

EL Credo DE LA MISA DE IGOR STRAVINSKY

INTERACCIONES SIGNIFICATIVAS EN LA RELACION TEXTO-MUSICA

Datos de los autores

Sergio Balderrabano: Profesor titular de la cátedra de Lenguaje Musical Tonal. Docente investigador categoría II. Director del Proyecto de Investigación *Materiales, Movimientos y Configuraciones Gestuales en la música tonal*. Director del “Laboratorio de Investigación, Producción y Documentación en el área del Lenguaje Musical Tonal”

Juan Kruszewski: Alumno de la licenciatura en música, Or. Dirección orquestal (UNLP). Alumno de Licenciatura en Piano(UNA). Becario del Ensamble Vocal Contemporaneo (Damus-UNA). Cantante del Grupo Vocal de Difusión (Dir. Mariano Moruja)

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.

Cátedra: Lenguaje Musical Tonal III

RESUMEN:

El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación “*La misa de Igor Stravinski*”. El Credo es una sección en el género Misa tradicional que posee una extensión de texto significativamente mayor que en el del Kyrie o el Gloria. En esta ponencia, nos abocaremos a estudiar las particularidades estructurales que Stravinski articula en el Credo de su Misa, centrándonos en cómo dicho texto interactúa con el discurso musical en una extensión temporal mucho menor que en la del Credo tradicional.

A pesar de su pertenencia al ritual ortodoxo¹, Stravinsky ha generado un cambio significativo en la instrumentación de su Misa ya que en dicho ritual (a excepción de la voz humana), los instrumentos musicales están prohibidos.²

Es interesante observar que Stravinski se basa en los textos del nuevo testamento de la liturgia católica apostólica romana para la composición de su Misa. Dichos textos, en latín, son tratados por el compositor como lo han sido por varios siglos para el género de la Misa cantada, es decir, dedicando, a cada uno, un espacio dentro de dicho género donde la relación texto-música generaba determinados campos de significación.

Históricamente el desarrollo de la misa cantada tenía una extensión bastante extensa, sobre todo en las grandes misas, las cuales logran exceder fácilmente la hora de duración.

Con el pasar de los siglos, y ya adentrándonos en el siglo XIX, comienza a hacerse más popular el género petite messe, que, como su nombre lo indica, es una pequeña misa. De las diversas particularidades que este género posee, destacamos dos de ellas, en función de la elaboración del presente trabajo: su duración, la cual a veces no llega a superar la media hora, y la ausencia del Credo. Estas dos particularidades son el punto de conflicto central de la estructura de la Misa de Stravinski respecto de las Misas tradicionales: su duración de 27 minutos la enmarca dentro del género de pequeña misa pero la inserción del Credo, la instala en una diferencia significativa a la estructura de la pequeña misa. La inserción del Credo en este contexto, plantea un comportamiento compositivo interesante ya que la extensión del texto original es adecuado a una extensión temporal menor a la tradicional

PALABRAS CLAVE: Stravinsky; Misa; Credo

¹ Recordemos que Igor Stravinsky pertenecía a la iglesia Ortodoxa Rusa, que si bien comparte gran parte de los textos y las formas de alabanza de la Iglesia Católica, el rito, en dicha iglesia, difiere mucho del Católico Apostólico Romano.

² Por eso la música vocal y la alabanza cantada en la iglesia rusa es de suma importancia, más que en la iglesia católica.

EL CREDO³:

El texto del Credo de Stravinsky es el mismo que el utilizado en las misas tradicionales. Lo peculiar radica en su forma de tratamiento, dado que el compositor utiliza al mismo de manera silábica (ello enmarcado dentro de la tradición, dado que el texto es muy extenso), pero apoyándose en las consonantes del mismo. A esto se suma la forma de articulación de los instrumentos y a la forma de acentuación no agógica del texto⁴ genera una suerte de ambigüedad en cuanto a la percepción de compás, es decir, no sabemos en qué agrupación se encuentra.

