



Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

Trabajo Fin de Estudios

Enseñanzas Artísticas Superiores

Interpretación Clásica

Especialidad: Guitarra

Vientulības sonāte, P. Vasks: Música y espiritualidad. Acercamiento a la estética de la música del siglo XX para guitarra clásica

Alumna: Isabel Mendo Collado

Tutor: Pedro Mateo González

Curso Académico: 2022-2023

Convocatoria Ordinaria: mayo 2022

Resumen

El presente trabajo fin de titulación pretende ofrecer una visión y un acercamiento a la obra y a la estética del compositor Peteris Vasks. Como principal centro del estudio hemos seleccionado la Sonata de la Soledad para guitarra clásica, sobre la que realizaremos un análisis de los aspectos formales e interpretativos, detallando los recursos empleados por el compositor. Además, nos basaremos en una metodología temática a partir de diferentes fuentes especializadas, incluyendo la contextualización biográfica, relaciones con otros compositores, conceptos sobre la música y las corrientes artísticas del siglo XX o las influencias de las que se nutrió el autor. Finalmente, llegamos a la conclusión de que existen numerosos elementos que el compositor emplea para recrear un paisaje sonoro determinado. Todo esto constituye una información práctica que el intérprete puede verter en una propuesta interpretativa.

Palabras clave: guitarra, Peteris Vasks, Vientulības sonāte, paisaje sonoro, música del siglo XX.

Abstract

This document aims to offer a vision and an approach to the work and aesthetics of the composer Peteris Vasks. As the main focus of the study we have selected the Sonata of Loneliness for classical guitar, on which we will carry out an analysis of the formal and interpretative aspects, detailing the resources used by the composer. In addition, we will use a thematic methodology based on different specialized sources, including biographical contextualization, relations with other composers, concepts about the music and artistic currents of the 20th century and the influences from which the composer drew his inspiration. Finally, we conclude that there are numerous elements that the composer uses to recreate a particular soundscape. All of this constitutes practical information that the performer can pour into an interpretative proposal.

Key words: guitar, Peteris Vasks, Vientulības sonāte, soundscape, 20th century music.

Índice

Introducción.....	3
Estado de la cuestión.....	5
1) Peteris Vasks y la Europa entre guerra.....	6
1.1 Ocupación soviética de las repúblicas bálticas.....	7
1.2 La URSS y el arte.....	8
1.3 Música en el bloque comunista. El arte subvencionado por el comunismo y el Manifiesto Praga.....	12
1.4 Nacionalismos Bálticos.....	15
1.5 Música en los países bálticos. Letonia.....	16
2) Apuntes biográficos pertinentes sobre Peteris Vasks. Vida y obra del compositor.....	20
2.1 Peteris Vasks y sus primeros años de formación (1953-1978).....	20
2.2 Búsqueda de estilo propio y los primeros logros.....	21
2.3 Años de madurez compositiva.....	23
3) Relación entre Vasks, su obra y otros compositores.....	25
3.1 Compositores contemporáneos e influencias de Vasks, Arvõ Part.....	25
3.2 La música para guitarra en las repúblicas bálticas.....	30
4) Análisis de la Sonata de la Soledad de Peteris Vasks.....	34
4.1 Apuntes generales.....	34
4.2 “ <i>Pensieroso</i> ”, I.....	39
4.2.1 Breve análisis formal.....	39
4.2.2 Análisis de los elementos compositivos aplicados.....	39
4.3 “ <i>Risoluto</i> ”, II.....	43
4.3.1 Breve análisis formal.....	43
4.3.2 Análisis de los elementos compositivos aplicados.....	44
4.4 “ <i>Con dolore</i> ”, III.....	48
4.4.1 Breve análisis formal.....	48
4.4.2 Análisis de los elementos compositivos aplicados.....	48
4.5 Literatura e interpretación.....	52
4.6 <i>Vientulības sonāte</i> , gestación y referencias.....	55
5) Conclusiones.....	60
6) Bibliografía.....	62
6.1 Anexo de obras mencionadas.....	68

Introducción

La obra de Peteris Vasks destaca por un lenguaje profundamente espiritual, enfatizando la intimidad de la experiencia humana. Su obra abarca desde música vocal, orquestal y de cámara hasta la música para teatro. En sus obras, caracterizadas por su austeridad, profundidad y sencillez, podemos observar cómo consigue una profunda expresión emotiva y una sensibilidad poética. La sonata de la Soledad es una exploración profunda de los principios de la simplicidad a través de los recursos sonoros que puede ofrecernos la guitarra clásica, considerándose como un hito en la historia de la literatura contemporánea y el lenguaje modernista para este instrumento.

El presente trabajo plantea un análisis tanto formal como interpretativo de la *Sonata of Loneliness* o *Die Sonate der Einsamkeit*, en alemán. Se estudiarán los métodos compositivos empleados por el compositor, resaltando los recursos utilizados para lograr los diferentes paisajes sonoros posibles en un instrumento como la guitarra clásica. También se ahondará en las relaciones que existen con el entorno estético del compositor y su manera de ver la música consiguiendo así, un acercamiento mucho más profundo a esta obra. Además de entender el contexto de la obra y el compositor, se realizará un análisis formal de manera general y de las partes de cada uno de sus tres movimientos. El análisis de esta obra nos llevará a reflexionar sobre la manera de afrontar la interpretación y a generar ideas a partir de las del mismo compositor.

Este estudio pretende ahondar en las características compositivas de los tres movimientos que conforman esta sonata y descubrir los recursos estéticos y técnicos que la sustentan y de esta forma, aportar a la interpretación una información valiosa que nos permita tomar ciertas decisiones lo más conscientes posibles y hacer una propuesta personal que pueda hacer llegar al oyente el mensaje del compositor de la manera más fiel y cercana a su mundo estético.

El objetivo principal del trabajo es por tanto analizar, tanto en los aspectos formales (estructura, secciones, etc.) como en los interpretativos (reiteración de motivos, cuestiones de ejecución técnica de los distintos pasajes, criterio del lenguaje modernista, etc.) la “Sonata of Loneliness”, ayudándonos de referencias de la música del compositor. Los objetivos secundarios comprenden: estudiar los

aspectos más relevantes de la vida y obra de Peteris Vasks, comprender aspectos teóricos sobre estas formas compositivas, técnicas, situarnos estética y técnicamente en el ámbito de la música contemporánea y la guitarra clásica. Además de determinar cómo pudo influir en su obra, la relación entre Peteris Vasks y las corrientes estilísticas de la Europa soviética.

La metodología empleada se basará en un estudio del contexto que irá de lo general a lo más específico. Comenzaremos con premisas generales en un preámbulo que incluya la contextualización histórica y musical con los datos más relevantes y pertinentes de la vida y obra de Peteris Vasks, seguido de un estudio de la forma sonata empleada en la música contemporánea, así como la estructura, técnica compositiva, aspectos estéticos y el lenguaje empleados. Finalmente, se analizará cada uno de los movimientos de la edición revisada por Reinbert Evers y del manuscrito original, desglosando los aspectos formales e interpretativos de cada uno, con la intención de comparar los recursos comunes a los tres, así como sus peculiaridades y observaciones a las diferentes propuestas para interpretar la obra.

Aún tratándose de una obra de importante relevancia en el repertorio guitarrístico contemporáneo, apenas existen análisis o estudios sobre ella, por lo que hacer una profundización más exhaustiva en la bibliografía existente será una buena forma de abordar su estudio.

Las fuentes empleadas en esta investigación se basan en las partituras de sus obras (destacando la composición para guitarra) y algunos artículos y críticas donde se menciona al compositor. Podemos destacar documentos en los que aparece como uno de los compositores letones más importantes, escritos sobre sus composiciones corales, o trabajos de investigación más generales sobre la música del siglo XX en las repúblicas bálticas. Para nuestro estudio, principalmente trabajaremos la fuente original del manuscrito, cedida por el guitarrista Reinbert Evers, al que fue dedicada a obra, y quien revisó y digitó la edición de la partitura, publicada en 1990.

A día de hoy, entre las composiciones de Peteris Vasks se encuentran algunas de las obras más apreciadas y programadas en el mundo de la música contemporánea. Una música basada en reflejar un paisaje sonoro lleno de simbolismo que bebe de la exploración del sonido, con una estética minimalista sacra con fuertes influencias de compositores como Arvo Pärt, Henry Mikołaj Górecki, Gia Qantscheli, Valentin Silvestrov o Avet Terterian.

Estado de la cuestión

El descubrimiento de nuevas obras para la guitarra clásica siempre nos ha llevado a ahondar en un repertorio contemporáneo no muy interpretado, por lo que me pareció interesante seleccionar la *Sonata of Loneliness* como parte de mi repertorio. Debido a la poca cantidad de material, información existente sobre esta obra y los inexistentes resultados en la búsqueda de análisis previos, este trabajo puede resultar de gran ayuda a la hora de querer afrontar la pieza, de modo que dispongamos de una base consistente, comprensible y rica en contenidos sobre la que enfocar su estudio. Realizar un estudio fundamentado nutriéndonos de las influencias del compositor y las sonoridades que busca, hará que partamos desde una base de información necesaria para una interpretación consolidada. Además de comprender el contexto en el que fue compuesta la sonata y ahondar en los elementos estéticos que conforman el lenguaje de Peteris Vasks. También se enfocará el trabajo a utilizar esta obra como medio para trabajar aspectos técnicos y musicales aplicables a otras piezas del repertorio.

Por otra parte, esta sonata poco a poco se está introduciendo en el canon del repertorio de la guitarra clásica, por lo que hace que sea un trabajo muy positivo en todo su desarrollo. Podemos derivar este análisis hacia un fin experimental, a través del acercamiento de la obra completa de Peteris Vasks, de diferentes interpretaciones de esta sonata, un análisis detallado de la partitura, diferentes propuestas de métodos de trabajo o de un acercamiento a la estética de la música europea, especialmente báltica y escandinava, del siglo XX.

Comenzaremos situándonos en el contexto histórico y sociocultural del compositor, su país y las corrientes estéticas musicales, al igual que el desarrollo de toda su obra y sus relaciones e influencias con otros compositores. Como parte del caso práctico, realizaremos un análisis exhaustivo de la pieza desde el nivel formal y los materiales compositivos empleados hasta un análisis estético para obtener nuestras propias conclusiones y propuestas interpretativas.

1) Peteris Vasks y la Europa entre guerras.

Peteris Vasks nació en 1946 en Letonia, antigua república soviética en la zona báltica. Su infancia y juventud se desarrollaron en el marco comunista dominado por los últimos años de Stalin y la posterior Guerra Fría. Su obra refleja una profunda preocupación por temas como la identidad cultural de Europa del Este y la identidad nacional letona en particular.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Letonia fue uno de los países más afectados por los horrores de conflicto bélico. Durante 1940, la Unión Soviética invadió y posteriormente anexionó Letonia. El país experimentó una severa represión política durante los siguientes años junto con un ataque a la cultura y a la economía local. Europa estaba devastada por la guerra y las hostilidades entre los aliados occidentales y el bloque soviético también se sentían en Letonia. (*Ocupación soviética de Letonia en 1940*, s. f.)

Las duras condiciones de vida a consecuencia de estos acontecimientos, tuvieron una gran influencia en la obra del compositor que buscó expresar la mezcla de tragedia y esperanza de la situación de su país y su gente. Muchas de sus composiciones se centraron en temas costumbristas de la vida cotidiana, en la historia nacional y por supuesto el dolor causado por las cicatrices de la guerra. («Cantabile para cuerdas», s. f.)

El año 1932 supuso un giro en la política cultural rusa que derivó hacia la prohibición de las vanguardias en la literatura y en las artes considerándose arte degenerado. Se clausuró la Asociación Rusa de Música Contemporánea y la Asociación Rusa de Músicos Proletarios, sustituyéndose por un Sindicato de Compositores Soviéticos que controlaría el gobierno ruso. Por supuesto se pondría veto a la nueva música extranjera, haciendo que la música soviética se aislase de las nuevas corrientes internacionales. (Larrinoa, 2020)

1.1 Ocupación soviética de las Repúblicas Bálticas.

Los tres países bálticos figuraban como las tres Repúblicas socialistas soviéticas de Estonia, Letonia y Lituania de la URSS. Aparecieron en el mapa de Europa en la Primera Guerra Mundial y desaparecieron en la Segunda (Glejdura, s. f.).

La Segunda Guerra Mundial en Europa comenzó el 1 de septiembre de 1939, cuando Alemania invadió Polonia. Esto desencadenó una serie de acontecimientos que cambiarían el curso de la historia para siempre. Durante los siguientes seis años, los principales países de Europa se enfrentaron en una guerra con una capacidad destructiva sin precedentes. Los aliados, liderados por Gran Bretaña, Francia, la Unión Soviética y los Estados Unidos, se enfrentaron a los países del Eje, liderados por la Alemania nazi, Italia y Japón. En los primeros años de la guerra, Alemania y sus aliados dominaron gran parte de Europa. Esto cambió a partir de 1942, cuando los aliados comenzaron a recuperar el territorio perdido. (Sadurní, 2023)

Mientras la guerra continuaba su curso por el oeste europeo, los soviéticos respetaban las bases pactadas con las regiones bálticas, y concentraron sus ataques en Finlandia, que se había negado a firmar un pacto de asistencia mutua. París cayó el 15 de junio de 1940 y Stalin dio un ultimátum a Lituania, que fue ocupada ese mismo día. En esa misma semana ocurrió lo mismo con Letonia y Estonia, presentándose ultimátums similares que llevaron a su posterior invasión. Rápidamente la vida social se reestructuró para ajustarse al modelo soviético. Al cabo de un año, empezaron las deportaciones masivas a regiones árticas o desérticas de la URSS, perdiendo una gran cantidad de población entre los tres países. El régimen de Moscú trató de integrar la educación y la vida cultural en un molde ideológico soviético multinacional, pero no lo consiguió del todo. A partir de finales de la década de 1950, la vida cultural nacional de los países bálticos consiguió en general trascender las diversas imposiciones ideológicas artificiales y emerger como uno de los pilares de la conciencia y la identidad nacionales. La vida religiosa adquirió un papel similar, especialmente en Lituania, donde la iglesia católica romana se convirtió en un baluarte de la resistencia nacional.

En la década de 1970, la región báltica se había convertido en un hervidero de disidencia antisoviética. En varias ocasiones se produjeron disturbios y

manifestaciones no autorizadas contra el régimen, también aparecieron panfletos de contenido antisoviético no oficiales que circulaban clandestinamente. La publicación periódica más notable de este tipo, *The Chronicle of the Lithuanian Catholic Church*¹, apareció desde 1972 hasta el colapso del sistema soviético a finales de la década de 1980. (*Evil Fears Openness: Remembering The Chronicle of the Catholic Church of Lithuania on its Fifty-Year Anniversary - Vilnius Review*, 2022)

1.2 La URSS y el arte

Los años entre 1930 y la década de 1950 son un período extremadamente controvertido en la historia del arte ruso. En ese momento, se estableció un régimen totalitario en la Unión Soviética, que controlaba todas las esferas de la vida de los ciudadanos. La creación artística en el país también fue regulada por el estado. La función principal del arte fue la implementación de propaganda con el propósito de “alteración ideológica y educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo”. El realismo socialista se convirtió en la única corriente estética permitida en todo el arte soviético. («Radiante Porvenir. El arte del realismo socialista», 2019)

Entre la Revolución de Octubre² de 1917 y la muerte de Stalin en 1953, la URSS vivió un período de cambios trascendentales que marcaron la forma de entender el mundo moderno. Una vez derrocado el régimen zarista, el papel del poder se manifestó determinante en todos los aspectos de la vida socialista. Entre ellos, el arte, que demostró tener una relación con la política más ambigua y menos lineal de lo que podría haber parecido. En la historia de la Rusia soviética, tras la Revolución de Octubre que provocó la caída del zar Nicolás II, nace la esperanza de una nueva sociedad, de un nuevo ser humano libre e independiente. Bajo el mando de los dirigentes bolcheviques, la vida se reorganiza en todos sus aspectos

¹ Vincè, L. V. (2022, 17 marzo). EVIL FEARS OPENNESS: REMEMBERING THE CHRONICLE OF THE CATHOLIC CHURCH OF LITHUANIA ON ITS FIFTY-YEAR ANNIVERSARY. *The Online Magazine of Lithuanian Literature*. Recuperado 3 de marzo de 2023, de <https://vilniusreview.com/articles/498-evil-fears-openness-remembering-the-chronicle-of-the-catholic-church-of-lithuania-on-its-fifty-year-anniversary>

² Figues, O. F. (2022). La revolución rusa de 1917. *National Geographic*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/revolucion-rusa-1917_16494

y entre otras cuestiones, la política cultural va a tomar un papel decisivo en este proceso de emancipación. (Figues, 2022)

En las artes plásticas se abandona la corriente abstracta conocida como el suprematismo³, movimiento fundado por Kasimir Malévich antes de la Revolución como resultado de su búsqueda de un arte puro y no imitativo, alejado de la representación de la realidad y sin más contenido que la expresión sensible a través de formas y colores. De tono ciertamente espiritual y hermético, va a contracorriente de las necesidades sociales de la época y los nuevos tiempos precisan de un arte accesible, pedagógico y colectivo. (Santidrián, 2019)

Durante este tiempo se inició un movimiento para poner todas las artes al servicio de la ideología comunista, el instrumento para ello se conoció como *Proletkult*⁴, abreviatura de «Proletárskie kulturno-prosvetitelnye organizátsii» (Organizaciones proletarias de cultura e ilustración que se crearon días antes de la Revolución de Octubre (revolución bolchevique). Un teórico prominente de este movimiento fue Aleksandr Bogdánov. Al principio, el ministerio de Educación, que estaba también a cargo de las artes, apoyó el *Proletkult*. No obstante, poco a poco buscó demasiada independencia respecto al dirigente Partido Comunista de los bolcheviques, por lo que se ganó una actitud negativa por parte de Vladímir Lenin, que en 1922 cesó su apoyo considerablemente, y que ya en 1932 hizo que se disolviera. Las ideas de *Proletkult* atrajeron a la vanguardia rusa, que luchaba por librarse de las convenciones del “arte burgués”. Sin embargo, las ideas de la vanguardia, con el tiempo, chocaron con la dirección, patrocinada desde el Estado, del recién surgido realismo socialista. En busca de nuevas formas de expresión, la organización de *Proletkult* era altamente ecléctica en sus formas de arte, y así tendía a recibir ásperas críticas del gobierno por incluir tendencias tan modernas como el impresionismo o el cubismo, puesto que estos movimientos existían antes de la revolución y por lo tanto se asociaban con el “decadente arte burgués”. («Arte soviético. Primeros años», s. f.)

