



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE**

**PROGRAMA: MÚSICA**

**LA SIGNIFICACIÓN DEL TEXTO, LA INTERRELACIÓN  
TEXTO-MÚSICA Y LA INTEGRACIÓN DE LENGUAJES  
Y PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS EN LA OBRA  
SACRA DE IGOR STRAVINSKY. EL CASO *CANTICUM  
SACRUM Y THRENI***

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR FERNANDO ORFILA  
ABADÍA REALIZADA BAJO LA DIRECCIÓN Y TUTORÍA DEL  
DR. D. IVÁN GONZÁLEZ CRUZ**

**VALENCIA, NOVIEMBRE 2014**

Esta tesis doctoral está sometida a procesos de protección o transferencia de tecnología o de conocimiento, por lo que los contenidos relacionados en la página IV están inhibidos en la publicación en los repositorios institucionales.

Autorizado por la Comisión Permanente del Comité de Dirección de la Escuela de Doctorado de la Universitat Politècnica de València con fecha 23 de julio de 2014.



***Spiritus ubi vult spirat***

(“El espíritu dirige su soplo adonde quiere”)

Juan 3, 8



## ÍNDICE

Relación de contenidos inhibidos .....	IV
Resumen .....	V
Resum .....	VI
Abstract .....	VII
Agradecimientos .....	VIII
<b>Introducción</b> .....	1
<b>Metodología</b> .....	18
<b>La música religiosa de Stravinsky</b> .....	25
Consideraciones generales .....	25
Clasificación de la música religiosa de Stravinsky .....	52
Obras religiosas de Stravinsky .....	55
Composiciones religiosas originales de Stravinsky .....	56
Arreglos de composiciones religiosas de otros autores .....	113
La temática y textos de la música religiosa de Stravinsky .....	121
Características de la música religiosa de Stravinsky .....	130
<b>Stravinsky y el serialismo</b> .....	137
<b><i>Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis</i></b> .....	189
La génesis de <i>Canticum Sacrum</i> .....	189
Características generales de <i>Canticum Sacrum</i> .....	213
Connotaciones arquitectónicas de <i>Canticum Sacrum</i> .....	217
Textos de <i>Canticum Sacrum</i> y traducción .....	228
Significación de los textos de <i>Canticum Sacrum</i> .....	234
Análisis de <i>Canticum Sacrum</i> .....	259

<i>Dedicatio</i> .....	259
<i>I Euntes in mundum</i> .....	270
<i>II Surge, aquilo</i> .....	289
<i>III Ad Tres Virtutes Hortationes</i> .....	331
<i>Caritas</i> .....	359
<i>Spes</i> .....	375
<i>Fides</i> .....	390
La polaridad en <i>Ad Tres Virtutes Hortationes</i> .....	401
<i>IV Brevis Motus Cantilenae</i> .....	404
<i>V Illi autem profecti</i> .....	426
<b>Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae</b> .....	435
Cuestiones preliminares .....	435
Importancia y sentido del Libro de las Lamentaciones .....	435
El género literario de la lamentación .....	435
Características generales del Libro de las Lamentaciones .....	439
La problemática de la autoría y fecha del Libro de las Lamentaciones .....	443
Contenido y sentido del Libro de las Lamentaciones .....	448
Valor y uso litúrgico del Libro de las Lamentaciones .....	457
El oficio de Tinieblas en la liturgia católica romana .....	461
Evolución del oficio de Tinieblas .....	461
El oficio de Tinieblas en la época de la composición de <i>Threni</i> .....	467
Las lamentaciones como forma musical a lo largo de la historia .....	485
Las lamentaciones monódicas .....	486
Las lamentaciones polifónicas hasta 1600 .....	501
Las lamentaciones en los siglos XVII-XVIII .....	520
Las lamentaciones entre 1800 y 1957 .....	546
La génesis de <i>Threni</i> .....	571

Características generales de <i>Threni</i> .....	599
Textos de <i>Threni</i> y traducción .....	621
Significación conjunta de los textos de <i>Threni</i> .....	634
Influencias de otras lamentaciones en <i>Threni</i> .....	681
Análisis de <i>Threni</i> .....	697
La serie de <i>Threni</i> y su tratamiento .....	697
Introducción. <i>Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetarum</i> .....	792
<i>De Elegia Prima</i> .....	807
<i>De Elegia Tertia</i> .....	870
1. <i>Querimonia</i> .....	874
2. <i>Sensus Spei</i> .....	930
3. <i>Solacium</i> .....	1031
<i>De Elegia Quinta</i> .....	1061
<b>Conclusiones</b> .....	1094
<b>Bibliografía</b> .....	1136
<b>Fuentes musicales</b> .....	1162
<b>Anexos</b> .....	1165
A. Erratas e irregularidades seriales de <i>Canticum Sacrum</i> y <i>Threni</i> .....	1165
B. Partitura de <i>Canticum Sacrum</i> con análisis serial de los tres movimientos centrales .....	1179
C. Partitura de <i>Threni</i> con análisis serial .....	1220

## **RELACIÓN DE CONTENIDOS INHIBIDOS**

- Páginas 25 a 1093.
- Páginas 1165 a 1294 (Anexos A, B y C).



## RESUMEN

En la presente tesis se estudia la significación del texto y la profunda relación existente entre éste y la música en la producción sacra de Igor Stravinsky, que se da desde su primera composición religiosa (*Pater Noster*, 1926) hasta su última gran creación, *Requiem Canticles* (1965-1966). Asimismo, se pone de manifiesto que esa estrecha conexión alcanza su cenit en *Canticum Sacrum* (1955) y *Threni* (1957-1958), obras de gran importancia por su riqueza musical y por la hondura de su mensaje. Tras realizarse una contextualización de dichas composiciones dentro de la producción de Stravinsky y un análisis pormenorizado de las mismas, se demuestra que en ellas se dan cita diferentes elementos representativos de los tres periodos creativos del artista, por lo que, además de ser un compendio de las aportaciones de éste en el terreno de la música sacra, las dos obras mencionadas constituyen un auténtico modelo prototípico de su experiencia musical. Se evidencia que si bien *Canticum Sacrum* y *Threni* son las primeras piezas en las que el compositor ruso emplea el método dodecafónico serial de Arnold Schoenberg (dejando a salvo algunos fragmentos del ballet *Agon*), en ellas se hallan las claves que permiten entender la manera personal en que éste aplica dicho sistema, y se prefigura la futura evolución de su técnica. Igualmente, en este trabajo se analizan los medios por los cuales Stravinsky fusiona distintos lenguajes y procedimientos compositivos en las dos citadas obras.

