

esmuc

Trabajo Fin de Grado

La misa mínima:

Composición litúrgica con técnicas minimalistas

Estudiant:	Luis Meseguer Mira
Especialitat	Composició
Àmbit/Modalitat:	Teoria, Composició i Direcció
Director:	Josep Vila i Casañas
Curs:	2021-2022

Extracto

Català

Com pot la música minimalista, “neutra i buida”, representar allò sagrat? Aquest treball analitza les relacions entre la música minimalista i la sacra a la litúrgia catòlica. Es presenta el minimalisme com un conjunt de tècniques amb uns trets estètics gens “neutres”, sinó fruit del context històric en què van néixer. Després d'observar l'evolució històrica del minimalisme, s'observa des d'una perspectiva estètica, desgranant-ne els elements més essencials. D'altra banda, es reflexiona sobre el sentit de tècniques minimalistes en pràctiques cristianes anteriors i allò que aporten a la música litúrgica actual. Aquesta recerca culmina amb la composició *Misa mínima* (2022) de Luis Meseguer Mira. Ella mostra com el llenguatge minimalista expressa allò sagrat d'una forma única i diferent a tots els altres llenguatges estètics.

Castellano

¿Cómo puede la música minimalista, “neutra y vacía”, representar lo sagrado? Este trabajo analiza las relaciones entre la música minimalista y la sacra en la liturgia católica. Se presenta el minimalismo como un conjunto de técnicas con unos rasgos estéticos nada “neutros”, sino fruto del contexto histórico en que nacieron. Tras observar la evolución histórica del minimalismo, se observa desde una perspectiva estética, desgranando sus elementos más esenciales. Por otro lado, se reflexiona sobre el sentido de técnicas minimalistas en prácticas cristianas anteriores y lo que aportan en la música litúrgica actual. Esta investigación culmina con la composición *Misa mínima* (2022) de Luis Meseguer Mira. Ella muestra cómo el lenguaje minimalista expresa lo sagrado de una forma única y distinta a todos los demás lenguajes estéticos.

English

How can minimalist music, "neutral and empty", represent the sacred? This paper analyzes the relationship between minimalist music and sacred music in the Catholic liturgy. Minimalism is presented as a set of techniques with aesthetic features that are not "neutral" at all, but the result of the historical context in which they were born. After observing the historical evolution of minimalism, it is observed from an aesthetic perspective, unraveling its most essential elements. On the other hand, it reflects on the meaning of minimalist techniques in previous Christian practices and what they contribute to current liturgical

music. From this research derives the composition *Misa mínima* (2022) by Luis Meseguer Mira. It shows how the minimalist language expresses the sacred in a unique and different way to all other aesthetic languages.

Sumario

1. Introducción	6
2. Historia del minimalismo	8
2.1 Precedentes del minimalismo en el s.XX	8
2.2 Años 60 y 70: el movimiento minimalista.....	10
2.3 De los años 80 en adelante: el postminimalismo.....	13
2.4 Holy minimalism o minimalismo sacro	15
2.5 Conclusiones acerca de la historia del minimalismo.....	20
3. Parámetros estéticos del minimalismo	23
3.1 Origen del término “minimalismo”	23
3.2 Propuestas de definición	24
3.3 Influencias en el pensamiento minimalista.....	27
3.3.1 Música occidental	27
3.3.2 Música extra-occidental.....	28
3.3.3 Música medieval.....	29
3.3.4 Música popular	29
3.4 Objetivos estéticos	31
3.4.1 No-representación.....	31
3.4.2 Sencillez	32
3.4.3 No-teleología	33
3.4.4 Éxtasis.....	33
4. Minimalismo en la música sacra	36
4.1 Minimalismo en prácticas cristianas preexistentes.....	36
4.1.1 Cantilación.....	36
4.1.2 Hesicasmo y Oración de Jesús	37
4.1.3 Rosario.....	37
4.1.4 Silencio	39
4.1.5 Taizé.....	40
4.1.6 Tiempos litúrgicos penitenciales	41
4.2 Aportaciones del minimalismo en la composición litúrgica.....	42
4.2.1 Características de la composición litúrgica	42
4.2.2 No-representación.....	43
4.2.3 Sencillez	44
4.2.4 No-teleología	45
4.2.5 Éxtasis.....	48
4.3 Missa Syllabica (1977): un ejemplo de composición litúrgica minimalista.....	49

5. Misa mínima (2022)	53
5.1 Justificación estética	53
5.2 Análisis musical	54
5.2.1 Kyrie	54
5.2.2 Credo	55
5.2.3 Sanctus	58
5.2.4 Agnus Dei	60
6. Conclusiones	62
7. Bibliografía	65

1. Introducción

Según nos cuenta Judith Kubicki en *Liturgical music as ritual symbol* (1999, p.50), Olivier Messiaen admitió que no había tenido éxito en componer música para la asamblea. Es indudable la calidad y profundidad del lenguaje de Messiaen, pero no encajaba con lo que proponía la reforma musical del Concilio Vaticano II: una composición que incentive la participación activa del pueblo.

Si echamos un vistazo a las composiciones litúrgicas de la segunda mitad del s.XX y nuestra era del siglo XXI, nos encontramos efectivamente con lenguajes crípticos para el pueblo, como la *Misa de Juan XXIII* (1962) de Julián Carrillo o la *Misa del Papa Francisco* (2014) de Ennio Morricone. Por otro lado, nos encontramos con otras obras que, fomentando la participación del pueblo, están ligadas a la tradición sinfónica romántica, como las de Marco Frisina; o a la música pop, como la música de Hakuna Group Music.

Sin embargo, el minimalismo, como corriente artística vanguardista, puede ofrecer una visión diferente sobre la música litúrgica. Lleva consigo unos conceptos estéticos e interpretativos que nos proponemos analizar. Los objetivos de esta investigación son: esclarecer qué aporta el minimalismo a la música litúrgica y dotarse de herramientas técnicas y estéticas para mi obra *Misa mínima* (2022), compuesta a partir de esta investigación.

En primer lugar, situaremos el contexto histórico del movimiento minimalista. Ir a su origen nos ayudará a ver qué caracteriza al minimalismo, la esencia de sus obras, los conceptos que dinamizan las creaciones. En este capítulo nos centraremos en los cuatro pioneros más célebres: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, siendo conscientes de que no fueron los únicos. El motivo de esta reducción es sintetizar la información, ya que la diversidad estilística entre estos cuatro ya es representativa de la diversidad de compositores minimalistas. Además, las características de sus obras contienen los aspectos que consideramos más esenciales del minimalismo. Seguidamente, analizaremos la evolución del minimalismo, subrayando las diferencias estilísticas en compositores posteriores hasta los llamados “holy minimalists”: Arvo Pärt, John Tavener y Henryk Górecki. Las divergencias entre los compositores amparados bajo el paraguas del minimalismo nos permitirán tener una visión global realista de esta corriente.

En el tercer capítulo, abordaremos el minimalismo desde una perspectiva estética. Investigaremos el origen y sentido del término “minimalismo”, nos aproximaremos a una

definición y detallaremos las influencias que originan el pensamiento minimalista y los objetivos implícitos de las técnicas minimalistas.

El cuarto capítulo trata sobre las relaciones entre minimalismo y música sacra (que se concreta en música litúrgica). Primero de todo, descubriremos tendencias minimalistas en algunas tradiciones de oración y música cristianas. A continuación, veremos cómo encaja la estética minimalista en lo que propone la Iglesia católica para la liturgia. Se acabará el capítulo con un análisis musical de la *Missa syllabica* (1977, rev. 1996) de Arvo Pärt, como ejemplo de composición litúrgica minimalista. Este análisis ayudará a concretar cómo se adaptan las técnicas minimalistas a cada parte de la misa.

Se presentará la composición de mi obra *Misa mínima*, mostrando las técnicas utilizadas en cada movimiento y viendo cómo se relacionan con el sentido del texto y su contexto litúrgico. Se concluirá con un resumen de las aportaciones de la música minimalista a la liturgia, acentuando aquellos aspectos que la hacen diferente de otros lenguajes litúrgicos. También se reflexionará sobre el proceso creativo durante la composición de la obra y lo que ha aportado la investigación en esta obra.

2. Historia del minimalismo

2.1 Precedentes del minimalismo en el s.XX

Se suele hablar de arte minimalista como una corriente artística, fijada en la historia del arte contemporáneo aproximadamente a partir de los años 60 en los Estados Unidos. Pero, como es habitual en toda corriente artística, es difícil fijar una fecha de nacimiento, un “antes y después”. Esto ocurre tanto en música como en las demás disciplinas artísticas.

En las artes plásticas, podemos ver precedentes en el suprematismo de Malevich - *Cuadrado negro* (1915), literalmente un cuadrado negro sobre fondo blanco - el posterior expresionismo abstracto, con autores como Barnett Newman, Mark Rothko y Ad Reinhardt. Este movimiento buscaba la representación de lo abstracto con elementos sencillos. Sin embargo, lo que diferenció el minimalismo sobre la abstracción es que el minimalismo no buscaba ningún tipo de representación, ni figurativa, ni abstracta. Las *Black Paintings* (1959) de Frank Stella, líneas blancas simétricas sobre fondo negro, confirmaron este camino artístico. Stella definió su obra con la famosa sentencia: “What you see is what you see” [lo que ves es lo que ves] (Strickland, 1993, p.42).

Al igual que en las artes plásticas, muchos autores (Nyman, 2006; Strickland, 1993; Potter, 2002) consideran que las bases del minimalismo musical se establecieron poco a poco a lo largo de la primera mitad del s.XX. Así pues, el minimalista Steve Reich reconoce a Erik Satie como uno de sus compositores de referencia (Reich, 2002, p.160). Una de las obras más controvertidas de Satie es *Véxations* (1893): en esta obra el pianista debe repetir 840 veces un tema melódico. Michael Nyman (2006, p.185) cita el serialismo como otro fenómeno precursor del minimalismo. En concreto, explica que Young vio en Webern ciertos elementos estáticos que le animaron a explorar el lenguaje minimalista.

También hay elementos protominimalistas en la música de Morton Feldman: el uso del silencio y la limitación de eventos musicales, así como una larga duración global en contraposición con la baja densidad de eventos musicales en otras obras. Si bien es un precedente del minimalismo, no comparte todas sus características, especialmente por lo impredecible de sus constantes aunque irregulares cambios armónicos y dinámicos (Strickland, 1993, p.122).

Otro compositor que se ha considerado como predecesor al minimalismo es Giacinto Scelsi. Lo vemos en *Quattro pezzi (su una sola nota)* (1959) para orquesta. En estas composiciones, se presenta una sola nota mediante diferentes combinaciones instrumentales y evidenciando la fluctuación de sus parciales. En ese sentido, se le considera mayormente como predecesor al espectralismo, algo que han reconocido los mismos Tristan Murail y Gérard Grisey, entre otros (DeLio, 2017).

Otros compositores que exploraron el sonido de una misma nota fueron Elliott Carter, en el séptimo de sus *Eight Études and a Fantasy for Wind Quintet* (1950) y Györgi Ligeti en el inicio de su *Cello Concerto* (1966). Además, Ligeti trabajó con la reducción de alturas en su famosa *Musica Ricercata* (1953). Aun así, ambos compositores no desarrollaron la reducción de alturas como aspecto estilístico de su obra en general, así que deberemos tratar estos ejemplos como muestras aisladas.

Sin duda, el precedente que más influye en el minimalismo es John Cage, pionero de la música experimental. A través de la indeterminación de sus composiciones, incidió en la escucha de los sonidos por sí mismos, independientes de cualquier sistema que establezca relaciones entre ellos, evitando las relaciones de causa-efecto (Nyman, 2006, p.97). De esta manera, se dirigía la escucha a un estricto “presente”. *4'33* (1952) es la expresión de este concepto llevado al extremo: 4 minutos y 33 segundos en que los intérpretes no producen sonido alguno, provocando que los oyentes fijen su atención en los ruidos cotidianos y aleatorios como el tosido del que se sienta al lado, la ropa que roza con el asiento, etc.

En algunas obras suyas (por ejemplo, *Water Music* de 1953 o el *Concierto para piano y orquesta* de 1958), la “partitura” es un conjunto de acciones y gestos musicales sobre los que el intérprete toma decisiones. Así pues, no se le requería un resultado musical concreto sino sólo la acción performativa. El resultado musical llegaría por sí solo, haciendo que cada interpretación fuera completamente diferente a otra. En otras, como *Music of Changes* (1952), tomaba las decisiones compositivas siguiendo un proceso aleatorio del libro de adivinación chino *I Ching*, eliminando cualquier atisbo de expresión personal.

En cualquier caso, la atención del oyente respecto la obra estaba ligada a los avatares del presente, los eventos aleatorios o indeterminados que suceden de forma efímera. Esto influyó totalmente en el movimiento *Fluxus*, muy activo en los 60, que incidió también en la obra manifestada en el presente a través del concepto de *happening*. Fue una vanguardia no tanto por usar un lenguaje diferente en sus obras, sino por la misma concepción de estas, su

construcción y una relación directa y comprometedoras con el público. La Monte Young, pionero del minimalismo, estuvo involucrado en *Fluxus* entre 1960 y 1963. La partitura de su *Composition 1960 no.7* (1960) nos muestra únicamente las notas si 2 y fa# 3 con una anotación: “mantener durante mucho tiempo”. Fue interpretada por un trío de cuerda en 1961, con una duración de 45 minutos (DeLio, 2017). La obra muestra una sencillez en la ejecución y en el concepto que se encontrará en las obras minimalistas.

2.2 Años 60 y 70: el movimiento minimalista

Una de las primeras obras musicales minimalistas, si no la primera, es *Trio for Strings* (1958) de La Monte Young (Strickland, 1993, p.10). Pero tendremos que esperar a mediados de los 60 para encontrarnos con obras minimalistas que tuvieron mayor difusión: *In C* (1964) de Terry Riley, *It's gonna rain* (1965) de Steve Reich y *I+I* (1968) de Philip Glass, entre otras. Estas obras marcaron los inicios del movimiento por su propuesta radical basada en conceptos sencillos, que ahora describiremos brevemente.

La primera de todas ellas es *Trio for Strings* de La Monte Young. Ésta se caracteriza por el uso de notas suspendidas y largos silencios en el espacio total de aproximadamente una hora. Según el compositor, estas notas no deben entenderse como melodías, sino como capas de un mismo acorde (Nyman, 2006, p.186). Las notas se mantienen con un estricto *senza vibrato* y con dinámicas que van del *pppppp* a *fff*, provocando que tanto intérpretes como oyentes se concentren en las sutilezas del sonido. También utiliza el *Dream Chord*, un acorde que construye a partir del recuerdo de la infancia: el sonido de los postes telefónicos de su pueblo natal (Potter, 2002, p.23). Este acorde, formado por las notas sol, do, do# y re, es muy característico de su estilo particular y volverá aparecer en muchas más composiciones. Así pues, todos los elementos de *Trio for Strings* inciden en lo mismo: un culto al sonido, digno de ser escuchado por sí solo, en su pura expresión. El espectador no tiene guías narrativas para la escucha, sino que debe enfrentarse a su mismo fluir.

Si *Trio for Strings* busca el estatismo a partir de notas largas, *In C*, de Terry Riley, lo busca a partir de repeticiones. El título atestigua la naturaleza provocadora de la obra. En un contexto académico dominado por la atonalidad y las complejidades del serialismo, *In C* [en Do] reivindica un retorno a la tonalidad, siendo Do (Mayor, se entiende) la más básica y simple. La partitura de esta obra está compuesta por una serie de 53 patrones melódicos que los intérpretes deben repetir indefinidamente, pasando de uno a otro cuando lo deseen. También hay otras indicaciones: el número de intérpretes es indefinido, aunque se sugiere alrededor de

35; la duración total es indefinida, pero se sugiere entre 45 y 90 minutos; también se pide a los intérpretes que se escuchen entre ellos para que se encuentren simultáneamente en no más de tres patrones de distancia. Vemos, pues, la gran influencia de la música aleatoria, más concretamente, de la indeterminada, que no pide un resultado concreto, sino que promueve una escucha centrada en las particularidades interpretativas que no se volverán a repetir.

It's gonna rain de Steve Reich se basa en la “diferencia de fase”, un efecto psicoacústico con el que se puede “desdoblar” la percepción de un mismo sonido, convirtiéndolo a la percepción de dos sonidos idénticos separados por una leve diferencia temporal. *It's gonna rain*, pues, se construye a partir del proceso entre estas dos percepciones, una técnica a la que se llamó *phasing* y la aplicó a más composiciones como *Piano Phase* (1967).

Sin embargo, aparte del *phasing*, lo que es remarcable en las composiciones de Reich de esta época es el concepto de proceso. En sus obras, se explicita el proceso como elemento generador de la composición. Si bien en muchas de las obras de Cage había un proceso detrás de los eventos musicales, este proceso no se percibía en el resultado musical de forma consciente (Reich, 2002). En cambio, en la música de Reich, el proceso es totalmente audible y fácil de identificar. Más aún, es el elemento que hace avanzar a la obra y la dota de sentido. Como escribe Reich en su manifiesto *Music as a Gradual Process* (1968),

Interpretar y escuchar un proceso musical gradual se asemeja a tirar hacia atrás de un columpio, soltarlo y observar cómo se va posando poco a poco; dar la vuelta a un reloj de arena y observar cómo la arena corre lentamente por el fondo; poner los pies en la arena al borde del océano y observar, sentir y escuchar cómo las olas los van enterrando poco a poco. (Reich, 2002)

I+I, de Philip Glass, también se origina a través de un proceso audible. En este caso, a través de adición y sustracción rítmica. En la partitura se nos indica dos células rítmicas que el intérprete debe tocar haciendo una progresión aritmética. Por ejemplo, si tenemos las células *a* y *b*, puede realizar la siguiente combinación: *ab aab aaab aaaab*, etc. O cualquier otra transformación aritmética. El proceso queda sujeto al gusto del intérprete. El tempo y la duración total, también. De nuevo, hay indeterminación, simplicidad tímbrica (el intérprete golpea una mesa con sus manos) y simplicidad en el proceso de generación compositiva. Glass trabaja con procesos de adición y sustracción en más obras de esta época, tales como *Two Pages*, (1968) *Music in Fifths* (1969), *Music with Changing Parts* (1971).

