

Silvia Zeverino

ARVO PÄRT E L'EVOLUZIONE DELLO STILE TINTINNABULI NELLE OPERE PER VIOLINO. *TABULA RASA* (1977) E *FRATRES* (1980)

Abstract

This paper is a concise and updated version of my Bachelor's Thesis, which explores Arvo Pärt's primary violin compositions. After completing my Bachelor's degree, my deep interest in the Estonian composer led me to attend the Arvo Pärt Days at the Arvo Pärt Centre in Laulasmaa, Estonia in 2022.

Inspired by this immersive experience, I decided to revisit and expand upon my previous analysis of two specific violin pieces by Pärt: *Tabula Rasa* (1977) and *Fratres* (1980). I aim to increase the knowledge about Arvo Pärt without all the stereotypes linked to his music. Therefore, the study combines specificity and generality, offering insights that transcend the ordinary perceptions associated with Pärt's music.

Starting with an examination of Pärt's technique, I establish a foundation for understanding key concepts that will emerge in the subsequent analysis of *Tabula Rasa* and *Fratres*. As we explore these pieces, a thematic thread emerges, focusing on the violin's role and its intricate interactions with different instruments.

Arvo Pärt's music is different from everything else: I hope to explain the deep reasons behind my passion for his work.

Keywords

Arvo Pärt | Violin | Tintinnabuli | XX Century Music | Music Analysis.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo "Arvo Pärt e l'evoluzione dello stile Tintinnabuli all'interno delle principali opere per violino" – Diploma Accademico di I Livello, Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari, a. a. 2020/21 (relatore: Prof. Francesco D'Orazio | correlatore: Prof. Andrea Di Paolo).



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Il Tintinnabuli. $1 + 1 = 1$

Dopo aver sperimentato tecniche di stampo occidentale, come la dodecafonia e la tecnica del *collage*, Arvo Pärt si ritrova ad affrontare un periodo di crisi che racconta con estrema durezza nel documentario *Every Sound a Jewel*.¹ Tuttavia questi otto anni di silenzio furono fondamentali per la creazione di un nuovo stile musicale inaugurato con *Für Alina* nel 1976.

La tecnica Tintinnabuli² nasce dall'interazione di due voci che si fondono insieme per generare qualcosa di più complesso rispetto alla semplice sovrapposizione di due linee. Alla base di un processo che fonda le sue radici nella ricerca della semplicità vi è infatti una moltitudine di considerazioni sonore e non per cui vale la pena dilungarsi.

Il primo aspetto da considerare è di tipo acustico e riguarda lo spettro inarmonico generato dalla percussione di una campana. La sensazione acustica che deriva da tale spettro combacia perfettamente con la tecnica compositiva di Arvo Pärt nel momento in cui si va a considerare un suono unico che ci dà l'impressione di essere triadico. La percussione di una campana genera, infatti, un'altezza ad intensità predominante, il 'suono fondamentale', e una serie di frequenze superiori e inferiori, chiamate 'parziali', ognuna con un proprio tempo di decadimento. In particolare, fra le parziali, la frequenza che si trova approssimativamente un'ottava sotto il suono fondamentale (*Hum tone*) è caratterizzata dalla dinamica più bassa e dal tempo di decadimento più alto. Le altre due parziali immediatamente successive alla fondamentale, si trovano rispettivamente ad una terza minore (*Tierce*) e ad una quinta giusta (*Quint*), intervalli alla base della *tintinnabuli voice*.

D'Accordo con Paul Hillier,³ ritengo fondamentale presentare questi principi acustici per entrare meglio nell'idea compositiva del Tintinnabuli ma, come riflessione personale, vorrei sottolineare il grande spessore che le campane assumono all'interno della religione ortodossa (a cui il compositore si è convertito nel 1972), poiché vi è una grande differenza tra le campane dell'Europa occidentale e quelle della zona orientale. In Italia, così come in altri paesi occidentali, le campane intonano infatti brevi melodie orecchiabili (vi è una lunga e meticolosa scuola di accordatura). Le campane russe, invece, non sono accordate su una singola nota ma producono un'intera gamma di suoni, dando vita ad un risultato sonoro che possiamo definire profondo e misterioso.

Ad ogni modo, è da specificare che l'associazione tra la triade e il modo incessante in cui le campane risuonano è stata pensata e discussa per la prima volta nel 1977, solo dopo la formulazione della tecnica. Il merito va a Nora Pärt, seconda moglie del com-

¹ *Every Sound a Jewel* (2018, 20 min) di Jaan Tootsen e Jaak Kilmi, commissionato dall'*Arvo Pärt Centre*. Il documentario è attualmente in proiezione presso l'*APC* con lo scopo di mostrare aspetti della vita del compositore che hanno influito sul suo sviluppo creativo e artistico.

