
ARVO PÄRT AND SPIRITUALITY

ROBERT SHOLL

The Cambridge Companion to ARVO PÄRT edited by Andrew Shenton Boston
University, USA, 2012

(Selección y Traducción de O. Picardo)

(Sholl pone ejemplos y los explica... Para los interesados en mayor especificidad, linqueamos el pdf completo de la publicación de Cambridge Companions to Music donde se encuentra el presente ensayo.)

Robert Sholl es profesor de estudios académicos en la Royal Academy of Music y ha enseñado en el King's College de Londres y en el Royal College of Music. Su tesis de doctorado, Olivier Messiaen y la cultura de la Modernidad, está en proceso de edición. Sholl es miembro del grupo de investigación Theology through the Arts y editor de Messiaen Studies (Cambridge University Press, 2007). Recientemente ha presentado artículos sobre Messiaen en las universidades de Washington, DC, Princeton, Brown y Boston, King's College, Londres, la Royal Academy of Music y el Royal College of Music. En 2008 organizó una importante conferencia en el Southbank Centre on Contemporary Music and Spirituality como el primer evento en el Messiaen Festival de Southbank. Robert estudió órgano con Olivier Latry y actualmente es tutor del Royal College of Organists. Recientemente ha ofrecido recitales en el Festival de la Musique Sacrée en la Catedral de St-Malo, en La Madeleine (París), la Abadía de Westminster, la Catedral de San Pablo y en Notre-Dame de París.

I Orientaciones

Este estudio examina las formas en que la música de Arvo Pärt puede sentirse como música espiritual o incluso religiosa 1. La obra de Pärt abarca tanto la espiritualidad secular (entendida como una experiencia personal de comunicación “con”, o creencia en lo divino), así como tales experiencias dentro del contexto de la religión institucional. La representación multivalente de su música, situada entre lo que el filósofo Charles Taylor ha identificado como conformidad e incredulidad, es esencial para su poder comunicativo y de apelación 2. Este estudio, por lo tanto, ofrece una perspectiva sobre cómo la complejidad de

esta representación musical y la experiencia espiritual de la música de Pärt pueden ser construido, articulado y evaluado.

La espiritualidad es un constructo que se centra en conceptos técnicos y estéticos específicos que pueden relacionarse con la secularidad y complejidad de la Modernidad. Esta relación se puede entender de la siguiente manera:

Modernidad	Espiritualidad
Progreso	Estatismo
Materialismo (externo)	Espiritismo (interno)
Desencanto	(Re) encantamiento
Decadencia (muerte)	Trascendencia, transformación (vida)
Contingencia (ansiedad, ahora)	Permanencia (eternidad)
Ansiedad	Centrado (calma)
Conocimiento sobre (ciencia, racionalismo)	Conocimiento de (intuición)
Alienación (desensibilización)	Integración (resensibilización)
Desubjetivación (instituciones)	Conciencia (persona)
Fragmentación	Holismo

Esta concepción dualista está en consonancia con las formas en que la espiritualidad, especialmente a partir de la década de 1960, ha sido percibida como una panacea contracultural de la Modernidad que también ha absorbido la psicosis social de creencias auto-sustentadas sin recurrir a ninguna autoridad religiosa o política 3.

Pero, tanto la Modernidad como la espiritualidad, concebidas de esta manera, han representado una búsqueda de una comprensión de Dios tanto como una resistencia a las constricciones (doctrina y dogma) de la religión formal. Algunos libros recientes muy publicitados de Richard Dawkins, Christopher Hitchens (y otros) son sintomáticos de la resistencia de la Modernidad (incluso el rechazo) de Dios. Estos comentaristas ponen a Dios bajo el microscopio, cuestionan a Dios según los estándares humanos de racionalidad posterior a la Ilustración y encuentran un Dios que buscan 4. La espiritualidad, sin embargo, en lugar de resistirse o desconocer a Dios, promulga una búsqueda para entender a Dios a pesar de esta ‘racionalidad’. No es una forma de escape de la modernidad. Por el contrario, la espiritualidad es una conciencia que ha absorbido e incluso reconfigurado los problemas de la modernidad a través de discursos alternativos y, a veces igualmente racionales.

Por tanto, la espiritualidad se puede imaginar como una relación en la que la humanidad busca a Dios (por todos los medios a su alcance), aunque (desde una perspectiva cristiana) Dios ya nos ama y ya nos ha encontrado. La música actúa como contexto de esta relación y, más concretamente, como agente en esta compleja negociación de búsqueda y realización. La música de Arvo Pärt, por mucho que defienda una unidad con Dios, es sintomática de la búsqueda de Dios por parte de la humanidad y, como tal, es una forma autoconsciente y modernista de vanguardismo político que se basa en un compromiso productivo (en lugar

de cualquier antipatía) con la modernidad 5. Su música, más pertinente, apunta a una brecha atroz entre la humanidad y Dios que, de manera inesperada, es una exhortación a participar e incluso a tender un puente sobre este espacio liminal.

Este estudio examina la naturaleza de esta participación a través de los estratos complementarios de la música de Pärt. Examina su lenguaje musical y sus resonancias en conceptos y significados estéticos asociados que se aplican a la Modernidad, la espiritualidad y la religión. La comprensión del contenido y la estructura de la música de tintinnabuli de Pärt (después de 1976) forma un prefacio para una discusión de las narrativas culturales y musicales de la muerte y el duelo, y el encantamiento y la encarnación que conforman la búsqueda musical de Dios por parte de Pärt, y también la identifican como la banda sonora de nuestra época.

II Lenguaje y resonancias

La filosofía y la teología han intentado tradicionalmente explicar que la fuente de inspiración musical proviene de Dios, el alma o algún tipo secular de región nouménica. 6 Todas estas explicaciones apuntan e intentan describir, en algún sentido, la razón de la existencia de la música y, como fenómeno secundario, la propia experiencia de los compositores: lo que estaban tratando de hacer o decir, y lo que quieren que las personas experimenten cuando lo escuchen. El deseo de explicar la música en el siglo XX -forastero en tierras extrañas- era un imperativo para muchos de los principales compositores del siglo XX. Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen y John Tavener, entre otros, han escrito extensamente sobre su propia música y la música de otros.

Arvo Pärt no ha escrito ni dicho mucho sobre su propia obra, pero su música se ha definido en torno a ciertos conceptos clave: tintinnabuli, iconos, silencio y sencillez. 7 Estos conceptos derivan de un intento del compositor y otros de explicar la fuente de su inspiración, y cómo su imaginación se ha articulado a su música. Son conceptos vinculados a su compromiso con la fe de la Iglesia Ortodoxa Rusa, y forman una constelación de ideales que ayudan a configurar su música como algo espiritual 8.