³ El suprematismo fue un movimiento artístico que surgió en Rusia entre 1915 y 1916. Fue el primer grupo de vanguardia en aquel país. Su intención era enfocarse en las figuras fundamentales, como el cuadrado y el círculo, para así explorar las capacidades expresivas de ciertas estructuras por sí mismas. (Durán, s.f.)

⁴ Proletkult una contracción de las palabras rusas "proletárskaya kultura", fue una institución artística experimental soviética que se levantó en conjunto con la Revolución Rusa de 1917 y fue disuelta en 1932. (Proletkut - Wikipedia, 2023)

Vladímir Mayakovski y otros artistas futuristas proclaman el “Decreto nº 1 sobre la democratización de las artes”, que suprime el arte en palacios, galerías, salones, bibliotecas y teatros y propone las calles de la ciudad como escenografía de una “*fiesta del arte para todos*”. Los dispositivos de *agitprop*⁵, (agitación y propaganda), se encargan de la difusión masiva de las ideas comunistas, asegurada por la importante figura de Anatoli Lunacharski, nombrado Comisario de Instrucción para el Narkompros (Comisariado Popular para la Instrucción Pública) en 1917. Mientras que el pintor Kazimi Malévich vuelve al arte figurativo, más fácil de comprender que su estética supremacista. Numerosos artistas de izquierda, próximos al nuevo régimen bolchevique, consideran que hay que acabar con el paradigma tradicional de la autonomía del arte (entendido como burgués y elitista), para participar en la construcción del nuevo modo de vida socialista con la producción industrial como soporte. El arte invade el mundo cotidiano: muebles, carteles, tejidos, trenes, etc. Así, la ideología productivista, que clama por una fusión real de arte y vida, domina la escena artística de parte de la década de 1920, la de los años inmediatamente posteriores a la Revolución, con el constructivismo como principal corriente. Dirigiéndose hacia la utopía de la unidad de arte y vida, tan buscada por todas las vanguardias de principios de siglo XX. (Santidrián, 2019)

El ascenso al poder de Stalin a finales de los años veinte frena el proyecto de la autonomía del arte, y, por tanto, de los avances emprendidos por la vanguardia. El realismo socialista se instaura oficialmente como el estilo propio del comunismo soviético, y con él vuelve el arte figurativo, celebrado por su carácter narrativo y representativo, fácilmente comprensible. El arte debe estar al servicio de las masas, y no de una élite cultural como finalmente había sucedido con el formalismo del primer período del socialismo. ¿Cómo hacer el arte verdaderamente accesible a todos? A través de una propaganda visual que invada el espacio público, la vida entera (el metro, el cine, la calle, etc.). Frente a un arte que miraba al futuro para proponer nuevas formas, estéticamente se impone la vuelta al pasado: un arte académico, idealista, de modelos heroicos y jefes de Estado mitificados en figuras

⁵ Agitprop es una estrategia política, difundida a través del arte, de la literatura y de otros medios, usando como métodos la agitación y la propaganda para influir sobre la opinión pública y de este modo obtener réditos políticos. (Orden Teutónica - Wikipedia, 2023) (Montagut, 2022)

monumentales. El fundamento de un arte al servicio del proletariado concluye también con lo que se considera la individualidad del artista de la fase precedente, y conduce a una ola de represión que va a afectar a todos los llamados “enemigos de clase”, reacios a someterse a la nueva política férrea y totalitaria; entre ellos, artistas como Vladímir Mayakovski, Gustav Klutskis, Vsévolod Meyerhold, Serguéi Eisenstein o Dziga Vertov que fueron asesinados, exiliados o simplemente apartados de la primera línea artística. La realidad no fue tan binaria como se ha presentado, esas oposiciones creadas entre los términos de los distintos binomios que podemos proponer (arte de vanguardia versus realismo socialista, vanguardia artística versus vanguardia política, arte versus política, años veinte versus años treinta, formalismo versus arte comprensible por las masas... y otros tantos del estilo) no existió como tal. Las fronteras entre ellos son difusas y están mucho más mezclados de lo que se podría pretender. La pregunta principal podría ser si es posible plantearse si existió un arte propiamente político, propiamente comunista: un arte propiamente “rojo”. El punto de partida: el hecho de que todas las corrientes se enfrentaron por representar lo que el poder definía como arte del socialismo.

Se estableció una competición entre la vanguardia artística y la política por ver quién se acercaba más a la idea de comunismo y quién gozaba de legitimidad en la construcción de la nueva sociedad. Mientras tanto, los dirigentes del Partido Comunista reaccionaron negativamente a las reivindicaciones de ciertos artistas de querer conseguir un poder total, queriendo mantener una jerarquía de responsabilidades. Por el contrario, los artistas comunistas lo concebían como un proyecto colectivo en el que todos debían participar en igualdad de condiciones; o como los que se declaraban al servicio de la política y colaboraron con el poder en la década de 1920 (como los cineastas de vanguardia Eisenstein y Vertov). Son, entonces, vanguardias y comunismos distintos, con ideologías cambiantes, y entre los que existen múltiples combinaciones. La difusión masiva de las ideas comunistas, defendida por los gobiernos soviéticos –ya sea en los años veinte con Lenin o en los treinta, cuarenta y principios de los 50 con Stalin– es entendida de forma distinta por cada uno. La clave es ver cómo entiende cada cual esta accesibilidad del arte por parte las masas, esta comunicación que se quiere “universal”. (Santidrián, 2019)

1.3 Música en el bloque comunista. El arte subvencionado por el comunismo y el Manifiesto Praga.

La música y los compositores soviéticos tuvieron una influencia significativa en el desarrollo de la música clásica durante el siglo XX. Dentro de este periodo, destacan compositores como Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Sergei Rachmaninoff, Nikolai Myaskovsky, Aram Khachaturian, Alfred Schnittke y Gavrili Popov. Estos compositores desarrollaron un estilo musical que fue influenciado por la cultura tradicional rusa y soviética, la música folk y la música clásica europea. Las autoridades culturales estalinistas emitieron condenas con un propósito ejemplarizante, dirigidas sistemáticamente contra los compositores soviéticos más destacados, los mismos que fueron utilizados por el régimen como escaparate cultural frente a occidente. (Larrinoa, 2020)

Después de la caída de los últimos *zares* rusos, en el mundo de la cultura se expresaba un deseo de libertad del pueblo, además de que existía un sentimiento de rebeldía y de ruptura con el pasado y con las ideas conservadoras de la burguesía. Con la llegada al poder de Josef Stalin y la dictadura comunista, hubo algunos factores que también afectaron a arte. Ya que toda la ideología política y filosófica se basaba en la lucha de clases y la propiedad común de los modelos de producción, la música también debería de componerse para todo el pueblo y no para una clase de público determinada. La cultura era muy importante para la formación del pueblo y especialmente la musical, subvencionada por el Estado. La música debía cumplir una serie de características para que fuera apropiada para estos fines, toda aquella que se apartase de esas reglas debía ser prohibida. (Serracanta, 2019)⁶

El partido comunista manifestó su alarma hacia algunas cuestiones musicales, ya que lo creado por los músicos soviéticos en música sinfónica y teatral no era considerado bueno según su criterio. Acusaron a compositores de haberse impregnado de tendencias musicales “antidemocráticas”, como fueron los casos de Schostakowitch, Prokofiew, Katchaturyan, Shebalin, Popow, Muradeli o Miaskowsky. Definían su música como disonante y cacofónica debido a que habían

⁶ Serracanta, F. S. (2019, octubre). Un viaje por la historia a través de la música, Vasks. *Historia de La Sinfonía*. Recuperado 1 de marzo de 2023, de <https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/paises-balticos/letonia-sinfonia/vasks/>

abandonado los principios básicos de la música clásica, desafiando las tradiciones de la música clásica rusa y occidental, despreciando lo tradicional. Por todo esto, se propusieron una reforma de la enseñanza musical para asentar en ella las tradiciones de la música clásica rusa, redirigiendo la música hacia las creaciones artísticas del pueblo y las formas más democráticas de la creación sonora.

Para los dirigentes del partido comunista, la música se había descarrilado y se había abandonado la tradición, por lo que se necesitaba volver al pueblo, al folclore y tomar líneas “realistas”. Los conceptos “realista” y “formalista” se referían a la inventiva musical, en la asfixiante y limitada voluntad de hacerla accesible a las masas llenándola de textos con contenido político. (Santa Cruz, 1949)

En la antigua Checoslovaquia en el año 1968 comenzó el proceso de liberación política conocido como *Primavera de Praga*⁷, oponiéndose al comunismo ortodoxo impuesto en la Unión Soviética. El *Manifiesto de Praga*⁸ también abarcó aspectos culturales y relacionados con la música, decía en una de sus declaraciones: “*La música y la vida musical de nuestros días atraviesan una profunda crisis*”. Esta crisis fue caracterizada por varios motivos:

- La separación y disociación de las llamadas “música seria” y “música ligera”. La primera de ellas, la consideraban individualista, subjetiva, para pequeños auditorios y los elementos que la formaban no estaban equilibrados, perjudicando a la melodía, dejando ver la “falta de talento” alejado del antiguo contrapunto. Por otro lado, la música ligera se había hecho comercial, basada en los estándares internacionalizados e industrializado sobre los más “vulgares clichés”, al igual que denominaban a la música norteamericana.
- La música se había separado de sus raíces nacionales para acabar cayendo en un cosmopolitismo, debido a las “malas condiciones culturales de la sociedad” de esos años.

Reunidos en Praga, los compositores y musicólogos, sugirieron algunas maneras de salvar aquella crisis:

⁷ Huguet, G. H. (2021, 10 noviembre). La primavera de Praga. *National Geographic*. Recuperado 11 de marzo de 2023, de https://historia.nationalgeographic.com.es/foto-del-dia/primavera-praga_17388

⁸ Kalkusová, T. K., & Skalický, J. S. (2018, 27 junio). Las ‘Dos Mil Palabras’ del pueblo checoslovaco. *Radio Prague International*. Recuperado 11 de marzo de 2023, de <https://espanol.radio.cz/las-dos-mil-palabras-del-pueblo-checoslovaco-8157342>

- Que los compositores encontrasen un camino para evadirse de aquel subjetivismo, para volver a la empatizar con las grandes masas. En el documento del Sindicato de Compositores Checos el término *progresista*, era reemplazado por *comunista*, ya que hacía que se pusiese más cuidado en lo nacional y se evitase el cosmopolitismo “porque el verdadero internacionalismo en música sólo puede lograrse por el desarrollo de sus características nacionales”.
- La crisis de la música podría ser superada si los compositores “dirigen su atención hacia formas de la música que son capaces de un contenido más concreto, como la ópera, el oratorio, la cantata, los coros y canciones”.
- También recomendaban desarrollar un activo trabajo para acabar con el analfabetismo musical de las masas.

Todas estas recomendaciones debían de ser llevadas a cabo procurando la más acabada perfección técnica y buscando la calidad y originalidad que tengan “genuino alcance popular”. (Santa Cruz, 1949)

MANIFIESTO DE PRAGA

« PROCLAMA:

« Los compositores y críticos musicales de muchos países, reunidos para el segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales realizado en Praga entre el 20 y el 29 de Mayo de 1948, organizado por el Sindicato de Compositores Checos, han llegado a las siguientes conclusiones después de 10 días de discusiones y deliberaciones:

« La música y la vida musical de nuestros días revelan a través por una profunda crisis. Ella se caracteriza primeramente por el agudo contraste y contradicción entre las llamadas «música seria» y «música de entretenimiento». La llamada música seria constantemente se vuelve más individualista y subjetiva en su contenido, y más complicada y mecánicamente construida en su forma. La llamada música de entretenimiento, se vuelve más y más superficial, trillada y estandarizada, y es en algunos países el producto de una industria monopolizada de entretenimiento.

« Los elementos de la música seria han perdido la proporción entre sí: los elementos rítmicos o armónicos son predominantes a expensa de la melodía o son los elementos de la forma y construcción los que se cuidan a expensas de las cualidades rítmicas o melódicas; finalmente, hay otros estilos en la música contemporánea en los cuales el curso informe de la melodía y las apariencias estéticas que imitan

« el antiguo estilo contrapuntístico substituyen el desarrollo lógico de las ideas, ocultando la pobreza de invención en la mayoría de los casos.

« Por otra parte, la música popular se concentra únicamente en melodías sencillas, descuidando todos los otros elementos musicales; emplea solamente los más vulgares, corrompidos y estandarizados clichés melódicos, como es especialmente evidente en la música ligera norteamericana (americana).

« Ambas direcciones de la música tienen un igualmente falso carácter cosmopolita, posponiendo las características nacionales en la vida musical de los pueblos. Aunque aparentemente contradictorias, en el hecho, ambas son dos aspectos de las malas condiciones culturales producidas y desarrolladas por el mismo proceso social.

« Mientras más evidentes son estos defectos en la llamada música seria, su contenido es más subjetivo, su forma más complicada, causando una constante disminución en el número de auditores y dirigiéndose ella a círculos cada vez más pequeños; mientras más la música de entretenimiento penetra en mayor número de países, más ella se afirma y hace superficial y banal la vida emocional de millones de auditores cuyo gusto ella estropea.

« Nosotros los compositores y críticos musicales reunidos en el Segundo Congreso Internacional de Praga, deseamos llamar la atención hacia la naturaleza contradictoria de este estado de cosas; porque nosotros vivimos en un tiempo en que nuevas formas sociales están siendo creadas y en que la cultura humana entera está avanzando hacia etapas superiores y presentando nuevas y urgentes tareas a los artistas.

« Este Congreso no tiene intención de dar ninguna regla ni dirección concerniente a los métodos de la creación musical; entiende él que cada país y cada pueblo debe encontrar sus propios medios y caminos. Pero es necesario que tengamos una unidad de pensamiento acerca de las causas sociales y de los fundamentos de la crisis de la música y que juntos trabajemos con resolución y voluntad para resolverla. En nuestro concepto es posible sobreponerse a dicha crisis si:

1.º Los compositores toman conciencia de esta crisis y encuentran un camino para salir de sus tendencias de extremos subjetivistas; si encuentran manera de que la música se vuelva la expresión de las nuevas y grandes ideas progresistas y de las emociones de las grandes masas y de todo lo que es progresista en nuestro tiempo;

2.º Si los compositores y sus obras se relacionan más estrechamente con las culturas nacionales de sus países defendiéndose contra las tendencias falsamente cosmopolitas; porque el verdadero internacionalismo en música sólo puede lograrse por el desarrollo de sus características nacionales.

3.º Si los compositores dirigen su atención hacia formas de música que son capaces de un contenido más concreto como la ópera, el oratorio, la cantata, los coros y las canciones;

4.º Si los compositores y los musicólogos trabajan activamente y prácticamente para vencer la ignorancia musical de las grandes masas llevando hasta ellas la educación musical.

« El Congreso pide a los compositores del mundo la creación de música que combine la más acabada perfección técnica, con la originalidad y la alta calidad, que tenga genuino atractivo popular.

« El Congreso considera que el intercambio de experiencias e ideas entre los compositores y musicólogos de todas las naciones es absolutamente esencial. Para conseguir nuestros fines es necesario que los músicos progresistas se unan dentro de sus respectivos países y esto con el propósito de hacer posible la creación de una

(Manifiesto de Praga, s. f.)

« Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos Progresistas para un futuro próximo. El Congreso está convencido que esta organización y el trabajo cuidadoso y consciente deben resolver los peligros inherentes a una crisis musical con profundas raíces y dar a la música sus importantes y nobles funciones dentro de la sociedad. De este modo la música constituirá una fuerza poderosa para contribuir a la solución de las grandes tareas históricas que enfoca la humanidad progresista.

1.4 Nacionalismos bálticos.

Tras el desmoronamiento de la Unión Soviética y la extinción del modelo del socialismo real (también conocido como socialismo revolucionario), el nacionalismo resurge en Europa como una respuesta del mundo contemporáneo a lo que desde un principio se tomó con una fuerza constructora/destructora de lo impuesto anteriormente. La conquista de la independencia de los tres Estados Bálticos, Lituania, Letonia y Estonia fue un efecto derivado de la caída del imperio zarista, y la pérdida de esta, debido a la aplicación del protocolo del tratado *Molotov-Ribbentrop*⁹ (tratado de no agresión entre Alemania y la Unión Soviética) y la recuperación de la independencia volvió debido a los cambios políticos y territoriales de la reforma *Perestroika*¹⁰. (Villamueva, 2023)

Como indican Antonio Fernández García y Luis E. Togores en su estudio sobre los nacionalismos bálticos, todos los acontecimientos que se produjeron alrededor del siglo XX no consiguieron apagar la personalidad de estas regiones bálticas claramente diferenciadas de otras zonas más próximas a occidente.

Encontramos diferencias culturales debido a los invasores en tiempos de guerra, Estonia fue campo de batalla entre Rusia, Suecia, Polonia y Dinamarca hasta el siglo XVII, mientras que Letonia fue conquistada en el siglo XIII por los caballeros teutones¹¹, manteniendo una base fuertemente germánica, y que posteriormente fue repartida entre Suecia y Polonia antes de unirse a Rusia en el siglo XVIII. Lituania fue sometida por caballeros alemanes, bajo la dependencia de Suecia y posterior incorporación a Rusia en 1975. De todos estos años de invasores y pueblos que dominaron las zonas bálticas, deriva el predominio del sustrato sueco en el norte, germano en las zonas centrales y polaco en el sur.¹²

⁹ Pacto alemán-soviético. (s. f.). En *Enciclopedia del holocausto*. Recuperado 9 de marzo de 2023, de <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/german-soviet-pact>

¹⁰ Villamueva, J. V. (2021, 21 agosto). ¿Qué fue la Perestroika? *El Orden Mundial*. Recuperado 9 de marzo de 2023, de <https://elordenmundial.com/que-fue-perestroika/>

¹¹ Orden medieval de carácter religioso-militar fundada en Palestina en 1190 en la Tercera Cruzada. (Orden Teutónica - Wikipedia, 2023)

¹² Fernández, A. F. G., & Togores, L. E. T. (s. f.). *Los nacionalismos bálticos: el doble asalto a la independenc* [Trabajo de investigación]. Universidad Complutense de Madrid

El nacimiento de la conciencia nacionalista en las regiones bálticas debemos situarla dentro de la corriente del Romanticismo que en el siglo XIX predominó el continente europeo. Los acontecimientos que contribuyeron a despertar esta conciencia báltica pudieron ser: su condición como pueblos ocupados y el estatus social inferior de sus habitantes. (Togores)

1.5 Música en las regiones bálticas. Letonia.

Muchas de las músicas tradicionales europeas se han formado a través del componente pagano de cada región junto con la influencia de la música culta y religiosa. En las regiones bálticas podemos diferenciar diferentes corrientes y estilos que se han desarrollado a lo largo de la historia.