Es en los años 70 cuando encontramos un estilo más evolucionado o “maduro” (Potter, 2002, p.211; p.307) de Reich y Glass. Su preocupación se desvió de la pureza estructural a las particularidades del sonido. Para ello, sus partituras abandonaron la indeterminación, exigiendo a los intérpretes una interpretación muy precisa de lo escrito. También las obras ganaron en complejidad, especialmente en el contrapunto y el ritmo de Reich. Así ocurre en *Drumming* de Reich (1971) y *Music in Twelve Parts* de Glass (1974).

Por otro lado, Terry Riley se interesó por otros temas, tales como la melodía, la afinación justa, los modos indios y la improvisación. Young también ahondó en la música india y la investigación sobre la afinación. *The Well-Tuned Piano* (empezada en 1964, retomada en los 1970) es el resultado de una búsqueda constante sobre la afinación. Así pues, si la historia del minimalismo se pudiera trazar en líneas, diríamos que Reich y Glass tomaron una dirección común, ganando mayor fama. Por otro lado, la línea trazada por Young y Riley se desviaría de este camino principal y sus obras no fueron tan difundidas.

Paul Hillier (Reich, 2002, p.4) considera 1976 como el punto climático del minimalismo: Louis Andriessen compone *De Staat*, Gorécki compone su 3ª Sinfonía, Arvo Pärt realiza sus primeras composiciones usando la técnica del *tintinnabuli*, se estrena *Music for 18 Musicians* de Reich, finaliza la composición de *Einstein on the Beach* de Glass. Sobre estas dos últimas, destacamos el desarrollo armónico como elemento estructural. Esto marcará la trayectoria de estos compositores, que darán a la armonía una importancia que antes no tenía en sus obras anteriores.

Los cuatro compositores analizados son estadounidenses y está muy extendido el convencimiento de que el minimalismo es intrínsecamente “americano” (Strickland, 1992, p.3-4). Sin embargo, un estudio de la música minimalista en Holanda y Bélgica sugiere que ya existía una esencia minimalista en estos países en las composiciones de Karel Goeyvaerts y Frans Geysen (Delaere *et al.*, 2004, p.32,72). En el caso de Goeyvaerts, ya en los años 50 componía obras con un marcado estilo estático y cuyas estructuras dependían de ideas básicas. En el caso de Geysen, durante los años 60 componía obras con técnicas repetitivas y aditivas sin conocer la realidad paralela americana. Esto encaja con lo expuesto en el apartado sobre los precedentes del minimalismo: en Europa, ya había surgido la concepción de lo mínimo como terreno de experimentación, aunque se haya mostrado tímidamente en obras muy escasas y dispersas. Si después se ha acogido la novedad minimalista

estadounidense es porque ya se había creado un caldo de cultivo que propiciaba un interés en este tipo de música.

2.3 De los años 80 en adelante: el postminimalismo

A partir de los años 80, se unen más compositores a la corriente minimalista y el lenguaje sigue evolucionando. Un hecho importante para tener en cuenta es la diversidad geográfica: si bien los anteriores compositores se encontraban en un contexto reducido (Nueva York y California), aparecen más en otros lugares de EEUU – William Duckworth en Pennsylvania, Janice Giteck en Seattle, Peter Gena en Chicago (Stanton, 2010, p.31) - o de Europa – Michael Nyman, Steve Martland y Graham Fitkin en Reino Unido, Louis Andriessen en Holanda, Karel Goeyvaerts en Bélgica, Hans Otte en Alemania, etc.

En muchos casos, las obras adquieren ciertas características que obligan a diferenciarse del minimalismo y se empieza a hablar del “postminimalismo”. Algunas de estas características son un mayor movimiento armónico, mayor variedad textural, un proceso compositivo menos evidente y una mayor voluntad de expresión subjetiva a diferencia de la “impersonalidad motórica minimalista” (Stanton, 2010, p.28-30).

Se ha vinculado ideológicamente el postminimalismo al llamado “postmodernismo”. El postmodernismo, a diferencia de las vanguardias anteriores, no apuesta por la ruptura con la tradición ni por un postulado conceptual radical, sino que aprovecha elementos e ideas de diferentes influencias dando a lugar un resultado híbrido (Stanton, 2010, p.28). El minimalismo, entonces, sería una fuente más de donde beben los compositores, un conjunto de herramientas para la composición. Lo vemos, por ejemplo, en el primer movimiento de *Harmonielehre* (1985) de John Adams. Utiliza patrones rítmicos minimalistas en acordes placados en *tutti* junto con una melodía extremadamente lírica con referencias a Mahler.

Por lo que respecta al postminimalismo europeo, destacamos la obra del holandés Louis Andriessen, que influenció así a sus alumnos como Graham Fitkin, Steve Martland, Mary Finsterer, Cornelis de Bondt o Diderik Wagenaar, haciendo nacer lo que se conoce como la “escuela de La Haya” (Delaere et al., 2004, p.73). *Working Union* (1975) de Andriessen hace referencia al sonido mecánico de máquinas y fábricas, ligando el material sonoro a un significado extramusical.

Llama la atención el desarrollo del minimalismo en algunos países tras el telón de acero. El Festival de Otoño de Varsovia, referente de la música clásica contemporánea, tuvo un papel

estratégico: en 1969 se interpretó *In C* de Terry Riley y más adelante otras obras como *De Staat* (1976) de Andriessen y ello inspiró a muchos compositores de esta área (Nakas, 2004). En Lituania, el minimalismo se ligó con una búsqueda de lo folklórico, lo medieval y las raíces religiosas. Algunos ejemplos son *Muzika septyniems* [Música para siete] (1975) de Feliksas Bajoras y *Paskutines pagoniu apeigos* [Últimos ritos paganos] (1978) de Bronius Kutavicius. Este aspecto de retorno a las raíces o de exaltación nacionalista se puede observar también en la música de los estonios Veljo Tormis y Arvo Pärt y también del polaco Henryk Górecki. En general, se vinculó este tipo de música como reacción contra el comunismo y en muchas ocasiones fue censurada por las autoridades. Sin embargo, no toda la música minimalista en estos países ha estado ligada al folklore y la historia pre-renacentista: es el caso de los lituanos tildados “maquinistas” o “super-minimalistas” con mayor producción en los 90: Rytis Mazulis, Sarunas Makas, Ricardas Kabelis y Nomedas Valanciunas (Nakas, 2004).

En 1993, Edward Strickland empieza su ensayo sobre el minimalismo hablando de la muerte del minimalismo como tal (p.1). Explica que, a partir de los años 80, el minimalismo ya no está solo en los círculos de arte y vanguardia, sino que se exporta a nivel popular. Y que de allí se ha mezclado con fenómenos populares y diversos como el rock de los 70, la música *New Age* de los 80 o los medios audiovisuales.

Julia Wolfe tiene ejemplos musicales de diálogos entre pop-rock y minimalismo, tales como *Lick* (1994) y *Believing* (1997). Desde 1987, forma parte del colectivo *Bang on a Can*, junto con los post-minimalistas Michael Gordon y David Lang. Este grupo trata, entre otras cosas, de eliminar las barreras entre la música académica y la popular (Delaere *et al.*, 2004, p.74). También los ingleses Steve Martland y Graham Fitkin han incorporado elementos reconocibles del rock, como timbres y gestos musicales característicos (Potter, 2019).

En el caso de la música *New Age*, es difícil diferenciar entre esta y el postminimalismo, ya que a algunos autores se les ha clasificado con ambas etiquetas: Michael Nyman, Brian Eno, Ludovico Einaudi o Yiruma, entre otros. De hecho, la música *New Age* tiene puntos en común con el minimalismo, especialmente en el énfasis en lo estático y el uso de ideas musicales no occidentales¹, aunque se desmarca por su claro objetivo de relajación y

¹ Los términos “occidental” y “oriental” son poco precisos, pero necesarios para entender la música con los parámetros de la época analizada, ya que dichos términos eran utilizados por los compositores que tratamos aquí.

contemplación. En cualquier caso, la clasificación entre minimalismo o *New Age* a menudo tiene fines comerciales y no está claro si se fundamenta en criterios puramente musicales.

Respecto a la música postminimalista en medios audiovisuales, el ejemplo más claro de esta relación es la trayectoria de Philip Glass. Después de *Einstein on the Beach*, Glass transformó su lenguaje dando énfasis en el aspecto armónico funcional, construyendo el discurso a través de la repetición de acordes desplegados y con melodías claras. Lo atestiguan sus obras a partir de *Glassworks* (1982), que marcan “una tendencia significativa hacia lo más comercial, que tanto molesta a los oyentes y a los críticos del mundo de la música clásica occidental” (Potter, 2002, p.251). Dada su flexibilidad y alta capacidad de adaptación a contextos extramusicales, su música se ha utilizado en las bandas sonoras de *Mishima* (1985), *El Show de Truman* (1998) y *Las horas* (2002). Otros ejemplos célebres de la influencia del minimalismo (o postminimalismo) en el cine son *El piano* (1993) de Mychael Nyman, *Amélie* (2001) de Yann Tiersen o *Intocable* (2011) de Ludovico Einaudi. Strickland (1993, p.1) también cita anuncios de los años 80 de Kellogg’s, IBM, Infinity y NASDAQ con elementos musicales tomados del estilo de Glass y Reich.

Hoy en día se suele relacionar el minimalismo como un estilo de vida. Los documentales *Minimalism: A documentary about important things* (2015) y *The Minimalists: Less is now* (2021) tratan de Joshua Fields Millburn y Ryan Nicodemus, dos conferenciantes y escritores que abogan por evitar la compra compulsiva y la posesión y consumo de bienes inútiles. En 2017 surgió la marca de ropa española *Minimalism brand*, que rechaza poner logos en sus productos y hace productos sostenibles con 0 emisiones de CO2. Como ejemplos de su filosofía comercial, en el Black Friday de 2018 lanzaron la campaña titulada “No lo compres si no lo necesitas” y en el manifiesto publicado en su web leemos: “No somos moda, no somos marca, no nos asocias a nada porque no somos nada.” (Minimalism brand, s.f.).

2.4 *Holy minimalism* o minimalismo sacro

Arvo Pärt (Estonia, 1935), John Tavener (Reino Unido, 1944-2013) y Henryk Górecki (Polonia, 1933-2010) son los tres compositores que comúnmente se relacionan con el llamado “minimalismo sacro”. Los tres, durante la década de los 70, abandonaron su estilo serialista y otras técnicas de vanguardia y apostaron por un lenguaje austero, modal y enraizado en tradiciones mucho más anteriores: Pärt en el canto gregoriano, Tavener en el canto bizantino y Górecki en la música tradicional polaca. También los tres se dedicaron a la composición de música explícitamente religiosa, aunque no exclusivamente.

Pärt, tras la composición y estreno de su obra serialista *Credo* (1968), redujo considerablemente la producción de nuevas composiciones. Se dedicó a estudiar el canto gregoriano y la polifonía primitiva medieval. Su principal interés era saber “cómo escribir una sola línea de melodía o combinar sólo muy pocas notas” (Hillier, 1997, p.86). De allí sacó un nuevo método compositivo llamado *tintinnabuli*. El nombre hace referencia al sonido de las campanas tradicionales de la Iglesia Ortodoxa Rusa, presente en Estonia. Las campanas suelen estar fijas en un pequeño carillón y sus badajos se golpean manualmente con la ayuda de una cuerda (Longin de Klin, 1988).

La técnica *tintinnabuli* de Pärt se resume en un contrapunto entre dos voces: una voz “M” que traza una melodía habitualmente en grados conjuntos y una voz “T” que toca las notas de una tríada, siendo las notas lo más cercanas posible en altura a la voz “M”. El efecto auditivo general será, pues, de una melodía que se mueve a la vez que suenan las notas de una tríada, esperando a ser “golpeadas” como las campanas rusas. A veces los intervalos armónicos serán consonantes, a veces serán disonantes. La dualidad entre las voces M y T puede representar cuerpo y espíritu; tiempo y eternidad; sin embargo, deben entenderse como dos partes de una misma realidad, según lo expresado por Pärt en una fórmula: $1+1=1$ (Hillier, 1997, p.96). En los primeros compases de *Für Alina* (1976) podemos observar la relación entre estas dos voces: M en la mano derecha y T en la izquierda, tocando el acorde de si menor. Además, llama la atención la notación rítmica, ambigua y "liberada" de la temporalidad métrica:

The image shows a page of a musical score for the piece "Für Alina" by Arvo Pärt. At the top left, the title "für alina" is written in a bold, lowercase font, followed by "ür klavier" in a smaller font. On the top right, the composer's name "arvo pärt" is written in a bold, lowercase font, with his birth year "(* 1935)" below it. In the center, the tempo and mood instruction "Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend" is written. The score itself consists of two systems of music. The first system is a piano introduction, marked with a piano dynamic "p". It features a single melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The second system shows two staves, each with a single melodic line. The notation is minimalist, with long note values and a focus on the interval of a second.

Figura 1. Fragmento de Für Alina (1976) de Arvo Pärt. cc.1-5

El *tintinnabuli*, pese a ser un “sistema tonal no funcional”, debe su forma de ser al serialismo. “El serialismo habilitó a Pärt a crear espacios musicales coherentes en los cuales los aspectos melódicos y armónicos derivan de la misma fórmula” (Bouteneff *et al.*, 2021, p.29). Además del *tintinnabuli*, Pärt desarrolló métodos de composición basado en conceptos matemáticos y algoritmos. En *Missa syllabica* (1977), asignó movimientos interválicos según el número de sílabas de las palabras. Y más adelante aplicó fórmulas sencillas para la composición de frases - *Cantate Domino* (1977) - puntuaciones - *Passio* (1982) - y acentuación - *Te Deum* (1985) (Bouteneff *et al.*, 2021, p.31). En cierta manera, poner la elección de notas y ritmos en manos del texto y de un sistema matemático “ayudó a Part a distanciarse del ámbito subjetivo y emocional de la música” (Bouteneff *et al.* 2021, p.29). También puso *Fratres* (1977) en manos de un proceso compositivo que David Dies (2013) ha comparado con el proceso de Steve Reich en *Piano Phase* (1967).

Este distanciamiento emocional tiene relación con los iconos ortodoxos. A diferencia de la imaginería barroca de la Contrarreforma, la tradición ortodoxa observa que el iconógrafo debe guardarse de cualquier sentimentalismo, ser únicamente un instrumento de Dios. Vemos características comunes de la música de Pärt con lo que se suele esperar de un icono ortodoxo:

[El icono] es la actualización de lo intemporal y de lo sagrado manifestándose por la calma y la serenidad de los personajes representados, sobriedad por su composición y sus inscripciones, simplicidad por sus formas esenciales, pureza en sus colores y sus luces, transparencia en su técnica, fuerza en el movimiento que expresa. (Atelier Saint André, 2008)

John Tavener, converso a la Iglesia Ortodoxa Rusa en 1977, también busca la identificación de sus obras con los iconos, algo que reconoce abiertamente:

Sentí que me acercaba a tientas a la idea - ¡Al ideal! - de que lo que quería hacer era crear iconos en el sonido. Lo que me gustaba tanto del icono era la calidad de su ternura, su serenidad, su "irrealidad", el hecho de que, a diferencia de la pintura occidental, no se impone de ninguna manera. (Tavener, 1999, p.47).

Si bien la música de Tavener no presenta una reducción de recursos tan extrema como en la de Pärt, sí vemos un claro reduccionismo en el método compositivo. Proponía “desaprender” todo lo aprendido sobre el canon, la forma sonata, serialismo, contrapunto, etc., sentarse frente a una hoja en blanco, vaciar la mente y quedarse sólo con aquello que permanece en la mente. Aquel “resto” sería lo sagrado (ImperiumUltimum, 2014).

También, al igual que en la música de Pärt, Tavener representa melódicamente la eternidad. Si en el *tintinnabuli* la eternidad se representa con la voz T, en la música de Tavener se representa con el *ison*. El *ison* es el nombre que la tradición bizantina da al dron, es decir, una nota que se mantiene durante gran parte de la pieza musical o incluso en su totalidad (Tavener, 1999, p.154). Además, como en Pärt, hay un marcado estatismo y carencia de desarrollo en la música de Tavener, que era especialmente crítico con el concepto occidental de “evolución” o “progreso”. Sin embargo, a diferencia del compositor estonio, Tavener encuentra ingredientes compositivos en elementos de la música bizantina, como los contornos melódicos y los modos, incluyendo la microtonalidad. De la siguiente muestra del *Magnificat* observamos el *ison* en sopranos segundas, contraltos terceras y bajos; estatismo en las melodías de las contraltos primeras y segundas; la melodía principal rescatada de una canción tradicional griega (Lorenz, 2020, p.158); y microtonos en las *acciaccaturas*:

The image shows a musical score for the Magnificat (1986) by John Tavener. It features several vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are labeled S (Soprano), A (Alto), and T (Tenor). The piano parts are labeled 1 and 2. The score includes lyrics: "For he hath re-gar-ded the low-li-ness of his-hand-mai-". The tempo is marked "poco mf" and the dynamics include "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The score shows a mix of melodic lines and sustained notes, characteristic of the "ison" technique mentioned in the text.

Figura 2. Fragmento de Magnificat (1986) de John Tavener. p.2

Henryk Górecki desarrolló un lenguaje tonal a partir de su 3ª Sinfonía *pieśni żałobnych* [de las canciones dolientes] (1976), construida a partir de textos relacionados con la maternidad y de melodías populares polacas. Hay elementos comunes al minimalismo: “procesos graduales, drones, armonía estática y repetición” (González Garza, 2018, p.3). También lo

vemos en otras obras como *Totus Tuus* (1987) o el *Cuarteto de cuerda n°1* (1988). Sin embargo, especialmente en la 3ª Sinfonía, la preponderancia de una melodía muy emotiva le distancia de la “frialdad” o “neutralidad” minimalista.

Se ha puesto en duda hasta qué punto la música de Górecki es minimalista. Y también las músicas de Pärt y la de Tavener, como veremos en los próximos capítulos. Pero el caso de Górecki es particular: la 3ª Sinfonía no fue internacionalmente conocida hasta 1992, cuando Elektra Nonesuch lanzó una grabación, convirtiéndose en un éxito sin precedentes y para ello se le había etiquetado estratégicamente como *holy minimalism* (González Garza, 2018, p.1). De esta manera, se uniría con los ya mencionados Pärt y Tavener que en aquella época también tenían éxito comercial y la etiqueta les situaba en un nicho propicio.