## RESUM

La present tesi explora la significació del text i l'estreta relació existent entre aquest i la música en la producció sacra d'Igor Stravinsky, que es dona des de la seva primera composició religiosa (*Pater Noster*, 1926) fins a la seva última gran creació, *Requiem Canticles* (1965-1966). També mostra que aquesta íntima relació assoleix el seu zenit en *Canticum Sacrum* (1955) i *Threni* (1957-1958), obres de gran importància per la seva riquesa musical i per la profunditat del seu missatge. A través d'una contextualització d'aquestes composicions en la producció de Stravinsky i una anàlisi detallada, aquest treball prova que inclouen diferents elements representatius dels tres períodes creatius de l'autor. Per tant, a més de ser un compendi de les aportacions d'aquest en l'àmbit de la música sacra, les dues obres esmentades constitueixen un veritable model prototípic de la seva experiència musical. S'hi palesa que, tot i que *Canticum Sacrum* i *Threni* són les primeres peces on el compositor rus utilitza el mètode dodecafònic serial d'Arnold Schoenberg (a excepció d'alguns fragments del ballet *Agon*), contenen les claus que permeten entendre de quina manera l'empra i prefiguren el futur desenvolupament de la seva tècnica. En aquesta tesi, també s'hi analitzen els mitjans pels quals Stravinsky fusiona llenguatges i procediments compositius en les dues obres al·ludides.

## ABSTRACT

This thesis studies the significance of the text and the deep relationship between this and the music in the Igor Stravinsky's sacred production, which exists from his first religious composition (*Pater Noster*, 1926) until his last great creation, *Requiem Canticles* (1965-1966). Moreover, this study demonstrates that this close connection reaches its zenith in the works *Canticum Sacrum* (1955) and *Threni* (1957-1958), very important because of their wealth of music and message's depth. The contextualization of these compositions in the Stravinsky's production and the detailed analysis of them prove that they contain varied elements which are representative of the three creative periods of the artist. Due to this reason, these scores are a compendium of the Stravinsky's contributions to the religious music and an authentic archetypal model of his musical experience. Even though *Canticum Sacrum* and *Threni* are the first pieces where the Russian composer uses the serial twelve-tone method of Arnold Schoenberg (excepting some fragments of the ballet *Agon*), this thesis shows that they hold the keys to understand the personal way in which he applies this system and foreshadow the future evolution of his technique. Besides, this thesis analyses how Stravinsky puts together different languages and compositional procedures in the aforementioned works.

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi gratitud a las personas e instituciones que me han prestado ayuda durante la realización de esta tesis:

- En primer lugar, agradezco a mi tutor y director de tesis D. Iván González Cruz su atención, asesoramiento y consejo, y la paciencia que ha mostrado.
- Agradezco su confianza y respaldo a la Universidad Politécnica de Valencia, al Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, y a las personas responsables del Programa de Doctorado en Música del citado Departamento. Asimismo, doy las gracias a D. Héctor Julio Pérez López por sus consejos y orientaciones.
- Al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad Politécnica de Valencia, por ayudarme a conseguir documentación.
- Al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Valencia, y muy especialmente a D. <sup>a</sup> Amelia López y D. <sup>a</sup> María Josep Cortés por su experimentada ayuda.
- A la Biblioteca de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), y particularmente a D. <sup>a</sup> Carolina Pedreño.
- A D. <sup>a</sup> Eulalia Lozano Galán, bibliotecaria del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.
- A la Biblioteca del Obispado de Valencia, y singularmente a D. <sup>a</sup> Inés López Moral.
- A la Biblioteca de la Facultad de Teología de Valencia.
- A D. Vicente Ros Pérez, por sus consejos.
- A D. Enrique Sanz Burguete, por recomendarme bibliografía.
- A D. Basilio Fernández Morante y a D. Miguel Gironés Cervera, por ayudarme a conseguir documentación. A este último y a D. Joseph Barthelemy Mardon, por su cooperación en cuestiones de informática.
- Y a mi querido profesor de composición e instrumentación D. Carles Guinovart i Rubiella. Hace muchos años, durante mi último curso de carrera, en una ocasión me prestó una partitura de *Canticum Sacrum* para que la analizara. La inmediata

fascinación que me produjo dicha obra motivó el comienzo de cuantas investigaciones sobre la música de Stravinsky he llevado a cabo a lo largo de todo este tiempo.

## INTRODUCCIÓN

Existen numerosos tratados que abordan el análisis musical de la obra sacra de Igor Stravinsky, pero en ninguno de ellos se estudia de forma pormenorizada la manera en que los textos en ella utilizados pueden condicionar el discurso musical, ni la posible interrelación existente entre texto y música. En muchos de esos tratados la obra sacra es estudiada junto al resto de la extensa producción del músico ruso, por lo que no se ahonda en ella. Entre esas obras sin duda merecen destacarse las espléndidas contribuciones *Stravinsky* de Roman Vlad, *Stravinsky, The Composer and his Works* de Eric Walter White, *Stravinsky* de André Boucourechliev, *The Music of Igor Stravinsky* de Pieter C. van den Toorn y *The Music of Stravinsky* de Stephen Walsh.<sup>1</sup> Todas las citadas obras son de un valor extraordinario y tienen un incuestionable interés, por cuanto ofrecen una visión general de la obra del compositor. Sin embargo, este último aspecto hace que no puedan centrarse exclusivamente en la producción religiosa del músico (ni en ninguna parcela concreta de la misma), y que aunque en ocasiones hagan referencia a las cuestiones apuntadas, no profundicen en ellas. Si bien se han escrito diversos artículos en los que se alude a estos aspectos, a veces de manera tangencial, tampoco se ahonda demasiado en los mismos. Así, por ejemplo, en el interesante artículo de Ruth Zinar “Stravinsky and His Latin Texts” se pone de relieve que en ocasiones el compositor utilizaba métodos convencionales de relación entre palabras y música, tanto en su obra profana como sacra, y en concreto se citan diversos pasajes tomados de las obras *Oedipus Rex*, *Sinfonía de los Salmos*, *Misa*, *Canticum Sacrum* y *Threni*.<sup>2</sup> No obstante, en el mismo no se lleva a cabo el estudio exhaustivo del citado aspecto en ninguna de esas composiciones, ni se analiza cuál es el papel que en ellas cumple el texto, lo que resulta comprensible, dada la limitación de espacio inherente a un artículo. Y otro tanto cabría decir de gran parte de la bibliografía en la que se aborda la obra sacra de Stravinsky.