Aunque estos conceptos se describen en otra parte de este volumen, lo que sigue es una breve explicación de estos aspectos formativos del lenguaje musical de Pärt y su espiritualidad. La música de Pärt ha llegado a entenderse como espiritual desde el advenimiento de la técnica de tintinnabuli en su pieza corta para piano *Für Alina* (1976). En su forma más simple, tintinnabuli es un contrapunto entre dos líneas: la voz M- o melodía (que a menudo es modal) utiliza notas del modo 'tónico', y la tintinnabuli o voz T arpeggia notas de la tríada 'tónica' contra la M-voz. Pärt entiende estas voces, que efectúan un cambio sutil y caleidoscópico entre consonancia y disonancia, como un diálogo idealista entre la melodía (o voz M), "vida egoísta del pecado y el sufrimiento" y la tintinnabuli (voz

T) "reino objetivo del perdón" 9. La sutil sensación de tensión y liberación impartida por esta técnica crea la calidad por excelencia de la música de Pärt. Para comprender el significado de esta idea para la espiritualidad en la música, el trasfondo de este concepto requiere alguna explicación. Tintinnabuli representa un compromiso y una transformación de los ideales tradicionales en narrativa y estructura musical. En este ideal (relacionado con las sinfonías de Beethoven, Brahms y Bruckner, por ejemplo), una idea o motivo musical formativo sufre una transformación gradual (u orgánica), pareciendo en ocasiones de manera radical disfraces diferentes pero reconocibles a lo largo de un movimiento o una obra. El motivo generalmente se presenta en la tónica (acorde I), cerca de la apertura y de nuevo al cierre de la obra, y se crea el sentido de este tono por oposición dinámica con otros acordes relacionados, principalmente el dominante (acorde V). En esta idea de desarrollo musical, el motivo principal de un trabajo se somete a procesos de manipulación composicional: embellecimiento, aumento / disminución, inversión, extensión (adición y sustracción de material) y recontextualización tímbrica y registral. Se transforma a través del tiempo y a través de la presentación en diferentes tonalidades que están relacionados con el tono. Esto crea una narrativa musical evolutiva que depende de la forma en que se utilizan consonancia y disonancia para crear sensaciones de tensión a corto plazo (localizadas) y a largo plazo (estructurales) y liberar. Esto a veces se entiende como un desarrollo musical "orgánico" que habilita una estructura que crece (como un árbol) a partir de una raíz (con el motivo entendido como la semilla musical) hacia metas de resolución a largo plazo.

Para escapar de este tipo de ideal de "práctica común" de desarrollo musical, muchos compositores del siglo XX (Stravinsky, Messiaen, Cage, György Ligeti y Steve Reich, por nombrar algunos) compusieron música que crea su propio tipo de narrativa musical a través de la yuxtaposición de bloques de material. Si bien es tentador ver este ideal de desarrollo musical como distinto de los principios de práctica común por razones ideológicas, heurísticas, culturales o incluso raciales, de hecho, estos compositores han encontrado sus propias formas de unir o hacer conexiones entre bloques de sonido en formas únicas que refinan o alegorizan la narrativa y el desarrollo funciones de la música tradicional.

La música de Arvo Pärt pertenece a esta última tradición. Si bien la música de Pärt no se desarrolla usando los métodos tradicionales descritos anteriormente, él encuentra formas, generalmente a través de la acumulación de material (agregando y restando voces, por ejemplo), y usando la tensión y liberación inherentes al estilo tintinnabuli, para crear sus propias formas coherentes de arquitectura musical 10. Su música a veces se llama minimalista porque se repite materialmente, pero tal interpretación es engañosa: los procedimientos de la música de Pärt tienen poco en común a nivel técnico, y menos aún a nivel estético, con el tipo de repetición rítmica enérgica y pulsante que se encuentra en la música de los compositores minimalistas estadounidenses Steve Reich y Philip Glass, es decir, como la describe Robert Fink: "inseparable del colorido está el exceso repetitivo de una sociedad de consumo postindustrial y mediatizada por la comunicación de masa" 11. La música de Pärt puede usar la repetición, pero ciertamente no es minimalista en este sentido.

Que Pärt utilice una cantidad mínima de material significa que debe trazar una fina línea entre la repetición y la monotonía. De hecho, debido a que la sensación de cambio dentro de este material a menudo se logra con gran sutileza, es posible escuchar la evolución del material a través del tiempo y los aspectos de expectativa y cumplimiento (si no tensión y liberación a largo plazo en su música).) que son análogos a los procedimientos de práctica común descritos anteriormente. Sin embargo, es crucial que se minimice el grado en que uno experimenta nuevos eventos como nuevos. Debido a sus texturas tienen un mínimo de información, pero variando, la densidad y el flujo, el sentido del cambio y la dirección, e incluso un sentido de progreso, cuando ciertos trabajos son examinados de cerca, son controladas cuidadosamente para crear un sentido de la narrativa particular a cada obra.

En pocas palabras, la música de Pärt exige un cierto tipo de escucha que podría traer a la memoria referencial otras tradiciones de la estructura musical. Sin embargo, el deseo de explicar el efecto de su música ha dado lugar a diversos problemas. Debido a que utiliza bloques de material, a veces se lo identifica como arte "estático", en contraposición al modelo "dinámico" de práctica común descrito anteriormente. En este sentido, el estático es una construcción musical e ideológica que configura el significado de la música como panacea al sentido de dinamismo, dramatismo y progreso asociado a la Modernidad. Este estatismo percibido de la música ha dado lugar a que Paul Hillier entendiera esta música como un "ícono sonoro". La música ha sido, por tanto, íntimamente ligada al arte devocional de la propia fe ortodoxa rusa del compositor 12.

Como metáfora visual, el ícono es una forma poderosamente representativa de describir (y criticar). La comprensión de la espiritualidad de su música requiere una explicación de los íconos y las ramificaciones de usar este concepto. Los iconos son imágenes pintadas que se hacen como una ayuda para la adoración. A través de la contemplación fija de tal imagen, el espectador se siente atraído hacia un mayor sentido de comprensión de sí mismo y hacia una comprensión de los significados y significado de la fe cristiana. Un elemento central de este género de imágenes es la figura de Cristo. No existe una imagen real y universalmente reconocida de Cristo. Quizás debido a esto, los artistas a lo largo de los dos últimos milenios, con ciertas excepciones, han tenido el poder de imaginar una iconografía estándar de la imagen de Cristo. Entonces, como nadie sabe cómo es Cristo, cada artista debe recrear una nueva imagen y, por lo tanto, cada ícono queda incompleto. La autoconsciente resistencia del ícono al realismo, o incluso al antirrealismo, expresión de la prohibición de las imágenes de los Diez Mandamientos, exige otra representación que sigue siendo alusivamente incompleta.

