



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

FRATRES DE ARVO PÄRT: EL ESPÍRITU Y LA DUALIDAD EN EL ESTILO TINTINNABULI

Tesis
Que para obtener el Título de Licenciado en Música
Instrumentista-Guitarra

Presenta:
Luis Antonio López Villaseñor

Director de Tesis
Lic. José Luis Segura Maldonado
Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, febrero de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco al Ser Supremo por el regalo de la vida; a Él le ofrezco el trabajo que han significado todos estos años desde el inicio de esta licenciatura. A la Universidad Nacional Autónoma de México, por la oportunidad de formar parte de la vida académica de tan maravillosa institución. Ofrezco también esta tesis a mis padres, ellos que han dado todo por nosotros (sus hijos), incluido su apoyo total y su cariño. Por la educación que nos dieron, que ante todo, nos ha llevado por el camino de la honestidad, el respeto, la lealtad y la compasión. A ellos les debo mi aprecio por el prójimo y el amor al trabajo. A pesar de las dificultades que implica el ser padres de tres hijos varones, ellos jamás han abandonado su responsabilidad, sin importar lo fácil o difícil [dicífiel, ...] que esto resultara. Tal vez jamás llegue a comprender sus métodos, pero sí he podido sentir su amor en medio de los regaños, de los consejos y hasta de una buena zacapela— aunque muriera más de risa que de dolor, como podrán confirmar fielmente mis hermanos—, pero eso sí, sé que siempre llevaré a mis viejos en mi corazón. No puedo olvidar tampoco a mis mentores, tanto mis primos cuanto mis tíos con alma musical; ellos me inculcaron el gusto y el placer por el arte y la música, y les estoy muy agradecido por mostrarme la nobleza de este arte.

Yo crecí en un pequeño pueblo de Xochimilco, escalando los cerros y corriendo por los campos, jugando fútbol; alguna vez ayudé en la cosecha de maíz a mi abuelo paterno, trovador y campesino. Cada centímetro de tierra o cada escalón de piedra, son sagrados para mi memoria y me han hecho lo que soy... por eso, también les reservo un espacio aquí, en estas pequeñas líneas.

Agradezco también, a mis maestros; a todos aquellos que me dejaron una enseñanza que perdurará en mí para siempre. En especial, a Edgar Mario Luna, quien me ayudó a vislumbrar horizontes grandiosos contenidos en cada partitura; a él le debo gran parte del conocimiento que poseo como guitarrista. A mi asesor, José Luis Segura, a quien admiro y considero un amigo; gracias por encaminar mis ideas por mejor sendero. A Francisco Viesca, Ricardo Vázquez y Carlos Martínez, porque ustedes han creado un semillero de excelentes miembros de nuestra comunidad musical, y me siento afortunado de ser parte de ese grupo. Quiero agradecer especialmente a los músicos que con muy buena disposición, me permitirán concretar el sueño de ejecutar *Fratres*, con la instrumentación adecuada, el día de mi

titulación. Sé que son muchos los que debieran estar aquí, pero, para no olvidar a nadie, va por ustedes.

A Edna, mi compañera, mi novia, mi amiga; por su apoyo y empuje, por todo lo que hemos recorrido juntos y lo que nos falta por andar, siempre te llevo conmigo.

A todos los amigos que, no son muchos, pero son los mejores y que saben quiénes son; a ustedes los llevo en mi pensamiento.

A Arvo Pärt.

Dedico esta tesis a mi abuelo, Enrique Villaseñor, artista nato, cantante prodigioso y panadero de altura. Siempre elegante y galante, actor y guitarrista. Tanguero de corazón, alegre y nunca “achicopalado”; quien con voz de profeta dijo a sus hijos y nietos que su memoria iba a ser recordada por décadas con una sonrisa en nuestros labios– y así fue y lo sigue siendo–. Nos heredó cuantiosas anécdotas y dichos populares, y de su autoría. Con todo mi cariño le dedico mi trabajo depositado en esta tesis. A mi abuela Tere, la de la bella voz.

También, a mis hermanos Alfredo y Mario. A Alfredo por su increíble elocuencia y acertivas palabras, las cuales me han hecho un mejor ser humano; y a Mario por su característico buen humor, que también es sinónimo de sabiduría para afrontar los infortunios de la vida. Los dos han sido un gran ejemplo para mí, el más pequeño de esta maravillosa familia.

Y como decía jocosamente el abuelo Enrique: “Ya nada más le falta lo que al sastre...”.

Ciudad de México, febrero de 2017

Índice general

Agradecimientos	2
Índice general	4
Introducción	5
Capítulo 1. Arvo Pärt: Del silencio a la luz	8
1.1. Pärt y su momento histórico	
1.2. La primera voz de Arvo Pärt	
1.3. El silencio	
1.4. El estilo <i>Tintinnabuli</i>	
1.4.1. Elementos armónicos del estilo <i>Tintinnabuli</i>	
1.4.2. Elementos estructurales del estilo <i>Tintinnabuli</i>	
Capítulo 2. <i>Fratres</i>	33
2.1. La obra	
2.2. Versiones precedentes	
2.3. La versión para guitarra	
2.4. Análisis de la obra	
Conclusiones	44
Obras de consulta	46
Apéndices	49

Introducción

He descubierto que basta con que una sola nota sea tocada bellamente.
Esta nota, una pausa, o un momento de silencio, me confortan.

ARVO PÄRT

En el ámbito actual de la música de concierto, Arvo Pärt tiene sin lugar a dudas, un sitio privilegiado entre los compositores con mayor presencia e influencia en su medio, especialmente luego de desarrollar su técnica compositiva denominada *Tintinnabulation*, con la cual ha dado la vuelta al mundo. En ese sentido, la música de Pärt es un ejemplo claro de la exploración y la experimentación sonora, pues fue a partir del estudio profundo de la polifonía y el canto llano, que Pärt comenzó una búsqueda que a la postre lo llevaría a replantear su técnica compositiva y a encontrar una voz propia y auténtica. Hay que decir que esta búsqueda y transformación no son fruto de la casualidad, sino del entorno en que ha vivido el compositor.

El primer capítulo de este trabajo comienza con una retrospectiva de la vida de Arvo Pärt, de su contexto histórico, y en especial de los cambios políticos y conflictos bélicos que marcaron el destino soviético de la región báltica a partir de la segunda mitad del s. XX. Asimismo, se refieren los inicios de su vida académica en la Escuela de Música de Rakvere, donde Pärt desarrolló su gusto por la música y concretamente, por la creación musical; así como en Tallin, capital de Estonia, donde continuó su formación. En el siguiente apartado podremos conocer las primeras influencias musicales y figuras importantes de compositores y maestros que enriquecieron las ideas e inquietudes del joven Pärt, así como sus primeras composiciones importantes. A pesar de la atmósfera soviética de censura y vigilancia que predominaba en los países atados a éste régimen, podemos observar a un Pärt con ideas libres, pero sobre todo, con convicción por explorar y experimentar con estilos provenientes del oeste europeo, lo que lo situó como uno de los compositores más vigilados por la Sociedad Nacional de Compositores. Los primeros peldaños de su carrera estuvieron basados en el uso de la técnica dodecafónica, la técnica *collage*, la música serial y la música aleatoria. Fue con el uso de estas técnicas compositivas que Pärt creó sus obras más importantes y a la vez más controvertidas para esa época, como es el caso de *Nekrolog* (1960) y *Credo* (1968).

A pesar de su búsqueda incesante por hallar un estilo propio a través de estas influencias occidentales, Pärt no se sentía satisfecho consigo mismo, por lo que decidió abandonar todo aquello que había aprendido y de cierto modo se apartó del ejercicio creativo por un tiempo. En el apartado denominado “El silencio”, se explica como Arvo Pärt buscó una respuesta a sus inquietudes a través del estudio de la música antigua y el canto llano, adoptando una firme convicción por entender los elementos melódicos desde su más primitiva naturaleza. Después de largos años de escribir cientos de dibujos melódicos y de llenar hojas enteras y libretas completas con melodías de canto llano y *cantus firmus*, además de otros rasgos musicales propios de la música antigua, Pärt dio el siguiente paso hacia un nuevo estilo, el estilo *tintinnabuli*.

Hacia el final de este primer capítulo, se describe detalladamente en qué consiste este estilo, el origen de la palabra *tintinnabuli*, y su relación con el sonido de las campanas. Además, se explican las principales características de sus conformantes y las propiedades armónicas que se derivan de la relación contrapuntística entre éstos. Del mismo modo se mencionan las características estructurales y los parámetros o reglas que sigue Pärt para la creación de la voz *Tintinnabuli* (*T-voice*) y de la voz Melódica (*M-voice*). El capítulo concluye haciendo hincapié en el concepto de dualidad entre el mundo objetivo y subjetivo, sin dejar de considerar a las dos voces como parte de una misma unidad formal.

El segundo capítulo se centra en el objeto de estudio de este trabajo, es decir *Fratres*, obra perteneciente al estilo *tintinnabuli*; y en especial en la versión para guitarra y cuerdas. En el primer apartado se mencionan datos relacionados concretamente con la obra, tales como su fecha de composición y estreno. Asimismo, se habla sobre aspectos generales, de conceptos generadores y hasta del origen del título de la misma, e incluso se hace una comparación entre esta obra de Pärt con la *passacaglia*, forma dancística propia de la época barroca.

En el apartado siguiente se presenta un cuadro detallado de las distintas versiones registradas hasta el momento de *Fratres*, ordenadas cronológicamente. Este cuadro también ofrece datos acerca de las dotaciones utilizadas, los arreglistas que la intervinieron e incluso las fechas de estreno en cada caso. Esto da paso a hablar en concreto de la versión para guitarra. En este apartado se refieren algunos datos curiosos del origen de esta versión, del estreno de la misma y se habla de la comunicación entre Manuel Barrueco y Arvo Pärt que

la motivó. Por último, se refieren otras versiones que involucran a la guitarra, sólo para terminar de establecer la relación entre *Fratres* y este instrumento.

La parte medular del trabajo corresponde al análisis integral de *Fratres*, mismo que pretende explicar, a partir del material musical contenido en la partitura, el papel que juegan sus distintos elementos, y que dan forma al discurso propuesto por su autor. A la revisión armónica y estructural de la obra, se suma una perspectiva desde el punto de vista del análisis de estilo, que incluye el estudio del estilo *tintinnabuli* descrito previamente en el texto.

Para los intérpretes de la música de nuestro tiempo, es de vital importancia abordar repertorio novedoso en nuestra labor cotidiana. En concreto, y debido a la creciente necesidad por ampliar el repertorio para la guitarra moderna, y de explorar estilos nuevos que aporten elementos que deriven en la resignificación de nuestra labor como ejecutantes, veo en la música de Pärt una alternativa para satisfacer ese ímpetu. Me atrevo a decir que la intención principal de este estilo, es entrar en comunicación con el silencio. Si uno logra comprender la capacidad potencialmente creativa que alberga el silencio, podrá entrar en un estado de contemplación y comunión con las ideas que realmente son importantes para uno mismo.

Ciudad de México, enero de 2017

Arvo Pärt: Del silencio a la luz

Una vez que hemos establecido la importancia que reviste la obra y la labor de Arvo Pärt, es importante conocer los diferentes momentos que conforman su carrera y su vida musical. La infancia de Pärt siempre estuvo acompañada de cambios. Diversos factores favorecían que dichos cambios lo afectaran indirectamente; me refiero a cambios políticos, guerras y países poderosos en busca de expansión. Aunque ni él ni ningún miembro de su familia fueron víctimas directas de la guerra, la mayor parte de su vida (antes de emigrar a Alemania) la vivieron bajo el dominio soviético. En el seno de este marco político, Pärt se hizo compositor, debido, en gran medida, a la fortuna de poder estudiar con tan solo nueve años de edad, en una escuela de música, camino que siguió siempre fiel hasta la edad madura. A lo largo de este capítulo podremos averiguar qué rumbo estilístico tomó el compositor y los cambios más importantes en su visión única de la música. Una inquietud naciente lo haría plantearse cuestiones trascendentales de su actividad creadora y lo forzaría a tomar un respiro para retomar un nuevo enfoque que ahora conocemos como el estilo *Tintinnabuli*.

1.1. Pärt y su momento histórico

Arvo Pärt nació el 11 de septiembre de 1935, en Paide, un pueblo ubicado en el corazón de Estonia, a 80 kilómetros al sur de Tallin, capital de este país. Cuando Pärt tenía tres años de edad, sus padres se separaron y él y su madre, se mudaron a Rakvere, una provincia nororiental estoniana, que al igual que Paide, son de pequeñas dimensiones y están alejadas de los centros culturales del país.

En 1945 se fundó en Rakvere la *Children's Music School*, una de cuatro escuelas que surgieron fuera de Tallin, y donde Pärt comenzó su formación musical a los 9 años de edad, con clases de piano y teoría musical. Estos pequeños pueblos y Estonia misma, fueron fundamentales para la formación del compositor. De hecho, su producción musical, especialmente la más experimental, tuvo los resultados más significativos antes de emigrar a Alemania.

Concretamente, y para los intereses de esta investigación, el estilo *Tintinnabuli* nació en Tallin, la capital. En los años 70 del siglo XX, en un pequeño apartamento de esta ciudad,

Pärt compuso obras como *Für Alina*, *Tabula rasa*, *Fratres*, *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, y *Spiegel im Spiegel*.¹

A lo largo de su vida, Arvo Pärt ha vivido cuatro regímenes políticos distintos. Nació durante el primer periodo de independencia de Estonia, que había sido declarada en 1918; luego, vivió la anexión de su país al régimen soviético (1940); asimismo, la ocupación alemana (1941); y actualmente está de vuelta en Estonia, que restableció su independencia en 1991.²

Todas estas circunstancias bélicas y políticas que sucedieron en las regiones bálticas en la primera mitad del siglo XX, marcaron el camino en la vida de Arvo Pärt, desde su niñez y hasta su etapa madura. Debido a la ubicación geográfica de los países Bálticos, éstas tierras resultaban ser muy codiciadas por las economías dominantes, Alemania y Rusia, principalmente. Sin embargo, otros países, como Suecia y Dinamarca, ya antes habían reclamado el dominio de dichas regiones.

