

Formatividad pareysoniana y la música sacra de Arvo Pärt

Pareysonian formativity and the sacred music of Arvo Pärt

EMILIO SIERRA GARCÍA
Universidad CEU San Pablo

Recibido: 19/12/21 Aceptado: 02/02/2022

RESUMEN

El presente artículo resume los fundamentos de la teoría estética formulada por Luigi Pareyson. La materia y la forma constituyen la obra y en ellas se da una unión entre lo espiritual y lo material mostrando la esencia de lo bello-verdadero en la trascendencia. La percepción de los sentidos y la interacción materia-espíritu nos llevará a las fuentes de la experiencia estética en tanto que experiencia del ser. Arvo Pärt lo manifestará así en *Berliner Messe* y *Cantus in memoriam of Benjamin Britten*. La forma abre la materia al espíritu y el espíritu abre el arte a la trascendencia.

PALABRAS CLAVE
FORMATIVIDAD, PAREYSON, ARVO PÄRT, ESPIRITUALIDAD,
TRASCENDENCIA

ABSTRACT

The perception of the senses and the matter-spirit interaction will lead us to the sources of aesthetic experience as an experience of being. Arvo Pärt will manifest this in *Berliner Messe* and *Cantus in memoriam of Benjamin Britten*. Form opens matter to spirit and spirit opens art to transcendence. This article summarizes the foundations of the aesthetic theory formulated by Luigi Pareyson. Matter and form constitute the work and in them there is a union between the spiritual and the material showing the essence of the beautiful-true in transcendence. The perception of the senses and the matter-spirit interaction will lead us to the sources of aesthetic

experience as an experience of being. Arvo Pärt will manifest this in Berliner Messe and Cantus in memoriam of Benjamin Britten. Form opens matter to spirit and spirit opens art to transcendence.

KEYWORDS

FORMATIVITY, PAREYSON, ARVO PÄRT, SPIRITUALITY, TRANSCENDENCE

I. INTRODUCCIÓN: LA FORMATIVIDAD PAREYSONIANA

¿QUÉ ES EL ARTE? ¿Cuál es el estatuto ontológico de la obra en cuanto tal? ¿Qué convierte al arte en arte? Todas estas preguntas conforman gran parte del pensamiento estético que, a partir de Baumgarten hasta nuestros días ha producido libros, artículos, obras y debates. Este artículo se centrará en el planteamiento estético de Luigi Pareyson que marcó un antes y un después en la estética italiana el siglo XX y logró traspasar las fronteras de su suelo patrio. Pretendo responder a la pregunta por la esencia del arte para ilustrar dicha esencia con la obra del músico Arvo Pärt y, a partir ahí, concluir con algunas consideraciones sobre la espiritualidad del arte y el mundo contemporáneo.

Para empezar con la pregunta por el arte, se debe responder con claridad y concisión afirmando que el arte consiste necesariamente en una operación física que produce algo físico. Los edificios o planos en la arquitectura, las páginas en la literatura, incluso la propia fonética supone la presencia de un elemento sensible que puede ser identificado con el arte. La teoría de la formatividad pareysoniana afirma que el arte necesita de la materia para sostener su especificación y no confundirse con el resto de las actividades humanas como podría ser la belleza de una acción o de un sistema de pensamiento. Solo la materia física puede ser la sede de un valor estético absoluto que no se reduzca a otros valores, con una finalidad propia (Pareyson 1966, p. 146). Sin embargo, para Pareyson la materia física como tal no es suficiente ya que materia y forma constituyen la obra de arte. La forma es de por sí y en sí lo interpretable, lo esencialmente abierto y comunicativo del ser (Ibid., 281). La obra de arte, que es sobre todo forma, se constituye, por lo tanto, en abierta en grado supremo y máximamente comunicable con una particular evidencia e intensidad. Su aspecto manifiesta lo que es: transparencia. No es signo, ni símbolo, ni alusión. En ella espiritualidad y fisicidad son uno, su presencia física es elocuente y expresiva. Podemos decir que, por ello, la obra de arte es lo más comprensible de todo lo que existe, su ser es un darse, su existencia es manifestación de su significado y de su secreto. La misma realidad material es su sentido profundo, su cuerpo es espíritu y alma.

Hablar del arte en tanto que expresión, no es más que otra manera de sostener que la forma es comunicable por sí misma y en sí misma. La forma es

sobre todo expresión de sí porque contiene todo lo que ella declara y declara todo lo que ella es. La forma es expresiva de sí y del autor también. La forma es personal y lo es, en un doble sentido. En primer lugar, es personal porque revela al autor; y, en segundo lugar, es personal en cuanto que está dotada de una personalidad propia e independiente. La obra de arte, que es sobre todo forma, es máximamente independiente y viva. Para Arvo Pärt, igual que para Pareyson, la obra constituye un organismo viviente (Restagno 2004, p. 33).

La obra de arte es un mundo y una forma, una forma que deviene mundo y un mundo que deviene forma. Es mundo en cuanto que es una realidad universal que es vista así por una persona. Para Pareyson un mundo es una visión del universo que se hace carne y sangre de una persona, es la persona misma en su realidad viviente comunicable y razonante. Lo que caracteriza a un mundo es su personalidad, su ser personal y espiritual de una civilización, de un pueblo, de una época, el alma que en todo ello se expresa a través del arte. Pero en la obra de arte, un mundo se apropia de su existencia artística en cuanto que se identifica con la obra misma en la totalidad que lo caracteriza (Pareyson 1966, p. 285). Esto es lo más extraordinario del arte. Uno está delante de una “cosa” que deviene en un “mundo”. Sin embargo, el arte llega solo hasta aquí. Pareyson quiere destacar que el arte no es aquel saber que nos da a conocer el misterio del universo, el fondo mismo de la realidad. El arte no puede otorgarnos ese saber porque el arte no es ningún saber, sino sobre todo un hacer, por eso es necesaria la estética filosófica (Pareyson 2005, p. 58).

