

“Tintinnabuli: la campana de Arvo Pärt”



**Mónica Cofré
Profesor Guía: Boris Alvarado
Diciembre de 2005**

Sobre Arvo Pärt

Compositor estonio. Nació en Paide y estudió con Heino Eller en el Conservatorio de Tallin hasta 1963, periodo en el que compuso *Necrology* (1960), primera composición serial que inquietó a las autoridades soviéticas. Trabajó como director de grabación en Radio Estonia (1957-1967) y más tarde compuso la música para 50 películas. Entre 1968 y 1971 se dedicó al estudio de los compositores medievales franco-flamencos, desde Guillaume de Machaut a Josquin des Prez. Siguió un periodo de silencio que duró hasta 1976, fecha de su primer contacto con la música de la iglesia ortodoxa. En 1980 pudo abandonar Estonia junto con su familia con destino a Israel, aunque por último decidió establecerse en Viena y más tarde, en 1982, en Berlín. Aunque las primeras obras de Pärt muestran influencias rusas de Serguéi Prokófiev y Dmitri Shostakóvich, en los años siguientes rechazó los modelos tradicionales y comenzó a utilizar primero el serialismo y más tarde un collage de materiales, como en su *Sinfonía nº 2* (1966). Tras un periodo de transición en el que utilizó la polifonía europea, como en su *Sinfonía nº 3* (1971), alcanzó una fase de madurez durante la cual compuso sus mejores obras, como *Tabula rasa* (1977), *Passio* (1982) y *Miserere* (1989). El estilo de Pärt, inspirado en el repiqueteo de las campanas, se caracteriza por un lenguaje tonal austero de profunda belleza espiritual con técnicas minimalistas y contrapuntísticas. Ha ejercido gran influencia en la siguiente generación de compositores estonios como Lepo Sumera y Erkki-Sven Tüür y en otros muchos compositores europeos.

Tintinnabuli

INTRODUCCIÓN:

Después del **Credo**, las composiciones de Pärt pasaron por un período exploratorio (como escribir una sola melodía o combinar sólo algunos pocos elementos). Al principio estudió canto gregoriano y polifonía antigua, en un comienzo esto tuvo un resultado mimético (Tercera Sinfonía, **Baúl Armastatule**). Al empaparse de la música de esta época Pärt no buscaba imitar los mecanismos de composición sino entender cómo y de qué manera estos mecanismos servían a la función expresiva del texto. Él ya había descubierto que la misma triada (más que simplemente la “tonalidad”) era fundamental para este propósito. Para sostener la triada sonante, pero ser capaz de moverse dentro de su universo, requirió no sólo inventiva sino también alguna disciplina reguladora, de otra forma la energía acumulada dentro de una fuente de estabilidad tan poderosa y tradicional podría transformarse rápidamente en rigidez. Pärt demostró la necesidad de la fuerza de la estructura, no a través de la falta de inventiva, sino desde la amenaza de un exceso de ella.

Durante este período Pärt empezó a apreciar la especial resonancia de las campanas tanto en combinación como solas, particularmente las pequeñas campanas **tinbling** del **tintinnabulum**. La naturaleza del sonido de las campanas sugiere una dirección distinta de las premisas de la música occidental y se relaciona con el **klang** que resulta de la heterofonía (y que además nos es familiar aunque esencialmente arraigado en la música no occidental); ambos suponen un complejo de sonidos, cambiando casi siempre los mismos cuando se toca una campana, sigue sonando indefinidamente: el oído no detecta el punto en que ésta deja de vibrar, esta imagen-sonido podría compararse con la manera en que Pärt articula la triada desde dentro de un proceso musical, de modo que la sonoridad que acumula es intrínsecamente clara a pesar de que contiene armónicos y notas muy graves mucho más densas que lo que podrían sugerir las notas en el papel.

La combinación de líneas melódicas y notas de triada proporcionan dos fuentes de continuidad: una que se lleva paso a paso desde una cosa a la siguiente y otra que rota como un objeto solo que es visto desde distintas perspectivas. Una vez que estos principios han sido fusionados en una técnica unificadora, se podría escribir el primer tintinnabuli.