En Lituania se dieron diferentes estilos antiguos de canto relacionados con las regiones etnográficas. Entre ellos podemos destacar los *Sutartinės* (canciones en varias partes), como ejemplo de antigua forma polifónica de dos y tres voces, basada en los principios de la música vocal: heterofonía, paralelismo, canon, *hocket* e imitación libre. La mayor parte del repertorio de los *sutartinės* se registró en los siglos XIX y XX, y sus temas abarcan los principales géneros de las canciones populares lituanas con melodías sencillas de dos a cinco tonos, además de simétricas y formadas por dos partes iguales. Sus ritmos suelen ser sincopados y los estribillos muy articulados.

En la música instrumental, durante la era soviética, los conjuntos de danza usaban *box kanklės* y un clarinete modificado llamado *birbynės*; aunque los conjuntos soviéticos estaban aparentemente basados en el folclore, se modernizaron y utilizaron formas armonizadas y desnaturalizadas de estilos tradicionales. («Música folclórica lituana», s. f.)

La tradición de la música folclórica de Estonia se divide en dos períodos. Las canciones populares más antiguas también se conocen como canciones rúnicas. Son canciones tradicionales en la métrica poética *regivārss* que comparten todos los pueblos báltico-finlandeses. El canto rúnico estuvo muy extendido entre los estonios hasta el siglo XVIII, cuando comenzó a ser reemplazado por canciones populares más rítmicas. Los músicos profesionales estonios surgieron a finales del

siglo XIX en el momento del despertar nacional estonio. Hoy en día, los compositores estonios más conocidos son Arvo Pärt y Veljo Tormis.

Después del despertar nacional de Estonia (momento en el que Estonia se reconoce como nación y comienzan a gobernarse a sí mismos) surgieron los primeros músicos profesionales de Estonia. Los más importantes fueron Rudolf Tobias (1873-1918) y Artur Kapp (1878-1952). Le siguieron otros compositores, como Mart Saar (1882-1963), Artur Lemba (1885-1963), Heino Eller (1887-1970) y Cyrillus Kreek (1889-1962). En la década de 1960, el gobierno soviético comenzó a fomentar el arte popular en sus repúblicas constituyentes. Las bandas folclóricas locales se formaron después de que Leiko, un coro de Värskä, se reuniera en 1964. Pronto se promovió una forma menos alejada de la música tradicional de Estonia, la Danza del Anillo que comenzó con la formación de Leigarid en 1969. Las décadas de 1950 y 1960 también vieron la publicación de Herbert Tampere's *Eesti rahvalaule viisidega (canciones populares de Estonia con melodías)*, una colección de canciones populares. El primer LP de música tradicional, *Eesti rahvalaule ja pillilugusid (canciones folclóricas estonias y piezas instrumentales)* fue lanzado en 1967.

En la década de 1980, se llevaron a cabo una serie de festivales que ayudaron a estimular una creciente agitación por la libertad de expresión; estos incluyeron la conferencia de 1985 de CIOFF, el Viru säru de 1986 y el Baltica de 1989. También destacan varios compositores clásicos de gran reputación durante el siglo XX, entre ellos: Miina Härma (1864-1941), Rudolf Tobias (1873-1918), Heino Eller (1887-1970), Artur Kapp (1878-1952), Artur Lemba (1885-1963), Mart Saar (1882-1963), Lepo Sumera (1950-2000) o Eduard Tubin (1905-1982). («Música de Estonia», s. f.)

Letonia:

La música tradicional letona a menudo se ajusta a la poesía tradicional llamada *dainas*¹³, donde se presentan temas y leyendas previos al cristianismo,

¹³ Letonia tiene su propia forma de poesía: los dainas. Se cantan o recitan en las ferias populares, son textos pacificadores. Se transmiten oralmente de generación en generación, aunque su génesis todavía no ha sido determinada. Sin embargo, los primeros dainas escritos datan del siglo XVI y ya tienen su forma definitiva: la mayoría de los dainas son cuartetos compuestos de troqueos o dáctilos escritos en letón, tratando de varios temas, desde la mitología letona a asuntos de la vida diaria. (Música de Letonia, s.f.)

estilos vocales de *drones* (uso de sonidos o notas mantenidos en el tiempo a forma de pedal) y el uso del salterio báltico. El folclore tradicional de Letonia, especialmente las danzas y las canciones populares, se remontan a más de mil años, llegándose a identificar más de 1,2 millones de textos y unas 30.000 melodías populares. (Música de Letonia, s.f.)

Las dainas son muy cortas, generalmente de una o dos estrofas, sin rima y en un metro trocaico de cuatro patas. Líricamente, las dainas se centran en temas relacionados con la mitología nativa, pero, a diferencia de la mayoría de formas similares, no tienen héroes o figuras legendarios. Las historias a menudo giran en torno a deidades precristianas como la diosa del sol, *Saule*, el dios de la luna, *Mēness* y, sobre todo, la vida de las personas, especialmente los tres eventos más importantes: nacimiento, boda y muerte (incluido el entierro). La primera colección de dainas se publicó entre 1894 y 1915 como *Latvju Dainas* por Krišjānis Barons. *Latvju tautas mūzikas materiāli*, traducido al inglés como “Materiales de la música folclórica letona”, es la antología y el comentario del folclore letón. Se analizaron alrededor de 6000 elementos de etnografía letona publicados en 6 ediciones desde 1894 hasta 1926 por el musicólogo y compositor letón Andrejs Jurjāns (1856-1922). *Latvju tautas mūzikas materiāli Sestā grāmata* (el sexto libro) fue publicado póstumamente en Riga, 1926. En la página 1 está inscrito *latvju komponistu biedrības izdevums*, traducido como la edición de la Sociedad de Compositores de Letonia. En cuanto a la música instrumental, el acompañamiento de las canciones del pueblo se realiza con varios diferentes instrumentos tradicionales, de entre los cuales podemos destacar los *kokles*, un tipo de cítara de caja relacionada con los *kanklės* lituanos y otros salterios bálticos. En la década de 1970, artistas como Jānis Porīķis y Valdis Muktupāvels lideraron un renacer de la música para *kokles*, que solo perduró en las regiones de Courland y Lettgallia. La comunidad letona exiliada en el extranjero, especialmente en los Estados Unidos, también ha mantenido vivas las tradiciones de los *kokles*. En los últimos cien años se desarrolló un nuevo tipo de *kokles*, con muchas más cuerdas, niveladores de medios tonos y otras mejoras que amplían las capacidades del instrumento para tocar no solo música modal, llamado “concert *kokles*”, aunque no fue siempre del gusto de los músicos más tradicionales.

Dentro de la música popular, la música rock se hizo extremadamente popular durante la era Soviética, ya que estas canciones ofrecían la oportunidad de rebelarse contra las autoridades locales. (Música de Letonia, s.f.)

Imants Kalniņš fue el compositor más importante de la época y sus canciones fueron extremadamente populares. También escribió la música para la película originalmente llamada Četri balti krekli ('Cuatro camisas blancas'), que hablaba de la necesidad de la libertad y que posteriormente fue prohibida. Las canciones de Imants Kalniņš fueron las más conocidas ya que eran interpretadas por el grupo Menuets que solo tocaba canciones de este compositor. Durante esos años se empezaron a formar otros grupos, como *Pērkons* ('Trueno') que más tarde fue un símbolo de la rebelión. Tocaron un fascinante rock and roll que bordeaba la música hard rock, utilizando poemas en su mayoría de canciones escritas por Māris Melgalvs, y teniendo como líder de la banda a Juris Kulakovs. Muchas de ellas fueron fuertemente desaprobadas por las autoridades soviéticas, ya que implicaban una ridiculización hacia el sistema. El concierto más famoso de este grupo terminó con la destrucción de un vagón de tren por parte de unos jóvenes que habían asistido. Sin duda, actos como los que ocurrieron en torno a estos grupos de música, desempeñaron un papel importante en la vida de la juventud de la época y constituyeron un serio desafío para el sistema soviético. (Música de Letonia, s. f.)

En la música clásica, destacó el papel de los coros, con una tradición muy fuerte en el país. La singular cultura letona empezó a emerger en la corriente principal de la conciencia artística mundial, llegando a tener importantes compositores como Pēteris Vasks, ya mencionado anteriormente y uno de los compositores letones vivos más importantes, con una carrera que ha tenido una enorme repercusión en otros compositores bálticos. Sus obras abarcan casi todos los géneros: orquesta, teclado y música de cámara. También cabe mencionar a Uģis Prauliņš, ingeniero de sonido profesional en la radio letona y músico profesional en los años 70 y 80 como teclista de grupos de rock progresivo y folk. (Copeland, s. f.)

2) Apuntes biográficos pertinentes sobre Peteris Vasks

El compositor Peteris Vasks es sin duda uno de los referentes en el mundo de la música contemporánea de la actualidad y especialmente dentro de la música coral. Sus obras le han convertido en una de las voces más influyentes de la música en Letonia. A pesar de esto, no existen demasiados trabajos biográficos sobre la vida del compositor y sus comienzos.

Nos enfocaremos en períodos claves de su vida compositiva, especialmente en momento de mayor plenitud, la era soviética. Posteriormente lo enlazaremos con el momento más reciente de la composición de la Sonata para guitarra centro de nuestro estudio.

2.1 Peteris Vasks y sus primeros años de formación (1953-1978)

Vasks creció en el seno de una familia de un pastor evangélico bautista, el 16 de abril de 1946. El compositor nació en Aizpute, uno de los municipios situado al sur-oeste de la República de Letonia. El pequeño Vasks comenzó sus estudios en la escuela de música de su localidad natal con el violinista Kriss Jankovskis, donde empezó a escribir sus primeras composiciones ¹⁴ («Peteris Vasks - Shott Music», s. f.).

Posteriormente estudió contrabajo en la Escuela de música de Emīls Dārziņš con Jakobsons, Vaiva Ozola y Henrijs Sokolovs, tocando en la Ópera Nacional de Letonia entre 1963 y 1966. Siguió sus estudios de contrabajo en la Academia Lituana de Música de Vilna graduándose en 1970 con el profesor Vytautas Sereika; allí fue donde tuvo su primer acercamiento a la música de la vanguardia polaca con compositores como Henry Mikołaj Górecki, fuente de inspiración en la obra de Vasks. Durante esos años fue contrabajista en la Orquesta Sinfónica de Lituania y en la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Letonia ¹⁵ (Creative work, life and awards - Peteris Vasks, s.f.)

¹⁴ Peteris Vasks - Shott Music. (s. f.). *Shott Music Group*. <https://www.schott-music.com/en/person/index/index/urlkey/peteris-vasks>

¹⁵ *Creative work, life and awards - Peteris Vasks*. (2023, 18 enero). Pēteris Vasks. <https://peterisvasks.lv/en/about-peteris-vasks/>

Debido a la situación política de su país y de Europa, tuvo que hacer el servicio militar en el ejército soviético, ya que aprovechó que en esos años los estudiantes soviéticos podían aplazar los servicios militares¹⁶ hasta haber acabado sus estudios. (Servicio Militar Obligatorio en la Unión Soviética, s.f.). En el año 1971, ya finalizado el servicio militar, contrae matrimonio con Vija Bekere y tienen el primero de sus cinco hijos (Matiss, Laura, Maddara, Gundega y Paulis).

Posteriormente se graduó en 1978 en la Academia de Música de Letonia *Jazeps Vitol*, donde recibió clases de composición de Valentin Utkins. Hasta aquel entonces se le había prohibido asistir a clases de composición debido a las restricciones impuestas por el régimen soviético, y es partir de ahí cuando empieza a componer obras de más peso como *Music for Fleeting Birds*¹⁷, para quinteto de viento, *1st String Quartet*¹⁸, *In Memoriam*¹⁹, para dos pianos, *The Book*²⁰, para violonchelo solo y *Concerto Vocale*²¹ para coro mixto, siendo el comienzo de unos años muy prolíficos. («Peteris Vasks - Shott Music», s. f.).

2.2 Búsqueda de un estilo propio y primeros logros (1979-1991)

Los años siguientes son para Vasks decisivos en su acercamiento a la estética que le ha hecho célebre, acercándose a un lenguaje modernista, ilustrando el duelo eterno entre lo bueno y lo malo, inspirándose en la naturaleza y en los principios de lo simple. Compone obras relevantes como *Cantabile*²² (1979), para cuerdas, *In Memory of a Friend*²³ (1982), para quinteto de vientos. También para

¹⁶ tok.wiki. (s. f.). *Servicio militar obligatorio en la Unión Soviética Periodos históricos y Conscriptión de mujeres*. https://hmgong.es/wiki/Conscription_in_the_Soviet_Union

¹⁷ Vasks, P. V. (1977). *Mūzika aizlidojušajiem putniem, Music for Fleeting Birds* [Música Impresa]. Order number: score and parts ED 20856, Riga, Letonia.

¹⁸ Vasks, P. V. (1977). *String Quarter No 1* [Música Impresa]. Order number: score and parts ED 8899, Vilnius, Lituania.

¹⁹ Vasks, P. V. (1977). *In Memoriam* [Música Impresa]. Order number: performance score ED 21404, Riga, Letonia.

²⁰ Vasks, P. V. (1978). *Grāmata čellam, The Book*. [Música Impresa]. Order number: CB 183, Riga, Letonia.

²¹ Vasks, P. V. (1978). *Concerto Vocale* (De M. Č. Čaklais) [Música Impresa]. Order number: choral score SKR 20071, Riga, Letonia.

²² Vasks, P. V. (1979). *Cantabile* [Música Impresa]. Material on hire, Riga, Letonia.

²³ Vasks, P. V. (1982). *Wind Quintet No. 2, In Memory of a Friend* [Música Impresa]. *Mūzika aizgājušam draugam*, Order number: score and parts ED 22071, Tbilissi, Georgia.

orquesta de cuerdas, *Musica Dolorosa*²⁴ en 1983 y más adelante compone en 1988, para órgano, *Musica Seria*²⁵ («Peteris Vasks - Shott Music», s. f.).

Toda esta música comienza a dar un sello muy personal a la obra de Peteris Vasks, encontrándonos en un punto de inflexión en la carrera del compositor. En estos años ya se vislumbraba ese carácter melancólico y de lamento tan diferenciador, probablemente relacionado con la ocupación alemana y rusa en su país natal o el fallecimiento de amigos y personas cercanas a él.

Paralelamente, Vasks comienza su labor como docente, y hasta 1989 imparte clases en escuelas de música ubicadas en Jelvaga, Zvejniekiems y Salacgriva (Letonia). También en 1989 empieza a incluir elementos folclóricos de Letonia, como en su *Concierto para corno inglés*²⁶; desde ese mismo año hasta 2009 es profesor de composición en la escuela de música, Emīls Dārziņš de Riga, en donde comenzó sus estudios de contrabajo muchos años antes. Al año siguiente (1990), momento de la publicación de la *Sonata of Loneliness*²⁷, compone el *Concerto* para corno inglés y orquesta por el que obtiene el premio *Jana Ivanova*.

De entre los alumnos de Peteris Vasks, podemos destacar a Ingmars Zemzaris, Andris Dzenitis, Edgars Raginskis, Evija Skuke, Platons Buravickis y Aleksandrs Avramecs. En todos ellos podemos apreciar las influencias y el legado de la manera de hacer de Vasks (Creative work, life and awards - Peteris Vasks, s.f.)

Mientras tanto, en Riga estaban sucediendo acontecimientos decisivos en la historia de Letonia. En 1990 comenzó el camino hacia la independencia de la Unión Soviética. En enero de 1991 se vivieron los momentos más críticos, cuando el gobierno hizo un llamamiento para que miles de letones formaran barricadas y así frenar los avances de las unidades especiales de la policía soviética (enviada desde Moscú) para paliar los intentos de independencia del país báltico. (La Historia de Letonia, 2023)

²⁴ Vasks, P. V. (1983). *Musica dolorosa* [Música Impresa]. Material on hire, Riga, Letonia.

²⁵ Vasks, P. V. (1988). *Musica seria* [Música Impresa]. Order number: ED 8049, Halle, Alemania.

²⁶ Vasks, P. V. (1989). *Konzert für Englisch Horn und Orchester* [Música Impresa]. Material on hire, Stanford, Estados Unidos.

²⁷ Vasks, P. V. (1990). *Vientulības sonāte* [Música Impresa]. Order number: GA 526, Osnabrück, Alemania.

2.3 Años de madurez compositiva

En la década de los 90 comienza a ser conocido mundialmente gracias a la difusión de sus obras por el violinista y director letón Gidon Kremer.

Compone su primera sinfonía para cuerdas, entre 1990 y 1991, titulada *Voices*. Con un carácter ya asentado, alejado del primer estilo experimental que caracterizaba a sus obras, se centra en un sentimiento más patriótico, dadas las circunstancias sociopolíticas de su Letonia natal. El mismo Vasks añadió algunos comentarios acerca de esta obra:

“Escrita en el punto máximo de los desórdenes de un Imperio Soviético moribundo y de la resistencia pacífica de los países bálticos. Carros de combate, sangre, víctimas en Lituania y en Letonia. Noches y días inolvidables en las barricadas. Cuando terminé la partitura, el 14 de junio de 1991, los Estados Bálticos, los tres, tenían sus banderas a media asta. Cincuenta años antes, el 14 de junio de 1941, habían comenzado las deportaciones en masa ordenadas por el régimen soviético. Detrás de las rejas de los vagones de mercancías, centenares de miles de bálticos partían hacia los campos de la muerte en Siberia.” (Serracanta, 2019).