Siendo la relación forma-materia como hasta ahora hemos explicado, de la entraña de la formatividad pareysoniana surge una pregunta que relaciona la materia con el artista: ¿cuál es el principio de tensión entre la intención formativa y la materia?, es decir, ¿cómo interpreta el artista la materia?, ¿cómo la contempla? El artista estudia amorosamente la materia, escruta hasta el fondo sus reacciones, la interroga para poder conocerla y mandar sobre ella, la interpela para dominarla, la obedece para poderla plegar a su voluntad, la sondea porque así revela posibilidades latentes que conectan con sus intenciones (Pareyson 1966, p. 48). El artista mantiene con la materia una relación de estudio, de escrutinio, de interrogación, de interpretación, de obediencia, de profundización, de excavación, de indagación, de prolongación y de recuperación. En estos términos subyace la bipolaridad básica en la que se da una recepción y un cuidado-actividad del artista respecto a la materia y al ser de la obra que forma. No hay dominio, sino acogida. ¿Servirá el arte para una nueva manera de acercarnos y entender en sentido de acogida el ser, la belleza y la verdad?

Para resumir la teoría de Pareyson se puede afirmar que la operación artística siendo un ejercicio de formatividad consiste en un doble proceso. Por un lado, está la espiritualidad y humanidad del artista con su vocación,

su modo de formar, su estilo; y, por otro lado, está la intención formativa que adopta la materia y transforma su resistencia en estímulo y sugerencia. La obra de arte tiene un carácter singularísimo debido a su proceso espiritual propio de la persona del artista que forma según su estilo de formación único e irreplicable. Por ello, el estatuto ontológico de la obra es materia y espíritu, fisicidad y personalidad, objeto e interioridad. La obra de arte es objeto entre objetos, algo físico y material. La materia la constituye, lo es todo en ella. Lo primero que capta la persona de la obra de arte es su materia, pero aparece ante la persona como una materia formada. No es una materia mostrenca o bruta, es singular porque la espiritualidad del formante y su personalidad la han hecho obra, la han hecho forma a partir de la energía formadora. Queda claro que, si la obra de arte es materia, pero materia formada, el concepto de forma debe tener un puesto privilegiado y la pregunta por su esencia es apremiante. El mismo Pareyson la define diciendo que la forma es tanto física como espiritual, porque si la materia formada es física, la forma de formarla es espiritual. Se da una conjunción de espíritu y materia en la obra de arte. No solo expresa la persona del artista, porque más bien es, de cierta manera, entera e indivisible, la persona del artista hecha todo objeto material, físico y existente, sin que esto contravenga, por supuesto, la evidente trascendencia mutua de la obra y la persona (Pareyson 2005, p. 54).

Acerca de las tres nociones fundamentales de la obra de arte que son el contenido, el estilo y la materia, se observa como en la teoría de la formatividad nos encontramos con la paradoja de que en la obra de arte es imposible separarlas entre sí. Hay una simultaneidad de estos en ella. La obra es una e indivisible. El contenido es el modo de formar, el estilo la personalidad de la forma y la materia aparece como materia formada. No es que la obra de arte tenga contenido, estilo o materia; es que la obra de arte es su contenido, su estilo y su materia. Para Pareyson esta unidad indisoluble tiene sentido a partir de su concepción unitaria del proceso formador donde para el estilo existe una espiritualidad, para el contenido una intención formativa y para la materia un modo de formar. La indisolubilidad se da en la tensión de la relación entre espiritualidad, intención formativa y posibilidades de la materia.

¿Qué relación guarda la propuesta pareysoniana con la música de Arvo Pärt o con la música en general? ¿Acaso no es la música el arte menos material de todas, como subrayaron en su momento Kant y Hegel? Entre los años 1932 y 1933, A. Webern en sus conferencias del Camino hacia la nueva música hablaba de enseñar a ver abismos allí donde hay lugares comunes, entendiendo por lugares comunes las normas y las reglas de todo arte que apenas asombran y resultando obvias, la mayoría de las veces, encasillan el misterio del ser en obras de escuela. El esteticismo nubla y ciega el misterio del ser y la libertad del artista. Webern consideraba que, de alguna manera,

las escuelas estaban haciendo imposible el camino hacia la forma. Obra de arte, vida plena y belleza se ligan a la forma, porque la forma sostiene toda vida y toda obra. El arte contribuye así a guiar por el camino hacia la forma originaria que es «la Forma que se identifica con la existencia, la Forma que se sitúa más allá de lo abierto y de lo errado, del yo y del tú (...) más allá incluso de la autonomía y de la heteronomía, pues ella liga a Dios y al mundo en una intimidad inconcebible» (Pons 2015, p. 219). El arte produce el ser en tanto que lo acoge de una manera novedosa, genera la forma recibiendo su designio, custodiándola no en tanto que dominio (Heidegger), sino en tanto que cultivo. Crear es creer, creer es vivir y vivir «significa defender una forma» (Pons 2015, p. 255). Cabe destacar que para Pärt, Webern es una excepción a la música de su tiempo. Es un compositor que llegar «a profundizar» por su gran transparencia (Restagno 2004, p. 38).

A continuación, mostraré como Arvo Pärt se sitúa en esta encrucijada por una nueva música y un ejercicio consiente de formatividad.