Los iconos son, por tanto, representaciones ideales e idealistas hechas para inspirar a la mente a imaginar la presencia real de Cristo. La imaginación tiene el poder de cerrar la brecha entre la representación y la realidad, e incluso para crear una nueva realidad espiritual: un sentido de estar con Cristo que es similar a la fe. Para el cristiano, esto nunca puede suceder hasta después de la muerte, por fuerte que sea el sentido de cualquier experiencia visual. Por supuesto, esto es profundamente subjetivo, pero la idea de que la humanidad puede ser empoderada por íconos para ir más allá de su propia mortalidad en un proceso que podría llamarse trascendencia presenta un poderoso vehículo para la

comprensión de la música de Pärt. La trascendencia aquí puede entenderse como las formas en que el oyente es llevado a un viaje tanto hacia la naturaleza de una realidad alternativa o más profunda (tal vez una intuición de la bondad de Cristo, la presencia sanadora de Dios o la gloria de la creación) como hacia una realidad más profunda comprensión de sí mismo dentro de estos paradigmas. Por tanto, existe un diálogo entre la percepción externa y la conciencia interna. La contemplación, como la meditación, no se hace para lograr o "obtener" algo, sino para experimentar algo.

Si a través de su estatismo la música de Pärt puede entenderse como un ícono sonoro, esto tiene profundas ramificaciones en la forma en que se la entiende como música espiritual. Dicho de otra manera, significa que las formas y estructuras, y el lenguaje que se utiliza para describirlas, se configuran en un concepto (el ícono) que permite percibir la música "estática" de Pärt como espiritual o religiosa. Entonces, ¿cómo se crea este sentido de contemplación, de absorción y posible trascendencia en la música de Pärt? En *Fratres*, tres frases en un número creciente de tiempos de cuarto de nota por compás (7 - 9 - 11) son sutilmente variadas e intensificadas a través de una forma estrófica simple: la lentitud extrema y la estructura irregular de la frase, y la ausencia de un tiempo optimista o fuerte, engendrar un sentido de atemporalidad, asistido por una narrativa musical que se crea a través del reconocimiento de la repetición variada. Este aspecto de repetición e intensificación variadas crea una profundidad en la música que podría compararse con la forma en que el iconostasio (una pantalla continua de íconos que separa la nave del santuario en las iglesias ortodoxas) señala al espectador hacia el santuario y los sacramentos más allá.

(...)

(...)

Para completar la metáfora, la sutil pero inexorable calidad de cambio en la música es similar a la asimilación gradual pero creciente en un ícono, y es este aspecto de la narrativa y el cambio de la subjetividad que es importante para la comprensión de la obra como algo espiritual.

“*Fratres*” es una pieza de música absoluta: música sin texto que no tiene ningún tipo de programa narrativo extra musical que pueda estar implícito en el título o en los contenidos. El sonido de esta música (con el uso de “*cor d' har monic*” frances) está descentrada, alusiva, al borde de lo audible, y entre la presencia y la ausencia, de una manera que implica una noción de la espiritualidad como inefable, casi intangible, buscando insatisfecho, sin referencia a ninguna narrativa espiritual o religiosa concreta.

En *Trisagio* para orquesta de cuerdas (1992, Rev. 1994), Pärt establece un vínculo explícito entre los acordes homofónicos de la pieza y el significado religioso escribiendo un texto (inaudible) directamente debajo de cada sistema de la música; las sílabas del texto se alinean con los acordes. Por lo tanto, Pärt alienta al oyente a creer (al usar la partitura, por supuesto) que existe un vínculo significativo entre los sonidos y la sustancia religiosa del

texto, que es una invocación de la respuesta del alma humilde y arrepentida al sacrificio de Cristo en la cruz y concluye con el Padrenuestro.

La forma repetitiva de Trisagio implica un conjunto de variaciones, aunque el grado de variación armónica y de textura es limitado y cuidadosamente dilatado. La incesante calidad de Mi menor de la música nunca se rompe, sino que se estira sutilmente desde adentro por cambios de instrumentación, timbre y registro, más particularmente por una variación en la densidad e intensidad del sonido. La plasticidad del fraseo en Trisagio alegóricamente da una sensación de tensión, liberación e incluso orientación hacia un objetivo sin mediación tonal, y el sentido auditivo de ciertos eventos musicales o marcadores orienta al oyente (a través del uso sutil de repetición, cromatismo, dinámica y registro), y le da a la música un sentido de progresión que de alguna manera socava las implicaciones absolutas del término 'estático'. Entonces, dado que hay un sutil sentido de variación, desarrollo e incluso teleología en Trisagio, la obra puede entenderse como representando un sentido personal y cuasi-litúrgico de devoción y asimilación, como si estuviera de pie ante un icono en una intensificación de la oración que está en parte narrada y en parte experimentada como corporizada en la música.

En una sobresaliente crítica de música de los llamados "santos minimalistas" (un término peyorativo que engloba la música de Pärt, John Tavener y Henryk Górecki), el compositor escocés James MacMillan ensaya una crítica axiomática de esta música:

“Encuentro su música muy hermosa ... pero es una música deliberadamente monodimensional. Es una música que se propone ser icónica. Se propone no tener ningún sentido de conflicto. Es una música que se encuentra en una especie de estado trascendente y por eso es hermosa. Pero esa es también la razón por la que existe en un nivel, hay una deliberada anulación del conflicto, y personas como Tavener dan razones muy convincentes de por qué debe ser así: una anulación de los principios dialécticos que han estado en la música occidental desde Beethoven y antes ... toda mi filosofía compositiva se nutre del conflicto y la ambigüedad ... de modo 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 dimensión espiritual no debería tener violencia ... Quizás la desventaja del zeitgeist de la espiritualidad en la música es esta necesidad de retirarse del mundo. Eso nunca ha sido de mi incumbencia”.

Aunque esboza una personal y creativa distinción, la crítica de MacMillan es algo tendenciosa: uno podría criticar las pinturas de paneles de Mark Rothko por no tener el detalle figurativo y el sentido de conflicto que se encuentran en el Guernica de Pablo Picasso (1937) o, más conmovedoramente, el drama de la violencia en los lienzos de Caravaggio (máxima expresión del catolicismo barroco tridentino). Son cosas evidentemente diferentes y están hechas para diferentes propósitos.

