

# Pärt y Penderecki: voces divergentes y vínculos frecuentes

*Por David G. Dover, Universidad de Georgia*

En la música vocal y coral del siglo XX, los compositores han explorado nuevas ideas en la composición. Una obra como *Aparición*, de George Crumb, evoca una sensación de naturaleza. En el mencionado trabajo, Crumb utiliza técnicas vocales que imitan sonidos de la naturaleza en lugar de utilizar solamente la voz para el canto convencional. Otros compositores, como Schoenberg, utilizan el método vocal contemporáneo de la voz hablada.

Arvo Pärt y Krzysztof Penderecki están incluidos en el número de compositores que utilizan ideas contemporáneas en sus obras corales o vocales. Pärt establece su propio estilo de composición que incluye texturas simples, homófonas y relaciones de tríadas con poco sentido armónico. Penderecki es reconocido por sus ideas pioneras con clústers, cuartos de tono y tres cuartos de tono, y diversas técnicas de timbres instrumentales de cuerdas. Penderecki utilizó esas ideas en obras instrumentales y luego las transfirió a las obras corales.

Apenas uno lee los antecedentes y la descripción de los estilos de estos dos compositores, podría imaginarse que el trabajo de uno y otro están separados, más allá de la comparación. Sin embargo, utilizando la versión del *Magnificat* de cada compositor y otras fuentes relacionadas con las influencias en el estilo de cada uno de ellos, pueden hacerse comparaciones para demostrar que los dos compositores no están demasiado lejos en sus concepciones e ideas.

Sin embargo, deben establecerse las áreas de estudio antes de comparar la manera de composición de Pärt y Penderecki. A continuación, se incluyen secciones que contienen la siguiente información de cada compositor: una breve reseña de su trayectoria de vida, una descripción de sus métodos de composición y declaraciones sobre el tratamiento del *Magnificat* con los métodos empleados por cada uno.



**Arvo Pärt**

### Antecedentes

Pärt nació el 11 de septiembre de 1935, en Paide, Estonia y creció en Tallin. Entre 1958 y 1967 se desempeñó como director de grabación y compuso música para cine y televisión para una división de Radio Estonia. Durante ese tiempo estudió composición con Heino Eller en el Conservatorio de Tallin. Sus primeras obras, de la época en que todavía era estudiante, demuestran una influencia de los compositores rusos Shostakovich y Prokofiev. Más adelante en su carrera, desautorizó estas primeras obras.

Pärt no se diferencia de muchos otros compositores, incluyendo Penderecki, ya que su carrera puede dividirse en tres periodos hasta la actualidad. El primer periodo de Pärt, que comienza alrededor de 1960, tuvo un carácter experimental. Pärt fue el primer estonio en utilizar el método dodecafónico de Schoenberg. Para referirse a la música de sus comienzos durante la década de 1960, Pärt dijo lo siguiente en su entrevista con J. McCarthy (1989):

*Sí, fui influenciado por cosas tales como la dodecafonía, la música serial y aleatoria; todo eso llegó a nosotros desde Occidente. Tal vez alguien también lo había hecho en Rusia anteriormente, pero nosotros no sabíamos nada. Pero uno no necesita saber mucho: si alguien dice que hay un país donde la gente baila en una pierna y usted nunca lo ha visto, de todas formas usted puede probarlo por sí mismo, si lo desea, e incluso usted puede hacerlo mejor que las personas que lo hicieron en primer lugar! (p. 130).*

Según Pinkerton (1996), la obra orquestal *Necrolog* de Pärt, entre otras obras de comienzos y mediados de la década de 1960, fueron “experimentos frustrados” con técnicas aleatorias y serialismo. Sin embargo, dos de estas obras ganaron el primer premio en el *All Union Young Composers’ Competition* de 1962 celebrado en Moscú. Estas obras fueron una cantata, *Meie aed* (“Nuestro jardín”) para coro de niños a tres voces y orquesta, y el oratorio *Maailma samm* (“Paso en el mundo”).

En consecuencia, el primer periodo de experimentación dodecafónica evolucionó hacia su segundo periodo o periodo medio, que abarca desde 1968 hasta 1976. En este periodo, Pärt experimentó con áreas de politonalidad, indeterminación, pastiche, collage y puntillismo. Su técnica de collage toma prestadas secciones enteras u obras para colocarlas en su estructura experimental o dodecafónica. En el *Credo* de 1968, Pärt utiliza murmullo coral, notas sin plicas y notación de zonas de alturas (un método aleatorio) para la construcción de la obra.