Como ejemplo tenemos este fragmento del *Miserere* (1981), con algunos elementos destacables: reduccionismo rítmico, estatismo melódico y armónico, y un dron velado en la nota sol de los tenores.

6

Meno mosso - Lento molto tranquillo (♩ = 46) **Blagalnié - czule ***

Alto II *p*
Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, De - us no - - ster,

Tenor I & II *p*
Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, De - us no - - ster, no - ster,

Bass I & II *p*
Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, De - us no - - ster, no - ster,

8

Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, De - us no - - ster,

Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, De - us no - - ster, no - ster,

Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, De - us no - - ster, no - ster,

Figura 3. Fragmento de *Miserere* (1981) de Henryk Górecki, sección 5, cc.1-14

Ni Pärt, Tavener o Gorécki se conocían entre ellos cuando empezaron con sus nuevos estilos (Tavener, 1999, p.45). De hecho, cada uno tiene su manera concreta de proceder con la composición y no tiene sentido hablar de una “escuela” (Moody, 2001). Pero sus intereses y técnicas comunes tampoco son fruto de la pura casualidad. Según Tomás Marco (2017):

[El minimalismo] enlaza, sin embargo, con el pensamiento posmoderno. Una de sus características, en su complejidad incluso contradictoria, es la reaparición de las preocupaciones religiosas o parareligiosas en la vida y en las artes. Desde luego, eso se produjo con bastante extensión en el campo musical.

Añadamos que no es solo la práctica de las religiones tradicionales, que puede darse en países donde previamente estuvieron reprimidas [es el caso de Estonia y Polonia], sino el interés por el pensamiento trascendente oriental y por el ascenso y popularización de toda clase de supersticiones como, sin ir más lejos, la astrología. Se ha dicho que es el renacer de un pensamiento religioso aletargado por el positivismo progresista de la modernidad occidental o por la hostilidad marxista en el bloque soviético. [...]

El acercamiento a lo espiritual se consideró novedoso porque, en el contexto de las vanguardias, el pensamiento musical de la modernidad había sido tan abstracto que apenas hay en él cabida para lo religioso ni para el pensamiento sociopolítico. (p.138)

Ese acercamiento a lo espiritual lo vemos en diversas obras de compositores no minimalistas. *Stimmung* (1968) de Karlheinz Sotckhausen se puede entender “aleatoria por sus fragmentos móviles combinables, pero también minimalista y meditativa porque se puede considerar como una larga variación sobre un único acorde nada disonante” (Marco, 2017, p.139). Pero hay otros compositores de Europa del este que acusan un profundo misticismo en todas sus obras, incluso algunos aspectos cercanos al minimalismo: la ruso-tártara Sofiya Gubaidúlina por la perspectiva estática de ciertas texturas - *Introitus* (1978), *Quasi Hoquetus* (1984) –; la rusa Galina Ustvólskaya por la reducción de materiales y recursos – *Dona nobis pacem* (1971), *Sinfonía nº2 Felicidad eterna y duradera* (1979) –; y el uzbeko Alexander Taifel por las notas suspendidas y duraciones largas – *Solaris* (1980), *Agnus Dei* (1985).

2.5 Conclusiones acerca de la historia del minimalismo

Recapitulando, hemos visto que la historia del minimalismo ha sido muy flexible y líquida, con muchas variantes y trayectorias paralelas. Las fronteras se diluyen, no sólo para distinguir el inicio de este movimiento, sino también para distinguir sus diferentes ramas.

La influencia de los precedentes, especialmente de John Cage, ha sido clave: una escucha basada en las particularidades del objeto escuchado, con la mínima intervención del compositor sobre el material. Vemos en las primeras obras de los años 60, una preponderancia de lo conceptual, una búsqueda de lo mínimo en la misma concepción de la obra o en el método compositivo, como sería el caso de los procesos de Steve Reich o los métodos de adición y sustracción melódica de Philip Glass. Más adelante, a partir de 1976, se puso el foco de atención sobre una construcción más compleja, a través de elementos mínimos. Este cambio habilitó el camino hacia el postminimalismo.

El postminimalismo, como movimiento postmoderno, trataría el minimalismo como una técnica que, combinada con otras, daría resultados híbridos: con el rock, con la música *New Age*, con la música tradicional europea, etc. De esta manera, surgen nuevos significados de la música minimalista: para algunos, será algo extremadamente mecánico y frío; para otros, un regreso a lo folklórico y telúrico; para otros, una invasión de la música comercial en la música clásica; y muchos significados más.

En el caso del “minimalismo sacro”, nos encontramos con tres compositores que, con intereses diferentes a los compositores anteriores, emprenden un camino paralelo hacia la reducción y el empleo de técnicas minimalistas.

Todo nos lleva a concluir que, al menos tras una revisión histórica desde los años 60 hasta los 2000, el minimalismo ha sido un movimiento maleable, apuntando a muchas direcciones y que ha sido transformado con objetivos muy diferentes a los que tenía en su origen. Este hecho se puede explicar, como veremos más adelante, a causa de la simplicidad de los elementos que la componen: cuanto más simple es una herramienta, más usos se le puede dar.

Por último, si bien en 1993 Edward Strickland (p.1) ya hablaba de la muerte del minimalismo musical como vanguardia, hemos de admitir que en el siglo XXI sigue vivo, aunque no de la misma forma. Hay compositores que siguen componiendo música plenamente identificable como minimalista o postminimalista: Tom Johnson, David Lang, Jeroen Van Veen u otros menos conocidos como Marc Mellits. Pero existe un mayor número de compositores actuales que, pese a no hacer música minimalista, muestran huellas indiscutiblemente minimalistas: lo vemos en los acompañamientos rítmicos motorizados de las obras corales *Tundra* (2010) o *The Rose* (2017) de Ola Gjeilo; en los drones de la banda sonora de *Ad Astra* (2019) de Max Richter; en las armonías estáticas y el uso de afinación justa en la mística *Seven sacred names* (2021) de Michael Harrison; o la estética de la repetición en la obra sinfónica *Gait* (2012) de

Nico Muhly. Son unos pocos y variados ejemplos de la influencia que ha ejercido el minimalismo en una buena parte de la música actual, como fruto de la inmersión y disolución minimalista en un panorama bastante amplio.

3. Parámetros estéticos del minimalismo

3.1 Origen del término “minimalismo”

El término “arte minimalista” lo acuñó el crítico de arte Richard Wollheim en *Art Magazine* en 1965, en un artículo titulado *Minimal Art*. No se refería a la corriente artística que entonces salía a la luz, sino a obras anteriores como las de Marcel Duchamp, Ad Reinhardt y Robert Rauschenberg, que, según él, presentaban ciertos aspectos en común:

Tienen un contenido artístico mínimo: en el sentido de que, o bien son en extremo indiferenciados en sí mismos y, por tanto, poseen un contenido muy bajo de cualquier tipo, o bien la diferenciación que presentan, que puede ser en algunos casos muy considerable, no procede del artista sino de una fuente no artística, como la naturaleza o la fábrica. (Wollheim, 1965/1968, p.387)

Más adelante, los críticos de arte utilizaron “minimal art” para referirse a obras de Carl André, Donald Judd, Dan Falvin. También se utilizaban expresiones como “*ABC art*”, “*reductive art*”, “*literalist art*”, “*rejective art*”, “*neomechanist school*”, “*abstract manierism*” o “*cool art*” (Strickland, 1993). Sin embargo, el término “*minimal art*” o, simplemente, “*minimalism*”, fue ganando terreno hasta convertirse en la representante de esta corriente.

El primero en hablar de “música minimalista” fue Michael Nyman en 1968 en un artículo de la revista *The Spectator* sobre *The Great Learning*, de Cornelius Cardew. En *The Great Learning*, los intérpretes producen ciertos sonidos siguiendo instrucciones, en un ejercicio de cooperación y escucha del sonido producido, basándose en un libro de Confucio. Cuatro años después, el también compositor Tom Johnson usó el mismo término de “música minimalista” para referirse a un concierto de Alvin Lucier, que trataba de explorar algunos fenómenos psicoacústicos (Potter, 2002, p. 2-3). Llama la atención que estos dos artículos pioneros en hablar de “minimalismo” no tratan de los compositores que ahora se consideran pioneros del minimalismo, a saber, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass y Steve Reich. Estos cuatro entonces ya componían obras minimalistas, sin embargo, los artículos hablan de Cardew y Lucier, cuyas trayectorias e intereses no han sido tan parecidos. Aun así, algunas características comunes hicieron que se hablase de música minimalista en las obras de Young, Riley, Glass y Reich más adelante. A partir de entonces, se ha ido conformando esta etiqueta en detrimento de otras que ya se usaban para referirse a la música de los cuatro compositores,

tales como: “música hipnótica”, “música repetitiva”, “*pulse music*”, “*trance music*”, “*process music*”, “*modular music*”, “*systemic music*”, “nueva simplicidad” (Strickland, 1993, p.17; Marco, 2017, p.133).

Así pues, se empezó a hablar de minimalismo sobre tendencias artísticas de disciplinas diferentes (artes plásticas y música), entendidas como expresiones de una misma corriente. Esto es algo que actualmente se sigue aceptando, dada la evidente amistad y relación entre los artistas pioneros en ambas disciplinas. El término “minimalismo”, sin embargo, no es perfecto: por una parte, puede ser ambiguo, como apunta Keith Potter (2000, p.1), ya que sugiere “menos de lo habitual”, y no hay consenso sobre qué es “demasiado” o “demasiado poco”. Esa ambigüedad puede ser el motivo por el que los artículos de Wollheim y Nyman estrenan el término “minimalismo” sobre obras que actualmente no se consideran minimalistas (*La Fuente* de Duchamp y *The Great Learning* de Cardew).

Los términos “*holy minimalism*” y “*spiritual minimalism*” aplicados a la música de Pärt, Tavener y Gorécki, surgieron más adelante, a partir de los 80. Críticos como John Rockwell encontraron relaciones entre estos compositores y los americanos. Dado el carácter religioso o místico de estas composiciones, se aunaron los conceptos “sacro/religioso/místico/espiritual” con el minimalismo, juntándolos en una misma expresión: “*holy minimalism*”. Sin embargo, desde los 2000, no se usa mucho en el ámbito académico, ya que no hay consenso sobre si son verdaderamente minimalistas. Además, se habían puesto bajo la misma etiqueta a algunos compositores como Sofiya Gubaidúlina, Giya Kancheli o Andrej Pnufnik (Dies, 2013), una decisión muy discutible, ya que su música dista de los anteriores tanto en las técnicas compositivas como en su misma concepción estética.

3.2 Propuestas de definición

Como hemos visto, los límites del minimalismo no han sido claros. Una definición sobre el minimalismo servirá efectivamente para dictaminar qué obras son minimalistas y cuáles no, pero sobre todo para descubrir cuál es la verdadera esencia de este movimiento y sus implicaciones estéticas. Timothy Johnson, en su artículo *Minimalism: aesthetic, style or technique?* (1994) recoge varias definiciones y las clasifica con las categorías que exponemos a continuación: el minimalismo como estética, como estilo o como técnica.

Johnson nos presenta algunas definiciones del minimalismo como *estética*. Una es la que propone Elaine Broad, que distingue el minimalismo por su no-narratividad latente, una

música que provoca la escucha en el proceso en sí mismo. Wim Mertens, por su lado, resalta como característica principal la no-teleología² de las composiciones, evitando que se conviertan en un medio que exprese las emociones subjetivas del compositor. Estas definiciones del minimalismo como estética, según Johnson, abrazan las composiciones minimalistas más tempranas, como *In C* o *Pendulum Music*, altamente conceptuales y dependientes de una simple idea generadora. Pero, por otra parte, no pueden abarcar toda la música minimalista de a partir de los 70, ya que aparece la teleología en el movimiento armónico y se pone el foco en otros elementos que no son el proceso compositivo.

Si se entiende el minimalismo como *estilo*, se pueden abarcar más obras. Johnson nos explica cómo lo entiende R. J. Pascall, es decir, como un estilo que reúne unas características: estructura formal continua, textura formada a partir de ritmos entrelazados y sonoridades brillantes, paleta armónica simple, cierta carencia de líneas melódicas extensas y patrones rítmicos repetitivos. Sin embargo, esta definición no es plenamente satisfactoria, ya que obras minimalistas más recientes no guardan todas las características, o bien incluyen otros procedimientos además de las ya citadas.

En último lugar, Johnson nos presenta el minimalismo entendido como *técnica* con la definición de Glenn Watkins: reducción general de materiales y énfasis en esquemas repetitivos y en el estatismo. De esta manera, el minimalismo es una herramienta compositiva, libre de utilizar en los aspectos musicales que considere el compositor y también libre de combinar con otras herramientas. Esta definición encaja con las obras postminimalistas que hemos analizado. Johnson lo confirma con ejemplos concretos: *De Staat* (1976) de Andriessen y *Harmonielehre* (1985) de Adams, que presentan características incompletas o contradictorias para considerarlas minimalistas por su estilo, pero sí por las técnicas empleadas.

Finalmente, Johnson se encuentra con una objeción: si el minimalismo es una técnica, ¿cualquier obra con reducción de medios se considerará minimalista, sin importar la época en que se haya compuesto? Es una cuestión que no sólo se pregunta él sino también Strickland (1993):

[El minimalismo] en cierto sentido es transhistórico, pero hablar de él como un movimiento artístico y no como una tendencia estilística requiere un marco cronológico si se quiere que

² La teleología en una obra musical es la tendencia a construir el discurso musical hacia un clímax o resolución final.

tenga algún significado como fenómeno cultural. Llamar minimalistas a los constructores de Stonehenge es evaporar el término; por otra parte, fechar el arte minimalista a partir de los años 60 es como fechar la poesía romántica británica a partir de Tennyson. (p.4)

Johnson, por su parte, resuelve el problema vinculando el minimalismo a su aparición como movimiento histórico y posterior consolidación:

Aunque las ideas de la repetición ampliada y los materiales armónicos simplificados se han explorado en la música en diversos momentos a lo largo de los últimos siglos, el desarrollo del minimalismo, primero como estética y luego como estilo, ha singularizado la técnica y la ha convertido en una entidad reconocible (Johnson, 1994, p.770).

Entender el minimalismo como técnica nos da un abanico de posibilidades muy versátil para la composición. Así pues, acogeremos esta concepción, pero efectivamente estas técnicas nacen de un contexto estético. Como ejemplo, podemos extraer una conclusión a partir de la lista de técnicas y procedimientos minimalistas que Kyle Gann (2001) ha catalogado y resumido:

1. Armonía estática: tendencia a mantenerse en un acorde.
2. Repetición.
3. Procesos aditivos en la construcción de patrones melódicos y rítmicos.
4. Uso de la técnica del *phasing*³.
5. Procesos de permutación: intercambio de notas evitando progresiones melódicas obvias.
6. Pulso regular.
7. Instrumentación estática: tendencia a que la orquesta toque al mismo tiempo, sin jerarquías y en equidad de participación.
8. Transformación linear: procesos lentos y claros, por ejemplo, de consonancia a disonancia, de tonalidad a atonalidad, etc.
9. *Metamúsica*: aparición de fenómenos acústicos no escritos en la partitura.
10. Uso de afinaciones no temperadas.

³ Técnica de Steve Reich definida en el cap. 2.2

11. Influencia de culturas no occidentales⁴.

12. Estructura audible.

Ninguna de estas técnicas es “neutra” ni carente de significado. Tampoco es casualidad que formen parte de la misma lista. Esta “caja de herramientas” no aparece de la nada, sino que responde a una filosofía y formas de entender la realidad configuradas en la segunda mitad del s.XX. Por eso, en los siguientes capítulos analizaremos las influencias en el pensamiento minimalista y definiremos los objetivos estéticos que más lo caracterizan.

3.3 Influencias en el pensamiento minimalista

3.3.1 Música occidental

Estaba empezando a organizar mi música de acuerdo a un orden diferente de ideas y quizá un orden superior de la realidad [...] Me encontré abandonando los procedimientos musicales occidentales y toda idea de desarrollo y me di cuenta que era algo que simplemente no me interesaba: la idea en sí de progreso o evolución. (Tavener, 1999, p.42)

La primera influencia que queremos destacar sería una influencia “negativa”, es decir, una reacción de rechazo, en este caso, a ciertos postulados de las músicas clásica y contemporánea occidentales. Estos postulados son la necesidad de desarrollo formal, la complejidad en las relaciones semánticas y la teleología en las funciones sintácticas. A estos postulados, los minimalistas responden (respectivamente) con estatismo, simplicidad y contemplación por lo mínimo.

Precisamente, durante las primeras décadas del minimalismo, en el ámbito académico imperaba el serialismo, que reunía los citados postulados “occidentales” y los llevaba al extremo. Según algunos minimalistas, el serialismo fue “un error musical y cultural” (Dies, 2013). La abolición de la complejidad serialista fue una de las banderas del minimalismo. “Mucho de lo que los serialistas habían perseguido de forma vaga y abstracta era ahora obtenible [por el minimalismo] en un nuevo conjunto de procesos repetitivos, audibles, reproducibles y palpables” (Gann, 2001). Steve Reich afirmó:

Berg, Schönberg y Webern fueron muy grandes compositores. Ellos dieron expresión al clima emocional de su tiempo. Pero para compositores de hoy en día, recrear el *angst* de Pierrot

⁴ Si bien la número 11 es difícilmente considerable como técnica, se puede reformular como técnica de esta manera: “uso de técnicas derivadas de culturas no occidentales”.

Lunaire en Ohio, o en la parte trasera de un Burger King, es simplemente una broma. (Page, 1986, p.23)

Sin necesidad de promulgar una relación de causa-efecto, vemos que este rechazo coincidió en espacio y tiempo con fenómenos como la contracultura de los 60 en EEUU, Mayo del 68 y corrientes filosóficas como el deconstructivismo. Estos movimientos cuestionaron las bases mismas del orden político, social y moral, de la misma manera que los minimalistas y otros artistas pusieron en duda la necesidad de elementos compositivos considerados básicos durante siglos.

