

Columnistas

Campanas místicas en el Báltico



Tomás F. Molina

Sus gastadas ropas se parecen al hábito de un monje; sus barbas canosas le dan aires de sabiduría mística; su cálida sonrisa es tan tranquilizante como su música; sus ojos azules tienen cierta bella candidez. Rara vez se le ve de traje, mucho menos de saco. No parece un compositor clásico de esta época o de otra. El artificio y la puesta en escena de los artistas contemporáneos no se pueden encontrar en él. Nada, en efecto, es convencional en Arvo Pärt. El compositor estonio, sin embargo, es uno de los más importantes de nuestro tiempo. Sus técnicas creativas le han permitido hacer algunas de las obras más originales y bellas de las últimas décadas; obras que parecen de otro tiempo, o incluso eternas. Pero Arvo Pärt, como todos los hombres, es producto de su época y su medio. Por eso, antes de introducir al lector en el tema central del artículo, i.e., las campanas místicas de Pärt, es preciso hablar de su vida.

Arvo Pärt (Estonia, n. 1935) empezó sus estudios musicales en 1954 en el Tallin Music Middle School. Más adelante estudió en el conservatorio, donde fue alumno del profesor Heino Eller. Después de algunos trabajos como ingeniero de sonido de la radio estonia escribió obras para el teatro y el cine, de modo que al graduarse, en 1963, ya era un compositor con experiencia y respeto en el mundo musical.

Pero vivir en la antigua URSS era difícil. Los artistas no gozaban de la misma libertad que en otros países. De hecho, había una dura censura. Por ejemplo, la ópera de Shostakovich, *Lady Macbeth de Mtsenk*, fue duramente criticada y censurada por el periódico *Pravda*. Miembros importantes de la comunidad musical rusa, como Nikolai Zhiliaev y Mikhail Tukhachevskii, fueron arrestados y ejecutados por razones políticas. Y aunque la censura se relajó un poco con los años, siempre estuvo presente en el establecimiento artístico.

La censura, empero, no solo aplicaba a lo que los compositores hacían, sino también a lo que escuchaban. Ninguna música contemporánea extranjera llegaba a Estonia, excepto de manera ilegal. La Unión Soviética bloqueaba todo lo que podía la radio extranjera, de modo que el país estaba relativamente aislado del mundo. Algunas cintas ilegales, partituras fotocopiadas, u ondas de radio que escapaban a la omnipresente mirada del politburó, eran todo lo que llegaba del exterior.

Pärt, empero, se arriesgó a componer obras en estilos contemporáneos que ni siquiera eran conocidos en su país. Primero, un par de sinfonías serialistas y luego, en 1968, la máxima transgresión: un *Credo*. Componer una obra religiosa en un país oficialmente ateo y marxista era todo un riesgo. Y en efecto, la obra fue censurada. Pärt, sin embargo, no presionó al sistema. Cansado de las posibilidades estéticas que tenía a su disposición, prefirió dedicarse al silencio contemplativo y a la exploración de la música religiosa.

Pärt lo cuenta así: "En ese momento (en los años justo después del Credo) me había convencido de que simplemente no podía seguir adelante con los medios que tenía a mi disposición. Simplemente no había el suficiente material, así que dejé de componer. Lo que quería era una simple línea musical que viviera y respirara hacia dentro, como aquellas de los cantos de épocas distantes, como aquellas que todavía existen en la música folklórica: una melodía absoluta, una voz desnuda que es la fuente de todo lo demás. Quería aprender como moldear una melodía, pero no sabía cómo hacerlo".



Fig. 1

Arvo Pärt pasó ocho años en silencio contemplativo estudiando la música de épocas distantes: el canto gregoriano y la música coral de los siglos XIV y XV: Machaut, Ockeghem, etc. La anterior no solo era música muy apropiada para acompañar el silencio; también le sirvió a Pärt para salir del callejón creativo sin salida en el que se encontraba. En los estilos contemporáneos, occidentales o

soviéticos, capitalistas o comunistas, no encontró lo que buscaba. Dichos estilos carecían de alma. La Edad Media, empero, era diferente. Allí se encontraba la música silenciosa, bella y espiritual que anhelaba. En definitiva, en la música medieval estaba la melodía absoluta: la engañosamente simple línea musical del canto gregoriano.

El resultado de ocho años en silencio fue una técnica compositiva al mismo tiempo reaccionaria y original, medieval y contemporánea: el *tintinnabuli*. La palabra es latina y significa "campanas". Es un nombre muy apropiado para dicha música, porque eso es lo que el oyente siente cuando la escucha: campanas místicas. La primera obra tintinnabulesca fue *Für Alina*, quizá la más famosa; luego vinieron otras como *Fratres*, *Tabula Rasa* y *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*.

El estilo es teóricamente muy simple. En pocas palabras, funciona así: hay dos clases de voces[1]: la primera es la voz *tintinnabuli*, que arpeggia la triada tónica[2]; la otra voz, en cambio, se mueve diatónicamente[3] en intervalos de segunda. Eso es todo. Pero con esas herramientas tan simples Pärt logra crear una de las obras musicales más sublimes y bellas que se hayan escrito en el último siglo. Su genio no necesita de más.