Debido a esa forma de declamación, y también al hecho de que la obra es completamente homófona para el coro, y que los instrumentos son usados como un acompañamiento y sostén de esa declamación, el compositor acorta muchísimo la duración del número en cuestión⁵.

INSTRUMENTACION:

La misa de Stravinsky plantea diversas originalidades como el tratamiento del texto, las construcciones rítmicas, y la que consideramos central: su inusual orgánico. El mismo está compuesto de: dos oboes, un corno inglés, dos fagotes, 2 trompetas en si bemol, 2 trombones y 1 trombón bajo. Todo ello, sumado a un coro de cámara de 30 integrantes con la posibilidad de la utilización de voces de niños, tal como el compositor lo indica en partitura.⁶ Esta instrumentación es sumamente original en relación a la misa tradicional, y no se encuentran antecedentes de la misma en la historia de la música occidental.

Recordemos, a modo de detalle histórico, que las décadas del '40 al '60 se caracterizan por la vuelta a las liturgias, consideradas por entonces "abandonadas" por la nueva música electrónica y las técnicas extendidas para voces e instrumentos. Esto fue algo determinante para el compositor, quien, como varios por esos años, compusieron para el oficio, para, de alguna manera, mantener viva una tradición que estaba agonizando lentamente.⁷

El compositor se sale de la tradición al momento de concebir al ensamble y coros como elementos disociados. Debido a ello y al particular orgánico, el resultado sonoro es lo más parecido a un instrumento que no existe, debido a condiciones acústicas y del tipo acórdicas, aparecen sonoridades muy complejas por momentos, las cuales no son adjudicables a un solo instrumento, sino al conjunto en general, debido a esta "composición de timbres", la cual explota las particularidades de cada instrumento, pensando en su resultado a nivel macro dentro de la composición.

El resultado sonoro de la estratificación y disociación es una resultante sonora heterogénea por momentos, a la cual se le suma contrastes dinámicos que van de un tutti fortissimo a pianissimos muy sutiles, muchas veces con poco margen de tiempo entre los mismos. Lo que interesa señalar aquí es que esta resultante sonora está en función de acompañar el sentido del texto.

En el comienzo del Credo, se articula un discurso vocal que se percibe como una recitación cantada, dado por la articulación silábica del texto. Este discurso, a su vez, está construido como un estrato diferenciado del

³ La traducción (con algunas licencias) sería:

Creo en un sólo Dios, Padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible.

Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero; engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre por quien todo fue hecho, que por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre. Y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato; padeció y fue sepultado, y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre; y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin.

Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo, recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas.

Creo en la Iglesia, que es Una, Santa, Católica y Apostólica. Confieso que hay un solo Bautismo para el perdón de los pecados. Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro.

Amén.

⁴ El compositor no respeta los acentos prosódicos.

⁵ En los Credos tradicionales con acompañamiento instrumental, se suele dar en algún momento del mismo, un espacio a los instrumentos, ya sea a modo de puente o para representar, por ejemplo, la llegada al cielo del difunto, ello, generalmente ligado a notas tenidas, acordes mayores y de baja densidad instrumental, etéreos.

⁶ Y que será una característica tímbrica que incidirá directamente en el resultado sonoro de la obra.

⁷ Cabe destacar que por los años '40, uno de los representantes de la música contemporánea, Francis Poulenc, compone sus obras sobre textos sacros, pero con armonías y conducciones de voces en extremo modernas por esos años.

Otro compositor de aquellos tiempos es el suizo Frank Martin, quien casi paralelamente al trabajo de la Misa de Stravinsky, compuso su Misa para doble coro (la cual también incluye Credo), pero a diferencia de la de Stravinsky, dura aproximadamente 50' minutos.

instrumental, casado en sonoridades prolongadas y estáticas. Pero lo interesante aquí es que el espacio sonoro vocal está inserto en un espacio instrumental más amplio, pero cada uno de ellos manteniendo sus particularidades discursivas.