Su estética simbolista y descriptiva se acentúa durante estos años escribiendo obras que incluso llegaron a ser empleadas por coreógrafos de diferentes países para producciones de ballet. (Creative work, life and awards - Peteris Vasks, s.f.)

En 1992 escribe *Fantasia – Landscapes of the Burnt-out Earth*²⁸ para piano y al año siguiente, *Litene*²⁹ para coro mixto, composición con la que ganó un *Great Latvian Music Award*. Los años posteriores no fueron menos, se convirtió en miembro de honor de *Latvian Academy of Sciences*, compuso un *concierto* (1994) *para violonchelo y orquesta*³⁰, por el que en 1996 recibiría el *Baltic Assembly Prize* por su significativa contribución al desarrollo de la cultura báltica. En ese mismo año recibe el premio *Herder Prize* por la Universidad de Viena. Siguen sus logros

²⁸ Vasks, P. V. (1992). *Fantasia, "Landscapes of the Burnt-out Earth" for piano* [Música Impresa]. «Izdegušās zemes ainavas» Order number: ED 8102, Frankfurt/Main, Germany.

²⁹ Vasks, P. V. (1993). *Litene, Ballade for 12-part mixed choir* (De U. B. Bērziņš) [Música Impresa]. Order number: choral score SKR 20030, Oslo, Noruega.

³⁰ Vasks, P. V. (1993-1994). *Concerto per violoncello ed orchestra* [Música Impresa]. Auftragswerk des Senders Freies Berlin, Material on hire. Other editions: piano reduction with solo part ED 8470, Berlin, Alemania.

consiguiendo otro Great Latvian Music Award (1998) por el concierto para violín y orquesta de cuerda *Distant Light*³¹ (1997).

En el año 99 nace su segunda sinfonía, *2nd Symphony*³², compuesta para la BBC y la Orquesta Sinfónica de Bournemouth, estrenada bajo la batuta de Yakov Kreizberg en los Proms de ese mismo año y que obtiene un Great Latvian Award. Compone en el año 2000 su *4th String Quartet*³³, *Missa*³⁴, para coro mixto, año en el que también contrae matrimonio con Dzintra Geka. Se convierte en miembro de *Royal Swedish Music Academy*, en 2002 compone otra de sus conocidas obras, *Musica appassionata*³⁵ y se convierte en senador de honor de *Latvian Academy of Culture* de Riga. Recientemente, en 2019, Vasks también fue premiado con *Certificate of Merit* por el presidente de Letonia, y en 2020 vuelve a obtener el *Latvian Music Award* por *String Quartet No.6*.³⁶ («Peteris Vasks - Shott Music», s. f.).

³¹ Vasks, P. V. (1996-1997). *Konzert für Violine und Streichorchester, «Distant light»* [Música Impresa]. «Tālā gaisma» / «Fernes Licht» / «Distant Light» Auftragswerk der Salzburger Festspiele Gidon Kremer gewidmet. Material on hire Other editions: piano reduction with solo part ED 8841, Salzburg, Austria.

³² Vasks, P. V. (1998-1999). *Symphonie für großes Orchester* [Música Impresa]. Jointly commissioned by Bournemouth Orchestras and by the BBC Yakov Kreizberg gewidmet. Material on hire., London, United Kingdom.

³³ Vasks, P. V. (1999-2000). *String Quartet No. 4* [Música Impresa]. Commissioned for the Kronos Quartet by Mrs. Ralph I. Dorfman for my mother. Order number: score and parts ED 9295, Paris, France.

³⁴ Vasks, P. V. (2000). *Missa Version for mixed choir (SATB) and string orchestra or organ* [Música Impresa]. Order number: score ED 9622 Other editions: Version for mixed Choir a cappella SKR 20056 · Choral Score of the Version for mixed Chorus and Strings ED 9622-1 · Version for mixed Chorus and Strings, Riga, Latvia.

³⁵ Vasks, P. V. (2002). *Musica appassionata per orchestra d'archi* [Música Impresa]. Auftragswerk des Korsholm Music Festivals für Juha Kangas und das Ostrobothnian Chamber Orchestra. Material on hire, Vaasa, Finland.

³⁶ Vasks, P. V. (2019). *String Quartet No. 6* [Música Impresa]. Schott Music. Product number: ED 23490, Latvia.

3) Relación entre Vasks, su obra y otros compositores.

3.1 Compositores contemporáneos e influencias de Vasks.

Algunos compositores contemporáneos de Peteris Vasks incluyen a Giya Kancheli, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, John Tavener, Sofia Gubaidulina y Henryk Górecki. Estos compositores comparten una influencia de la música litúrgica ortodoxa rusa con la música folclórica de los países bálticos, que acaba viéndose reflejadas en las obras de Vasks en las que se combinan armónicamente elementos de la música clásica occidental con su propia herencia folklórica. Vasks también ha podido ser influenciado por la estética minimalista de compositores americanos como Steve Reich y Philip Glass, así como por las melodías y texturas de compositores románticos como Franz Schubert. La obra de Vasks también tiene una fuerte conexión con la poesía y el arte de su país.

Comenzaremos hablando sobre el compositor Giya Kancheli (1935-2019) uno de los más destacados exponentes de la música tardo-soviética y postsoviética. En su obra domina la escritura orquestal. Cultivó un estilo principalmente tonal caracterizado por grandes arcos melódicos de angustiados lirismos, que como describen algunas revistas y críticas musicales sobre el compositor, “suelen culminar en lacerantes estallidos de gran violencia sonora”. (Muere el compositor georgiano Giya Kancheli, 2019)

Kancheli comenzó a darse a conocer a mediados de los años setenta, gracias a su Tercera sinfonía (de las siete que escribió), y consiguió estrenar su Cuarta sinfonía en Estados Unidos con la Orquesta de Filadelfia. Tras la caída del Muro de Berlín, Kancheli se trasladó allí, y posteriormente a Amberes, donde fue compositor residente de la Real Filarmónica Flamenca. A partir de los años noventa su obra empezó a ser difundida por Europa y los Estados Unidos, recibiendo numerosos encargos. (Last.fm Giya Kancheli, s.f.)

Alfred Garyevich Schnittke (1934-1998) también considerado uno de los más importantes músicos tardo-soviéticos, nacido en 1934, fue un prolífico compositor ruso que vivió sus últimos años en Alemania. Schnittke vivió la mayor parte de su vida en la URSS exceptuando dos años en su pre adolescencia en los

que vivió en Viena. Tras varios viajes a Europa y EEUU, Schnittke abandonó su tierra natal en 1989 y dos años después, se le concedió uno de los galardones de los Premios Lenin, que rechazó, renegando por completo de la vida musical soviética. Pocos meses después, la URSS se hundía. Sin embargo, hasta comienzos de los ochenta Schnittke había estado muy implicado en ella. Ingresó en la Unión de compositores de la URSS en 1961, se convirtió en uno de los más destacados compositores de bandas sonoras del cine soviético, que junto a Rodion Shchedrin sentó las bases de un modernismo aceptable por la política cultural soviética. A mediados de los ochenta su música fue vista con reticencias por la secretaría de la Unión de Compositores. Aún así, sus obras se estrenaron con puntualidad y sólo el estreno de su excéntrica *Sinfonía n.º1* condujo a un escándalo. A los ojos de la vanguardia europea, Schnittke pronto se convirtió en el portavoz de la última generación de compositores soviéticos. (Alfred Schnittke , s.f.)

Otro de los compositores que moldearon el lenguaje de Vasks fue John Tavener (1944-2013) uno de los más importantes compositores británicos de su generación. Es conocido por sus composiciones religiosas y su gran espiritualidad, característica que comparte con Peteris Vasks. La música de Tavener estaba profundamente influida por el catolicismo como él mismo admitió, mostrando su obsesión por el ritual litúrgico en algunas de sus obras. (Martin, 2001)

Sofia Asgatovna Gubaidulina (1931) es una compositora rusa-tártara, conocida por la profundidad religiosa de su música. Durante sus estudios en la Unión Soviética, su música fue etiquetada de "irresponsable" debido a la exploración sonora en algunas de sus composiciones con afinaciones alternas. Sin embargo, fue apoyada por Dmitri Shostakovich, que la animó a continuar por su "camino erróneo". La música de esta compositora está marcada por el uso de combinaciones instrumentales poco usuales. En *In Erwartung*, combina un cuarteto de saxofones con percusión, e incluso ha escrito obras para koto japonés y orquesta sinfónica. A inicios de los años 1980, comenzó a usar la serie de Fibonacci como modo de estructurar la forma de una obra, y que también pudo ser empleado por Vasks en alguna obra y que analizaremos posteriormente. Esta secuencia fue especialmente atractiva dándole base a la composición y ayudando a “respirar” a la forma.

También las series de sucesión de los *números de Lucas*, secuencia derivada de la de Fibonacci, fueron agregadas a su técnica compositiva. (Sofia Gubaidulina, s.f.)

Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010) fue un compositor polaco de música clásica nacido en Czernica, al sur de Polonia. A los veinte años de edad, comenzó a estudiar en Katowice y posteriormente, mientras continuaba sus estudios en París, Górecki tuvo la posibilidad de escuchar trabajos de Anton Webern, Olivier Messiaen y Karlheinz Stockhausen, compositores censurados por el gobierno polaco. Katowice había sido uno de los centros de la resistencia polaca contra las agresiones militares alemanas y rusas, por lo que la negativa del gobierno socialista fue vista como un golpe innecesario contra las creencias del pueblo polaco, que ayudó a la ola de descontento y protestas sociales que finalmente hicieron naufragar a los regímenes pro-soviéticos de Europa del Este.

Su música abarca una gran variedad de estilos, pero siempre suele tender a unas armonías simples. Sus primeros trabajos recuerdan el estilo de Pierre Boulez y otros serialistas. Sus composiciones más recientes suelen ser comparadas con el minimalismo, denominado "minimalismo sacro", propio de Arvo Pärt, con quien también se le compara y del que tienen muchas similitudes. Su obra refleja con frecuencia una profunda fe católica. (Henry Górecki, s.f.)

Arvo Pärt:

Arvo Pärt vivió en Estonia durante una época en la que el país estuvo sometido a cuatro regímenes políticos diferentes. Nació en 1935, durante el primer periodo de independencia estonia (la independencia se declaró en 1918); empezó la escuela primaria cuando los militares alemanes habían tomado el poder; su carrera musical comenzó bajo el régimen soviético. La época soviética fue la más significativa en la vida del compositor, ya que sus reglas y contexto de vida le rodearon durante sus años de formación.

Atravesó importantes periodos de experimentación y alcanzó sus primeras metas. Cuando la música de Pärt fue reconocida internacionalmente por primera vez a principios de la década de 1980, se le comparaba muy a menudo con otros compositores soviéticos de vanguardia como Alfred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina y Andrei Volkonsky. Como las condiciones y el entorno en el

que vivieron y trabajaron estos compositores fueron similares a las de Arvo Pärt es posible aplicar el mismo rasero a la hora de analizarlos.

En el caso de Pärt, hay varios factores adicionales que deben tenerse en cuenta para comprender cómo se sentaron las bases de su música. En la Estonia ocupada, situada en el borde exterior del imperio socialista, la influencia de la presión ideológica era ligeramente diferente que, en Moscú, la capital. El régimen soviético había tenido relativamente poco tiempo para influir en la gente, y el fuerte trasfondo del entorno cultural anterior seguía claramente presente cuando Pärt comenzó su carrera como compositor. Para los músicos, el grado de libertad artística era algo mayor que en la capital rusa, pero la política y la ideología, y la resistencia a ellas, fueron factores relevantes además de otros componentes y condiciones sociales específicas de la época. Pärt tomó decisiones basadas en sus creencias e ideales, algunos de los cuales diferían radicalmente de los de otros músicos de su entorno. Había muchas restricciones y prohibiciones externas, y Pärt a menudo las ponía a prueba. Fue su elección consciente mantenerse fiel a sus objetivos incluso cuando todo aquello le acarreaba unas peores condiciones de vida. Debido a estas condiciones, el camino de la búsqueda musical de Pärt fue a veces extremadamente estrecho.

El compositor se afilió a la Unión de Compositores en septiembre de 1961, cuando empezó su cuarto año en el conservatorio. La producción de películas en Estonia se reorganizó después de la Segunda Guerra Mundial según los modelos soviéticos. Se introdujo la nueva práctica de encargar la música de las películas a compositores locales, por lo que la música para cine y teatro constituye una parte importante de la obra soviética de Pärt (más de cincuenta películas y obras de teatro). (Shenton, 2012)

En cuanto al minimalismo, la estética de Pärt se corresponde (o choca) con las nociones recibidas de modernismo y postmodernismo. Pärt está vinculado a la idea de "estilo" en varios niveles. En el corpus de sus propias obras, ha desarrollado su estilo personal desde 1976 en forma de *tintinnabuli*. con la composición de *Für Alina* (1976). Pärt dio a conocer al mundo el estilo *tintinnabuli*. Consiste en una elaboración polifónica a dos voces, la primera de ellas denominada "Voz melódica" (*M-voice*) y otra, denominada "Voz *tintinnabuli*" (*T-voice*). Este diálogo es la manifestación concreta de una dualidad implícita en este estilo compositivo,

ya que la *M-voice* representa un mundo subjetivo y pragmático, mientras que la *T-voice* nos remite a un plano más bien espiritual y objetivo. No hablo de una espiritualidad estrictamente religiosa, sino de la creación de un vínculo con el universo. Más allá de la música, Pärt ve en el estilo *tintinnabuli* un lugar, un espacio que puede ocupar, vivir en él o a través de él, que le puede brindar respuestas a cuestionamientos espirituales y/o soluciones a problemas trascendentales en su vida. Como parte de esta dualidad, el silencio juega un papel fundamental, como elemento creativo. Sólo si se logra aquilatar en su justa medida el potencial que guarda el silencio, así como la fuerza que reside en las tres notas de una triada, se podrá comprender el estilo *tintinnabuli*, como nos dice el propio compositor. (Lopez Villaseñor, 2017)

El estilo de Pärt se asocia a menudo con las obras de los compositores John Tavener (1944) y Henryk Górecki (1933-2010) como parte de la Nueva Simplicidad y por extensión, como parte del fenómeno global del minimalismo. El término "minimalismo" ha suscitado respuestas en general negativas por parte de los artistas y músicos a los que se les atribuye esta estética y está claro que Pärt no se ajusta a la interpretación más extendida de ese término como música de figuración constante y rápida y que, por lo general, presenta colores tonales brillantes y una disposición enérgica. Este estilo, asociado con Steve Reich (1936) y Philip Glass (1937), se nutrió de ritmos y melodías afroamericanas de los centros urbanos de EE.UU. y es, en muchos sentidos, exactamente lo opuesto al manejo al uso del ritmo de Pärt. Sin embargo, si el minimalismo se entiende como una estética amplia que se distingue, según la musicóloga Elaine Broad, por "la concepción de la obra en proceso no narrativa", entonces Pärt puede agruparse en una categoría minimalista. Es crucial la forma en que Pärt trata la percepción del tiempo dentro de la estructura de su música. Es característico de su minimalismo que evite el contraste dramático, y en particular el rítmico, una característica que suele considerarse una debilidad. Pärt nos lleva a reconsiderar los contornos del panorama musical contemporáneo. Aunque hay confluencias de perspectiva con el serialismo (el ejemplo más conocido de la estética modernista), también es evidente que la música de Pärt está moldeada por un paradigma de accesibilidad del material, derivado de su creencia en la verdad simple, más que en una complejidad evolutiva. (Shenton, 2012)

3.2 La música para guitarra en las repúblicas bálticas.

En la zona de las repúblicas bálticas nos encontramos a reconocidos compositores que escribieron para guitarra clásica. Entre ellos podemos enumerar a los más relevantes en los países de Estonia, Letonia y Lituania.

Estonia:

Rene Eespere, nació en 1953, en Estonia. Su música esta caracterizada por su notación espiritual, incluso incorporando elementos de música pop en sus obras. Destacan sobre todo sus obras corales, punto en común con Peteris Vasks. Algunas de sus obras más relevantes son *Glorificatio* (1990) y *Two Jubilations* (1995). (*Choral Music in the Twentieth Century*, s. f.). Además, tiene varias obras para guitarra sola, *Evocatio*, *Immutatio*, para música de cámara, *Respectus*, *Epigram VI* y un concierto para guitarra y orquesta. (OÜ, Eesti Muusika Infokeskus, s.f.)

Otro compositor relevante es Tõnu Kõrvits (1969) también estonio. El mundo sonoro de este compositor destaca principalmente por ser altamente poético, también con influencias de los paisajes de la naturaleza y la tradición popular, el alma humana y el subconsciente. Destaca su *Concerto Semplice* o *Songs of the Bridge of Encounters*, para guitarra y orquesta de cámara, dentro del álbum *Mirage*, de Šv. Kristoforo Kamerinis Orkestras, (orquesta de Vilna, Lituania) que recoge composiciones bálticas para guitarra y orquesta, incluyendo varias obras interpretadas por Reinbert Evers, incluyendo una versión de *Fratres de Arvö Part*. (OÜ, Eesti Muusika Infokeskus, s.f.)

La música de Peeter Vähi se caracteriza por una amplia versatilidad estilística y un discurso fácil de escuchar. En sus obras se pueden encontrar estados de ánimo meditativo-filosóficos y movimiento motorizado, arcaico y contemporáneo. Profundamente interesado en la música tradicional oriental, que el compositor ha estudiado en profundidad, Vähi obtiene a menudo su material musical de Oriente, utilizando hábilmente instrumentos exóticos. Además de combinar el pensamiento musical oriental y occidental, Vähi también se inspira en la música antigua. Utiliza v la música electroacústica tanto en sus obras de pequeña escala como en sus composiciones de gran formato, un ejemplo de ello es el álbum

Being and nothingness In Kostabi's Atelier. Entre sus composiciones para guitarra, podemos nombrar *A Chat of Bamboo*, para guitarra y orquesta de cámara, o *Mystical Uniting*, un arreglo para flauta, violín, guitarra, dos tamburas y orquesta de cuerdas. Además, su figura juega un papel muy importante en la vida musical de Estonia y de algunos de los festivales más relevantes, como *Orient and Glasperlenspiel*. (OÜ, Eesti Muusika Infokeskus, s.f.)