² Tintinnabuli, dal latino *tintinnābilum*: campanello, sonaglio.

³ Cfr. HILLIER P., *Arvo Pärt*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 86. L'autore, nonché già direttore d'orchestra, baritono e compositore acclamato, è stato per anni associato agli studi su Arvo Pärt in quanto l'opera citata rappresenta un caposaldo della ricerca pärtiana.

positore, a cui dobbiamo anche un'altra incredibile proposta, stavolta espressa in termini matematici: $1 + 1 = 1$.

Tintinnabuli è la connessione matematicamente esatta da una linea all'altra. Tintinnabuli è la regola in cui la melodia e l'accompagnamento sono una cosa sola. Uno e uno sono uno, non sono due. Questo è il segreto di questa tecnica.⁴

Il nuovo stile, chiara conseguenza dei suoi studi sulla musica antica, nasce come contrappunto a due parti dove consonanze e dissonanze si alternano ma senza una risoluzione obbligata. Le due linee (*T-voice* e *M-voice*) sono, infatti, un evidente riferimento al canto gregoriano, a cui viene aggiunto un intervallo triadico. La genialità del Tintinnabuli sta quindi nella fusione della modalità gregoriana con la tonalità armonica attraverso un nuovo modello creativo.

È frequente trovare la collocazione del compositore all'interno del movimento musicale e compositivo detto Minimalismo (talvolta, più specificatamente, ci si riferisce al *minimalismo sacro*, per l'uso di testi sacri in lingua latina). Tuttavia, purché sia facilmente comprensibile che la riduzione agli elementi tonali fondamentali (scale e triadi) e la ripetizione di questi elementi nelle due linee da lui individuate possano essere scambiate per tecniche minimaliste, ritengo insufficiente considerare il Minimalismo la sua corrente principale, in quanto si andrebbe ad omettere la complessità della tecnica Tintinnabuli e il suo sviluppo nel tempo. Se, dunque, i primi brani composti da Pärt possono essere identificati come minimalisti, questo non può ritenersi valido anche per le composizioni successive. Per questo motivo all'interno dell'intero testo non verranno fatti altri riferimenti alla corrente del Minimalismo.

L'obiettivo centrale del Tintinnabuli è la ricerca 'dell'uno' e delle possibili strade che conducono ad esso. Ad ogni modo, l'interpretazione di tale frase non è da considerare in senso puramente estetico, ma anche morale e teologico. Per comprendere meglio questo concetto è infatti utile riprendere una distinzione che Pärt fa delle due voci:⁵

- ▶ la *M-voice* indica il mondo soggettivo, ovvero l'egoismo nella vita quotidiana, caratterizzata da sofferenza e peccato;
- ▶ la *T-voice* rappresenta l'oggettiva realtà del perdono.

La *M-voice* potrebbe apparire vagare, ma è sempre saldamente legata alla *T-voice*, idea rappresentata dalla seguente equazione: $1 + 1 = 1$. L'equazione matematica è stata subito accettata dal compositore, fortemente convinto che esprimesse a pieno il cuore dello stile Tintinnabuli.

⁴ Da una conversazione tra Arvo Pärt e Antony Pitts registrata per la BBC Radio 3 alla Royal Academy of Music di Londra il 29 marzo 2000.

⁵ La distinzione teologica e morale che Arvo Pärt fa delle due voci è stata ripresa in numerose interviste ed è presente anche all'interno dei suoi appunti, documenti conservati nell'archivio dell'Arvo Pärt Centre.

Entrando più nel dettaglio a livello compositivo, la *M-voice* si muove liberamente preferendo in generale gli spostamenti per grado congiunto, mentre la *T-voice* segue le altezze della triade scelta. Le due linee dipendono l'una dall'altra e la loro costruzione è determinata da regole ben precise. Tra le due, la *M-voice* è quella composta per prima, utilizzando i primi cinque suoni di un modo medievale e la nota che fa da *starter*, cioè che inizia il modo, viene anche utilizzata come fondamentale della triade. La nota *starter* può essere considerata anche come punto di arrivo del frammento scalare, presentandosi quindi in quattro modi differenti: ascendente dalla tonica, discendente dalla tonica, discendente verso la tonica, ascendente verso la tonica (Es. 1).



Es. 1. Modi di costruzione della *M-voice*.

Una volta costruita la *M-voice* si procede con la costruzione della *T-voice* in contrappunto con la prima. Considerando che la *T-voice* può trovarsi sopra, sotto o in maniera alternata rispetto alla *M-voice*, le combinazioni possibili sono le seguenti:

1. Prima posizione: la *T-voice* è formata da un suono della triade che è il più vicino rispetto alla *M-voice*



Es. 2a. *T-voice* in 1^a posizione superiore.