Estonia es uno de los países de la región Báltica, colinda con el mar Báltico al norte, al este con Rusia y al sur con Letonia. Después de siglos de dominio danés, suizo, alemán y ruso, Estonia obtuvo en 1918 su independencia. En 1940 fue forzada a incorporarse a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), la cual se disolvió hasta 1991. Desde que las tropas rusas dejaron territorio estonio en 1994, este país ha podido actuar con libertad para crear lazos políticos y económicos con el oeste europeo. Es así como se adhirió a la Unión Europea (UE) y a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) en 2004, e ingresó formalmente a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OECD) en 2010, adoptando el euro como su moneda oficial, el 1 de enero de 2011.

La primera independencia de Estonia contó con elementos favorables para llevarse a cabo, debido a los conflictos ocurridos en Rusia (la revolución bolchevique) y a la primera Guerra Mundial.

Los países bálticos tenían un lugar especial en la política de anexión alemana. Eran el eslabón indispensable de un doble objetivo. Por una parte, la transformación del mar Báltico en un lago alemán. Por la otra, la dominación sobre el comercio con Rusia en el momento en que el Imperio

¹ Immo Mikhelson, "A narrow path to the truth: Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia", en Andrew Shenton (ed.), *Arvo Pärt*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 2012, p. 10.

² *Idem*.

alemán era omnipresente en Constantinopla, puerta oriental del país zarista. Muchos eran los que, en los medios militares, soñaban con la creación de unos estados Bálticos vasallos, bajo soberanía de príncipes alemanes.³

Los letones fueron quienes detuvieron el avance alemán, librando así a Estonia de padecer los estragos de los enfrentamientos germano-rusos. Las fuerzas alemanas penetraron en territorio Estonio hasta 1918.

Desde la primavera de 1915 las tropas alemanas, rompiendo el frente ruso, emprendieron la conquista de las tierras bálticas. Ésta comenzó por la toma del puerto curlandés de Liepaja el 8 de mayo. En el curso del verano, los alemanes se apoderaron igualmente de Kaunas y de Vilna. Pero el avance alemán iba a tropezar con la resistencia de las fuerzas letonas en Riga, que habían recibido del zar Nicolás II el derecho de organizarse como ejército nacional. El ejército mantuvo durante cerca de tres años el frente de Riga.⁴

Hacia 1917, Rusia era quien tenía el control político de Estonia, a través de un gobierno provisional. Gracias a las permisiones que otorgaba el gobierno ruso en ese momento en Estonia, surgió la Asamblea Constituyente y la creación de una fuerza armada nacional. Hacia finales de ese año, la revolución bolchevique retrasó los planes de independencia de los estonios, cuando fue sitiada la capital. “El 3 de diciembre, los soviets locales se adueñaron del poder. Se declaró el estado de sitio y se instaló el terror.”⁵ Además, “En febrero de 1918 la fuerzas alemanas comenzaron a invadir Estonia provenientes de la isla de Saaremma, la reacción bolchevique no se hizo esperar pero fue insuficiente.”⁶ La Independencia de Estonia fue proclamada un 24 de febrero de 1918, después de que Alemania y Rusia abandonaran territorio estonio tras no haber logrado un acuerdo de paz.

Lorot Pascal refiere a este corto periodo de dominio alemán, sobre las repúblicas bálticas como “La efímera Baltikum”, donde los barones de esta región intentaron crear un estado germánico mediante la unificación de Curlandia, Estonia y Livonia. Por lo tanto se creó un Consejo Nacional conformado por miembros alemanes, letones y estonios. Después

³ Pascal Lorot, *Los países bálticos*, FCE, México, 1993, p. 78.

⁴ *Ibidem*, p.78.

⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁶ David Bordier Córdova, *Reincorporación de la Republica de Estonia a la sociedad internacional como nación independiente*, 1999, Tesis que para obtener el título de Licenciado en Relaciones Internacionales, UNAM, México p. 33.

de varios procesos políticos internos y a pesar de algunas dificultades, Estonia logró cierta estabilidad, reactivando su económica, y haciendo crecer la industria a un ritmo favorable, abriéndose también al comercio exterior. En 1932 y como parte de su estrategia, la Unión Soviética celebró con los países bálticos, acuerdos comerciales y de no agresión.

En 1939, durante la expansión nazi, Hitler puso su mirada en la región báltica, pues la consideraba un punto estratégico militar para atacar a la Unión Soviética. La amenaza inminente de una nueva invasión a la región báltica orilló a estos países a anunciar una posición neutral y a firmar un tratado de no agresión con Alemania. Por otro lado, las dos grandes potencias firmaron el pacto secreto “Molotov-Ribbentrop”, que repartía el territorio de dichos países a la esfera de influencia rusa, mientras que Alemania se concentraría en invadir Polonia.

A pesar de los constantes cambios políticos que Estonia experimentaba, la infancia de Pärt no resultó para nada trágica o difícil. De la época en que se mudó a Rakvere, Pärt recuerda: *“I remember that in the flat we moved into there was a grand piano of the make S. Petersburg. It wasn't a good instrument, but I played my first notes on it and used it until I was about seventeen years old.”*⁷

En la conversación que sostuvieron Pärt y su esposa Nora, con el musicólogo Enzo Restagno, el compositor relata cómo los soldados alemanes que se habían esparcido por el pueblo de Rakvere, se habían distribuido en las casas de los habitantes del lugar. Recuerda que en su casa también había soldados y éstos permanecieron justo en el salón donde se encontraba el piano. *“We played a lot of good music together, and we sang.”*⁸

*The son of our new land lord became my stepfather. The family I joined was particularly interesting. There were three brothers, the oldest was my stepfather, the second was a remarkably gifted musician who played the piano well and owned a well-stocked music library. The third was a very gifted draughtsman. When I think about it, I have to admit I was very lucky to end up in this milieu.*⁹

⁷ “Recuerdo que en el departamento que nos mudamos había un *grand piano S. Petesburg*, no era un excelente instrumento, pero en él toqué mis primeras notas y lo usé hasta la edad de diecisiete años.” Traducción de Luis Antonio López Villaseñor, en Enzo Restagno, *Arvo Pärt in Conversation*, Dalkey Archive Press, 2010, p. 2.

⁸ “tocamos mucha música juntos y cantamos” Trad. de LALV, *Ibidem*, p. 4.

⁹ “El hijo del administrador, dueño de los departamentos donde viví, se convirtió en mi padrastro, y la familia a la cual llegamos a formar parte era particularmente interesante. Vivían ahí tres hermanos, el mayor era mi padrastro, el segundo era un músico dotado y muy notable que tocaba muy bien el piano y tenía una biblioteca musical diversa y basta. El tercero era un jugador de damas muy hábil. Cuando pienso en ello, debo admitir que fui muy afortunado de terminar en un lugar como este”. Trad. de LALV, en *Ibidem*, p. 2 y 3.

Como ya se dijo, el suceso más relevante durante la niñez de Pärt fue la creación, en 1945, de la *Children's Music School*, en Rakvere, justo después de finalizada la guerra: “*If I'm not mistaken, a music school—the first in the town— was founded in Rakvere immediately after the end of the war. Since we already had a piano at home, my mother decided to send me to this school. That's how it all began.*”¹⁰ Esta escuela era una de cuatro, que fueron fundadas fuera de Tallin, y seguía el modelo de las escuelas de música soviéticas. Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los profesores que trabajaron en escuelas de música y en general, mantenían la filosofía social y cultural de la Estonia de la preguerra. Esto tuvo un efecto definitivo en la concepción y formación de la visión del mundo del joven Pärt.

Pärt comenzó a estudiar piano a la edad de 9 años. Con el tiempo, se convirtió en pianista acompañante de la orquesta de danza de la escuela, y de cantantes que actuaban en festivales. En su adolescencia, la música ya era parte intrínseca de su personalidad. Con tantas experiencias acumuladas hasta ese momento, la decisión de Pärt de continuar su educación musical en Tallin ocurrió sin vacilación alguna.¹¹

En 1954, Pärt comenzó a estudiar en la *Music Middle School*, en Tallin. Uno de sus profesores fue Harri Otsa, compositor y pedagogo, quien integró de manera sustancial la música folklórica de su país en sus composiciones. En esta escuela se impartía la especialidad de composición y teoría musical, y materias como piano, literatura musical, análisis y música popular o *folk music*. La estancia de Pärt en esta nueva escuela se vio repentinamente interrumpida cuando fue reclutado para realizar el servicio militar. Debido a su formación musical, lo seleccionaron para tocar el oboe en la orquesta del regimiento, instrumento que el mismo Pärt reconoce que no dominaba del todo, aun cuando lo había tocado en la orquesta de la escuela. También tocó el tambor militar (*side drum*) el cual llegó a dominar realmente, y con el cual ganó el premio como mejor percusionista en un concurso de bandas militares, donde participaban bandas que provenían de todos los estados Bálticos.

Los músicos dentro del ejército gozaban de ciertos privilegios, Pärt acudía en ocasiones, cuando le era permitido, a conciertos en Tallin y a un seminario para compositores novatos en la Unión de Compositores, impartido por Veljo Tormis. A consecuencia de un

¹⁰ “Si no me equivoco, una escuela de música—la primera en el pueblo— fue fundada en Rakvere inmediatamente después del fin de la guerra. Como ya teníamos un piano en casa, mi madre decidió mandarme a dicha escuela. Así fue como todo comenzó ” Trad. de LALV, *Ibidem*, p. 3.

¹¹ Immo Mikhelson, *op. cit.*, p. 11.

padecimiento renal, Pärt fue liberado del servicio militar un año antes y le fue posible regresar a la *Music Middle School*, donde nuevamente retomó sus estudios de composición ahora con el ya mencionado Veljo Tormis, quien recientemente se había graduado del Conservatorio de Moscú, la escuela de música más prestigiada de toda la URSS. En 1957, al término de sus estudios en la Escuela de Música, a Pärt se le concedió ingresar como estudiante, al Conservatorio de Tallin.

1.2. La primera voz de Arvo Pärt

Heino Eller (1887-1970), fue el maestro de composición de Pärt en el conservatorio de Tallin. Éste era uno de los profesores más prominentes de los tres que ostentaba esta escuela. Mihkelson lo describe así: “*Eller was as notable a composition professor in his arena as was Nadia Boulanger in Europe.*”¹² Cuando Pärt habla de su maestro, lo hace con un profundo sentimiento de gratitud y de respeto. A él se le atribuye que la música en Estonia haya podido consolidar una dignidad cultural y profesional. Una cualidad especial que tenía Eller, era la de aprovechar y preservar la individualidad de sus alumnos mientras que al mismo tiempo reforzaba su técnica. Las clases de composición de Pärt tuvieron lugar en la casa del profesor Eller, misma que se encontraba cerca del edificio de la Radio de Estonia.¹³

Enzo Restagno opina lo siguiente sobre Heino Eller: “Mi investigación me ha dejado una impresión de que Eller tenía una noble y verdadera personalidad musical con una educación excepcional al puro estilo Ruso.”¹⁴ A través de su maestro, Pärt y sus compañeros pudieron conocer la música de la Europa occidental, y aunque Pärt no se haya apropiado del estilo de Eller, éste logró encaminar sus inquietudes musicales brindándole la libertad necesaria. Se podría decir que además de una influencia musical para Pärt, Eller fue un catalizador de las ideas que en ese momento bullían en el ímpetu y la curiosidad de éste.

Enzo Restagno cita un texto sacado de las notas del disco de Heino Eller, *Neenia*, donde Pärt escribió:

¹² “Eller era un profesor de composición tan destacado en su país, como lo era su colega Nadia Boulanger en Europa. Trad. de LALV, en Immo Mihkelson, “A narrow path to the truth: Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia” en *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Andrew, Shenton, Cambridge University Press, 2012, p. 12.

¹³ *Ídem*, p. 12.

¹⁴ Enzo Restagno, *Arvo Pärt in Conversation*, Dalkey Archive Press, 2010, p. 8.

I remember my composition teacher Heino Eller, and the years I spent studying with him, with much gratitude. I find it difficult to say what impressed me most: his manner of teaching or his personal charisma. The generosity and magnanimity of Heino Eller and his works have, over the decades, merged in my mind into an overall picture that has influenced me to this day.¹⁵

De algún modo, la filosofía de su maestro repercutió en la percepción que Pärt desarrolló en la búsqueda de su propia voz, y en la filosofía que el compositor adoptó a partir de la creación del estilo *tintinnabuli*. El camino fue arduo y le tomó un buen tiempo lograrlo, pero la música de Pärt al fin llegó a su ideal compositivo.

Now that I am the same age my teacher was then, I have come across a saying by Eller, one that I never heard him utter while he was teaching: “It is more difficult to find a single right note than to put a whole mass of them down on paper”. Although he never talked about it, he obviously succeeded in anchoring the painful search for the one “right note” in my soul.¹⁶

Fue Eller quien introdujo a Pärt en el estudio de la música dodecafónica. Cabe mencionar que en la Unión Soviética se vivía una atmósfera represiva, sobre todo en Moscú, mientras que en Tallin, había más libertad. No obstante, las prácticas de música *avant-garde* eran consideradas por el gobierno soviético como producto de la decadencia occidental y por lo tanto, todo lo que tuviera que ver con el Formalismo,¹⁷ era perseguido.

Un antiguo alumno –Eduard Tubin–, obsequió a Eller un par de libros de teoría sobre música dodecafónica, mismos que éste usó para las lecciones con el grupo de Pärt. “*One of Eller’s best pupils, Eduard Tubin, who had emigrated to Sweden, had given both of these*

¹⁵ “Recuerdo a mi maestro de composición Heino Eller, y los años que pasé estudiando con él, con mucha gratitud. Encuentro difícil de decir qué fue lo que más me impresionó: su modo de enseñar o su carisma. La generosidad y magnanimidad de Eller y su obra se han fundido a través de las décadas en mi mente en una imagen que me ha influenciado hasta el día de hoy.” Trad. de LALV, en Enzo Restagno, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ “Ahora que tengo la misma edad que tenía mi maestro en ese entonces, ha venido a mi un dicho de Eller, uno que nunca lo oía pronunciar a menos que estuviera enseñando: “Es más difícil encontrar una sola nota correcta que poner una masa de notas en el papel”. Sin embargo él nunca hablaba de ello, obviamente tuvo éxito en arraigar la dolorosa búsqueda de la nota correcta, en mi alma.” Traducción de LALV, en *Idem*, p. 9.