Además, en el caso de las obras religiosas del compositor que constan de más de un movimiento con texto, hasta la fecha tampoco se ha estudiado en profundidad el significado final que pueden adquirir los diversos textos empleados en ellas al ser

---

<sup>1</sup> Véase el epígrafe “Bibliografía”.

<sup>2</sup> Véase ZINAR, Ruth, “Stravinsky and His Latin Texts”, *College Music Symposium*, vol. 18, n° 2, New York, The College Music Society of the York College, 1978, pp. 176-188.

considerados de manera conjunta, ni el posible papel que pueda desempeñar la música que a ellos se aplica a la hora de potenciar ese significado y hacer que su mensaje pueda calar más hondo en el ánimo del oyente. Existe un interesante artículo de Robert M. Copeland en el que se ofrece una visión general sobre la relación de Stravinsky con la fe y el mensaje cristiano de su obra.<sup>3</sup> En el mismo además se analizan los temas y textos que el compositor suele abordar en su producción sacra, ofreciéndose también una clasificación de la misma. Ahora bien, aunque en el citado artículo se alude a las diversas obras religiosas del músico, no se profundiza en ninguna de ellas ni se estudia la cuestión antes señalada. La monografía *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist* (editada por Jann Pasler) incluye un artículo muy revelador sobre la producción religiosa de Stravinsky, “Aspects of the Religious Music of Igor Stravinsky”, escrito por Gilbert Amy.<sup>4</sup> En él se examinan algunas de las características de la misma, y se pone de manifiesto la unidad de ésta a lo largo de las diferentes etapas creativas del compositor, ofreciéndose igualmente una clasificación de sus obras religiosas. Sin embargo, en dicho artículo tampoco se profundiza en ninguna obra religiosa del músico ni se estudia el aspecto al que se ha hecho referencia. Por consiguiente, a día de hoy, éste, junto con los puntos anteriormente mentados, sigue estando sólo parcialmente estudiado.

Las referidas cuestiones son especialmente relevantes en *Canticum Sacrum* (1955) y *Threni* (1957-1958), dos obras para solistas vocales, coro y orquesta muy cercanas en el tiempo en las que la ensambladura entre texto y música se produce de una forma sumamente significativa, ya que los textos en ellas utilizados (en ambos casos tomados de la Vulgata latina) condicionan diversos aspectos que van desde su estructura formal hasta algunos de los lenguajes y procedimientos compositivos en ellas usados. Asimismo, en virtud de la disposición y concatenación de los textos de los diversos movimientos que integran las dos obras citadas, Stravinsky crea un hilo argumental, pleno de coherencia y significación simbólica, que trasciende al significado que esos mismos textos podrían tener considerados de forma individual.

A pesar de que existen varios análisis e incluso algunas tesis en las que se aborda el estudio de las dos obras mencionadas (casi siempre junto al estudio de otras obras), éstos bien no tratan, o bien tratan de forma algo superficial las cuestiones apuntadas, y,

---

<sup>3</sup> Véase COPELAND, Robert M., “The Christian Message of Igor Stravinsky”, *The Musical Quarterly*, vol. 68, nº 4, Oxford, Oxford University Press, October 1982, pp. 563-579.

<sup>4</sup> Véase el epígrafe “Bibliografía”.

como se verá, se centran fundamentalmente en aspectos relativos a la técnica dodecafónica empleada en ambas. Dichos aspectos son de innegable interés, ya que los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* constituyen las primeras piezas totalmente dodecafónicas de Stravinsky, y *Threni* es la primera composición escrita íntegramente utilizando dicho sistema compositivo. Debido a ello, ambas composiciones permiten analizar la peculiar manera en que el compositor se aproxima al dodecafonismo y al mismo tiempo proporcionan muchas de las claves que explican su futuro lenguaje dodecafónico. Con todo, es importante señalar que las aportaciones de *Canticum Sacrum* y *Threni* no se circunscriben a cuestiones de índole serial, al margen de que éstas sean muy relevantes. Por un lado, como se ha indicado, ambas composiciones resultan sumamente interesantes por el papel que el texto juega en ellas, por la estrecha interrelación existente entre éste y la música, y por el mensaje teológico configurado por los textos de ambas, aspectos que hasta la actualidad sólo han sido analizados en forma muy somera. Y además, junto al lenguaje serial, en las dos obras citadas coexisten multitud de lenguajes y procedimientos compositivos, no siempre visibles de forma evidente, que son ensamblados y fusionados magistralmente por el compositor sin que ello vaya en menoscabo de la profunda unidad de las mismas. Esta integración de lenguajes y procedimientos compositivos hace que se pueda considerar a *Canticum Sacrum* y *Threni* como una síntesis de la experiencia musical de Stravinsky en el campo de la música religiosa, y como centro de toda su trayectoria musical, dado que en ambas composiciones se hallan características propias de las etapas creativas anteriores del músico (la etapa rusa y la etapa neoclásica), así como de la etapa serial dodecafónica que las dos inauguran, que se prolongará hasta el final de la vida del compositor. Sin embargo, ni la forma en que Stravinsky lleva a cabo dicha fusión de lenguajes y procedimientos compositivos, ni el valor simbólico de *Canticum Sacrum* y *Threni* como modelo de sincretismo de la poética y de la expresión musical del compositor ruso, han sido estudiados a día de hoy con la profundidad que las dos obras merecen.

El escaso tratamiento dedicado a los citados aspectos por parte de los analistas en buena medida puede estar relacionado con la relativa poca atención que se ha prestado a las obras seriales del músico. Si bien existe una gran cantidad de bibliografía sobre Stravinsky, no ocurre lo mismo respecto a su tercera etapa creativa, es decir, la etapa serial. Por razones incomprensibles, las grandes obras de la etapa final del compositor, en su mayoría obras religiosas, son hasta cierto punto poco conocidas, todavía en la



actualidad. Casi no se programan en las salas de concierto, no hay una gran discografía de ellas (qué diferencia si las comparamos, por ejemplo, con *La consagración de la primavera*), y la bibliografía sobre las mismas no las analiza de forma detallada o se centra principalmente en aspectos de índole serial. Como se ha señalado, se han publicado numerosos tratados en los que se realiza una aproximación a la totalidad de la obra stravinskyana y en los que, por consiguiente, se abordan también las obras de la etapa final. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, pasan sobre ellas sin entrar demasiado en el fondo de la cuestión, y realizan un análisis algo superficial, lo que por otra parte es comprensible, puesto que, en una monografía que pretenda englobar toda la ingente producción de Stravinsky, es imposible examinar ningún aspecto ni obra en profundidad.