Es. 2b. *T-voice* in 1^a posizione inferiore.

2. Seconda posizione: la *T-voice* è formata da un suono della triade che è il secondo più vicino rispetto alla *M-voice*



Es. 3a. *T-voice* in 2^a posizione superiore.

Es. 3b. T-voice in 2^a posizione inferiore.

A queste si aggiungono le due possibilità (superiore e inferiore) data dall'alternanza delle due voci. Vengono così a formarsi intervalli di 2^a, 3^a e 4^a, che possiamo considerare tipici della musica pärtiana. In particolare, in questa alternanza tra consonanze e dissonanze, è da sottolineare l'urto di 2^a, grande dissonanza nell'armonia classica.

2. *Tabula rasa* (1977). Introduzione e analisi

Tabula rasa è un brano estremamente enigmatico; rappresenta il punto di partenza e il punto di arrivo del compositore ed è proprio da qui che nasce la sua enorme fama. Il doppio concerto per due violini, pianoforte preparato e orchestra d'archi gli fu commissionato da Gidon Kremer nel 1977 e fu suonato per la prima volta nel settembre dello stesso anno. Tra gli interpreti c'erano musicisti importanti; parliamo dello stesso Gidon Kremer, Tatjana Gridenko (ai violini solisti), Alfred Schnittke (al pianoforte preparato)⁶ ed Eri Klas (alla direzione). Nonostante ciò, alla prima prova la musica apparve incomprensibile ai musicisti. La musica di Pärt richiedeva un approccio completamente diverso, sia a livello interpretativo che a livello psicologico, ma la sfida venne superata e la prima esecuzione fu un successo.

Nelle prime composizioni in stile tintinnabuli, il compositore sfrutta il principio dell'addizione graduale, secondo il quale la scala si costruisce nota dopo nota ad ogni passaggio. Entrando più nel dettaglio, in *Tabula rasa* sono presenti tutti e quattro i modi melodici della *M-voice* (vedi Es. 1) in percorsi scalari ondulati che si ampliano continuamente. Nel primo tempo, *Ludus*, vengono espansi nell'ambito di un'ottava; nel secondo tempo, *Silentium*, portano l'ascoltatore verso il registro grave fino alla soglia dell'impercettibile, e addirittura oltrepassando quella soglia nel silenzio finale che continua a risuonare.

Never again have I experienced the silence that took over the assembly hall after the première.⁷

⁶ Il pianoforte preparato, parte dell'organico del brano, è un'invenzione di John Cage e consiste nell'inserimento di oggetti tra le corde del pianoforte. Nel caso specifico, Arvo Pärt vuole che tutto il pianoforte (ad eccezione di pochi tasti) sia preparato tramite l'inserimento di viti tra le corde. Il suono che si ottiene è caratterizzato da risonanze imprevedibili e ricorda molto il suono di una campana, motivo per cui al pianoforte preparato Pärt affida le note del tintinnabuli.

⁷ Da *Arvo Pärt 70*, una radio serie di Immo Mihkelson in onda su Klassikaraadio, 2005.

Il primo movimento di *Tabula rasa* può essere diviso in sezioni, regolate dall'evoluzione della *M-voice*. Il 'gioco' su cui si basa è quello dei contrasti e si manifesta già nelle prime due battute. Nell'introduzione, infatti, vengono presentati solo due elementi, ma in netta opposizione: il *pitch centre*, suonato in fortissimo dai due violini solisti a distanza di quattro ottave (*little/big bang*),⁸ e la grande pausa, proposta ora nella sua misura maggiore e ridotta di 1/2 alla fine di ogni sezione.

The image displays a musical score for the first two measures of Ludus (Tabula rasa) by Arvo Pärt. The score is for Pianoforte, Violino solo I, and Violino solo II. It is marked 'Con moto' with a tempo of approximately 120. The time signature is 6/4. The first measure is labeled 'INTRO' and the second measure is marked with a circled '8' and '2', indicating a half-measure rest ('G.P.'). A red oval highlights the interval between the two violin parts, labeled 'Presentazione del LA= PITCH CENTRE'. A blue oval highlights the 'G.P.' in the second measure, with a note 'RITORNERÀ NELL'INTERLUDIO'. To the right, three rhythmic variations are shown, numbered 1, 2, and 3. Variation 1 is titled 'esposizione con ritmo danzante NOTE DEL TINTINNABULI' and is marked 'pp'. Variation 2 is titled 'Variazione ritmica in terzine' and is marked 'p'. Variation 3 is titled 'Variazione ritmica in quartine' and is marked 'mp'.