3.3.2 Música extra-occidental

Asimismo, a la vez que hubo un alejamiento sobre esos postulados de la música occidental, hubo un acercamiento a ciertas músicas extra-occidentales. Eso no sólo se manifestó en las obras de los compositores, sino que tuvo la raíz en sus experiencias personales.

Lo vemos en algunos de los precursores del minimalismo: tanto John Cage y Giacinto Scelsi vivían el budismo Zen y ello marcó profundamente la dirección musical de sus composiciones (Ircam-Centre Pompidou, 2010; Fondazione Isabella Scelsi, s.f.). La Monte Young se hizo discípulo del maestro y cantante indio Pandit Pran Nath (Potter, 2000, pp.79-80). Terry Riley aprendió a tocar tabla y tambura en numerosos viajes a India y también tuvo como profesor a Pandit Pran Nath (Fink, 2005, p.72). El viaje de Steve Reich a Ghana en 1970 y el estudio del gamelan balinés en 1973-73 le hizo descubrir nuevos patrones rítmicos y prácticas interpretativas (The Steve Reich website, s.f.). Philip Glass viajó en distintas ocasiones a India y al Nepal, tuvo como profesor a Ravi Shankar y también varios maestros espirituales (Glass, 2017). John Tavener, por su parte, entendía la música bizantina como “oriental”, distinta a la “occidental” de la misma manera que se distingue entre Iglesia católica/occidental e Iglesia ortodoxa/oriental y también estudió la música sufí y el canto del samaveda (Tavener, 1999, p.46).

No es la primera vez que la música clásica occidental se encontraba con otras ajenas, como podemos observar durante el Impresionismo. Pero, a diferencia de Debussy o Ravel, los compositores minimalistas no utilizaron los elementos musicales como coloraciones exóticas o nuevas paletas sonoras, sino que se replantearon la misma concepción y estructura de sus obras.

Este acercamiento a lo extra-occidental también compartió espacio y tiempo con fenómenos como el *New Age* o el movimiento hippie. Sus seguidores no sólo estudiaron y admiraron

prácticas culturales extra-occidentales, sino que las incorporaron en su vida diaria y en su forma de entender el mundo, de la misma manera que los compositores concibieron las obras desde una perspectiva radicalmente diferente.

También, en paralelo a algunas prácticas de estos movimientos, algunos compositores como La Monte Young y Terry Riley consumieron drogas y tuvieron experiencias que manifestaron en sus obras. Riley nos cuenta una de ellas:

Quando tomé peyote entonces realmente vi la sacralidad de la música [...] La música era capaz de transportarnos de repente fuera de la realidad en otra. Nos transportaba de manera que casi podíamos tener visiones mientras tocábamos. Así que en eso estaba pensando antes de que compusiera *In C*. Creo que la música, el chamanismo y la magia están todas conectadas, y cuando se usa de esa manera, se crea la finalidad más bella de la música. (Duckworth, 1995, p.269).

3.3.3 Música medieval

Otra influencia en la música minimalista es la música medieval. Pese a que se pueda considerar como una base de la música occidental, tiene un estatus especial entre los minimalistas por lo estático de su discurso musical. Según La Monte Young:

[En la música clásica] el clímax y la direccionalidad han sido los factores guía más importantes, mientras que la música anterior a este período, desde los cánticos hasta Machaut, pasando por el *organum*, hacía servir el estatismo como punto estructural de una forma un poco más cercana a como lo hacen los sistemas musicales orientales. (Nyman, 2006, p.186)

De igual manera, Reich también encuentra inspiración en la música medieval y afirma que sus técnicas de *phasing* estaban prefiguradas en los cánones medievales (Mertens, 1983, p.48). Pärt, por su parte, estudia el canto gregoriano, pero no por una fascinación por lo estático, sino por la construcción melódica con el mínimo de notas.

3.3.4 Música popular

Por último, destacamos la influencia del arte popular. Se manifiesta, por un lado, en la indeterminación utilizada en la notación de algunas partituras. Riley nos explica:

La espontaneidad ritual de mi música proviene del hecho que gran parte de mi experiencia musical la he adquirido en salas de jazz o en lugares donde los músicos están muy encima de cada nota que tocan, cada nota es un peligro. Creo que la música tiene que ser peligrosa, tienes que estar justo al lado del precipicio para interesarte de veras, no tan tranquilo tocando

alguna cosa que conoces. Si nunca te acercas al borde, no aprenderás hasta a qué nivel de emoción puedes llegar. (Nyman, 2006, p.192).

Por otro lado, ocurre un fenómeno bastante peculiar en la forma en que ciertos académicos entienden la relación entre el arte popular y el minimalismo. En el ámbito del minimalismo en las artes plásticas, Barbara Rose ve el Pop art como “el reflejo de nuestro entorno” y el arte minimalista como “su antídoto” (Strickland, 1993, p.4). Otros, como Frances Colpitt, lo entienden como “Pop sin imagen”, ya que comparte con el arte Pop el diseño anónimo y el color industrial, pero evita cualquier tipo de representación (Potter, 2002, p.9). Es decir, para algunos el minimalismo sería un rechazo frente a la cultura pop y para otros, lo contrario: la adopción del arte pop en un nuevo lenguaje.

En el minimalismo musical, existen también opiniones encontradas sobre la relación con el fenómeno pop y la cultura del consumo en general. En el argumentario utilizado por los sellos que venden música minimalista, se pone el acento en el efecto de “desconexión” o el “apartarse del mundo”. Se describe la música de Jeroen Van Veen, por ejemplo, como “relajante, por supuesto, ya que muchos oyentes encuentran la paz definitiva rindiéndose a su música minimalista favorita” (Tuinman, 2020). También se ha relacionado el hecho de que Young, Riley, Glass y Reich practiquen yoga o el budismo como un signo de evidencia contracultural (Fink, 2005, p.72).

En cambio, otros entienden que es un reflejo de la superficialidad estadounidense, concretamente por su carácter comercial y un contenido fácil de entender y consumir. La lista de críticas es larga y ofrecemos algunos ejemplos variados. Pierre Boulez lo veía como un “signo de que la audiencia americana es primitiva y maleducada”(Fink, 2005, p.19). La revista *Télérama* calificó *Nixon en China* de John Adams como “una especie de producto típicamente estadounidense, como la Coca-Cola, Disneyland y el Nuevo Orden Internacional” (Machart, 2004, p.111). En ese sentido, hay compositores minimalistas que, lejos de rechazar estas ideas, las abrazan con títulos tan explícitos como *Brick Symphony* (1997) y *Telephone Book* (1985-95), de Michael Torke; *Tight Sweater* (2005) y *Five Machines* (2000) de Marc Mellits.

3.4 Objetivos estéticos

3.4.1 No-representación

Uno de los objetivos más relevantes del minimalismo es la “no-representación”. La “no-representación” consiste, ni más ni menos, en evitar que el objeto artístico haga referencia a algo más allá de sí mismo; ser mera presencia y no representación. Este concepto se ha discutido mucho más en el ámbito de las artes plásticas, donde es habitual hablar de presencia y representación, por la tendencia figurativa que pueden tener sus obras, tendencia más difícil de conseguir con la música (si no se quiere caer en la onomatopeya). En música, sin embargo, se suele hablar más de significación.

Partiendo del “*What you see is what you see*” de Richard Serra (Strickland, 1993, p.42), podemos intuir la misma idea en análisis de obras musicales minimalistas:

[Steve Reich y Philip Glass] aportaron el marcado enfoque de los procesos, clara y deliberadamente audibles para el oyente, a los materiales musicales escudriñados a fondo para ofrecer nuevas perspectivas de interpretación: lo que se gana es, en sus primeros resultados, ni más ni menos que lo que se oye. (Potter, 2019).

Este concepto tan “cagiano” de escuchar los sonidos (o los procesos) por sí mismos, justifica que Reich haya rechazado la etiqueta de “música hipnótica”, porque, según él, hay que estar muy concentrado en la escucha, ya que es importante captar los pequeños cambios (Fink, 2005, p.76). En ese sentido, en sus obras la repetición no es tan importante como esos cambios imperceptibles. Esto demuestra la gran importancia del material en sus obras, donde reside el verdadero interés, ya que la relación de los materiales (la repetición) es obvia. Por tanto, podemos decir que, dada la escasa complejidad semántica, el material busca significarse a sí mismo, con poca posibilidad de dobles lecturas o interpretaciones ambiguas. Ello no quiere decir que todas las obras minimalistas eviten la significación. Ya hemos visto que el minimalismo no es una estética. Pero sí que sus técnicas tienen esa tendencia, ya que nacieron en un minimalismo conceptual radical.

Volviendo a las artes plásticas, crear obras sin representación (ya sea figurativa o abstracta) puede ser un callejón sin salida, ya que, si la obra es meramente presencia y no representación, plantea dos problemas. La primera, que es una misión imposible, ya que siempre aparece el factor humano y sólo con la puesta en escena aparecen nuevos significados; y la segunda, que esa es una misión absurda para el arte: para mostrar lo obvio

no se necesita el arte. Estas apreciaciones también sirven para la música y pueden explicar, al menos en parte, por qué Glass y Reich cambiaron tan rápidamente su forma de plantear las obras: sólo pasaron diez años de las más “asépticas” y conceptuales *It's gonna rain* (1965) y *1+1* (1968) a las más complejas y con capas de profundidad *Music for 18 musicians* (1976) y *Einstein on the beach* (1976). Digamos que sus primeras obras toparon con ese callejón sin salida y se vieron obligados a desarrollar obras con mayor complejidad semántica, más relaciones entre sus partes y direcciones armónicas más marcadas, es decir, procesos en los que el material habla de otra cosa que no sea su mera presencia.

3.4.2 Sencillez

El segundo objetivo estético que destacamos, y profundamente relacionado con el anterior, es la sencillez como valor formal, incluso como objeto de contemplación. En algunas obras, la sencillez se busca en su estructura global; en otras, está en los elementos locales con los que se construye una estructura más compleja. En cualquier caso, eso tiene algunas implicaciones.

Primero de todo, la facilidad de acceso para comprender el lenguaje, ya sea para el intérprete como para el oyente. Algunos lo entienden como “un verdadero avance para la nueva música. Demostró a muchos de nosotros que la música contemporánea podía atraer a algo más que a un público pequeño y especializado” (Potter, 2002, p.210).

Y segundo, la eliminación del “misterio” de la forma, de la superficie de la obra.

Para mí, lo que compartían *Drumming*, *In C*, *Attica*, *Composition 1960 No. 7*, *Einstein on the Beach*, *The Pavilion of Dreams* de Budd y todas las demás piezas minimalistas clásicas era que su estructura estaba a flor de piel, que se podía saber con sólo escucharlas, a menudo sólo desde la primera audición, cuál era el proceso general. Me parece que parte de la mística inicial del minimalismo consistía en no tener secretos, en poner la estructura de la música a la vista del público y en que se escuchara. (Gann, 2001).

Estas dos implicaciones promueven una forma concreta de participación, tanto del intérprete como del oyente. No dirigirán la atención a los elementos musicales habituales, como melodía, el fraseo, etc. ya que se les priva de expresión. Buscarán la atención a otros elementos: al ritual musical en sí mismo, a los efectos auditivos que se puedan provocar, a los silencios, al estricto presente.

3.4.3 No-teleología

Otro objetivo destacable es la ya referida no-teleología. Consiste en evitar la provocación de expectativas y la resolución de tensiones, sin funciones armónicas claras ni direcciones que apunten hacia un clímax.

Debido a la escasa sensación de movimiento dirigido a un objetivo, la música [minimalista] no parece moverse de un lugar a otro. Dentro de cualquier segmento musical, puede haber una cierta sensación de dirección, pero a menudo los segmentos no se conducen o implican unos a otros. Simplemente se suceden unos a otros. (Meyer, 1994, p.326)

Esto se consigue a través del estatismo, la resistencia al desarrollo y evitando recursos clásicos como la memoria y la anticipación (Nyman, 2006, p.186). También, mediante la repetición, se consigue descontextualizar los elementos repetidos, desvinculándolos de cualquier relación causa-efecto que pudiera surgir. Ello afecta a la percepción sobre la temporalidad de la obra:

Muchas piezas tienden, a través de la duración y la repetición, a establecer una sensación de atemporalidad o de presente continuo; el uso de *drones* refuerza este efecto. [...] El uso de patrones repetitivos y la inmovilidad armónica sugieren una conciencia del tiempo muy diferente de la materialidad del tiempo del "reloj" occidental. (Hillier, 1997, p.4)

3.4.4 Éxtasis

El cuarto objetivo es la búsqueda del éxtasis en la práctica musical de muchas obras minimalistas. El éxtasis, entendido como un “salirse de sí mismo” es una experiencia que diluye las fronteras entre lo psicológico y lo espiritual, teniendo en común el “arrebato” o “anulación de los sentidos”. Si bien es cierto que en muchas obras minimalistas no se llega al extremo de la “anulación de los sentidos”, sí podemos admitir gradaciones de esta experiencia en alguna de las tres fases de la práctica musical: en la escucha, en la interpretación y en la composición, aunque en esta última se presenta de un modo metafórico, como veremos a continuación.

Sobre el *éxtasis en la escucha*, se han relatado algunas experiencias como la siguiente:

Music in Similar Motion es una cadena de ocho notas que se prolonga durante unos quince minutos sin tregua. Podía llegar a colocarte y había gente a la que le pasaba. [...] Escuchar esta música era como soportar un viento fuerte y frío y sentir en tu cuerpo el azote del granizo, el aguanieve y la nieve. Resultaba absolutamente fortalecedor. La música producía la sensación de una fuerza de la naturaleza. (Glass, 2017, pp.296-297)

La forma más evidente para conseguir este efecto es mediante la repetición. Elliott Carter, especialmente crítico con el minimalismo, definió la repetición como una técnica derivada del “lavado de cerebro en la publicidad y los discursos de Hitler” (Strickland, 1993, p.286). A este respecto Steve Reich respondía:

Algunas personas consideran que la música totalmente controlada, escrita, es una metáfora de la política de derechas. Pero yo sugeriría que el tipo de control que intento ejercer sobre mí mismo y sobre otros músicos que tocan esta música es más análogo al del yoga. Son dos concepciones diferentes del control: una impuesta desde fuera y otra mantenida desde dentro. (Henahan, 1971)

Robert Fink, en *Repeating ourselves: American minimal music as cultural practice* (2005) ofrece una visión diferente sobre el efecto extático. Relaciona la repetición minimalista con la consolidación de la sociedad del consumo, hechos históricamente simultáneos. Según él, en realidades tan cotidianas como la publicidad, la música disco y la disposición de productos en el supermercado, la repetición se usa para disciplinar el deseo y controlar la atención. A veces provoca placer, pero otras veces se experimenta como algo excesivo y alienante (Fink, 2005, p.4), una experiencia parecida a la escucha de la música minimalista repetitiva.

Según Fink, hubo un giro cultural a mediados del s.XX: la masificación repetitiva en el consumo no se limitó a la “producción de cosas” sino a la “producción del deseo de cosas”, es decir, la publicidad (Fink, 2005, p.81). Este nuevo hábito social afectaría a la forma de entender el deseo en sí mismo y, por lo tanto, de manifestar el deseo en la música: pasando de la composición teleológica a la composición estática (y extática), basada en una repetición que cae en el exceso y sobrepasa o anula la capacidad activa de la escucha.

Dicho esto, la tesis de Fink se refiere a la música minimalista repetitiva, especialmente la de Glass y Reich, pero en las obras donde se usa la repetición de forma menos agresiva el efecto no es tan evidente. Por ejemplo, en muchas obras de Arvo Pärt, como *Tabula Rasa* (1977) o *Spiegel im Spiegel* (1978), el uso de los silencios y de tempos largos disminuye el “poder” de la repetición. Efectivamente existe la repetición con todas sus connotaciones⁵, pero quedan de alguna forma contrarrestadas y su efecto no es tan invasivo.

⁵Rebecca Leydon (2002) resume en seis los efectos potenciales del uso de la repetición en obras minimalistas: maternal (regresión a estados prelingüísticos de la persona), mántrico (estado de trascendencia mística), cinético (incita al baile colectivo), totalitario (evoca un estado involuntario de libertad), motórico (evoca un proceso mecánico) y afásico (locura o absurdo lógico)

Sobre el *éxtasis en la interpretación*, ya se puede entrever algo en el encabezado de *Véxations* (1893) de Satie: “Para tocar 840 veces este motivo, será bueno prepararse con antelación, y en el más profundo silencio, para la más intensa inmovilidad” (Davis, 2007). El intérprete debe estar preparado para interpretar la obra correctamente en un contexto que le invita al arrebató. También llama la atención la experiencia de Steve Reich en la interpretación del *gamelan*: “El placer que obtuve mientras tocaba no es el placer de expresarme a mí mismo, sino de subyugarme a la música y experimentar el éxtasis que viene de formar parte de ella” (Reich, 2002, p.44). En este tipo de música y especialmente en el *gamelan*, el éxtasis compartido entre los intérpretes provoca un vínculo entre ellos, una fuerte sensación de participación. Y, además, un alejamiento respecto la partitura, evidenciada como simple papel (¿quién tocaría mirando un compás repetido 22 veces?) y, por lo tanto, una interpretación inevitablemente orientada hacia la experiencia acústica y performativa.

Del *éxtasis en la composición*, no es necesariamente arrebató físico, pero sí de cierto olvido de sí y distanciamiento emocional. Este aspecto se ha ido entreviendo en capítulos anteriores: uso de métodos como el *phasing* de Reich, la adición y sustracción de Glass, los algoritmos de Pärt y el olvido de todo lo aprendido por Tavener hablan de negación de las propias emociones y la subyugación a un orden preestablecido.

Estos cuatro objetivos descritos, no-representación, sencillez, no-teleología y éxtasis tienen implicaciones específicas en la música sacra. Sin embargo, lo analizaremos en el capítulo correspondiente (4.2).

4. Minimalismo en la música sacra

4.1 Minimalismo en prácticas cristianas preexistentes

La historia de la Iglesia nos brinda una variedad de formas de oración que se basan en la reducción o repetición de materiales musicales o textuales. Estas prácticas se encuentran en la rica diversidad de tradiciones locales en diferentes puntos temporales, que describimos a continuación.