Además, si bien existen diversos artículos y tratados que se centran específicamente en la etapa serial del compositor, éstos suelen versar sobre aspectos de carácter general relativos a varias composiciones, pero por lo común no es frecuente que focalicen su atención en una sola obra. Entre ellos sin duda merece destacarse la excelente monografía *Stravinsky's Late Music*, de Joseph N Straus, que ofrece una visión de conjunto de toda la etapa creativa final del músico.<sup>5</sup> No obstante, se trata de una visión general, que no ahonda en ninguna obra en concreto. Aunque en dicha monografía se alude a *Canticum Sacrum* en numerosas ocasiones, en ella apenas se le dedica atención a *Threni*.

Lo mismo ocurre en el campo de las tesis existentes, algunas de las cuales abordan las obras (o los borradores de éstas) de una década completa: el interés de estos estudios es inmenso, y varios de ellos serán citados en el presente trabajo, mas si se valora el análisis de cualquiera de las diferentes obras que examinan, puede constatarse que o bien éste no es demasiado profundo, o bien se centra sólo en un determinado aspecto, por lo que se dejan diversas cuestiones por tratar. Así, por ejemplo, existe una tesis en la que se estudian los borradores de las obras seriales stravinskyanas de los años cincuenta: *Stravinsky and his Sketches: The Composing of Agon and Other Serial Works of the 1950s*, obra de Susannah Tucker.<sup>6</sup> Ese trabajo es magnífico, pero sólo se refiere al aspecto comentado, y no entra en cuestiones analíticas. Hay asimismo una interesante tesis en la que se investiga la estructura armónica de las primeras obras seriales de Stravinsky: *Harmonic structure and organization in the early serial works of*

---

<sup>5</sup> Véase el epígrafe “Bibliografía”.

<sup>6</sup> Véase el epígrafe “Bibliografía”.

*Igor Stravinsky, 1952-57*, obra de Charles Paul Wolterink.<sup>7</sup> En la misma se ofrece una visión de conjunto de las obras a las que se alude en el título (seis en total), pero no se profundiza en ninguna de ellas y casi exclusivamente se tratan cuestiones de índole armónica. Si bien en dicho trabajo se estudia *Canticum Sacrum*, no se hace lo propio con *Threni* (en él se llega hasta *Agon*, obra que precede a *Threni*). Entre los trabajos más relevantes que se ocupan del análisis de *Canticum Sacrum* y/o *Threni*, cabría destacar las tesis *The construction of order and direction in Igor Stravinsky's In Memoriam Dylan Thomas, Canticum Sacrum and Threni*, de André Douw; *Stravinsky's Topology: An Examination of his Twelve-Tone Works through Object-Oriented Analysis of Structural and Poetic-Expressive relationships with special attention to his Choral Works and Threni*, de Andrew Kuster; *The serial choral music of Igor Stravinsky*, de John Paul Brantley; y *An examination of Stravinsky's contribution to serialism in light of the theories, music and personality of Ernst Krenek, with particular reference to the connection between Lamentatio Jeremiae Prophetiae and Threni*, de Clare Hogan.<sup>8</sup> Todos esos trabajos tienen un incuestionable interés. Ahora bien, los dos primeros se circunscriben de forma casi exclusiva al análisis serial de las obras estudiadas. En ambos trabajos se presta una singular atención a la significación de las diferentes transposiciones seriales empleadas por Stravinsky en los distintos fragmentos de cada una de ellas. Tales aspectos son tratados de forma rigurosa y exhaustiva (sobre todo en el primero de los dos trabajos mencionados), pero muchos otros aspectos relevantes de esas obras no son tenidos en cuenta. En el caso del tercer trabajo citado, dado que en él se analizan varias obras, no se profundiza especialmente en ninguna de ellas. Simplemente se ofrece una visión general sobre la obra serial coral del compositor ruso, sin analizarse de forma pormenorizada ninguna de las partituras estudiadas. El cuarto trabajo comentado resulta de gran interés, por cuanto en él se explican muchos de los rasgos propios del lenguaje dodecafónico stravinskyano y se ofrece un análisis serial detallado de *Threni*. Con todo, tras exponer una serie de consideraciones generales sobre dicha obra y describir la forma en que Stravinsky aplica el serialismo en ella, el mencionado trabajo fundamentalmente se centra en establecer un paralelismo entre la misma y *Lamentatio Jeremiae Prophetiae*, de Ernst Krenek. Es importante remarcar que entre los respectivos análisis seriales incluidos en las tesis de los autores nombrados se

---

<sup>7</sup> Véase el epígrafe "Bibliografía".

<sup>8</sup> Véase el epígrafe "Bibliografía".

producen bastantes discrepancias. A ellas se aludirá posteriormente, en el análisis planteado en el presente trabajo.

En relación con la última cuestión mentada, cabe realizar algunas reflexiones. Como es lógico, cada analista aplica su enfoque y método analítico personal, puesto que analizar es en cierta forma interpretar, y la visión del analista aporta simplemente una posible versión sobre las intenciones del compositor que el texto musical deja entrever sólo parcialmente. Precisamente por esa razón, cualquier obra admite multitud de interpretaciones, que a priori pueden ser todas igualmente válidas. Sin embargo, al examinar algunas de las aportaciones de diferentes analistas a los temas abordados en el presente trabajo, en ocasiones se ha considerado que determinados enfoques pueden parecer algo forzados. Por ejemplo, el excelente trabajo de Charles Paul Wolterink al cual antes se ha hecho referencia, que será citado en numerosas ocasiones en el análisis de *Canticum Sacrum* planteado en el presente trabajo, está centrado en la estructura armónica y organización en las obras seriales de los años cincuenta, y si bien llega a consideraciones sumamente interesantes, muchas veces aquí compartidas, adolece no obstante del inconveniente que puede suponer la aplicación de conceptos tonales a una música pensada en un sistema no tonal.