II. UN CASO CONCRETO: LA MÚSICA SACRA DE ARVO PÄRT

Arvo Pärt, en tanto que compositor original y de renombre mundial, sitúa el inicio de su camino en un mundo profundamente lacerado y en confrontación con un dodecafonismo agradable (Ibid., 35). Pärt es un músico a caballo entre la agresividad y la impresión de serenidad que pretende transmitir al mundo algo nuevo y distinto. Las primeras obras atestiguan esta agresividad solapada (*Perpetuum mobile*) y explosionada (*Nekrolog*). La dodecafonía presentaba la imagen de un mundo ultraterreno en el que no había ningún eco de los castigos a los que estaba siendo sometido el ser humano del siglo XX. Se buscaba una visión distanciada y objetiva (*Perpetuum mobile*). Pärt participó de ello, pero también manifestó su señal de protesta en *Nekrolog*.

Tuvo un momento en el que pensó que toda fórmula matemática podía transcribirse musicalmente, dando lugar a un música transparente y objetiva, no emocional, pero lejana al proyecto del dodecafonismo. Después de la experiencia emocional y subjetiva de *Nekrolog*, nos encontramos con *Perpetuum mobile* y la idea matemática y filosófica que pretende representar un camino en espiral destinado a culminar en el punto desde el que partía, pero en un nivel diferente. Perseguido por las autoridades soviéticas ante aquel arte de aires no lo suficientemente acordes al régimen, Pärt entró en una profunda crisis personal, artística y espiritual. De esta crisis es de donde emergería su período de las creaciones sacras y de ese estilo personal que le ha dado fama en el mundo contemporáneo. De este período es de donde tomaré el ejemplo para especificar la formatividad pareysoniana.

Es sabido que el origen de la música está ligado a la religión, al canto de alabanza y al himno ritual (Plazaola, 2007, p. 7). En el seno de la música

sacra surgieron los primeros sistemas de notación musical, la polifonía y el contrapunto (Trías, 2010, p. 21). El intento de A. Pärt en tanto que músico sacro es volver a las fuentes primigenias de su arte. La controversia acerca del origen y resurgimiento de nuevas formas de expresión del arte sacro nos llevarían a pensar a lo largo de la historia del arte en casos como el de Verdi y lo sagrado hecho teatro (Petrobelli, 1998), en Wagner y la sacralización de la obra de arte total con un carácter antropocéntrico (Williams, 2004) o en Bruckner y la elevación de la sinfonía a liturgia sonora (Storni, 1977). No obstante, para Pärt, la música eclesiástica tiene unos rasgos distintivos claramente definidos como la preeminencia de la palabra sobre la música, la preeminencia de la voz sobre los instrumentos y el precepto de que la música debe ser trascendente, es decir, debe elevar el espíritu antes que los sentidos (Bernard, 1996, p.123). La música en tanto que arte máximamente espiritual lleva a Dios y a lo sublime, aunque no siempre de manera cultural (Sequeri, 2008, p. 33). La historia de la música ha sido la historia de la relación entre la persona, el arte y la fiesta, la liturgia sagrada y, con el paso del tiempo, una progresiva secularización para un uso más cotidiano o con temas y motivos menos sacros, aunque siempre haya existido una tradición musical profana (Rebatet, 1997). Según la tradición cristiana sería en Dios donde habría que situar el origen del canto y la música (Ratzinger, 2005, p. 162). Así sucede en Arvo Pärt, no solo en lo que se refiere a los textos de los que se sirve, sino al motivo que le lleva a componer e inspirarse (Dolp, 2017, p. 28).

III. ESTUDIO DE CASO: UNA MÚSICA NACIDA PARA DIOS

Arvo Pärt es uno de los representantes con más fama en la actualidad dentro del ámbito de la música sacra. Se enmarca dentro de una manera de componer que se inspira en la religión, en sus textos, en su liturgia, y que obedece a las prescripciones eclesiásticas relacionadas con las exigencias del culto. En cuanto a la inspiración religiosa de la música de Arvo Pärt, es evidente que la religiosidad del arte está dada en él, más que por los sujetos representados o tratados, por el espíritu que anima la representación y mueve el tratamiento de la obra. La construcción de la religiosidad que deriva de ella proviene más de una inspiración toda expresada en la realidad del arte que de los significados evocados por los sujetos y tópicos. El arte sacro es verdaderamente religioso si la espiritualidad religiosa es necesaria para apreciar su valor de arte, para penetrar en su inspiración (Pareyson, 1966, p. 51).

Puede parecer que solo la inspiración religiosa de la música de Pärt pudiese ser capaz de resolverse en el arte, en el sentido de que es capaz de interponerse en inspiración y motivo; pero en realidad también la docilidad a las prescripciones del culto que parece introducir una función no artística y un propósito puramente externo puede y debe interiorizarse hasta el punto de

convertirse en esencial para el arte mismo. Solo en el pacto inspiración-evento cultural el arte sacro es verdaderamente arte en el mismo arte que cumple sus tareas de culto.

Las exigencias del culto y las limitaciones que este impone no limitan las proporciones asignadas a su edificio y el destino al que debe servir: de hecho, para el verdadero artista este tipo de limitación se convierte, más que en un obstáculo o impedimento, en una oportunidad para sugerir posibilidades. Así interiorizadas y convirtiéndose en parte integrante de una misma inspiración, las dos condiciones están mucho más cerca de lo que parecen a primera vista: el carácter cultural y litúrgico según unas normas termina asimilándose e identificándose con la inspiración del artista, ya que por un lado la religiosidad incluye el significado de liturgia, culto, iglesia, oración, y por otro lado todas estas cosas adquieren su verdadero significado solo si se incluyen en la intimidad de la experiencia religiosa. Podría ser que ciertas prescripciones inherentes a la adoración permanezcan ancladas a una sensibilidad pasada, o que un gusto renovado se limite a muy pocas capas de la población religiosa. Sería difícil en tales casos obtener el anonimato, la pureza de la composición que refiere solo a Dios. En el caso del estancamiento en un pasado, se podría imponer una renovación y actualización de las prescripciones, las cuales, lejos de ser un extrínseco dado al arte, pueden incluso ser la condición de una renovación del arte sacro, creando el ambiente propicio para la manifestación de un nuevo espíritu. En el caso de un gusto renovado, sería comprensible que las prescripciones fuesen más exigentes hacia los que son capaces de entender más, y más solícitas hacia la masa de fieles (Pareyson, 1966, p. 52).