Es. 4. A. Pärt, *Ludus (Tabula rasa)* battute 1-2 .

Es. 5. Variazioni ritmiche presentate dai solisti.

La terza battuta può essere considerata l'inizio della prima sezione di *Ludus*. Gli strumenti dell'orchestra spezzano il silenzio della grande pausa entrando accoppiati a canone. Nella coppia, la fila che presenta la *T-voice* suona solo due delle tre note della triade (DO e MI), ma viene completata dalla fila che presenta la *M-voice*, in quanto il LA è il suono *starter* di quella che Pärt vede come una grande spirale. La variazione ritmica di questa spirale è il 'gioco' principale a cui fa riferimento il titolo di questo primo movimento ed è legata sia al processo di addizione che alla combinazione di *M-voice* e *T-voice*. Nell'Es. 5 notiamo infatti come il Violino solo II presenti, in un ritmo danzante di crome, sia il LA (*M-voice*) che il DO-MI (*T-voice*). Questo gioco viene passato poi al Violino solo I che lo ripropone in ritmo terzinato prima di lasciare nuovamente spazio al Violino solo II che questa volta presenta la combinazione in quartine di semicrome. È da sottolineare che l'entrata delle terzine coincide con l'accordo di La minore suonato dal pianoforte preparato e che, a seguito dell'esposizione in quartine,

⁸ Cfr. SCIARRINO S., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998. Little/Big bang è una delle 'figure della musica' che il compositore descrive all'interno del testo citato. Questa viene indicata come un gesto inatteso e impetuoso che può accadere all'inizio di un pezzo o può interrompere bruscamente un momento di stasi. È qualcosa che sorprende l'ascoltatore.

rientrano a canone invertito le coppie della sezione orchestrale. Segue poi un interludio che funge da collegamento fra le varie sezioni e ha come scopo principale quello di riassumere le note della spirale toccate nella sezione precedente. Ne consegue che nell'interludio della prima sezione ci saranno solo LA ma, così come gli interventi, sarà più esteso man mano che la spirale si allunga. Diretta conseguenza dell'estensione appena citata è la riduzione della grande pausa finale che, come detto in precedenza, vede il suo valore diminuire di 1/2 alla fine di ogni interludio.

Es. 6. A. Pärt, *Ludus (Tabula rasa)*, battute 12-15.

La seconda sezione ri-espone gli stessi elementi della precedente: entrate accoppiate a canone, variazioni ritmiche nella spirale presentata dagli strumenti solistici, pedale di LA del contrabbasso e rientro dell'orchestra a canone invertito. Osservando le note cerchiato nell'*Es. 6*, notiamo che l'unica piccola grande differenza fra le sezioni in questione è l'aggiunta di due nuove note nella *M-voice*; il SOL come nota inferiore e il SI come nota superiore. La spirale inizia ad allungarsi e con essa anche l'interludio finale che conclude con tre LA. Il gioco prosegue così per le successive sei sezioni con qualche piccola variazione, la cui analisi, per i limiti imposti al lavoro, è stata tralasciata nella stesura di questo elaborato.

Vorrei invece dilungarmi sull'ottava sezione, dove possiamo notare una ripetizione degli elementi appena citati ma, alla fine della terza esposizione solistica, l'ottavo interludio viene sostituito da una cadenza a tempo suonata dall'intero organico. Un elemento su cui è interessante soffermarsi è la caratteristica a *zig-zag* del passaggio melodico fra le varie voci. Come si nota nell'*Es. 7*, infatti, le note che compongono la scala di LA minore naturale si alternano fra le due mani del pianista, tra i due stru-

menti solistici e addirittura fra le voci dell'orchestra d'archi. La cadenza corrisponde al *climax* di questo primo tempo e lo stato di massima tensione è dato anche dagli arpeggi veloci dei Violini soli e del piano. A fare da tappeto, accenni di *T-voice* si muovono fra le varie voci durante tutto il corso della cadenza. Segue la nona ed ultima sezione che, in realtà, funge da coda.

**ARPEGGI DEI VIOLINI E DEL PF SULLA
SCALA DI LA min NATURALE**

*) unregelmäßiges trem. bzw. Tonwiederholungen UE 17 249 **) arpeggiato, presto possibile

Es. 7. A. Pärt, *Ludus (Tabula rasa)*, battute 192-197.