A partir de este punto, Pärt entra en un silencio compositivo con fines de estudio. Entre las escuelas y compositores estudiados por Pärt estuvieron la escuela [francesa] de *Notre Dame* y los compositores franco-flamencos Machaut, Obrecht, Ockeghem y Josquin. Hacia 1971, la música de Pärt tuvo una perspectiva tonal que tomaba prestada de los periodos clásico y medieval. Como todavía no había alcanzado su objetivo de un

nuevo estilo, Pärt entró en otro silencio compositivo hasta 1974. Su nuevo estilo compositivo se estableció en los años posteriores a 1974.

### Métodos de composición

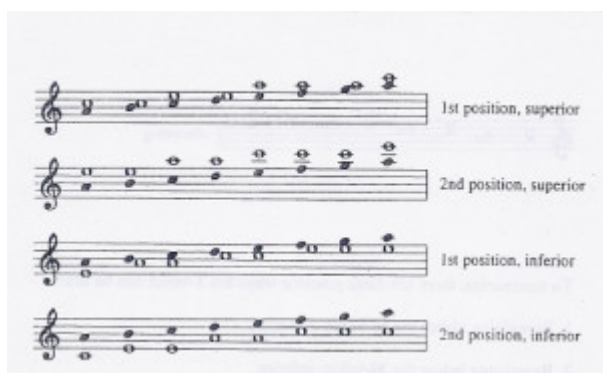
El nuevo estilo abordado por Pärt tras su silencio compositivo en los primeros años de la década de 1970 consistió en armonías tonales de flujo libre, que en gran medida diferían de los estilos de sus periodos anteriores. En Hillier (1989), el nuevo estilo, llamado *tintinnabuli* por Pärt, “hace referencia al repiqueteo de las campanas, una música en la que los materiales sonoros están en constante cambio, aunque la imagen general es de estabilidad, de reconocimiento constante” (p. 134). En Schenbeck (1993), Pärt tenía lo siguiente para decir acerca de su estilo:

*He descubierto que es suficiente cuando una nota sola está interpretada bellamente. Esta nota, o un silencio o un momento de silencio, me consuela. Yo trabajo con muy pocos elementos, con una sola voz, con dos voces. Construyo con el más primitivo de los materiales, con la tríada, con una sola tonalidad específica (p. 23).*

Hillier, un director familiarizado con las obras de Pärt, escribió en 1989 lo siguiente sobre el método *tintinnabuli* de Pärt:

*En esta música, Pärt toma el sonido de la tríada como un fenómeno de la naturaleza. Resuena constantemente a través del tintineo, y es a la vez el medio que origina sonidos y el resultado audible de dicho trabajo. Esta tríada tiene poco que ver con la tonalidad estructural; no hay sentido de modulación, o de tensión y liberación normalmente asociados con la armonía tonal. Es simplemente el timbre de un sonido basado en una nota central. La música no se desarrolla (en el sentido habitual de la palabra), sino que se expande y se contrae; en resumen, respira (p. 134).*

Pärt utilizó parte de su tiempo de composición para estudiar obras de compositores de las épocas medieval y renacentista. Algunas de las ideas compositivas que emplearon estos primeros compositores fueron ideas de pedales, hipos, énfasis del texto y simplicidad rítmica. Todas estas ideas, incluyendo la religión, están abrazadas y reflejadas en el estilo *tintinnabuli* de Pärt. “La religión influye en todo. No solamente en la música, sino en todo”, declara Pärt (McCarthy, 1989, p. 132). Por lo tanto, no es raro que los compositores estudiados por Pärt tuvieran también fuertes vinculaciones con la religión y la música religiosa.



### Tratamiento del *Magnificat*

El arreglo del *Magnificat* de Pärt es para coro SSATB a capella, con soprano solista. En el *Magnificat* (1989), la idea más obvia es la tensión que Pärt ubica en el tiempo. No hay indicaciones de compás y la pieza se divide en ciertos bloques de frases que coinciden con las frases del texto mediante el uso de dobles barras de compás. También atraviesan las páginas algunas barras de compás con líneas punteadas que separan cuidadosamente cada palabra para dar énfasis. Es más, cada nota que es la más larga entre las barras de líneas punteadas es la sílaba enfatizada de la palabra. Se hace una excepción con aquellas palabras que quedan al final de las secciones de dobles barras de compás. A la sílaba final de cada frase se le da más longitud para terminar la frase. En todos los tratamientos rítmicos que se encuentran en el *Magnificat* de Pärt, la idea del énfasis en el texto es evidente. De esta

manera, Pärt retoma una idea que se encuentra en las obras de los primeros compositores a los que había estudiado durante su época de silencio compositivo.