MacMillan está definiendo efectivamente una oposición entre espiritualidad y religión: lo trascendente opuesto a lo dramático y mundano. También se hace eco de una idea teológica (neoplatónica) de larga data que asocia el estatismo temporal con la eternidad, en contraste con el tiempo mundano (progresivo). Ciertamente, al adoptar el icono como una metáfora

visual, con su ideal de estático, la música de Pärt puede vincularse a una experiencia o intuición de la eternidad, y puede entenderse como espiritual en ese sentido. El teólogo Jeremy Begbie apoya a Mac Millan cuando afirma que

“la música de compositores como Tavener y Pärt ... se caracteriza por un ambiente altamente contemplativo y, a menudo, etiquetado como "espiritual" ... He sugerido una forma de explicar al menos parte de la inmensa popularidad de esta música: ofrece una catedral sonora fresca en una cultura novedosa, precipitada y superpoblada. Y hablé de lo que creo que son sus potenciales beneficios. Pero también cuestioné las suposiciones implícitas sobre Dios y el tiempo que parecen estar en acción (y a veces se articulan): en particular, la creencia de que cuanto más profundamente nos relacionamos con Dios, más necesitaremos abstraernos del tiempo y la historia”

Begbie continúa:

“Podemos presionar más sobre el punto. Si Cristo ha abrazado nuestra humanidad caída, incluyendo su miedo, ansiedad, hambre, pérdida, frustración y desilusión, y todo esto ha sido atraído, de hecho, para convertirse en el material mismo de la salvación, ¿podemos contentarnos con una visión de lo espiritual que es incapaz de comprometerse apenas con esas realidades, con una catedral fresca que tiene poca relación con la vida en las calles? Para aclarar el punto aún más: el compromiso de Dios con nuestro tiempo culmina en una muerte espantosa y fea. Cualquier preocupación por lo espiritual no puede eludir esto (1 Cor. 1: 18-25). Como vimos, esto es lo que se esconde detrás de la sospecha de Mac Millan, el movimiento New Simplicity, que juega con demasiada facilidad en una distorsión del cristianismo que niega el mundo (niega el tiempo) en la que se margina la envolvente participación cruzada de Dios con la humanidad”.

Esta es una crítica fascinante desde alguna perspectiva, y al analizarla se vislumbran ciertos conceptos fundamentales asociados con la comprensión de la música de Pärt como espiritual. Esencial para las críticas de MacMillan y Begbie es la noción de que la seriedad en la música (en técnica e intención estética) es sinónimo de complejidad, y esto a su vez es sinónimo de valor. El hecho de que la música compleja deba ser más apreciada que la música más simple es en sí mismo, un reflejo de lo escrito tradicionalmente sobre música, muchas veces atribuible a los propios compositores. Esta preferencia también refleja las exigencias del mundo académico en las críticas culturales, musicales, analíticas e interdisciplinarias cada vez más complejas para que respalden la asociación de la Modernidad con la complejidad. Esto es comprensible e incluso admirable: gran parte de la música moderna es compleja y exige que se satisfaga por lo menos en sus propios términos. Pero si bien la música de Pärt no abraza este nivel de complejidad técnica de la música de MacMillan, la riqueza y la intensidad de la experiencia que proporciona simultáneamente no pueden minimizarse de esta manera.

La distinción entre la "fría catedral sonora" y la "cultura novedosa, precipitada y superpoblada" que Begbie atribuye a la música de Pärt refiere directamente sobre la clase de demarcación de espiritualidad y Modernidad esbozada al comienzo de este estudio. La música de Pärt es cualquier cosa menos "fría" u objetiva. Su efecto sobrecogedor de

lamentación y dolor es tan sugerente, desde una cosmovisión cristiana, precisamente porque no ignora, sino que retoma e intenta sanar lo que Begbie describe como “nuestra humanidad caída, incluyendo su miedo, ansiedad, hambre, pérdida, frustración y decepción”. La música de Pärt abraza el horror de la muerte de Cristo (en Trisagion, Miserere y Passio, por ejemplo) a través del sentido propio del drama musical, que tiene como raíz la intensificación de materiales sonoros mínimos, para llevar al oyente cristiano hacia una comprensión más profunda de su propio rol en el juego final de la salvación.

Por lo tanto, la música de Pärt puede beneficiar al cristiano que seguramente debe creer que Cristo era el hijo de Dios, y que como Dios hizo hombre, Cristo sufrió y murió en la cruz para salvar los pecados de la humanidad y que resucitó al tercer día, por lo tanto, proporcionando un talismán de la gran esperanza cristiana y, fundamentalmente, un punto focal en la historia de la fe en que la humanidad también resucitará. Para un creyente, la cualidad icónica o extática de la música de Pärt puede actuar como una ayuda devocional, o más, como una indicación de lo que sería vivir si resucitara.

Pero para aquellos que no se contentan con las respuestas un tanto redondas y predicadas por el cristianismo o la teología cristiana, el (ec)statismo de la música puede, en una línea similar, actuar como medio para comprender la trascendencia del sufrimiento en el mundo que está en el centro del mensaje cristiano de esperanza. Incluso si la música de Pärt, en su mejor expresión, opera dentro de un espectro emocional limitado, la poética del lamento, la desolación e incluso la piedad por la humanidad es seguramente accesible tanto para el agnóstico, el ateo, el no cristiano, como para el judío o el budista.

Quizás la más insidiosa de las críticas de Begbie y MacMillan es que de alguna manera, debido a que la música no es "compleja", tampoco es "crítica" de nuestro tiempo, y que no es "socialmente responsable". Dejando de lado la cuestión de si la música debería hacer esto, la música de Pärt se ha utilizado, en películas, por ejemplo, para extraer profundas respuestas sociales, éticas y emocionales. Bien se podría argumentar que las hermosas imágenes iluminadas por el sol de un bosque ucraniano, el lugar de una masacre nazi y la voz de un sobreviviente que describe el evento, tienen como música de fondo la de Spiegel im Spiegel (1978), por la elección de Laurence Rees, en el primer episodio de su documental "Auschwitz, los nazis y la solución final". El espectador está llamado a no solo lamentar la acción inhumana de los demás en contraste con la belleza del mundo natural (esto de hecho podría ser sentimental), sino a imaginar que esta belleza existió cuando tuvo lugar el genocidio. Por tanto, la música de Pärt proporciona un espacio para la construcción de nuestra propia presencia en el propio evento. Le da poder a la imaginación para reflexionar sobre lo que podríamos haber hecho en esa situación, e incluso cómo la naturaleza humana no ha cambiado mucho (Kosovo, Ruanda). Esta poética del duelo es otro episodio en la historia de la música espiritual de Pärt.