Se la cadenza coincide con il *climax* dinamico, l'ultima sezione è da guardare come *climax* sonoro in quanto momento del brano in cui compaiono più dissonanze. La coda si apre con un accordo di RE# 7dim che si trasforma enarmonicamente in FA# 7dim nel corso delle battute successive. In questo gioco però convivono sia il MI \flat che il MI \natural , la cui sovrapposizione genera altra dissonanza. Queste ultime note risultano centrali anche nel passaggio dal movimento ondulatorio, in cui si arriva a toccare per addizione le note dell'accordo di FA# 7dim, all'epilogo finale, dato dallo stesso gesto

l'ultimo accordo di *Cantus* non vuole finire, sta lì senza crescere o diminuire. È una semplice distesa: qualcosa è stato raggiunto e ora non lo si vuole abbandonare. Lo stesso succede in *Tabula rasa* alla fine del primo tempo: sempre questo accordo che si potrebbe prolungare all'infinito.⁹

⁹ Nora Pärt, in un'intervista con Enzo Restagno, 2003.

Violino II solo

con sord.

p

T-VOICE una nota al secondo

VI. II solo

Es. 9. A. Pärt, *Silentium (Tabula rasa)*, battute 1-7, pattern ritmico del Violino II solo.

Silentium continua con questo meccanismo per dieci sezioni per poi invertire la *M-voice* e la *T-voice* ai due strumenti solistici sia nell'undicesima che nella quindicesima sezione. In quest'ultima bisogna però sottolineare un altro scambio importante, ovvero quello fra il violoncello e il contrabbasso (Es. 10). *Silentium* porta l'ascoltatore verso la soglia dell'impercettibile e, per ottenere al meglio l'effetto desiderato, la *M-voice* non può dunque fermarsi al DO del violoncello ma deve passare al registro grave del contrabbasso; il tutto in una dinamica estremamente soffusa.

LA M-VOICE PASSA AL CONTRABBASSO PER POTER SCENDERE DI ALTEZZA

pizz.

arco

p *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *pp*

p ppp *sim.*

UE 17249

Es. 10. A. Pärt, *Silentium (Tabula rasa)*, battute 86-88; Vc. e Cb.

Quattro battute prima della ventitreesima sezione inizia la discesa della *M-voice*. Partiamo da un RE₅¹⁰ suonato dal Violino solo I e, dopo aver superato le due ottave, con il SOL₂ la discesa continua grazie alla viola sola. Il passaggio al violoncello questa volta avviene dopo poche battute e prosegue fino al DO₁, per poi concludere col MI₁ del contrabbasso che a livello sonoro produce l'ottava inferiore. La discesa melodica di circa cinque ottave, attraverso uno sfoltimento del tessuto orchestrale, ci ha portati all'ultima nota di *Tabula rasa* in *ppp*. *Silentium* si è concluso in una sonorità estrema che continua a risuonare nelle pause finali della partitura.

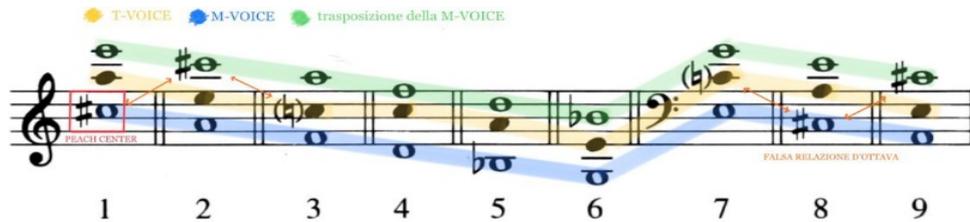
2. Fratres (1980). Introduzione e analisi

*Fratres*¹¹ appartiene alla lista di composizioni nate dopo il riconoscimento dei principi della musica tintinnabuli. Il brano è stato inizialmente composto come musica a tre parti, senza strumentazione fissa, dove riconosciamo chiaramente due linee melodiche e una terza voce che si muove sulle note della triade minore (Es. 11). Negli

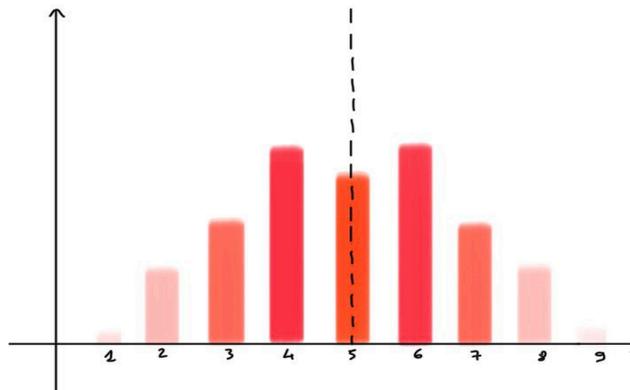
¹⁰ Il pedice fa riferimento alla nomenclatura italiana che fissa il DO centrale a DO₃.