¹⁷ El Formalismo es una corriente que señala que los valores estéticos pueden sostenerse por su cuenta y que el juicio del arte puede ser aislado de otras consideraciones tales como las éticas y sociales. En ese sentido, se le da preponderancia a aquellos elementos visuales que forman la figura: forma, composición, colores y estructura.

*treatises to him [...]*¹⁸ Pärt quedó cautivado por el estilo compositivo de la música dodecafónica y se dedicó a estudiar y aprender todo acerca de ésta, por medio de los libros que Tubin regaló a Eller. “*I was much more taken by twelve-tone Music, and I occupied myself zealously with the books of Herbert Eimert and Ernst Krenek.*”¹⁹

Desde que terminó la Segunda Guerra Mundial y hasta la muerte de Stalin en 1953, la música rusa y especialmente la música de Tchaikovsky, eran tocadas frecuentemente y exclusivamente, en la radio. Pärt menciona que Tchaikovsky fue una de sus primeras influencias musicales, aunque él mismo no gustaba de componer música nacionalista. De hecho, una de las características de las primeras obras que compuso es la ausencia de elementos de la música tradicional. Durante sus años en la escuela de música de Tallin, en 1954, para ser precisos, Pärt le mostró a su profesor de composición Harri Otsa (1926-2001), una de sus piezas para piano titulada *Meloodia*, quien comentó que la pieza poseía un estilo puro (en cuanto a la no utilización de elementos tradicionales), y que de hecho, parecía tener influencia de la música de Rachmaninov.²⁰

Immo Mihkelson comenta que en su adolescencia, Pärt solía dar vueltas en su bicicleta, alrededor de un altavoz situado en la plaza de Rakvere (*Market Square*), que transmitía música sinfónica, y es que la radio era en ese momento la fuente más importante de información acerca de la música en general, por lo que el joven Pärt tomaba nota de todos y cada uno de los datos concernientes a obras y compositores, llenando así más de un par de cuadernos con dicha información.

Como uno de los representantes más radicales del llamando “*Avant-garde Soviético*”, las obras de Pärt pasaron a través de un proceso evolutivo muy intenso. Su primer periodo creativo comenzó con la música neoclásica para piano. A ésta le siguieron diez años utilizando las técnicas más importantes del *avant-garde*: dodecafonía, música aleatoria, serialismo y *collage technique*.

La pieza llamada *Nekrolog*, significó un hito muy importante en la carrera de Pärt y en su obra en general. Dicha obra la terminó en el otoño de 1960, justamente cuando crear

¹⁸ “Uno de los mejores pupilos de Eller, Eduard Tubin, quien había emigrado a Suecia, le había dado esos dos tratados a él.” Trad. de LALV. *Ibidem*, p 10.

¹⁹ “Estaba cautivado por la música dodecafónica, y me ocupé celosamente de estudiar con los libros de Herbert Eimert y Ernst Krenek.” Trad. de LALV, en *Ibidem*, p 10.

²⁰ Immo Mihkelson, *op. cit.*, p22.

una obra de tales características, significaba un desafío frontal al régimen socialista para la creación de arte. *Nekrolog* dio comienzo al cambio de rumbo y búsqueda espiritual de Pärt y sirvió como telón de fondo para el resto de su música, tal como comenta él mismo:

*This piece was the starting point of my explorations. Searching for truth. Searching for purity. It is searching for God, in fact. What is really going on? What does have meaning after all? This is like the end and the beginning all in one.*²¹

Además, Pärt nos deja en claro lo serio y peligroso que era desafiar las restricciones que las autoridades soviéticas imponían a los artistas que vivían dentro de la URSS.

*In the course of my life there have been several upsets. It started as far back as 1960-1, when I composed Nekrolog, which was my first orchestral piece. I was a student at the conservatory of music in Tallin, and I had written a piece in 12-tone technique which was at that time and place extraordinary. As a result, there was strong criticism from the highest circles. Nothing was considered more hostile than so-called influences from the West, to which 12-tone music belonged.*²²

El año de 1964 fue uno de los más productivos en la carrera de Pärt. Fue el año en que se interesó en la técnica *collage*, misma que utilizó hasta el final de la década de los 60, donde también experimentó con el serialismo (el cual usa series de valores para manipular determinados eventos [fragmentos] musicales), sonorismo, (una aproximación a la música que se enfoca en la cualidad específica del sonido y de la textura del mismo) y música aleatoria, –un término acuñado por Werner Meyer-Eppler en 1955, para describir eventos sonoros casuísticos–, Mihkelson cita la definición de Werner Meyer acerca de la música aleatoria: “*sound events ‘that are determined in general but depends on chance in detail’*”.²³

²¹ “Esta pieza fue el punto de partida para mis experimentos. En busca de la verdad. En busca de pureza. Fue en busca de Dios, de hecho. ¿Qué es lo que realmente está sucediendo? ¿Qué es lo que tiene un significado después de todo? Es como el principio y el final, todo en uno solo.” Traducción de LALV, en *Ibidem*, p 23.

²² “En el transcurso de mi vida han habido varios problemas. Comenzaron atrás en 1960-61, cuando compuse *Nekrolog*, la cual fue mi primer pieza orquestal. Yo era estudiante en el conservatorio de música de Tallin, y había escrito una pieza dodecafónica, la cual era en ese momento y lugar fuera de lo común. Como resultado hubo una crítica muy fuerte proveniente de los círculos importantes. Nada era considerado más hostil que las llamadas influencias del oeste europeo, a la que el dodecafonismo pertenecía.” Trad. de LALV, en Paul Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, New York, 1997, p. 35.

²³ “eventos sonoros ‘que están determinados de manera general, pero dependen del azar y de la especificidad’”. Traducción de José Luis Segura Maldonado, en Immo Mihkelson, *op. cit.*, p. 25.

Gracias a la experiencia de trabajar en la radio de Estonia, lo que le facilitó el acceso a equipos tecnológicos, Pärt logró proyectar su capacidad creativa para experimentar con efectos y elementos puramente técnicos que dicha tecnología le brindaba. Tal es el caso de *Evald Okas*, un cortometraje para la TV, del cual realizó la banda sonora. También usó cintas reproducidas al revés, que manipuló previamente con grabaciones de interpretaciones ejecutadas a distintos *tempi*. Además, aunado a su lenguaje musical propio, la búsqueda de la profundidad atemporal en la música, era un rasgo que lo distinguía del resto de los músicos estonios en 1960.²⁴

La segunda sinfonía de Pärt junto con el concierto para Violonchelo *Pro et contra*, fueron hechos con la técnica *collage* y se estrenaron a finales de 1967. Mihkelson señala que estas dos obras aún no demostraban la nueva y madura visión que ya se escucha en *Credo*, que fue el parteaguas en la carrera de Pärt, y que motivó un cambio profundo en el interior de su creador, en donde las cuestiones externas y su entorno social pasaban a segundo plano. Sin embargo, esta obra también trajo consigo una serie de complicaciones con el régimen soviético, debido a que tocaba temas religiosos.

*The performance of Credo in November 1968 once again put Pärt in the spotlight. The Christian subject matter was a problem for the Soviet authorities. As Russian music theorist Yuri Kholopov put it: "God and Jesus Christ were bigger enemies to the Soviet regime than Boulez or Webern."*²⁵

Pärt rechazó las condiciones que le imponía la Unión de Compositores de Estonia, y como consecuencia, *Credo* fue borrada de las listas de música estonia, su música fue rechazada para presentarse en salas de concierto y aunque no fue dado de baja de la Unión de Compositores, sí fue desplazado e ignorado.

A continuación se presenta una lista con las obras que Pärt compuso desde sus inicios como estudiante de la *Music Middle School* hasta la creación de *Credo*:

²⁴ *Ibidem*, p, 25.

²⁵“La ejecución de *Credo* en noviembre de 1968, puso a Pärt una vez más en la mira. El tema del Cristianismo representaba un problema para las autoridades soviéticas. Como el teórico ruso Yuri Kholopov lo dijo: “Dios y Jesucristo eran enemigos mayores para el régimen soviético que Boulez o Webern.” Trad. de LALV *Ibidem*, p, 26.

- *Vier leichte Tanzstücke* 1956/1957
- *Two Sonatinen, op. 1* 1958/1959
Premiere: 1959, Tallin, Estonia
- *Partita, op. 2* 1959
Premiere: 1959, Tallin, Estonia
- *Meie Aed* 1959/2003
- *Nekrolog, op 5* 1960
Premiere: 1961, Moscow, USSR
- **Symphony No. 1 “Polyphonic”** 1963
Premiere: 07/02/1964, Tallin
- *Perpetuum mobile, op 10* 1963
Premiere: 13/12/1963, Tallin, Estonia
- *Collage über B-A-C-H* 1964
Premiere: 1964, Tallin, Estonia
- *Quintettino* 1964
Premiere: 1964, Tallin, Estonia
- *Solfeggio* 1964
Premiere: 1964, Tallin, Estonia.
- *Diagramme, op 11* 1964
Premiere: 1964, Tallin, Estonia
- **Symphony No. 2** 1966
Premiere: 1967, Tallin, Estonia
- *Pro et contra* 1966
Premiere: 1967, Tallin, Estonia
- *Credo* 1968
Premiere: 16/11/1968, Tallin, Estonia²⁶

Fue justamente con la composición de *Credo*, que Pärt supo que encontraría las respuestas que buscaba en la música antigua. Esta obra es la última que realizó con la técnica *collage*, pertenece a su primera etapa creativa (donde compaginó elementos tonales y atonales, tal como sugiere dicha práctica), y representa la culminación de un trabajo en el cual Pärt volcó sus propias técnicas, desarrolladas durante los 60. *Credo* está basada en el *Preludio 1* (*do mayor*) del Libro I del Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach. Al ver la forma en que Pärt trató la triada de *do mayor* en esta obra, se puede anticipar la llegada del estilo *tintinnabuli*: “...in a sense *Credo* is composed from within the Prelude, rather than from without, so complete is Pärt’s identification with the earlier music.”²⁷ Esta obra evidenció

²⁶ Andrew Shenton, “Appendix F Work list” en *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Andrew, Shenton, Cambridge University Press, 2012, p. 203.

²⁷ “en cierto modo, *Credo* está compuesto desde dentro hacia fuera del Preludio, más que de fuera hacia dentro, así de completa es la empatía de Pärt con la música antigua.” Trad. de LALV, en Paul Hillier, *Idem*, p. 62-63.

para Pärt dos rasgos muy importantes: la dualidad entre el amor y el odio, conceptos que representan una ecuación que para el espíritu y el ingenio de Pärt representaban una inquietud, a la cual él quería dar una solución musical novedosa. Arthur Lobow nos ayuda a comprender ese momento trascendental en la vida del compositor:

In retrospect, what is most important about “Credo” is that in it, Pärt described in musical terms the crisis that was afflicting him. The composition juxtaposes a lovely harmonic progression from Bach’s Prelude in C with violently discordant music. “I wanted to put together the two worlds of love and hate,” he explained. “I knew what kind of music I would write for hate, and I did it. But for love, I was not able to do it.” That was what drew him to the idea of borrowing Bach’s theme and incorporating it into a collage. Like a tone poem, “Credo” dramatizes a story, in this case a scene from the New Testament. As Pärt explained, “It was my deep conviction that the words of Christ — ‘You have heard an eye for an eye, a tooth for a tooth, but I say to you, Do not resist evil, go with love to your enemies’ — this was a theological musical form. Love destroyed the hate. Not destroyed: the hate collapsed itself when it met the love. A convulsion.” So it is in “Credo.” Early on, the piece introduces the Bach quotation, the notes evolve into a sequence that is transformed following the rules of 12-tone music and then erupts into dissonance and clashing before subsiding once again into a gentle reprise of the Prelude.²⁸

A partir de estas ideas, Pärt logró con *Credo* un equilibrio musical único entre la música tonal y el *avant-garde*.

²⁸ “En retrospectiva, lo que es más importante acerca de ‘Credo’ es que en él, Pärt describe en términos musicales, la crisis que lo afligía en ese momento. Esta composición juxtapone una bella progresión armónica del Preludio en *do* contra una música violenta y discordante. ‘Yo quería juntar los dos mundos, del amor y del odio —él explicó—. ‘Yo sabía qué tipo de música escribiría para representar el odio, y lo hice. Pero para representar el amor, era incapaz’. Esto fue lo que lo llevó a tomar prestado el tema de Bach, e incorporarlo por medio de la técnica *collage*. En una especie de poema sinfónico, *Credo* cuenta una historia, en este caso, una escena del Nuevo Testamento. Como lo explica Pärt: ‘Era mi profunda convicción que las palabras de Jesucristo —‘Han escuchado las palabras: ojo por ojo, diente por diente, pero les digo a ustedes, No resistan el mal, acércate a tus enemigos a través del amor’ —, esta era una forma musical teológica. El amor destruye el odio. No destruido: el odio colapsa en sí mismo cuando enfrenta el amor. Una convulsión. ‘Así es en *Credo*’. Al principio de la obra, introduce la cita musical de Bach, después las notas evolucionan en una secuencia que se ve modificada por las reglas de la música dodecafónica y después explota en disonancias, cediendo poco a poco nuevamente al carácter del Preludio.’”, Trad. de LALV, en Arthur Lobow, “Arvo Pärt, the sound of spirit”, *The New York Times*, (October 15 2010) Consultado el 19 de septiembre de 2016.

