuya música ha sido, principalmente, ‘un habla’²¹⁸ —un sistema viviente y directo en estado de concretización— más que ‘un lenguaje’²¹⁹ —un siste-

ción consciente y el propio lenguaje de uno, sin importar cuán intensamente este último sea acorde con la música de tiempos pasados e idos [...]”(trad. del autor).

²¹³ *Vide ibidem*: 57-71.

²¹⁴ TUCHOWSKI, A., 2005: 112 (trad. del autor).

²¹⁵ JARZĘBSKA, A., 2003: 82.

²¹⁶ *Ibidem*: 84 (trad. del autor).

²¹⁷ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 73-74 (trad. del autor).

²¹⁸ *Cfr.* WORTH, S., 1997:158-167.

²¹⁹ *Cfr.* LANGER, S. K., 1953: 31.

ma objetivo de reglas—; el citado musicólogo polaco se explaya sobre la ‘síntesis pendereckiana’ de la siguiente manera:

“Es verdad que todo parece coexistir en su música [la de Penderecki]: entonaciones de canto llano, tonos salmódicos, antifonales, técnica o textura de *organum*²²⁰ e imitativa, *cantus firmus*, *hoquetus*, motete multitextual a la manera del *ars anitqua*, textura à la Ockeghem o Josquin, *concitato* monteverdiano, aria napolitana con *devisa*, *Orgelpunkte* barroco y efectos de Picardía, orquestación del romanticismo tardío y *unendliche Melodie*: todo esto en simbiosis con atonalidad, dodecafonía, serialismo, aleatorismo y sonoridad²²¹. Mas todo esto es obviamente aceptado sólo como el principio más general para el nuevo material como un reflejo, una resonancia, un resultado de la inspiración, no de la imitación [...]”²²².

Según vimos anteriormente, esta ‘síntesis pendereckiana’ —que brota musicalmente hundiendo sus raíces en lo filosófico-religioso²²³—no tardaría mucho en ser aceptada por la mayor parte del público general (“[...] El público por naturaleza es abierto, pero cuando hay buena música y no sólo experimento”²²⁴, dice Penderecki), ni tampoco en dejar de pasar desapercibida para ciertos grupos de poder e interés que, Telón de Acero mediante, propugnaban en la Europa de posguerra una cosmovisión diametralmente opuesta a aquélla que sienta las bases más profundas del arte pendereckiano; sería ingenuo no pensar en la posible relación de dichos grupos con los responsables de achacar al compositor polaco el cargo de ‘traicionar a la vanguardia’²²⁵ —justamente, por haberlo considerado en un primer momento su *enfant terrible*, su propio ‘sinónimo’²²⁶—, acusación que todavía perdura, desactualizada y colaboracionista, entre algunos ecos periféricos y

²²⁰ *Organ-like*, en el texto inglés.

²²¹ En el texto en inglés se utiliza la palabra *aleatorism* (aleatorismo) y no *randomness* (alioridad), aunque luego emplea *sonority* (sonoridad) en lugar de *sonorism* (sonorismo).

²²² TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 47 (trad. del autor).

²²³ JARZĘBSKA, A., *op. cit.*: 86.

²²⁴ Penderecki, entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*

²²⁵ “Yo no soy el que tracionó a la vanguardia”, afirma Penderecki en TOMASZEWSKI, M., 2005: 32 (trad. del autor). Sobre estos aspectos, *vide* TOMASZEWSKI, M., 2003: 197; SZWAJGIER, K., 1999: 27-33 y 2003: 191-197.

²²⁶ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 84 (trad. del autor).

epigonales de la vanguardia —hoy retaguardia— europea²²⁷; dicen Szwajgier y Fischerman:

“Para resumir [señala Szwajgier]: es necesario aceptar la a menudo demostrada distancia de Penderecki hacia la vanguardia en el sentido de un instinto de manada que es utópico y está basado en supuestos axiológicos falsos que consideran lo indeterminado como un valor que es un fin en sí mismo, y no un ingrediente en dicho valor. Al mismo tiempo, los rasgos propios del artista vanguardista aparecen todavía en Penderecki, y son reflejados en cada una de sus nuevas obras”²²⁸.

“[...] Si la vanguardia, como género —o, por lo menos, como concepción creativa— busca lo sorprendente, [escribe Fischerman,] lo que se aleja de lo instituido, las obras de Penderecki más resistidas por la academia, más imprevisibles y, en sus palabras, menos imitables, no son las antiguas sino las más actuales, en las que entra y sale con tanta fluidez en los efectos tímbricos más modernos como en los pasajes más declaradamente tonales y en los gestos más románticos [...]”²²⁹.

Es la síntesis polémica (ya nos referimos a la ‘Controversia Penderecki’²³⁰) de un compositor que considera ésta una evolución, una consecuencia lógica en su producción musical y no vaciló —según Tomaszewski²³¹— en ‘desafiar’ conscientemente a algunos críticos e intérpretes para sostener su postura, tras considerar que aquella misma vanguardia que integraba y lideraba podía también llegar a volverse una ‘enfermedad’²³² en caso de dejarse seducir por ‘la vacuidad fútil y el aburrimiento de las soluciones abstractas’²³³, cayendo así en la tentación de interesarse en el sonido y la forma sólo por sí mismos; confiesa Penderecki:

²²⁷ Entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*, Penderecki se refiere a ellos: “En general, todo lo que suena bien y contiene un ingrediente personal con cierta expresión es señalado por los dilentantes [*sic*] como romántico”.

²²⁸ SZWAJGIER, K., *op. cit.*: 197 (trad. del autor).

²²⁹ FISCHERMAN, D., *loc. cit.*

²³⁰ ZIELIŃSKI, T. A., *loc. cit.* (trad. del autor).

²³¹ *Vide* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 87 (trad. del autor).

²³² Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 84 (trad. del autor).

²³³ *Ibidem* (trad. del autor).

“El problema es con nuestra avant garde, de la que fui parte en los 50 y 60, porque no conozco otro período de la música en el que la vanguardia se haya prolongado tanto tiempo. Es el trauma de la avant garde, los jóvenes compositores trataron de imitarla una y otra vez, pero, en verdad, no duró más que diez años [...]”²³⁴.

[...] Ese era un tiempo de descubrimiento. Todos estábamos tratando de encontrar nuevos lenguajes musicales. La vanguardia fue muy importante, pero no se puede esperar que un grupo de compositores se mantenga juntos [*sic*] y construya una escuela para siempre. Esto va y viene. Así pasó en los ‘50 y los ‘60, con los compositores alrededor de Darmstadt y París con los estudios electrónicos. Allí se constituyeron grupos como una escuela, pero en un corto lapso. Luego, cada uno tomó su camino. La vanguardia de esa época fue muy refrescante y no creo que hubiera un tiempo en la historia de la música con un nivel tan brillante de nuevas ideas [...]”²³⁵.