“El tintinnabuleo es un área por la que a veces me paseo cuando estoy buscando postpuestas, en mi vida, mi música, mi trabajo, en mis horas oscuras tengo cierta una sensación de que todo lo que está fuera de esto no tiene significado. Su complejidad y sus muchas facetas sólo me confunden, y debo buscar unidad. ¿Qué es esto y cómo llego a esto? Indicios de esta cosa perfecta aparecen de varias maneras, y todo lo que no es importante se desecha. El tintinnabuleo es como esto. Acá estoy solo en silencio. He descubierto que es suficiente cuando una nota se toca bellamente. Esta única nota, o un solo golpe, o un momento de silencio, me conforta. Trabajo con muy pocos elementos-con una voz, dos voces. Construyo con materiales primitivos-con la triada, con una tonalidad específica. Las tres notas de una triada son como campanas y esa es la razón por la que a llamo tintinnabuleo.”

PRINCIPIOS BÁSICOS DEL TINTINNABULI:

El estilo tintinnabuli fue anunciado con su tranquilidad característica en un tierno solo de piano: **Für Alina**. Este corto trabajo está reproducido aquí (ejemplo 12). También ejemplifica la cualidad, que distingue a muchas piezas de tintinnabuli, de sonar antiguo y fresco al mismo tiempo.

Ejemplo 12:

ffinale
(Für Alina)

ARVO PÄRT
1976

P

Ped.

The first system of musical notation consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The top staff begins with a fermata over the first measure. The bottom staff is in bass clef with a circled clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a single whole note chord in the first measure.

The second system of musical notation consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The top staff begins with a fermata over the first measure. The bottom staff is in bass clef with a circled clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a single whole note chord in the first measure. A downward-pointing arrow with a star symbol is positioned above the second measure of the top staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The word "Ped." is written below the first measure of the bottom staff. The system concludes with a double bar line.

Für Alina subraya la manera básica de la composición tintinnabuli: hay dos partes de una relación fija, una que se mueve en forma casi siempre gradual, la otra que va rellenando la triada tónica; es homorrítmica; no hay cromatismo y ningún cambio de tonalidad ni de tempo. Sin embargo esto es de alguna forma atípica en el trabajo de Pärt en el sentido de que la voz melódica (mano derecha) está compuesta de manera libre más que siguiendo un patrón regular o método de proceder. Las octavas bajas de **Si** se sostienen con el pedal lo que también permite una acumulación de armónicos en las voces agudas dominados por los **si** de la mano izquierda y la triada de **Si menor**. Este florecimiento aparece sólo en un punto marcado por una flor dibujada en la partitura, donde la mano izquierda se sale de la triada para tocar un **Do sostenido**.

Los pocos años que siguieron, inmediatamente antes de la emigración de Pärt, produjeron un repentino torrente de trabajos en el estilo recién creado, varios de estos trabajos parecen tener una naturaleza de estudios, trabajando una serie de ideas, o mejor, las diferentes ramificaciones de una idea central: el proceso tintinnabuli. Esto no significa que exista algo tentativo o experimental cerca de ellas. Mientras algunas veces parecen partes de un proceso más largo, cada trabajo se enfoca en un concepto musical que se auto contiene, con una excepción, no repite ni depende de ningún otro trabajo. La excepción es el uso de un canon de medición para elaborar diferentes exposiciones en una idea melódica (muy a menudo una escala menor descendente) y sus tonos tintinnabuli relacionados, un proceso que Pärtha utilizó con efecto elocuente en trabajos tales como **Arbos y Cantus**.

El estilo tintinnabuli se basa en un sistema simple para relacionar las manifestaciones horizontales y verticales del tono: melodía y armonía (escalas y triadas arpegiadas). En la polifonía medieval y del renacimiento temprano, la armonía se forma por la confluencia de las voces que la constituyen a tal punto que el análisis armónico se vuelve en el mejor de los casos secundario.

Del mismo modo, en la música tintinnabuli, donde la armonía “no se mueve”, el marco armónico ha sido inclinado para formar una línea musical, y la relación entre dos tipos diferentes de movimiento melódico crea una resonancia armónica que es esencialmente la triada y la presencia fluctuante de disonancias diatónicas. Lo que escuchamos podría describirse como un solo momento esparcido en el tiempo.