Algo similar podría decirse de el espléndido libro *The Music of Igor Stravinsky* de Pieter C. van den Toorn, sin duda uno de los mejores y más profundos tratados existentes sobre la música de Stravinsky que analiza, casi en su totalidad, las obras del periodo ruso y del periodo neoclásico del músico.<sup>9</sup> Este analista sostiene que entre las diferentes etapas creativas del compositor existen distintos nexos que las unifican y dan continuidad a su obra. Uno de éstos es la presencia de la escala octofónica, que ciertamente es una constante en las dos primeras etapas del artista. No obstante, al llegar al periodo serial, el citado analista parece obstinarse en seguir descubriendo escalas octofónicas, que según él subyacen en algunos momentos tras el lenguaje serial. Ello le lleva, en el caso de *Canticum Sacrum*, a analizar únicamente los dos primeros movimientos de la obra, en los que se produce esa circunstancia, y de los que realiza un análisis excelente, denso y muy rico pese a su brevedad. En cambio, no habla de los restantes movimientos (tal vez porque en ellos no se produce dicha circunstancia), por lo que el análisis es parcial, e incompleto, dejando a salvo su indiscutible interés.

---

<sup>9</sup> Véase el epígrafe “Bibliografía”.

Además, dicho autor no dedica ningún capítulo al estudio de *Threni*, obra a la que apenas se refiere.

Por todas las razones apuntadas, y habida cuenta de los múltiples enfoques que cabe dar a las dos obras estudiadas y de la gran cantidad de discrepancias halladas en las diferentes aproximaciones a las mismas que se han realizado hasta el momento, parece necesario realizar un análisis lo más exhaustivo posible de ellas, en el que se recojan algunas de las aportaciones previas, confrontándolas en caso de que éstas sean contradictorias, y al mismo tiempo se estudien los múltiples aspectos de las mismas todavía no abordados, particularmente la significación que en ellas tiene el texto y la manera en que en ellas se fusionan distintos lenguajes y procedimientos compositivos. Dicho análisis permitirá tener una visión amplia e integradora de las citadas composiciones, y así poder valorar con propiedad su peso específico dentro de la producción de Stravinsky.

A tenor de las consideraciones expuestas, mediante el presente trabajo se pretende poner de relieve la íntima relación existente entre el texto y la música en el corpus sacro de Igor Stravinsky. Esa relación es observable ya en su primera obra religiosa (*Pater Noster*, 1926), y se prolonga por espacio de cuarenta años, llegando hasta su última gran composición, *Requiem Canticles* (1965-1966), que en muchos aspectos podría considerarse el testamento del creador ruso.<sup>10</sup> Igualmente, se aspira a evidenciar que es en *Canticum Sacrum* (1955) y *Threni* (1957-1958) donde esa profunda interrelación texto-música llega a su culminación. Estas dos últimas obras fueron escritas al inicio del periodo serial dodecafónico del músico, en un momento en el que se producía una profunda transformación en su lenguaje, que se acabaría distinguiendo por una extrema austeridad y concentración expresiva, y por consiguiente marcaron un punto de inflexión en la evolución del mismo. Además, a causa de la ubicación estratégica de ambas en el conjunto del legado compositivo stravinskyano, se pretende demostrar que en ellas confluyen variados elementos característicos de las distintas etapas creativas del autor, razón por la cual constituyen un verdadero arquetipo de su experiencia musical, en la que se comprende toda la pluralidad estilística de su época y de diversas épocas pasadas.

---

<sup>10</sup> La única composición original que escribió Stravinsky tras *Requiem Canticles* fue la canción para soprano y piano *The Owl and the Pussycat* (1966), que se trata de una obra de pequeña envergadura. Por tal motivo, puede decirse que *Requiem Canticles* es la última obra maestra del músico.

Para lograr los objetivos señalados, se realizará una aproximación a las dos mencionadas composiciones desde diferentes perspectivas, con el ánimo de que éstas ayuden a entender su significación dentro de la obra del autor.

En primer lugar, se ofrecerá una visión general de la música religiosa de Stravinsky, que ocupa un papel importantísimo en su producción, el cual además irá en aumento a medida que éste se vaya aproximando al final de sus días. Se establecerán unas características generales comunes a su obra sacra, para posteriormente ver en qué medida *Canticum Sacrum* y *Threni* pueden encajar dentro de ellas. Se prestará especial atención a la temática y textos de las composiciones religiosas del músico, con el objeto de patentizar que en las dos partituras citadas confluyen muchos de los temas predilectos del autor.

Se hablará también de la relación de Stravinsky con el serialismo, con la finalidad de estudiar la tercera etapa creativa del músico (la etapa serial). Se extraerán las características propias del dodecafonismo stravinskyano, para tratar de sentar qué es lo que hace que éste siempre sea tan personal, y tan diferente del dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena. Ello permitirá ver en qué medida las obras analizadas en el presente trabajo son representativas de la última etapa creativa del compositor y ayudará a comprender su importancia.

Una vez tratados los citados apartados introductorios, se llevará a cabo un estudio detallado de *Canticum Sacrum* y *Threni*. En relación con ello, cabe resaltar que aunque ambas composiciones presentan muchas similitudes, como por ejemplo su estructura simétrica basada en el número cinco, el importante papel que en ellas desempeñan este último y el número tres, su relación con Venecia, o el hecho de constituir las primeras incursiones de Stravinsky en el dodecafonismo, sin embargo, en muchos otros aspectos son radicalmente distintas. Dichos aspectos justifican el diferente acercamiento y, en su caso, los diversos apartados que se incluirán en el estudio de ambas. En este punto cabe realizar las siguientes consideraciones sobre las mismas:

***Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis***, obra para tenor, barítono, coro y orquesta, compuesta en 1955 y estrenada en Venecia el 13 de septiembre de 1956, bajo la dirección del propio Stravinsky, marca un antes y un después en el catálogo creativo del compositor. En los tres movimientos centrales de los cinco de que consta la partitura el músico emplea por primera vez el dodecafonismo de forma exclusiva, lo que confirma el cambio de orientación estética del compositor, que en 1951-1952 había

comenzado a experimentar con el serialismo (diatónico en aquel primer momento), y que merced a esta magna obra en 1955 se adscribe de forma clara al principio serial dodecafónico, lo que corrobora el inicio de su llamada “etapa serial”, si bien, como más adelante se verá, el serialismo está siempre pasado por el prisma personal y genial de su autor.

Esta obra supuso un cierto escándalo en la carrera de Stravinsky, y tras su estreno muchos de los que hasta ese momento le habían seguido le volvieron la espalda, pues consideraron que su adopción de la técnica de composición dodecafónica constituía una gran traición a sus principios anteriores, y suponía una capitulación ante las críticas vertidas sobre él, tanto por Theodor W. Adorno, como por la vanguardia europea, que tenía uno de sus centros importantes en los Cursos de verano de Darmstadt. Stravinsky, fiel a su estilo, no cedió ante las críticas que recibió por su *Canticum Sacrum*, y continuó componiendo música dodecafónica hasta el final de sus días.