(25) Tempo $\text{♩} = 72$ ($\text{♩} = 144$)

DISCANTI

ALTI

TENORI

BASSI

OBOI I. II

CORNO INGLESE

FAGOTTI I. II

TROMBI I. II
in B \flat

I. II
TROMBONI

III

Otra particularidad solo de este comienzo es, también, el que el ensamble tiene valores y articulaciones muy distintas a las del coro, este último recitando su texto "Padre omnipotente, creador del cielo y de la tierra", sumamente importante en significación en este número, debido a que cumple con el carácter de recitación, acompañado de un pedal, algo que trae reminiscencias de un pasado lejano (los cantos bizantinos)

(38)

D.

A.

T.

B.

Ob. I. II

O. I.

Fag. I. II

Tr. I. II
in B \flat

I

Trb.

II. III

poco più f

poco più f

poco più f

mf marc.

mf marc.

mf

mf

p

mf

p

mf

p

Esta parte de la obra, a su vez, tendrá divisiones internas, que caracterizaran distintas partes del texto, que a su vez tendrán características instrumentales y de articulación que las diferencien de las demás.

Podemos decir que el Credo posee varias divisiones formales⁸, todas ellas poseen características que se irán repitiendo a lo largo de la obra, lo que le brindará a la obra su cohesión. Stravinsky logra hacer de la repetición una de las características más fuertes de su música, hace que elementos, tales como articulaciones o formas rítmicas, que aparecieron al comienzo del número, aparezcan en otros momentos de la obra. Elementos que se articulan por superposición de estratos (como lo es el ejemplo anterior) o bien por contraste dinámico o formas de articulación, todo ello, siempre en base a la configuración de ensambles disociados. El compositor logra la cohesión de la obra mediante los procedimientos que hemos nombrado⁹, como también con ayuda del texto, los cuales, música y texto, convergen en una sola unidad que, ayudados por los procedimientos, logran una estructura que es indisociable.

Las diferenciaciones que se dan entre las unidades formales ocurren generalmente por cambios abruptos, es decir, preparados, pero bien delimitados, ya sea por diferencias de articulación, dinámica, densidad cronométrica o sonora, todos ellos factores que facilitan la división formal.

A modo de ejemplo, la sección de la obra ilustrada en la parte superior de esta página da un claro ejemplo de cómo Stravinsky, gracias al contraste instrumental y dinámico, sumado a la declamación del coro con nota tenida y en recitación silábica, el compositor logra generar tensión que luego es liberada en forma de una articulación *tenutto marcato* para el ensamble y *poco piu forte* para el coro, lo que genera una resultante que contrasta fuertemente con lo que sonaba anteriormente. Además, desde el punto de vista de la figuración, es un claro ejemplo de la oposición estructural estatismo-dinamismo: un acorde, notas pedal, para luego cambiar la articulación y generar movimiento por parte de algunos instrumentos y voces.

Otra de las características que distinguen a este número, es como el compositor logra, únicamente por recursos instrumentales, dar un segundo significado a lo que el texto dice. Por ejemplo, tomando la división formal entre cifras 40 y 41: en ella el coro canta sobre un pedal que sostiene el ensamble "*Et expecto resurrectionem mortuorum*", que quiere decir "Y resucitó de entre los muertos", destacamos esa última palabra, dado que es el lugar de mayor densidad sonora, debido a la ampliación registral del ensamble, como también el cambio de articulación por parte de los instrumentos, que pasan de tener un acorde, a articular un acorde por tiempo en los compases que involucran a la palabra *mortuorum*, así mismo el coro, que detiene su marcha de recitación en corcheas sobre notas pedales para dar paso a una articulación del texto en negras.

Retomando el ejemplo del comienzo, el mismo comienza con una articulación dura¹⁰, debido a la forma de articulación por parte del ensamble y del coro, este último declamando tu texto silábicamente, sumado a una articulación tenida sobre notas de duración prolongada por parte del ensamble.

Ello mismo ocurre en otras partes del número, como por ejemplo, luego de la crucifixión (cifra 34), Cristo va a los cielos, pero esa ida a los cielos, que en muchas otras obras esa idea de "lo celestial" es puesta en música mediante sonidos agudos, dinámicas no muy fuerte y una instrumentación que no incluye bronce.