III Muerte y duelo

Sin duda, es una ironía que en el siglo XX, cuando la música había llegado al cenit de disonancia, tanto se teorizó de la función del silencio -pensemos, por ejemplo, en Anton von Webern, Cage, Messiaen, y Tavener. El silencio es la última antípoda del sonido, y, en términos espirituales, está vinculado con la estética musical de Pärt a un estado último de autorrealización y a la muerte.

La cultura moderna ha estado obsesionada con la muerte. Esto no sorprende teniendo en cuenta que en los últimos doscientos años, el ideal del estado racionalista secular, al mismo tiempo que intentaba proteger los derechos de los ciudadanos, también ha sido un actor entusiasta de las sangrientas guerras de la humanidad, alentando la invención de formas más crueles e industriales para lograr objetivos engañosos.

La cita del filósofo marxista T.W. Adorno de que "escribir poesía después de Auschwitz es barbarie" tiene muchas ramificaciones, pero aquí solo me preocupan dos aspectos. En un nivel técnico musical, para Adorno, la música desde Beethoven en adelante representaba un intento final en la música para resolver las consecuencias del material motivador que, si bien utiliza el ideal de desarrollo presentado anteriormente, también tiende a la fragmentación.

En cierto sentido, la historia de la música (y el arte) del siglo XX es como un cadáver que no morirá. El predominio de los "ismos" en el siglo XX, así como de las facciones políticas y artísticas (a menudo con sus manifiestos concurrentes), ha proporcionado una constelación en constante expansión de ideales artísticos y esfuerzos que, como soles en pequeña escala, surgen y se queman continuamente para formar parte de la cultura viviente de la historia de los museos. Ya sea que uno vea este flujo como síntoma de decadencia, o incluso como prueba de un sentido ciego de esperanza esencial para la poética y la retórica de la música moderna, la música de Arvo Pärt una vez más da vida al cadáver de la Modernidad, pero también habita este cuerpo.

No es de extrañar entonces que, dado el uso de imperativos teológicos como metáforas, nuestra cultura museística también deba estar interesada en las resurrecciones. La resurrección de la música pasada, las técnicas de interpretación y los instrumentos y la música de los compositores anteriores a la Ilustración fueron una obsesión del siglo XX. El descubrimiento de Pärt del método tintinnabuli, en parte como respuesta a los desafíos de forma y coherencia creados por la "emancipación de la disonancia", fue precedido por años de silencio y estudio de la música antigua. Su interés por la polifonía renacentista, el canto llano, el modo y el ritmo son sintomáticos de un deseo de revivir la música moderna con el material encantado e inmaculado de la artesanía pre-Ilustrada, pre-racionalista. Por un lado, este tipo de uso consciente de material preexistente habla de una cultura que se ahoga y se aferra a las pajitas, pero fue y es también una forma de conectar la música contemporánea con una tradición (dando así un sentido de autenticidad a la originalidad). Este sentimiento de duelo por una utopía perdida e inalcanzable es esencial para la poética espiritual de Pärt, y expresa con exquisita intensidad algo del dilema de la Modernidad y la humanidad tras el pronunciamiento de Nietzsche sobre la muerte de Dios. El mismo diálogo poético entre recuerdo doloroso y esperanza utópica (incluso cristiana) está consagrado en la técnica de

tintinnabuli (el compromiso entre consonancia y disonancia), que promete la posibilidad de realización (salvación).

Si, como ha señalado el musicólogo Daniel Chua, “al reemplazar a Dios” la humanidad debe “sucumbir a su propia crítica” y morir, entonces cualquier sentido de reencantamiento (nueva vida estética) debe ser esencialmente temporal. La música espiritual, en efecto, se convierte en una glorificación de esta contingencia. Promueve una tensión entre una Modernidad que, como cadáver que no termina de morirse, lucha continuamente por el reencantamiento, pero también hace un reclamo escatológico cristiano sobre lo que debería ser la nueva vida. El sentido de lamentación, piedad y desolación en la obra de Pärt, expresado a través de un lenguaje basado en la estasis musical, iconiza la muerte como un absoluto espiritual. Pero, la imagen no está congelada, sino que, como un icono, está hecha para ser contemplada, asimilada y retomada por los vivos.

IV Encantamiento y encarnación

El historiador Michael Saler proporciona la siguiente definición útil de desencanto:

“Esta perspectiva, en sus términos más amplios, sostiene que los milagros y prodigios han sido desmitificados por la ciencia, la espiritualidad ha sido suplantada por el secularismo, la espontaneidad ha sido reemplazada por la burocratización y la imaginación se ha subordinado a la razón instrumental.

De hecho, es tentador entender este desencanto como un síntoma del nihilismo generalizado que subyace inseparable de la Modernidad secular. El reencantamiento a través del arte debe ofrecer oportunidades distintas a la glorificación o la huida del desencanto. Proporciona un espacio para la originalidad y la búsqueda de una expresión auténtica. En el caso de Pärt, está claro que su silencio compositivo anterior al tintinnabuli fue el resultado de la insatisfacción: un desajuste entre lo que él sentía que era una voz auténtica y lo que el fondo de pantalla predominante del pensamiento de la vanguardia musical de la década de 1960 era legítimo histórico y métodos ideológicos de expresión. Sin embargo, al igual que Górecki y Tavener, Pärt se apartó de un tipo de vanguardismo para adoptar otro. Sin duda, tal ruptura requirió confianza en uno mismo y convicción artística, pero, como ha demostrado la producción de Pärt, la iconoclasia no es garantía de calidad constante o energía intelectual. Ciertos hitos en su obra, sin embargo, tal vez a diferencia de muchas obras dentro de la vanguardia del (alto) modernismo, capturaron la imaginación del público y de los intérpretes por igual. Entonces, ¿qué es lo atractivo de esta música? En cierto modo, la ecuación de simplicidad=profundo y espiritual=liberación / escapismo parece plausible. Para una población saturada y sobrecargada de información y, en particular, de la imposición de una significación estética, una música que parece despojarse conscientemente de las etiquetas brinda a la humanidad una oportunidad de vacío, de claridad y de reconocer algo de su espíritu o esencial naturaleza.