Por los motivos referidos, y a fin de ubicar la mencionada creación en su momento histórico y poner de manifiesto su importancia, se abordarán en un capítulo independiente diversas circunstancias relativas a su génesis, así como las críticas recibidas en su estreno. Se aludirá también a la recepción posterior que tuvo dicha composición.

Seguidamente se explicarán las características generales de *Canticum Sacrum*, resaltando la hábil integración de lenguajes llevada a cabo por el compositor en la obra, y se comentarán una serie de aspectos relativos a la instrumentación y orquestación de la partitura.

*Canticum Sacrum* no sólo es fascinante por el hecho de que sus tres movimientos centrales constituyan las primeras piezas que el autor escribió utilizando únicamente el dodecafonismo, sino que lo es también por otros factores. Por un lado, según se ha indicado anteriormente, la elección y disposición de los distintos textos sacros empleados en la composición crea un hilo argumental muy interesante desde el punto de vista teológico, que está cargado de connotaciones simbólicas; y por otro, la estructura simétrica de la obra parece presentar una clara semejanza con el espacio arquitectónico en el que Stravinsky quiso que ésta fuese estrenada, la basílica de San Marcos de Venecia.

Debido al último de los aspectos citados, se dedicará un capítulo al estudio de las posibles connotaciones arquitectónicas de *Canticum Sacrum*, tratando de establecer en qué medida tienen fundamento real las opiniones expresadas por numerosos analistas,

los cuales ligan la mencionada composición stravinskyana a la basílica de San Marcos de Venecia.

En lo que se refiere a los textos empleados en la obra, cabe señalar que Stravinsky realiza una original selección de pasajes bíblicos procedentes tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo Testamento. Mediante su ensamblaje el compositor redefine su mensaje prístino, dando lugar a lo que en ocasiones se ha calificado como una “Cantata Apostólica de Alabanza”. Es importante poner de relieve que, por su selección de textos y por su mensaje, la composición mentada no tiene parangón en la historia de la música, y que al crearla Stravinsky no se acerca a ningún género musical preestablecido. Desde esta perspectiva, existe una gran diferencia entre *Canticum Sacrum* y *Threni*, como posteriormente se verá. A causa de esa circunstancia, tras reproducir los textos de la Vulgata latina empleados en la obra y ofrecer una traducción de los mismos al castellano, se dedicará un apartado a su análisis exhaustivo. En dicho apartado se examinarán en primer lugar por separado los textos de cada uno de los movimientos que integran *Canticum Sacrum*, y luego se analizará el significado final que los citados fragmentos bíblicos adquieren al ser dispuestos por Stravinsky en un determinado orden, comentándose además su mensaje. Este aspecto está bastante poco explorado, ya que en la mayoría de artículos y tratados en los que se aborda el estudio de *Canticum Sacrum* o bien no se alude a él, o bien, en el caso de que se haga alguna alusión al mismo, ésta es muy tangencial.

Tras todas esas consideraciones se realizará un análisis musical de la obra, tratando de que éste sea lo más ecléctico posible, tal como la partitura lo requiere. Sobre este extremo, hay que señalar que la bibliografía que existe sobre el tema presenta diversas contradicciones, y en general no demasiada profundidad. Así, como luego se verá, hay discrepancias entre diversos analistas acerca de si *Canticum Sacrum* es la composición en la que Stravinsky utiliza por vez primera una serie dodecafónica, también en cuanto a la nomenclatura serial del tercer movimiento, o en lo que se refiere a la consideración armónica del acorde que abre el primer movimiento, sólo por citar tres ejemplos. Por otra parte, todavía es posible leer en algunas monografías afirmaciones tales como la siguiente:

En *Canticum Sacrum*, el serialismo de Stravinski no es aún dodecafónico. Es más, las series (o la serie y sus derivadas) son mucho más amplias que en las obras que acabamos de examinar, y tienen más de doce notas.<sup>11</sup>

Las dos afirmaciones del citado autor no se corresponden con lo que la amplia doctrina existente sobre el tema ha dejado plenamente establecido, y en el presente trabajo se tratará de dilucidar esta cuestión, dejando bien claro que el serialismo de Stravinsky en los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* es dodecafónico, y que las series allí empleadas no tienen más de doce notas.

Por todo ello, se efectuará un análisis de la obra lo más exhaustivo y amplio posible, con el ánimo de recoger las aportaciones más relevantes realizadas hasta la fecha sobre el tema, y hacer diversas aportaciones nuevas, que puedan enriquecer la visión existente sobre el mismo.

El análisis musical de la partitura se llevará a cabo sin partir de esquemas preestablecidos. Como ya se ha señalado, uno de los aspectos más fascinantes de *Canticum Sacrum* es el hecho de que en la partitura se produce una enorme integración de material. Sin perjuicio de que puedan existir diferentes nexos que hagan que la obra sea muy unitaria, cada movimiento tiene una personalidad sumamente característica. Debido a lo expuesto, y simplemente por citar un ejemplo, el análisis que se planteará en la *Dedicatio*, movimiento polidiatónico en el que las referencias a los modos gregorianos son constantes, no tendrá nada que ver con el que se efectuará en los movimientos dodecafónicos, que exigen una aproximación a los mismos desde una óptica radicalmente diferente. Así, el análisis concreto de cada pieza vendrá dado por lo que ésta dicte, para evitar en la medida de lo posible que aquél pueda resultar forzado, como antes se indicaba a propósito de algunas de las aportaciones al tema hechas por diversos analistas. Por ello, si bien siempre se procurará buscar un enfoque sinérgico que aborde cuestiones de índole formal, melódica, armónica, rítmica y contrapuntística, además de aspectos relativos a la instrumentación y orquestación, dependiendo de la especificidad de los distintos fragmentos analizados se aludirá a elementos procedentes de diferentes sistemas musicales de organización de sonidos. De este modo, se hará referencia a la modalidad, al diatonismo y polidiatonismo, a la octofonía, y al serialismo

---

<sup>11</sup> MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, *Stravinski, Discografía recomendada y obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península SA, 2001, p. 454. Al referirse a “las obras que acabamos de examinar”, el citado autor está aludiendo a la *Cantata, el Septeto, Tres Canciones de William Shakespeare e In Memoriam Dylan Thomas*.



dodecafónico.<sup>12</sup> Al analizar los tres movimientos dodecafónicos de *Canticum Sacrum* (concretamente los movimientos segundo, tercero y cuarto de la composición), se realizará un estudio pormenorizado de las dos series dodecafónicas en ellos utilizadas, que atenderá a su morfología interna y a la posible presencia de isomorfismos. Igualmente, se hablará de la polaridad y se hará referencia a los procedimientos mediante los cuales Stravinsky establece polaridades a lo largo de la partitura.