Aquí es todo lo contrario a lo tradicional, Cristo llega a los cielos rápidamente, se sienta a la derecha del Padre, y de allí juzgará a vivos y muertos, todo ello en una dimensión temporal muy corta, de no más de 12 compases, algo realmente destacable¹¹. Stravinsky modifica el paradigma tradicional de la ida al cielo, de lo celestial, para transformarlo en algo que debe ser rápido y efectivo, pero que a su vez *non erit finis*, "no tendrá fin"

EL SIGNIFICADO DEL CREDO Y SU REPRESENTACION EN MUSICA

Como ya hemos mencionado anteriormente, el texto del Credo, remite a ciertos episodios en la vida de Cristo en donde luego de la crucifixión, resucita. Más allá del significado religioso que ello pueda tener, lo que resulta sumamente interesante es el hecho de cómo el compositor logra generar atmósferas sonoras en un lapso tan corto de tiempo, basándose solo en recursos instrumentales y vocales. La articulación, el fraseo, las formas poco usuales de acentuación y el cambio de agógica de las palabras, son procedimientos compositivos permiten a Stravinsky construir metáforas sonoras del texto bíblico. Así, a modo de ejemplo, donde se narra la crucifixión de Cristo, su sucumbir ante Poncio Pilato y su regreso al mundo de los vivos, encontramos

⁸ Desde Cifra 25 a cifra 27; de 27 a 29 a 32; de 32 a 33 (una sección corta a modo de puente); de 33 a 36; de 36 a 38; de 38 a 41; de 41 a 42 y de 42 al final.

⁹ Superposición, división, ampliación de orgánico, reducción de orgánico, entre otros.

¹⁰ Utilizo aquí el adjetivo "duro" para referirme al tipo sonido que es producida por el tipo de articulación que involucra al pasaje en cuestión, el mismo posee tenuto sobre notas de valor prolongado en contraposición a la articulación del coro, silábica y enfática en el texto.

¹¹ Es destacable, debido a que el compositor resume en una duración acotada lo que en la tradición es más dilatado.

recursos musicales que construyen procedimientos compositivos como el cambio de carácter drástico con respecto a la sección antecedente, la cual prepara, gracias a una melodía por terceras en manos de los oboes, un punto cadencial que no es resuelto después. Sin embargo, y gracias a la acumulación de tensión de dicho momento, y a la incorporación de las voces, el comienzo de la nueva sección formal se siente como resolución de lo anterior.

Otro aspecto a tener en cuenta es que en el fragmento que habla de la crucifixión, el mismo está instrumentado para coro y únicamente instrumentos de madera, todo ello ligado a un fraseo muy *legato* y en una dinámica *mezzoforte*. Ello nos da la pauta de una clara intención del compositor en hacer más solemne dicha parte para luego, inmediatamente concluyendo la frase *passus et sepultus est*, ingresan los metales en dinámica Forte tenuto, a su vez el coro comprime su registro y cambia la articulación del texto, mientras declama *Et resurrexit*, todo ello dando cuenta de una gran carga dramática, gracias a la densidad cronométrica, y las disonancias que acontecen entre el coro y el ensamble (la más sorprendente es la disonancia 4 compases después de cifra 35, una segunda menor entre los dos trombones, lo que carga aún más lo que dice el texto sobre esa articulación de los metales: judicare vivos et mortuos. Resaltamos el judicare, justamente porque es el punto exacto en donde se articula dicho intervalo

REMINISCENCIAS DEL PASADO EN LA CONSTRUCCION DEL CREDO

Creemos pertinente recordar que Stravinsky atravesó por diversas etapas compositivas. Desde los *Ballet russes* hasta la Consagración de la Primavera, siempre mantuvo al mundo musical atento a sus últimas composiciones. Respecto a su Misa: la misma no es fruto del encargo de un mecenas o institución¹².