Letonia:

En Letonia, además del compositor de nuestro análisis, podemos nombrar a Arturs Maskats, que compuso *La Guitarra*, en 2015, para coro, guitarra, percusión y orquesta. Nació el 20 de diciembre de 1957 en Valmiera. Estudió en la Escuela de Música Jāzeps Mediņš y entre sus profesores se encontraron Jānis Līcītis y Marija Mediņa. Es representante de una notable familia de compositores letones y el motivador espiritual del progreso posterior de Arturs Maskats. Terminó la clase de composición con Valentīns Utkins (1982) en el Conservatorio Estatal de Letonia y, durante sus años de estudio, recibió el máximo galardón en el Festival de Jóvenes Compositores de Todas las Naciones (1981) en Ereván, Armenia. (Latvian Music Information Centre, s.f.)

Otro de los compositores que escribieron para guitarra fue Romualds Jermaks, nacido el 10 de junio de 1931 en Šķaune. Cursó sus estudios primarios en Latgale, pero los secundarios los completó en Sloka. De su padre, el organista Boļeslavs Jermaks, recibió el interés por la música que le llevó a la Escuela Superior de Música de Jāzeps Mediņš (1954-1957) y más tarde al Conservatorio Estatal de Letonia. Mientras estudiaba en la clase de Jānis Ivanovs, terminó su primera partitura sinfónica, se hizo notar por sus obras de cámara y recibió un diploma con honores (1962). Tras graduarse, adquirió experiencia práctica en el campo de la teoría musical mientras trabajaba como profesor en las Escuelas Superiores de Música de Rēzekne (1962-1963) y Cēsis (1963-1964), y como ingeniero de sonido en los estudios de la Televisión Letona (1964-1971). En el 2017 escribió un concierto para guitarra y orquesta de cámara. (Latvian Music Information Centre, s.f.)

Tāivaldis Ķeniņš se vio obligado a emigrar de Letonia después de la Segunda Guerra Mundial, al caer bajo el dominio de la Unión Soviética. Estudió composición y piano con Jāzeps Vītols y posteriormente en el Conservatorio de París fue alumno de Oliver Messiaen. En el año 1985 escribió un concierto para flauta, guitarra, cuerdas y percusión. Fue estrenado al año siguiente en *American Musicologist Congress* por el *Toronto New Music Ensemble*. (Latvian Music Information Centre, s.f.)

Lituania:

Mientras tanto, en Lituania, podemos destacar al compositor Jonas Tamulionis con varios trabajos para guitarra sola y agrupaciones de duo o cuarteto. Estudió música en *Faculty of Music of the Vilnius Pedagogic Institute* (se licenció en 1970) y en la clase de composición con el profesor Eduardas Balsys en *Lithuanian Academy of Music* (se licenció en 1976). Jonas Tamulionis es un autor excepcionalmente prolífico, cuya lista de obras cuenta con más de 300 composiciones. Entre ellas, ocupan un lugar especial las escritas para guitarra, acordeón y coro. Su música se caracteriza por el desarrollo lineal, las texturas polifónicas y los medios de expresión neoclásicos bien pueden caracterizar sus preferencias estilísticas. En su música, el compositor aspira a una síntesis natural de la música folclórica lituana y la composición moderna. (Music Information Centre Lithuania, s.f.)

Por otra parte, el compositor cultiva la escritura polifónica, el desarrollo contrastante y la expresión neoclásica. Entre sus trabajos resaltan *Pepetuum Mobile* Op. 292 para trío de guitarras, una Sonata Op. 25 para duo de guitarras, *Eleven Preludes* Op. 25, *Suite de los Intervalos*, o *Preludio Lituano a modo de Albéniz*, para guitarra sola o *Per Suonare a Quattro* Op. 257 para cuarteto de guitarras. (Jonas Tamulionis, s.f.)

Otra compositora notable es Raminta Šerkšnytė, pianista y profesora de composición. En 2008 fue galardonada con el premio *Lithuanian National Prize for Culture and Arts* y en 2020 fue nominada a un *Gramophone Classical Music Award*. Su obra, *De Profundis* para orquesta de cuerda (1998), es una de las composiciones lituanas más populares e interpretadas en todo el mundo. El maestro Gidon Kremer (fundador de la *Kremerata Baltica*) describió *De Profundis* como

"The calling card of Baltic music". Escribió *Mirage* para guitarra sola, escrita en 2003 y que parece que no ha sido editada. Según Raminta, *Mirage* es un fenómeno óptico relacionado con las imágenes e ilusiones ópticas. "En esta pieza quería crear la ilusión de una percepción visual engañosa, al igual que cuando la vista se transforma continuamente y se vuelve cada vez más fantasmagórica al acercarse a un objeto a la vista." Para transmitir esta extraña "ilusión óptica" en la música, intenté utilizar sonidos supuestamente extraños e irreales, como *bends*, *vibrato*, *glissandi*, *knocknig*, etc., que al mismo tiempo son bastante idiomáticos para la guitarra. La dramaturgia de la pieza se basa en la tensión creciente y las continuas transformaciones de los motivos iniciales, las texturas y las técnicas de interpretación. (MICL | Mirage, s.f.)

El Centro Lituano de Información Musical ha publicado un conjunto de partituras del compositor guitarrista de jazz Mindaugas Stumbras, *Guitar Sketches*, escrita en 2021 y formado por 12 piezas cortas. El ciclo se inspira en los colores de las músicas del mundo, los motivos del jazz, las armonías de Oriente Medio y la música clásica. Incluye un arreglo de la canción popular lituana "Saulele motule", un tango argentino, composiciones con colores musicales brasileños y melodías melancólicas inspiradas en el Romanticismo. Las composiciones para guitarra clásica y acústica están escritas en su mayoría con detalle y precisión, pero algunas se dejan abiertas a la interpretación. Todas las sonoridades que emplean están muy relacionadas con la de los demás compositores ya mencionados anteriormente de los tres países que conforman las regiones bálticas. (Music Information Centre Lithuania, s.f.)

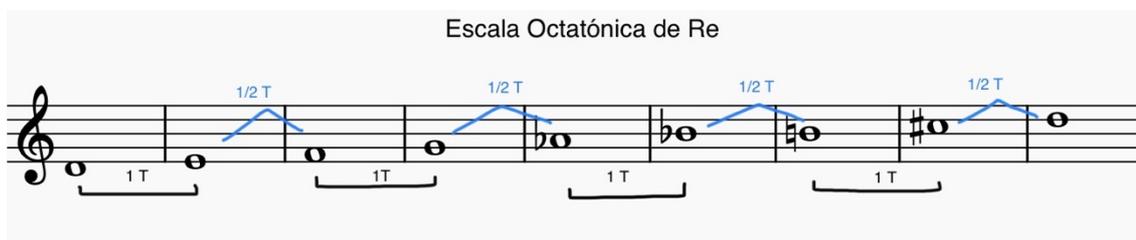
4) Análisis de la Sonata de la Soledad de Peteris Vasks

4.1 Apuntes generales

En la Sonata de la Soledad confluyen muchas de las influencias de las que bebe Peteris Vasks. El simbolismo de toda su literatura y sus recursos compositivos se distinguen claramente en esta obra. Dividida en tres movimientos Lento-Rápido-Lento, podríamos considerarla una sonata cíclica, basada en los mismos motivos, como ya hicieron muchos compositores desde Beethoven, esto hace que la obra cobre más sentido en una escucha completa.

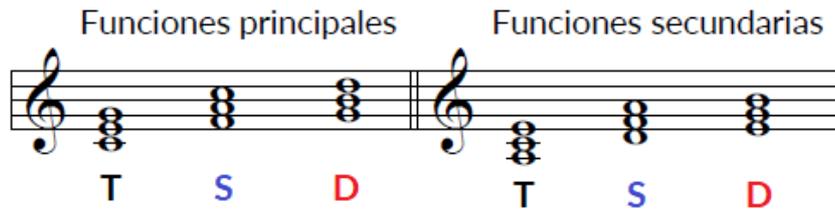
Toda la Sonata se construye sobre la nota Re, alternando entre las sonoridades de la tonalidad Re menor o Re dórico, también conocido como Modo I, *Protus Authenticus*. Este Re menor se suele asociar a las emociones de aflicción y duelo. Fue muy empleada durante el Barroco, dejando grandes obras de la magnitud de la *Ciaccona* para violín solo de J.S. Bach. Posteriormente esta tonalidad también se asoció al dolor e incluso a la muerte como en la *Sinfonía n° 9* de Beethoven o en el *Requiem* de Mozart.

Vasks basa gran parte de la Sonata de la Soledad en la escala octatónica de Re, que casi siempre aparece en hexacordo.



Siguiendo el camino que inició Bartók pretende integrar el mundo de la armonía tonal funcional en algo más amplio en donde este uso sea únicamente un caso particular. Podríamos asemejarlo a la física *Newtoniana*, la cual sería un caso particular de la física relativista de Einstein. Curiosamente, Einstein (1879-1955) y Bartók (1881-1945) vivieron casi en el mismo periodo.

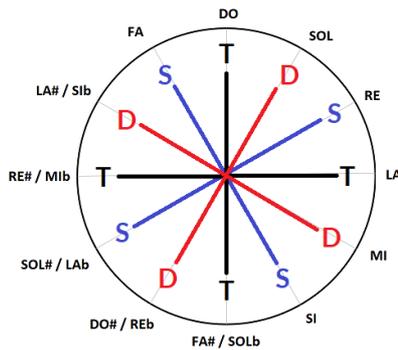
Tomando como base la armonía tonal funcional, podemos ver que cada una de las tres funciones tonales existentes (Tónica, Subdominante y Dominante) pueden estar representadas por varios acordes de una tonalidad. En Do Mayor, tendríamos los siguientes acordes principales y secundarios (o paralelos en nomenclatura de Wilhelm Maler): (Gómez, 2020)



Funciones principales y secundarias en Do Mayor.

Fuente: Gómez (2020c)

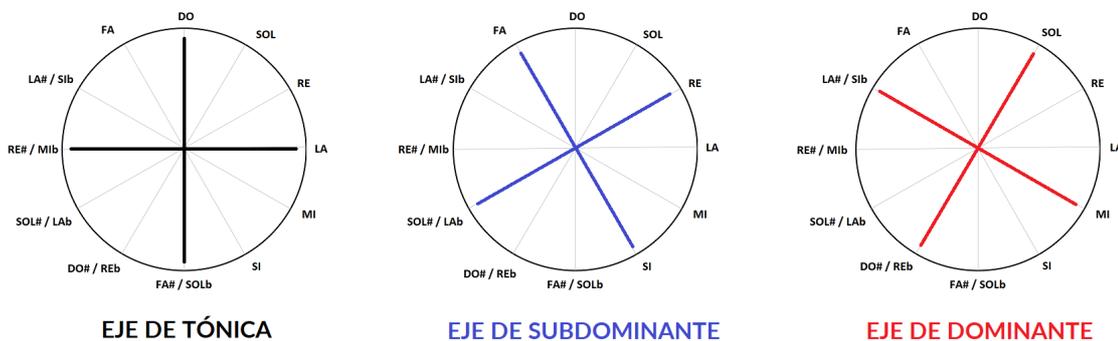
Según explica el compositor Pedro Gómez, a Bartók le interesaba la relación entre fundamentales, porque él considera que los modos mayor y menor son pequeñas variante de un mismo ente sonoro con centro en la misma nota fundamental (DO, en este caso). Si representamos en el círculo de quintas cada una de las tres funciones tonales para esta “metatonalidad” de DO, tendríamos lo siguiente:



Fuente: Gómez, (2020c)

Además, para Bartók, la relación de tritono es la más fuerte dentro de cada función tonal, y por ello hablamos de “ejes”: “**Eje de Tónica**”, “**Eje de Subdominante**”, “**Eje de Dominante**”. Cada eje sería, en realidad, un par de ejes de tritono separados una 3ª menor. Bartók entiende que, formalmente, una nota (o un acorde) puede ser sustituido por otra nota (u otro acorde) a distancia de tritono.

La siguiente figura muestra los tres ejes para el modo (o “meta tonalidad”, como lo denominamos anteriormente) de DO:



Fuente: Gómez (2020c)

Esto implica que las cuatro notas de cada eje son intercambiables, como también lo son los acordes (de cualquier tipo) construidos sobre esas fundamentales. Con ello, logrará una mayor variedad sustituyendo y variando acordes sobre una función tonal que le interese. (Gómez, 2020)

También podemos relacionar el estilo de Peteris Vasks con el del compositor Oliver Messiaen, autor con el que comparte un sentimiento de espiritualidad muy profundo.

Messiaen emplea una técnica compositiva basada en los modos de transposición limitada que son el desarrollo de la simetría de los ejes que emplea Bartók. Este sistema está basado en la escala cromática occidental de doce notas. Estos modos se componen de varios grupos de notas que se generan a partir de una cierta secuencia de intervalos o módulos generadores, dónde la última nota de cada grupo es la primera nota del siguiente. Como su nombre indica, después de cierto número de transposiciones cromáticas (es decir subiendo o bajando un semitono) cada modo no se puede seguir transportando, la transposición siguiente da por resultado exactamente las mismas notas que las primeras. Messiaen encontró maneras de emplear todos estos modos tanto armónica como melódicamente. (Modos de transposición limitadas, 2021)

- Modo I: se divide en dos grupos de cuatro notas cada uno. El módulo generador contiene 1 tono. Existen dos transposiciones posibles. Esta es la escala de tonos enteros, bastante empleada desde Debussy:



Fuente: (*Modos de transposición limitadas*, s. f.)

- Modo II (también llamado escala octatónica): se divide en cuatro grupos de tres notas cada uno. El módulo generador contiene $\frac{1}{2}$ -1 tonos. Existen tres transposiciones posibles, como el acorde de séptima disminuida:



Fuente: (*Modos de transposición limitadas*, s. f.)

- Modo III: se divide en tres grupos de cuatro notas cada uno. El módulo generador contiene $1-\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ tonos. Existen cuatro transposiciones posibles, como la tríada aumentada:



Fuente: (*Modos de transposición limitadas*, s. f.)

- Modo IV. se dividen en dos grupos de cuatro, cinco o seis notas cada uno. Existen seis transposiciones posibles, como el intervalo de cuarta aumentada. El módulo generador contiene $\frac{1}{2}-\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ tonos:



Fuente: (*Modos de transposición limitadas*, s. f.)

- Modo V: el módulo generador es $\frac{1}{2}$ -2- $\frac{1}{2}$ tonos



Fuente: (*Modos de transposición limitadas*, s. f.)

- Modo VI: el módulo generador es 1-1- $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ tonos:



Fuente: (*Modos de transposición limitadas*, s. f.)

- Modo VII: el módulo generador es $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ -1- $\frac{1}{2}$ tonos:



Fuente: (*Modos de transposición limitadas*, s. f.)

Las sonoridades de estas escalas y su uso son una fuerte influencia en la manera de componer Vasks. En *La Sonata of Loneliness*, Vasks toma como nota central el Re. No obstante, emplea en sus líneas melódicas muchas sonoridades e intervalos relevantes como el tritono o la segunda menor descendente, intervalo asociado al suspiro, pudiéndolo relacionar con el propio nombre de la obra. (*Modos de transposición limitadas*, 2021)

4.2 “Pensieroso”, I.

4.2.1 Breve análisis formal.

Este primer movimiento, *Pensieroso*, reflexivo, pensativo, funciona a modo de introducción de la sonata. Con forma de recitativo o fantasía, *esordio*, en latín, funciona como preámbulo o cimiento sobre el que se construye toda la obra y en donde se presentan los materiales compositivos que se desarrollarán posteriormente sin regirse por un tempo ni por una forma determinada.

Toda la primera parte está escrita con la técnica de collage, donde se van ensamblando cada uno de los diferentes objetos sonoros, que con intención simbolista dan unidad al primer movimiento.

En su forma podemos apreciar claramente los diferentes motivos o personajes que se presentan. Esta técnica es muy similar a la del pintor Joan Miró, que a lo largo de su carrera incorporó a su obra formas infantiles o signos caligráficos con intención simbólica y fue reduciendo su paleta a colores y formas primarias. Siguiendo esta idea, Vasks intercala cada uno de los gestos sonoros con una línea de monodía “neo-gregoriana” sobre la que posteriormente desarrolla el segundo y tercer movimiento.

4.2.2 Análisis de los elementos compositivos aplicados.

Como ya hemos comentado antes, este movimiento *pensieroso*, actúa a modo de introducción en la que nos presenta todos los personajes y colores de esta narración.

Figura 1.

Vientulības sonāte
Die Sonate der Einsamkeit
(1990)

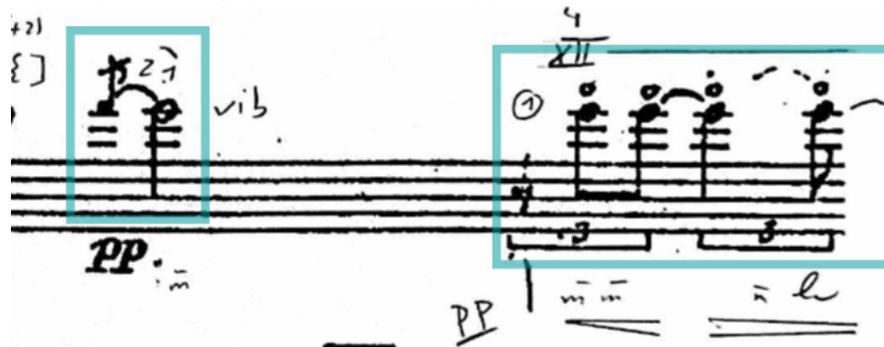
Einrichtung von / Fingering by
Reinbert Evers

Pēteris Vasks
*1946

The image shows a musical score for the first movement of Vientulības sonāte, Die Sonate der Einsamkeit (1990) by Pēteris Vasks. The score is in treble clef and includes handwritten annotations such as 'Pensieroso [RECITATIVO] h8p', 'vib', and 'pp'. It features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. The score is divided into two systems, with the first system starting with a 'Pensieroso' section and the second system continuing with a 'vib' section. The score is annotated with various symbols and markings, including a large 'I' and a 'vib' marking. The score is written in a style that is highly expressive and experimental, reflecting the composer's unique voice.