1.3. El silencio

Cuando nos referimos al periodo de silencio de Arvo Pärt (que abarcó de 1968 a 1976), no necesariamente hablamos de una etapa estática e improductiva del compositor, más bien, se trató de un redescubrimiento que sentaría las bases de una nueva concepción musical para el autor. Utilizando la teoría del canto llano como base principal, Pärt llevó a cabo un ejercicio creativo continuo, con la intención de reaprender a componer desde la más mínima expresión. Sin embargo, en esta época, el compositor escribió música para películas, como medio de ingreso para sostener a su familia, actividad que él concebía como algo aparte de su búsqueda personal, con respecto a su propia identidad musical.

No es casualidad que Pärt haya vuelto su mirada hacia la monodia, y a la simplicidad que reside en esta música, pues su búsqueda apuntaba hacia las bases más puras de la creación melódica. Dicha música proviene de una mezcla entre recitación, repetición, extensión e invención, es decir, posee una simplicidad que puede resultar compleja, a partir de la conjunción y tratamiento de diversos elementos:

Compared with polyphonic music, the expressive range of monodic genres such as Gregorian chant might appear limited, its beauty as restrained as the asceticism we generally associate with it. But to anyone who spends any length of time with it, such music reveals subtle and profound beauties and, perhaps most surprisingly, an intense strength.²⁹

Si queremos encontrar una idea que nos aproxime a esta intención de volver a lo básico (en lo tocante a la construcción melódica) y a las ideas musicales simples, pero no por ello menos importantes, que podemos observar en la propuesta musical de Pärt, hay que revisar esta cita de Hillier, tomada de un anónimo del siglo IX *Musica Enchiriadis*.

Just as the letters of the alphabet are the basic and indivisible parts of the spoken word, from which are composed syllables, which in turn make up the verbs and nouns from which is formed the complete

²⁹ “Comparado con la música polifónica, el rango expresivo de los géneros monódicos tales como el canto llano parecieran limitados, su belleza como frenada por el ascetismo con la que generalmente la asociamos. Pero para cualquiera que le dedicara tiempo considerable a dicha música, ésta le revelaría una profunda y sutil belleza, y quizá lo más sorprendente, una potente fuerza.” Trad. de LALV. En Paul Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, 1977, p. 80.

*speech, so the notes are the first elements of song; from the way in which they are combined arise intervals, and from the combination of these, musical systems.*³⁰

El canto llano se compone básicamente de tres estilos, que dependen del número de notas cantadas por sílaba. Estos estilos o principios, se pueden encontrar en una misma pieza y representan una transición gradual, que va desde una declamación literal hasta una construcción más ornamental.

El estilo más simple es el silábico o *syllabic*, que corresponde a la ejecución de una nota por sílaba; le sigue el neumático o *neumatic*, que va de dos a cuatro notas por sílaba; mientras que el melismático o *melismatic*, emplea más de cuatro notas por sílaba. Es este último el que ofrece el máximo de oportunidades de desarrollo en la invención musical. Sin embargo, el silábico y el neumático se encuentran de manera más concreta en el estilo *tintinnabuli*.

Hillier menciona que el uso de bordones o *drones*³¹ en la música medieval es un tema que prácticamente no ha sido tratado, pero en la práctica, de la mayoría de quienes interpretan repertorio monódico, se usa con frecuencia y tiene resultados muy favorables. Los bordones juegan un papel muy importante en la música *tintinabular* de Pärt. Aunque no se usan con demasiada frecuencia, forman parte de piezas importantes en el repertorio de este autor, como es el caso de *An den Wasern*, *Trivium* y *Fratres*, por ejemplo.³²

Más allá de buscar un modelo meramente técnico-musical en la monodia y en el canto llano, Pärt intentaba descubrir una esencia espiritual para sí mismo, frente a la música que pretendía dejar salir de su cabeza. Incluso, el compositor ha dicho que fue primero el espíritu de la música antigua lo que lo atrajo y llamó su atención, más que los procedimientos técnicos de ésta.³³ En resumen, Pärt basó sus nuevos ideales compositivos en la riqueza musical que

³⁰ “Así como las letras del alfabeto conforman la parte básica e indivisible de la palabra hablada, de las cuales se componen las sílabas, que a su vez se convierten en verbos y sustantivos con los cuales se forma el discurso completo, así las notas son los primeros elementos de la canción [música]; de la forma en que éstas se combinan emergen intervalos, y de la combinación de éstos, resultan sistemas musicales.” Trad. de LALV, en *Idem*, p.81.

³¹ En una nota al pie, Hillier da una referencia hacia este término que a continuación citará: “‘Drone’ is hardly a happy expression, but of the alternatives ‘bourdon’ seems too tightly related to instrumental procedures, and ‘pedal’ indicates only the lower registers and is too suggestive of a tonal harmonic framework”. (El ‘Drone’, difícilmente es una expresión concreta, una de las alternativas como ‘bordón’ aparenta tener una idea estrechamente relacionada con procedimientos instrumentales; otra variante como lo es ‘pedal’ se refiere solamente a registros más bajos, sugiriendo un marco tonal armónico). Trad. de LALV. En *Idem*, p. 84.

³² *Ibidem* p. 84.

³³ *Ibidem*. p.78.

le ofrecía el canto llano, tomando en cuenta la quietud y simplicidad que le evocaban estas prácticas musicales arcaicas, desde su época como estudiante, en sus lecciones de contrapunto, donde había estudiado la música de Palestrina, aunque más bien reducida a ejemplos teóricos. Una vez logrado esto, avanzó hacia el desarrollo temprano de la polifonía de la escuela de *Notre Dame*, de autores como *Machaut*, prácticas como el *ars nova* y finalmente, la polifonía renacentista.³⁴

*The sources of tintinnabuli music can be loosely described as drawn from early music and Pärt's growing sense of the spiritual. More specifically, they lie both in the general nature of Pärt's compositional style (methodic construction and relatively clear dynamic relief) and in its historical context, [...]*³⁵

En la polifonía medieval y el Renacimiento temprano, la práctica está concentrada hacia la conjunción integral de las voces, a tal grado que el análisis armónico se vuelve, en el mejor de los casos, secundario. Del mismo modo ocurre en la música *tintinnabuli*, donde la armonía no se mueve, creando un marco para soportar una línea melódica, y la relación entre dos tipos de movimiento melódico crea una resonancia armónica, que es, en esencia, la triada y la fluctuante presencia de disonancias diatónicas.³⁶

Es interesante cómo una práctica musical tan pura como el canto llano, influye de manera importante en la polifonía, donde no sólo se trata de citar textualmente lo ya escrito, sino que se necesita de una sensibilidad y creatividad melódica que esté impregnada de la esencia de esta música. “*Almost any motet or mass by Dufay, Ockeghem, Josquin, or their contemporaries contains vocal lines whose contours and general poise are informed by those of plainsong*”.³⁷

En general, para este tipo de prácticas, se debe buscar más que una imitación, lograr el entendimiento que permita crear una línea melódica. Justamente el trabajo de Pärt fue ese,

³⁴ *Ibidem* p.78,79.

³⁵ “Los orígenes de la música *tintinnabuli* fácilmente se pueden describir como delineados por la música polifónica y por el creciente apego por lo espiritual en Pärt. Concretamente, ambos recaen en la naturaleza del estilo compositivo de Pärt (construcción metódica y una distensión dinámica) y en su contexto histórico” Trad. de LALV, *Ibidem* p.78.

³⁶ *Ibidem* p.90.

³⁷ “Casi cualquier motete o misa de Dufay, Ockeghem, Josquin, o de sus contemporáneos, contiene líneas vocales cuyos contornos y equilibrio general están basados en aquellos del canto llano” Trad. de LALV, *Ibidem*, p 79.

aproximarse al arte de crear líneas melódicas bajo los principios y reglas del canto llano, hasta lograr una comprensión plena de esta práctica tan antigua. “*an understanding of how to create a fluid melodic line, which effortlessly renews itself through constantly displaced stress-points and half-cadences, but which, viewed as a whole, is satisfying balanced and expressively refined.*”³⁸

Entonces, se le denomina a este periodo, la etapa de “silencio”, con base en los hábitos de Pärt, que lo llevaron a adoptar una actitud de abstracción del mundo sonoro y específicamente, de la vida musical, para dedicarse a purificar su mente de cualquier distracción para su nueva postura creativa.

A final de cuentas, podemos ver que esta etapa de silencio, no lo fue tanto, sino más bien, podríamos decir que se trató de una etapa de introspección, un cambio de enfoque en busca de los elementos que a la postre conformarían el estilo *tintinnabuli*. Este silencio fue roto por la obra *Für Alina*, una pieza para piano que anunció el comienzo de una nueva etapa para Pärt, y la llegada de la voz renovada que tantos años le llevó encontrar. Tal vez el silencio fue interrumpido, pero parte de su esencia quedó grabada en esta música, puesto que Pärt hace uso del mismo, como un elemento creativo más en su música. Hillier nos ofrece sus propias conclusiones sobre este aspecto musical tan característico del estilo *tintinnabuli*: “*The silence must be ‘played’ [...] silence becomes musically creative by the way it is approached and ended.*”³⁹ Entonces, además de estar ya implícito en la música, la labor de enmarcar apropiadamente al silencio queda en manos del intérprete, tanto en el repertorio universal, cuanto en la obra de Pärt, quien lo adopta como elemento fundamental de su lenguaje, en correspondencia con sus convicciones de fe y su filosofía espiritual.

1.4. El estilo *tintinnabuli*

Como ya se dijo, con la composición de *Für Alina* (1976), Pärt dio a conocer al mundo el estilo *tintinnabuli*, que de manera muy práctica, consiste en una elaboración polifónica a dos

³⁸ “un entendimiento de cómo crear una línea melódica fluida, la cual se renueve a sí misma sin esfuerzo a través de puntos de tensión y cadencias, desplazados constantemente, pero que vistas como un todo, sean satisfactoriamente balanceadas y expresivamente refinadas.” Trad. de LALV, *Ibidem* p. 79.

³⁹ “El silencio debe ser interpretado [...] el silencio se convierte musicalmente creativo del modo en que uno se aproxima a él y lo culmina”. Trad. de JLSM, en *Idem*, p. 199.

voces, la primera de ellas denominada “Voz melódica” (*M-voice*) y otra, denominada “Voz *tintinnabuli*” (*T-voice*). Este diálogo es la manifestación concreta de una dualidad implícita en este estilo compositivo, ya que la *M-voice* representa un mundo subjetivo y pragmático, mientras que la *T-voice* nos remite a un plano más bien espiritual y objetivo. No hablo de una espiritualidad estrictamente religiosa, sino de la creación de un vínculo con el universo. Más allá de la música, Pärt ve en el estilo *tintinnabuli* un lugar, un espacio que puede ocupar, vivir en él o a través de él, que le puede brindar respuestas a cuestionamientos espirituales y/o soluciones a problemas trascendentales en su vida.

Como parte de esta dualidad, el silencio juega un papel fundamental, como elemento creativo. Sólo si se logra aquilatar en su justa medida el potencial que guarda el silencio, así como la fuerza que reside en las tres notas de una triada, se podrá comprender el estilo *tintinnabuli*, como nos dice el propio compositor:

Tintinnabulation is an area I sometimes wander into when I am searching for answers – in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me, and I must search for unity. What is it, this one thing, and how do I find my way to it? Traces of this perfect thing appear in many guises – and everything that is unimportant falls away. Tintinnabulation is like this. Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with one voice, with two voices. I build with the most primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells. And that is why I called it tintinnabulation.⁴⁰

La profunda concepción que reviste la música de Pärt se manifiesta en las muy variadas analogías que utiliza él mismo para describir el carácter de su música. Por ejemplo, cuando la cantante islandesa Björk, le hizo una entrevista, Pärt ofreció una explicación acerca del

⁴⁰ “*Tintinnabulation* es un lugar al que algunas veces acudo cuando estoy buscando respuestas – en mi vida, mi música, mi trabajo. En mis horas oscuras, tengo la sensación de que todo lo que está fuera de este espacio no tiene sentido. Lo complejo y multifacético sólo me confunde, y debo de ir en busca de “unidad”. ¿Qué es ésta unidad, y cómo encuentro el camino hacia ella? Pistas de esta perfecta unidad suelen aparecer con diversas apariencias, – y todo lo que resulta poco importante se esfuma. El estilo *Tintinnabuli* es como esto. Aquí estoy solo con el silencio. He llegado a descubrir que es suficiente cuando una sola nota es bellamente producida. Esta nota, o un pulso de silencio, me conforta. Suelo trabajar con muy pocos elementos – con una voz, con dos voces. Construyo con los materiales más primitivos – con la tirada, con una tonalidad específica. Las tres notas de una triada son como campanas. Y es por eso que lo llamé *tintinnabulation*.” Trad. de LALV, en Marguerite, Bostonia, “Bells as inspiration for tintinnabulation” en *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Andrew, Shenton, Cambridge University Press, 2012, p. 128.

significado de las voces que forman el estilo *tintinnabuli*, y que más adelante describiré con detalle:

–BJÖRK: *I like your music very much because you give space to the listener, he can go inside and live there ...*

–ARVO PÄRT: *Maybe be it is because I need the space for myself.*

[...]

–ARVO PÄRT: *This new style consists of two ways, two sides, so that one line is my sins and another line is forgiveness to these sins. Mostly the music has two voices, one is more complicated and subjective, but another is very simple, clear and objective.*⁴¹

A esto, hay que sumar lo que nos dice Marguerite Bostonia: “*Pärt described his inseparable voices to his biographer, Hillier, as the wandering and subjective M-voice, representing ego, sin, and suffering joined to the monolithic T-voice portraying forgiveness and objectivity; the “eternal dualism of body and spirit, earth and heaven.”*”⁴²

Por otra parte, si consideramos el origen de la palabra *tintinnabuli*, nos remite al “sonido de campanas”, y entonces surge la pregunta: ¿qué tipo de campanas inspiraron al compositor para dar este nombre a su lenguaje? En la Iglesia Ortodoxa Rusa (que fue la fe profesada por Pärt), existe un tipo de repique de campanas que se distingue en muchos aspectos, de las campanas europeas. El nombre que recibe un set de campanas rusas es *zvon*, y representa una expresión de gozo y júbilo del templo de Dios, que es capaz de llegar a los corazones, y de alentar la fe de los creyentes. El *zvon* puede tener desde un pequeño grupo de tres y hasta cinco campanas, o uno más grande con treinta o más. El aspecto más importante de este instrumental, es que las campanas rusas no tienen una afinación perfecta, sino que se dejan en su estado de fundición natural, lo que causa una afinación menos regular

⁴¹ “–BJÖRK: Me gusta muchísimo tu música, porque le das espacio al oyente, quien puede adentrarse en la música y vivir ahí...; –ARVO PÄRT: Quizá es porque yo necesito ese mismo espacio para mí; – ARVO PÄRT: Este nuevo estilo consiste en dos maneras, donde una línea representa mis pecados y otra línea es el perdón a estos pecados. Generalmente, esta música consta de dos voces, una es más complicada y subjetiva, mientras que la otra es muy simple, clara y objetiva.” Transcripción y traducción de LALV, en k2head, “Bjork – Modern Minimalists pt 2”, consultado el 8 de abril de 2016 en: <https://www.youtube.com/watch?v=2QTxvmlA95Q>.