El sonido característico de la música tintinnabuli proviene de una combinación de escalas diatónicas y arpeggios triádicos en la que el éxtasis armónico es sostenido por la presencia constante (real o implicada) de la triada tónica. Este sonido no es sólo una textura compuesta de escalas y triadas, sino que el resultado de una técnica de composición muy específica desarrollada solo por Pärt, y profundamente influida (aunque no basada en) sus estudios de música antigua. Como técnica, tiene principios muy lúcidos, que no se crearon de manera arbitraria, sino que se llegó a ella de manera intuitiva mediante un proceso de observación y reevaluación del significado de tonalidad.

Como hemos visto Pärt estaba muy atraído por la tonalidad incluso al componer música serial, aunque en este punto parece ofrecerle un símbolo (de una verdad que buscaba), más que un medio de composición. Así se sentía libre de usar elementos tonales dentro del concepto de un collage, y a menudo empezó o terminó una pieza con una triada mayor; pero ésta era tonalidad como una alusión musical cargada emotivamente, un gesto entre otros gestos, poderoso aunque aislado. Y de echo ,desde **Nekrolog al Credo** ninguna vez compuso música tonal original, a no ser que exceptuemos el profético **Solfeggio**, que usa la escala diatónica aunque evita cualquier uso de armonía tonal, y las breves imitaciones barrocas en “**Pro et contra**”.

Los elementos de la música tonal pueden reducirse a la triada y escala diatónica, que podrían ser vistos los lados de una moneda, una tonalidad que puede expresarse tanto vertical como horizontalmente.

Una escala define una configuración particular de intervalos, moviéndose gradualmente tanto ascendente como descendentemente.

En la música tonal se usan dos tipos básicos de escalas, mayor y menor, aunque el efecto de éstas puede ser muy variado por la alteración cromática proporcionando un medio de modulación hacia otro tono. Así hablamos de tonalidad funcional, que significa la manera en que a una pieza de música puede dársele una estructura contrastada y dinámica mediante los elementos de tensión y reposo involucrado en el proceso de modulación.

En la música modal, estaban disponibles variaciones de la escala más sutiles, las diferentes permutaciones de tono y semitono que producían los distintos modos (que pueden ser identificados rápidamente al tocar escalas al piano empezando con alturas diferentes y usando sólo las teclas blancas).

Existen muchos aspectos de la música tintinnabuli que llevan a pensar que es “modal”: No modula, y virtualmente no existe cromatismo, la armonía no es funcional (armonía en el sentido vertical), no proporciona un sentido estructural de tensión y reposo; y la presencia triádica constante trasciende la monotonía que frecuentemente es una característica de la música modal.

La música tintinnabuli combina el mundo tonal y modal, su uso de tonos temperados y su énfasis triádico refuta la idea de que esta música es neo-medieval. Del mismo modo, su éxtasis tonal la aparta de la tonalidad convencional, porque la presencia constante de la misma triada naturaliza cualquier capacidad funcional de tonos fuera de ella.

La base del estilo tintinnabuli es una textura de dos partes (siempre trabajando nota contra nota), que consta de una voz “melódica” que se mueve generalmente gradual desde o hacia un tono central (generalmente la tónica) y una voz tintinnabuli que hace sonar las notas de la triada tónica. Para abreviar nos vamos a referir a la “voz M” y “voz T”.

La voz M podría construirse de acuerdo con un patrón textual o un procedimiento musical puramente abstracto; muy raramente se compone de manera libre. Pero sin embargo la voz M se compone, la voz T se adapta a la voz M en una relación que nunca es casual, pero está reglamentada por un principio simple que puede funcionar de diversas maneras: La nota tintinnabuli es siempre una nota en la triada (que no es ni unísono ni octava) relacionada de alguna forma específica y constante a la nota melódica. Un a vez que se ha elegido una relación particular, se adhiere consecuentemente.

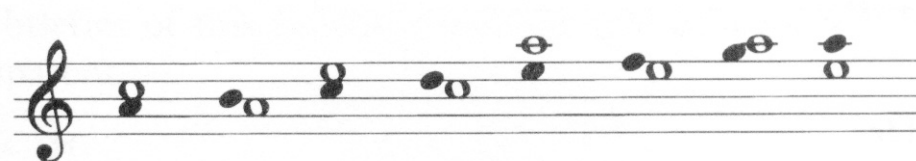
LA CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ T

El ejemplo 13 A muestra técnica tintinnabuli muy básica en la que la voz T es alternadamente la siguiente nota triádica sobre la voz M y luego la siguiente bajo la voz M. De hecho, la voz T estar en una o dos posiciones relativas a M; y podría quedarse fija sobre o bajo la voz M, la voz T tiene varias posiciones. Así llegamos a las siguientes posiciones:

- 1) La voz T proporciona aquel tono de la triada que está más cerca a la voz M: 1ª posición.
- 2) La nota de la voz T es la siguiente pero también una de las notas de la triada: 2ª posición.