Otra idea relativa al tiempo que se encuentra en la obra de Pärt es cómo simula la atemporalidad. Las sílabas tónicas de cada palabra son destacadas agógicamente; además, las palabras del texto tienen una acentuación irregular. Por lo tanto, no se establece ningún patrón métrico reconocible. Pärt promueve aún más esta irregularidad mediante la colocación de diferentes valores de notas consecutivas sobre las sílabas acentuadas y no acentuadas del texto. Por ejemplo, la sílaba tónica en una palabra como *anima* tendrá una longitud de nota más larga o más corta que la palabra siguiente *mea*, estableciendo de este modo aún más la ambigüedad métrica.

Pärt tiene una forma intrigante de abordar los efectos de pedales en su música. Hasta el momento, la aparición de pedales en la música se ha encontrado en las voces del bajo. Pärt revierte esto y, en ciertas secciones del *Magnificat*, coloca pedales en las voces superiores. Si bien este pedal se encuentra en las voces superiores, las voces medias y graves son capaces de moverse libremente. La línea del bajo de Pärt desarrolla una práctica común de la función armónica. El movimiento de la línea de bajo, por naturaleza, no es direccional. Más bien, la voz de bajo mantiene la ambigüedad de cualquier esquema métrico y conserva la armonía estática.

Pärt no parece muy interesado en colocar en su obra algún desarrollo motivico. En el *Magnificat*, el único motivo recurrente no es una melodía, sino la tensión. La progresión de un unísono compuesto a una segunda menor proporciona esa tensión recurrente. La única resolución consecuente que puede esperarse es una vuelta al unísono compuesto anterior. La tensión se utiliza más frecuentemente para comenzar frases o textos destacados. El desarrollo del *tintinnabuli* desde un unísono es importante en la técnica de Pärt, especialmente al comienzo de la pieza. En otras palabras, Pärt procede desde un

lugar con unas pocas voces y se extiende desde ese punto.

Una idea final utilizada en el *Magnificat*, que fue tomada del estudio de los primeros compositores, es el uso del *hocket* (“hipo”). “El flujo de la melodía es interrumpido, generalmente, por la inserción de silencios... Las notas que faltan son suministradas por otra voz...” es una definición de *hocket* de la época de la escuela de *Notre Dame* que se encuentra en Grout (1988, p. 132). Pärt utiliza esta idea sólo parcialmente. La línea vocal superior puede ser interrumpida por silencios, pero la otra voz utilizada para contrarrestar ese silencio continúa con la misma línea, sin interrupción. Esto proporciona un cierto interés rítmico aparte del movimiento homofónico en bloque de texto y melodía.

Después de haber discutido los antecedentes de Pärt, el método de composición y el tratamiento del *Magnificat*, ahora es momento de revisar los de Penderecki, su estilo de composición y su tratamiento del *Magnificat*.



**Krzysztof Penderecki**

### Antecedentes[1]

Penderecki nació el 23 de noviembre de 1933, en la ciudad polaca de Debica. A medida que crecía, los alemanes tomaron posesión de Polonia. “Las atrocidades de Auschwitz tuvieron lugar en su propio patio trasero” (Robinson, 1983, p. 1). Estos tiempos de crisis y la lucha no podían dejar de influir en el estilo compositivo de Penderecki.

Penderecki fue criado como un devoto católico romano. Él declaró que tal vez haya sido excesivamente devoto en sus primeros años. La influencia de la religión sobre la selección de textos religiosos encuentra desarrollo en Penderecki desde su juventud.

Las artes fueron siempre muy estimadas en la familia de Penderecki. A menudo, su padre y sus tíos hacían música en el hogar. Penderecki estudió piano, pero eligió el violín para estudiar en profundidad.

En 1951, Penderecki ingresó al Conservatorio de Cracovia para estudiar violín y experimentar con el arte de la composición. En 1953, en el Conservatorio, Penderecki se matriculó en estudios de composición con Franciszek Skolyszewski. Skolyszewski tuvo gran influencia sobre el impresionable Penderecki. Con el apoyo y la creencia de Skolyszewski en el talento de Penderecki, inició sus estudios en la Academia Estatal de Música de Cracovia en 1954.