Por otra parte, al analizar cada movimiento de *Canticum Sacrum* se conectará el análisis puramente musical con el análisis de los textos en él empleados, y con las posibles implicaciones arquitectónicas del mismo. Se abarcará el máximo de perspectivas posibles sobre la obra, con el objeto de poder ofrecer una visión integradora de ésta.

Pese a sus múltiples puntos de contacto con *Canticum Sacrum*, *Threni* es una composición de naturaleza bien distinta. La citada obra, para soprano, contralto, dos tenores, bajo, bajo profundo, coro y orquesta, fue compuesta en 1957-1958 y estrenada el 23 de septiembre de 1958 en la Sala della Scuola Grande di San Rocco de Venecia, también bajo la dirección del propio Stravinsky. Por su duración (treinta y cinco minutos) es la más extensa de las composiciones religiosas del músico y también la más extensa de todas las obras de su etapa creativa final.

Podría decirse que *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae*, constituye un singular oficio de Tinieblas, que no está destinado al uso litúrgico, puesto que por su selección de textos se aparta del ritual católico romano. Tal hecho, ciertamente chocante dada la naturaleza de la composición, priva a ésta de un carácter funcional, ya que excluye totalmente la posibilidad de que pueda ser utilizada en el mencionado servicio religioso. Ahora bien, para poder entender dicha obra, es imprescindible definir en primer lugar el concepto, las características y la función de un oficio de Tinieblas. Ello ayudará a comprender el porqué de la partitura stravinskyana y permitirá contextualizarla, viendo en qué aspectos respeta el compositor ruso la larga tradición existente en el género musical ligado a ese rito particular, y en cuáles se aparta de ella, lo que redundará en que de este modo posteriormente se pueda valorar con total propiedad el alcance y significado de las diferentes innovaciones llevadas a cabo en esa original creación y por consiguiente también en el citado género.

---

<sup>12</sup> Sobre esta cuestión, véase en el presente trabajo el epígrafe “Metodología”.

Ésta es la razón por la que, con carácter previo, se hace necesario establecer la importancia y valor religioso del Libro de las Lamentaciones, tradicionalmente atribuido al profeta Jeremías, de donde los diversos compositores que han escrito oficios de Tinieblas y el propio Stravinsky en su peculiar creación toman los textos utilizados. Para ello se ubicará en su contexto histórico el citado libro bíblico y se estudiará su trascendencia, mérito literario, valor teológico, y uso litúrgico, con especial atención al rito católico romano (hacia el que casi siempre miraba el compositor en su música sacra), que incorpora textos del Libro de las Lamentaciones en el primer Nocturno de cada uno de los tres Maitines que integran el Triduo Sacro o *Triduum Sacrum* (Jueves, Viernes y Sábado Santos). De este modo se podrá abordar el análisis de la significación trascendente atribuida al oficio de Tinieblas (*Tenebrae*), y a todo el venerable y misterioso ritual que lo rodea, que tanto ha fascinado a un ingente número de compositores a lo largo de la historia, estudiándose además la transformación de dicho rito en los últimos tiempos, drásticamente simplificado después de las diferentes reformas introducidas por el Concilio Vaticano II (1962-1965). Se detallarán los textos del Libro de las Lamentaciones utilizados en el citado servicio durante la época de la composición de *Threni*, así como las diversas fórmulas de apertura y cierre que los enmarcan, con el propósito de establecer con posterioridad en qué se aparta Stravinsky de la práctica oficial de la Iglesia Católica. Asimismo, se dedicará un epígrafe al estudio de la parte musical del oficio de Tinieblas, en la que sin duda sobresale el género “Lecciones de Tinieblas” o “Lamentaciones de Jeremías”, también llamado “Trenos”, que empezó a cultivarse en forma de canto monódico ya en los primeros años de la Iglesia Romana, dando lugar a unas melodías estereotipadas en los distintos países de Europa a lo largo de toda la Edad Media, si bien existían algunas diferencias en los diferentes ámbitos locales. Con el advenimiento de la polifonía el género floreció espectacularmente, siendo el Renacimiento y el Barroco las épocas en las que éste alcanzó su máximo esplendor. Para ilustrar todo ello, en dicha rúbrica se examinará la evolución que ha experimentado la mencionada forma musical en el transcurso de los siglos, desde los tiempos del canto llano hasta la época de la composición de *Threni*, relacionándose además los principales músicos que han compuesto obras de este tipo y sus diferentes aportaciones al género.

Tras el estudio de esos aspectos introductorios se estará en condiciones de acometer el examen de *Threni*. Procediendo en forma similar a como se hará en el caso de *Canticum Sacrum*, se expondrán una serie de cuestiones relativas a la génesis de la obra y su

acogida, se examinarán las características generales de la partitura, detallando su estructura y comentando su plantilla vocal y orquestal, y se analizarán de forma pormenorizada los textos sacros que escoge Stravinsky para ella, considerándolos tanto de forma individual como conjunta, a la luz de su ordenación final. Dado que en dicha obra el compositor aborda un género musical preexistente (a diferencia de lo que ocurre en *Canticum Sacrum*), se cotejará dicha selección de textos con la antología oficial prescrita por el Breviario romano para el oficio de Tinieblas católico, viendo en qué aspectos coinciden y en cuáles difieren ambas recopilaciones. Ello permitirá colegir el posible mensaje teológico que el compositor crea con los diferentes capítulos y versículos bíblicos por él elegidos, y apreciar la ingeniosa manera en que su significado trascendente es potenciado mediante la música, la cual con posterioridad será también ampliamente estudiada en detalle. Además, se dedicará un capítulo al estudio de las posibles influencias de otras lamentaciones en la composición stravinskyana.

Todos los citados temas contribuirán a poner de relieve el valor extraordinario de *Threni*, y ayudarán a entender de qué manera Stravinsky se aproxima a un género hartamente frecuentado en el pasado, renovándolo y dotándolo de un nuevo impulso, tanto en lo sagrado como en lo estrictamente musical. El compositor ruso entronca en muchos puntos con una tradición y una simbología largamente consolidadas, y las transforma al mismo tiempo en profundidad, sin que este remudamiento implique en absoluto que se pierda de vista el sentido primigenio de las elegías del profeta Jeremías. Éste se mantiene intacto, pero a la vez es trascendido, ya que el músico arroja una nueva luz sobre el texto bíblico abordado, que clarifica y potencia en extremo su sentido teológico final.