El gesto con el que comienza la obra, está formado por un intervalo de tritono (Fa-Si) que con las indicaciones que añade el compositor crea un efecto ambiguo y sugerente para situar la sonoridad de la sonata. Presenta el intervalo como un sonido que se mantiene y que luego desarrolla cambiando el motivo de octava y con la repetición de la nota Si en *rallentando*.

Figura 2.



El segundo motivo que presenta Vasks se trata de una segunda menor descendente que suena a modo de llamada. La misma figura se desarrolla en el Mi con armónicos reiterados como un eco de lo anterior.

Figura 3.



Esta figura del *glissando* descendente podemos asemejarla con los trazos de líneas simples de los cuadros simbolistas. En cuanto a sonoridad, puede recordar al sonido de un ave a lo lejos.

Figura 4. Melodía Neo-gregoriana.



En el compás 1 de ensayo aparece por primera vez el motivo que nos evoca a una monodia gregoriana. Comenzando con un Mi grave de la sexta cuerda que resuena, la melodía se mueve desde el Re hasta el Sib y descende al Lab. Este motivo será esencial en el desarrollo del segundo y tercer movimiento de la sonata. Estas melodías aparecen intercaladas y desarrolladas en este movimiento de introducción junto con los demás efectos del paisaje sonoro creado por el compositor.

Figura 5.



Vuelve a aparecer el intervalo de cuarta aumentada con un *glissando* ascendente que nos lleva hacia otra figura. A lo largo del movimiento vuelve a aparecer con las notas Fa#-Do o Fa-Si.

Este clímax aparece aproximadamente pasado el ecuador de este movimiento, coincidiendo con la proporción aurea (sección al 0,618 del total en

tiempo de ejecución aproximado).

Después del momento con más intensidad de esta primera parte, vuelve al carácter contemplativo del principio, vuelven los motivos diferenciados entre sí y la melodía gregoriana para acabar de la misma manera que empezó. De hecho, el movimiento acaba con la misma nota e intervalo con el que empezó, Fa-Si-Sib.

4.3 “Risoluto”, II.

4.3.1 Breve análisis formal

Nos encontramos ante el segundo movimiento rápido llamado *Risoluto*. Movimiento a modo de *toccata moto perpetuo*, es decir sucesión de semicorcheas de manera casi ininterrumpida. Los motivos y figuras empleadas por el compositor se entrelazan desarrollando un bucle infinito. En términos formales, podemos hablar de una forma *Rondó*, dividida en:

A¹-B¹-A²-C (Interludio/Pedal)- A³-B³-A⁴-Coda. Cabe destacar que, tomando la sonata completa, el momento culminante de la obra coincide en la coda de este movimiento, que en tiempo aproximado coincide con la proporción aurea (0,618) de la pieza entera.

4.3.2 Análisis de los elementos compositivos aplicados.

Partimos de un motivo principal basado en el material compositivo que expone Vasks en el primer movimiento. La forma en la que está hecho este movimiento podría asimilarse a la forma de componer por *procesos* de Ligeti. Vasks toma el motivo principal como arranque y sobre el que coge impulso, además aumenta progresivamente la altura de las notas, aumenta el número de notas por gesto y por supuesto las dinámicas.

En la primera parte, A1, se puede observar claramente la figura retórica de la *anábasis* y la conexión ascendente hacia la siguiente sección.

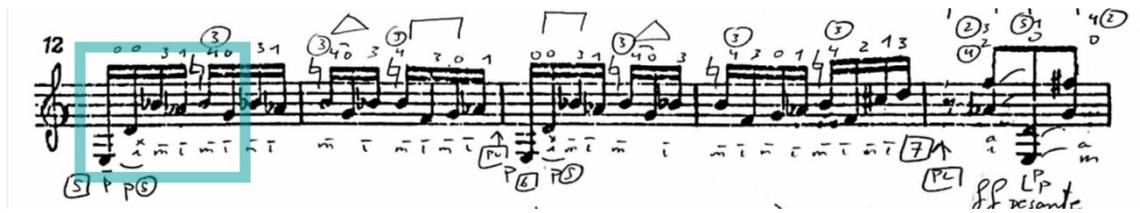
Figura 1. Bucle infinito.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "II (TOCCATA - MOTO PERPETUO)". The score is written on two staves of music. The first staff is marked with a circled "A1" and a tempo marking of $\text{♩} = 112-120$. The word "Risoluto" is written above the first staff. The second staff is marked with a circled "6". The score includes various rhythmic patterns, such as "0 1 2 1 2 1 2 0" and "1 0 2 0 1 0 2", and dynamic markings like "mf", "f", and "p". There are also handwritten annotations, including "PC" and "simile", and a large blue box highlighting a section of the first staff. The score is annotated with many handwritten notes and symbols, including triangles and circles, indicating specific musical elements and performance instructions.

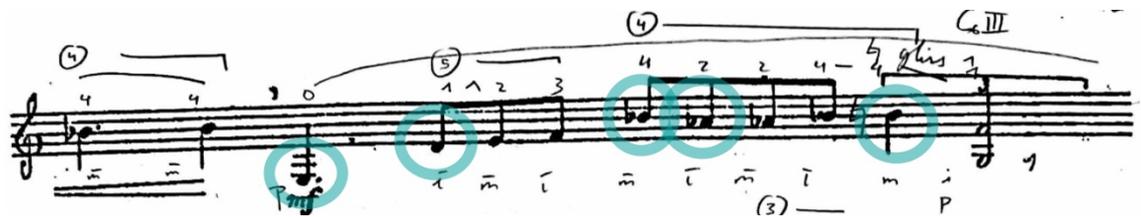
Esta primera figura se trata del motivo principal sobre el que se desarrolla este movimiento. Como podemos observar la disminución de los tiempos de silencio entre cada gesto hace que se cree un efecto de acelerando. La figura se desarrolla y la alarga añadiendo cada vez más notas a las células.

Este motivo nace de la idea de la figura 6 del primer movimiento, con la repetición rítmica de notas a distancia de segunda.

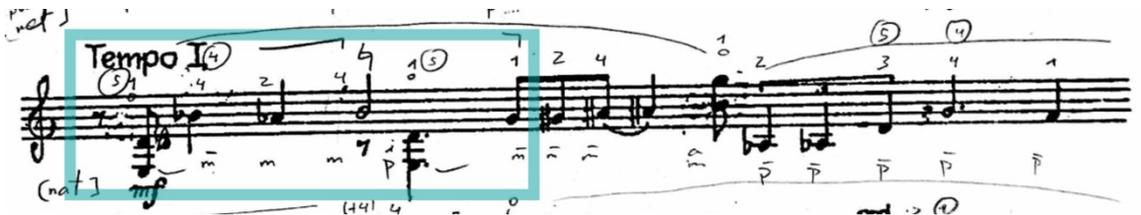
Figura 2. Motivo principal



El motivo generador del *motto* es un desarrollo claramente reconocible de las melodías gregorianas de la escala octatónica que aparecieron en el primer movimiento. En la presentación de las melodías lentas del anterior movimiento el motivo aparece con las notas Mi-Re-Mi-Fa-Sib-Lab de manera muy similar a su versión rápida.

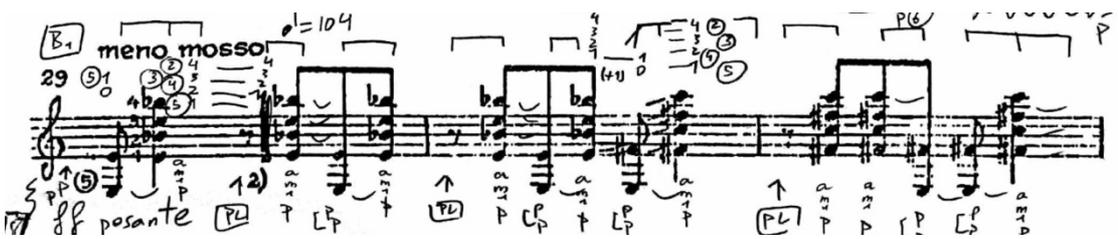


Motivo de la figura 2



En ambos siempre desarrolla estos motivos de la escala de re octatónica sobre una pedal de Mi.

Figura 3. Acordes paralelos.



Motivo climático contrastante en la sección B¹ chocando con el ritmo ininterrumpido del comienzo de la obra con la intención del bucle infinito.

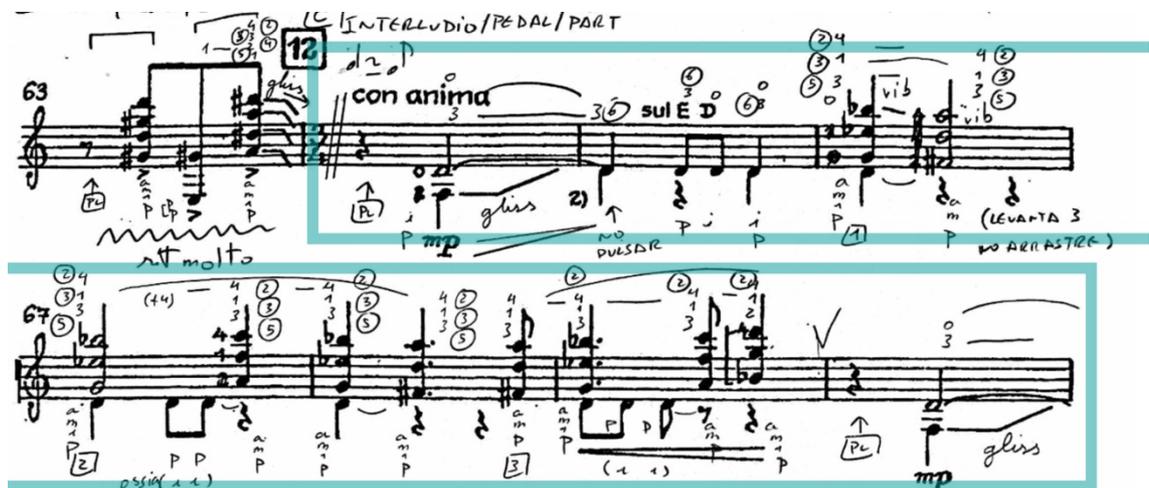
Antes de esta sección aparece la misma idea en el desarrollo de la figura 2, entre otras. Esta formado por acordes paralelos que ascienden en tesitura hasta un Do# y de dinámica *ff*.



Célula de la que deriva la figura 3.

Todo el material existente en las secciones A² y B² procede del desarrollo de las mismas figuras 1, 2 y 3.

Figura 4. Interludio sobre pedal.



En la sección C, parte central de este movimiento, se produce un cambio radical de carácter, tratándose de una especie de Interludio basado en un pedal de Re, asemejándose al sonido continuo de un fabordón, o a la parte lenta de *Fratres*

de Arvö Part. Se trata de frases asimétricas agrupadas en pequeños gestos de acordes paralelos.

(oh= 112-120)

83 **13** PUNTE → RITORNANDO AL MOTO PERPETUO

Tempo I

Seguidamente a esta sección C, aparece un puente con el material del motivo principal que nos lleva a A³, de nuevo al tempo primo y volviendo al *moto perpetuo* del inicio del movimiento. Toda esta sección se sigue desarrollando sobre el mismo material hasta el compás de ensayo 16 en donde aparece una pequeña variación.

→ DESARROLLO HACIA EL CLIMAX

133 **16**

Célula desarrollada de la que deriva la figura 3.

Comienza el desarrollo con el intervalo formado por la cuarta aumentada Fa-Si, que continua con el material del principio del movimiento en dirección al clímax de la sonata.

A continuación, aparece una Coda en *stretto* basada en los acordes en paralelo de la figura 3, con la misma idea de los desarrollos en anábasis en *crescendo* y *acelerando* hasta llegar a la nota más aguda que termina desvaneciéndose.

Handwritten musical score for three systems (164, 166, 168). The score includes various annotations such as "gliss.", "Z TAPAS", "f", "ff", and tempo markings "3) accel. von Tempo ♩ = 104 → ♩ = 144". There are also handwritten notes like "(a t t a c c a)" and "ossia" with rhythmic patterns. The notation features complex chords and melodic lines with dynamic markings and performance instructions.

4.4 “Con dolore”, III.

4.4.1 Breve análisis formal

El último movimiento de la sonata, *Con dolore*, podríamos definirlo como una marcha fúnebre, de nuevo con melodías lentas y motivos neo-medievales. Su estructura podría acotarse como: A (Marcha *Con dolore*) – B (Organum contrario) – A¹ (Marcha *Con dolore*) – B¹ (Organum contrario) – Coda.

La coda de la sonata de nuevo cita el interludio, basado en un pedal de re y con las sonoridades y acordes paralelos que evocan a la música de Arvö Part.

4.4.2 Análisis de los elementos compositivos aplicados

Este último movimiento lento está basado de nuevo en las melodías gregorianas y recursos ya empleados por el compositor anteriormente. Se intercalan ritmos de marcha fúnebre, *ciaccona* o *sarabanda* pudiendo recordarnos a la Marcha fúnebre (Sonata n°2, Op.35) de Chopin.

Figura 1. Tema principal (A).

LEOATO VIBRATO.

III CANTUS FIRMUS / SARABAN DE / QUASI MAESTOSO

6=D $\text{♩} = 50-56$

Con dolore

19

Podemos observar como construye las melodías sobre el motivo principal de aquel *cantus firmus* expuesto en el primer movimiento, que intercala con el ritmo de marcha. Los motivos y gestos melódicos se van desarrollando a medida que transcurre el tiempo, con melodías lentas que a veces atresilla y varía hasta el fin de la sección.

Figura 2. *Organum Contrario* (B)

meno mosso

20 "ORGANUM CONTRARIO"

calmato

rit.

OLOR - LONTANO

C5 II

En esta sección B, con un carácter *calmato*, el compositor emplea la técnica del *organum contrario*, donde las voces se mueven por movimiento contrario o discanto sin saltos, creando esta atmósfera alrededor de un modo de Mi eólico.

A1.

Vasks vuelve a retomar el tema principal con el ritmo de marcha fúnebre que ya había expuesto, pero aumentando la tesitura y la complejidad poco a poco. En esta sección A¹ sigue desarrollando el gesto con el que empieza el movimiento, de nuevo mediante procesos, incrementando la intensidad de las líneas melódicas.

B1.

Una vez desarrollado todo el material compositivo de la parte central, vuelve a esta sección B¹, *meno mosso*, con el mismo carácter del *organum contrario o discanto* que ya había aparecido. Sigue empleado el mismo movimiento de voces contrarias que se mueven sin saltos, volviendo a una sonoridad neo-medieval.

Final, coda.

Handwritten musical score for guitar, titled "CODA" and "COMO INTERLUDIO / PEDAL / PART". The score is written on three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with various fingerings and dynamics like "pp" and "p". The middle staff is a bass clef with similar notation. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, featuring a "gliss" instruction and a "Rosette" marking. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols.

Como ya habíamos comentado, la Sonata of Loneliness tiene estructura circular, por lo que, por supuesto, acaba con material ya conocido. En esta coda, emplea las figuras de los acordes paralelos o mixturas sobre la nota pedal de Re del interludio del segundo movimiento.

Para el último gesto realiza un *glissando*, con un *bottle neck* hasta la boca de la guitarra mientras se rasguean las cuerdas y el sonido desaparece al llegar a las notas más agudas, con una sonoridad similar a la del efecto con el que comienza la obra, y con el que termina el segundo movimiento, cerrando así la narrativa de la sonata.

4.5 Análisis estético. Literatura e interpretación.

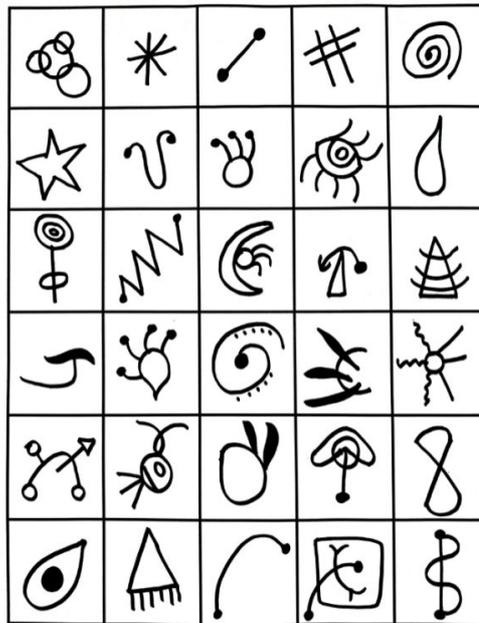
Después habernos introducido en estética de la obra de Peteris Vasks y de un análisis formal y motivico de su obra para guitarra, podemos sintetizar las ideas más importantes sobre su estilo musical. Como ya hemos comentado anteriormente esta composición esta construida a la manera de un collage de diferentes estéticas que el autor consigue ensamblar con gran destreza.

Sus principales rasgos podrían nacer de una estética neogótica, en donde destaca su destreza con melodías largas y lentas, muy relacionadas con el canto llano gregoriano y toda la sonoridad que puede recordarnos este tipo de monodias. Además, los modos gregorianos que emplea en sus motivos sobre el *organum* contrario o *discantus*, hacen que esto se haga más notable.

Vasks también utiliza técnicas que nos recuerdan a la practica de *hoquetus*, derivada de la polifonía en la Edad Media, que consiste en la alternancia entre sonidos y silencios a dos o más voces, de manera que se crea un diálogo entre ellas. Se rompen las líneas melódicas y se distribuye entre las voces que constituyan el entramado polifónico, dándose ese efecto tan característico de eco o resonancia.

Su música también nos remite a las técnicas del fabordón, la armonía y el canto improvisado y ligado fuertemente con la música sacra y la música litúrgica que tanto se asemeja a la estética de este compositor. Vasks impregna su música de elementos folclóricos y sonoridades que nos recuerdan a instrumentos como la zanfoña, muy extendida en la música popular del norte de Europa, que produce un sonido de pedal continua y que el compositor lo recrea en los fragmentos desarrollados sobre pedales.

Su carácter simbolista muy recalcado en el primer movimiento, lo podemos relacionar directamente con la técnica de creación del pintor Joan Miró, donde cada personaje es representado por elementos muy diferenciados y que le dan una seña de identidad muy característica a su obra.