En 1958, después de terminar su exitosa carrera como estudiante en la Academia, a Penderecki le ofrecieron allí un puesto para enseñar contrapunto y composición. Debido a su familiaridad con los estudios religiosos, también dio una conferencia en el Seminario Teológico de Cracovia. Además, escribió para una revista como cronista de eventos musicales. Fue durante este tiempo que Penderecki se hizo su renombre como compositor a nivel internacional con las obras *Strophes* (1959), *Emmanations* (1958), *Psalms of David* (1958) y *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1959-1961).

Penderecki no es diferente de Pärt en la medida en que la carrera de cada uno puede dividirse en tres partes, en base al estilo de cada periodo. El primer periodo de Penderecki (1956-1962) es un periodo de experimentación y exploración, similar al de Pärt. El aislamiento de Polonia después de la Segunda Guerra Mundial creó una especie de libertad de composición para los compositores de la época. Un compositor



podía desarrollar un estilo personal, libre de muchas de las influencias que impregnaban las obras de otros compositores en el resto de Europa durante ese tiempo. Cuando fue de visita a Polonia, el compositor Luigi Nono le entregó a Penderecki algunas obras de Schoenberg, Webern, Krenek y Boulez para que las estudiara. Las obras de Penderecki, en ese momento, estuvieron ligeramente influenciadas por las de estos compositores que había estudiado. Durante esa época, en Polonia, el lenguaje distintivo del *Farbmusik* (color-música) produjo nuevos estilos musicales. Algunas de las características de este lenguaje son el serialismo libre, un gráfico de tiempo de tres líneas, notación del espacio-tiempo, clústers semitonales para la densidad del sonido y nuevos sonidos para instrumentos de cuerda.

El segundo estilo de Penderecki es de una mayor estabilidad personal. En este periodo (1962-1974), Penderecki fusionó las ideas innovadoras de la época del *Farbmusik* con una veneración por el pasado. Penderecki, como lo hizo Pärt, miró a los primeros compositores y al canto gregoriano como lugares desde los que podrían desarrollarse nuevos materiales. Abandonó el serialismo como contenido melódico y abrazó la utilización de materiales modales, diatónicos y cuartos de tono. En este periodo, las ideas previas de Penderecki -relativas a la exploración de nuevos sonidos para instrumentos de cuerda- fueron trasladadas a su música vocal. En el *Magnificat* (1974), entre otras de sus obras corales importantes de esta época (*St. Luke Passion*, *Stabat Mater*, *Dies Irae*, *Utrena* y *Kosmogonia*), ha utilizado estas nuevas técnicas.

El tercer periodo de Penderecki, posterior al año 1974, es de expresión. Las fases experimentales que se encuentran en su primer y segundo periodo son dejadas de lado por un estilo más dramático, lírico, que contiene un cromatismo poswagneriano. Su *Concierto para Violín* (1976) tiene raíces en Brahms y Sibelius. Wolfram Schwinger (1989) afirma que la "nueva música está mucho más motivada desde el origen, con una fuerte

inspiración melódica” (p. 84).

### Métodos de composición

El método compositivo de Penderecki cambia mayormente entre el segundo y el tercer periodo de estilo de su carrera. Esta sección se ocupará de los métodos de composición de Penderecki en la época en que compuso el *Magnificat*, especialmente alrededor de los años 1960 y 1970. En la fuente online de Arnold, Penderecki realizó la siguiente cita en relación a su método de composición en la década de 1960:

*“Tuve que escribir en forma abreviada -algo propio para recordar-, porque mi estilo de composición en ese momento era solo para delinear primero una obra y luego buscar la altura... Solamente quería escribir música que tuviera un impacto, una densidad, una expresión poderosa, una expresión diferente... Al principio, creo que esta notación fue para mí como abreviada, de verdad, ya que venía desde la elaboración de la obra. Solía ver toda la obra frente a mí; Threnody es muy fácil de explicar. En primer lugar, tienes solo la nota alta; luego tienes la sección de repetición y después tienes un clúster que va y viene, con diferentes formas. Luego hay una sección más fuerte, luego otra y a continuación está la sección escrita estrictamente con la técnica dodecafónica. Luego se vuelve de nuevo a la misma técnica de clústers y el final de la obra es un gran clúster, que se puede dibujar como un cuadrado y escribir fortissimo detrás del mismo... No quise escribir barras de compás, porque esta música no funciona si la colocas entre barras de compases (p. 1)”. [2]*

Como se puede ver, Penderecki no estaba preocupado en la década de 1960 en la promoción de las ideas de la melodía diatónica y las técnicas armónicas convencionales. Estaba buscando una voz en el poder de las masas sonoras. Cuando estas estructuras de masas sonoras se ven en una obra de Penderecki como el *Magnificat* (1974), los clústers aparecen como bloques negros en una gama de alturas designadas por el

compositor. Los bloques o grupos de clústers pueden tener *crescendo*, *glissando*, *decrescendo*, pueden ir expandiéndose o contrayéndose. El uso de las estructuras de masas sonoras en Penderecki deriva de la influencia de Xenakis, según la fuente online de Arnold.