¹¹ *Fratres*, plurale latino di *fratër*: fratello.

anni successivi questa versione è stata elaborata in diverse forme. Nello specifico, l'analisi che segue si riferisce alla versione per violino e pianoforte del 1980, dove i due strumenti lavorano come duetto. Questi prendono infatti spunto l'uno dall'altro modellando la loro forma del fraseggio per ottenere un suono unico e una precisione perfetta.



Es. 11. Scrittura a tre parti di *Fratres*.



Es. 12. Grafico sulla dinamica delle variazioni.

Qui Arvo Pärt unisce lo stile del *Tintinnabuli* al modello formale del tema con variazioni. Il brano può infatti essere considerato come tema a otto variazioni, oppure come nove variazioni su un unico tema. Le nove sezioni sono un esempio di simmetria speculare, in cui la quinta sezione fa da centro e specchio della simmetria. Come si può notare nell'Es.12, infatti, la sesta variazione ha la stessa intensità della quarta e poi segue una diminuzione drastica nelle successive variazioni, che culmina in suoni armonici e suoni *col legno*, appena udibili.

Siamo nella tonalità di Re minore e la scala utilizzata è quella di re minore armonica, che presenta l'intervallo di 2^a aumentata tra il Si \flat e Do \sharp (*pitch centre*). L'estensione del brano va infatti da Do \sharp a Do \sharp , in una successione di otto suoni, anche questi in simmetria speculare, che vede il Sol come punto centrale. La radice del tema si può identificare in un breve frammento melodico di quattro note: Do \sharp , Si \flat , Re, Do \sharp (Es. 13a) che si espande¹² (Es. 13b) prima di rispecchiarsi su se stessa (Es. 13c).

¹² È da notare come nella sua espansione il tema veda prima l'aggiunta di due note (La e Mi) e poi di quattro note (La, Sol, Fa, Mi).

Nello specifico, ogni variazione è costituita da 6 frasi, 3 di presentazione del tema e 3 del suo retrogrado, governate dall'alternanza di diverse indicazioni di tempo (7/4, 9/4 e 11/4).



Es. 13a. Tema Fratres.



Es. 13b. Tema retrogrado.



Es. 13c. Espansione del tema.

Anche il tema iniziale quindi, così come la prima e l'ultima variazione, nasce dal Do#, che abbiamo identificato come *pitch centre*. Nelle successive trasposizioni, invece, il *pitch centre* scende di 3^a ed è anticipato dall'armonizzazione della variazione precedente.

Entrando più nel dettaglio, Il brano si apre con il violino solo che espone la cellula melodica di 6 battute in un crescendo continuo (dal *ppp* al *fff*). Ogni battuta cambia nell'indicazione metrica in funzione dell'ampliamento progressivo della cellula melodica fino alla quarta battuta, dove la cellula melodica subisce un processo di retrogradazione.

Nella prima battuta in 7/4 (Es. 14) il violino arpeggia il tema: Do#, Si b, Re, Do#, che sarà riproposto in modo retrogrado nella quarta battuta (Es. 15). È da notare come la tecnica della retrogradazione, affidata nelle successive variazioni al pianoforte, sia presentata da Pärt su due livelli: nella microforma (cellula ritmica) e nella macroforma (sezione).

RE min
(DO# PITCH CENTRE)

1 ARPEGGIO DI LA IN PRIMO RIVOLTO
Presentato con il suo speculare

legato **DO#**

ppp poco a poco crescendo sino al *fff*

RE **DO#** **DO#**

2 **DO#**

Sib

Es. 14. A. Pärt, Fratres, battuta 1.

Es. 15. A. Pärt, *Fratres*, battuta 4.

La seconda e la quinta battuta sono in 9/4. La cellula melodica subisce l'aggiunta di una nota sopra (il MI) ed una sotto (il LA) che giustifica il cambio di tempo. Si tratta della prima espansione del tema. La prima sezione termina con l'arpeggio in *fff* che s'interrompe d'improvviso, lasciando al pianoforte un accordo in *f*.

Per la prima volta nel corso del brano viene presentato l'interludio fra le variazioni (Es. 16), un frammento di due battute in 6/4 in cui il pianoforte esegue un accordo in battere (fisso per tutta la durata della battuta) e il violino risponde con un accordo pizzicato. Sul finale di battuta, le due note più basse dell'accordo iniziale del pianoforte (un accordo di LA senza la modale) vengono eseguite in successione dal pianoforte è accompagnato dalle corde vuote del violino. Lo scopo di queste due battute è quello di prepararci alla sezione successiva scaricando la tensione di ciò che abbiamo appena ascoltato. Questo modello resta invariato in tutto il brano, mantenendo però una grande varietà di carattere che esplora diverse possibilità tecniche specifiche del violino.