La misa fue compuesta para, según las propias palabras de Stravinsky “ser una verdadera misa”, es decir, para ser usada dentro del oficio católico, utilizando reminiscencias del canto llano¹³, como también recursos estructurales en la composición que también coinciden con prácticas tanto de la Edad Media, como del oficio Ortodoxo ruso.¹⁴

Otro dato importante es el uso del canto llano desde el comienzo de la obra. Un cantante solista canta *Credo in unum Deum* a manera de afirmación, y según la partitura de Stravinsky, es el sacerdote quien la recita. A continuación de esa afirmación, el coro responde a modo de congregación y continúa junto con el sacerdote. Otro procedimiento compositivo interesante a analizar es el hecho de que después de todo el despliegue del texto y los distintos momentos narrados en el Credo, debe articularse el Amen (“así sea”). Este es el único momento *a capella* por parte del coro, y cantado en forma fugada, cada voz entrando de manera independiente de la otra, conservando la figuración rítmica y el intervalo. En el bajo se articula una segunda menor¹⁵, y resolviendo en un bicordio sol-re-sol (una quinta justa seguida de una cuarta justa) la cual le confiere a dicho bicordio una cualidad “vacua”, sin tonalidad.¹⁶

Todas estas descripciones llevadas adelante por procedimientos instrumentales y vocales, logran sacar a la luz los significados del texto que se narra durante el Credo. Realmente es destacable la tarea de Stravinsky para reducir el tiempo al mínimo, sin por ello descuidar el texto y transmitir lo máximos de esas imágenes por medio de sonido.

El fragmento adjuntado a continuación explicita lo dicho anteriormente: a capella, melismático, y haciendo una doble exposición de la palabra Amen, primero, un primer desarrollo fugado, y luego, una segunda exposición homófona, resolviendo mediante una cadencia plagal al intervalo antes mencionado.

Es interesante como Stravinsky conserva un cierto rasgo de tradición en este Amen final, en primer lugar, por hacerlo a capella y segundo, por optar por un melisma seguido de la homofonía, como si quisiera dar un doble mensaje con el mismo texto. Con esto, me refiero a que esa doble articulación de la palabra Amen carga un

¹² Recordemos que el Stravinsky era férreo defensor del “oficio del compositor”, como él mismo lo definía.

¹³ Stravinsky de alguna manera, negaba esta “cita” a las antiguas raíces del canto, pero recordemos que, como toda persona, era un ser influenciado de las corrientes de aquella época. La Misa fue terminada en 1947, el comienzo de las investigaciones en el campo de la música de la Edad Media, y el reconstruccionismo instrumental propio de esos años.

¹⁴ Ello es: la recitación silábica sobre acorde pedal en la sección correspondiente a *Et unam sanctam catholicam ecclesiam* y posteriores, así como la declamación del texto con un acorde pedal en el comienzo de la obra, sobre un ripieno de acorde fijo por parte del ensamble.

¹⁵ Ello nos da a entender que es a modo de fuga, pero no una fuga canónica estricta.

¹⁶ Ese bicordio al que nos referimos como vacuo, es por las características expuestas, además de que esta al final de la obra, donde tranquilamente el compositor podría haber usado al ensamble para sostener al coro, pero Stravinsky decide hacerlo a capella, y resolviendo la fuga precedente mediante una cadencia plagal.

sentido muy fuerte del lugar y la significación que representa para Stravinsky: es la única palabra que se comparte (textualmente) en el oficio ortodoxo como en el católico.

The image shows a musical score for the word 'Amen' in Stravinsky's Mass. It consists of four staves. The first staff begins with a '2)' marking. Each staff features a vocal line with a long note for the word 'Amen' and an instrumental accompaniment. The word 'Amen' is written below the notes, with 'men,' indicating a long note. The first staff starts with a '2)' marking.

DESAFIOS AL MOMENTO DE LA EJECUCIÓN DEL CREDO

Como casi toda la música de Stravinsky, la misma presenta desafíos técnicos a los ejecutantes. En el caso particular que a Juan Kruszewski le tocó vivir, junto con el Grupo Vocal de Difusión¹⁷, los desafíos fueron varios.

La particularidad de la instrumentación le plantea al director una atenta ecualización de la resultante sonora para lograr una fusión tal que se perciba al estrato instrumental como un instrumento en sí mismo.