Penderecki fue un pionero en el uso de formas no tradicionales de tocar instrumentos, especialmente las cuerdas. Se crearon y exploraron nuevos timbres utilizando diversas técnicas. La siguiente es una lista de estos nuevos timbres de instrumentos de cuerda: el uso de grupos de cuartos de tono y de tres cuartos de tono, clústers opuestos moviéndose en *glissandos* de cuerdas, sonidos creados cerca, sobre y detrás del puente, tocar bajo las cuerdas y aprovechando la madera del instrumento. Con el tiempo, los mismos timbres obtenidos por métodos no tradicionales para tocar instrumentos de cuerda fueron trasladados para que la voz pudiera emular esta técnica.

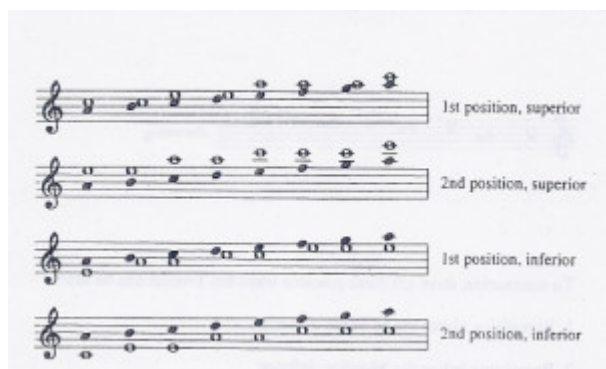
Debido a las nuevas y radicales técnicas que propone este método de clústers y de ejecución no tradicional, fue necesario desarrollar todo un sistema de notación. Penderecki fue un pionero en el desarrollo del sistema de notación en esa época. Su sistema de notación de la década de 1960 es actualmente reconocido por compositores de todo el mundo (Robinson, 1983).

Otra influencia en la música de Penderecki es la importancia de la religión, específicamente de los textos litúrgicos de la Iglesia Católica Romana. Penderecki ha escrito música para muchos de estos textos. La naturaleza política y moral de Penderecki no es sorprendente teniendo en cuenta la influencia de las terribles condiciones del Holocausto durante su juventud y sus experiencias religiosas, tanto de joven como de profesor. En la fuente online que anuncia el premio Grawemeyer de Composición Musical (1992), Penderecki es descrito como un "compositor conocido por el envío de mensajes morales y políticos a través de su música" (p. 1).

Una influencia final que parece entrar en sus trabajos de composición de principios de la década de 1970 es el reconocimiento de los estilos de música antigua. Arnold, en su fuente online, cita a Penderecki:

*Nosotros, los compositores de los últimos treinta años, hemos tenido que evitar cualquier acorde y cualquier melodía que sonaran agradables, porque entonces nos llamaban traidores. Me siento libre, no siento que tenga que hacer algo que la gente o que los críticos estén esperando de mí. A veces la música tiene que parar y descansar un poco para encontrar otras fuentes (con las cuales) continuar. A veces es bueno mirar hacia atrás y aprender del pasado (p. 1).*

Penderecki parece referirse a la tendencia en su segundo estilo, al emplear ideas de canto gregoriano y hacer referencia a obras religiosas anteriores y a sus compositores, como J. S. Bach.



### Tratamiento del *Magnificat*[3]

La siguiente cita, que se encuentra en la fuente online de Arnold, fue escrita después de reflexiones de Penderecki sobre su segundo periodo de estilo:

*En esa obra [Magnificat] llegué al lugar del que realmente no podía ir más lejos debido al lenguaje musical; todo el complejo polifónico llegó a ser muy complicado. Después de la*

*triple fuga en el Magnificat, pensé que no podía repetir las mismas cosas y escribir música más complicada; no tenía interés en hacerlo. Creo que estar escribiendo música que sea solo técnica y estar componiendo música con tanta técnica involucrada, no me interesa. Mi música siempre ha sido muy personal, por lo que si llega a ser demasiado técnica, tengo que detenerme (p. 1).*

La versión del *Magnificat* (1974) de Penderecki separa el texto en distintos movimientos. La obra dura cuarenta y cinco minutos y requiere dos coros, un coro de niños y siete solistas masculinos solamente para cubrir todas las partes vocales. Penderecki también añade una orquesta completa y una pequeña sección de percusión con arpa, celesta, armonio, piano y carillón.