Arvo Pärt define su música como “tintineante”, repleta de armonías simples y acordes triádicos que recuerdan al sonido de las campanas. Lo propio de “lo tintineante” es que sucede con un ritmo simple y no cambian el tempo, mostrando una clara influencia de la música antigua que Pärt une al uso de textos sagrados. La lógica íntima de su arte musical quiere responder a sus propias leyes. En la música, como en todas las artes, los sentidos captan de manera inmediata la lógica interna del estímulo que produce la obra. El oído percibe la música como algo ajeno y propio, no solo como un mero juego en busca de la originalidad. Para Pärt muchos compositores contemporáneos afanados en la novedad hacen imposible que se les siga y nos privan del acceso a nuevos mundos sonoros. Pärt se mantiene a favor de la sencillez técnico-formal y apela a los límites de la comprensibilidad (Restagno 2004, p. 81).

Podemos encontrar un ejercicio práctico de formatividad a la hora de hablar de la Berliner Messe. Pärt lo explica de la siguiente manera. Toma una nota que sirve de guía para el trabajo, un Sol y comienza por el alto. La primera palabra comienza desde el Sol y desciende sílaba tras sílaba hacia abajo: Ky-ri-e. La segunda palabra en cambio desciende, en cuatro sílabas,

hacia el sonido central. Si hubieran sido cinco sílabas habría partido de Mi bemol. Así también forma la segunda serie del alto. Esta es una línea. Luego viene una segunda línea en la soprano, que está en una relación particular con la línea alta. El material del tercer compás está formado únicamente por los sonidos de la tríada de Sol menor, así como el de la soprano y el tenor del quinto compás. La disposición de los tres sonidos obviamente no es aleatoria, sino que se basa en una idea reguladora. Las voces de alto y soprano constituyen una unión (compás 3 del ejemplo): la primera nota de eleison a la voz de alto, Re4, resuena junto con la nota de la tríada más cercana que es Si bemol3. La segunda nota, Do4, se yuxtapone con una nota que siempre deriva de la tríada de sol menor, Re4, mientras que la tercera, a la nota más baja más cercana, y así sucesivamente:

Berliner Messe
für Chor (SATB) und Streichorchester
(1990, rev. 2002)

Arvo Pärt
(* 1935)

Kyrie

The image displays a page of a musical score for the Kyrie section of the Berliner Messe by Arvo Pärt. The score is arranged for SATB choir and string orchestra. It features three systems of staves. The first system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal staves, along with Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso string staves. The second system continues the vocal and string parts. The third system shows the Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal staves. The lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son.' are written under the vocal staves. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The measures are numbered 2, 8, and 9.

Figura 1. Partitura para coro y orquesta de cuerdas de la Berliner Messe de Arvo Pärt.

Pärt expone que la melodía y la forma de sonido están más allá de la inspiración espontánea (Restagno 2004, p. 218). El genio inspirado no es otro que el liberado para comunicar a los otros la belleza. Los principios generativos deben ser descubiertos por el compositor que, para dar forma significativa a

los algoritmos que subyacen a su trabajo, está llamado a un estricto control de sí mismo, casi como si tuviera que enfrentarse a la obra desde la perspectiva de la escucha. Y cuando constelaciones de creciente complejidad que parecen sin sentido se manifiestan en el curso de la composición, entonces el compositor se ve obligado a modificar las reglas básicas actuando retrospectivamente, a veces incluso eliminando una parte entera de su obra. Esto muestra con claridad las leyes de la formatividad pareysoniana en las que el hacer haciendo-formar formando descubre la propia ley de la creación de una obra concreta en una simultaneidad de invención y ejecución.

Otro ejemplo concreto de la formatividad sería el propio concepto de “lo tintineante” en Pärt. Para él, el concepto de tintineo refiere a una melodía y tres sonidos en los que cada nota de la melodía está unida a uno de esos tres sonidos según las reglas. Ciertamente surgen disonancias inesperadas, pero hay una lógica en la melodía superior al igual que la hay, aunque más oculta, en los tres sonidos que la acompañan. Esta es la dicotomía melódica que caracteriza el 1+1=1 pärtiano. En *Cantus in memoriam of Benjamin Britten*, por ejemplo, hay cinco líneas melódicas, cada una de las cuales tiene su propia línea de tintineo respectiva. El principio técnico es que, sobre la base de las mismas reglas, se pueden crear muchas posibilidades de acoplamiento de voces. En conclusión, esta segunda voz no es una voz armónica libre, sino que es consecuente con la línea melódica (Pareyson 1966, p. 159). Así como un niño se parece a sus padres, la voz tintineante lleva dentro de sí los mismos genes de la melodía. Pärt también afirma que la primera melodía podría representar sus pecados, lo que él mismo es, mientras que la segunda voz es el perdón que se le concede. En este caso también se corregiría su deambular subjetivo ya que todo depende de las cualidades que expresan las voces. Con ello el compositor intenta dar a la melodía, especialmente a la vocal, una objetividad superior, para que se pueda captar cada palabra que utilice una música. La preeminencia de la voz sobre los instrumentos es un influjo claro de lo sacro. Al poner la palabra en la música hay muchas posibilidades, pero para Pärt todo fluye espontáneamente del texto. No hace nada porque son las propias palabras las que escriben la línea (Restagno 2004, p. 49-50). Pärt se sirve de la monodía en su única línea melódica simple que precede a la polifonía. La polifonía se constituyó como adición de una segunda voz en intervalos regulares a la línea melódica única. El tintinnabuli de Pärt tiene una estructura muy similar ya que se elabora con dos voces, una que hace la melodía y otra, el acompañamiento. La que hace la melodía se construye en torno a una nota central, que puede ser la tónica o cualquier nota del acorde tónico, y se despliega en cuatro modos: partiendo de la nota central y ascendiendo, partiendo de la nota central y descendiendo, descendiendo hasta la nota central o ascendiendo hasta la nota central. La voz que hace el acompañamiento se construye usando las notas del acorde