⁴² “Pärt le describe sus inseparables voces a su biógrafo, Hillier, como la errante y subjetiva voz melódica [*M-voice*], representa el ego, el pecado y el sufrimiento, acompañado de la monolítica voz *tintinnabuli* [*T-voice*], que refleja el perdón y la objetividad; el `eterno dualismo de cuerpo y espíritu, cielo y tierra’.” Trad. de LALV, en Marguerite, Bostonia, “Bells as inspiration for tintinnabuli”, Andrew, Shenton, *Arvo Pärt*, Cambridge University Press, 2012, p. 137.

que la de un carrillón afinado.⁴³ Paul Hillier comenta lo siguiente: *If a single bell is struck, and we contemplate the nature of its sound – the Klang at impact, the spread of sound after this initial gesture, and then the lingering cloud of resonance – what we hear takes us to the heart of tintinnabuli.*⁴⁴

La naturaleza sonora del tañido de una campana contiene todos los elementos que nos remiten al espíritu del *tintinnabuli*, pues como dice Hillier, el sonido del impacto inicial, la onda sonora que se expande y el espectro de resonancia remanente, nos lleva al corazón de esta música. Hillier se refiere a una característica acústica relacionada con la columna de armónicos que se produce al golpear una campana, y que también ocurre con otros instrumentos. Desde un punto de vista más técnico Marguerite Bostonia apunta que:

*From acoustical studies, the unique `zvon` overtone series has been documented, consisting of the fundamental frequency (actually the second partial) and an inharmonic minor third above it (tierce). Farther above the tierce is the fourth partial, sounding approximately a fifth above the fundamental, called the quint. Even further above are shorter-duration thirds, sevenths and ninths.*⁴⁵

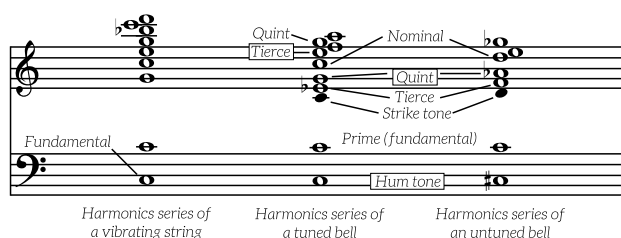


Imagen 1.1

No obstante, la propia Bostonia añade que el conformante más interesante del sonido de las campanas es el primer parcial, aproximadamente una octava por debajo de la fundamental,

⁴³ *Idem.* p. 134.

⁴⁴ “Si una sola campana es golpeada, y contemplamos la naturaleza de su sonido –el *Klang* del impacto, la propagación del sonido después de este gesto inicial y el persistente espectro de resonancia– lo que oímos nos transporta al corazón de la música *tintinnabuli*”. Trad. de LALV, en Paul, Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, 1997, p. 20.

⁴⁵ “Estudios en acústica dicen que, la columna de armónicos propia del *zvon* ha sido documentada, y consta de la frecuencia fundamental (que es de hecho el segundo parcial) y una tercera menor enarmónica arriba de ésta (*tierce*). Más arriba de la tercera o *tierce* se encuentra el cuarto parcial, que suena aproximadamente a una quinta por encima de la fundamental”. Cita y ejemplo en Marguerite Bostonia, *Idem.*, pp.136 y 137.

conocido como el *hum tone*, al que Hillier se refiere en la cita arriba mencionada, como *lingering cloud of resonance*.

Así, en la música de Pärt, estas características sonoras propias de las campanas van adquiriendo un lugar, tanto como símbolos, cuanto como elementos musicales. Un aspecto importante del estilo *tintinnabuli*, es la constante presencia de *drones* o bordones, mencionados anteriormente en este trabajo, como herencia de la música medieval.

El constante uso de la *T-voice* a lo largo de una pieza (es decir, la voz que se construye a partir de las notas de una triada), junto con el uso de bordones o de notas que se prolongan, parecen emular el *hum-tone*, o primer parcial. Para enfatizar esto, Bostonia dice: “*The famous bass bell of Rostov, named ‘Sisoy’, weighs 36 tons, with a 1.1 ton clapper, and has a hum-tone reverberation of over 2 and a half minutes!*”⁴⁶

Esto nos da una perspectiva más clara de lo que representa este aspecto sonoro de las campanas y su reflejo musical en el trabajo de Arvo Pärt, manifestado en el uso tanto de bordones como en la recurrencia de la *T-voice*. El estilo *tintinnabuli* surgió, dice Bostonia, no como una imitación de campanas, sino como un nuevo paradigma, aparentemente inimitable, con la profundidad, complejidad y capacidad de un desarrollo formal que no pone en riesgo la simplicidad y espíritu del mismo.⁴⁷

Por otro lado, Hillier comenta que el sonido característico del *tintinnabuli* se deriva de una mezcla de escalas diatónicas y arpeggios, en la cual la armonía es soportada por la presencia constante, de facto o implícita, de la triada de tónica. Y afirma que dicho sonido no es solamente una textura conformada por escalas y triadas, sino que es el resultado de una técnica de composición concreta, concebida por Pärt en su época de silencio, e influenciada profundamente por sus estudios en música antigua (*early music*).

Pärt fue capaz de crear un estilo tan particular, debido a la fuerza que vio en la música tonal, derivada de la triada en su estado más puro, la cual le permitió crear un mundo sonoro que partió de los fundamentos mismos de la tonalidad. Se trata de un hecho acústico-musical

⁴⁶ “ La famosa campana de Rostov, llamada ‘Sisoy’, pesa 36 toneladas, con un badajo de 1.1 toneladas, y tiene una resonancia del *hum tone* de reverberación por encima de los ¡2 minutos y medio!” Trad. de LALV, en *Idem*, p. 136

⁴⁷ Marguerite, Bostonia, *Idem*, p. 131.

que era inevitable de ignorar y que únicamente a través de sí mismo podría crear la música que creó, una música de pocas notas, pero de una gran fuerza.⁴⁸

En resumen, Bostonia nos remite a las palabras de Pärt, y nos dice que:

*Many descriptions have been employed by musicians and popular media to characterize the austere, timeless qualities of tintinnabuli. Being both a spiritual and artistic métier its most quintessential declaration is often quoted from Arvo Pärt himself: “The three notes of a triad are like bells. And that is why I called it tintinnabulation”. What Pärt describes as something “like bells” is a musical essence that transcends its own comparison.*⁴⁹

Luego de estas explicaciones, y para poder abordar de mejor manera *Fratres*, es esencial conocer un poco más a fondo los elementos *sinequanon*, del estilo *tintinnabulli*.

1.4.1. Elementos armónicos del estilo *Tintinnabuli*

En esta música podemos encontrar elementos del sistema tonal y modal presentados en su más pura esencia, es decir, a partir de estructuras básicas, tales como escalas y arpeggios que funcionan como centro de gravedad. Al respecto, Hillier menciona:

*The elements of tonal music can be reduced to the triad and the diatonic scale, which may be seen as two sides of one coin— a tonality which can be expressed both horizontally and vertically. A scale defines a particular set of intervals, moving by step from a central note either up or down. In tonal music, only two basic kinds of scale are used major and minor, though the effect of these can be greatly varied by chromatic alteration, thus affording a means of modulating to another tonal centre or key.*⁵⁰

⁴⁸ Paul Hillier, *Idem*, p,92.

⁴⁹ “Muchas descripciones se han empleado por músicos y distintos medios para calificar las austeras y atemporales cualidades del *tintinnabuli*. Siendo ambos, un asunto artístico y espiritual, su declaración más esencial a menudo es citada por el mismo Arvo Pärt: ‘Las tres notas de una triada son como campanas. Y es por eso que lo llamé *tintinnabulation*’. Lo que Pärt describe como ‘algo como campanas’ es una esencia musical que trasciende su propia comparación.” Trad. de LALV, en Marguerite Bostonia, *Idem*, p, 128.

⁵⁰ “Los elementos de la música tonal se pueden reducir a la triada y a la escala diatónica, a los cuales se les puede ver como los dos lados de una moneda—una tonalidad la cual puede ser expresada de dos formas, horizontal y vertical. Una escala define una serie particular de intervalos, que se desplazan por grado conjunto desde un centro tonal, ya sea de modo ascendente o descendente. En la música tonal, sólo dos tipos de escalas son usadas, mayor y menor, aunque el efecto de estos puede ser grandiosamente variado por el uso de alteraciones cromáticas, permitiendo así, que se pueda modular a cualquier otro centro tonal o tonalidad”. Trad. de LALV, en Paul Hillier, *Idem*, p, 91.

En el caso de la música antigua, sabemos que existían particularidades (por ejemplo, variantes de afinación) derivadas de cada uno de los modos. El sistema modal hace hincapié en el movimiento melódico por grado conjunto o en intervalos de cuarta, quinta, y séptima menor, además de que muy rara vez se vale de arpeggios. Cuando esto último ocurre, generalmente es para enfatizar el quinto grado o para ir hacia la octava.⁵¹

En el caso de la música *tintinnabuli*, y a pesar de sus semejanzas con la música antigua, no existen modulaciones ni cromatismos; la armonía no es funcional, es decir, no existen tensiones armónicas *per se*. Por otra parte, la constante presencia de la triada que se emplea en el estilo *tintinnabuli*, sugiere el efecto de bordón, que es un elemento tomado de la música modal.⁵²

1.4.2. Elementos estructurales del estilo *tintinnabuli*

El principio fundamental del estilo *tintinnabuli* está basado en una estructura con dos partes, que consiste en una voz melódica [*M-voice*], la cual se desplaza por grado conjunto desde o hacia un centro tonal. Por otro lado está la voz *Tintinnabuli* [*T-voice*], la cual se crea a partir de las notas de la triada de tónica.

Hillier hace énfasis en que términos como: tónica, dominante, o subdominante —en lo tocante a este estilo— son útiles, únicamente, como referencia y no como convencionalmente se entienden en el ámbito de la música tonal. Asimismo, nos advierte que antes de volcarnos a la descripción de este estilo, es importante tener en cuenta que debemos interpretar estos criterios creativos, no como reglas absolutas, sino como directrices, a partir de las cuales se pueden desprender normas específicas para una pieza en concreto, en otras palabras: “*the ‘rules’ may change, or at least evolve, but they emanate, from the central principle of vertical and horizontal combination which lies at the heart of tintinnabuli composition*”.⁵³

⁵¹ Paul Hillier, *Idem* p, 90-91.

⁵² *Idem*, p,92.

⁵³ “ En otras palabras, las reglas pueden cambiar, o al menos pueden evolucionar, excepto que ellas emanan del principio central de la combinación de lo vertical y lo horizontal que yace en el corazón de la creación de la música *tintinnabuli*”. Trad. de LALV, en *Idem*, p. 93.

a) Construcción de la *M-voice*

En la gran mayoría de los casos, la *M-voice* se construye de acuerdo con un modelo o patrón derivado de algún texto, o simplemente es el resultado de la abstracción de un procedimiento musical. Una vez que la *M-voice* fue creada, la *T-voice* se ajusta a ésta, creando un vínculo que nunca es casual, sino que está regulado por un principio particular, que funciona de diversas maneras: la nota *tintinnabuli* será siempre una nota perteneciente a la triada (otra además del unísono u octava) relacionada en un modo constante y específico con la *M-voice*.⁵⁴

Aunque la composición de la *M-voice* siempre ocurre primero, es mucho más fluctuante entre una obra y otra, e incluso puede ir de un modelo muy básico que se mueve estrictamente por grado conjunto (escala), hasta llegar a variantes con sonidos recurrentes o variaciones en el patrón, con pequeños saltos y giros melódicos. No obstante, el rango de posibilidades para la construcción de la *M-voice* se puede condensar en cuatro patrones básicos, que son simple y sencillamente escalas ascendentes y descendentes, que van o vienen desde un eje (normalmente la tónica de la triada *tintinnabuli*), pero también puede ser desde otra de las notas de esta triada.

Cuando hablamos de la *M-voice*, este eje se denomina *pitch centre* (Centro Tonal), para distinguirlo de la tónica de la triada de la *T-voice*. Para ser más claros, digamos que mientras la *T-voice* pudiera utilizar notas de la triada de *la menor*, la *M-voice* puede partir de *do* como Centro Tonal.⁵⁵ Hillier denomina dichos patrones melódicos como *modes* (Modos), dado que son modelos que se mueven desde o hacia el Centro Tonal que corresponda.

El aspecto más interesante y del cual se obtiene mayor provecho en estos modelos melódicos, es cuando se les transforma, a partir, por ejemplo, de la utilización de notas repetidas, saltos melódicos, cambios de centro tonal, transposición a la octava y uso de silencios para ambas voces (en caso de que tengamos una *M-voice* superior y una *M-voice* inferior).

Para mantener un balance sistemático a lo largo de la obra, es importante notar la relación que puede haber entre estos cuatro modos. Por ejemplo, para crear una frase

⁵⁴ *Idem*, p, 93.