Como sucede a menudo en la música de Penderecki, la música se inicia con una nota y se despliega a partir del intervalo principal de una tercera menor, re – fa. Penderecki se remite a un compositor anterior en los arreglos de los textos litúrgicos en la construcción de su *Magnificat*. En el caso del primer movimiento, el compositor es Bach. El *Magnificat* de Bach es en Re mayor. Penderecki desdibuja esta tríada clave del *Magnificat* de Bach con notas adicionales consistentes en Mi bemol, Fa y La bemol. En realidad, este acorde aparece a lo largo de toda la obra y, a veces, es transportado.

El segundo movimiento es la triple fuga. En esta triple fuga hay 55 voces contrapuntísticas reales. A la presentación de los temas de la fuga, Penderecki les contrapone elementos con *glissandos* vocales, relaciones de cuartos de tono y tres cuartos de tono, y la aumentación rítmica de las relaciones de cuartos de tono. El proceso de la triple fuga puede resumirse en lo siguiente: el tercer tema se trata en canon, el primero se trata en doble y triple aumentación, el *stretto* tiene cuartos de tono y la coda se desvanece con voces del primer y segundo tema.

El tercer movimiento empieza con trémolos de cuartos de tono escalonados en las cuerdas que se desvanecen y permiten la introducción de la melodía de una viola. Las partes vocales masculinas se extienden a diez voces que se mueven de manera gradual. El tercer movimiento se desplaza directamente hacia el cuarto movimiento después de que el coro clama *Misericordia*. El cuarto movimiento es cantado por un bajo solista, que comienza con un recitativo que recuerda material del primer movimiento. El material del recitativo del bajo prepara también el quinto movimiento. Después de terminar el recitativo, el bajo solista se mueve a una línea melódica libre.

El quinto movimiento es la *Passacaglia*. Su tema consiste en una nota de bajo repetida trece veces. En cierto modo, el tema en sí mismo funciona también como un pedal que intensifica un centro tonal que integra los demás elementos dispares en el movimiento. En el quinto movimiento, Penderecki crea un *cantus firmus* del coro de niños sobre el texto, *Magnificat*, en un primer momento en octavas en fa menor y luego en la bemol menor. Después de un breve interludio orquestal, el coro se une al ensamble con un acorde de Do mayor; sin embargo, la orquesta interrumpe esa claridad al añadir cada nota adyacente adicional al acorde. A medida que el movimiento avanza, Penderecki utiliza las técnicas compositivas de silbidos y susurros en la parte coral.

El breve sexto movimiento es para coro *a capella* y es, probablemente, el más parecido al estilo de Pärt. Penderecki presenta el movimiento en una lenta atemporalidad conmovedora que se construye en torno a un la bemol menor que cambia hacia un sol menor. Este movimiento se corresponde también más estrechamente con la *Pasión del Stabat Mater* de Penderecki, otra pieza para coro sin acompañamiento.

El movimiento final es el *Gloria*. El movimiento comienza lentamente con sílabas de la palabra *Gloria* presentadas de manera aislada, como si la palabra se escuchara desde la

distancia. El coro de niños refleja esta idea en una multidimensional y variada sección rítmica. El segundo tema importante en el movimiento final es el coral para los bronce. La sección lenta que sigue retoma el tema del coral de los bronce y añade además dos trompetas agudas en Re mayor al acompañamiento regular. El clímax del movimiento llega en un acorde puro de Mi bemol mayor, un semitono más alto que el del *Magnificat* en Re mayor de Bach. Sin embargo, antes del cierre de la coda, Penderecki trae nuevamente el elemento del clúster tonal con un acorde de doce notas en el coro, para luego finalizar la obra con un unísono en Do en la palabra *Amén*.

### Comparación

Después de enumerar las características de la vida de cada uno de estos dos compositores, desde sus antecedentes hasta el tratamiento del *Magnificat*, es posible comparar un par de elementos de sus influencias y estilos compositivos. La siguiente es solo una comparación limitada entre dos compositores aparentemente diferentes; sin embargo, algunos aspectos de la comparación pueden arrojar luz sobre las tendencias que siguen naturalmente en el contexto musical del siglo XX.