Es. 16. A. Pärt, *Fratres*, battute 7-8.

La prima variazione (seconda sezione) inizia con un lungo bicordo del violino (LA-MI) suonato in *ppp*. Il pianoforte riprende il pedale (in *p*) e nel frattempo esegue la cellula motivica con la sua relativa espansione (Es. 17). Inoltre, il bicordo LA-MI della mano sinistra, insieme al DO# della mano destra, mostra in senso verticale ciò che nell'esposizione del tema era presentato dal violino in senso orizzontale.

2 PRIMA VARIAZIONE (3+3)

PITCH CENTRE

arco

ppp

M-VOICE

T-VOICE

M-VOICE una terza sotto

HARMONY CENTRE

ACCORDO VERTICALE DI LA MAGGIORE IN PRIMO RIVOLTO

PEDALE DI LA-MI

Es. 17. A. Pärt, *Fratres*, battuta 9.

3 SECONDA VARIAZIONE

arco V

mp

legato

T-VOICE

M-VOICE

ECO ALLA T-VOICE

ECO ALLA M-VOICE

LA = PITCH CENTRE slittato una terza sotto

mp

Es. 18. A. Pärt, *Fratres*, battuta 17.

Dopo le prime tre battute (tema e sviluppo), in concomitanza con l'inizio della retrogradazione, la *T-voice* in seconda posizione inferiore viene presentata dal violino nel registro acuto. Questa doppia presentazione della *T-Voice* in due diversi registri continuerà fino alla fine della variazione. Ritroviamo quindi nuovamente l'interludio, dove però la dinamica viene mantenuta sempre in *p*, senza effetto ad eco delle due battute.

Il passaggio alla terza sezione (Es. 18) è indicato a livello sonoro da un cambio netto nella parte del violino, evidenziato anche dal cambio di dinamica (da *pp* a *p*). La vera variazione a livello discorsivo è data però dal continuo cambiamento della *T-voice* presentata dal violino. La novità sta infatti nella linea della *T-voice* che diventa protagonista della variazione. A questo si accompagna lo slittamento del *pitch centre* (da DO# a LA) e la parte del pianoforte che funge da eco sia per la *T-voice* che per la *M-voice*, entrambe unite nella parte violinistica. Al termine della presentazione retrograda, segue l'interludio e la terza variazione. Questa nuova variazione è trasposta dal LA al FA e muta dinamicamente da *mp* a *mf*.

Il brano prosegue poi con la quarta sezione che prevede un'accelerazione ritmica. Il violino infatti passa dalle quartine di semicroma ad un gruppo di otto biscrome, nelle quali Pärt continua a mescolare la *M-voice* con la *T-voice*. Nella parte pianistica, la mano destra presenta sia la *T-Voice* che la *M-Voice*, esattamente come fa il violino. Nella mano sinistra invece non mancano il pedale di LA-MI accompagnato dalla trasposizione della *M-Voice* una terza sotto. È proprio da questa trasposizione che nasce l'arpeggio di Re minore che tanto aleggiava dall'inizio del brano. In particolare, in questo arpeggio le prime due note (RE e FA) riprendono le due note della *M-voice*, mentre la terza nota (LA) è proprio parte della nostra *T-Voice*. Quello che ci sembrava un crescendo dinamico e ritmico improvvisamente si smorza nella quinta sezione (*Es.19*). Il depotenziamento è rappresentato dal pianoforte che passa dal *mf* al *mp* e dal ritmo del violino che si placa con le terzine. Il centro motivico si sposta dal FA al RE e notiamo un altro importante cambiamento: la parte del violino, in via del tutto eccezionale nel corso del brano, non esegue la *tintinnabuli line*, bensì una variazione sulla *melodic line*. La prima nota delle terzine scandisce infatti la *melodic line*, mentre la *tintinnabuli line* è affidata esclusivamente alla voce del contralto suonata dal pianoforte che si muove esclusivamente su LA, DO e MI.

6 QUINTA VARIAZIONE = CLIMAX DINAMICO

arco

ff sub.

M-VOICE

ff sub.

T-VOICE

FALSA RELAZIONE D'OTTAVA

3rd

SI = PITCH CENTRE

PEDALE DI LA-MI TRASPORTATO AL VIOLINO

SOL = HARMONY CENTRE

Es. 19. A. Pärt, *Fratres*, battuta 41.

9 OTTAVA VARIAZIONE

arco

pp

RADDOPPIO M-VOICE

RIPRESA DEL GESTO CADENZALE DELL'INTERLUDIO

pp

M-VOICE

pp

T-VOICE

PEDALE LA-MI

RITORNO AL DO# = PITCH CENTRE
2 ottave sotto la prima variazione
(senso di chiusura)

LA = HARMONY CENTRE

Es. 20. A. Pärt, *Fratres*, battute 71-72.