⁵⁵ *Idem*, p, 95.

melódica usualmente tenemos las siguientes combinaciones: 1-2, 1-3, 3-4 y 2-4. Los modos 1 y 4 o 2 y 3 son menos empáticos y es poco usual encontrarlos relacionados.⁵⁶

En el Ejemplo 1.1 se presentan los cuatro Modos, donde el Centro Tonal es *la* menor:



Ejemplo 1.1

b) Construcción de la *T-voice*

La voz *tintinnabuli* es, a simple vista, una de las líneas más sencillas que encontraremos en una obra de Pärt, debido a que está conformada por las notas de una triada y normalmente sigue un patrón armónico predefinido. En cualquier caso, esta voz puede ubicarse en distintas posiciones, con respecto de la *M-voice*.

Hillier nos muestra una serie de ejemplos donde clasifica las distintas colocaciones y características que se pueden derivar de la *T-voice* en relación con la *M-voice*, dado que aquella puede aparecer alternándose por encima o por debajo de la *M-voice*, o permanecer fija en una de estas dos posiciones.

Así, la forma alternada de una *T-voice* la encontramos en el ejemplo 1.2:



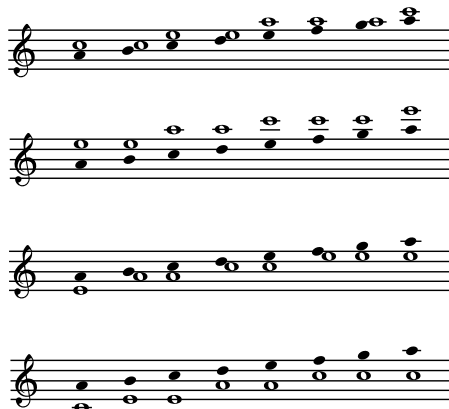
Ejemplo 1.2

Cuando la *T-voice* está fija, podemos referir que existen dos posiciones:

- *1st position* (Primera Posición): cuando la *T-voice* se encuentre lo más cerca posible de la *M-voice*.
- *2nd position* (Segunda Posición): cuando la *T-voice* sea la siguiente nota de la triada, que no sea la Primera Posición.

⁵⁶ *Idem*, p, 95

En el ejemplo 1.3 podemos observar las dos posiciones, aplicadas hacia arriba y hacia abajo:



Ejemplo 1.3

En la práctica, la Primera Posición se utiliza frecuentemente de forma alternada, mientras que la segunda posición aparece más bien fija.⁵⁷

Además de lo dicho por Pärt en la entrevista ya referida, Hillier, a partir de su trabajo con el compositor, nos describe la idea del dualismo que caracteriza su estilo, en sus propias palabras:

In one of our discussions about tintinnabuli, Pärt described to me his view that the M-voice always signifies the subjective world, the daily egoistic life of sin and suffering; the T-voice, meanwhile, is the objective realm of forgiveness. The M-voice may appear to wander, but is always held firmly by the T-voice. This can be likened to the eternal dualism of body and spirit, earth and heaven; but the two voices are in reality one voice, a twofold single entity.⁵⁸

Toda la producción musical de Arvo Pärt a partir del surgimiento del estilo *Tintinnabuli*, ha sido creada a partir de su concepción espiritual de este arte, y no puede existir una voz sin la otra, pues ambas se complementan y al final de todo, terminan siendo parte de una misma idea.

⁵⁷ *Idem*, p, 93.

⁵⁸ “En una de nuestras conversaciones acerca del estilo *tintinnabuli*, Pärt me describió su idea de cómo la *M-voice* representa siempre el mundo subjetivo, la relación cotidiana con el pecado y el sufrimiento; mientras que la *T-voice* es el dominio más objetivo del perdón. La *M-voice* podría parecer errante, pero siempre es sostenida firmemente por la *T-voice*. Esto podría vincularse al eterno dualismo entre cuerpo y espíritu o cielo y tierra; pero las dos voces son en realidad una sola, una entidad dual. *Idem*, p, 96.

Fratres

La música tiene que existir por sí sola...
La música debe surgir desde adentro,
y yo, deliberadamente he tratado de escribir
música que pueda ser tocada en una variedad de instrumentos.

ARVO PÄRT

Fratres es una obra con un potencial tímbrico poco usual y sobre todo muy versátil. Desde su concepción, el autor planteó la obra con una instrumentación abierta, es decir, libre de una dotación fija, por lo que hoy en día podemos encontrar distintas y numerosas versiones de la misma. Otro dato importante sobre esta pieza es que está clasificada en dos rubros o formatos: por una parte, sólo como *Three part music*, pues está escrita para dos voces melódicas (*M-voices*), además de una voz *tintinnabuli* (*T-voice*); y por otra como *Three part music with solo variations*, puesto que a las tres voces se suma un instrumento solista. Más allá de los datos duros que se puedan mencionar con respecto a *Fratres*, existen otras consideraciones hechas por el propio Pärt sobre su aspecto creativo, plasmadas en frases muy concretas que definen en un modo simple el espíritu y la dualidad de su estilo, el cual caracteriza la mayor parte de su obra, las cuales revisaremos más adelante.

2.1. La obra

Como ya se mencionó en apartados previos, el proceso que atravesó Arvo Pärt para llegar a la concepción del estilo *tintinnabuli* pasó por una etapa de experimentación extensa con la música antigua. Durante su ejercicio continuo con los elementos de la monodia, Pärt llegó a comprender que las dos voces con las que trabajaba en ese momento, eran en realidad una sola. Una vez que él esclareció este principio, y pasada la tensión que generó este prolongado periodo de silencio, la posibilidad de volver a componer fue inminente.

Finalmente, en 1976 este deseo se desbordó en un torrente de obras nuevas que a la fecha no ha cesado. Fue en este primer acercamiento al estilo *tintinnabuli*, en que Pärt escribió muchas de sus obras más emblemáticas y entre ellas *Fratres* (1976), que fue concebida para quinteto de cuerdas y quinteto de alientos, aunque el propio compositor ha reconocido que puede ejecutarse con muy variadas dotaciones porque sus materiales no están

ligados a un timbre en específico, tal como se dio en la música del Renacimiento. De hecho, la obra fue estrenada por el ensamble *Hortus Musicus*, creado en 1972 y dirigido por Andres Mustonen.

Arvo Pärt ha comentado que el concepto de su música puede trascender su propia naturaleza a otras áreas instrumentales, sin perder la fuerza e intención fundamental que yace en sí misma. Para Pärt, la virtud de la música va más allá de su mera connotación sonora; la música debe sostenerse por sí misma, sin depender del timbre de un instrumento en específico.

*The highest virtue of music, for me, lies outside of its mere sound. The particular timbre of an instrument is part of the music, but it is not the most important element. If it were, I would be surrendering to the essence of the music. Music must exist of itself... two, three notes... the essence must be there, independent of the instruments.*⁵⁹

Robert Sholl refiere que *Fratres* es una obra de música absoluta y que no está ceñida a una interpretación concreta. Además, que su estructura rítmica tiene una sensación de atemporalidad, debido a la forma en que se suceden los compases, a la irregularidad en la estructura de las frases, y a la ausencia de acentos.

*In Fratres, three phrases in increasing numbers of quarter-note beats per bar (7 – 9 – 11) are subtly varied and intensified through a simple strophic form. The extreme slowness and the irregular phrase structure, and the absence of an upbeat or a downbeat, engender a sense of timelessness, assisted by a musical narrative which is created through the recognition of varied repetition.*⁶⁰

⁵⁹ “La más grande virtud de la música, para mí, reposa fuera de su simple sonido únicamente. El timbre de un instrumento es parte de la música, pero no es el elemento más importante. Si lo fuere, yo estaría renunciando a la esencia de la música. La música debe existir por sí misma... dos, tres notas... la esencia debe estar ahí, independiente de los instrumentos.” Traducción hecha por LALV Consultado en: <http://www.universaledition.com/composers-and-works/Arvo-Paert/composer/534/work/2544>.

⁶⁰ “En *Fratres*, los tres compases de 7, 9 y 11 cuartos que aumentan uno seguido del otro se observa una variación sutil y que se intensifica a través de una forma estrófica. La exagerada lentitud y la estructura de la frase irregular, y la ausencia de acentos genera una sensación de atemporalidad, apoyada por una narrativa musical que es creada a través de la identificación de diversas repeticiones.” Traducción hecha por Luis Antonio López Villaseñor, En Robert Sholl, “Arvo Pärt and spirituality”, en *The Cambridge companion to Arvo Pärt*, Andrew, Shenton, Cambridge University Press, 2012, p. 145.

El título *Fratres*, que está en latín, se puede traducir al inglés como *brethren*, que es el plural arcaico de *brother*, es decir “hermanos”. Esta palabra describe adecuadamente la relación entre las dos *M-voices* que están mediadas por una sola *T-voice*. Al principio de la obra, la *T-voice* interviene de manera muy sutil, y va cobrando fuerza e impulso, de la mitad de la partitura en adelante.⁶¹

Rade Zivanovic,⁶² menciona que *Fratres* le recuerda la estructura de una *passacaglia*, –seguramente por la presencia de variaciones que se suceden encima de un esquema armónico fijo–, aunque en realidad, la definición de esta forma musical vaya en contra de la estructura propia de *Fratres*, puesto que esta danza barroca generalmente está hecha sobre un compás de tres tiempos, donde los temas suelen desarrollarse sobre un *ostinato* que sirve como base rítmico-armónica –como también menciona Zivanovic–; en cambio, la obra de Pärt es una composición con una métrica múltiple, en la cual el compás cambia en cada barra, además de que no puede considerarse como una danza, debido a su carácter y pulso tranquilos. No obstante, la estructura de esta danza siempre ha sido susceptible de cambios y modificaciones a través del tiempo y si acaso *Fratres* –concluye Zivanovic–, podría considerarse como una especie de *passacaglia* moderna, ciertamente se ciñe a la descripción general, donde la estructura armónica (enmarcada en el quinteto de cuerdas) podría funcionar como el *ostinato* que soporta a las variaciones realizadas por el instrumento solista.

Fratres contiene todos los elementos básicos del estilo *tintinnabuli*, a partir de dos líneas de *M-voice*, en contrapunto con una *T-voice*, característica que no había sucedido en obras previas de este autor. Por otra parte, en *Für Alina* ya se observaba el uso del bordón, sin embargo, en *Fratres*, este recurso está mucho más presente, debido a las características propias del ataque de las cuerdas.

2.2. Versiones precedentes

Tal como si fuera un concepto que pertenece exclusivamente al mundo de las ideas, *Fratres* fue pensada desde el principio como una obra con tantas variantes instrumentales, como instrumentos existen en la Tierra. Por ello, no es de extrañar que hoy existan numerosas

⁶¹ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, New York 1997, p. 106.

⁶² Rade Zivanovic, *Arvo Pärt's Fratres and his Tintinnabuli Technique*, Tesis de Maestría, *Faculty of Fine Arts, University of Adger*, 2012, 40 pp.

versiones publicadas de esta música, las cuales confirman la premisa de Pärt, de dejar abierta la opción para que sea el intérprete quien termine su propia versión y forme parte del proceso final de composición.

In the original version, the question of scoring was left open. There are now numerous versions of Fratres (more of this work than of any other), but the underlying musical substance remains the same. The most marked difference occurs in the version for solo violin and piano.⁶³

Actualmente, el número de versiones que se tienen registradas asciende a dieciocho, y se pueden clasificar en dos grupos: *Three-part music*, y *Three-part music with solo-variations*, de acuerdo con la siguiente lista:

Versiones de <i>Fratres</i>				
Año	Grupo	Dotación	Arreglista	Fecha de estreno (cuando se tiene)
1977	<i>Three part music</i> (TPM)	Sin instrumentación específica	(original)	
1980	<i>Three-part music with solo-variations</i> (TPM-SV)	Violín y Piano	Arvo Pärt	17 de agosto de 1980; Salzburgo, Austria.
1982	TPM	Para 4, 8, 12 violonchelos		18 de septiembre de 1982; Berlín, Alemania.
1983/1991	TPM	Orquesta de cuerdas y percusión		
1985	TPM	Cuarteto de Cuerdas		
1989	TPM-SV	Violonchelo y Piano	Dietmar Schwalke	30 de julio de 1989; Hitzacker, Alemania.
1990	TPM	Octeto de alientos y percusión	Beat Briner	
1992	TPM-SV	Violín, orquesta de cuerdas y percusión	Arvo Pärt	
1993	TPM-SV	Trombón, orquesta de cuerdas y percusión	Christian Lindberg	
1995	TPM-SV	Violonchelo, orquesta de cuerdas y percusión	Arvo Pärt	9 de diciembre de 2001; Rotterdam, Países Bajos.
2002	TPM-SV	Guitarra, orquesta de cuerdas y percusión	Manuel Barrueco	2 de noviembre de 2002, Manuel Barrueco Guit. y Orquesta Sinfónica de Galicia
2002	TPM-SV	Cuarteto de saxofones	Arvo Pärt	

⁶³“En la versión original, la cuestión de la instrumentación se dejó abierta. Hay ahora numerosas versiones de *Fratres* (más de esta obra que de ninguna otra), pero el principio musical esencial permanece intacto. La diferencia más evidente se da en la versión para violín y piano.” Traducción de LALV, en Paul Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, New York 1997, p. 106.

2003	TPM-SV	Viola y piano	Lars Anders Tomter	
2004	TPM	Orquesta de metales	Johannes Stert	12 de diciembre de 2004; Hilgen, Alemania.
2006	TPM-SV	4 percusionistas	Vambola Krigul	9 de mayo de 2006; Tallin, Estonia.
2007	TPM	Conjunto de cámara	Arvo Pärt	
2008	TPM-SV	Viola, orquesta de cuerdas y percusión	Arvo Pärt	15 de noviembre de 2008; Elsinore, Dinamarca.
2009	TPM	3 flautas de pico, percusión, violonchelo (o <i>viola da gamba</i>)	Peter Thalheimer	

Las características específicas de cada versión son numerosas y aportan algo diferente, sobre todo desde el punto de vista tímbrico.⁶⁴ Para este trabajo me concentraré en una sola versión, la de quinteto de cuerdas percusión y guitarra, realizada por Manuel Barrueco, a partir de la cual haré el análisis, tanto de los elementos constitutivos generales de la obra, cuanto de los específicos de la versión para guitarra y cuerdas.