[...] Para mí, la vanguardia implica el descubrimiento de algo nuevo, y lo que se llama vanguardia, en este momento, repite lo que descubrimos hace muchos años. Pero estoy seguro de que la verdadera vanguardia volverá [...]”²³⁶.

8. De ecumenismos y moralismos

La ‘síntesis pendereckiana’ también se caracteriza por buscar una expresividad notoria y disponer los medios adecuados para que ésta llegue eficazmente hasta el oyente: “Para mí el uso consciente de la tradición se volvió una oportunidad para vencer la disonancia entre el artista y el público²³⁷”, dice Penderecki, quien también confiesa: “[...] escribo ante todo para mí mismo, para sentirme satisfecho con lo que hago. Y, desde ya, cuando se trata de música instrumental escribo para el instrumento [...]”²³⁸. Contrariamente a las consideraciones de quienes Penderecki llama ‘diletantes’²³⁹, la expresividad del compositor polaco se asemejaría más a la del barroco, en algunos aspectos, que a aquélla del romanticismo: Tomaszews-

²³⁴ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., *loc. cit.*

²³⁵ *Idem*, 1997.

²³⁶ Penderecki, entrevistado en GIANERA, P., *op. cit.*

²³⁷ PENDERECKI, K., *op. cit.*: 16 (trad. del autor).

²³⁸ *Cfr.* SOLOMOS, M., *op. cit.* y MAMUD, C., 2006.

²³⁹ Penderecki, entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*

ki habla, incluso, de una ‘retórica musical especial’²⁴⁰ y encuentra en ésta rasgos asociables a figuras como *abruptio*, *patopoi* o *anabasis*, que el compositor polaco utiliza para crear “[...] no una música de la ‘propia’ expresión del autor sino, más bien, una especie de teatro de expresión”²⁴¹ que bebe profusamente de las primeras obras la producción pendereckiana. Tal y como señala el mencionado musicólogo polonés: “Primero vinieron las técnicas y el repertorio de sonido *per se* [...]. El próximo paso fue usarlo para la expresión e ilustración musicales [...]”²⁴²; agrega Tomaszewski:

“Apuntando términos usados por el lenguaje de la crítica musical uno podría compilar una lista extensa de las categorías básicas de expresión del compositor. Ésta indudablemente incluiría lamentación y exaltación trágica... ardor místico y éxtasis... pathos y énfasis... agresión, ‘grotesquería’, histeria... erotismo sublimado, lo armonioso como opuesto a lo infernal... elevación y contemplación... entonaciones suplicantes... un aura de ansiedad y horror...”²⁴³.

Como vimos anteriormente, la producción musical de Penderecki es también notablemente abarcadora: en ella conviven música instrumental (obras sinfónicas y sinfónico-concertantes, piezas para pequeños y grandes grupos de cámara —incluyendo agrupaciones de cuerdas—, e instrumento solo, así como electroacústicas y mixtas), música vocal y vocal-instrumental (cantatas y oratorios sacros y profanos, obras para canto y piano, voces y grupos de cámara, y coro *a capella*), así como música para teatro e ilustrativa (ópera, *rappresentazione* y drama musical, composiciones para películas²⁴⁴, radio, teatro dramático y de títeres). Sus sinfonías —ocho hasta el momento— exhiben una destacable continuidad a lo largo de los años y su “[...] desarrollo está gobernado por la lógica de la tradición y síntesis: según Siemdaj, el compositor se relaciona con el genotipo de la forma sinfónica, mas, al mismo tiempo, crea una nueva forma sobre su base

²⁴⁰ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 39 (trad. del autor).

²⁴¹ *Ibidem*: 39 (trad. del autor).

²⁴² *Ibidem*: 35 (trad. del autor).

²⁴³ *Ibidem*: 37-38 (trad. del autor).

²⁴⁴ Al margen de dichas obras, otras composiciones de Penderecki fueron integradas a las bandas sonoras de destacados largometrajes, como sucedió con *El Despertar de Jacob* (1974), utilizada para la película *El resplandor* [*The Shining*] (1980), dirigida por Stanley Kubrick.

[...]”²⁴⁵; por su parte, Wnuk-Nazarowa cree que la obra de Penderecki “[...] no es un espejo distorsionado orientado a la sinfonía del siglo XIX: es su *apoteosis* [...]”²⁴⁶; el propio compositor comenta: “[...] Me puse a escribir sinfonías cuando nadie escribía sinfonías. Me di cuenta claramente de que la música debía continuar, no abandonar; me interesaba la continuación de la gran forma [...]”²⁴⁷.

Por su parte, Nowak considera que “[...] la tradición formada por los conciertos ‘clásicos’ desde la primera mitad del siglo XX, junto con obras anteriores, se volvió una ‘fuerza viviente que estimula y da forma’ a los conciertos instrumentales de Penderecki de los últimos años”²⁴⁸; Cope, en tanto, ve en algunos de aquéllos “[...] los intentos por integrar su estilo gestual anterior... con el contrapunto cuasi romántico de una altamente cromática pero sin embargo inconfundible naturaleza tonal [...]”²⁴⁹. Mas no ha de olvidarse que el sistema armónico de la producción pendereckiana nació del serialismo²⁵⁰ y que el estilo de ésta se encuentra, según Jun, “[...] más allá de la armonía romántica tardía en [cuanto a] manipular la distancia de la relación tonal así [como en] maximizar todos los giros armónicos disponibles a través de la aplicación de la función de la armonía a todos los acordes [...]”²⁵¹.

Las óperas de Penderecki parecen ir desde la *sacra rappresentazione* toscana del siglo XV²⁵² hasta la *opera buffa* del *Settecento napoletano*, sin perder por ello la contemporaneidad que destaca Janicka-Słysz²⁵³; en éstas, como señala Hatten, “[...] el uso de la parodia²⁵⁴ y la alusión estilística puede ser visto como parte de una tendencia hacia el pluralismo irónico que ocupa uno de los nichos más familiares del postmodernismo”²⁵⁵. Para Suá-

²⁴⁵ SIEMDAJ, E., 2005: 304 (trad. del autor).

²⁴⁶ Joanna Wnuk-Nazarowa, citada en TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 67 (trad. del autor).

²⁴⁷ Penderecki, entrevistado en MONJEAU, F. *loc. cit.*

²⁴⁸ NOWAK, A., *op. cit.*: 124 (trad. del autor).

²⁴⁹ COPE, D., 1993: *op. cit.* (trad. del autor).

²⁵⁰ Vide MONJEAU, F., *loc. cit.*

²⁵¹ JUN, S., *op. cit.*, 170 (trad. del autor).