Pärt explica que la primera voz se llama *tintinnabuli* porque "las tres notas de la triada son como campanas". Esto es muy importante. El sonido campanesco de Pärt no nace de un azar compositivo[4]. Tiene que ver mucho con su fe ortodoxa. En efecto, quien haya visto el documental "Campanas desde lo profundo" de Herzog, sabe lo importante que son las campanas en el misticismo ortodoxo. En dicho documental hay una bonita escena en la que se muestra a un tocador de campanas ruso. Y el sonido que saca resulta igual de místico que el de Pärt. La razón es la siguiente. El campanero ortodoxo dispone de muchas campanas con distintas notas y, por tanto, puede inventar toda clase de melodías. Seguramente las campanas que nuestro compositor escuchó durante su infancia influyeron en su sonido.

Bertrand Russell decía que todos los místicos coinciden en por lo menos una idea: que toda división en el Universo es irreal, y por tanto, todo es Uno. En efecto, dicha idea la encontramos en Platón, en los sufis, en los místicos españoles, en Blake y, por supuesto, en Arvo Pärt. Su estilo mismo está definido por el misticismo. Veamos su explicación:

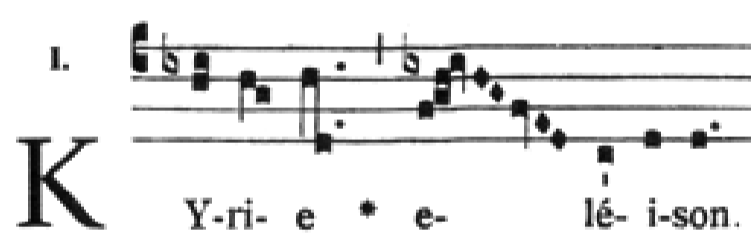


Fig. 2

"*Tintinnabuli* es la regla donde la melodía y el acompañamiento son una sola cosa. Uno más uno es uno, no dos. Ese es el secreto de esta técnica". En efecto, todo es uno. Incluso la suma de la técnica da como resultado uno, porque nada en ella está realmente dividido. O como también lo dijo místicamente en otra ocasión: "En el *tintinnabuli* cada brizna tiene el mismo estatus que una flor". Es decir, todo es uno. O deberíamos decir, para ser más exactos: el Uno lo es todo. Toda división es ilusoria. He ahí las campanas místicas.

Pero el sonido del *tintinnabuli* no es lo único interesante en sus composiciones. Uno de los puntos más importantes en la música de Pärt es el silencio. El director Paul Hillier, gran estudioso y divulgador de la obra de Pärt, ha dicho que "la forma en la que vivimos depende de nuestra relación con la muerte; la forma en la que hacemos música depende de nuestra relación con el silencio". Y la relación de Pärt con el silencio es muy íntima. Por eso en sus obras el silencio no es mera ausencia de música, o preparación para más música, sino que es parte autónoma y fundamental de la estructura musical. Dicho de otro modo, en su música los silencios no son meros vacíos o pausas entre notas; los silencios son tan importantes como cada nota. Como Pärt diría, en el *tintinnabuli* cada silencio tiene el mismo estatus de una nota. De nuevo, todo es uno. La música es una con el silencio.

Arvo Pärt comparte poco con la mayoría de sus contemporáneos. Su propósito no es entretener audiencias o vender muchos discos, sino componer melodías que, como él mismo lo dice, "el alma anhele cantar eternamente". En efecto, su ideal sería "poder escribir una melodía con una voz infinita que durase para siempre". En mi opinión eso es exactamente lo que logra. Veamos, por ejemplo, *Für Alina*.

De entrada ya hay un elemento de otro tiempo en la obra. En vez de estar escrita con notas comunes y corrientes, está escrita con círculos (fig 1) que recuerdan a los neumas de los monjes medievales (fig. 2). Por otra parte, la estructura de la obra es así: en el primer compás de la obra solo hay una nota: un solitario 'si' en el bajo. En el segundo compás hay dos notas, o dos campanas. En el tercer compás, tres. En el cuarto, cuatro. Y así hasta el séptimo compás de siete notas.

Luego se repite el proceso todo lo que el intérprete quiera. Mejor dicho, *Für Alina* funciona como una serie de campanas que se extienden y se recogen infinitamente. Una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y bis. En efecto, es una melodía que gira infinitamente alrededor del número siete. Si el intérprete lo desea, puede tocar la obra siete veces siete. O como quiera. Por eso, pese a que solo tiene siete compases, hay versiones de 15 minutos que la repiten una y otra vez. Lo mejor de todo es que no aburre, ni se siente pesada o cansina.

En efecto, Pärt logra componer melodías que el alma anhela cantar eternamente.

Obras recomendadas:

- Für Alina
- Spiegel im Spiegel
- Summa
- Cantus memoriam Benjamin Britten
- Fratres
- My heart is in the highlands

[1] En teoría musical, 'voz' es un término que se utiliza para denotar una sola línea melódica.

[2] Una triada es una combinación simultánea de tres notas: la tónica, la tercera y la quinta. Por ejemplo, en el acorde de do mayor, la triada es do, mi, sol. La triada tónica es la triada más básica, más fundamental, sobre la cual se basa una composición.

[3] Una escala diatónica está formada por intervalos de segunda consecutivos.

[4] En este nivel artístico rara vez algo es producto del azar. Así como en las grandes pinturas todo tiene un propósito estético o simbólico, en la música de Arvo Pärt todo está diseñado con sumo cuidado.