2.3 La versión para guitarra

Alrededor de 2002, el guitarrista cubano Manuel Barrueco preguntó a Arvo Pärt si podría componer una obra para su instrumento. Aunque desafortunadamente no vio la luz una partitura nueva del compositor, de esta comunicación surgió la idea de elaborar una nueva versión de *Fratres* donde la guitarra fuera protagonista, sumada al discurso original del quinteto de cuerdas y la percusión. No hay mucha información acerca de esta versión, sin embargo, sabemos que la parte de guitarra⁶⁵ se creó a partir de la versión para violín, orquesta de cuerdas y percusión, hecha por el propio autor, adaptando los materiales musicales a las características organológicas de aquel instrumento.

La versión realizada por Barrueco fue estrenada por él mismo, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Galicia, el 2 de noviembre de 2002 en La Coruña, España; se grabó el 12 y 13 de diciembre del mismo año con el mismo intérprete y orquesta; y quedó plasmada en el fonograma denominado “Concierto Barroco”, junto con música de Antonio Vivaldi y

⁶⁴ Para una revisión más profunda de las diferentes versiones de esta obra y una comparación entre ellas, ver Nicholl, Sarah C. Wrathall, *Arvo Pärt's Six Versions of Fratres: An Analysis and Comparison*, BEd. thesis. Brigham Young University, 2000.

⁶⁵ En comunicación con Asgerdur Sigurdardottir, esposa de Manuel Barrueco, corroboré que la versión de este guitarrista, es en realidad una transcripción de la versión para violín solista. Nota de LALV.

Roberto Sierra. En las notas de este disco se puede leer lo siguiente: “*I contacted Arvo Pärt, whose music I also admired. I asked him if he would write something for guitar, and he flinched, saying he didn’t know how to write for the instrument. But he suggested we do a new version of his Fratres.*”⁶⁶

Durante mucho tiempo, ese fue el único posible contacto entre la guitarra y la música de Pärt. Recientemente, el guitarrista y compositor Marek Pasieczny ha publicado dos versiones más de *Fratres*, que consisten en una reducción de la parte del quinteto de cuerdas a la guitarra, con violín y chelo solista, respectivamente. Cabe señalar que estas versiones no han sido sancionadas por la editorial *Universal Edition*, quien detenta los derechos de publicación de Arvo Pärt.

2.4. Análisis de la obra

Como ya se dijo, existen varias versiones de *Fratres*, de las cuales me centraré, por obvias razones, en la versión para guitarra, quinteto de cuerdas y percusión. En cualquier caso, si omitimos la guitarra, las partes de los demás instrumentos, son las que escribió originalmente Arvo Pärt.

Fratres tiene una estructura muy equilibrada, con una distribución regular de episodios, los cuales están enmarcados por un pequeño interludio (*I*) de dos compases de 6/4, caracterizado por la presencia de la percusión. Así, podemos definir nueve secciones que consisten en dos partes iguales (*a* y *a'*), que repiten la siguiente secuencia de compases: 7/4 – 9/4 – 11/4, en las cuales se desarrollarán los temas. Cabe señalar que en esta versión la primera sección no está precedida del interludio, como se puede ver en el siguiente esquema:

I		1						I	2 (a / a')	I	etc. ≈ 9	I	Total de compases 72 cc. (70 cc. en esta versión)
Ausente en esta versión		a			a'								
6/4	6/4	7/4	9/4	11/4	7/4	9/4	11/4						

Esquema 2.1

⁶⁶ “Contacté a Arvo Pärt, cuya música también admiraba. Le pregunté si había la posibilidad de escribir algo para guitarra, titubeó un poco, diciendo que no sabía cómo componer para el instrumento. Pero sugirió que hiciéramos una nueva versión de su *Fratres*.” en Manuel Barrueco, *Concierto Barroco*, Orquesta Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez, *conductor*, *KOCH International Classics*, KIC-CD-7597, disco compacto.

Por otra parte, la organización de los papeles característicos del estilo *tintinnabuli*, también está muy bien repartida entre los instrumentos de cuerda frotada. Es decir que, en ocasiones, encontraremos la *T-voice* en el violín segundo o en la viola, o que la *M-voice* se alternará entre los dos violines y el chelo; y que los contrabajos, dada su naturaleza, estarán encargados de soportar este discurso con el bordón.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
	<i>M-voice:</i> Violín 1	<i>M-voice:</i> vl.1	<i>M-voice:</i> vl.1	<i>M-voice:</i> vl.1	<i>M-voice:</i> vl.1	<i>M-voice:</i> vl.1	<i>M-voice:</i> vl.1	<i>M-voice:</i> vl.1
	<i>T-voice:</i> Violín 2	va.	va.	vl.2	vl.2	vl.2	vl.2	vl.2
	Bordón:	<i>T-voice:</i> vl.2	<i>T-voice:</i> vl.2	vc.(<i>gli</i> <i>altri</i>)	vc.	vc.	vc.	vc.
	Violonchelo	Bordón:	Bordón:	cb. (<i>gli.</i> a.)	<i>T-voice:</i> vl.2	cb.(<i>gli a.</i>)	cb.(<i>gli a.</i>)	cb.(<i>gli a.</i>)
	Contrabajo (<i>ultimo</i> <i>leggio</i>)	vc. cb.	vc. cb.	<i>T-voice:</i> vl.2 va. Bordón: vc. cb.	va. Bordón: vc. cb.	<i>T-voice:</i> va. Bordón: vc. cb.	<i>T-voice:</i> va. Bordón: vc. cb.	<i>T-voice:</i> va. Bordón: vc. cb.

Esquema 2.2

En el caso particular de esta versión, la guitarra va alternando los diversos papeles en juego, e incluso haciendo más de uno a la vez. La transcripción de Manuel Barrueco utiliza diversos recursos idiomáticos (arpeggios, trémolo, armónicos, etcétera) a partir de los cuales, la guitarra refuerza los dibujos melódicos realizados por las cuerdas.

Interludio (I)	(sin observaciones)
1	Arpeggios en 32vos., donde la primera nota de cada grupo corresponde con la <i>M-voice</i> (inferior) y la segunda <i>M-voice</i> (superior) se ubica en la 3ª, 4ª o 2ª nota del 32vo, según se vaya presentando.
I	Acordes abiertos con intervalos de 4tas y 5tas
2	(a): Arpeggios en 32vos., con notas de la <i>T-voice</i> . (a'): armónicos con notas de la <i>T-voice</i>
I	Acordes abiertos con armónicos, usando notas de la <i>T-voice</i> y <i>M-voice</i>
3	Arpeggios en 16vos., con notas de la <i>T-voice</i> y notas sueltas de la <i>M-voice</i>
I	Acordes con sonoridad de dominante con apoyatura y resolución a la <i>tonalidad</i> de <i>re menor</i> (<i>T-voice</i>)
4	Arpeggios en 32vos., donde la primera y segunda nota de cada grupo es la <i>M-voice</i> . Mientras la 3ra., es la <i>T-voice</i>
I	Acordes abiertos <i>pizzicato</i> .
5	Tresillos de octavo donde la primera nota de cada grupo es la <i>M-voice</i> .
I	Acordes abiertos con armónicos, con notas de la <i>T-voice</i> y <i>M-voice</i> .
6	Acordes con notas en intervalos de octava y tercera, ambas de la <i>M-voice</i> . Y un intervalo de cuarta con notas del bordón.

I	Acordes abiertos
7	Tremolo: primer compás de <i>a</i> y último de <i>a'</i> están conformados de la <i>T-voice</i> . La voz inferior del tremolo es en las demás ocasiones la <i>M-voice</i> .
I	Acordes abiertos con armónicos, con notas de la <i>T-voice</i> y <i>M-voice</i> .
8	Arpeggios donde por primera vez se mezclan materiales rítmicos que ya han sido usados a lo largo de la obra con notas de la <i>M-voice</i> .
I	Acordes abiertos
9	Armónicos de negra con notas de la <i>M-voice</i> , donde las últimas dos notas de cada compás emulan las notas del siempre presente bordón del cb.

Esquema 2.3

Una vez revisada la conformación instrumental de la obra, podemos señalar que las distintas voces que la conforman también siguen un patrón melódico, en el cual, en cada sección la *M-voice* va bajando una tercera con respecto a la sección inmediata anterior, lo que hace que también descienda la *T-voice*.

Ejemplo 2.1

Es preciso señalar que las dos voces melódicas que conforman el discurso de esta obra, están escritas a partir de una escala *menor* armónica sobre *re*. Con esto, no quiero decir que *Fratres* fue escrita en la tonalidad de *re* menor, simplemente, que la disposición interválica de dicha escala, y sobre esa fundamental, generan la atmósfera deseada por el autor. Por otra parte, la *T-voice* se mueve (tal como ya se explicó en el capítulo 1) entre las notas de la triada menor de *la*. Nuevamente, no estamos ante una obra *bitonal*, más bien, Pärt aprovecha muy bien las consonancias que resultan del diálogo que genera la combinación de ambos materiales.

Como ya se dijo, con cada sección que aparece en la obra, se observa un descenso gradual del ámbito melódico, pero además, dentro de cada una de ellas se genera un modelo propio que se repite constantemente. En el ejemplo 2.2, que corresponde a la parte *a* de la sección 2 del primer violín, podemos observar cómo las dos *M-voices* se mueven en una

especie de bordado sucesivo, al cual se le van sumando notas que generan un salto cada vez mayor a la mitad del modelo.



Ejemplo 2.2

En contraste, en la parte *a'* de esa misma sección para el mismo instrumento, observamos que la dirección melódica de este modelo se invierte, partiendo y llegando a la misma nota, pero comenzando el (los) bordado(s) sucesivo(s) por la nota superior.



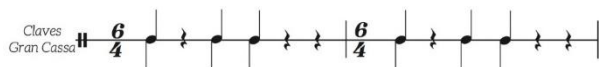
Ejemplo 2.3

Si se observa la partitura completa (*cfr.* **Apéndices**), se puede ver cómo este patrón se repite a lo largo de la obra. Asimismo, se comprueba que en la parte *a* el bordado sucesivo comienza siempre por la nota descendente, mientras que *a'* lo hace con la ascendente. Por lo tanto, se puede decir que *a* utiliza los Modos 2 y 3, mientras que *a'* los Modos 1 y 4 propuestos por Hillier (véase Ejemplo 1.1, del primer capítulo). Las dos *M-voices* se encuentran siempre a una décima de distancia, es decir, en una posición abierta, por lo que la *T-voice* está en segunda posición respecto de las dos *M-voices*. De esta forma, da la impresión de que ambas voces forman juntas una escala completa, tal como sugiere Paul Hillier. A lo largo de la obra, las tres voces se mantienen equidistantes, sin embargo, en ocasiones la *T-voice* pasa a Primera

Posición con respecto de una *M-voice*, mientras que se mantiene en Segunda Posición respecto de la otra.⁶⁷

La *T-voice*, se mueve dentro de este marco armónico dibujado por las dos *M-voices*, conformadas por la triada menor de *la*. Hillier apunta que las secciones centrales de la obra presentan las texturas más disonantes ante la presencia predominante de la triada menor de *la*, implícita en la *T-voice*; y el bordón de *la* y *mi* de los violonchelos y contrabajos. Asimismo, se genera una disonancia entre las notas de la *T-voice* y las notas más alejadas a éstas, aunque no en el sentido de la armonía tradicional que prevé disonancias preparadas y resueltas. Por otra parte, el *do*[#] que aparece en la *M-voice*, ante el *do* natural de la *T-voice*, se asemeja a lo que en la música del s. XVI se conocía como “falsa relación”. En todo caso, en esta obra se trata meramente de un rasgo cromático.⁶⁸

En la sección denominada *Interludio*, además de la parte que hace la guitarra y la presencia constante del bordón de las cuerdas, se suma la percusión realizada por las claves y el *Gran Cassa*, que realizan un patrón iso-rítmico, el cual sólo aparece en esta sección, a lo largo de la obra. Si tenemos presente el concepto de silencio que caracteriza al espíritu de la música de Pärt, podremos encontrar en este segmento de *Fratres* un ejemplo de lo que esto representa para él, puesto que el *Interludio* ofrece un espíritu de tranquilidad que precede al discurso que vendrá. Hillier añade que este patrón rítmico sirve para delimitar el material melódico y armónico que se presenta sección a sección, además de que ayuda a reforzar dicho discurso. En todo caso, el *Interludio* se convierte en un punto de elisión, pues representa final de una sección y principio de otra. Hillier también sugiere que cuando éste aparece al inicio, puede considerarse como una llamada de atención muy similar al *semantra* o *semantron* de madera que prefiguraba el uso de campanas en la Iglesia Occidental, y que se usaba para convocar a los monjes al acto de oración o a alguna procesión. Así, las repeticiones posteriores sugieren la respuesta inmutable a una plegaria litúrgica.



Esquema 7

⁶⁷ P. Hillier, *op. cit.*, p. 106.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

Todos estos elementos contenidos en un simple patrón rítmico repetido regularmente, confirman que este gesto musical de su autor no es fortuito, sino que está perfectamente concebido. En la obra de Pärt nada es casualidad, como el hecho de que el bordón acompañe a la obra entera, inmutable, y más bien, en un gran *crescendo* conforme transcurre la obra, hasta llegar a un ligero descenso en la sección 5, sólo para tomar impulso y llegar al clímax de la obra (*Forte*) y entonces comenzar el correspondiente *decrescendo* desde ahí y hasta el final, tal como sucede con las otras partes.

Como ya se mostró previamente en el esquema 2.3, donde se describe el material que ejecuta la guitarra, quisiera agregar que se trata de una parte solista donde se aprovechan perfectamente las capacidades tímbricas y dinámicas idiomáticas del instrumento. En ese sentido, considero que es muy adecuada la adaptación que realizó el propio Manuel Barrueco, aunque, como diré en mis conclusiones, luego de adentrarse en el lenguaje del compositor, se antoja realizar una versión propia donde se puedan destacar rasgos muy personales.