Fuente: (*Les Fourmis Creatives*, s. f.)

Todas las figuras que nos presenta el compositor en la Sonata of Loneliness analizadas anteriormente, podemos relacionarlas con las figuras y personajes que emplea Miró en sus cuadros. Las estrellas se asemejan a los armónicos, las líneas y el sonido de los pájaros que dibuja el pintor con el trazo de los *glissando*. La figura 6 de las dos notas repetidas que hacen un efecto de caída con el zigzag, etc.

El compositor Toru Takemitsu, también hizo uso de este tipo de simbología y su manera de componer se basó en la combinación de elementos orientales tradicionales con música clásica occidental, su manera de componer nos puede recordar a la de Vasks. Takemitsu emplea muchos símbolos sonoros y su música está llena de dualidades, como el sonido y el silencio.

Las técnicas compositivas de Peteris Vasks podemos incluirlas dentro de un marco minimalista que emplea pocos elementos no repetitivos. Crea células o secciones desarrollando los materiales principales. Este minimalismo que busca referencias en la música medieval o renacentista y en la música de la liturgia, lo podríamos denominar como minimalismo sacro, muy empleado por los compositores del siglo XX de los que ya hemos hablado: Arvõ Part, Sofia Gubaidúlina o Henryk Górecki. Su obra se rige por una atmósfera mística que bebe de una religiosidad muy ligada a las tradiciones populares y a la naturaleza y el

mundo que le rodea. Incluso su obra *The Fruit of Silence*³⁷ está inspirada en frases de la Madre Teresa de Calcuta, que el propio Vasks describe como una “silenciosa meditación.”

También lo podríamos relacionar con el misticismo de Scriabin y su acorde *Prometeo* y con su sistema propio de relaciones tonales basadas en la sinestesia del compositor.

La música de F. Mompou también tiene este carácter espiritual como herramienta de curación, su obra *Música Callada* se asemeja también a una meditación sobre la sonoridad de la música del siglo XX.

Por otra parte, las religiones practicadas en los países bálticos abarcan desde creencias cristianas de varias corrientes, hasta prácticas y ritos paganos fuertemente emparentadas con las tradiciones eslavas y nórdicas, que podemos apreciar en la música de Vasks.

³⁷ Vasks, P. V. (2014). *The Fruit of Silence* [Música Impresa]. Material on hire, Riga, Letonia.

4.6 Vientulības sonāte, gestación y referencias.

A continuación, analizaremos las notas e indicaciones de Peteris Vasks al editor cedidas por Reinbert Evers en el manuscrito original.

The image shows a page of a handwritten musical manuscript. It consists of ten horizontal staves. The text is written in cursive. On the right side, there is a printed header for 'Prof. Reinbert Evers' with contact information: 'Zur Weide 1a · 4710 Lidinghausen', 'Tel. 0 25 91/4612', and a handwritten date '12-5-91' and a signature 'R.'. The handwritten text includes: 'Für Reinbert Evers', 'Die Sonate der Einsamkeit für Gitarre Solo', '(Im Gedächtnis an M. B.)', '1990', and 'Die Sonate der Einsamkeit wurde am 17.3.91 in einem Konzert des "FORUM ARTIUM" / Festspielarenhütte in Osnabrück auf der R.E. vorgeführt.'. Below this, there is a note: 'bitte alle Ausgaben des Titelblattes von Kistes wiedergeben (also: Widmung, genaue anschriftliches Titel etc)'. At the bottom right, there is a signature 'R.E.' and a checkmark.

Prof. Reinbert Evers
Zur Weide 1a · 4710 Lidinghausen
Tel. 0 25 91/4612
12-5-91 R.
Für Reinbert Evers
Die Sonate der Einsamkeit für Gitarre Solo
(Im Gedächtnis an M. B.)
1990
Die Sonate der Einsamkeit wurde am 17.3.91 in einem Konzert des "FORUM ARTIUM" / Festspielarenhütte in Osnabrück auf der R.E. vorgeführt.
bitte alle Ausgaben des Titelblattes von Kistes wiedergeben (also: Widmung, genaue anschriftliches Titel etc).
R.E. ✓

Fuente: Reinbert Evers, 2022.

Página 2:

Las anotaciones escritas por Reinbert Evers están fechadas del 12 de mayo de 1991, por lo que podemos suponer que la edición se preparó un año después de su composición y dos meses después de su estreno.

La Sonata de la Soledad fue estrenada por Reinbert Evers el 17 de marzo del 1991 en un concierto dentro del festival Forum Artium en Osnabrück (Alemania).

El propio Vasks, advierte al editor: "por favor, escribir todas las indicaciones de las hojas (en la edición), incluida la dedicatoria".

2)

Zur Einrichtung:

- ↓ die üblichen Zeichen werden verwendet:

1, 2, 3, 4 (l. Hd.)

p, i, m, a (r. Hd.)

III. 3. Lage

↓ Barre

⓪ Barre bis zur 4. Saite

anmerkungen:

~~Die Id habe bemerkt nur wenige
wenig Fingersätze geschrieben.~~

~~Der Bericht auf zwei Fingersatzangeben
soll sein möglichst~~

Die nur wenigen Fingers. Angaben
soll sind nur Vorläufer, jede Interpret
soll sich das Beste möglichst eigenständig
erschließen. 3)

Fuente: Reinbert Evers, 2022

Página 3:

Podemos deducir que el editor no era guitarrista por lo que Evers le adjunta unas anotaciones aclaratorias.

Los signos posibles que hay que rellenar son 1 2 3 4 de mano izquierda, y p i m a, de mano derecha.

III, tercera posición,

(Símbolo) cejilla.

Cuando la cejilla tiene un numero en círculo, indica hasta qué cuerda ha de colocarse.

Indica que las digitaciones son opcionales y que cada intérprete debe encontrar su manera.

3)

allerdings sind die speziellen Spielanweisungen (1. Satz, Ziffer 1-5; 2. Satz, Ziffer 1-3) ^{z. Satz, Ziffer 1} ^{mus!} verbunden, da sie den vom Komponisten gewollten Klang ermöglichen.

Vorzeichen gelten nur für den Ton vor dem sie stehen! $o \neq o \neq 'g, gis, g!$

Alle Textänderungen sind mit dem Komponisten abgeprochen. Ich habe sie zur besseren Lesbarkeit in diese Fassung farblich markiert. Die Bemerkungen dazu geben natürlich nicht in den Druck.

Bitte die Takte durchzählen!
Ich möchte unbedingt einen Korrekturabzug!

RE 12-5-11

Fuente: Reinbert Evers, 2022

Página 4:

No obstante, son los consejos de interpretación especiales como por ejemplo primer movimiento, cifras de ensayo 1 – 5, segundo movimiento, cifras 1-3, tercer movimiento primera cifra de ensayo...

ermöglichen.
Vorzeichen gelten nur für den Ton vor dem sie stehen! $o \neq o \neq 'g, gis, g!$

Ha sido hablado con el compositor para encontrar el sonido que el buscaba. Por encima de todo, lo que pone sólo se aplica al sonido indicado.

Todos los cambios en el texto se han hablado y discutido con el compositor, yo solo he propuesto las mejores posibilidades en esta versión (original) anotadas en color. Las anotaciones de los cambios no se escribirán naturalmente en la impresión. Es decir, si cambia la tesitura de una nota, no tiene que ir en la impresión.

Por favor escribir los números de compases

Subrayado aparece el final de la página:

“Quiero hacer una corrección antes de que se imprima.” recalca Vasks.

Prof. Reinbert Evers

Zur Weide 1a · 4710 Lindinghausen
Tel. 025 91/4612

Prof. Reinbert Evers · Zur Weide 1a · 4710 Lindinghausen

1. Satz: Vasks

- 1) 1. / 2. Finger greifen f / h um 18. / 19. Bund; tremolo mit "m" (Kuppe)
- 2) tremolo mit "p" (Kuppe) mehr Klang / Berührung, gliss. abwärts bis zum 6. / 7. Bund f / h
- 3) kurzes gliss.
- 4) tremolo mit "m" oder "i" oder "a" ↑ ↓
- 5) * (gilt für den ganzen Satz): nur mit den Fingern der linken Hand aufklagen, dabei drückt ein Finger der rechten Hand den linken vom Aufklagepunkt schwingenden Saitenteil.

(H) bei 5 Änderung der Klangfarbe des Bistimmens vom Komponisten.

Fuente: Reinbert Evers, 2022

Página 5:

Anotaciones a pie de pagina de la partitura. Vasks.

Mov. I:

Indicación 1: Los dedos 1 y 2 pisan las notas Fa y Si becuadro en los trastes 18 y 19 mientras se hace trémolo con la yema del dedo medio.

Indicación 2. Trémolo con la yema del pulgar con más sonido que el anterior (trémolo). Glissando hacia los trastes 6 y 7 (Fa y Si becuadro)

Indicación 3: señuelos, gliss.

Indicación 4: Trémolo con el dedo medio o índice o incluso con el anular hacia arriba y hacia abajo

Indicación 5: Se aplica para todo el movimiento, sólo con el dedo de la mano izquierda se pisa y a la vez se apaga con el dedo de la mano derecha las cuerdas en el punto del puente en esta parte de la cuerda. Donde aparece XX para la indicación número 5 cambio de la duración de la línea del bajo con el beneplácito del compositor.*

Prof. Reinbert Evers
Zur Wäde 1a - 4710 Lidinghausen
Tel. 02591/4612

Vasks

II. Satz:

alle Fortbewegungen
kommen vom Komponisten
nur Ziffern 1-3 mit un-
dem Text.
Taktzahlen?

RE

Prof. Reinbert Evers

Zur Wäde 1a - 4710 Lidinghausen
Tel. 02591/4612

1) mit einem runden Glasstab
von Durchmesser eines normalen
Bleistiftes die Saiten ^{ca. 1 cm} ströken, ca
von 2.-3. Bund an. Die rechte
Hand schlägt die Klänge an,
fliss. von 2.-3. Bund bis zum
rechten Rand der Rosette.

Bow

12-5-91

Fuente: Reinbert Evers, 2022.

Este es el principio de la Sonata de la Soledad, 1990, de Peteris Vasks.

*Consta de tres movimientos. El primero sigue un discurso de gran carga intelectual con una fantasía muy refinada. En un contraste muy fuerte, sigue con un segundo movimiento en *Motto Perpetuo, Risoluto*, que introduce un ritmo continuo a lo largo del movimiento. Además, en la mitad escuchamos una especie de vals, tocándose contra un pedal en la sexta cuerda con gran carga elegiaca. El *Risoluto* vuelve con las figuraciones rítmicas de la primera parte del movimiento y acaba con unas mixturas de acordes.*

El tercer movimiento es una marcha fúnebre. El material melódico te devuelve a la fantasía del vals anterior. Con un gesto mágico usando un bottle neck que se presiona contra las cuerdas, sigue un ligero golpe de la mano derecha que nos lleva hasta la boca de la guitarra desapareciendo el gesto en un gran silencio final.

5) Conclusiones.

La Sonata de la Soledad va más allá del análisis formal y de los elementos y técnicas compositivas que emplea Peteris Vasks.

Podemos considerar la obra como un acto de introspección para el oyente el y para propio compositor. Todos los elementos y particularidades sonoras de la guitarra están perfectamente elegidas para dar forma a un paisaje sonoro muy determinado y definido.

El compositor letón incorpora elementos de la música popular de su país y las regiones bálticas, junto a elementos arcaicos, consiguiendo una relación dinámica con el lenguaje de la música actual.

Como hemos podido comprobar, muchos de los títulos de sus obras tienen relación con la naturaleza o procesos naturales en el transcurso de la vida. Vasks logra recalcar la imagen de la naturaleza en su música junto con esa simbiosis entre ella y el ser humano. A veces nos habla sobre de la belleza de la vida y otras de una visión más destructiva del mundo que le rodea. Además, es claramente notable cómo el carácter místico del que se impregna la obra de Vasks tiene un gran peso en su manera de hacer música. El interés por las culturas orientales y la liturgia de la meditación hace que la obra de este compositor nos ayuda con frecuencia a lograr un estado de éxtasis auditivo.

Los caminos sonoros que transita, oscilan entre varias vertientes y afectos, generando una música enormemente emotiva con fragmentos de gran plenitud como en las secciones de sus corales o en las melodías infinitas que levitan sobre un pedal. En su acertada elección de sonoridades, consigue fusionar los elementos minimalistas y una música de carácter expansivo.

En el caso de esta sonata, consigue una diáfana polifonía en cada movimiento ayudándose de los recursos de la guitarra, acercándola en muchas ocasiones al mundo del canto gregoriano y del contrapunto más arcaico, contrastándolo con partes rítmicas y disonantes, siempre manteniendo la filosofía de el equilibrio entre contrarios en su obra.

El intérprete debe de emplear todo su rango de contrastes de dinámica y de agógica. La importancia de cada gesto o elemento que se presenta y la duración ideal de cada nota son de una gran importancia en la interpretación de esta obra. Es clave incluso identificar la manera en la que el compositor describe sus ideas, que hace que todos los recursos estén a disposición de una simbología sonora con una gran personalidad para el oyente.

El carácter ritual y la imitación de la naturaleza son dos elementos esenciales en la composición de Vasks, que conviven en armonía en la Sonata of Loneliness, donde nos sometemos a un viaje atemporal. Desde el nacimiento del primer sonido de la obra, se van añadiendo todos los elementos simples que introduce y que posteriormente van enlazando y definiendo la atmósfera de la sonata.

Sigue su discurso desarrollando todo el material perfectamente ensamblado en el segundo movimiento, dándole un carácter más vivo y agitado como en el transcurso de la vida, y acabando con ideas, pensamientos y sensaciones ya conocidas, hasta que todo se desvanece y la música tal y como comienza la obra, de manera circular, desaparece.

En cuanto a la valoración personal, este trabajo nos ha aportado una información muy necesaria para poder llevar a cabo una interpretación consolidada de la obra. Durante el desarrollo de esta investigación hemos obtenido sensaciones muy positivas en cuanto a las herramientas necesarias para afrontar este tipo de obras. Viendo que existen muchas posibilidades de la realización de los diferentes gestos que se describen en la partitura y de los resultados sonoros que espera el compositor. Así entonces, reafirmamos nuestra hipótesis formulada al principio del trabajo a partir de la experiencia como intérprete de esta obra sin dejar de lado los aspectos sonoros sobre los que esta compuesta la Sonata of Loneliness. Para finalizar, esperamos que este trabajo pueda servir de fuente de información e impulso que facilite el interés a futuros intérpretes interesados en las corrientes estéticas de Peteris Vasks y otros compositores coetáneos.

6) Referencias Bibliográficas

- Abaad67b. (13 de agosto de 2021). *Radiante Porvenir. El arte del realismo socialista*. Obtenido de Colección del Museo Ruso / Málaga:
<https://www.coleccionmuseoruso.es/exposicion/arte-realismo-socialista/>
- Alfred Schnittke*. (s.f.). Obtenido de Last.fm:
<https://www.last.fm/es/music/Alfred+Schnittke/+wiki>
- Arte en la URSS*. (12 de julio de 2015). Obtenido de Huellas de la Historia:
<https://huellasdelahistoria.wixsite.com/huellas/single-post/2015/07/12/arte-en-la-urss>
- Arte sacro 2013 - Elogio a la eternidad*. (s.f.). Obtenido de Madrid.org:
<http://www.madrid.org/artesacro/2013/obras/elogio-a-la-eternidad.html>
- Baltic states | History, Map, People, Independence & Facts*. (s.f.). Obtenido de Encyclopedia Britannica:
<https://www.britannica.com/place/Baltic-states/Soviet-republics>
- Beltrán, P. (2014). *La Unión Soviética. Hoy 18 de junio de 1940 la Unión Soviética invade Estonia, Letonia y Lituania que no recuperarán su independencia hasta 1991*. Obtenido de www.efemeridespedrobeltran.com:
<https://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/junio/hoy-18-de-junio-de-1940-la-union-sovietica-invade-estonia-letonia-y-lituania-que-no-recuperaran-su-independencia-hasta-1991>
- Chronicles - history - LKB Kronika*. (s.f.). Obtenido de LKB Kronika.lt:
<https://lkbkronika.lt/en/>
- Copeland, P. L. (s.f.). *Latvian Choral Music: Vasks, Prauliņš, and Ešenvalds. Creative work, life and awards - Peteris Vasks*. (s.f.). Obtenido de peterisvasks.lv:
<https://peterisvasks.lv/en/about-peteris-vasks/>
- Durán, C. A. (s.f.). *Suprematismo: definición, características y ejemplos*. Obtenido de Cultura Genial: <https://www.culturagenial.com/es/suprematismo/>
- Fernández, A. (29 de mayo de 2018). *EL MISTICISMO DE SCRIABIN*. Obtenido de symphonyarevista.wordpress.com:
<https://symphonyarevista.wordpress.com/2018/05/25/el-misticismo-de-scriabin-por-azazel-fernandez/>

- Figues, O. (23 de febrero de 2022). *La Revolución Rusa de 1917*. Obtenido de Historia National Geographic: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/revolucion-rusa-1917_16494
- Girabal, M. (2 de abril de 2020). *La revolución cantada*. Obtenido de Barcelona Classica: <https://www.barcelonaclasica.info/es/la-revolucio-cantada/>
- Glejdura, S. G. (s.f.). *La Tragedia de los Países Bálticos*. Obtenido de La Tragedia de los Países Bálticos: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjcyqKXgM_-AhWy7LsIHUDQAuwQFnoECA8QAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2496744.pdf&usg=AOvVaw0VI36yWyOaBTy7edQyucTR
- Gómez, P. (2 de febrero de 2020). *BARTÓK Y SU SISTEMA COMPOSITIVO*. Obtenido de pedrogomezcomposer.com: <https://pedrogomezcomposer.com/2020/01/28/bartok-y-su-sistema-compositivo-parte-1/>
- Henry Górecki. (s.f.). Obtenido de Last.fm: <https://www.last.fm/es/music/Henryk+Górecki/+wiki>
- Huguet, G. H. (10 de noviembre de 2021). *La primavera de Praga*. National Geographic. Obtenido de historia.nationalgeographic.com: https://historia.nationalgeographic.com.es/foto-del-dia/primavera-praga_17388
- Janulytė, J. (s.f.). *MICL - Composers - Jonas Tamulionis*. Obtenido de Music Information Centre Lithuania: <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/tamulionis/>
- Jonas Tamulionis. (s.f.). Obtenido de Score Exchange: <https://www.scoreexchange.com/profiles/JonasTamulionis>
- Kalkusová, T. K. (17 de junio de 2018). *Las "Dos Mil Palabras" del pueblo checoslovaco*. Obtenido de Radio Prague International: <https://espanol.radio.cz/las-dos-mil-palabras-del-pueblo-checoslovaco-8157342>
- La Flauta de Pan*. (3 de mayo de 2023). Obtenido de reisemusical.blogspot.com: <https://reisemusical.blogspot.com/2023/05/peteris-vasks-con-peteris-vasks-inicio.html?m=1>