4.1.1 Cantilación

Nos remontamos a los orígenes del cristianismo, que hereda del judaísmo la cantilación. Es una forma de recitar los textos sagrados que “reviste” o “eleva” el tono de la declamación, dando como resultado una mezcla entre lectura y canto. Juan Carlos Asensio (2003) le atribuye dos funciones:

La primera de ellas es la función utilitaria: el texto sagrado revalorizado por esa amplificación sonora puede llegar más fácilmente y con claridad a los oyentes. La segunda no es menos importante y consiste en poner la palabra sagrada en un plano superior al de lo hablado. Podemos decir que es una función espiritual [...] Las palabras sagradas resonaban en los recintos sagrados provocando un *ethos* que facilitaba la común unión de los asistentes. (p.170)

La cantilación, basada en las notas repetidas y en algunas sencillas fórmulas cadenciales y ornamentales, poco a poco se irá transformando en las formas propias de las liturgias regionales (hispana, galicana, romana, etc.), hasta la unificación del canto gregoriano en el s.VIII. En todas estas prácticas no hay una métrica establecida, sino que el ritmo depende del texto. Podemos encontrar un aspecto común con el minimalismo: la repetición lineal de notas, que provoca una notable sensación atemporal y favorece la meditación del texto.

La meditación del texto es el objetivo principal tanto de la cantilación como del canto gregoriano, pues sin el texto dicha música carecería de sentido. También es el caso de las tradiciones cristianas orientales. En palabras de Tavener (1999):

La música sacra debe ser capaz de ser cantada de alguna forma, porque, desde el punto de vista cristiano, la Palabra debe ser escuchada. La música es la extensión de la Palabra, no una decoración florida de la Palabra. Está al servicio de la Palabra, como en todas las grandes tradiciones. (p.47)

Así pues, podemos entrever la razón de ser de esta música que tiene aún más sentido en el minimalismo sacro: la reducción de lo ornamental para potenciar el texto. No solo potencia su inteligibilidad, sino que apunta a su esencia de forma más directa.

4.1.2 Hesicasmo y Oración de Jesús

En el capítulo 2.4 ya hemos visto influencias pictóricas (los iconos) y musicales (el *ison*) como elementos del cristianismo oriental que tienen relación con el minimalismo. Estos elementos emplean la reducción y el estatismo y se reflejan en la música de Pärt y Tavener. Pero no son las únicas realidades con técnicas minimalistas. El mejor ejemplo es el hesicasmo, una doctrina nacida en el siglo IV. La divulgó Evagrio Póntico, entre otros Padres del Desierto, que fueron eremitas de Egipto y Siria. Esta doctrina busca la quietud interior y el encuentro místico con Dios, a través de la práctica ascética y una forma peculiar de oración. Se trata de la repetición continua de la llamada *oración de Jesús* u *oración del corazón*, que consta de una sencilla frase: “Señor Jesucristo, Hijo de Dios, ten piedad de mí, pecador”. La repetición constante de esta fórmula “está vinculada tradicionalmente con el ritmo de la respiración, que, mientras favorece la perseverancia en la invocación, da como una consistencia física al deseo de que Cristo se convierta en el aliento, el alma y el “todo” de la vida” (Juan Pablo II, 2002, n.27).

Esta forma de oración se difundió en el mundo eremítico oriental, llegando a grandes monasterios como los del Monte Athos. En el ámbito católico esta práctica ha sido muy poco difundida y se ha visto con recelo, o incluso con rechazo (Vailhé, 2011). Sin embargo, a partir del s.XX y, en especial, gracias a los esfuerzos ecuménicos de Juan Pablo II, se vieron con otros ojos:

No faltaron tensiones con el punto de vista católico sobre algunos aspectos de esa praxis [el hesicasmo]. Pero es obligatorio reconocer la bondad del propósito que guio la defensa de ese método espiritual, es decir, el de destacar la posibilidad concreta que se ofrecía al hombre de unirse a Dios uno y trino en la intimidad de su corazón, mediante la profunda unión de gracia que la teología oriental suele designar con el término particularmente intenso de «*theosis*», divinización. (Juan Pablo II, 1996)

4.1.3 Rosario

De todas formas, en la Iglesia católica sí se estableció otra forma de oración repetitiva: el Rosario. Nacida en la Edad Media y difundida por los dominicos en el s.XV, se oficializó en

1569 por Pío V. Dos años después, se le atribuyó la victoria en la Batalla de Lepanto contra el Imperio Otomano. El Rosario se reza mediante la repetición de Avemarías agrupadas en misterios (1 misterio equivale a 1 Padrenuestro, 10 Avemarías y 1 Gloria). A cada misterio se le atribuye un episodio de la vida de Jesús o la Virgen para contemplar en el transcurrir del rezo. Al acabar, se rezan las letanías lauretanas, un conjunto de fórmulas breves y repetitivas⁶ de alabanza a la Virgen. Juan Pablo II escribió sobre el efecto de la repetición en el Rosario:

El Rosario propone la meditación de los misterios de Cristo con un método característico, adecuado para favorecer la asimilación. Se trata del método basado en la repetición [...] Si consideramos superficialmente esta repetición, se podría pensar que el Rosario es una práctica árida y aburrida. En cambio, se puede hacer otra consideración sobre el Rosario, si se toma como expresión del amor que no se cansa de dirigirse a la persona amada con manifestaciones que, incluso parecidas en su expresión, son siempre nuevas respecto al sentimiento que las inspira. (Juan Pablo II, 2002, n.26)

También habló sobre la conexión de esta práctica con otras parecidas de otras religiones:

En dichas experiencias [prácticas no cristianas de meditación] abunda también una metodología que, pretendiendo alcanzar una alta concentración espiritual, usa técnicas de tipo psicofísico, repetitivas y simbólicas. El Rosario forma parte de este cuadro universal de la fenomenología religiosa, pero tiene características propias, que responden a las exigencias específicas de la vida cristiana.

En efecto, el Rosario es un método para contemplar. Como método, debe ser utilizado en relación al fin y no puede ser un fin en sí mismo. (Juan Pablo II, 2002, n.28)

Tanto la oración de Jesús como el Rosario basan su método en la repetición. Pero, como hemos visto, no debe ser una repetición vacía de contenido, sino todo lo contrario. Debe fomentar el amor y la devoción a Jesús y la Madre de Dios, a quienes alude el texto recitado. Este punto es crucial para entender la naturaleza de estas prácticas, ya que deben apuntar directamente a Dios, y no pueden convertirse en un ejercicio alienante, de autocontemplación o de adentrarse en un vacío indefinido.

El factor más significativo que distingue la Oración de Jesús frente a un mantra es que, a pesar de que funciona con la mente y el cuerpo humano, su contenido se fundamenta en el nombre de la persona de Jesucristo, quien es entendido como el Hijo de Dios; la oración está dirigida *a esta persona*. (Bouteneff, 2015, p.125)

⁶ La repetición en las letanías fue explorada musicalmente por Karel Goeyvaerts en *Litanieën* (1972-82).

4.1.4 Silencio

La guarda del silencio, al igual que la oración repetitiva, es una realidad en muchas religiones, entre ellas el cristianismo. En la Biblia, el silencio ante la presencia divina es un signo de temor y admiración, como vemos en los Libros de Job y de Zacarías (Bouteneff, 2015, p.110). En los Evangelios, también llama la atención la actitud silenciosa de Jesús, como en el episodio de la mujer sorprendida en adulterio o en los momentos en que es acusado antes de su Pasión (Bouteneff, 2015, p.117).

Volviendo a los hesicastas, estos tomaron el silencio bíblico como referencia y practicaban el silencio de forma continua para favorecer la quietud contemplativa. Asimismo, la práctica del silencio contemplativo también se estableció en la cristiandad occidental, en especial en las órdenes monásticas. Las que la guardan de forma más austera son la Orden Cisterciense de la Estricta Observancia (también conocidos como trapenses) y la Orden de los Cartujos. En esta Orden, las palabras se reservan para la información estrictamente necesaria. Leemos en sus *Estatutos*:

El empeño y propósito nuestros son principalmente vacar al silencio y soledad de la celda. Esta es, pues, la tierra santa y el lugar donde el Señor y su siervo conversan a menudo como entre amigos; donde el alma fiel se une frecuentemente a la Palabra de Dios y la esposa vive en compañía del Esposo; donde se unen lo terreno y lo celestial, lo humano y lo divino [...]

Dios ha conducido a su siervo a la soledad para hablarle al corazón; pero sólo el que escucha en silencio percibe el susurro de la suave brisa que manifiesta al Señor. (Capítulo General de la Orden de los Cartujos, 1989, n.4 y n.14)

Vemos por lo tanto una concepción del silencio como lugar de encuentro, como espacio propicio para el encuentro entre Dios y el hombre. Es un silencio lleno por la presencia amorosa de Dios. El Catecismo de la Iglesia Católica también entiende el silencio de forma similar:

La contemplación es silencio, este “símbolo del mundo venidero” o “amor silencioso”. Las palabras en la oración contemplativa no son discursos sino ramillas que alimentan el fuego del amor. En este silencio, insoportable para el hombre “exterior”, el Padre nos da a conocer a su Verbo encarnado, sufriente, muerto y resucitado, y el Espíritu filial nos hace partícipes de la oración de Jesús. (Catecismo de la Iglesia Católica, 1992, n.2717)

Juan Pablo II, en una homilía sobre Santa Teresa de Jesús, nos advierte sobre una concepción errónea del silencio y recuerda su verdadero sentido:

Teresa reaccionó contra los libros que proponían la contemplación como un vago engolfarse en la divinidad o como un “no pensar nada” viendo en ello un peligro de replegarse sobre uno mismo, de apartarse de Jesús del cual nos “vienen todos los bienes”. De aquí su grito: “Apartarse de Cristo . . . no lo puedo sufrir”. Este grito vale también en nuestros días contra algunas técnicas de oración que no se inspiran en el Evangelio y que prácticamente tienden a prescindir de Cristo, en favor de un vacío mental que dentro del cristianismo no tiene sentido. Toda técnica de oración es válida en cuanto se inspira en Cristo y conduce a Cristo, el camino, la verdad y la vida.

El hombre aprende a quedarse en profundo silencio, cuando Cristo le enseña interiormente “sin ruido de palabras”; se vacía dentro de sí “mirando al Crucificado”. La contemplación teresiana no es búsqueda de escondidas virtualidades subjetivas por medio de técnicas depuradas de purificación interior, sino abrirse en humildad a Cristo y a su Cuerpo místico, que es la Iglesia. (Juan Pablo II, 1982)

4.1.5 Taizé

Taizé es el nombre de la comunidad fundada en 1940 por Roger Schutz, más conocido como “hermano Roger”. Su ubicación principal está en Taizé, un pequeño pueblo en el este de Francia. Allí, al terminar la Segunda Guerra Mundial, el hermano Roger se estableció, con la voluntad de formar una pequeña comunidad al estilo monástico. Él, de credo protestante, se sintió atraído por la espiritualidad monástica y se unieron más hermanos de diferentes ramas del protestantismo.

Judith Kubicki (1999, p.44) nos cuenta que en 1996 la comunidad ya contaba con 100 hermanos: protestantes, católicos, luteranos y de otras denominaciones reformadas, de 25 diferentes nacionalidades. Efectivamente, la espiritualidad de Taizé se caracteriza por su carácter ecuménico y de reconciliación entre distintas confesiones.

Una de las grandes preocupaciones de la liturgia de Taizé, nos cuenta Kubicki, era evitar la imposición de un modelo musical sobre los demás, ya que eso supondría desplazar a los grupos cristianos que no compartieran esos modelos. También era importante que todos se sintieran parte y favorecer la participación activa en la música, como se había propuesto en el reciente Concilio Vaticano II.

Jacques Berthier, el compositor de la mayoría de cantos de Taizé, tuvo en cuenta todos estos elementos. Hizo corales a 2, 3 o 4 voces muy sencillos y de muy corta duración, con la idea de repetirlos todas las veces que se crean necesarias.

Los cantos cortos, repetidos una y otra vez, le dan un carácter meditativo. Con pocas palabras expresan una realidad básica de la fe, rápidamente captada por la mente. A medida que las palabras se cantan muchas veces, esta realidad penetra gradualmente en todo el ser. El canto meditativo se convierte así en una forma de escuchar a Dios. Permite que todos participen en un tiempo de oración juntos y que permanezcan juntos en una atenta espera de Dios, sin tener que fijar la duración del tiempo con demasiada exactitud. (Taizé, 2004)

Efectivamente, no hay una duración estipulada de las obras, ni está establecido un número fijo de repeticiones. En ese sentido, la notación de la música de Taizé recuerda a la partitura de *In C* (1964) de Terry Riley. Será la intuición quien guíe y dé las pautas interpretativas, siempre adecuadas al contexto.

Algo muy interesante en Taizé es que esta fórmula de repetición calmada ha sido asumida en la liturgia; es decir, no se utiliza sólo en la oración personal, sino también en la oración en común o en la oración conjunta. (Taizé, 2004)

Una de las grandes aportaciones de la música de Taizé es precisamente la atención sobre la asamblea, que es la encargada de propiciar un ambiente de meditación. La sencillez y la repetición ayudan, pues, a este efecto en un contexto ritual. Además, el simple hecho de cantar todos, a distintas voces, pero creando una armonía repetitiva, resalta un aspecto simbólico: la armonía entre distintas confesiones, compartiendo un espacio atemporal, símbolo de la Iglesia eterna.

4.1.6 Tiempos litúrgicos penitenciales

Para finalizar, vemos que en los tiempos litúrgicos penitenciales (Adviento y Cuaresma), se hace uso del silencio y de la eliminación de lo ornamental.

Esto se manifiesta de forma más patente durante la Cuaresma. Es tiempo de oración, ayuno y limosna y no se permite la decoración floral del altar. Por lo que respecta a la música, se omiten el *Gloria* y el *Aleluya* en la Eucaristía. La *Instrucción general del Misal Romano* (2007, 313) prescribe que, de haber presencia de instrumentos musicales, estos deben tocar únicamente para sostener el canto. En el Oficio del Viernes Santo, ni siquiera hay manteles en el altar y hay completo silencio en la *Entrada*.

La razón de estas prácticas en la liturgia es la preparación para dos grandes fiestas: la Navidad, anticipada por el Adviento; y la Pascua, anticipada por la Cuaresma. En ambos casos, el creyente debe purificarse y desprenderse de todo lo material. Volvemos a ver, pues,

que este “minimalismo litúrgico”, si se puede llamar así, no se busca por sí mismo: es un camino hacia un gozo, concretado en dos fiestas de gran alegría.

4.2 Aportaciones del minimalismo en la composición litúrgica

4.2.1 Características de la composición litúrgica

Entendemos la liturgia como la forma en que se celebran los ritos de una religión. En el caso de la religión católica, la liturgia ocupa un lugar especial, ya que es “la cumbre a la cual tiende la actividad de la Iglesia y al mismo tiempo la fuente de donde mana toda su fuerza” (*Sacrosantum Concilium*, n.10). En ella, se entiende que Dios se hace presente a través de signos visibles o audibles, como es la música.

La música litúrgica “será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica” (*Sacrosantum Concilium*, n.112). Es decir, la música debe estar supeditada a la función de cada canto, potenciando su sentido litúrgico. Desde el Concilio Vaticano II (1962-1965), la liturgia católica ha remarcado la importancia de la participación activa de la asamblea, un aspecto que la música también debe manifestar. Uno de los documentos más relevantes del Concilio Vaticano II sobre liturgia es la constitución *Sacrosantum Concilium* (1963), que dedica su capítulo VI a la música litúrgica, cuyo fin declara que es “la gloria de Dios y la santificación de los fieles” (n.112) y contiene un apartado concreto para los compositores (n.122):

Compongan obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las mayores "Scholae cantorum", sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles.

Los textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún: deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas.

Tras el Concilio Vaticano II, la instrucción *Musicam sacram* (1967) concretó algunos aspectos para la implementación del nuevo modelo musical litúrgico. Se establecieron algunos puntos que son importantes para tener en cuenta por lo que respecta a la composición:

- La Iglesia no rechaza ningún género musical, si este responde a la acción litúrgica (n.10).

- La participación de la asamblea debe ser ante todo interior pero también manifestada exteriormente (n.15).
- Es posible delegar al coro algunas piezas por su complejidad, pero en ningún caso confiarle todos los cantos, excluyendo al pueblo (n.16).
- En el Propio de la misa, es conveniente que el pueblo participe, por ejemplo con respuestas fáciles o formas musicales adaptadas, especialmente el gradual o salmo responsorial (n.33).
- En el Ordinario de la misa, si es necesario, se pueden buscar fórmulas de alternancia en versículos para favorecer también la participación. También es importante la participación en el *Credo*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei* (n.34).
- “Se debe evitar que, bajo el pretexto de experimento, se realicen en las iglesias cosas que desdigan de la santidad del lugar, la dignidad de la acción litúrgica y la piedad de los fieles” (n.60).
- Los instrumentos musicales son permitidos, con preferencia al órgano (n.62) y evitando los que solo son adecuados para la música profana (n.63), aunque no se especifica cuáles⁷. Los instrumentos no pueden cubrir las voces ni dificultar la comprensión del texto (n.64). También pueden tocar “en solo” en la entrada, ofertorio, comunión y al final; no así en Adviento, Cuaresma, el Triduo Sacro o en oficios de difuntos.

A continuación revisaremos los objetivos estéticos minimalistas y veremos qué relación guardan con la música litúrgica.