tónico de la nota que suena en la melodía. Esto es herencia de su estudio del canto llano o de la polifonía bajo medieval y renacentista. Los intervalos que se emplean no son gratuitos, ni tampoco los tiempos. La estructura formal del canto gregoriano es en sí un acto de alabanza. El “espíritu de la música antigua” se desvela en la música de Pärt (Hillier, 1996, p. 39).

Tanto en el caso de la Berliner Messe como en el de Cantus in memoriam of Benjamin Britten, la formatividad es expresada en cuanto que proceso de invención y producción realizado no para conseguir obras especulativas o prácticas, sino para y por sí mismas. El arte forma por formar, forma persiguiendo únicamente la forma por sí misma. Esta forma que persigue es singular porque la ley que la gobierna es siempre propia e individual ya que se refiere a una obra concreta, pero también es universal porque la regla individual es verdaderamente ley que la gobierna y se agota de manera absoluta en sí, de tal forma que solo puede conocerse y entenderse de sí misma. La forma cuando se muestra en su naturaleza, en tanto que hallazgo y éxito, está repleta de maravilla y admiración como sucede con la Berliner Messe y Cantus in memoriam of Benjamin Britten descritos por el propio Pärt.

He de ver que concepción del arte subyace bajo estos supuestos y esta manera de formar la obra.

IV. LA CONCEPCIÓN DEL ARTE SEGÚN ARVO PÄRT

El ideal de Arvo Pärt es poder escribir una melodía con una voz infinita. Una música que sea un discurso, un flujo de pensamientos que nunca se completa y que es atravesado por destellos, tanto desde el interior como desde dentro. Para Pärt el pensamiento es débil y, por ello, pensamiento y música se ligan a nuestra debilidad e incompletitud. En el mundo del compositor checo esto se reflejaría en la melodía de una voz que es casi como una extracción de sangre. En la música se podría decir que una línea melódica es como el alma de un hombre. La riqueza de la música polifónica es la suma de las riquezas de cada una de esas melodías, como en el caso de la polifonía de los grandes maestros del pasado (Restagno 2004, p. 215). Para Pärt el modelo por antonomasia para la música es la polifonía del pasado. ¿Qué se puede deducir de ello? ¿cuál es pues la intención de su arte en esa identificación con los maestros compositores de antaño? La polifonía antigua y Bach son los guías de su expresión novedosa y profunda. Bach no es solo un pretexto. Lo ocurrido en Collage über B-A-C-H fue una verdadera explosión, provocada por un conflicto interno tan agudo que indujo a Arvo a realizar una autoagresión capaz de liberarlo de las cadenas (Ibid., 35).

El papel del músico y, por lo tanto, de la nueva música no es el conflicto. Es el diálogo interior en el que la fuente de la inspiración está dentro de uno mismo. La formación de la obra de arte es construcción y no destrucción

(Hillier, 1996, p. 19). La vanguardia no ha de buscar deconstruir. El afán posmoderno de disolución no es compatible con una formatividad abierta. El nuevo comienzo del que habla Pärt para las artes y la música queda pendiente para una filosofía que no esté anclada en el pasado en cuanto crítica, emancipación o conservadurismo, y tampoco en el yo. A parte de la espiritualidad del arte, otro de los conceptos claves para Pareyson y Pärt será el de tradición en tanto que fidelidad y liberación (Restagno 2004, pp. 78-80). Cabe señalar que la concepción popular de la creatividad artística todavía está algo influenciada por la estética del genio, tal como se había desarrollado durante el siglo XVIII. El artista es visto como un “segundo creador” que forja en un momento de inspiración un personaje sobrenatural, un mundo artificial. Muchos compositores de hoy en día miran con recelo tal tipo de subjetividad. La idea puede ser reemplazada por la investigación y la tradición. Respecto a la música, lo que se refiere a los principios estéticos del siglo XX apuntan a un pensamiento compositivo de tipo constructivista que producía estructuras sonoras racionalmente determinadas. Junto a estos, se reconoce un papel importante a los procesos permutativos, que pueden describirse como algoritmos (Pareyson 1966, p. 145).

El arte no es un producto dulce e industrial, para poder ser denominado sagrado ha de pasar por unos criterios específicos, lejos de cualquier intimidad, tanto religiosa como artística. Solo la inspiración del artista, su fijación en una determinada tradición y el fervor religioso de los fieles puede conferirle un carácter que no tiene para sí mismo. A parte de esta condición puramente subjetiva, se puede decir que el arte sacro, si no puede ser arte, ni siquiera puede ser verdaderamente sagrado.