²⁵² Vide MAMCZARZ, I., *loc. cit.*

²⁵³ JANICKA-SŁYSZ, M., *loc. cit.*

²⁵⁴ Entrevistado en FISCHERMAN, D., 2004b, dice Penderecki al referirse a *Ubu rey* (1990-91): “[...] Hay chistes sobre la vanguardia y, por supuesto, hay chistes sobre mí y parodias de algunas de mis obras”.

²⁵⁵ HATTEN, R. S., 1999: 23 (trad. del autor).

rez Urtubey, “[...] en el teatro de Krzysztof Penderecki, la vida y la muerte, el bien y el mal, el presente y el futuro, se dan a través de un pasado literario que asegura la tenaz continuidad del periplo humano [...]”²⁵⁶.

Al mismo tiempo, la de Penderecki es una producción que alberga, dentro de un nuevo contexto, lo que la tradición concebía orgullosamente como ‘el arte de’ (el de la fuga, el del contrapunto, etc.), a través del cual el compositor hacía gala de su talento y oficio al buscar una melodía, enlazar una armonía, desarrollar un tema, enhebrar un contrapunto o modelar las formas: procedimientos cuya alta estima fue subvertida drásticamente en tiempos de la posguerra europea. “[...] ¡Yo también soy un melodista! Toda mi música, incluso la de la época de vanguardia, tiene melodía. En ese sentido, soy un compositor clásico que recurre a materiales que no murieron [...]”²⁵⁷ [...] ... el desarrollo es lo más importante para mí [...]”²⁵⁸, asegura Penderecki, quien también afirma:

“[...] Antes de empezar a escribir una obra más larga... primero me habitué a un cierto lenguaje, el cual uso después en forma *natural*. Este lenguaje se establece tan profundamente en mi subconsciente que [al] escribir una fuga no tengo que pensar qué notas usar, sólo lo sé [...]. Siempre he tratado de crear un lenguaje musical universal, que me permitiera escribir la música que siento de una manera algo así como *natural* [...]”²⁵⁹.

“La música que compongo contiene una clara idea de continuación. Desde mis comienzos como joven compositor, me interesaron las grandes formas. Antes de los 30 años, ya quería componer mi propia Pasión. Naturalmente que una obra de éstas no sería posible sin la tradición de Bach. También mi música sinfónica es una continuación del desarrollo de la forma con una fuerte influencia de los últimos grandes sinfonistas como Bruckner y Sibelius, Schostakovich y Prokofiev [...]”²⁶⁰.

²⁵⁶ SUÁREZ URTUBEY, P., 2004.

²⁵⁷ Penderecki, entrevistado en GIANERA, P., *op. cit.*

²⁵⁸ Penderecki, entrevistado en MONJEAU, F., *loc. cit.*

²⁵⁹ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., 2003: 67 (trad. del autor).

²⁶⁰ Penderecki, entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*

Otra característica infaltable en la producción musical pendereckiana, que ya referimos, es la ligazón que hay entre ésta y los valores religiosos —más allá de los explicitados en sus obras sacras—, morales y patrióticos: Malecka se pregunta si Penderecki llegó a ser un ‘pionero del ecumenismo’,²⁶¹ durante los años 70, o si su obra ha tenido una tendencia ‘sintética y universalista’,²⁶²; Tomaszewski, por su parte, destaca que el compositor polaco es claro a la hora de expresar su visión de lo trascendente, tanto en sus obras como en sus declaraciones: “[...] La creatividad tiene, para él, una dimensión espiritual: no puede ser reducida a métodos y técnicas. La música puede y debe conmover, cautivar, y hablar, no sólo sorprender y complacer [...]”²⁶³. El propio Penderecki afirma: “¿No es utopía, no es crear visiones más allá del propio tiempo de uno la verdadera condición del arte? Por supuesto, este ecumenismo puede ser entendido en el sentido de la unidad cultural. No obstante, es siempre una búsqueda de un espacio espiritual común [...]”²⁶⁴. Es la indagación de un compositor que se vale tanto del sonido²⁶⁵ como de la creación literaria —cuyo interés por ella lo acompaña desde joven— para encontrar una fuente de inspiración de donde puedan beber sus obras: quizás sea por ello que, declarándose entre lo sagrado y lo profano²⁶⁶, Penderecki concibe a la Biblia como literatura²⁶⁷ —sin descuidar por ello el carácter sagrado de aquélla— e incluye en muchas de sus composiciones, según Tomaszewski, ‘una reflexión final, una mensaje moral humanista’²⁶⁸, como si se tratara de “[...] una moraleja (como en una fábula o en una *morality play*), reflexión (como en un soneto), un *apóstrofe* pío (como en las obras sacras), una *tornada* (como en una balada), [o] un

²⁶¹ MALECKA, T., *op. cit.*: 72 (trad. del autor).

²⁶² *Ibidem* (trad. del autor).

²⁶³ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 72 (trad. del autor).

²⁶⁴ Penderecki, *apud Ibidem* (trad. del autor).

²⁶⁵ Entrevistado en FISCHERMAN, D., 2004a, dice Penderecki: “[...] La idea [de *Treno*] no nació de lo literario ni del homenaje sino de lo sonoro. Yo, en ese entonces, estaba trabajando en música electrónica y empecé a experimentar con las cuerdas, buscando efectos que había encontrado en el laboratorio. Eso fue lo que me hizo pensar en Hiroshima, un sonido”. *Cfr.* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 85.

²⁶⁶ En TOMASZEWSKI, M., 2005: 30, dice Penderecki: “Soy igualmente tentado por *sacrum* y *profanum*... por Dios y el diablo, lo sublime y más allá”.

²⁶⁷ *Vide* GIANERA, P., *op. cit.*

²⁶⁸ TOMASZEWSKI, M., 2003: 74 (trad. del autor).

mensaje (como en las obras del humanismo profano) [...]”²⁶⁹; agrega el musicólogo polaco:

“[...] [Penderecki] se ha unido, con su música, a la esfera de los moralistas. [...] En primer lugar: mucha de su obra está permeada de una conciencia existencialista de muerte y una intuición aguda de una crisis profunda del hombre y el universo, de la moralidad y el arte. [...] En segundo lugar: tanto en los textos seleccionados por el compositor y —lo que es más importante— entre los medios musicales de su elección, hay un momento de esperanza. Penderecki llama a las cosas por su nombre: un humanista en la esfera profana, un ecumenista en la sagrada, llama a un retorno a ‘los valores gratuitamente²⁷⁰ desechados’. Él cree en el significado [estando] en el mundo putrefacto²⁷¹ y en la posibilidad de su reconstrucción, de vencer la crisis, de síntesis [...]”²⁷².