Arriviamo finalmente al *climax* dinamico dell'intero lavoro che coincide con la sesta sezione. Il picco è infatti evidenziato sia dalla dinamica *ff* per entrambi gli strumenti, sia dai bicordi del violino, che contengono la *M-Voice* e la *T-Voice*. I bicordi alternano infatti la *Melodic line* con la sua armonizzazione di sesta e la *Tintinnabuli line* rappresentata dal bicordo LA-MI. Di qui in poi, la composizione scende progressivamente di dinamica fino all'ultima variazione che conferma e completa lo svuotamento dinamico. Siamo in *pp* e il *pitch centre* ritrova il DO#, però due ottave più in basso rispetto alla prima variazione (vedi *Es. 20* e *Es. 17*). Questa volta il violino raddoppia la *M-Voice* (ad esclusione del primo suono) e presenta in coda il gesto cadenzale dell'interludio (LA - MI) che funge da epilogo della frase.

L'interludio finale diventa così un postludio e il depotenziamento raggiunge la sua massima espressione (*Es. 21*). Nello specifico vorrei porre l'attenzione sulla scelta dell'indicazione 'col legno' al violino che rende ancora più evanescente l'effetto dell'arpeggio quasi pizzicato. Il suono unico dei due strumenti è ora scarico della sua forza vitale.

INTERLUDIO ———> POSTLUDIO

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Violin, with a 'col legno' instruction in a blue box. The bottom staff is for Piano, with dynamics of *pp* and *ppp*, and a 'A SCOMPARIRE' instruction in blue. The score includes a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The transition from Interludio to Postludio is indicated by an arrow at the top.

Es. 21. A. Pärt, Fratres, battute 71-72.

Elenco delle versioni ufficiali:

- ▶ 1977, three-part music without fixed instrumentation;
- ▶ 1980, violin and piano;
- ▶ 1982, chamber ensemble;
- ▶ 1982, 4, 8, 12 violoncellos;
- ▶ 1983, string orchestra and percussion;
- ▶ 1985, string quartet;
- ▶ 1989, violoncello and piano;
- ▶ 1990, wind octet and percussion;
- ▶ 1992, violin, string orchestra and percussion;

- ▶ 1995, violoncello, string orchestra and percussion;
- ▶ 2000, guitar, string orchestra and percussion;
- ▶ 2003, viola and piano;
- ▶ 2004, wind orchestra;
- ▶ 2006, 4 percussion players;
- ▶ 2008, viola, string orchestra and percussion;
- ▶ 2009, recorder trio, percussion and violoncello (or viola da gamba);
- ▶ 2015, saxophone quartet.

4. Conclusioni

Arvo Pärt è uno dei più innovativi compositori contemporanei. Il suo stile compositivo mette in luce il rapporto univoco fra la *M-voice* e la *T-voice* e si presenta come il connubio perfetto di semplicità e complessità. La grande abilità del compositore è quella di riuscire a combinare al meglio pochi e semplici elementi, ottenendo una musica nuova che abbatta i confini della tonalità e oscilla tra consonanza e dissonanza. La sua è una musica ipnotica e profonda, mai banale; frutto dell'utilizzo frequente e importante del silenzio come elemento compositivo.

L'analisi fatta mostra la maestria del compositore nell'utilizzare gli elementi tonali fondamentali e generare un brano complesso. L'enorme fama intorno alla figura di Arvo Pärt è infatti da ricollegarsi ad una musica a più livelli, facilmente comprensibile nel suo strato più esterno ed estremamente interessante al nucleo, ma sempre e comunque di grande valenza emotiva.

Tra i due brani trattati intercorrono solamente tre anni e questi certamente non bastano ad identificare uno sviluppo della tecnica Tintinnabuli; tuttavia possiamo notare le similitudini e le differenze circa il ruolo caratteristico del violino all'interno delle composizioni. Bisogna infatti specificare che il compositore è stato in grado di affrontare numerose tecniche violinistiche e *Fratres* ne è l'esempio lampante, per cui il violinista che decide di approcciarsi allo studio dei suoi brani deve avere piena padronanza dello strumento e delle principali tecniche, sia relative alla mano sinistra che all'arco. *Tabula rasa* rimane però il suo brano più identificativo poiché, così come la sua tecnica, si regge su contrasti che si presentano, interagiscono e si fondono insieme alla ricerca dell'unità.

In fin dei conti, che sia frutto della sua spiritualità o delle leggi matematiche alla base del Tintinnabuli, la musica di Arvo Pärt si distingue da quella di molti compositori contemporanei ed è perciò destinata a durare nel tempo.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.