4.2.2 No-representación

En el terreno de la música sacra cristiana, la obra debe hablar de lo divino para considerarse como tal. Por lo tanto, una estética de la no-representación sería incompatible con este tipo de música. Por eso, vemos que, si bien los minimalistas estadounidenses y los *holy minimalists* coinciden en las técnicas, sus objetivos son completamente diferentes. Estos últimos no buscan la reducción por la reducción, ni lo mínimo por lo mínimo, sino que tratan de “conseguir el máximo de contenido expresivo desde cada una de las notas” (Dies, 2017) o, en palabras de Pärt, “amar cada nota” (Service, 2017), entendida como creación que refleja la

⁷ Suponemos que son instrumentos ligados al ocio nocturno o la cultura popular, como batería, guitarra eléctrica, etc.

belleza del Creador. Por eso, “los minimalistas espirituales serían más religiosos que minimalistas” (Dies, 2017), ya que el minimalismo no les interesa como meta, sino como viaje para la representación sagrada. Es una forma de despojar lo accesorio para llegar a la más verdadera esencia. Por ese motivo, Bouteneff (2015) considera que la música de Pärt no es estéticamente minimalista:

Aquí hay que distinguir absolutamente la reducción de la simplificación, y desde luego del minimalismo. De lo que estamos hablando tiene más que ver con la concentración, la identificación de lo que Pärt llama el "núcleo": La reducción no significa ciertamente simplificación, sino que es el camino -al menos en un escenario ideal- hacia la concentración más intensa en la esencia de las cosas. La caída de lo extraño, a través de esta concentración en lo esencial, es más que la simplicidad por sí misma. Es la destilación; la identificación del arquetipo. (p.100)

Entonces, de forma análoga a lo expuesto sobre la oración de Jesús y el Rosario, la música sacra minimalista encuentra su sentido señalando a Dios en su obra. Y, siguiendo la tradición cristiana, la forma más eficaz es partiendo de la palabra, como hemos visto en la cantilación y el canto gregoriano. Por eso, no es casualidad que Pärt construya melodías siguiendo patrones silábicos, como veremos más adelante.

Por lo que respecta a la liturgia, la palabra es indispensable e inevitable, ya que en la mayoría de composiciones litúrgicas se parte de un texto y la Iglesia anima a participar mediante el canto. Además, según el texto, la música debe recoger su carácter y apuntar en su misma dirección.

4.2.3 Sencillez

Como hemos visto en capítulos anteriores, la sencillez ayuda a la participación activa. También, se reduce el interés en la forma y se puede canalizar la atención hacia otros aspectos, ya sean exteriores (el rito en sí) o interiores (meditación). La ausencia de complejidad también ayuda a resaltar ciertos aspectos de la obra que se presentan sin distracciones.

En cualquier caso, la sencillez no es únicamente una herramienta útil, sino que también tiene un aspecto simbólico. Lo hallamos en el libro *Liturgia para mañana* (1977) de Joseph Gelineau, compositor de Taizé. Según él, hay dos formas para que la música haga “audible lo inaudible” y la segunda ocupa nuestra atención:

La segunda forma que sueño sería que esta música no fuera necesariamente nueva en su lenguaje, ni demasiado difícil de interpretar, sino muy transparente hacia lo que celebra, que fuera una fuente inagotable de oración, significado y sensaciones. Un símbolo, muy sencillo, casi puro y desnudo, como el agua bautismal, la llama de una vela o el pan partido. Una música que ya no se llena de sí misma, sino que lleva el silencio y la adoración, como la Virgen Madre lleva el Verbo unigénito. (Gelineau, 1977)

La sencillez también remite a conceptos que se pueden ligar a la vida cristiana: austeridad, simplicidad, transparencia. En palabras de Pärt: “todas las cosas importantes en la vida son simples” (Smith, 1999, p.21). En la ética cristiana, la sencillez se ha visto también como una virtud, predicada en gran medida por San Vicente de Paúl. La sencillez como virtud significa vivir sin doblez, sin máscaras, siendo veraz con Dios, los demás y uno mismo.

4.2.4 No-teleología

Respecto la no-teleología, esta es una de las características más significativas de la música sacra minimalista. Se ha dicho sobre la música de Pärt:

Procedimientos tales como el isorritmo, el canon mensurado y la permutación serial, junto con un rechazo de las categorías de contraste y desarrollo asociados con la práctica tonal tradicional, resultan en una suspensión de temporalidad lineal. La música de Pärt no conduce a ningún lugar, no conecta con ningún discurso sintáctico. Se preocupa por ser, no por “convertirse en”. (Dies, 2013)

Efectivamente, de este aspecto estético se deduce que el oyente no pone la atención en “llegar a un lugar”, sino en “estar en ese lugar”. Si se pudiera establecer una analogía entre la narrativa musical y el transcurso vital del oyente, ya no hay viaje a la Tierra Prometida o el cielo, sino que es una experiencia directa, una estancia en ese mismo lugar. Esa experiencia es parecida a lo ocurrido en la Eucaristía, ya que, según el Catecismo, “por la celebración eucarística nos unimos ya a la liturgia del cielo y anticipamos la vida eterna cuando Dios será todo en todos” (Catecismo de la Iglesia Católica, p.1326). La alteración sobre la percepción temporal, algo típico de la música minimalista, encuentra su sentido litúrgico como símbolo de la eternidad celestial.

Sobre la no-teleología, Tavener dio un paso más allá y declaró que esta debería ser indispensable para la música sacra. Cualquier atisbo de dirección armónica o resolución teleológica sería juzgado con criterios morales:

Esta palabra, "aspiración", es muy importante, porque un cristiano occidental tiende a aspirar a ir, [...] mientras que el cristiano ortodoxo oriental ya es consciente de la presencia divina. Para un ortodoxo, la religión consiste más en eliminar la escoria que oscurece lo que ya es divino, que en alcanzar una meta espiritual lejana. Lo vemos en toda la tradición occidental. Incluso en compositores como Victoria o Palestrina, siempre hay una aspiración. Bach está lleno de este anhelo por el solaz del Dios personal. Pero si se escucha la música de Oriente, de alguna manera lo divino ya está ahí. "Aquello es", que es un paralelo con el eterno "Yo soy". (Tavener, 1999, p.128)

Esta tesis de Tavener presume que aquello celestial y eterno es estático y atemporal. Sin embargo, el también compositor James Macmillan critica esa presunción, ya que entiende la estética de la música sacra de una forma totalmente opuesta:

Encuentro que su música [la de Pärt, Tavener y Górecki] es muy bella, pero es una música deliberadamente monodimensional [...] Hay una evitación deliberada del conflicto, y gente como Tavener hace afirmaciones muy convincentes de por qué su música debe ser así: una evitación de los principios dialécticos que han estado en la música occidental a través de Beethoven y antes... Toda mi filosofía compositiva se nutre del conflicto y la ambigüedad, así que hay violencia en mi música mientras que con estos otros compositores no la hay, y eso a veces sorprende a la gente que piensa que la música de una dimensión espiritual no debe tener violencia... Tal vez el inconveniente del *zeitgeist* [el espíritu de los tiempos] para la espiritualidad en la música sea esta necesidad de retirarse del mundo. Esa nunca ha sido mi preocupación. (Begbie, 2007, p.79)

Retirarse del abismo y centrarse únicamente en lo trascendente sería conformarse con el narcisismo espiritual postcristiano de nuestra cultura capitalista predominante. Somos artistas formados en la tradición cristiana y aportamos una confrontación y un desafío radicales a todo lo que está de moda y es aceptado. Si nuestro radicalismo tiene un potencial trascendente es porque está enraizado en el conocimiento de la muerte de Jesús. (Parsons y Sholl, 2020, p.94)

Lo que Tavener ve como "aspiración" o "glorificación del ego humano" (ImperiumUltum, 2014), Macmillan lo entiende como "conflicto" y "multidimensionalidad". Cuando Macmillan habla de la muerte de Jesús, hace referencia al sufrimiento de Cristo (que es Dios mismo), que vive el conflicto en su mismo ser, a consecuencia del misterio de la Encarnación. El teólogo Jeremy Begbie ha manifestado críticas a la música de Pärt por un motivo similar:

Si Cristo ha abrazado nuestra humanidad caída, incluyendo su miedo, ansiedad, hambre, pérdida, frustración y desilusión, y estos se han convertido en el material mismo de la

salvación, ¿podemos contentarnos con una visión de lo espiritual que es incapaz de comprometerse justo con estas realidades, con una fría catedral que tiene poca relación con la vida en las calles? (Begbie, 2007, p.179)

En cambio, el compositor y sacerdote Ivan Moody ve en el estilo de Pärt una manifestación de la Encarnación. No de una forma obvia, “pictórica” y emocional, sino a través de símbolos. El símbolo, según él, alude a su significado sin ser violentado por las pasiones humanas. Pone como ejemplo el inesperado acorde final de *Passio* (1989) o el unísono de las voces en un lugar estratégico de *Stabat Mater* (1985), como elementos simbólicos que aluden a situaciones “encarnadas” como la muerte de Jesús, pero sin que la emoción nuble la contemplación de este hecho. Esta contemplación simbólica es otra razón para alterar la percepción temporal:

El tiempo está suspendido, y ese es otro elemento importante del misticismo. En un icono no hay perspectiva, es decir, no está situado en la realidad. Del mismo modo, la música mística debe suspender el tiempo real para crear su propio nivel "bidimensional", en cuya simplificación metafórica puede entrar el iniciado para comprender el misterio multidimensional que se le presenta”. (Moody, 1996, p.78)

Además, apunta que el estilo silencioso y calmo puede aludir a la condición humana y encarnada, que es frágil y a la cual Dios se ha rebajado también de forma silenciosa (Bouteneff *et al*, 2021, p.208-218).

Sobre el asunto de la temporalidad, Robert Sholl ha escrito que ambas concepciones de la música, la de Pärt y la de Macmillan, hacen referencia a las dos medidas temporales que se unen en la persona de Cristo (Dios y hombre): una temporalidad divina y eterna con una temporalidad humana y “progresiva”. Pero advierte que hacer lecturas maniqueas de ello puede ser problemático (Parsons y Sholl, 2020, p.94).

Vemos que, en cualquier caso, toda música es en sí “encarnada”, ya que traduce lo divino en parámetros humanos y temporales. Efectivamente, un estilo no-teleológico parece más comprometido por las realidades invisibles y atemporales, pero ello no le exime de conflicto. Como indica Moody, el uso de símbolos nos aleja de una lectura “monodimensional” según Macmillan o “narcicista” en palabras de Begbie.

4.2.5 Éxtasis

“Cuando la voz se pone en perfecta sintonía con el zumbido, con la tambura, dice [La Monte] Young, "es como salir del cuerpo y encontrarse con Dios" (Potter, 2002, p.79-80). Esta sensación es, pues, para Young, una experiencia espiritual y provechosa. Sin embargo, hay autores que ven problemas en el éxtasis físico por la limitación de la libertad cognitiva:

El problema crucial es que el "éxtasis" o la ascensión "al cielo" exige una liberación del control del oyente -el éxtasis significa etimológicamente un "sobresalir" del propio ser normal. En la medida en que uno es un oyente, implica, por tanto, la sumisión a una fuerza externa que impone el control supuestamente al servicio del no-control. El agente del éxtasis "hipnótico" o de la música de "trance" ejerce, en última instancia, un dominio mucho mayor que, por ejemplo, el compositor barroco que dirige todos los elementos de sus composiciones para evocar determinados *Affekten*. (Strickland, 1993, pp.286-287)

Esta experiencia de éxtasis ¿qué relación guarda con la tradición cristiana? Vemos que, en la tradición mística, ha habido santos que, de forma excepcional han experimentado el éxtasis, la “suspensión de los sentidos”, como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. Pero como hemos ido viendo en capítulos anteriores, en la oración cristiana lo que prima es la contemplación de la persona de Jesucristo, y cualquier experiencia sensorial que ocurra es solo una consecuencia de ello.

Por eso, si bien en la espiritualidad de Young, el éxtasis se produce a partir de una experiencia auditiva y terrenal, en la espiritualidad cristiana, el éxtasis se produce a partir de un encuentro espiritual con el Amado. Todos los métodos de oración que hemos visto (el Rosario, la cantilación, la repetición de la oración de Jesús) propician un ambiente favorable y calmo para que ocurra ese encuentro con el Amado, pero no son la causa directa del éxtasis. Sobre este tema, la Iglesia católica se ha pronunciado:

Los autores espirituales han adoptado aquellos elementos que facilitan el recogimiento en la oración, reconociendo al mismo tiempo su valor relativo: son útiles si se conforman y se orientan a la finalidad de la oración cristiana. (Congregación para la Doctrina de la Fe, 1989, n.26)

Por lo que respecta al minimalismo en la música litúrgica, no se pueden negar los efectos de la repetición, como preparación de un clima. Pero si se busca una participación de la asamblea, para que sea “plena, consciente y activa” (*Musicam Sacram*, 1967, n.15), las personas que participen deben ser dueños de sus propias facultades.

La repetición y el sentido de encantamiento hipnótico tienen ciertamente un lugar en la música de Tavener y Pärt, aunque están lejos de ser el "núcleo" técnico de su trabajo; esto, diría, es parecido al estado de oración, aunque por supuesto para ser completamente efectiva de esta manera la música necesita ser rezada y no simplemente cantada. Es un elemento que deriva claramente del ritmo litúrgico de la Iglesia Ortodoxa. (Moody, 1996, p.78)

El “rezar” y no el mero “cantar” implica una atención sobre la palabra. Por eso es necesaria una actitud de silencio, también típica del minimalismo. El éxtasis que se busca en el minimalismo sacro no es tan físico, sino más bien ético: guardar un silencio interior, para salir de sí mismo y escuchar la palabra.

Sobre el éxtasis en la composición (ético, no físico), Tavener nos cuenta: “estaba empezando a encontrar La Voz, no mi voz. Estaba empezando a extinguir John Tavener. Otro nivel de realidad estaba tomando el mando” (Tavener, 1999, p.59). El éxtasis en la composición es, pues, un vaciarse de sí mismo para dejar que actúe Dios. Guarda estrecha relación con lo que se exige a los pintores de iconos:

El Concilio de Nicea II [...] exige que su obra sea concebida en un clima personal y de trabajo que aseguren la ejecución de una obra santa. La escritura del icono exige también que el iconógrafo siga un estilo de vida santo, identificado con la liturgia a la que sirve con su trabajo y alimentado por la oración y la ascesis. (Vara, s.f.)

El iconógrafo debe volverse transparente a la Gracia, impregnarse de los textos evangélicos y litúrgicos y guardarse de cualquier sentimentalismo. (Atelier Saint André, 2008)

4.3 *Missa Syllabica* (1977): un ejemplo de composición litúrgica minimalista

Missa Syllabica (compuesta por Arvo Pärt en 1977, revisada en 1996) es una composición para el ordinario de la Misa con los siguientes movimientos: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Ita missa est*. A continuación ofrecemos los rasgos más esenciales de la obra, sin posibilidad de ofrecer la partitura entera por estar sujeta a derechos de autor.

Pese a ser conocida como una única obra, lo cierto es que coexisten varias versiones sobre la misma. Como ocurre en algunas obras de Pärt, existe cierta confusión sobre cómo se deben clasificar estas versiones (Bouteneff *et al.*, 2021, p.166). Las más interpretadas son las derivadas de la revisión de 1996: la versión para coro mixto *a cappella* y la versión para coro mixto y órgano.

La dificultad en establecer cuál es la versión “verdadera”, según el medievalista Andrew Balbin, es un valor en sí mismo de la música de Arvo Pärt y que sólo se puede entender desde el punto de vista de la Edad Media, no desde nuestra era capitalista. En el medioevo no existía la propiedad intelectual, no existían versiones oficiales y ni mucho menos se esperaba que todos los códices presentaran las mismas versiones (Bouteneff *et al*, 2021, p.166).

Pero, además, hay otra ambigüedad en esta obra que llama aún más la atención. No hay indicación alguna de tempo, no hay dinámicas y las plicas de las notas han sido eliminadas, dejando unas cabezas de nota blancas y negras que hay que interpretar. La notación “da a la partitura una estética medieval y quizás lleve a los cantantes y al director de orquesta a pensar en la tensión del texto más que en los valores reales de las notas, haciendo así que la música se parezca más a un discurso” (Cargile, 2008, p.26). La duración de la obra, ya que no tiene tempo fijado, puede variar de los 13 a los 16 minutos, según la revisión de 1996.

Ello provoca una participación del director y los intérpretes en el proceso creativo, ya que tendrán que tomar decisiones que el compositor ha dejado libres. La escritura original es, por lo tanto, minimalista, ya que se ha escrito lo únicamente esencial.

Otra característica de la obra es el enraizamiento en la palabra. Como en muchas otras obras de Pärt, los compases duran lo que dura cada una de las palabras. Eso refleja el método compositivo, basado en el número de sílabas de cada palabra. Sobre esto, el director Paul Hillier ha comentado que no se debe acentuar el primer tiempo de cada compás, sino que se debe tomar como referencia la polifonía renacentista. En las partituras originales renacentistas, no había barras de compás; sí había una métrica, pero no golpes acentuados (Bouteneff *et al*, 2021, p.91).

Acerca de las técnicas minimalistas empleadas, estas son: el *tintinnabuli*, la reducción extrema del material melódico basado en diatonismo y grados conjuntos, unas estrictas normas melódicas según el número de sílabas de cada palabra y mínima variedad en el material rítmico. Todas estas técnicas eliminan cualquier atisbo de ornamentación y deja la palabra desnuda y en primer plano. El compositor deja de lado la conducción “expresiva” de las frases y las deja en manos de las normas que él ha ideado.

Las palabras aportan su propia teleología, siendo las sílabas las que conducen hacia un destino o que remiten a un origen. Por poner algún ejemplo, vemos que en el *Gloria* la melodía de grados conjuntos se adapta de la siguiente forma: en la contralto, todas las

palabras acaban en *la* y en el tenor todas las palabras empiezan en *re*, dando como resultado un sutil contrapunto.

Figura 4. Fragmento de Missa Syllabica para coro y órgano. 2. Gloria, cc.7-11

En el *Sanctus* busca un efecto más solemne y “redondo”: todas las palabras acaban en *fa*.

Figura 5. Fragmento de Missa Syllabica para coro y órgano. 4. Sanctus, cc.1-5

Por lo que respecta al tintinnabuli, es sorprendentemente sencillo. En la versión para coro y órgano, delega la voz M (melodía) al coro y la voz T (tintinnabuli) al órgano, que en este caso es el acorde de re menor. Las notas de la voz T se alternan entre posiciones inferiores y superiores. En el ejemplo siguiente, vemos que el órgano empieza con la nota de re m más próxima al fa del tenor “desde abajo”; pero en la siguiente nota toca la nota de re m más próxima “desde arriba”. Esta sucesión se repetirá durante todos los movimientos.