Entonces teóricamente existen tres maneras posibles en las que estas posiciones de la voz T podrían aplicarse:

Ejemplo 13 A



Alternado

a) alternándose sobre o bajo la voz M :”alternada”


b) sobre la voz M: “superior”

c) bajo la voz M: “inferior”

En la práctica frecuentemente se usa la primera posición en la manera alternada, mientras que la segunda posición normalmente se usa fija superior o fija inferior .Además de esto está la opción de comenzar una secuencia alternada desde arriba hacia abajo; como la música tintinnabuli se construye sobre los principios de simetría , este es un detalle pequeño aunque significativo. El ejemplo 13b muestra la aplicación de algunas de estas posiciones básicas en una escala simple de La menor. Cualquier voz T puede trasponerse a una octava distinta, tal transposición da la ilusión de una tercera posición T.

En el ejemplo13c la voz T superior proporciona el tono triádico más distante dentro de la octava desde la voz M ;pero en esencia es una transposición de octava de la voz T inferior (1ª posición).

Ejemplo 13 B



1ª Posición, Superior

2ª Posición, Superior

1ª Posición, Inferior

2ª Posición, Inferior

The image displays four musical staves, each representing a different voice position for a scale in La minor. The first staff, labeled '1ª Posición, Superior', shows a scale starting on G4. The second staff, '2ª Posición, Superior', starts on A4. The third staff, '1ª Posición, Inferior', starts on F3. The fourth staff, '2ª Posición, Inferior', starts on E3. Each staff contains a sequence of notes and rests, illustrating the specific voicing for each position.

Ejemplo 13 C



CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ M:

A pesar de que la composición de la voz M siempre va primero, esto es mucho más variable de trabajo a trabajo y podría arreglarse desde el patrón más básico de escalas, moviéndose estrictamente de manera gradual, a variedades de tonos o variaciones reiteradas sobre el patrón de escala con pequeños saltos interválicos y giros melódicos.

Sin embargo el rango de posibilidades para la voz M puede condensarse en cuatro patrones básicos, que son escalas ascendentes o descendentes bastante simples, hacia o desde un tono central; este tono central generalmente es la tónica (por ejemplo la tónica de la triada tintinnabuli), pero también podría ser otro tono (normalmente uno de los otros tonos de la triada tintinnabuli).

El ejemplo 13d muestra los cuatro modos de movimiento gradual desde o hacia un tono central, en este ejemplo, la tonalidad es La menor. Para mantener un balance sistemático, las relaciones naturales entre estos cuatro modos son claramente importantes.

Los modos 1 y 2 generalmente se combinan para crear la frase melódica, al igual que los modos 1 y 3; del mismo modo encontramos 3 y 4 como un par, o 2 y 4, menos probable es 1 y 4 o 2 y 3. Cuando a estos modelos básicos les sumamos las posibilidades de diferentes tipos de voz M (uso de tonos reiterados o una línea melódica que no es puramente gradual), el uso de diferentes ejes tonales para la voz M , y transposición de octava, para cualquiera de las dos voces, las sutilezas múltiples de este concepto fundamentalmente simple se volverá rápidamente evidente.

Ejemplo 13 D



Para Pärt la voz M siempre significa el mundo subjetivo, la vida diaria egoísta de pecado y sufrimiento; mientras que la voz T es el dominio objetivo del perdón .La voz M podría parecer estar a la deriva, pero siempre sujeta firmemente por la voz T. Esto podría asemejarse, al dualismo eterno de cuerpo y espíritu, tierra y cielo; pero en realidad las 2 voces son una sola una sola entidad con dos caras, esto puede representarse en la siguiente ecuación: $1+1=1$

Bibliografía

- 1.- Paul Hillier
Arvo Pärt
Oxford studies of composers
Oxford University Press, 1997
Oxford, UK

- 2.- Für Alina
Universal edition 19823
Edition A.G, Wien, 1976
Austria