Como hicimos notar antes, no es posible dejar de vislumbrar en las obras de Penderecki —más allá de aquéllas que incorporan música polaca²⁷³— las consecuencias de los estrechos vínculos entre religión, patria y política que el compositor (quien declaró: “No debería describirme a mí mismo como un compositor político. Sólo marco mi presencia en la historia [...]”²⁷⁴) vivenció en una Polonia históricamente golpeada por los horrores de la guerra y los regímenes invasores que llegaron a repartirse el codiciado territorio polaco, pero nunca lograron aniquilar a la valerosa nación polonesa; que pudieron prohibir el arte cristiano, pero jamás lograron arrancarlo del corazón polaco²⁷⁵: una Polonia que, mediante eventos como el prestigioso Festival Internacional de Música Contemporánea ‘Otoño de Varsovia’ [Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej ‘Warszawska Jesień’], logró rasgar la Cortina de Hierro para que sus jóvenes compositores pudieran, año tras año, ‘gritar’ su arte a través de ésta, sabiendo encauzados sus

²⁶⁹ *Ibidem* (trad. del autor).

²⁷⁰ *Wantomly*, en el texto inglés.

²⁷¹ *Decaying*, en el texto inglés.

²⁷² TOMASZEWSKI, M., *loc. cit.* (trad. del autor).

²⁷³ Como *Te deum* (1980), que incorpora el himno *Boże, coś Polskę* [Dios salve a Polonia].

²⁷⁴ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., 2005: 32 (trad. del autor).

²⁷⁵ A tal punto que, providencialmente, el Arzobispo de Cracovia, Karol Wojtyła, llegaría a convertirse en el primer Papa polaco —tras casi medio milenio de pontífices italianos— en la historia de la Iglesia: Juan Pablo II.

talentos y esfuerzos por una Patria e Iglesia polacas que —a diferencia de lo que ocurre en otras latitudes— no dejaron de brindar apoyo concreto y constante a sus artistas noveles, en respuesta a las antiguas ‘recetas’ —dulces o amargas— con que los rivales de la Guerra Fría ‘moldeaban’ el arte para luego —*panem et circenses* mediante— repartirlo por un mundo que, en ciertas zonas de su periferia, esperaba digerir aquél ansiosa e inoportunamente, regodeándose —más tarde— con sus epigonales y volátiles subproductos de fuerte aroma local; afirma Penderecki:

“[...] De ninguna manera [tiene el folklore polaco cabida en mi obra], porque sería aceptar las imposiciones del régimen²⁷⁶. [...] Viví la guerra y en la posguerra me tocó un Estado comunista donde todo tipo de arte espiritual estaba prohibido. Como joven anticomunista, encontré en la Iglesia una relación muy fuerte. En Polonia, la religión desempeñó un papel importantísimo durante todo ese proceso, acentuado por la figura de nuestro papa²⁷⁷ .

“[...] Al comienzo de mi actividad compositiva, la Iglesia, que en Polonia era progresista, influyó en mi música. En la década de ‘60 hice obras religiosas [...]. Luego, en los 80, fue el Sindicato Solidaridad el que sostuvo mi actividad [...]²⁷⁸ .

Penderecki habla también del ‘árbol interior’²⁷⁹ y recurre metafóricamente a la Biología mediante su ejemplo radicular citado anteriormente: “Contemplad un árbol: nos enseña la necesidad, para una obra de arte, de tener raíces dobles: en el cielo y en la tierra [...]²⁸⁰; y es que tanto aquella analogía del hombre con el árbol como la que compara el obrar del ser humano con el fruto de aquél se encuentran recogidas, divinamente, en las Sagradas Escrituras desde hace dos milenios; en palabras del propio Jesucristo: “[...] Tengan cuidado de los falsos profetas, que se presentan cubiertos con pieles de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces. [...] Por sus frutos los reconocerán. ¿Acaso se recogen uvas de los espinos o higos de los cardos? [...]²⁸¹ . Teniendo en cuenta dichas analogías y a partir de todo

²⁷⁶ Penderecki, *apud* SUÁREZ URTUBEY, P., *loc. cit.*

²⁷⁷ Penderecki, entrevistado en SCALISI, C., *loc. cit.*

²⁷⁸ Penderecki, entrevistado en LIUT, M., 1997.

²⁷⁹ PENDERECKI, 2003: 11.

²⁸⁰ TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 38.

²⁸¹ *Mt*, 7, 15-16.

lo anteriormente expuesto, hemos tomado los conceptos clave contenidos en los planteamientos de los eruditos previamente mencionados —Jarzębska, Mirka, Tomaszewski, etc. (*vide supra*)— para insertarlos en el ‘Modelo embriofítico-funcional’²⁸² de la producción musical pendereckiana que, a modo de síntesis gráfica, hemos desarrollado y exponemos en la Imagen 1 (por su carácter autoexplicativo y razones de espacio, remitimos al lector a las páginas anteriores, donde constan dichos conceptos y sus respectivas autorías).

9. De epifanías y teofanías

A modo de corolario, resulta oportuno citar la opinión —a la que adherimos— de Zieliński, autor de uno de los más sintéticos pero abarcadores párrafos acerca de la producción musical pendereckiana:

“Devolviéndoles el énfasis a los principales elementos de la música, Penderecki dio a la vez un nuevo nacimiento a los temas musicales, que son de importancia fundamental para el sentido y la acción de sus obras instrumentales. El hecho de que ciertas ideas y motivos vuelvan en las composiciones en una manera especial y estén fijadas en la memoria es algo que le da [a] su música una dimensión humana: para expresarlo sucintamente, porque habría mucho que decir acerca de todos los aspectos psicológicos, formales, expresivos y manifiestamente filosóficos de este fenómeno, que se ha estado desarrollando por siglos. Pienso que, en general, esta característica ‘humana’ —en el más amplio sentido de la palabra— del arte de Penderecki, su vitalidad y extroversión, su desafío a toda idea especulativa²⁸³ y alquimia sonora, contrastada con una fe en el sentimiento natural de la música, es uno de los ingredientes esenciales en el valor de su obra. El talento, la fuerte individualidad, y virtuosa artesanía que han crecido en esta actitud trabajan juntas para crear un fenómeno que, tal como yo preveo, determinará el destino futuro de la música del mundo, o por lo menos dejará una influencia importante y duradera”²⁸⁴.

²⁸² El biotipo de árbol se halla en todas las clases de la superdivisión Spermatophyta, con excepción de las cícadas (Cycadophyta), de biotipo Palmeroide.

²⁸³ *All speculative ideas*, en el texto inglés.

²⁸⁴ ZIELIŃSKI, T. A., 2003: 40 (trad. del autor).