The image shows two staves of music. The top staff is for Tenore (Tenor) and the bottom staff is for Organo (Organ). Both are in G major (one sharp) and 4/4 time. The Tenore part has lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son,'. The Organo part has a 'R.' (Ritardando) marking above the first measure.

Figura 6. Fragmento de Missa Syllabica para coro y órgano. 1. Kyrie, cc.1-2

El compositor busca el mayor contraste posible con las limitadas opciones de las que dispone. Esto lo vemos en la variación de las estructuras, las relaciones de inversión, movimientos contrarios y de espejo, la alternancia en aparición de voces y asignación de melodías, contrastes tímbricos, etc. Estos contrastes están al servicio del texto y su función litúrgica. También ayudan a estructurar el texto y así potencian su significado.

En general, hay una sensación de aridez y austeridad extrema, que llaman la atención al oyente e invitan al recogimiento. Las pausas, además de tener significado estructural y simbólico, ayudan a purificar la escucha y estar más atento a los eventos que se puedan ocasionar y, sobre todo, a las palabras mismas.

5. *Misa mínima* (2022)

Como compositor, se me presenta el reto de expresar misterios profundos con elementos muy sencillos. En esto reside el interés musical de la *Misa mínima*, compuesta *ex profeso* para este trabajo y como fruto de la investigación de los capítulos anteriores. En esta composición selecciono y aplico técnicas minimalistas en función del significado de cada movimiento y del contexto en el que se desarrolla.

También, como creyente y practicante, el reto es captar el espíritu de cada texto, o al menos, lo que percibo de ellos a nivel espiritual y manifestarlo en la música. Eso no significa “trasladar el texto a las notas”, como un mero ejercicio de traducción, sino conseguir que la música sea: el espacio donde se enmarca el texto, el punto de encuentro entre el participante y el texto, y una ventana hacia el más allá del que habla el texto. Estos objetivos siempre estarán en mis composiciones litúrgicas, independientemente de las técnicas que utilice. Pero en este caso, el hecho de trabajar con técnicas tan austeras aportará significados muy particulares y me exigirá una sensibilidad extrema a nivel musical y espiritual.

La obra completa está disponible en los anexos de este trabajo.

5.1 Justificación estética

En el momento de la consagración en la Misa, Dios se hace presente en un trozo de pan. Todo un Dios, eterno, infinitamente inmenso y omnipotente, se convierte en un elemento extremadamente pequeño. Allí se concentra, también, el misterio de la Encarnación y del ofrecimiento de su Sangre como expiación del pecado humano, sacrificado en el altar, como alimento para la salvación de cada uno. El pan eucarístico es, pues, un símbolo que encierra una gran cantidad de significados que desbordan su pequeña apariencia. Esto constituye la principal justificación para la *Misa mínima*, que concentra los significados de cada movimiento en elementos pequeños, como metáfora de este pan.

También, dado que la Iglesia reduce los ornamentos litúrgicos y elimina cantos en el tiempo de la Cuaresma, la *Misa mínima* será ideal para este tiempo. Ayudará a crear un *ethos* adecuado, buscando silencio, sobriedad, quietud interior y actitud de escucha.

Por último, siguiendo lo establecido a partir del Concilio Vaticano II, se incide en la participación de la asamblea. La sencillez de las frases musicales, además de tener una carga simbólica, será una herramienta eficaz para la participación.

5.2 Análisis musical

La estructura sigue el ordinario de una misa de Cuaresma, que es el habitual, aunque omitiendo el *Gloria*: en total *Kyrie*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*. En todos los movimientos utilizo las siguientes técnicas minimalistas:

- Reducir el material melódico, concretado en cada movimiento con normas diferentes. En todos los casos, trata de establecer melodías “expresivas”, sino relaciones matemáticas como escalas o grados conjuntos.
- Reducir las relaciones entre voces y material armónico, también con normas diferentes según el movimiento.
- Evitar ornamentos o melismas
- Restringir la variedad de valores rítmicos.
- Uso de silencios como puntos estructurales y como espacios de meditación.
- Uso de la repetición como elemento recurrente.
- Minimalismo en la notación: evitar tempos y notaciones mensuradas (solo en *Kyrie* y *Credo*) y evitar dinámicas (en todos los movimientos).

Además, cada movimiento puede incluir algunas técnicas que no son comunes a los otros movimientos.

5.2.1 *Kyrie*

Es un movimiento con mucha libertad interpretativa, sin mensuración, ni tempo, ni dinámicas. El *Kyrie* es un ruego individual y colectivo por la misericordia divina, algo que concierne lo más íntimo y personal de cada uno. Por eso, estas decisiones serán tomadas por el director, reconociendo las necesidades de la situación, que puede variar según el día y el lugar donde se interprete.

Cada cantante y cada miembro de la asamblea entran libremente cantando *Kyrie* sobre la nota *re* hasta que el director corta el sonido. Luego, tras un silencio, las voces se unen en la súplica *eleison*. De esta manera, se ponen sobre la mesa los dos conceptos de individualidad y colectividad. También ocurre de igual modo en *Christe eleison* y el último *Kyrie eleison*.

Así se concretan algunas técnicas utilizadas:

- Reducción en el material melódico: grados conjuntos en cada *eleison* y grados conjuntos entre *Kyrie – Christe – Kyrie (re – do – re)*

- Reducción en las relaciones entre voces y material armónico: movimientos contrarios y quintas justas.

5.2.2 *Credo*

En este *Credo* se ha subrayado el papel de la asamblea como agente activo del texto. Efectivamente, el *Credo* es una declaración firme y solemne de la fe de los participantes. Por eso, se da importancia musical a los únicos verbos en primera persona del singular en el texto: *credo* (creo), *confiteor* (confieso), *expecto* (espero) y también la palabra final *Amen*. Estos verbos marcan la estructura formal y además son las únicas intervenciones del coro y de la asamblea. El resto del texto será interpretado por un barítono solista.

A continuación presentamos la estructura del texto junto con las notas en las que se basa la melodía de cada versículo:

Sección	Texto	Notas
1. Creo en Dios Padre	CREDO	MI-RE
	In unum Deum	mi-re
	Patrem omnipotentem	mi-do
	Factorem coeli et terrae	fa-re
	Visibilium omnium et invisibilium	fa-mi
2. Creo en Dios Hijo	CREDO	FA-MI
	In unum Dominum Iesum Christum	fa-mi
	Filium Dei unigenitum	fa-mi
	Et ex Patre natum ante omnia saecula	fa-re
	Deum de Deo	fa-mi
	Lumen de lumine	fa-re
	Deum vero de Deo vero	fa-do
	genitum	fa-re
	Non factum	fa-mi
	Consubstantialem Patri	fa-re
	Per quem omnia facta sunt	fa-do
	Qui propter nos homines et proptem nostram salutem descendit de caelis	fa-re
	Et incarnatus est de Spiritu Santo ex Maria Virgine	fa-do
	Et homo factus est.	fa-do

	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato	fa-si
	Passus et sepultus est	fa-do
	Et resurrexit tertia die	sol-do
	Secundum scripturas	sol-re
	Et ascendit in caelum	sol-mi
	Sedet ad dexteram Patris	sol-fa
	Et iterum venturus est cum gloria	sol-mi
	Iudicare vivos et mortuos	sol-fa
	Cuius regni non erit finis	sol-fa
3. Creo en Dios Espíritu Santo	CREDO	SOL-FA
	In Spiritum Sanctum	sol-fa
	Dominum et vivificantem	sol-mi
	Qui ex Patre filioque procedit	sol-fa
	Qui cum Patri et Filio simul adoratur et conglorificatur,	la-fa
	Qui locutus per prophetas	la-sol
4. Creo en la Iglesia	CREDO	LA-SOL
	unam	la-fa
	sanctam	la-sol
	catholicam	si-sol
	Et apostolicam	si-la
	Ecclesiam	si-la
5. Confieso...	CONFITEOR	SI-LA
	Unum baptisma	si-la
	In remissionem peccatorum	do-si
6. Espero....	EXSPECTO	DO-SI
	Resurrectionem mortuorum	do-si
	Et vitam venturi saeculi	re-do
7. Amén	AMEN	RE-DO

Figura 7. Estructura de Credo de Misa mínima de Luis Meseguer Mira. Elaboración propia.

Cada sección pivota alrededor de dos notas, que se comportarán como ejes que conducirán la línea melódica en dirección ascendente. Como ejemplo, estos serían los ejes de la sección 1 *Creo en Dios Padre*:

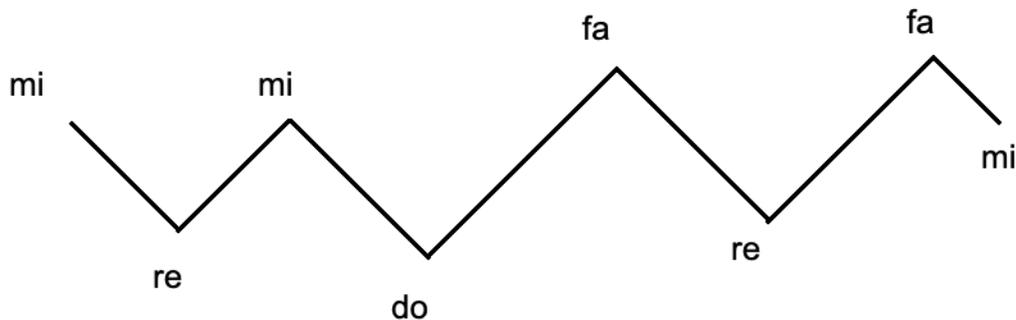


Figura 8. Esquema de la sección 1 de Credo de Misa mínima de Luis Meseguer Mira.

Elaboración propia.

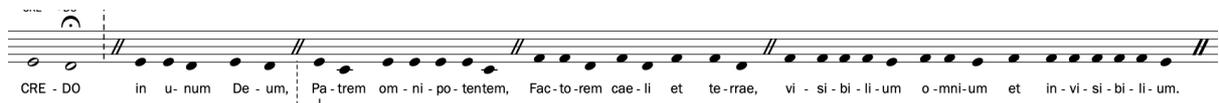


Figura 9. Fragmento de la sección 1 de Credo de Misa mínima de Luis Meseguer Mira.

De esta forma, cada sección irá elevando las notas de eje una segunda, de manera que el primer *credo* será mi-re, el segundo será fa-mi y así sucesivamente hasta el re-do del *Amen* final. Como detalle importante, el tritono fa-si queda reservado únicamente para el *crucifixus*, en la segunda sección.

Las notas se asignan por sílabas: la sílaba tónica y sus anteriores tendrán la nota aguda del eje; las posteriores a la sílaba tónica tendrán la nota grave. Esta fórmula deriva de las fórmulas cadenciales del canto gregoriano, que también dependen de las sílabas tónicas.

La armonía, llevada por las cuerdas, se basa en cuartas y quintas justas que a veces se “solapan”. Para marcar el final de cada sección, se permiten las terceras.

Estas son las técnicas concretas de este movimiento:

- Material melódico sujeto a normas silábica
- Reducción en las relaciones entre voces y material armónico: acordes restringidos a cuartas y quintas, con excepciones para marcar final de sección
- Estructura general basada en relaciones simples: grados conjuntos de una sección a la siguiente.

El movimiento está en re dórico. Sin embargo, la repetición *Sanctus* se basa en las notas *fa* y *la*, y hasta la sección B no aparece el *si* natural. Por lo tanto, no se revela que se está en esta modalidad hasta el triunfal *Hosanna* de la sección B.

La melodía de la soprano solista utiliza únicamente las notas *la* y *re*, de nuevo enfatizando la importancia de la quinta justa como llevamos viendo en toda la misa.

Sobre el canon de *Hosanna*, se trata de un canon a la redonda. En cada célula melódica, cantan dos voces en dirección contraria, empezando a distancia de octava y acabando en unísono.

The image shows a musical score for a fragment of Sanctus. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are accompaniment. The lyrics are: "Ho-san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na in ex-cel-sis." The melody is in a Dorian mode, starting on F and moving to A.

*Figura 12. Fragmento de Sanctus de
Misa mínima de Luis Meseguer Mira, cc.
18-21.*

En las secciones A y A', las cuerdas tocan notas suspendidas, que contrastan con las secciones B y B', donde tocan escalas, siendo B descendente y B' ascendente. En esta última, coinciden diferentes escalas, a ritmo de cuadrada, redonda y blanca. Estas escalas acompañan al coro que canta *Hosanna* y la asamblea que canta *Sanctus*, dando una sensación general de diversas capas que confluyen.

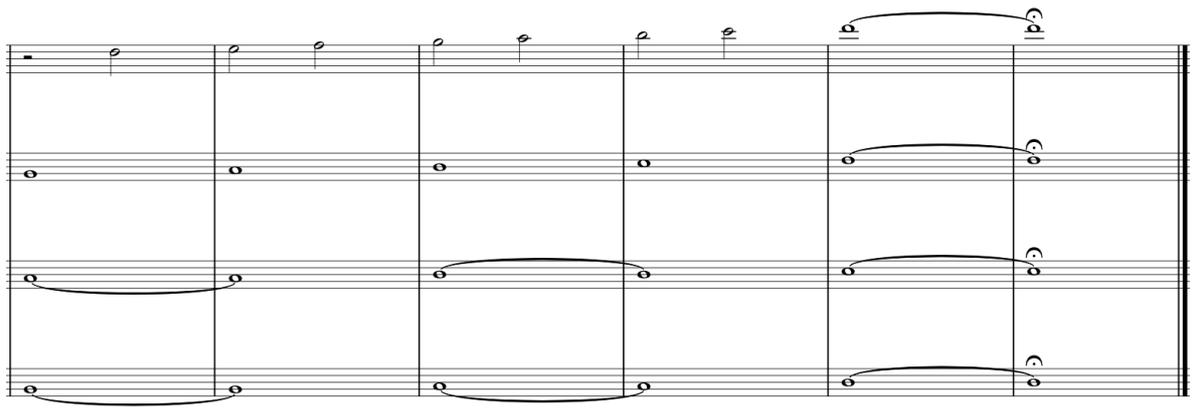


Figura 13. Fragmento de Sanctus de Misa mínima de Luis Meseguer Mira, cc. 46-51.

Esta es la lista de técnicas minimalistas específicas de este movimiento:

- Reducción del material melódico: quintas en la melodía de la solista, grados conjuntos en el canon del coro y escalas en las cuerdas.
- Simplificación del material armónico. Se basa en grados conjuntos de la escala de re dórico.
- Ostinato en *Sanctus* y *Hosanna in excelsis*

5.2.4 Agnus Dei

En este movimiento, la intervención de la asamblea se limita a los momentos en que se canta *miserere nobis*, con el dibujo melódico mi-re-fa-mi.

Sección	1	2		3
Texto	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,</i>	<i>Miserere nobis.</i>	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,</i>	<i>Miserere nobis.</i>
S		mi-re-fa-mi	do	mi-re-fa-mi
A			mi-re-fa-mi	
T	la			
B	mi-re-fa-mi			
Cuerdas	mi-re-fa-mi	Pedal: la fa-mi-re-do	Pedal: la mi-re-fa-mi	Do-si-la-sol Pedal: si
Modo		La menor		Mi frigio

(3)	4
<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,</i>	<i>Dona nobis pacem.</i>
mi	mi-re-fa-mi
mi-re-fa-mi	
mi-re-fa-mi	
mi	
mi-re-fa-mi Pedal: si	Pedal: do Sol-fa-mi-re
(mi frigio)	Do Mayor

Figura 14. Estructura de Agnus Dei de Misa mínima de Luis Meseguer Mira. Elaboración propia.

La nota mi es esencial en este movimiento, pues contribuye a la creación de modulaciones con el mínimo de notas posibles. *Mi* es la quinta del acorde de *la*, la fundamental del acorde de *mi*, y la tercera del acorde de *do*. También es el eje sobre el cual gira el motivo mi-re-fa-mi. Estos acordes se consiguen oír gracias a las notas pedal dispuestos estratégicamente: *la* en la sección 2, *si* en la sección 3 y *do* en la sección 4. Estas tres notas seguidas son grados conjuntos: la-si-do.

También son grados conjuntos las notas de las cuerdas en cada *miserere nobis*: fa-mi-re-do; do-si-la-sol; sol-fa-mi-re. Son grados conjuntos dentro de cada grupo, pero también entre ellos: fa-mi-re-do/do-si-la-sol/sol-fa-mi-re.

Además, por cada coma y punto del texto, el coro tiene escrito un silencio no mensurado (a discreción del director), no así las cuerdas, ya que una de ellas toca la nota pedal.

Esta es la lista de técnicas minimalistas empleadas:

- Reducción del material melódico: motivo sencillo mi-re-fa-mi y grados conjuntos en cuerdas.
- Uso de material armónico derivado de un principio simple: mi como fundamental, tercera o quinta
- Uso de notas pedal

6. Conclusiones

Por una parte, hemos visto cómo la historia del minimalismo ha ido evolucionando desde su reciente aparición. Ya desde sus inicios se ha discutido no solo su delimitación como corriente artística, sino su esencia y su mismo nombre. Hemos visto que esta corriente cuenta con herramientas simples que permiten apuntar a multitud de direcciones: silencios abrumadores, repeticiones exacerbadas, ritmos folclóricos o patrones mecánicos. Si bien las técnicas minimalistas en un principio tenían unas metas estéticas definidas, a lo largo de los años se han ido modificando en función de la intención de cada compositor. Por eso, se puede crear música minimalista para un amplio abanico de contextos.

Uno de esos contextos puede ser la liturgia, que, a través de las técnicas analizadas, puede adquirir significados propios del lenguaje minimalista. Los hemos ido viendo: suspensión de la temporalidad y de teleología, sencillez, austeridad, etc. Sin embargo, el hecho de ser minimalista no garantiza su idoneidad para la liturgia. Ya hemos visto, por ejemplo, la tendencia de muchas obras minimalistas a la búsqueda de un éxtasis físico o al abandono mental en un vacío sin representación, ambos conceptos incompatibles con la liturgia.

La Palabra es el elemento principal que conduce la música litúrgica a cumplir su función. Precisamente, el minimalismo, utilizando hábilmente sus técnicas, puede ofrecer una visión única sobre la Palabra, apuntando directamente hacia ella, conservándola como lo más esencial y diluyendo lo accesorio. En eso se destaca frente a otras formas de composición.