Incluso si esto fuera cierto, y de la discusión anterior se desprende claramente que la espiritualidad de la música de Pärt viene con su propio y complejo bagaje ideológico, esta perspectiva aún ubica la música y el espíritu como actores externos con efecto en las personas. Cuando el propio Pärt afirma del estilo tintinnabuli que ha "descubierto que es suficiente cuando una sola nota se toca maravillosamente", y que "una nota, o un latido silencioso, o un momento de silencio, me consuela", parece que está hablando no de estímulos externos, sino de una internalización del sonido y una respuesta interna. ¿Qué pasa, entonces, si la espiritualidad de la música de Pärt puede ubicarse en el cuerpo mismo? A través de su delicadeza y su sensibilidad a la preciosidad y frescura del sonido organizado en sí, su música podía entenderse y experimentarse como encarnada. La música de Pärt invita al oyente a escuchar más atentamente no solo la música, sino a sí mismo, y en este sentido una obra como *Pari intervallo* (1976) puede parecer sorprendentemente aburrida durante el primer minuto. Que el oyente sea inducido a alterar su tasa metabólica es esencial para su poética, pero esto no explica completamente esta experiencia incorporada, que no solo implica que se le haga algo al oyente, ni una respuesta o reacción, sino una forma de participación activa, somática, e incluso una construcción del sentido de la espiritualidad.

En su libro *The Embodied Mind*, Francisco J. Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch identifican los "significados populares" de la meditación como:

- (1) un estado de concentración en el que la conciencia se centra en un solo objeto;
- (2) un estado de relajación que es psicológica y médicamente beneficioso;
- (3) un estado disociado en el que pueden ocurrir fenómenos de trance;
- (4) un estado místico en el que se experimentan realidades superiores u objetos religiosos.

Todos estos son estados alterados de conciencia; el meditador está haciendo algo para alejarse de su habitual estado de realidad inferior, mundano, no concentrado, no relajado, no disociado.

Detrás de este tipo de diálogo está el tropo teológico de la "caída", que Pärt atestigua cuando describe el estilo tintinnabuli como un diálogo perpetuo entre el yo y el perdón. Jeremy Begbie tiene razón al sospechar de las implicaciones de este conveniente ideal teológico cuando advierte contra "la creencia de que cuanto más profundamente nos relacionemos con Dios, más tendremos que abstraernos del tiempo y la historia". Pero cualquier creencia de que la meditación, tanto como la música de Pärt en sí, no es poco exigente, sería engañosa. Si de hecho la música de Pärt nos pide que reflexionemos sobre nuestro propio estado, también podría abarcar, en un sentido teológico, lo que Begbie describe conmovedoramente como "nuestra vocación de compartir los sufrimientos de

Cristo (Romanos 8:17)" como parte de "lo que significa ser conformado a la imagen y semejanza de Cristo.

Una experiencia encarnada de la música de Pärt es, por supuesto, posible tanto para cristianos como para no cristianos, y puede ser una en la que la atención plena sea somática y trascendente, contingente y escrutadora.

La sección de apertura de la Sinfonía Nro. 4 de Pärt "Los Ángeles" (2008) da fe de lo que podría ser esta experiencia.

(...)

Una experiencia consciente de esta música puede ser aquella en la que el oyente experimenta y participa en el diálogo de estasis y progreso musicales. Este pasaje también podría provocar recuerdos o una realización del dolor y una resignación al mundo, junto con la creación de un renovado deseo utópico de que debería ser de otra manera: todos elementos esenciales de la poética espiritual de Pärt.

El sentido de lo sublime (implícito en la indicación de ejecución de Pärt) es uno en el que el yo no está sublimado pasivamente en el sonido, sino más bien encarnado y activo. Varela, Thompson y Rosch describen esta experiencia incorporada como una "reflexión en la que el cuerpo y la mente se han unido ... la reflexión no es solo sobre la experiencia, sino que la reflexión es una forma de experiencia en sí misma, y esa forma reflexiva de experiencia se puede realizar con mindfulness"

Dicho de otra manera, el desencanto ligado a la Modernidad ofrece un conocimiento racional sobre el yo, el mundo e incluso Dios, mientras que la espiritualidad de la música de Pärt se asocia con un conocimiento intuitivo de estas cosas, a través de una conciencia que está "abierto a posibilidades distintas de las contenidas en las representaciones actuales del espacio vital". Esto no es simplemente una "danza de simpatía" como la llama Roger Scruton, en la que, como explica Jeremy Begbie, "cuando la música nos conmueve, una parte importante de lo que estamos haciendo es responder a las encarnaciones musicales de los movimientos corporales". La participación es más que la mediación de la estructura musical y los significados culturales a través de la mimesis cinestésica implicaría la forma en que los recuerdos, sensaciones y sentimientos pasados (de uno mismo y del mundo) se recuperan para construir nuevos significados, nuevas posibilidades y nuevas realidades que, incluso en una vena terapéutica, pueden implicar nuevas cualidades de alienación y exceso, congruentes con la espiritualidad.

De este modo, uno de los propósitos de la música de Pärt sería mostrar a la humanidad, en un sentido cristiano, lo que sería estar vivos si se pudiera resucitar. A través de la imaginación, la humanidad está obligada a realizar algo de sí y más allá de sí misma. Ésta es la esencia del encanto de la música. No es necesario ser cristiano para comprender este sentido de trascendencia, ni siquiera para disfrutar de la música de Messiaen, Pärt o John Tavener, como tampoco es necesario ser budista, hindú o judío para sentir el poder de el

canto y las campanas budistas, la santidad de un templo hindú o la sinceridad y la santidad consagradas en el encantamiento de la Torá. Pero para ser más que un turista cultural, el conocimiento de los aspectos técnicos, culturales y estéticos de la música de Pärt es una condición previa para el conocimiento contextual de su espiritualidad.

El encanto espiritual que ofrece la música de Pärt está profundamente en consonancia con la búsqueda de una forma de vida más racional, armoniosa y profunda que es parte de la ecología planetaria del renacimiento a veces considerada como new age, pero que de hecho es otro reactivo tributario de la Modernidad. Se ha argumentado que la música de Pärt incluso se mercantiliza para promover esta pureza espiritual contracultural, o lo que Pärt llama "lo neutral". Está grabado en algunas de las respuestas más críticas a esta música que es una amenaza para la ortodoxia y los valores centrales de la Modernidad. Sin embargo, el grado en que se interpreta la espiritualidad como fabricada (y para qué) puede ser motivo de controversia. Asimismo, el grado en que una obra aparentemente secular como la Sinfonía No. 4 puede entenderse como obra sagrada (inspirada en textos religiosos cristianos), o como manifestación de una narrativa secular de sacralización (como protesta o lamento considerando su dedicación para Mikhail Khodorkovsky y "todos los presos sin derechos en Rusia"), dependerá en gran medida de las imágenes, la iconografía y el lenguaje que se le atribuye.