Conclusiones

Con la creación del estilo *Tintinnabuli*, Arvo Pärt puso de manifiesto su convicción por encontrar la pureza sonora; en ese sentido, este estilo representa, más que un concepto, un lugar que él mismo describe como un escape o más aún un ascetismo autoimpuesto. Esto se ve reflejado en la economía de elementos con los que trabaja el compositor, como es el caso de la utilización de la triada, que representa un claro ejemplo de simplicidad.

Pero entonces, ¿dónde reside la complejidad de este estilo?, porque al escucharla, nos damos cuenta de que no se trata de una obra vacía y/o carente de fuerza, al contrario, creo que esta música refleja un carácter muy intenso cuando se manifiesta en el mundo sonoro. Así, con pocos elementos (dos o tres voces con patrones casi idénticos), Pärt consigue una gran capacidad expresiva, tal como sucede en *Fratres*, donde las dos *M-voices*, siguen un modelo que se repite una y otra vez, creando diversas curvas melódicas, en contraste con el bordón, que se mantiene invariable durante toda la obra. Si los aisláramos, todos estos elementos (incluida la triada que añade la *T-voice*), parecen muy simples y carentes de sentido. Es la conjunción de estos elementos, la que da como resultado un efecto sonoro sin precedente.

Además, Pärt ha logrado conferir a su música un espíritu muy particular, puesto que la concibe a partir de su idea del silencio, el cual representa un estado mental, de paz y tranquilidad. Una de las cosas más relevantes expuestas por Pärt es la de saber encontrar soluciones a cuestionamientos donde la respuesta reside en la pericia para saber simplificar, puesto que el arte debe lidiar con las grandes preguntas filosóficas y no únicamente con los temas del presente.

Si el intérprete logra asimilar estos principios que caracterizan la música de Pärt, será posible abordar obras como *Fratres* a partir de una óptica más clara, dando un sentido más coherente a sus elementos, al momento de la ejecución. En realidad, la escucha de esta obra no es árida, puesto que su atmósfera envuelve inmediatamente al oyente, sin embargo, una inmersión en los conceptos del autor permite una comprensión superior que ayude a alcanzar un goce intelectual que enriquezca la experiencia. De esta manera, se reforzaría el símil de esta música con el *semantron* descrito por Hillier, como llamado de atención para atraer a la audiencia.

Fratres puede despertar una especie de sentimiento primitivo latente en cada ser humano, capaz de conectarnos al mismo tiempo con la entidad suprema y con nuestra propia especie; por lo tanto, *Fratres* se convierte en una musa que nos remite a pensar en ideas de libertad y hermandad, como aquellas de Schiller: “todos los hombres volveremos a ser hermanos bajo el suave cobijo de sus alas”. Así, se cierra un ciclo, donde incluso el nombre de la obra cobra total sentido.

Como colofón, quiero apuntar que considero que para los músicos de hoy en día, es de vital importancia abordar un repertorio novedoso y refrescante, y que sigo creyendo que la música *Tintinnabular* de Pärt representa un oasis dentro del repertorio actual que, con sus honrosas excepciones, carece casi por completo de conceptos. Deseo fervientemente que Pärt y su estilo *Tintinnabuli*, cobijen de nuevo a la guitarra con una obra tan bella y tan completa, como lo es *Fratres*, y que su trabajo inspire cada vez más al mundo musical y a la humanidad entera.

Obras de consulta

Libros

- FORTE, Allen, (*et al.*), *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano*, Barcelona, Idea Books, 2003.
- HILLIER, Paul, *Arvo Pärt*, Reino Unido, Oxford University Press, 1997.
- LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Idea, 2007, 186 pp.
- LOROT, Pascal, *Los Países Bálticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 152 pp.
- RESTAGNO, Enzo, *Arvo Pärt allo specchio: Conversazioni, saggi e testimonianze*, Milán, Il Saggiatore Collana Biblioteca, 2004.
- _____, *et al.*, *Arvo Pärt in Conversation*, Viena, Dalkey Archive Press, 2012.
- SHENTON, Andrew, *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, EUA, Cambridge University Press, 2012, 250 pp.

Artículos

- HENDERSON, Lyn, “A solitary genius: the establishment of Pärt’s technique (1958-68)”, *The Musical Times*, Vol., 149, núm., 1904, otoño 2008, pp. 81-88. Consultado el 8 de diciembre de 2016, en: <https://www.jstor.org/stable/25434557>
- HILLIER, Paul, “Arvo Pärt – Magister Ludi.” *Musical Times* 130(1753) (March 1989): 134-137.
- _____, “Pärt, Arvo” en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Consultado el 18 de noviembre de 2016 en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20964>
- KIMBERLEY, Nick, “An interview with Arvo Pärt and his closest musical collaborators”, en *Gramophone*, publicado en Septiembre de 1996. Consultado el 8 de diciembre de 2016 en:

<http://www.gramophone.co.uk/feature/an-interview-with-arvo-pärt-and-his-closest-musical-collaborators>

- LOBOW, Arthur, “Arvo Pärt, the sound of spirit”, *The New York Times*, publicado el 15 de Octubre de 2010. Consultado el 6 de diciembre de 2016 en:
http://www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html?pagewanted=all&_r=0
- ROEDER, John, “Transformational aspects of Arvo Pärt’s Tintinnabuli Music”, *Journal of Music Theory*, Volumen 55, Núm. 1, 2011, pp. 1-41.
- SAVALL, Jordi, “A Conversation with Arvo Pärt”, *Music & Literature*, Edición *One/Fall* 2012. pp. 7-14.
- SMITH, Geoff, “An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention”, *Musical Times* 140 (1868) (Otoño de 1999): pp. 19-22. Consultado el 8 de diciembre de 2016 en:
<http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/selected-texts/sources-of-invention/>
- WALLACE, Helen, “Review of Fratres”, *Musical Times* Febrero 1993, 87.

Tesis

- KONGWATTANANON, Oranit, *Arvo Pärt And Three Types of His Tintinnabuli Technique*, Tesis de Maestría. Universidad del Norte de Texas, 2013.
- NICHOL, Sarah C. Wrathall, *Arvo Pärt’s six versions of Frratres: An Analysis and comparison*, Tesis de Licenciatura, Universidad *Bringham Young*, 2000.
- ZIVANOVIC, Rade, *Arvo Pärt’s Fratres and his Tintinnabuli Technique*, Tesis de Maestría, *Faculty of Fine Arts, University of Adger*, 2012.

Fonografía

1984 Gidon Kremer y Tatjana Grindenko, violines; Keith Jarret, piano, Alfred Schnittke, piano preparado; Orquesta Filarmónica de Stuttgart, Dir., Dennis Russell Davis; 12 violonchelistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín; Orquesta de Cámara Lituana, Dir., Saulus Sondeckis, *ECM New Series* 1275.

- 1993 Orquesta y Coro *Philharmonia*, Boris Berman, piano; Neeme Järvi, director; *Collage sur B-A-C-H / Summa* (para cuerdas) / *Wenn Bach Bienen Gezüchtet Hätte / Fratres* (para cuerdas y percusión) / *Symphony No. 2 / Festina Lente / Credo*; Chandos CHAN 9134.
- 1995 I Fiamminghi, Director: Rudolf Werthen, *Arvo Pärt: Fratres, Fratres* (seis versiones) / *Summa / Festina Lente / Cantus in Meory of Benjamin Britten*, EUA, Telarc CD-80387.
- 2005 Sinfónica de Galicia, Dir. Víctor Pablo Pérez, Manuel Barrueco (guitarra), Concierto Baroco, (música de Vivaldi, Sierra y Pärt) Nueva York, KIC-CD-7597.
- 2013 Jeroen van Veen, Sandra van Veen, *Für Anna Maria (complete piano music)*, *Brilliant Classics*, 94775.
- 2015 *MDR Leipzig Radio Symphony Orchestra & Chorus*; Anne Akiko Meyers, violín; Kristjan Järvi, director; *Passacaglia Arvo Pärt; The Kristjan Järvi Sound Project*, Austria, Naïve V5425.

Filmografía

- 1990 *And then came the evening and the morning*. Eesti Telefilm, Estonia. Dir. Dorian Supin.
- 1997 *Bjork – Modern Minimalists*, BBC, Londres. Consultado el 18 de noviembre de 2016:
 Parte 1 en <https://www.youtube.com/watch?v=MixrSzIa264>
 Parte 2 en <https://www.youtube.com/watch?v=2QTxvmlA95Q>
- 2002 *Arvo Pärt: 24 preludes for a fugue*. F-Seitse, París. Dir. Dorian Supin.
- 2015 *Even if I lose everything*, Minor Film Oy, Estonia. Dir. Dorian Supin.

Apéndices

Apéndice 1. Programa para el recital público

Suite para laúd BWV 997

- *Prelude*
- *Fugue*
- *Sarabande*
- *Giga*
- *Double*

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Fantaisie Op. 21 (La despedida)

- *Andante*
- *Allegretto*

Fernando Sor
(1778-1839)

Sonata III

- *Allegro moderato*
- *Chanson*
- *Allegro non troppo*

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

Luis Antonio López Villaseñor
Guitarra

Fratres

(Versión para quinteto de cuerdas, percusión y guitarra)

Arvo Pärt
1935

Luis Antonio López Villaseñor, guitarra
Andrés Castillo y Raúl Alquicira, violines primeros
Carlos Castillo y Leonardo Castillo, violines segundos
Luis Castillo y Odette Tapia, violas
Alejandro Galarza, violonchelo
Álvaro Porras, contrabajo
Maribel Pedraza, Percusión

Apéndice 2. Fratres de Arvo Pärt, edición de Luis Antonio López Villaseñor.

La presente edición, tiene la finalidad de ofrecer al lector de esta tesis, la posibilidad de seguir la obra, tanto si se está leyendo el análisis musical descrito en las páginas anteriores, cuanto si se realiza la audición de la obra. Asimismo, el proceso de dibujo musical de *Fratres*, sirvió para hacer una propuesta de formato más legible, así como para la conformación de las partes instrumentales para los ejecutantes.

Arvo Pärt

Fratres

Para guitarra, orquesta de cuerdas
y percusión (2002)

Percusión (un ejecutante):

Claves

Gran Cassa cubierta o *Tomtom*

Guitarra sola

(se recomienda amplificación moderada)

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Duración aproximada: 11 min.

Fratres

Edición de Luis Antonio López Villaseñor

Arvo Pärt
1935

1 Adagio $\text{♩} = 52-63$


legato

Guitarra




ppp poco a poco cresc. sin'ul. fff


Percusión




Violín I




Violín II



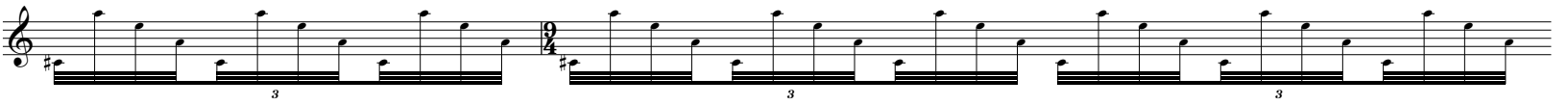

Viola



Vc.



Cb.



fff

7

pp

p

p

pp sempre

*div. con sord.
senza vibr.*

2

9

ppp

div.

pp

p

10

ppp

div.

pp

p

11

Musical score for measures 11-12. The first staff features a continuous triplet eighth-note pattern. The second staff has a sequence of chords: E4, B3, A3, G3, F#3, E4, D4, C#4. The third staff has a sequence of notes: E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth, fifth, and sixth staves are mostly empty, with some notes in the fifth staff.

12

Musical score for measures 12-15. The first staff starts with a dotted line and then has notes with accents. The second staff has rests and notes. The third staff has chords. The fourth staff has notes. The fifth and sixth staves are mostly empty. The seventh staff has notes with accents.

3

17

Musical score for measures 17-20. The first staff has a melodic line with a "legato" marking. The second staff has chords with an "unite" marking. The third staff has notes. The fourth staff has notes. The fifth and sixth staves are mostly empty. The seventh staff has notes.

19

21

23

4

*non legato
sul pont.*

26

Musical score for measures 26-27 in 9/4 time. The score consists of six staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs), and two more grand staves at the bottom. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves contain a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The fourth and fifth staves are mostly empty, with a few notes in the bass clef. The sixth staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, both of which are empty. The time signature is 9/4.

Musical score for measures 27-28 in 7/4 time. The score consists of six staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs), and two more grand staves at the bottom. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves contain a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The fourth and fifth staves are mostly empty, with a few notes in the bass clef. The sixth staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, both of which are empty. The time signature is 7/4.

Musical score for measures 28-29 in 9/4 time. The score consists of six staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs), and two more grand staves at the bottom. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves contain a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The fourth and fifth staves are mostly empty, with a few notes in the bass clef. The sixth staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, both of which are empty. The time signature is 9/4.

29

9/4

30

5

pizz. *f* *pizz.* *p* *rubato* *p (legato)*

mf *mp* *div.* *mp* *mf solamente Vc.* *mp* *mp*

9/4

34

9/4

37

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

p *p*

mf

6

41

ff sub. *sim. sempre*

f *f* *f* *f* *f* *f*

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

f *f* *f* *f* *f* *f*

44

f *sim. sempre*

f *f* *f* *f* *f* *f*

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

f *f* *f* *f* *f* *f*

mf

48

7

pp

mf

mf

mf *uniii*

f *Vc. Cb. uniii*

mf

mf

50

sim.

sim. sempre

52

54

6/4 *f* *mf*

6/4 *mf*

6/4 - - 7/4

6/4 - - 7/4

6/4 - - 7/4

6/4 - - 7/4

6/4 *mf* 7/4

8

57

p *mp* *mf* *mp* *mp*

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

60

p *mp* *p* *p* *p* *p*

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

7/4 9/4 7/4

63

7

mp *pp* *mf*

67

ppp *ppp* *pp* *ppp*

70

non rit. sin' al fine *tamb.* *pp* *tamb.* *pp*

pp *pp*

non dim. sin' al fine