La sacralidad del arte y la experiencia mística hacen que Pärt busque un sustrato único de la realidad múltiple. En este sentido en él, lo místico y la sacralidad se hacen uno. El mismo compositor afirma que: «lo complejo y multifacético solo me confunde, y debo buscar la unidad (...). He descubierto que es suficiente cuando una nota es tocada bellamente. Esa sola nota, o silencio, o momento de silencio me confortan» (Hillier, 1996, p. 30). De la unidad surgiría la necesidad del silencio en tanto que nicho inspirador y expresión misma de la música. El tema del silencio en el arte de Pärt se liga a una concepción de la teología negativa que afirma que, ante la inmensidad de Dios, se puede conocer lo que Dios no es, más que lo que es (Zuanazzi, 2005, p.33). El subsuelo platónico y judío que subyace a este planteamiento en el compositor tiene su origen en la constante lectura de algunos Padres de la Iglesia influenciados por el neoplatonismo como Orígenes, San Basilio o San Gregorio Nacianceno (Westerkamp, 2006, p. 58) . En Arvo Pärt hay una novedad respecto al tema del silencio ya que en el arte contemporáneo rara vez se alcanza algo más que un silencio de ausencia o un espacio interior en

donde podría manifestarse de nuevo la trascendencia, como si se comprendiese que «la función sagrada del arte quizás no sea otra que la de crear un vacío en el cual el hombre pueda percibir la trascendencia» (Dupré, 1998, p. 129). Ciertamente, quizás desde el vacío se pueda acceder a lo sagrado, pero lo sagrado en la perspectiva de Pareyson y Pärt es marcadamente religioso en un sentido positivo de religión reglada que acontece como propuesta de plenitud y no de vacío (Pareyson, 1968, p. 52). Un ejemplo de este silencio en Pärt, sería el hecho de que la concepción del tiempo no es lineal ni teleológica. El compositor trata un tiempo extático con un dinamismo que emana del silencio (Owens, 2000). La técnica del tintinnabuli que usa Pärt rememora la actitud que suscitan los iconos rusos o a las escenas de las películas de Tarkovsky. La tonalidad abstracta y minimalista dentro de un clima litúrgico busca transmitir y expresar la serenidad y el silencio de Dios (Hillier, 1996, p. 76).

En Pärt se asiste a una concepción de la belleza como expresión de una gracia que nos es dada. Ciertamente, lo bello es aquello que place a la vista, aquello que concierne al sentir (Angela 2013, pp. 159-196). El sentimiento se enraíza en lo más profundo del ser en diálogo con la razón pues, como ha afirmado el filósofo personalista F. Ebner, «también los sentidos son espíritu» (Pons 2015, p. 229). Sentir y razonar refiere a lo más íntimo de nuestro ser, a los fundamentos de una subjetividad que se abre ante la trascendencia y a la tradición para ir más allá de ella (Di Lasio 2017, p. 71). Para Arvo Pärt existe una comunión entre la subjetividad de la persona que crea y lo bello que ha sido objetivamente dado en la naturaleza, la vida y el arte precedente. En las composiciones del músico checo encontramos una nostalgia que despierta la experiencia de la belleza. Dicha nostalgia surge de la indigencia espiritual del ser humano ante la opacidad de un mundo que en silencio ha sido poblado de ruidos (Han 2017, 13-25). El músico habla a un mundo de corazones anhelantes de una expresividad trascendente, deseoso y lleno de necesidades internas que renueven la vida porque esta se percibe como no verdadera e inauténtica (Di Bella 2004, pp. 25-47).

El artista y el arte ¿qué son? ¿Es el arte mero juego y evasión?, ¿es responsabilidad y funcionalidad? El arte se alimenta de la vida, pero también de la conciencia cierta de poder desempeñar una misión. Es esto lo que Pareyson denomina “humanidad del arte” y que Pärt desempeñará a lo largo de sus composiciones (Pareyson 1966, p. 42). La propuesta de Luigi Pareyson y la práctica musical de Pärt nos llevarán a hablar de la espiritualidad del arte y su relación con el mundo contemporáneo.

V. CONCLUSIONES: EL SENTIDO DE LA ESPIRITUALIDAD DEL ARTE

¿Cuál es el anhelo último del ser humano que late en el arte? ¿Qué persigue el hombre en el arte? ¿La belleza? Sí, pero bajo la forma de la paz. La forma

del ser que se expresa en la belleza de la obra es aquella plenitud que persigue el ser humano a lo largo de toda su existencia. El hombre gracias a la forma es dúctil y está liberado de toda inseguridad y de todo titubeo paralizador. La forma y su búsqueda le hacen libre para sí mismo y para su posibilidad más elevada (Balthasar 1985, p. 27). El ser humano posee una forma vital que elige para su vida, un alma en la que se funde y que le expresa desde su intimidad, «una forma no impuesta sino otorgada desde el fondo del ser y libremente elegida, no caprichosa, sino irrepetible y personal» (Ibid., 28). En esa forma el hombre es capaz de entrar en comunión con la Forma de la belleza que es el ser y se nos entrega como gracia. Hay un “más” en la experiencia estética, una sobreabundancia del creador y el receptor de la forma que está por encima del mérito y del esfuerzo de crear e interpretar la vida y la obra. La base del arte es el asombro y la acogida. Así lo testimonian Pareyson y Pärt. Si para Pareyson este asombro y esta acogida tenían su fundamento en la ley de la formatividad en tanto que diálogo con el ser, para Pärt el cimiento estará en la formatividad propia del artista siempre abierto a traspasar las fronteras del yo. El yo está solo. Pärt parte de un enfoque religioso en el que se pone de manifiesto la necesidad espiritual del ser humano, que existe por y en su relación con Dios. De ahí la naturaleza sacra de sus composiciones. Frente a la absolutización del yo propio de la tradición occidental, en la tradición oriental, a la que pertenece Pärt, el cosmos no es tan importante como el microcosmos. Esto concierne a la persona y la persona consta de varias capas. Pärt afirma que él busca llegar a la capa más profunda y esencial, no como una oración, sino con el sencillo deseo de comunicarse con una entidad que también es divina (Restagno 2004, p. 250).