Para muchos, sin embargo, la experiencia trascendente de la música de Pärt podría describirse más estrechamente como la de lo sublime. La experiencia romántica de lo sublime estaba ligada a imágenes y construcciones del artista como mediador divino, así como al heroísmo, la naturaleza, y muerte. Fue una experiencia que, concebida culturalmente, señaló una cima humana sustituta secular de Dios. Los estudios de finales del siglo XX sobre la experiencia humana máxima en los deportes o las artes, conocidos como "flow", apuntan en un contexto radicalmente diferente, a una experiencia de lo sublime como encarnado. A través del compromiso con una actividad específica, una persona se experimenta a sí misma o a ella misma y el mundo libre de restricciones, y con la sensación de un horizonte de posibilidades en expansión o infinito.

Experimentada de esta manera, la espiritualidad de la música de Pärt mejoraría la vida. Quizás la música de Pärt sea profundamente reconfortante para los vivos porque proporciona un indicio de una preparación para nuestra propia muerte. Si es así, seguramente nos preparará y nos mostrará cómo vivir nuestra vida.

La contingencia del encanto que he identificado como esencial para la música y la Modernidad de Pärt es acorde con una experiencia encarnada de la música que es frágil, vulnerable y humana. Experimentar esto es existir sobre un punto de apoyo, o un punto de inflexión que abraza y puede transfigurar la resistencia a lo trascendente, mientras que encarna un deseo y una búsqueda de lo divino que es intrínsecamente moderno. Como banda sonora de nuestra época, la gran popularidad de la música de Pärt puede atribuirse a su insinuación de que la vida con -o el conocimiento de- lo divino no es solo para el futuro inespecífico, sino que es un camino para el aquí y ahora.

Notas:

1 For more on the origins of this differentiation see William James, *Varieties of Religious Experience* (London: Penguin, 1983) [originally published in 1902]. More recently, Ann Taves has attempted to create an intellectual framework for and understanding of the processes of spiritual or religious experiences, drawing from narratives of neurology, psychology, and sociology. See Ann Taves, *Religious Experience Reconsidered: A Building-Block Approach to the Study of Religion and other Special Things* (Princeton University Press, 2009). My thanks to Stephen Schloesser for his comments on this study.

2 Charles Taylor, *A Secular Age* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2007), p. 302.

3 Charles Taylor describes this phenomenon as the “Age of Authenticity.” *A Secular Age*, pp. 473–504. In *The Search for Spirituality: Our Global Quest for Meaning and Fulfilment* (Norwich: Canterbury Press, 2009), the theologian Ursula King characterizes the ramifications of this counter-cultural ideology when she opines that “An immense spiritual hunger exists to find a life of deeper significance than that of material goods, consumerism, and exploitative capitalism. The current global situation with its deep injustices, numerous wars, and threats of ecological disaster calls for new creative thinking and for transformative ways of living. This requires a more reverent attitude towards people and the planet; it also calls for a spirituality that will lead to the reorganisation of world economics, politics, education, business, and world governance,” p. ix.

4 Richard Dawkins, *The God Delusion* (New York: Houghton Mifflin, 2006); Christopher Hitchens, *God Is Not Great: How Religion Poisons Everything* (New York: Twelve, 2007); for a response to these works, see David Bentley Hart, *Atheist Delusions: The Christian Revolution and its Fashionable Enemies* (New Haven, CT and London: Yale University Press, 2009).

5 For more on this see Gordon Lynch, *The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century* (London: I. B. Tauris, 2007).

6 The idea of art as spirit, or that art provides access to the self, and the soul, is an ancient but ever relevant philosophical issue. For more on this, see Daniel K. L. Chua’s *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge University Press, 1999), and also Jonathan Harvey’s *Music and Inspiration* (London: Faber and Faber, 1999).

7 Pärt’s own thinking is evidenced in a small number of interviews, quotes from liner notes, and most significantly, from Paul Hillier’s *Arvo Pärt*, *Oxford Studies of Composers* (Oxford University Press, 1997).

8 At the end of “An interview with Arvo Pärt,” *Contemporary Music Review* 12/2 (1995),

55–64, Jamie McCarthy asks if the composer’s Russian Orthodox faith has influenced his music, and Pärt replies: “Religion influences everything. Not just music, but everything.”

9 Hillier, Arvo Pärt, p. 96. In a discussion with Hillier, Pärt describes the relation of the two voices: “the M-voice always signifies the subjective world, the daily egoistic life of sin and suffering; the T-voice, meanwhile, is the objective realm of forgiveness ... This can be likened to the eternal dualism of body and spirit, earth and heaven; but the two voices are in reality one voice, a twofold single entity. This can be neatly though enigmatically represented by the following equation: $1 + 1 = 1$.”

10 The first fifty phrases of the Evangelist’s narrative in *Passio* form a section that builds from a single voice to eight voices and then back again, creating a clear arch of sound.

11 Robert Fink, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice* (Berkeley: University of California Press, 2005), p. x.

12 Hillier, Arvo Pärt, pp. 2–5.

13 See Alain Besançon, *The Forbidden Image: A History Of Iconoclasm*, trans. Jane Marie Todd (University of Chicago Press, 2000).

14 Pärt has written a great deal of religious choral music. I have deliberately chosen to restrict the present discussion to his wordless instrumental (absolute) music, and the way it configures spirituality.

15 For more on the iconostasis see Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, trans. G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky (New York: St. Vladimir’s Seminary Press, 1982), pp. 59–72.

16 When the diamond-shaped notes are placed a fourth above the main note, the sound is two octaves above the ordinary pitch, and when placed a fifth above, the sound is a twelfth above the ordinary pitch.

17 Much of the harmonic tension, and character of the music, in measures 3–5, 11–13, 19–21, and 29 is caused by the proximity of B \flat and B \natural (for instance in the violin I and viola in m. 3).

18 In modal theory (for example) Mode 1 (the Dorian mode) is D–D on the white notes of the piano. Mode 2 is the hypo-Dorian mode, which is A–A on the white notes again. But the tonic of this mode is still D even though the final note (finalis) is A. It is this sense of a shifting finalis with a stable tonic that Pärt is playing with in *Fratres* to create a sense of development and narrative.

19 Marcel Cobussen’s *Thresholds: Rethinking Spirituality through Music* (Aldershot: Ashgate, 2008) is concerned with the ways in which music opens up or inspires alternative spaces or discourses that can be understood as spiritual. On page 149 (footnote 8) he reveals the *raison d’être* of his haunting monograph: “That empty space between the two spheres, not here and not there – that space is the spiritual; spirituality is the intimacy of the gap.”