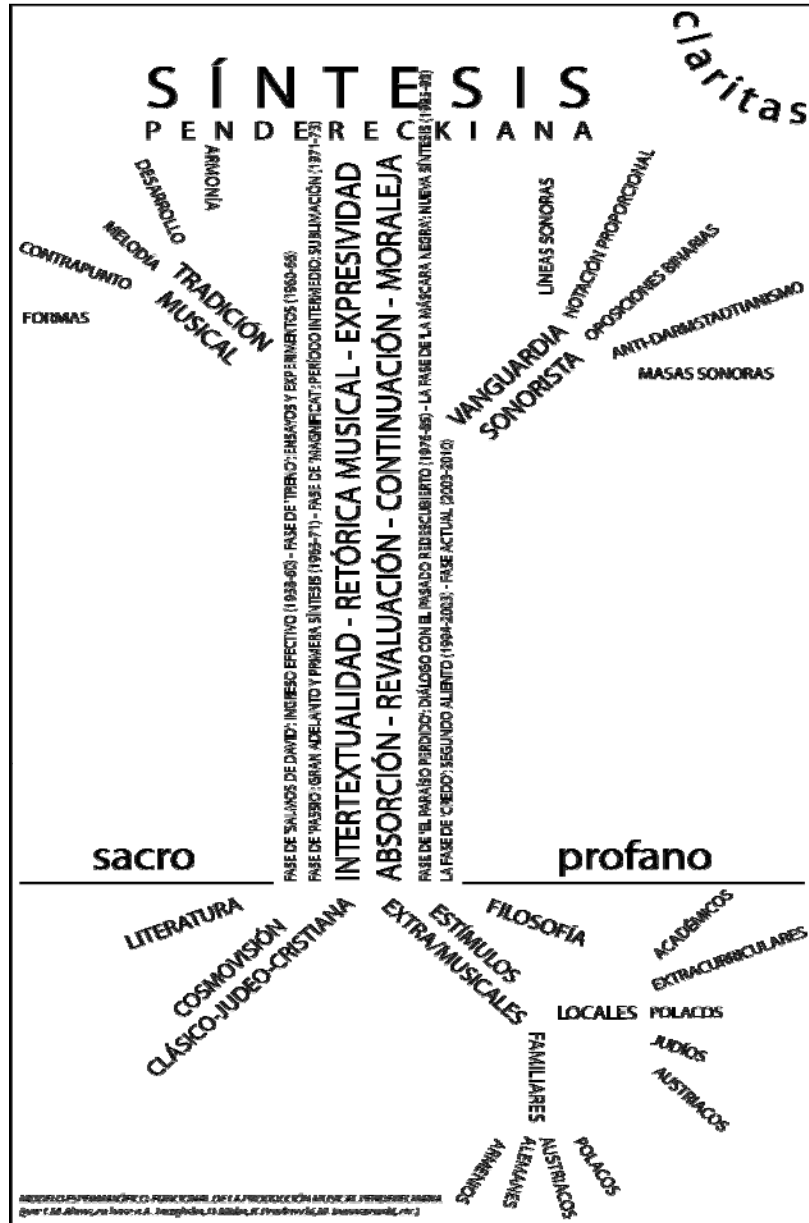


Imagen 1- Modelo espermático-funcional de la producción musical pendereckiana (por J. M. Abras, en base a A. Jarzębska, D. Mirka, K. Penderecki, M. Tomaszewski, etc.)

En nuestras propias palabras —basadas en los conceptos de eruditos como Tomaszewski, Malecka y otros a quienes ya nos hemos referido— reiteramos lo que expresáramos oportunamente durante una entrevista:

“Krzysztof Penderecki es una leyenda viviente de la música clásica. Muchas de sus obras —como el Treno por las víctimas de Hiroshima o la Pasión según San Lucas— se han convertido en piedras angulares de la historia de la música. Su capacidad para cambiar la superficie de la estructura de su producción, en el momento justo, sin alterar lo más profundo de dicha estructura, le permite mantenerse vigente, entre lo sacro y lo profano, en la era de la intertextualidad. Penderecki conjuga, como lo han hecho los grandes compositores de la humanidad, la maestría técnica con la expresividad inmediata. Sus obras maestras permiten la manifestación sincrónica del goce intelectual en los eruditos, en tanto enriquecimiento del deleite sensible que éstos comparten con el gran público: entender y conmover se subliman mutuamente”²⁸⁵.

Empero, no se trata de una sublimación que obre cual ‘mecanismo de defensa’ de la psiquis (concepto ligado a aseveraciones freudianas que no compartimos, como aquella que ve a ‘la religión, como una neurosis obsesiva universal’²⁸⁶, o la que afirma: ‘las doctrinas religiosas no son sino ilusiones’²⁸⁷; preferimos contraponer éstas a la de Juan Pablo II: ‘esa especie de patria del alma que es la religión’²⁸⁸), ni tampoco de la volatilización ordinaria (cambio de estado de agregación —del sólido al líquido— de la materia); se trata, más allá de lo metafórico de la expresión, de una referencia a la *sublimatio*: operación alquímica asociada iconográficamente a las águilas y planetariamente a Saturno²⁸⁹, que nos remite a la *opus magnum* mencionada por Penderecki cuando éste habla —según vimos— de la ‘esperada Gran Síntesis’²⁹⁰, en estrecha relación con la ‘alquimia sonora’²⁹¹ pendereckiana que proclama Zieliński. Al hablar de aquella, el compositor

²⁸⁵ Juan Manuel Abras, entrevistado en SCALISI, C., 2008b.

²⁸⁶ FREUD, S., 2007a: 109.

²⁸⁷ *Idem*, 2007b: 1-56.

²⁸⁸ JUAN PABLO II, 1991: 32.

²⁸⁹ *Vide* BURCKHARDT, T., 1994: 179 y ROOB, A., 1997: 189, quien también relaciona (en *op. cit.*: 48) el sistema cosmológico del astrónomo polaco Nicolás Copernico —Mikołaj Kopernik— con la sublimación alquímica.

²⁹⁰ PENDERECKI, K., 2003: 13-14 (trad. del autor).