Respecto a lo vocal, cabe señalar que su interacción con el estrato instrumental, surgen dificultades que han tenido que ser ensayadas muy detenidamente para obtener el resultado previsto por Stravinsky. Una de esas dificultades fue la correcta articulación del texto, que debió ser exagerada por momentos para enfatizar la palabra y su significación dentro de la obra, y para que se articule conjuntamente con el ensamble instrumental. La característica compositiva de la articulación en los estratos disociados de lo vocal y lo instrumental, ha sido otro de los desafíos complejos a resolver musicalmente. A esto se le suma la complejidad vocal del Credo dada por la extensión del texto y por su articulación silábica, lo que complejiza su homogeneización sonora.

CONCLUSIÓN

Al comenzar el proyecto de investigación "La Misa de Igor Stravinsky", nunca imaginamos que el material bibliográfico fuera tan escaso. No existen trabajos de investigación, ni antecedentes que se refieran a la Misa exclusivamente. Por eso consideramos pertinente su estudio, para intentar entender el por qué fue dejada de lado hasta dentro de las propias biografías de Igor Stravinsky en las cuales no se le dedica más que un par de páginas y una breve mención de los años de composición y estreno.

Creemos que es una obra poco valorada debido a la poca difusión que se le ha dado por parte de sellos grabadores, editoriales y salas de concierto. Es la contracara de la etapa rusa de Stravinsky, (La historia de un soldado, la Consagración de la Primavera), de la etapa neoclásica (Pulcinella), o de la etapa serial (Requiem Canticles). Incluso, de las obras con texto sacro, de las que se destacan Cuatro canciones rusas¹⁸ y la Sinfonía de los Salmos.

Es realmente raro el hecho de que las obras anteriormente mencionadas sean más interpretadas y conocidas que la Misa, siendo que aquellas poseen un orgánico mucho más grande respecto del de la Misa, la cual, sin embargo, también posee sus peculiaridades interpretativas al momento de llevarla a cabo, como es elegir a instrumentistas que puedan tocar en calidad de solistas¹⁹, así como un coro que pueda sostener la obra por cuenta propia.²⁰ Además de la grabación realizada por el Grupo Vocal de Difusión en 2013, solamente hemos podido rastrear tres hechas por los siguientes ensambles: la versión del propio Stravinsky, junto con The

¹⁷ La grabación utilizada para la presente ponencia fue hecha en vivo en un concierto del Grupo Vocal de Difusión en la Usina del Arte, en octubre del año 2013.

¹⁸ Obra compuesta para coro a capella

¹⁹ Es decir, que puedan abordar un trabajo camarístico pleno, dado que la obra posee muchísima información escrita que luego debe ser traducida en sonido y a su vez, estar dentro de la sonoridad general.

²⁰ Con esto me refiero a poder cantar sin necesidad de un sostén armónico, y por lo tanto, comprender que el trabajo vocal está pensado como un complemento de la parte instrumental y viceversa.

Columbia Chamber Ensemble, en la que usó voces de niños.²¹; la del Coro de la Abadía de Westminster, también con voces de niños y la excelente versión del RIAS Kammerchor. Lo que llama la atención de todos los ejemplos anteriores es que ninguna se grabó en vivo en una misa²².

En definitiva, poco se ha hecho por difundir esta obra, y realmente es difícil encontrar alguna causa posible. Las obras de Stravinsky son conocidas, fundamentalmente por el impacto que en el mundo musical han generado sus concepciones compositivas, pero cierta parte de la producción de este compositor pasó desapercibida, la cual, como su Misa, no ha llegado a encontrar cabida ni siquiera en las investigaciones bibliográficas del compositor.

BIBLIOGRAFIA

Routh, Francis; 1975; Stravinsky. P.166-167

VAN Den Toorn, Pieter. 1983. The Music of Igor Stravinsky

²¹ Dicha grabación está disponible en Columbia Masterworks, en formato vinilo.

²² Stravinsky compuso la misa a tal efecto.