Tanto en Pärt como en Penderecki, una de las mayores influencias es la religión. Pärt es un devoto católico ortodoxo ruso y Penderecki, un devoto católico apostólico romano. Aunque sus religiones difieren en la práctica, las mismas ideas fundamentales frecuentan los textos litúrgicos de ambas denominaciones. La selección de textos religiosos y litúrgicos constituye una parte fundamental en la totalidad de la composición y producción de ambos hombres.



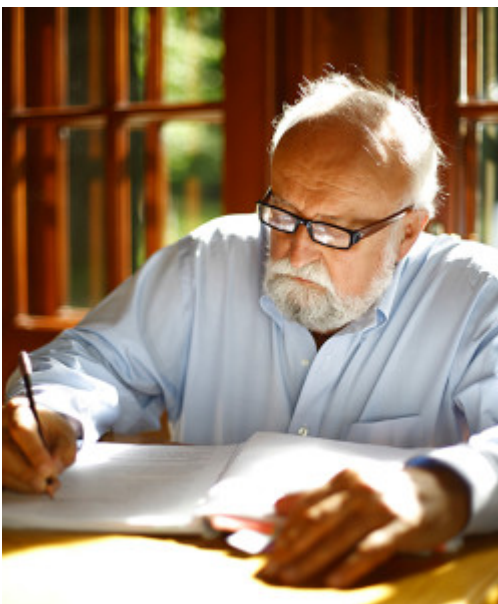
A raíz de la influencia de la religión en las obras de Pärt y Penderecki, un tema que tiene que ver con la religión surge como una influencia común: los elementos del canto gregoriano. Penderecki utiliza el elemento del pedal gregoriano en la Passacaglia, en el quinto movimiento del *Magnificat*. Pärt utiliza pedales de manera similar para lograr que la melodía fluya. Sin embargo, el uso del pedal en Penderecki es más tradicional debido a su ubicación en la línea del bajo en la obra. Pärt coloca el pedal como la voz más aguda para fortalecer la ambigüedad tonal.

Una última influencia compartida entre los dos compositores es su experimentación con el conocimiento parcial de un asunto. Por ejemplo, el serialismo era una técnica que no se discutió en Polonia o Estonia en el momento en que Penderecki y Pärt estaban experimentando. Ambos estudiaban música en un entorno altamente protegido y aislado. Sin embargo, muchos países occidentales estaban siguiendo el modelo compositivo del serialismo. En McCarthy (1989), Pärt declaró que tenía pocas fuentes para estudiar, “salvo unos pocos ejemplos ocasionales o cassettes ilegales” (p. 130). En otras palabras, los cassettes de obras no estudiadas fueron considerados ilegales por los poderes que mantenían a Estonia aislada. Robinson (1983) afirma que Penderecki nunca había escuchado una obra de Stravinsky hasta 1957. En estas condiciones, no es difícil



entender por qué un compositor prometedor debe trabajar para desarrollar un estilo nuevo e independiente.

Pärt y Penderecki tienen sonidos divergentes que emanan de sus composiciones. Sin embargo, los sonidos proporcionan diferentes concepciones de ideas similares. Una de las primeras similitudes entre los dos hombres son sus periodos de estilo. Cada compositor tiene tres periodos de estilo, y en dos de ellos, el primero y el tercero, desarrollan ideas congruentes según el estilo de cada compositor. Los primeros periodos de ambos implican experimentación debido a la falta de exposición a modelos de composición del momento. Esta coincidencia se explica por el aislamiento político impuesto en los países de ambos autores durante sus primeras etapas de composición. Sin embargo, aunque las obras de estos dos artistas se volvieron más prominentes y su libertad para acceder a nuevas ideas musicales creció, ¿qué fue lo que impulsó a ambos a volver a un medio más diatónico de composición? La respuesta está en su reverencia al pasado. Ambos estudiaron las obras de canto gregoriano para aumentar los conocimientos sobre el arte aparentemente perdido de la tonalidad. Para ellos, los elementos del canto ayudaron a dar un significado más profundo que sólo la expresión del texto en la música.



En los estilos compositivos de Pärt y Penderecki, uno de los elementos se refiere a la noción de una atemporalidad en la música. Ambos compositores crean una sensación de atemporalidad en sus obras, al no usar barras de compás o al incluir ambigüedad métrica para variar la tensión agógica. Ambos compositores tienen una deferencia en la importancia del silencio. Cada versión del *Magnificat* surge del silencio y disminuye para cerrar en silencio. El silencio es un componente fuerte que se explota en las obras de estos dos compositores. En el silencio, un reflejo de lo que se dice y no se indica en la música puede ser explorado por el oyente.

Cada compositor tiene sus propias ideas para mantener un sentido de reconocimiento tonal a través de la concepción de la estabilidad. Para Penderecki, esta idea se encuentra en el uso de clústers tonales para crear un plano tonal. El oyente puede no estar familiarizado con la tonalidad de la obra; sin embargo, la repetición de tonos agrupados formando una saturación total de sonido se convierte en un elemento vinculante que proporciona estabilidad durante toda la obra. Para Pärt, el usar simplemente tríadas en *tintinnabuli* y evitar el movimiento armónico proporciona un reconocimiento invariable de los elementos tonales. La falta de dirección producida por la tríada proporciona una sensación de estabilidad dentro de la obra.

Un par de comparaciones finales concierne al énfasis de cada compositor en el texto y sus modos de notación. Para Pärt, el énfasis del texto es flagrante debido a su método de notación. Un intérprete no puede dejar de notar que cada palabra se pone en marcha por barras de compá con líneas punteadas que no están en absoluto relacionadas con un patrón métrico; además, cada frase se pone en marcha por una doble barra. De esta manera, Pärt informa al intérprete que el texto tiene la mayor importancia en la obra. Para Penderecki, el texto pone en contraste los movimientos que hacen hincapié en la emoción detrás de cada sección del texto. Su notación gráfica contiene

clústers y *glissandos* que enfatizan el significado más profundo que se encuentra en cada sección de texto. Sin embargo, Penderecki utiliza la disonancia como parte de su estilo general, más que el uso que hace Pärt de la tensión para subrayar el significado del texto.

En conclusión, compositores con ideas comparables a menudo están influenciados por fuentes relacionadas. En los métodos de composición de Pärt y Penderecki, las influencias de la religión, los compositores del pasado y el aislamiento político contribuyeron con sus similitudes inherentes. La aceptación que recibieron como artesanos destacados en composición explica su voluntad de ir más adelante en diferentes direcciones en sus carreras. Pärt explica la mejor razón por la cual dos compositores con técnicas aparentemente diferentes son comparables: "Todo en el mundo está vinculado; cuando ves una cosa, entonces puedes entender muchas otras (McCarthy, 1989, p. 130)".

#### Referencias:

- Arnold, B. Krzysztof Penderecki (n. 1933). [En línea]. Disponible en: <http://www.emory.edu/MUSIC/ARNOLD/PENDERECKI.html> [1997, 12 de mayo].
- Grawemeyer. (1992). Announcing the 1992 winner of the Grawemeyer Award for Music Composition. [En línea]. Grawemeyer. Disponible en: <http://www.louisville.edu/groups/npio-www/grawemeyer/muswin92.html> [1997, 12 de mayo]
- Grout, D. & C. Palisca. (1988). *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Co.
- Hillier, P. (1989). Arvo Pärt – Magister Ludi. *Musical Times*, 80, 134-137.
- McCarthy, J. (1989). A interview with Arvo Pärt. *Musical Times*, 80, 130-133.

- Pärt, A. (1989). *Magnificat*. Vienna, Austria: Universal Edition A. G.
- Penderecki, K. (1974). *Magnificat*. New York: Schott Music Corp.
- Pinkerton II, D. (1996). *Minimalism, the gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Pärt*. Tesis de maestría sin publicar, Duquesne University, Pittsburgh.
- Robinson, R. (1983). *Krzysztof Penderecki: A guide to his works*. Princeton, New Jersey: Prestige Publications.
- Schenbeck, L. (1993). Discovering the choral music of Estonian composer Arvo Pärt. *Choral Journal*, 34, 23-30.
- Schwinger, W. (1989). *Krzysztof Penderecki: his life and his work*. (W. Mann, Trans.). London: Schott & Co. Ltd. (Obra original publicada en 1979).

*Traducido por Javier Perotti, Argentina*

*Revisado por Juan Casabellas, Argentina*

[1] La información sobre los antecedentes de Penderecki, excepto la cita final directa, proviene de las siguientes fuentes: Robinson, R. (1983). *Krzysztof Penderecki: A guide to his works*. Princeton, New Jersey: Prestige Publications. (pp. 1-7).

[2] En esta fuente pueden encontrarse errores gramaticales (sic).

[3] La información utilizada en esta sección, excepto la primera cita directa, proviene de la siguiente fuente: Schwinger, W. (1989). *Krzysztof Penderecki: his life and his work*. (W. Mann, Trans.). London: Schott & Co. Ltd. (pp. 226-230). (Obra original publicada en 1979).