20 Interview with James MacMillan, June 1998, during the second annual Vancouver new music festival, quoted in Jeremy S. Begbie, *Resounding Truth: Christian Wisdom in the World of Music* (Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2007), p. 179.

21 In Christian theology these two types of time meet in the person of Christ (God made man).

22 Begbie, *Resounding Truth*, p. 261.

23 Laurence Rees, *Auschwitz, the Nazis and the 'Final Solution'* (BBC Worldwide Ltd, 2005). The Nazi massacre described occurred at Ostrog, Ukraine on March 4, 1941. *Fratres* is also used throughout this documentary.

24 In Pärt's *Sarah Was Ninety Years Old* (1977/1990), silence implies a contingent and unfulfilled state of being, of expectation, that implies tension and release, waiting and receiving. Silence also embraces a sense of discomfort, non-identity and a resistance to the realization of becoming and being. In a more positive vein, the potential of silence in Pärt's music often seems to provide a mirror to ourselves, to the quality of our own being and hearing, that may therefore promote a sense of spiritual awareness without recourse to Christian discourse. See also Cobussen, *Thresholds*, pp. 109–24.

25 T. W. Adorno, "Cultural criticism and society," in *Prisms* [Prismen, 1967], trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995), p. 34.

26 The "disenchantment of the world" is proposed by Max Weber in "Science as Vocation" (1917) in *From Max Weber*, ed.

H. H. Mills and C. Wright Mills (New York: Oxford University Press, 1946), p. 155. See also Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, pp. 12–22. Weber identifies the way

in which the modern world denudes itself of the illusions created by superstition and the sacred. Chua states: "The modernisation of society is therefore its secularisation; humanity, by disenchanting the world, needs believe in no other god than itself," p. 12.

27 Arnold Schoenberg, "Composition with twelve tones (I)," in *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 216.

28 For more on this see Daniel K. L.

Chua, "Adorno's metaphysics of mourning: Beethoven's farewell to Adorno," *The Musical Quarterly*, 87/3 (2005), 523–45.

29 Alex Danchev (ed.), *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin, 2011).

30 Other composers, such as Stravinsky, Webern, Messiaen, and Tavener, for instance, had made extensive study of renaissance music and absorbed this study into their own music. The challenge to form and coherence mentioned here is a problem faced by early twentieth-century composers (and indeed those that came after), and it can be put like this: In the absence of tonality, how is it possible to create large-scale coherent musical structures? This is a question that has been answered in many ways. Pärt's music belongs to the formal tradition of using superimposed blocks of material, and this has been one consistent compositional answer to the problem of how to create musical narrative and continuity.

31 Friedrich Nietzsche, "The madman," *The Gay Science* (1882), trans. Thomas Common (New York: Dover, 2006), pp. 90–1.

32 Chua, "Adorno's metaphysics of mourning,"

523–4.

33 The literary critic George Steiner states: “I believe the modulation of music towards our apprehension and sufferance of death to be of the essence. Without the truths of music, what would be our deficit of spirit at the close of day?” *Real Presences* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), p. 63. For the French Catholic composer Olivier Messiaen, what Steiner describes as a “deficit” is fulfilled by

music as faith: a panacea to the disenchantment of modernity. See Olivier Messiaen, ‘Introduction to the programme booklet for Paris, 1978,’ in Almut Rössler, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens* (Duisberg: Gilles und Francke, 1984), trans. Barbara Dagg and Nancy Poland as *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen* (Duisberg: Gilles und Francke, 1986), p. 10. Both positions are sedimented in Pärt’s musical aesthetics.

34 Michael Saler, “Modernity and enchantment: A historiographic review,” *The American Historical Review*, 111/3 (June 2006), 692.

35 In an interview, the composer told Jamie McCarthy that “When things are simple and clear, they’re also clean. They are empty; there is room for everything.” McCarthy, “An interview with Arvo Pärt,” 62.

36 Arvo Pärt (from the sleeve-note to the ECM recording of *Tabula rasa*), quoted in Hillier, *Arvo Pärt*, p. 87.

37 Francisco J. Varela, Evan Thompson, and Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1991), p. 23.

38 Hillier, *Arvo Pärt*, p. 96.

39 Begbie, *Resounding Truth*, p. 261.

40 *Ibid.*, p. 262.

41 The descriptions of transcendence in Albert L. Blackwell’s *The Sacred in Music* (Cambridge: The Lutterworth Press, 1999), pp. 202–23, are religiously configured, and tend to minimize the role of the body. In *The Idea of the Holy*, trans. John W. Harvey (Oxford University Press,

1923), Rudolf Otto’s *mysterium tremendum et fascinans* again focuses on certain aspects of the experience of transcendence – mystery, fear, dread, expectation, awe – that imply that the body is a kind of puppet of an external stimulus (music), rather than a participant or even a co-creator of the experience.

42 Varela, Thompson, and Rosch, *The Embodied Mind*, p. 27.

43 *Ibid.*

44 See Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford University Press, Clarendon Press, 1997), pp. 354–7, and Begbie, *Resounding Truth*, p. 299.

45 See Arnie Cox’s fascinating discussion

of what he calls “mimetic motor imagery,” in “Embodying music: Principles of the mimetic hypothesis,” *Musical Theory Online*, 19/2 (July 2011), www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html.

46 Pärt describes the idea of ‘the neutral,’ which I interpret as a space outside the implications of the historical development of musical language, in Dorian Supin’s film *24 Preludes for a Fugue* (2005).

47 See for example Richard Taruskin’s “Sacred entertainments,” *Cambridge Opera Journal* 15 (2003), 109–26, and Robin Holloway, “Beware the pitfalls of sincerity,” *Essays and Diversions 1963–2003* (Brinkworth: Claridge Press, 2003), pp. 294–6.

48 See Kiene Brillenburg Wurth, *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability* (New York: Fordham, 2009).

49 See Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (London: Harper Perennial Modern Classics, 2008), and relevant parts of Aaron Williamson (ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance* (New York: Oxford University Press, 2004).

50 Music has both an exploratory and a therapeutic role in our society. It is, as George Steiner puts it: “a phenomenon without the which, for innumerable men and women, this plagued earth and our transit on it would probably be unbearable.” George Steiner, *Errata: An Examined Life* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1997), p. 65.

51 At the end of McCarthy, ‘An interview with Arvo Pärt’, 63–4, Pärt states: “the last moments before death are very precious – very important – for at that time things can happen which have not come about during a whole lifetime.”