²⁹¹ ZIELIŃSKI, T. A., *loc. cit.* (trad. del autor).

polaco se ciñe a considerar la música de cámara como ‘fuente de la aproximación a la materia prima de la música’; pero es menester aclarar que, en un sentido alquímico, la *prima materia* necesaria para la consecución de la *magnum opus* habría de formarse a partir de las caídas de Lucifer y Adán: con relación a ésta, según Roob, “El artista enfrenta la tarea sobrehumana de llevar este ‘bulto oscuro’ de vuelta a su estado paradisiaco original a través de la sublimación completa [...]”²⁹². Y desde esta perspectiva, obras de Penderecki como *El Paraíso perdido* y *El Despertar de Jacob*²⁹³ —a las que nos referimos anteriormente— pueden ser releídas, junto con otras, bajo esta nueva luz enfocada sobre el quehacer artístico: en este marco, a las preguntas de Moyers al respecto —‘¿Quién interpreta, para nosotros, hoy, la divinidad inherente a la naturaleza?’; ‘¿Quiénes son nuestros chamanes?’; ‘¿Quién interpreta para nosotros las cosas no visibles?’²⁹⁴—, responde Campbell: “[...] Es función del artista. El artista es en la actualidad el transmisor del mito. Pero tiene que ser un artista que comprenda la mitología y la humanidad [...]”²⁹⁵; desde el cristianismo, Juan Pablo II exhorta: “[...] os toca a vosotros, hombres y mujeres que habéis dedicado vuestra vida al arte, decir con la riqueza de vuestra genialidad que en Cristo el mundo ha sido redimido [...]”²⁹⁶. Penderecki confiesa —como dijimos— que, a través de ‘la tensión y el drama de la música’²⁹⁷, ha querido “[...] arrastrar al público al centro de los eventos [...]. Todo el mundo puede ser atraído por la multitud... que reclama la crucifixión de Cristo, así como es todo el mundo el que está incluido en la redención”²⁹⁸.

Según vimos, el compositor polaco que planta árboles en el jardín de una de sus casas nos recuerda cómo indagaban en la naturaleza los alquimistas²⁹⁹ (buscando, entre otras cosas, la transmutación de los metales) y opina: “Me parece que la recuperación de lo genuino y natural, el lenguaje

²⁹² ROOB, A., *op. cit.*: 165 (trad. del autor).

²⁹³ Acerca de uno de los grabados incluidos en la *Aurea Catena Homeri*, atribuida a Anton Joseph Kirchweger, comenta ROOB, A., *op. cit.*: 377: “Estimulado por la piedra bruta (prima materia), Jacob sueña su sueño de la escalera al cielo, o de intercambio de espíritu y materia. Las diez estrellas significan las diez sublimaciones en la Obra”.

²⁹⁴ Bill Moyers, al entrevistar a Joseph Campbell en CAMPBELL, J., 1991: 133.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ JUAN PABLO II, *op. cit.*: 34.

²⁹⁷ Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., 2003: 87 (trad. del autor).

²⁹⁸ *Ibidem* (trad. del autor).

²⁹⁹ PENDERECKI, K., *loc. cit.*

universal de la música, es sólo posible a través de tal purificación y transmutación de todo lo que ya existe”³⁰⁰; Juan Pablo segundo auspicia a los artistas: “[...] que vuestro arte contribuya a la consolidación de una auténtica belleza que, casi como un destello del Espíritu de Dios, transfigure la materia, abriendo las almas al sentido de lo eterno”³⁰¹. Como ya dijimos, Penderecki se pregunta: “[...] ¿No es utopía, no es crear visiones más allá del propio tiempo de uno la verdadera condición del arte?”³⁰²; afirma Juan Pablo II: “[...] Para transmitir el mensaje que Cristo le ha confiado, la Iglesia tiene necesidad del arte. En efecto, debe hacer perceptible, más aún, fascinante en lo posible, el mundo del espíritu, de lo invisible, de Dios [...]”³⁰³. El Papa polaco agrega: “[...] En contacto con las obras de arte, la humanidad de todos los tiempos —también la de hoy— espera ser iluminada sobre el propio rumbo y el propio destino”³⁰⁴; según vimos, Penderecki afirma: “[...] Restaurar la dimensión sacra de la realidad es la única manera de rescatar a la gente. El arte debería ser la fuente de esa difícil esperanza”³⁰⁵. Campbell opina: “[...] eso es lo que refleja el arte: lo que piensan los artistas de Dios, lo que experimenta la gente sobre Dios. Pero el misterio último e incalificable está más allá de la experiencia humana”³⁰⁶; declara Juan Pablo II: “[...] Si ya la realidad íntima de las cosas está siempre ‘más allá’ de las capacidades de penetración humana, ¡cuánto más Dios en la profundidad de su insondable misterio!”³⁰⁷.

Sin embargo, el ser humano puede experimentar ‘momentos de gracia’³⁰⁸ que le permiten vivenciar una ‘experiencia del Absoluto que le trasciende’³⁰⁹, descrita por el Sumo Pontífice polaco de la siguiente manera: “[...] el soplo divino del Espíritu creador se encuentra con el genio del hombre, impulsando su capacidad creativa. Lo alcanza con una especie de iluminación interior, que une al mismo tiempo la tendencia al bien y a lo bello [...]”³¹⁰; será por eso —creemos— que toda buena música habla de

³⁰⁰ *Ibidem* (trad. del autor).

³⁰¹ JUAN PABLO II, *op. cit.*: 38.

³⁰² Penderecki, *apud* TOMASZEWSKI, M., *op. cit.*: 73 (trad. del autor).

³⁰³ JUAN PABLO II, *op. cit.*: 30.

³⁰⁴ *Ibidem*: 34.

³⁰⁵ PENDERECKI, K., 1998: 40 (trad. del autor).

³⁰⁶ CAMPBELL, J., *op. cit.*: 286.

³⁰⁷ JUAN PABLO II, *op. cit.*: 16.

³⁰⁸ *Ibidem*: 35.

³⁰⁹ *Ibidem*: 36.

³¹⁰ *Ibidem*: 35.

Dios. Al decir de Campbell: “[...] El verdadero artista es el que ha aprendido a reconocer y transmitir lo que Joyce llamó el ‘resplandor’ de todas las cosas, que es algo así como una epifanía o aparición súbita de su verdad [...]”³¹¹. “[...] Yo encuentro mi ideal artístico en [la] claritas”³¹², dice Penderecki, mientras Juan Pablo II dedica su *Carta a los artistas* “A los que con apasionada entrega buscan nuevas ‘epifanías’ de la belleza para ofrecerlas al mundo a través de la creación artística”³¹³: son las palabras de dos polacos a quienes la Providencia les concedió la posibilidad de vivenciar dichas epifanías en la mágica ciudad de Cracovia: al segundo —Karol Wojtyła—, como el arzobispo de formación artística que llegaría a convertirse en uno de los vicarios de Cristo más venerados de la historia de la Iglesia; al primero —Krzysztof Penderecki—, como a uno de los compositores más reconocidos de la historia de la música.

¿Acaso podría el alma de un artista permanecer indiferente cuando la presencia de Dios parece esconderse detrás de cada rincón de la antigua capital de Polonia, *mój Kraków*, vislumbrándose teofánicamente —a nuestros ojos— en la belleza y el encanto de las angelicales mujeres polacas? *Gratias agimus tibi, Domine, Deus universi. ‘In omnibus viis tuis cogita illum, et ipse diriget gressus tuos’*³¹⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUINO, [Santo] Tomás de
2001 *Suma de Teología*. Trad. José MARTORELL. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- [Autor desconocido]
2004 “Krzysztof Penderecki, visitante ilustre.” *La Nación* [Buenos Aires] 8 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 06-06-10. Versión electrónica disponible en:
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=625531.

³¹¹ CAMPBELL, J., *op. cit.*: 213.

³¹² PENDERECKI, K., *op. cit.*: 18.

³¹³ JUAN PABLO II, *op. cit.*: 5.

³¹⁴ *Pr*, 3, 6.

- BURCKHARDT, Titus
1994 *Alquimia. Significado e imagen del mundo.* Barcelona: Paidós.
- BURTNER, Matthew
2005 “Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism.” Newmusic box.org 1 de marzo de 2005. Fecha de último acceso: 06-06-10. Versión electrónica disponible en: <http://newmusicbox.org/article.nmbx?id=4076>
- CAMPBELL, Joseph
1991 *El poder del mito.* Barcelona: Salamandra.
- CHALUPKA, Ľubomír
2003 “Slovakian Music after 1945.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde.* Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 127-133.
- CHŁOPECKI, Andrzej
2003a “Polish Music 1958-1966: The Syndrome of the Double Opening.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde.* Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 117-125.
- 2003b “The New music of East-Central Europe: Between Thaw and Freeze.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde.* Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 107- 116.
- CHŁOPICKA, Regina
1999a “‘Paradise Lost’: A Contemporary Interpretation of the biblical Story of Salvation.” *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre.* Ed. Teresa MALLECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 141-148.

- 1999b “The Black Mask: A Contemporary Expressionistic Vision of ‘danse macabre’.” *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre*. Ed. Teresa MALECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 191-198.
- 2003 “Extra-Musical Inspirations in the Early Works of Krzysztof Penderecki.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 257-271.
- 2005 “On Dialogue in Penderecki’s Cantata-Oratorio Music.” *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 247-263.
- CODA, Héctor
2008 “Penderecki y una gran orquesta.” *La Nación* [Buenos Aires] 12 de junio de 2008. Fecha de último acceso: 06-06-10. Versión electrónica disponible en:
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1020645
- COPE, David
1993 *New Directions in Music*. Prospect Heights [IL]: Waveland Press, Inc.
- FISCHERMAN, Diego
2004^a “Todos imitaban mis obras vanguardistas, incluso yo.” *Página 12* [Buenos Aires] 5 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 07-06-10. Versión electrónica disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-39180-2004-08-05.html>
- 2004b “La historia de una ópera cómica.” *Página 12* [Buenos Aires] 5 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 08-06-10. Versión electrónica disponible en:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-39180-2004-08-05.html>

- 2004c “‘Ubú rey’ o la ópera bufa según Penderecki.” *Página 12* [Buenos Aires] 8 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 08-06-10. Versión electrónica disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-39322-2004-08-08.html>
- FREUD, Sigmund
- 2007a [1907] “Acciones obsesivas y prácticas religiosas.” *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. IX. Ed. Angela RICHARDS. Buenos Aires: Amorrortu. 97-110.
- 2007b [1927] “El porvenir de una ilusión.” *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Ed. Angela RICHARDS. Buenos Aires: Amorrortu. 1-56.
- GANDINI, Gerardo
- 2004 “Un hombre generoso.” *Página 12* [Buenos Aires] 5 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 08-06-10. Versión electrónica disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-39181-2004-08-05.html>
- GIANERA, Pablo
- 2008 “La verdadera vanguardia volverá.” *La Nación* [Buenos Aires] 7 de junio de 2008. Fecha de último acceso: 06-06-10. Versión electrónica disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1018222
- GMYS, Marcin
- 2005 “Penderecki and Mahler: Drawing Parallels.” *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 265-285.
- GOŠTAUTIENĖ, Rūta
- 2003 “Between Socialist Realism and the Avant Garde: Lithuanian Music of the 1950s and 1960s.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROB-

INSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton: New Jersey, Prestige Publications, Inc. 139-142.

HATTEN, Robert S.

1999 "Penderecki's operas in the Context of Twentieth-century Opera." *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-century Theatre*. Ed. Teresa MALECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 15-25.

2003 "Structure and Spiritual Expression in Penderecki's 'Psalms of David'." *Studies in Penderecki [Vol.] II. Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 273-281.

JANICKA-SŁYSZ, Małgorzata

2005 "Intertextual Strategies of Krzysztof Penderecki in the 'Ubu Rex' Opera." *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 195-216.

JARZĘBSKA, Alicja

2003 "The Aesthetic Background of Penderecki's Avant Garde Works. 'Quartetto per archi' and Wordless Rhetoric." *Studies in Penderecki [Vol.] II. Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 217-226.

2005 "The Unique Features of Penderecki's Modern and Post-modern Music." *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 73-92.

JUAN PABLO II [IOANNES PAULUS PP. II (WOJTYŁA, Karol J.)]

1999 *Carta a los artistas*. Buenos Aires: San Pablo.

- JUN, Sang-jick
2005 “The Harmony in the Neo-romantic Works by Krzysztof Penderecki.” *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 149-170.
- KOHAN, Pablo
2004 “Un verdadero acontecimiento” *La Nación* [Buenos Aires] 5 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 08-06-10. Versión electrónica disponible en:
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=624531
- KURET, Primož
2003 “Slovenian Music of the 1950s and 1960s.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 135-137.
- LANGER, Susanne K.
1953 *Feeling and Form*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- LINDSTEDT, Iwona
2003 “Between Dodecaphony and sonoristics: Post-Serial Formulas in Penderecki’s Work, 1960-1962.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton: New Jersey, Prestige Publications, Inc. 227-243.
- LIUT, Martín
2004 “De Polonia al mundo” *La Nación* [Buenos Aires] 2 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en:
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=623768
- 1997 “Penderecky [sic], el sello de la vanguardia” *La Nación* [Buenos Aires] 10 de septiembre de 1997. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en:
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=76543

MALECKA, Teresa

- 2005 “Krzysztof Penderecki and Eastern Orthodox Culture in an Intertextual Perspective.” *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia, Akademia Muzyczna w Krakowie. 53-72.

MAMCZARZ, Irène

- 1999 “Origine et développement de la ‘sacra rappresentazione’.” *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre*. Ed. Teresa MALECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 133-140.

MAMUD, Claudio

- 2006 “Gisela García Gleria y Juan Manuel Abras: La composición.” *Páginas Musicales* [Buenos Aires] Julio - Agosto de 2004. 4-7.

MIRKA, Danuta

- 2003 “Penderecki’s Sonorism against Serialism.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 199-209.