- La Historia de Letonia.* (7 de marzo de 2023). Obtenido de Wikipedia la Enciclopedia Libre: https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Letonia#Letonia_independiente
- Larrinoa, R. F. (3 de abril de 2020). *Modernismo y Realismo socialista en la URSS.* Obtenido de [bustena.wordpress.com: https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-30/](https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-30/)
- Last.fm.* (s.f.). Obtenido de Last.fm Alfred Schnittke: <https://www.last.fm/es/music/Alfred+Schnittke/+wiki>
- Last.fm Giya Kancheli.* (s.f.). Obtenido de Last.fm: <https://www.last.fm/es/music/Giya+Kancheli/+wiki>
- Latvian Music Information Centre.* (s.f.). Obtenido de LMIC: <https://www.lmic.lv/en>
- Les Fourmis Creatives.* (s.f.). Obtenido de [wordpress.com: https://lesfourmiscreatives.wordpress.com/](https://lesfourmiscreatives.wordpress.com/)
- Lopez Villaseñor, L. (30 de noviembre de 2017). *FRATRES DE ARVO PÄRT: EL ESPÍRITU Y LA DUALIDAD EN EL ESTILO TINTINNABULI.* Obtenido de [academia.edu: https://www.academia.edu/35301311/FRATRES_DE_ARVO_P%C3%84RT_EL_ESP%C3%84RITU_Y_LA_DUALIDAD_EN_EL_ESTILO_TINTINNABULI](https://www.academia.edu/35301311/FRATRES_DE_ARVO_P%C3%84RT_EL_ESP%C3%84RITU_Y_LA_DUALIDAD_EN_EL_ESTILO_TINTINNABULI)
- Música de Estonia.* (s.f.). Obtenido de [hmong.es: https://hmong.es/wiki/Music_of_Estonia](https://hmong.es/wiki/Music_of_Estonia)
- Música de Letonia.* (s.f.). Obtenido de [hmong.es: https://hmong.es/wiki/Music_of_Latvia](https://hmong.es/wiki/Music_of_Latvia)
- Música folclórica lituana.* (s.f.). Obtenido de [hmong.es: https://hmong.es/wiki/Lithuanian_folk_music](https://hmong.es/wiki/Lithuanian_folk_music)
- Martin, S. M. (2001). *John Tavener.* Obtenido de Classical.net: <http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/tavener.php>
- MICL | Mirage.* (s.f.). Obtenido de Music Information Centre Lithuania - Database - Classical: <https://www.mic.lt/en/database/classical/find-works/2427/>
- Miloro, O. F. (23 de febrero de 2022). *La revolución rusa de 1917.* Obtenido de [Historia.nationalgeographic.com: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/revolucion-rusa-1917_16494](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/revolucion-rusa-1917_16494)

Mindaugas Stumbras, Guitar Sketches. (22 de agosto de 2022). Obtenido de YouTube, Music Information Centre Lithuania: <https://www.youtube.com/watch?v=aIVEJC2eMLE>

Modos de transposición limitadas. (18 de febrero de 2021). Obtenido de www.wikiwand.com: https://www.wikiwand.com/es/Modos_de_transposición_limitada

Montagut, E. (25 de agosto de 2022). *Agitrop - Eduardo Montagut.* Obtenido de www.eduardomontagut.es: <https://www.eduardomontagut.es/mis-articulos/historia/item/2160-agitprop.html>

Muere el compositor georgiano Giya Kancheli. (2 de octubre de 2019). Obtenido de Scherzo: <https://scherzo.es/muere-el-compositor-georgiano-giya-kancheli/>

Music Information Centre Lithuania. (s.f.). Obtenido de Music Information Centre Lithuania: <https://www.mic.lt/en/>

OÜ, A. M. (s.f.). *Eesti Muusika Infokeskus.* Obtenido de <https://www.emic.ee/>

OÜ, A. M. (s.f.). *Eesti Muusika Infokeskus.* Obtenido de Heliloojad Eesti Muusika Infokeskus: <https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad>

Orden Teutónica - Wikipedia. (3 de mayo de 2023). Obtenido de Wikipedia, la enciclopedia libre: https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_Teutónica

Pacto Alemán-Soviético. (5 de agosto de 2022). Obtenido de Enciclopedia del Holocausto: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/german-soviet-pact>

Proletkut - Wikipedia. (1 de mayo de 2023). Obtenido de Wikipedia, la enciclopedia libre: <https://es.wikipedia.org/wiki/Proletkult>

Sadurní, J. M. (21 de abril de 2023). *La Segunda Guerra Mundial al completo, historia del conflicto que cambió el mundo.* Obtenido de historia.nationalgeographic.com: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/segunda-guerra-mundial-completo-historia-conflicto-que-cambio-mundo_18193

Santacruz, D. (s.f.). *Las normas musicales del comunismo.* Obtenido de revistamusicalchilena.uchile.cl: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1181>

- Santacruz, D. (s.f.). *Manifiesto de Praga*. Obtenido de uchile.cl:
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjvK2X9tv9AhW6VaQEHSxeC58QFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fultimadecada.uchile.cl%2Findex.php%2FRMCH%2Farticle%2Fdownload%2F11814%2F12177%2F0&usg=AOvVaw2YXeBA65vtHmBUSV4Fanm>
- Santidrián, B. S. (4 de noviembre de 2019). *Rojos. Arte y poder en la Rusia soviética*. Obtenido de [descubrirelarte.es](https://www.descubrirelarte.es/2019/06/21/rojos-arte-y-poder-en-la-rusia-sovietica.html):
<https://www.descubrirelarte.es/2019/06/21/rojos-arte-y-poder-en-la-rusia-sovietica.html>
- Schott - Music. *Peteris Vasks*. (s.f.). Obtenido de www.schott-music.com:
<https://www.schott-music.com/en/person/index/index/urlkey/peteris-vasks>
- Serracanta, F. (2019). *Vasks. Historia de la Sinfonía*. Obtenido de www.historiadelasinfonia.es:
<https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/paises-balticos/letonia-sinfonia/vasks/>
- Servicio Militar Obligatorio en la Unión Soviética*. (s.f.). Obtenido de hmong.es:
https://hmong.es/wiki/Conscription_in_the_Soviet_Union
- Shenton, O. M. (2012). *The Cambridge Companion to Arvo Part; Cambridge Companions to Music*. Cambridge University Press.
- Sofia Gubaidulina. (s.f.). Obtenido de Last.fm:
<https://www.last.fm/es/music/Sofia+Gubaidulina/+wiki>
- Strimple, N. (2002). *Choral Music in the Twentieth Century*. New Jersey: Amadeus Press.
- Togores, A. F. (s.f.). Los nacionalismos bálticos: el doble asalto a la independencia. *Trabajo de investigación*. Universidad Complutense de Madrid.
- Villamueva, J. (13 de agosto de 2021). *¿Qué fue la perestroika? El Orden Mundial*. Obtenido de elordenmundial.com: <https://elordenmundial.com/que-fue-perestroika/>
- Vince, L. (17 de marzo de 2022). *Evil Fears Openness: Remembering The Chronicle of the Catholic Church of Lithuania on its Fifty-Year Anniversary*. Obtenido de Vilnius Review:
<https://vilniusreview.com/articles/498-evil-fears-openness-remembering->

the-chronicle-of-the-catholic-church-of-lithuania-on-its-fifty-year-
anniversary

wikipedia, C. d. (s.f.). *Ocupación de la Repúblicas Bálticas*. Obtenido de
Wikipedia, la enciclopedia libre.:
https://es.wikipedia.org/wiki/Ocupaci%C3%B3n_de_las_rep%C3%ABlicas_b%C3%A1lticas

wikipedia, C. d. (s.f.). *Repúblicas de la Unión Soviética*. Obtenido de Wikipedia, la
enciclopedia libre.:
https://es.wikipedia.org/wiki/Rep%C3%ABlicas_de_la_Uni%C3%B3n_Sovi%C3%A9tica

wikipedia, C. d. (s.f.). *Revolución de Octubre*. Obtenido de Wikipedia, la
enciclopedia libre.:
https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_de_Octubre

6.1 Anexo de obras mencionadas del compositor ordenadas cronológicamente.

WIND ENSEMBLES - QUINTETS

- **Wind Quintet No. 1**

"Mūzika aizlidojušajiem putniem" / "Music for Fleeting Birds" (1977) for flute, oboe, clarinet, horn and bassoon

8' 0"

Order number: score and parts ED 20856

Premiere: December 10, 1977 Riga (LV) · Bläserquintett des Staatlichen Lettischen Symphonie-Orchesters: Vilnis Strautinš, Flöte; Vilnis Pelnēns, Oboe; Ģirts Pāže, Klarinette; Arvīds Klišāns, Horn; Janis Barinskis, Fagott

QUARTETS

- **String Quartet No. 1**

(1977, rev. 1997)

I Intrada - II Sonata - III Melodia

15' 0"

Order number: score and parts ED 8899

Premiere: May 6, 1977 Vilnius (LT) · Uldis Sprudzs, 1. Violine; Vladimir Kornev, 2. Violine; Valerij Avramenko, Viola; Mark Marianovsky, Violoncello February 2, 1998 Walnut Creek (USA) · Miami String Quartet: Ivan Chan, 1. Violine; Cathy Meng Robinson, 2. Violine; Chauncey Patterson, Viola; Keith Robinson, Violoncello (world première of the new version)

PIANO DUET

- **In memoriam**

for two pianos (1977)

10' 0"

Order number: performance score ED 21404

Premiere: November 15, 1977 Riga (LV) · Nora Novika, piano; Raffi Haradzanjan, piano

CELLO - CELLO SOLO

- **Grāmata čellam**

(The Book) (1978) for cello

Maija Prdele gewidmet

I Fortissimo (Marcatissimo) - II Pianissimo (Dolcissimo) 13' 0"

Order number: CB 183

Premiere: January 10, 1979 Riga (LV) · Maija Prēdele, Violoncello

CHORAL MUSIC - MIXED CHOIR

- **Concerto vocale**

for mixed choir (SSSAAATTTBBB) (1978) text by Māris Čaklais

I Elēģija - II Skerco - III Himna

16' 0"

Order number: choral score SKR 20071

Premiere: April 3, 1980 Riga (LV) · Conductor: Imants Cepītis · Staatlicher akademischer Chor "Latvija"

STRING ORCHESTRA - STRING ENSEMBLE

- **Cantabile**

per archi (1979)

8' 0"
Material on hire
Premiere: March 12, 1980 Riga (LV) · Conductor: Tovijs Liššics · Philharmonisches Kammerorchester Lettland

WIND ENSEMBLES - QUINTETS

- **Wind Quintet No. 2**

"Mūzika aizgājušam draugam" / "In Memory of a Friend" (1982) for flute, oboe, clarinet, horn and bassoon

10' 0"

Order number: score and parts ED 22071

Premiere: September 30, 1982 Tbilisi (GE) · Bläserquintett des Staatlichen Lettischen Symphonie-Orchesters: Vilnis Strautinš, Flöte; Vilnis Pelnēns, Oboe; Ģirts Pāže, Klarinette; Arvīds Klišāns, Horn; Gunars Endzelis, Fagott

STRING ORCHESTRA - STRING ENSEMBLE

- **Musica dolorosa**

für Streichorchester (1983)

13' 0"
Material on hire
Premiere: May 5, 1984 Riga (LV) · Conductor: Tovijs Liššics · Philharmonisches Kammerorchester Lettland

ORGAN - ORGAN SOLO

- **Musica seria**

per organo (1988, rev. 2008)

16' 0"
Order number: ED 8049
Premiere: November 5, 1988 Halle (D) · Martin Stephan, Orgel

COR ANGLAIS

- **Konzert**

für Englisch Horn und Orchester (1989)

Auftragswerk des Stamford Chamber Orchestra

to Thomas Stacy and the Stamford Chamber Orchestra

I Elegy I - II Folk Music - III Elegy II - IV Postlude

Orchestra instrumentation: 2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · 2 - 2 · 0 · 0 · 0 - P. S. (Glsp. · Xyl. · Marimba · Vibr. · Schellen · Holzbl. · Clav. · Mar. · Bong. · Tempelbl.) (1 Spieler) - Str.

21' 0"

Material on hire

Premiere: May 12, 1990 Stamford, CT (USA) · Thomas Stacy, Englisch Horn · Conductor: Larry Gilgore · Stamford Chamber Orchestra

CHAMBER MUSIC WITH GUITAR

- **Vientulības sonāte**

(The Sonata of Loneliness) (1990) for guitar solo

im Gedenken an M. B.

I Pensieroso - II Risoluto - III Con dolore
16' 0"

Order number: GA 526

Premiere: March 17, 1991 Osnabrück (D) · Reinbert Evers, Gitarre

STRING ORCHESTRA - STRING ENSEMBLE

- **Symphonie für Streicher**

Balsis / Stimmen / Voices (1991)

Auftragswerk des Ostrobothnian Chamber Orchestra

für Juha Kangas

I Klusuma balsis (Stimmen der Stille / Voices of silence) - II Dzīvības balsis (Stimmen des Lebens / Voices of life) - III Sirdsapziņas balss (Stimme des Gewissens / Voice of conscience)

Orchestra instrumentation: Str. (6 · 5 · 4 · 3 · 2) oder (12 · 10 · 8 · 6 · 4) 27' 0"

Material		on		hire
Other	editions:	score	ED	8032

Premiere: September 8, 1991 Kokkola (FIN) · Conductor: Juha Kangas · Ostrobothnian Chamber Orchestra

STRING ORCHESTRA - STRING ENSEMBLE

- **Fantasia**

"Izdegušās zemes ainavas" / "Landscapes of the Burnt-out Earth" (1992) for piano

17' 0"

Order	number:	ED	8102
-------	---------	----	------

Premiere: October 3, 1993 Frankfurt/Main (D) · Monica Gutman, Klavier

CHORAL MUSIC - MIXED CHOIR

- **Litene**

Ballade for 12-part mixed choir (SSSAAATTTBBB) (1993) text by Uldis Bērziņš

11' 0"

Order	number:	choral	score	SKR	20030
-------	---------	--------	-------	-----	-------

Premiere: November 18, 1993 Oslo (N) · Conductor: Sigvards Kļava · Lettischer Rundfunkchor

SOLO INSTRUMENTS WITH ORCHESTRA OR ENSEMBLE - VIOLIN

- **Konzert**

für Violine und Streichorchester (1996-1997) "Tālā gaisma" / "Fernes Licht" / "Distant Light"

Auftragswerk der Salzburger Festspiele Gidon Kremer gewidmet
30' 0"

Material on hire

Other editions: piano reduction with solo part ED 8841

Premiere: August 10, 1997 Salzburg, Mozarteum (A) Salzburger Festspiele 1997 · Gidon Kremer, Violine · Conductor: Saulius Sondeckis · Kremerata Baltica

ORCHESTRA

- **2. Symphonie**

für großes Orchester (1998-1999)

Jointly commissioned by Bournemouth Orchestras and by the BBC

Yakov Kreizberg gewidmet

Orchestra instrumentation: 3 (1. auch Altfl., 3. auch Picc.) · 3 (3. auch Engl. Hr.) · 3 (3. auch Bassklar.) · 3 (3. auch Kfg.) - 4 · 3 · 3 · 1 - P. S. (Trgl. · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamt. · 4 Tomt. · Mil. Tr. · 4 Bong. · gr. Tr. · Tischgl. · Clav. · 2 Woodbl. · Ratsche · 5 Tempelbl. · Peitsche · Handgl. · Flexaton · Glsp. · Xyl. · Marimba · Vibr.) (3 Spieler) - Hfe. · Klav. (auch Cel.) - Str.

35' 0"

Material on hire

Premiere: July 30, 1999 London, Royal Albert Hall (UK) BBC Proms 1999 · Conductor: Yakov Kreizberg · Bournemouth Symphony Orchestra

QUARTETS

- **String Quartet No. 4**

(1999)

Commissioned for the Kronos Quartet by Mrs. Ralph I. Dorfman for my mother
I Elegy - II Toccata I - III Choral - IV Toccata II - V Meditation 32' 0"

Order number: score and parts ED 9295

Premiere: May 21, 2000 Paris, Théâtre de la Ville (F) · Kronos Quartet

CHORAL MUSIC - MIXED CHOIR

- **Missa**

Version for mixed choir (SATB) and string orchestra or organ (2005) (2000, rev. 2005)

I Kyrie - II Gloria - III Sanctus - IV Benedictus - V Agnus Dei

33' 0"

Order number: score ED 9622

Other editions: Version for mixed Choir a cappella SKR 20056 · Choral Score of the Version for mixed Chorus and Strings ED 9622-1 · Version for mixed Chorus and Strings

Premiere: June 13, 2001 Riga (LV) · Tālivaldis Deksnis, Orgel · Conductor: Sigvards Kļava · Lettischer Rundfunkchor (world première of the version for mixed choir and organ)

SYMPHONIC VOCAL WORKS - CHOIR WITH ORCHESTRA OR INSTRUMENTS

- **The Fruit of Silence**

for mixed choir (SATB) and string orchestra (2014) based on a text by Mother Teresa

6' 0"

Material on hire

Premiere: October 22, 2014 Rīga, Cathedral (LV) · Conductor: Sigvards Kļava · Sinfonietta Rīga · Latvijas radio koris

QUARTETS

- **String Quartet No. 6**

Score and parts

Schott Music (2019)

27'

September 17, 2020 · Povoia de Varzim (P)
Igreja Românica S. Pedro de Rates
Artemis Quartett