El arte tiene un eminente sentido espiritual y su carácter milagroso reside en que lo espiritual emerge de la materia elaborada. La forma tiene esa ambivalencia espíritu-materia que la conecta con las teorías cuánticas de la dualidad onda-corpúsculo, por la cual muchas partículas poseen comportamientos típicos de ondas en unos experimentos, mientras que aparecen como partículas compactas y localizadas en otros. Afirma Pärt que al hablar del arte nos encontramos con el concepto de espíritu. Remarca que el término “espiritual” no se refiere a algo místico sino a cosas muy concretas como el alma del hombre que no cambia nunca y, por ello, puede encontrar inspiración en lo eterno que se expresa en el tiempo por medio de la tradición. La tradición hace de nexo entre las formas, las purifica, las autentifica, las hace originales porque, desde el origen, pueden ir más allá. Pärt habla de la «una raíz profunda que empuja hacia arriba», de «una misma fruta que ha nutrido al mundo entero», de «la gran actualidad de los textos sagrados que, independientes de nosotros, nos esperan». Para él, las verdades universales están cerca, la verdad intrínseca de la pureza y de la belleza están ligadas a

ese núcleo ideal al que todo ser humano está atado: al alma (Restagno 2004, pp. 76-77). Es un núcleo con poder y calor extraordinarios, Pärt lo compara a un sistema solar donde todo está correlacionado con todo lo demás. Muchos compositores y críticos contemporáneos se habrían convertido en isla, sin referencia alguna a nadie más que a sí mismos. El máximo inconformismo habría devenido en conformismo y constante inquietud por salir en los medios y aparecer en el juicio de los demás. Muchos compositores actuales no serían capaces de afirmar como Beethoven ante el fracaso de sus últimos cuartetos de cuerda: «No son para vosotros, son para tiempos venideros» (Autexier 1992, p. 125). Asistimos a una fuerte crisis de significado. A. Vega ha puesto de relieve que «la destrucción del carácter mediador de las imágenes simbólicas, a causa de la ausencia de una significación extrasensible, aniquilada por la experiencia de nihilidad, nos obliga a pensar acerca de la inmediatez de la experiencia estética» (Vega 2006, p. 50). Para elaborar una estética y una hermenéutica que no se autorreferencial ni ensimismada, en un supuesto mundo de imágenes sin modelo ni narratividad, hemos de volver a la mística y a la sacralidad del arte. En el fondo, el intento del arte abstracto no era otro que eso mismo (Ibid., 60).

El espíritu y, por lo tanto, el carácter espiritual del arte es trascendencia y cuna de los elementos que encontramos en la naturaleza del ser humano que le hacen ir más allá de sí: la naturaleza, la moral, la memoria, la historia y el inconsciente. Todos estos lugares de trascendencia que recoge la experiencia artística son para la experiencia del hombre posibles sedes de Dios, lugares donde Dios habita, se revela y se esconde, lugares de los que el hombre no tiene disponibilidad y acceso, viviendas reservadas para lo divino a las que se accede por caminos distintos a los indicados por el pensamiento racional. Desde la conceptualidad filosófica, fruto de la reflexión de toda la humanidad, el ser humano no va más allá de sí mismo. Para acercarse a Dios, la estética y el arte, sobre todo la música por su carácter eminentemente espiritual, son un camino más directo. Es la opinión de muchos filósofos, entre ellos, Schelling que buscó abrir la filosofía idealista al hecho religioso (Schelling 1998, p. 200). La música puede sugerir con mayor inmediatez lo inobjetable en su trascendencia y presencia, dirección y disponibilidad, ocultamiento y revelación. El arte logra sugerir esa inagotable fuente de significados que caracteriza a la verdad protegiéndola de cualquier limitación (Di Lasio 2017, p. 74).

La trascendencia a la que apunto en la que se expresa el espíritu y se concreta la espiritualidad del arte es la que busca la paz, como decía al principio. La paz que anhela el espíritu humano se encuentra en la trascendencia que está aquí, en la obra, en la belleza, en la forma y en la música. Pärt pone de relieve la experiencia de que nuestro cuerpo registra los números contenidos

en la música consciente e inconscientemente. Cuando se afina un piano o incluso solo dos cuerdas de un instrumento, siempre llega un momento en que el roce cesa y el sonido se vuelve estable: a partir de aquí se origina la tranquilidad. Es “algo” que va más allá de los oídos y llega directamente al cuerpo. Una disonancia inmadura tiene el efecto contrario: una sensación de relativa incomodidad. De esta manera recibimos dos datos completamente diferentes. Por esta razón, cada paso que damos en la puntuación corresponde a un número particular y dependiendo de si es claro, simple, complicado o sistemático, el efecto y el resultado divergen. La simplicidad es una de las características del espíritu que encuentra su hogar en lo simple y armónico. Lo simple produce la paz incluso a nivel fisiológico y psicológico.

Concluyo afirmando que el lugar de la paz y de la quietud es la contemplación. La música sería un arte máximamente contemplable y espiritual, y, por ello, puede constituirse en el perfecto instrumento de la paz. Luigi Pareyson ha subrayado el doble aspecto de búsqueda y posesión propio de la estética y de la vida humana que culmina con la contemplación. La contemplación es propiamente éxtasis de posesión y satisfacción por el cese de la búsqueda en el objeto y la forma que se ha perseguido (Pareyson 2005, 25). Pareyson en este contexto hace referencia a Aristóteles y Plotino. Para Aristóteles el placer más alto sería la contemplación. Para Plotino el alma contemplativa está en reposo y, colmada, no anhela nada más. El culmen acontece cuando se puede decir que se ha hallado el verdadero sentido de algo. Es el momento en que ese “algo” no es tanto un reclamo, una propuesta; y el que vive y percibe no es solo encuentra demanda, búsqueda y pregunta, sino que también descubre respuesta y hallazgo (Pareyson 1966, p. 191). La estética concluye con la contemplación y el gozo de lo bello (Pareyson 2005, p. 194). Por ello, la contemplación como conclusión del proceso consiste en ver la forma como forma (Guardini 2006, p. 11). Aquello que en el proceso de búsqueda había sido esbozo interno de una figura, deviene en imagen clara y precisa en la que se reconoce el sentido de aquello que se escrutaba. La forma aparece como forma, no como nueva posibilidad de seguir verificando e interpretando el sentido de la cosa. La imagen aparece como una forma definida y precisa y verdaderamente así se ve. A este ver, a esa contemplación, se liga de manera necesaria un placer: la tensión de la búsqueda encuentra sosiego y reposo (Pareyson 2005, p. 195).