MONJEAU, Federico

- 2004a “Llega Krzysztof Penderecki.” *Clarín* [Buenos Aires] 18 de julio de 2004. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en:
<http://edant.clarin.com/diario/2004/07/18/espectaculos/c-01301.htm>
- 2004b “La expresión conservadora.” *Clarín* [Buenos Aires] 5 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en:
<http://edant.clarin.com/diario/2004/08/05/espectaculos/c-01201.htm>
- 2004c “La música debe continuar.” *Clarín* [Buenos Aires] 7 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en:

<http://edant.clarin.com/diario/2004/08/07/espectaculos/c-00401.htm>

- PAZ, Juan C.
1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PENDERECKI, Krzysztof
1998 *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*. Chapel Hill [NC], Hinsahw Music.
- 2003 “An Address from ‘Layrinth of Time’.” *Studies in Penderecki [Vol.] II. Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 11-14.
- ROBINSON, Ray
1999a “Krzysztof Penderecki’s ‘Credo’ (1996-98): A Brief Introduction.” *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre*. Ed. Teresa MALECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 37-48.
- 1999b “Elements of Synthesis in Penderecki’s ‘Symphony No. 7: Seven Gates of Jerusalem’ (1996-97).” *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre*. Ed. Teresa MALECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 61-67.
- ROOB, Alexander
1997 *The Hermetic Museum. Alchemy & Mysticism*. Colonia [Alemania]: Taschen.
- SAVENKO, Svetlana
2003 “The New Soviet Music of the Postwar Avant Garde Period.” *Studies in Penderecki [Vol.] II. Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 143-145.

SCALISI, Cecilia

2008^a “De las grandes páginas de la música a Buenos Aires.” *La Nación* [Buenos Aires] 9 de junio de 2008. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1019617

2008b “Un discípulo privilegiado.” *La Nación* [Buenos Aires] 9 de junio de 2008. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1019635

SIEMDAJ, Ewa

2005 “The Symphonies of Krzysztof Penderecki: In Search of an individual Way.” *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 287-304.

SLAVICKÝ, Milan

2003 “The Political Oppresion of Music in Bohemia (Czechoslovakia) in the 1950s and 1960s.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 127-130.

SOLOMOS, Makis

2006 “The union of opposites: Interview with Juan Manuel Abras.” *Carnet de Bord. The Logbook. 4e Forum International des Jeunes Compositeurs / 4th International Forum for Young Composers. Ensemble Aleph*. Dir. Makis SOLOMOS. Paris: [Coedition] Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc)-Ensemble Aleph. 16-27.

STONE, Kurt

1980 *Music Notation in the 20th Century*. Nueva York: Norton & Co.

SUÁREZ URTUBEY, Pola

- 2004 “El espíritu de Penderecki y su mundo.” *La Nación* [Buenos Aires] 5 de agosto de 2004. Fecha de último acceso: 09-06-10. Versión electrónica disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=624530
- 2005 “Réquiem para un polaco.” *La Nación* [Buenos Aires] 7 de abril de 2005. Fecha de último acceso: 06-06-10. Versión electrónica disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=693793

SZWAJGIER, Krzysztof

- 1999 “The Avantgarde and Avantgardism as Exemplified by Penderecki.” *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre*. Ed. Teresa MALECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 27-33.
- 2003 “Penderecki and the Avant Garde.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROBINSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 191-197.

THOMAS, Adrian

- 2001 “Penderecki, Krzysztof.” *The new Grove dictionary of music and musicians*. Eds. Stanley SADIE y John TYRRELL. Londres: MacMillan.

TOMASZEWSKI, Mieczysław

- 2003a *Krzysztof Penderecki and his Music*. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie.
- 2005 “Penderecki. Changes and Nodes in His Creative Path.” *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*. Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 21-38.

TUCHOWSKI, Andrzej

- 2005 “‘The Readerly’ and ‘the Writerly’ – the Ethicall Context of the Art of Krzysztof Penderecki.” *Krzysztof Penderecki – Music in the Intertextual Era. Studies and Interpretation*.

Eds. Mieczysław TOMASZEWSKI y Ewa SIEMDAJ.
Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 92-112.

VARACALLI COSTAS, Daniel

2004 “Un humanista seducido por el absurdo.” *Cantabile* [Buenos Aires] [Eds. Graciela NOBILO y Claudio RATIER] Julio - Agosto de 2004. Fecha de último acceso: 09-07-10. Versión electrónica disponible en:
<http://www.revistacantabile.com.ar/archive/24/article/n24-un-humanista-seducido-por-el-absurdo>

VV. AA.

1990 *El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia*. Dirs. Alfredo B. TRUSSO y Armando J. LEVORATTI. Fecha de último acceso: 07-07-10. Versión electrónica disponible en:
http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM

WÓJTOWICZ, Ewa

1999 “Some Harmonic Aspects of Krzysztof Penderecki’s ‘Paradise Lost’.” *Krzysztof Penderecki’s Music in the Context of 20th-century Theatre*. Ed. Teresa MALECKA. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie. 161-171.

ZIELIŃSKI, Tadeusz A.

2003 “The Penderecki Controversy.” *Studies in Penderecki* [Vol.] II. *Penderecki and the Avant Garde*. Eds. Ray ROB-INSON y Regina CHŁOPICKA. Princeton, New Jersey: Prestige Publications, Inc. 29-40.

WORTH, Sarah

1997 “Wittgenstein's Musical Understanding.” *British Journal of Aesthetics*. 37: 158-167.

Juan Manuel Abras. Estudios de grado y post. en composición con K. Penderecki, K. Schwertsik y R. García Morillo (Univ. de Música y Artes Escénicas de Viena, Acad. de Mús. de Cracovia y Cons. Sup. de Mús. “Manuel de Falla” de Buenos Aires); cursos y seminarios con K. Stockhausen, H. Lachenmann, W. Rihm y A. Müllenbach. Estudios de grado, post. y privados en dirección orquestal con L.

Hager y G. Scarabino (Univ. de Mús. y A. E. de Viena, Cons. Sup. de Mús. “Manuel de Falla” de Buenos Aires); cursos y pasantías con M. Gielen (Ópera de Berlín), E. Acél y D. Fanal. Estudios de grado en piano (Cons. Sup. de Mús. de San Sebastián, Cons. “Benedetto Marcello” de Venecia y Cons. Nac. “Carlos López Buchardo” de Buenos Aires). Bach. Sup. y Lic. en Historia (Univ. de Deusto y USAL). Ganador de 10 premios y becas. Obras comisionadas, interpretadas y grabadas en Europa, EEUU y Argentina. Compositor en residencia e invitado, director musical y artístico de orquestas. Miembro de ÖKB, AAC, CUDA y SADAIC.