Las técnicas minimalistas ofrecen una forma peculiar de participación tanto para el compositor como para el intérprete. El compositor pierde protagonismo como conductor “emocional” de la obra, sino que “subyuga” e “impersonaliza” su música bajo unas normas melódicas o armónicas. El intérprete también deja de lado “el placer de expresarse a sí mismo” (Reich, 2002, p.44) y la focalización sobre el texto es aún mayor. Estas formas de componer e interpretar pueden invitar a los participantes a vivir un estilo de vida desinteresado, desasido y abierto a la escucha. En este aspecto también se destaca frente a otras formas de composición.

Megan Hill, editora de la publicación protestante *The Gospel Coalition*, valora positivamente un estilo de vida minimalista, entendido como libre de bienes y accesorios. Pero advierte:

El cristiano encuentra la libertad no en los cambios de estilo de vida ni en las donaciones en la tienda de caridad local, sino en Cristo. No encuentra alivio en lo que ha hecho, sino en Aquel

que lo ha hecho todo por él; no en necesitar menos, sino en reconocer su total dependencia de su Salvador. [...] Nuestra mayor carga es el pecado que nos arrastra cada vez más cerca de la tumba eterna. Y sólo mirando a Jesús podemos ser verdaderamente libres. (Hill, 2017)

De forma paralela, una obra minimalista no será más adecuada para la liturgia cuantas menos notas use, o por cuán sencillas son los materiales y relaciones. Más bien conseguirá su objetivo por cómo enfatiza el texto y contexto litúrgicos: sus técnicas lo consiguen de una forma única.

Por lo que respecta a la composición de la *Misa mínima*, puedo expresar algunas reflexiones sobre el proceso creativo. La investigación realizada me ha ayudado, en primer lugar, a ver lo importante que es el contexto donde se compone y la sinceridad personal, sobre todo gracias a las experiencias de Pärt y Tavener. He necesitado un clima adecuado para la composición: un contexto de silencio y abandono del mundo. Efectivamente, con las técnicas minimalistas no buscaba un “virtuosismo compositivo”, sino más bien tomar las decisiones más adecuadas. Por eso, quería purificar el oído y el alma. No era una tarea fácil y estoy convencido de que me queda un largo camino para conseguirlo. Otra parte del proceso ha consistido en estudiar los textos, a nivel histórico, litúrgico, lingüístico y estructural. A la vez, la meditación de estos textos y llevarlos a la oración personal con Dios me ha ayudado a familiarizarme y entrar dentro de ellos.

En algunas (pocas) ocasiones, me han surgido espontáneamente las estructuras o características de los movimientos mientras oraba. Eso me ha ocurrido con la estructura del *Kyrie* y con los cánones del *Sanctus*. En el resto de las piezas, las técnicas han sido escogidas con un pensamiento estratégico, buscando qué sería lo más ideal según el sentido del texto. También la investigación realizada me ha ofrecido un amplio “catálogo” de técnicas. Por poner un ejemplo, la estructura del *Credo* no hubiera sido posible sin el previo análisis de la *Misa Syllabica*.

En varios casos, me he visto obligado a simplificar las piezas, ya que instintivamente buscaba algo más de complejidad, alejándome de la estética propuesta. Sin embargo, en el *Credo*, he intentado darle un mínimo de complejidad para aumentar el interés auditivo, un equilibrio muy difícil de mantener.

Escrutar obras como *In C* de Riley o las melodías repetitivas de Taizé me ha animado a dejar decisiones en manos del director y del contexto interpretativo. Cada comunidad donde se interprete la *Misa mínima* tiene sus modos de proceder y me parece que es más importante

adaptar la obra a la interpretación que no al revés. El “distanciamiento emocional” de Pärt me ha inspirado a no tener el control absoluto de mi creación en ese sentido.

Componer con técnicas minimalistas también me ha hecho ver lo difícil que es esta tarea. La *Misa mínima* se ha hecho con variedad de técnicas, pero la *Missa Syllabica* de Pärt no presenta variedad en ese sentido, pues todos los movimientos se rigen con las mismas normas. Eso le da mucho más mérito y demuestra su habilidad extraordinaria de conectar con una profundidad inaudita con un público tan diverso, con las herramientas más austeras. Eso es algo que solo se puede conseguir con un profundo silencio y un oído plenamente abierto. Por eso, el trabajo realizado me anima a seguir por este camino musical y espiritual.

7. Bibliografía

Atelier Saint André (2008). *Desviaciones del icono*. <http://www.atelier-st-andre.net/es/paginas/estetica/desviaciones.html>

BEGBIE, Jeremy (2007). *Resounding Truth: Christian Wisdom in the World of Music*. Grand Rapids: Baker Academic.

BOUTENEFF, Peter (2015). *Arvo Pärt: Out of Silence*. Nueva York: St. Vladimir's Seminary Press.

BOUTENEFF, Peter *et al.* (2021). *Arvo Pärt: Sounding the sacred*. Nueva York: Fordham University Press.

Capítulo General de la Orden de los Cartujos (1989). *Estatutos*. Orden de la Cartuja. <https://chartreux.org/moines/es/estatutos/>

CARGILE, Kimberly Anne (2008). *An Analytical Conductor's Guide to the SATB a Cappella Works of Arvo Pärt* [tesis doctoral]. University of Southern Mississippi, Estados Unidos.

Concilio Vaticano II (1963). *Constitución Sacrosantum Concilium sobre la sagrada liturgia*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosantum-concilium_sp.html

Congregación de para la doctrina de la fe (1989). *Carta a los obispos de la Iglesia Católica sobre algunos aspectos de la meditación cristiana*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19891015_meditazione-cristiana_sp.html#_ednref33

DAVIS, Mary (2007). *Erik Satie*. Londres: Reaktion Books

DELAERE *et al.* (2004). "Minimal Music in the Low Countries". *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Vol. 54, No. 1, p. 31-78

DELIO, Thomas (2017). "Composing a Sound: Giacinto Scelsi's L'âme ailée / L'âme ouverte for violin solo". *College Music Symposium*, vol. 57.

DIES, David (2013). *Defining Spiritual Minimalism* en POTTER, Keith *et al.*, ed. (2013) *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. p. 315-335. Surrey: Burlington

DROZZINA, Aleksandra (2020). *Schnittke, Gubaidulina, and Pärt: Religion and Spirituality during the Late Thaw and Early Perestroika* [tesis doctoral]. Louisiana State University, Estados Unidos.

DUCKWORTH, William (1995). *Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. Nueva York: Schirmer Books

EHRlich, Rebecca (s.f.). *Why Christian Minimalism?*. Christian Minimalism. <https://christianminimalism.com/why-christian-minimalism/>

FINK, Robert (2005). *Repeating ourselves: American minimal music as cultural practice*. Berkeley: University of California Press.

Fondazione Isabella Scelsi (s.f.). *Biografia di Giacinto Scelsi*. <http://www.scelsi.it/it/biografia/>

GANN, Kyle (2001). *Minimal music, maximal impact*. New Music Box. <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/2/>

GELINEAU, Joseph (1977). *Liturgia para mañana: ensayo sobre la evolución de las asambleas cristianas*. Santander: Sal Terrae.

GLASS, Philip (2017). *Palabras sin música*. Barcelona: Malpaso Ediciones.

GONZÁLEZ GARZA, Emilio Sebastián (2018). *Holy Minimalism: Henryk Mikołaj Gorecki as Minimalist and Polish Nationalist*. ResearchGate. <https://www.researchgate.net/publication/328969000>

HENAHAN, Donal (24 de octubre de 1971). Music; Reich? Philharmonic? Paraddling?. *The New York Times*. P.13

HILL, Megan (15 de de marzo de 2017). Minimalism is not the Gospel. *The Gospel Coalition*.

HILLIER, Paul (1997). *Arvo Pärt*. Nueva York: Oxford University Press

Iglesia Católica (1992). *Catecismo de la Iglesia Católica*. Madrid: Asociación de Editores del Catecismo de la Iglesia Católica.

- Iglesia Católica (2007) *Instrucción general del Misal romano*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_sp.html
- ImperiumUltimum (2014). *Sir John Tavener on Sacred Music* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6omOISKnWt0&t=498s>
- Ircam-Centre Pompidou (2010). *John Cage*. B.R.A.H.M.S. <https://brahms.ircam.fr/composers/composer/679/>
- JONHSON, Timothy (1994) “Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?”. *The Musical Quarterly*. Vol. 74, no.8, p. 742-773
- JUAN PABLO II (1982). *Homilía. Misa en el IV Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/1982/documents/hf_jp-ii_hom_19821101_avila.html
- JUAN PABLO II (1996). *Ángelus, 11 de agosto de 1996, Castelgandolfo*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/angelus/1996/documents/hf_jp-ii_ang_19960811.html
- JUAN PABLO II (2002). *Carta apostólica Rosarium Virginis Mariae del Sumo Pontífice Juan Pablo II*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/2002/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae.html
- KUBICKI, Judith Marie (1999). *Liturgical Music as Ritual Symbol: a case study of Jacques Berthier's Taizé music*. Lovaina: Peeters.
- LEYDON, Rebecca (2002). “Towards a Typology of Minimalist Tropes.” *Music Theory Online* 8, no. 4. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.leydon.html>
- LONGIN DE KIN (1988). *Russich-orthodoxe Glocken - Bell Rings of famous Russian Orthodox Churches* [folleto de grabación sonora]. Joachim Berenbold, editor. Christophorus. CHR0219-2
- LORENZ, Ralph (2020). “The Magnificat and Nunc Dimittis of Sir John Tavener: Byzantine Influences on Tavener's So-Called Holy Minimalism Style of Composition”. *Series Musicologica Balcanica*, vol. 1, p. 151-167.
- MACHART, Renaud (2004). *John Adams*. París: Actes Sud

- MARCO, Tomás (2017). *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA
- MAZZA, Enrico (1999). *The Celebration of the Eucharist: The Origin of the Rite and the Development of its Interpretation*. Collegeville: Liturgical Press
- MERTENS, Wim (2006). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Nueva York: Kahn & Averill
- MEYER, Leonard (1994). *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press
- Minimalism brand (s.f.). *Manifesto*. <https://minimalismbrand.com/pages/manifesto-minimalism>
- MOODY, Ivan (1996). "The mind and the heart: Mysticism and music in the experience of contemporary eastern Orthodox Composers". *Contemporary Music Review*, Vol. 14, Partes 3-4, pp. 65-79
- MOODY, Ivan (2001). "Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music". *Jacob's Well*. http://www.jacwell.org/Spring_2001/reflections_on_life_and_death.htm#1
- Music Information Centre Lithuania (s.f.). *Landscapes of Minimalism*. <https://www.mic.lt/en/database/classical/landscapes-of-minimalism/>
- NAKAS, Sarunas (2004). *A Concise History of Lithuanian Minimalism*. Eurozine. <https://www.eurozine.com/a-concise-history-of-lithuanian-minimalism/>
- NYMAN, Michael (2006). *Música experimental: de John Cage en endavant*. Girona: Documenta universitaria.
- PAGE, Tim (1 de junio de 1986). "Steve Reich, a former young turk, approaches 50". *The New York Times*. p.23.
- PARSONS, George y SHOLL, Robert, ed. (2020). *James Macmillan: studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PÄRT, Arvo (1997). *Missa Syllabica für vier stimmen oder gemischten chor und orgel (1977, rev. 1996)* [partitura impresa]. Austria: Universal Edition.
- POTTER, Keith (2002). *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge University Press.

POTTER, Keith (2019). *Minimalism*. Grove Music Online. <http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040603>

REICH, Steve (2002). *Writings on music 1965-2000*. Nueva York: Oxford University Press.

Sagrada Congregación de Ritos (1967) *Instrucción Musicam Sacram sobre la música sagrada en la liturgia*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html

SERVICE, Tom (18 de junio de 2017). A guide to Arvo Pärt's music. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/jun/18/arvo-part-contemporary-music-guide>

SMITH, Geoff (1999). An interview with Arvo Pärt: sources of invention. *Musical Times*, 140, nº1686.

STANTON, James (2010). *Thirty years of postminimalism: elements and growth* (tesis doctoral). University of Missouri, Columbia, Estados Unidos.

STRICKLAND, Edward (1993). *Minimalism: origins*. Bloomington: Indiana University Press.

Taizé (2004). *Meditative Singing*. https://www.taize.fr/en_article338.html

TAVENER, John (1999). *The Music of Silence: A Composer's Testament*. Nueva York: Faber & Faber.

The Steve Reich website (s.f.) *Biography*. <https://www.steverreich.com/>

TUINMAN, Vrouwkje (2020). *The Best of Minimal Piano Music* [folleto de grabación sonora]. Jeroen Van Veen, pianista. Brilliant Classics. BC96207

VAILHÉ, Simon (25 de julio de 2011). *Greek Church*. Catholic Encyclopedia. <https://web.archive.org/web/20110723104139/http://oce.catholic.com/index.php?title=Home>

VARA, Julián (s.f.). *El icono y la trascendencia*. Rezando con los iconos. <https://rezarconlosiconos.com/index.php/teologia-icono/icono-trascendencia>

WOLLHEIM, Richard (1968). "Minimal Art". *Arts Magazine* (4/1/1965), pp. 26-32. En BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton (obra original publicada en 1965)

Misa mínima

Luis Meseguer Mira.
2022

1. Kyrie

The musical score is arranged in a system with four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four instrumental staves (Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello). The vocal parts are marked with a star symbol (*) above the first measure of each section, indicating a free-rhythm starting point. The lyrics are: "Kyrie, Kyrie... e - le - i - son." and "Christe, Christe... e - le - i - son." The instrumental parts feature sustained notes with fermatas, marked with Roman numerals III and IV. The score is divided into three measures by double bar lines with repeat signs.

*Cada uno empieza a cantar libremente, repitiendo la misma palabra con ritmos libres.

2. Credo

Coro y asamblea

CRE - DO

Baritono solista

CRE - DO in u- num De - um, Pa- trem om - ni - po - ten - tem, Fac - to - rem cae - li et te - rrae, vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.



CRE - DO

CRE - DO in u- num Do - mi - num Je - su - m Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o,

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a fac - ta sunt,



qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, et in - car - na - tus est de Spí - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

et ho-mo fac-tus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in bass clef, containing a sequence of quarter notes with lyrics underneath. The lyrics are: "et ho-mo fac-tus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e". The four staves below are piano accompaniment, each containing a single half note with a fermata, corresponding to the four measures of the vocal line.



se-cun-dum Scri-ptu-ras, et a-scen-dit in cae-lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris, et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a,

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in bass clef, containing a sequence of quarter notes with lyrics underneath. The lyrics are: "se-cun-dum Scri-ptu-ras, et a-scen-dit in cae-lum, se-det ad dex-te-ram Pa-tris, et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a,". The four staves below are piano accompaniment, each containing a single half note with a fermata, corresponding to the four measures of the vocal line.

CRE - DO

iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - ius re - gni non e - rit fi - nis. CRE - DO in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem,



qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus per Pro - phe - tas.

CRE - DO

CON - FI - TE - OR

CRE-DO u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. CON - FI - TE - OR u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

This system contains the first two parts of the musical score. The top line shows the vocal melody with lyrics. The bottom line shows the piano accompaniment. The first part covers the text 'CRE-DO u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.' and the second part covers 'CON - FI - TE - OR u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.' There are double bar lines with repeat signs at the beginning and end of each section.

EX - SPE - CTO

A - MEN.

EX - SPE - CTO re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - MEN.

This system contains the second two parts of the musical score. The top line shows the vocal melody with lyrics. The bottom line shows the piano accompaniment. The first part covers the text 'EX - SPE - CTO re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.' and the second part covers 'A - MEN.' There are double bar lines with repeat signs at the beginning and end of each section.

San - ctus San - ctus

Todas

glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

San - ctus San - ctus Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

San - ctus San - ctus Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

San - ctus San - ctus Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

25

San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus

Solista Todas

sis Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho -

sis San - ctus San - ctus San - ctus Ho -

cel - sis. San - ctus San - ctus San - ctus Ho san - na in ex -

cel - sis. San - ctus San - ctus San - ctus Ho - san - na in ex -

37

San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus

san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex -

san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex -

cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -

cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho -

Empty musical staves for piano accompaniment.

44

San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus

cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san - na in ex - cel - sis.

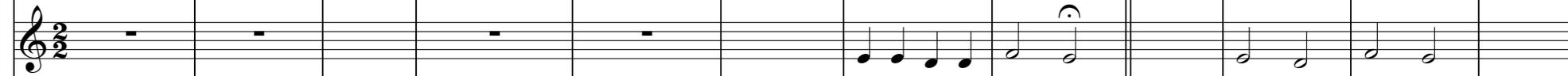
4. Agnus Dei

Asamblea 

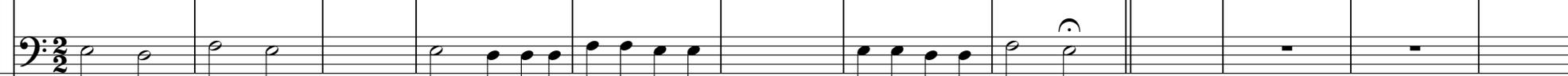
mi - se - re - re no - bis

$\text{♩} = \pm 60$

S. 

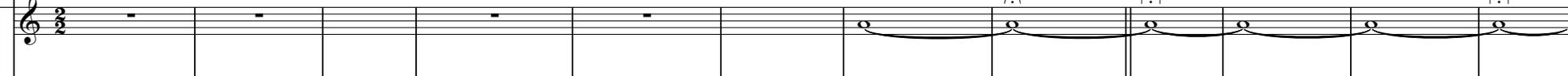
A. 

T. 

B. 

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis A - gnus De - i

$\text{♩} = \pm 60$

Vln. 1 

Vln. 2 

Vla. 

Vc. 

mi - se - re - re no - bis

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis A - gnus

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis A - gnus

mi - se - re - re no - bis A - gnus

mi - se - re - re no - bis A - gnus

The image shows a musical score for a Latin prayer, likely the Kyrie Eleison. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem". The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts and piano accompaniment. The second system contains the vocal parts and piano accompaniment. The piano accompaniment features a simple harmonic structure with a bass line and a treble line. The lyrics are written below the vocal staves. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat).

do - na no - bis pa - cem

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem