

**IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la
Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS**

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de Buenos Aires”

Buenos Aires, 5 al 9 de noviembre de 2019

***Da pacem Domine* de Arvo Pärt: uno más de los discursos en homenaje a las víctimas de Atocha, Madrid (11 de marzo de 2004).**

Silvina G. Argüello. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba

El 11 de marzo próximo pasado se cumplieron quince años del trágico atentado perpetrado en la Terminal de trenes de Atocha, en Madrid. Dos días después de la masacre, el compositor estonio Arvo Pärt comenzó a trabajar en una obra para coro a 4 voces mixtas¹ por encargo de Jordi Savall² para un concierto por la paz que se realizó en Barcelona en julio de 2004. En ese marco, Pärt concibió su motete *Da pacem domine*. Esta pieza –que ha sido bastante comentada y analizada desde el punto de vista técnico musical³–, se constituyó en un discurso más de los que se pronunciaron en homenaje a las víctimas.

En este trabajo me propongo abordar el proceso compositivo desde la perspectiva de los estudios de Teresa Mozejko y Ricardo Costa quienes entienden al discurso como una práctica y, por tanto, como “proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social”.⁴ Este acercamiento a la obra musical permite explicar algunas

¹ Posteriormente Pärt realizó otras versiones para distintos orgánicos.

² <https://www.youtube.com/watch?v=vA79jI9cCBE>, consultada el 13 de octubre de 2019

³ He completado mi análisis con el trabajo de Reinier Maliepaard en https://www.bestmusicteacher.com/download/maliepaard_arvo_part_da_pacem_domine.pdf acceso 24 de octubre de 2019.

⁴ Mozejko Danuta y Ricardo Costa. *Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas* (Buenos Aires: Homo Sapiens, 2002) p.

elecciones técnico-musicales que no responden solamente a cuestiones que atañen a la búsqueda estética del compositor, sino además, a las condiciones de producción de la obra.

Expondré sucintamente los conceptos básicos del análisis del discurso. Ducrot define al **enunciado** como “realización particular de una frase por un sujeto hablante determinado, en tal lugar, en tal momento...” (Ducrot, 1995:728). En el caso del que me ocupo, *Da pacem Domine* es el enunciado tal como se pudo escuchar⁵ el 1º de julio de 2004 en el homenaje a las víctimas del atentado, en Barcelona. Arvo Pärt es el **agente social** que produce el discurso, diferente del **enunciador**. Éste último es una construcción textual que resulta de las decisiones tomadas por el agente social. El sujeto de la enunciación –construido en y por el texto– y el sujeto que produce el texto –el agente social que lo realiza– son dimensiones de una misma práctica. A su vez, las opciones y estrategias del agente social se hacen visibles en las marcas que identificamos en el enunciado, y se hacen comprensibles desde el lugar donde son producidos.

El agente social y el proceso de producción de la obra

Por tratarse de una obra por encargo, los condicionantes externos fueron explícitos. La primera decisión de este proceso estuvo a cargo de Jordi Saval quien organizó el concierto y convocó a los compositores. Probablemente –más allá del prestigio que ya tenía ganado Arvo Pärt y de la especial atención que destinó a estudiar procedimientos compositivos medievales y

⁵ No consideraré en este trabajo el problema de la interpretación, ya que el enunciado también se modifica en función de dicho parámetro.

renacentistas después de 1968⁶– que un catalán haya elegido a un estonio, no es un dato menor en el contexto de los procesos separatistas de Cataluña que se han intensificado en los últimos años. Otra decisión que estuvo en manos de Saval fue la consigna a la que debían ceñirse los participantes: el hilo conductor del concierto lo constituía el texto y/o la música de la antífona gregoriana *Da pacem Domine*.

Ahora bien, en cuanto al plan compositivo propiamente dicho, y siguiendo a Costa-Mozejko, las prácticas discursivas constituyen un proceso de producción en el cual el agente social realiza elecciones entre una serie de opciones y adopta las estrategias discursivas que considera más adecuadas para elaborar el enunciado. Estas decisiones se comprenden y explican teniendo en cuenta el lugar desde donde son producidas (Mozejko-Costa, 2002: 27). Ese lugar “constituye el principio que define la competencia relativa de un sujeto social o, lo que es lo mismo, su capacidad diferenciada de relación, es decir: su identidad social” (Mozejko-Costa, 2002:19). Según Costa y Mozejko, el lugar se conforma en función de cuatro dimensiones:

- las propiedades eficientes: son aquellas que, como agentes, seleccionamos y ponderamos para construir nuestra imagen pública y fundar la aceptación y el reconocimiento (Mozejko-Costa, 2002: 20)
- el sistema de relaciones: es el que habilita la eficiencia y pertinencia de las propiedades en un momento/espacio dado. La pertinencia está directamente relacionada con la especificidad de las prácticas propias de un sistema de relaciones.

⁶ En 1968, Pärt compuso *Credo*, una obra para piano, coro y orquesta que constituyó un giro radical una en su producción, tras lo cual se sumergió en un silencio creativo casi total de ocho años.

<https://www.letraslibres.com/mexico/arvo-part-o-la-nostalgia-del-monasterio> Acceso 17 de octubre de 2019.

- el tiempo/espacio: marco espacial y temporal en el que se efectivizan las prácticas discursivas.
- la trayectoria: es el proceso por el cual el agente social adquiere propiedades y recursos dentro del sistema de relaciones en el que está inserto, lo que demanda un trabajo permanente

Seguidamente, me ocupo de analizar la identidad social de Pärt en función de la caracterización del lugar que ocupa en el sistema de relaciones en el que se mueve integrando las cuatro dimensiones, puesto que si bien los autores las separan para explicarlas, en la práctica se manifiestan integradamente.

Pärt concibió su motete dentro de la tradición medieval y renacentista y, aunque no había usado habitualmente un *cantus firmus* preexistente, colocó la melodía original en la voz de Alto. A esta línea o *vox principalis*, tal como la denomina el Tratado anónimo *Musica Enchiridias* del siglo IX, el compositor sumó la voz del bajo en movimiento paralelo a la manera de la *vox organalis* –descrita en el mismo tratado– pero en lugar de hacerlo en el intervalo de cuarta, quinta u octava, la distancia entre las voces es de décima.⁷ Estas voces se comportan como líneas melódicas que se mueven por grado conjunto (excepto un par de saltos de 3ª menor), en tanto las voces restantes emplean alternadamente las notas de tríadas mayores y menores con centro en re, y realizan un juego rítmico que parece haber adoptado la técnica medieval del *hoquetus* ya que las voces emplean un mismo patrón rítmico, pero la entrada del tenor siempre está desfazada en un tiempo de negra respecto de la soprano.

⁷ Sólo se aparta del paralelismo entre las voces en el compás 37.

A musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The tempo is marked 'Pacato' with a quarter note equal to 40 counts. The Soprano part has a blue box around the first measure and blue circles around the notes 'pa', 'cem', and 'Do'. The Alto part has red circles around the notes 'Da', 'pa', 'cem', and 'Do'. The Tenore part has blue boxes around the first two measures and blue circles around the notes 'pa', 'cem', and 'Do'. The Basso part has red circles around the notes 'Do', 'pa', and 'cem'. The score includes dynamic markings like *mf* and *sim*, and performance instructions like *Cantus firmus* and *Vox organalis*.

Además, introdujo recursos renacentistas en los cierres de cada una de las secciones en las que, junto con el empleo de figuras en disminución rítmica y de la sonoridad del *faux bourdon* (acordes de 3as y 6as o en primera inversión), resuelve por medio de las típicas cadencias medievales y renacentista que a través de las cláusulas de *superius* y de *tenor* forman un intervalo de 6ta mayor y resuelven en la 8va “re”; o en “fa” o “la” pero por medio de una cadencia frigia. Más allá del empleo de estos recursos, Pärt manifestó que lo que más le interesaba era el espíritu de la música antigua (Hillier, 1997; 78).

A musical score snippet for two voices. The Soprano part has a blue box around the first measure and a blue circle around the note 'qui'. The Tenore part has red boxes around the first two measures and a blue box around the note 'qui'. The lyrics are 'nos - tris - qui'. The score includes annotations like 'fauxbourdon' and 'cláusula sup y tenor'.

De esta manera, el agente social, Arvo Pärt decidió, estratégicamente, inscribir su obra dentro de la más reconocida y jerarquizada tradición de la música polifónica religiosa europea, anterior al siglo XVII, considerando su conocimiento experto de esa música como una propiedad eficiente que contribuiría a legitimar su obra. Además, sobre esta estructura montó su

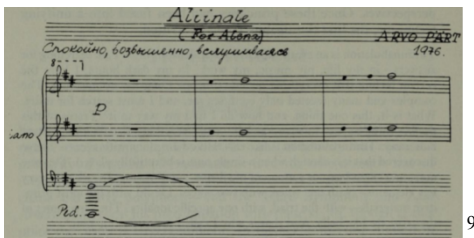
personal y contemporáneo estilo tintinnabular que se manifestó en una primera obra, *Für Alina*⁸, de 1976 y en *Spiegel im Spiegel* de 1978, y que en el año 2004 ya se había constituido en un sello de su identidad como compositor. Esta estrategia resultaba fundamental por cuanto a través de este estilo había alcanzado un lugar destacado a través de su trayectoria como compositor dentro del sistema de relaciones en el que despliega su trabajo.

Hago un paréntesis en la exposición para recordar que, después de su obra, *Credo*, el compositor abandonó el serialismo –prácticamente dejó de componer– y se dedicó a explorar principalmente “cómo escribir una única línea melódica o combinar sólo unas pocas notas” (Hillier, 1997: 86). Además, durante este período apreció la resonancia de las campanas, “tanto combinadas como simples, particularmente las pequeñas campanas del tintinnabulum”. (Hillier, 1997: 86). Hillier destaca el particular efecto sonoro del tañer de las campanas: cuando éstas suenan, el oído no puede detectar el punto en el cual cada una deja de vibrar. Pärt logra que la sonoridad que se acumula articulando la tríada sea intrínsecamente clara pero contiene matices más densos de lo que sugieren las notas en la partitura (Hillier, 1997: 86)

Respecto del estilo *tintinnabuli*, Hillier (1997: 87) menciona los siguientes principios básicos presentes en la pieza para piano *Für Alina* que distinguen a muchas de las obras en *tintinnabuli*:

- a) Dos partes mantienen una relación fija, una se mueve preferentemente por grados, y la otra lo hace completando las notas de la tríada.
- b) Es homorrítmica.
- c) No hay cromatismo ni cambio de clave o tempo.

⁸ Una miniatura para piano



El estilo *tintinnabuli* se basa en un sistema simple que relaciona las alturas de manera horizontal y vertical. A la manera del renacimiento temprano, la armonía resulta de la confluencia de las líneas melódicas.¹⁰ En este caso, el compositor trabaja con diferentes bicinios:

- soprano-alto y tenor-bajo, siendo, en cada par de voces, una la voz melódica y la otra la voz tintinabular;
- alto y bajo: voces que se mueven homorrítmicamente por grado conjunto en intervalo de décimas;
- soprano y tenor, que introducen las notas necesarias para la conformación de las diferentes tríadas –aunque no siempre están presentes los tres sonidos– empleando un mismo isorritmo desfazado a razón de una negra.

The image shows a page of a musical score for "Aleinale" by Arvo Pärt, focusing on the vocal parts. The score is for four voices: two soprano-alto parts and two tenor-basso parts. The parts are labeled "Voz tintinabular" and "Voz melódica". The score is in G major and 4/4 time. The page number "22" is visible at the top left. The score is annotated with yellow and green boxes highlighting specific melodic lines. The page number "UE 32 941" is visible at the bottom right.

Con estas decisiones, Arvo Pärt reafirmó su “lugar” en el escenario de la música académica occidental y con ello, satisfizo las expectativas tanto de

⁹ Imagen tomada de Hillier, 1997: 88.

¹⁰ Hillier, 1997: 90.

Jordi Saval como de la enorme cantidad de seguidores y muy probablemente la de la mayoría de los presentes en el concierto estreno.

El lugar del enunciador

La figura del enunciador se construye en relación con el enunciado y con el enunciatario (Mozejko-Costa, 2002: 29) y también por oposición con otros sujetos de enunciación (Mozejko-Costa, 2002: 30). “La referencia a otros enunciadorees se convierte en una manera de dar cuenta del lugar que ocupa el “yo” dentro de un sistema de relaciones, ya sea para marcar criterios de autoridad que lo respaldan, ya sea para señalar diferencias que subrayan su competencia específica y el grado diferenciado de legitimidad que lo asiste” (Mozejko-Costa, 2002: 33)

Considero que los enunciadorees que tuvo en cuenta Pärt tienen más que ver con los compositores y teóricos musicales de la tradición que lo precedió que con quienes presentaron sus obras en el acto homenaje. La mención a dichos compositores y teóricos se deduce del empleo de procedimientos compositivos por los que fueron incluidos en el canon de la música académica occidental (Dufay: fauxbourdon, uso de cantus firmus como elemento estructurante y unificador; Tratados anónimos *Musica y Schola Enchiridis*: que describen las primeras prácticas polifónicas, en el siglo IX).

Relación con el enunciatario

La figura del enunciatario es también una construcción por parte del agente social en función de sus posibles interlocutores (oyentes, en este caso). Esa construcción atiende a un enunciatario “real” o implícito –el “otro” en relación con el enunciador, como lo denominan Costa y Mozejko (2002: 34)– ; y otro “ideal”, que sea capaz de descubrir ciertas marcas en el enunciado.

En esta situación discursiva, los posibles asistentes al homenaje –entre los que estarían allegados a las víctimas, funcionarios, músicos, público en general– constituyen el enunciatario implícito, el “otro”. Para ellos, el estilo tintinnabular provee una sonoridad amable para prácticamente cualquier oyente occidental en tanto se basa en el uso de tríadas mayores y menores. Además, a la mejor manera de la teoría de los afectos del Barroco, la música provoca un estado de ánimo que se podría corresponder con la melancolía (tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente).

En otra dimensión, el enunciatario construido por Pärt se define por su capacidad de distinguir ciertas marcas en el enunciado tales como los recursos medievales y renacentistas, algunos de los cuales sólo son perceptibles por el intelecto y si se han adquirido ciertas competencias referidas a la historia de la música occidental. Entre los presentes, Jordi Saval posee con certeza tal habilidad, y muy probablemente otros compositores y músicos convocados, los críticos y académicos en general, así como los conocedores de la obra de Pärt.

Conclusiones

Me acerqué a esta obra primero desde la praxis. El director nos dio la partitura y los coreutas empezamos a leerla no sin pocos errores. No obstante, la sonoridad que se escuchaba en cada una de las entradas de las voces producía una tensa calma, estimulaba la introspección, nos envolvía en frecuencias ininterrumpidas, agradables.

Mi primer interés fue saber en qué contexto había sido compuesta. Cuando averigüé el motivo, interpretarla intensificó las sensaciones iniciales. Conocía de mentas a Arvo Pärt. Analicé la pieza desde el punto de vista de los

elementos inmanentes; y las marcas que encontré me develaron un compositor conocedor de los orígenes de las prácticas polifónicas occidentales y del renacimiento; además llamó mi atención una manera más contemporánea de tratamiento del texto, de las melodías y de la textura.

No fue sino hasta que indagué en la biografía del agente social, Arvo Pärt, que pude entender sus decisiones, vincularlas con las condiciones de producción y con el enunciatario, tanto el real como el ideal.

Podría decir que he recorrido el camino inverso al de Pärt, desde la recepción sensible hacia la intelegibilidad de los procedimientos compositivos “ocultos” y la comprensión de las decisiones tomadas por el agente social. Este itinerario me permite concluir que –como aquellos compositores del Ars Nova, o del Renacimiento–, Arvo Pärt deja una obra que puede ser receptada en varios niveles: ante todo el sensible, empleando una textura y sonoridad que logran conmover al oyente, sin más requisitos que pertenecer a la misma tradición cultural que el creador; otro, que requiere del oyente una reflexión racional y poseer ciertas competencias musicales específicas; y un tercero que se pregunta por la obra en tanto discurso.

Probablemente, esta sea una de las razones por las que la obra de Arvo Pärt es una de las más interpretadas en el mundo satisfaciendo el gusto de públicos muy diversos, desde los más aferrados a la tradición anterior a las vanguardias, incluyendo la clásico-romántica, como los que reniegan de esta última.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ DÍAZ, Francisco. “Arvo Pärt.- La música tintinnabuli”, *Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza*, N° 27, marzo 2014,

<https://www.feandalucia.ccoo.es/docuipdf.aspx?d=11031&s=> Acceso, 20 de abril 2019.

CORTI, Berenice y Claudio Díaz. *Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María, Córdoba: EDUVIM, 2017

HILLIER, Paul. *Oxford studies of composers. Arvo Pärt*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.

MCCARTHY, Jaime and Arvo PÄRT. "An interview with Arvo Pärt". *The Musical Times*. Vol. 130, No. 1753 (Mar., 1989), pp. 130-133

https://www.jstor.org/stable/1193819?seq=1#page_scan_tab_contents Acceso, 21 de abril 2019.

MALIEPAARD, Reinier. "Da pacem Domine' of Arvo Pärt, based on a few medieval ideas". 2010.

https://mafiadoc.com/reinier-maliepaard-da-pacem-domine-of-arvo-prt-based-on-a-_5a1a500d1723dd4f0dd3fe88.html Acceso 21 de marzo 2019.

MOZEJKO, Danuta Teresa y Ricardo Lionel COSTA (Compiladores). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario, Santa Fe: HomoSapiens ediciones, 2002.