Arvo Pärt ha expresado que su música, que pasa de lo incorpóreo a lo corporal, es invisible. Lo que quiere decir no se puede decir con la ayuda de la música, porque es algo que no existe. Su propósito es escribir una música que sea lo opuesto a la meditación, es decir, una música de concentración y contemplación, ya que la concreción y la meditación no son en absoluto lo mismo. Son dos cosas completamente diferentes. Lo importante es distinguir

entre dos mundos diferentes: la meditación apacigua a quienes la usan como pastilla para dormir. Para Arvo Pärt la meditación parece vacía e incolora, una especie de solución líquida que se vuelve cada vez más pobre en sustancia. La única paz verdaderamente necesaria es la que surge de las profundidades del alma. La línea divisoria se encuentra entre la concreción del pensamiento y su inclinación hacia lo abstracto. No nos interesa en absoluto comenzar en la dirección de la infinitud del cosmos; por el contrario, el arte de Pärt y la filosofía de Pareyson prefieren la dirección opuesta, la orientada hacia el Big Bang. En definitiva, hacen la elección de volver al origen (Restagno 2004, p. 249).

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELL, A. 2011: *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro.
- AZNAR ALMAZÁN, S. 2006: *El arte de acción*. Madrid: Nerea.
- AZNAR ALMAZÁN, S. y MARTÍNEZ PINO, J. 2009: Últimas tendencias del arte. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.
- CONILL SANCHO, J. 1997: *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*. Madrid: Tecnos.
- CONILL SANCHO, J. 2019: *Intimidación corporal y persona humana. De Nietzsche a Ortega y Zubiri*. Madrid: Tecnos.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. A. 2013: *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Barcelona: Bellaterra.
- DEL VALLE CORDERO, A. (2013), «Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos», *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) pp. 67-82.
- DELEUZE, G. 2002: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, M. 2019: *Historia de la Sexualidad IV. Las confesiones de la carne*. Madrid : Akal.
- GUASCH, A. M. 2007: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- JARA, J. (2009), «Hermenéutica genealógica desde el cuerpo», *Estudios Nietzsche. Nietzsche y la hermenéutica*, IX, pp. 15-23;
- JARA, J. 1998: *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Anthropos.
- NIETZSCHE, F. 2010-2016: *Obras completas*. Madrid: Tecnos.
- NIETZSCHE, F. 2006-2010: *Fragments póstumos*. Madrid: Tecnos.
- ONFRAY M. 2011: *La Construction du surhomme*. Paris: Graset.
- ONFRAY, M. 2011: *Freud. El crepúsculo de un ídolo*. Madrid: Taurus.
- OTERO LEÓN, L. (2008), «De la estética como fisiología en Nietzsche a la curación como obra de arte en Gadamer», *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*, XIII, pp. 19-35,
- RUDINESCO, E. 2011: *¿Por qué tanto odio?* Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- SALGADO, E. 2007: *Cumbre y abismo en la filosofía de Nietzsche. El cultivo de sí mismo*, Madrid, Plaza y Valdés.

- SÁNCHEZ MECA, D. (2001), «Nietzsche o el sueño de la gran salud», *Paideía*, 58, pp. 505-522.
- SÁNCHEZ MECA, D. (2002), «Psicofisiología nietzscheana del arte y de la decadencia», en J. Rivera de Rosales y M^a. C. López Sáez (Coords.), *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED, pp. 107-132.
- SÁNCHEZ MECA, D. (2009), «Voluntad de poder e interpretación como supuestos de todo proceso orgánico», *Estudios Nietzsche*, 9, pp. 105-122.
- SÁNCHEZ MECA, D. 1989: *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- SÁNCHEZ MECA, D. 2005: *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos.
- SANTIAGO GUERVÓS, L. E. 2004: *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2010), «Cuerpo, dolor y rito en la *performance*: Las prácticas artísticas de Ron Athey», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 27.
- SEGALÉN, M. 2005: *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- SOLÁNS, P. 2007: *Accionismo vienés*. Madrid: Nerea.
- VALLE-CORDERO, A. (2014), «Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos» *Arte, individuo y sociedad*, 26 (1) pp. 67-82.

EMILIO GARCÍA es Profesor en la Universidad CEU san Pablo (Madrid) y la Escuela de Filosofía (Madrid, España) e investigador miembro del Academic Institute Global Center for religious research (Denver, Colorado).

Líneas de Investigación:

Estética contemporánea, Hermenéutica y experiencia religiosa, Acceso fenomenológico al ser, el misterio del mal y el sufrimiento humano, La unidad y la pluridimensionalidad de la razón humana: ampliación de la razón como una teórica de la experiencia

Publicaciones recientes:

- (2022). «Estética, verdad y contemplación» en *Revista de Filosofía Eikasía*, n° 105, marzo-abril 2022, p. 167-180.
- (2021). «The sources of post-truth in the current Thought» en *Philosophy Study*, vol. 11, n° 12, 113, Diciembre 2021, p. 928-932.

Correo electrónico: emilio-si@hotmail.com