Las innovaciones de *Threni* en lo sacro discurren en paralelo con los grandes hallazgos musicales de la partitura, de tal manera que se produce una honda interacción entre esos dos terrenos, que refuerza e incrementa la pujanza de sus respectivos mensajes. Así, muchos de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos que entran en juego en la obra están empleados en íntima conexión con el sentido de los versos de las Sagradas Escrituras puestos en música, por lo que un elemento en principio extramusical como es el contenido conceptual del texto pasa a ocupar un primer plano en la composición, condicionándola totalmente. Ello determina que para poder acercarse a una obra tan compleja sea imprescindible un enfoque integrador, que plantee el estudio de ambos aspectos y de su influencia recíproca, puesto que el análisis de sólo

uno de ellos sería necesariamente incompleto, y no permitiría aprehender la grandeza de la creación stravinskyana.

Como se ha indicado anteriormente, desde el punto de vista compositivo *Threni* es la primera obra de Stravinsky construida íntegramente a partir de una sola serie dodecafónica. Por consiguiente, todos los elementos que entran en juego a lo largo de la partitura provienen exclusivamente de la serie de doce notas empleada. Este hecho constituye una importante novedad en relación con las composiciones anteriores del autor, *Canticum Sacrum* y *Agon*, en las que el dodecafonismo convivía con otros lenguajes no seriales. Debido a la extensa duración de *Threni*, dicha circunstancia sin duda supone un reto y a priori entraña un cierto peligro, puesto que componer treinta y cinco minutos de música basándose únicamente en el material sonoro citado puede conllevar numerosas limitaciones. Sin embargo, pese a ser la primera ocasión en la que se enfrentaba a un desafío similar, y aunque en aquella época contaba con setenta y cinco años de edad, Stravinsky sale plenamente triunfante del mismo y compone una de sus grandes obras maestras. De este modo, la parquedad de los elementos utilizados en *Threni* en absoluto supone pobreza en el resultado obtenido, sino que por el contrario revela la inagotable capacidad creativa de su autor, que con una sola serie de doce notas es capaz de construir un edificio sonoro sumamente variado, al tiempo que perfectamente cohesionado. Así, la extraordinaria riqueza de la obra y sus innumerables sutilezas de escritura logran mantener en todo momento el interés del oyente. Lo que en manos de otro compositor podría haber acabado resultando tedioso, en manos de Stravinsky se convierte en una lección magistral de economía e inventiva.

A diferencia de lo que ocurre en *Canticum Sacrum*, en donde se emplean dos series dodecafónicas distintas, las cuales son comentadas en los capítulos del presente trabajo dedicados al análisis de los movimientos en que éstas aparecen, dado que la serie empleada en *Threni* es la misma en toda la composición, se ha considerado conveniente dedicar un capítulo autónomo al estudio de ésta. En él se analizará detalladamente la morfología interna de la misma y además se examinarán los diferentes procedimientos de derivación serial empleados por Stravinsky en el transcurso de la obra, que le permiten obtener la variedad de material requerida en una partitura tan extensa, aun cuando éste proceda siempre de una misma fuente, circunstancia que garantiza la unidad y coherencia de la composición. Una vez analizados los aspectos concernientes a la técnica serial de la obra, se estudiarán de forma individualizada los tres grandes movimientos que la componen, *De Elegia Prima*, *De Elegia Tertia* y *De Elegia Quinta*,

dividiendo el segundo de éstos en tres partes, *Querimonia*, *Sensus Spei*, y *Solacium*, de acuerdo con la distribución formal planteada por Stravinsky en la partitura. Dada la importancia de la introducción que precede a *De Elegia Prima (Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae)*, ésta será examinada en un capítulo independiente. Al igual que en el estudio de *Canticum Sacrum*, se efectuará una aproximación a *Threni* desde distintas perspectivas, y se procurará que en todo momento éstas se adapten a las características del objeto examinado.<sup>13</sup> Nuevamente, se realizará un análisis de la obra lo más circunstanciado posible, recogiendo las aportaciones más relevantes realizadas hasta la fecha sobre el tema, intentando arrojar algo de luz sobre las discrepancias que se producen entre ellas, y ofreciendo diversas aportaciones nuevas que puedan enriquecer la visión existente sobre la composición.

De entrada, además de llevarse a cabo un análisis formal de cada uno de los movimientos que integran la partitura, se hará un análisis serial completo y pormenorizado de los mismos. Tras ello, se estudiarán las posibles interacciones del serialismo dodecafónico con otros sistemas, haciéndose referencia a diversas formaciones protodiatónicas (más concretamente, se aludirá a sistemas pre-pentatónicos, pentatónicos defectivos y pentatónicos puros), al diatonismo, a la modalidad, a la tonalidad, y a la octofonía. Se observará el material melódico-rítmico utilizado por Stravinsky en *Threni*, se examinará la obra desde un punto de vista armónico, y se analizarán las relaciones de polaridad establecidas por el compositor en ella. Asimismo, se estudiará *Threni* desde una perspectiva contrapuntística, se pondrán de manifiesto sus aportaciones en el terreno de la instrumentación y la orquestación, y se verá en qué medida en la partitura se emplean procedimientos compositivos y recursos estilísticos heredados de la tradición.

Por otra parte, de forma análoga a como se hará en el estudio de *Canticum Sacrum*, al analizar cada movimiento de *Threni* se conectará el análisis puramente musical del mismo con el análisis de los textos en él empleados, prestándose además especial atención a la posible presencia de simbolismos sonoros.

Junto a las cuestiones específicas señaladas, al analizar las dos obras estudiadas en el presente trabajo, se verá en qué grado éstas son representativas de la última etapa creativa de Stravinsky (la etapa serial), y en qué grado presentan características propias

---

<sup>13</sup> Sobre esta cuestión, véase en el presente trabajo el epígrafe “Metodología”.

del lenguaje musical de sus etapas rusa y neoclásica. Ello permitirá dilucidar si éstas pueden ser consideradas como un modelo prototípico de la experiencia musical del compositor.

Igualmente, en el transcurso del análisis de *Canticum Sacrum* y *Threni*, se comentarán diferentes posibles erratas e irregularidades seriales presentes en sus respectivas partituras, y por la importancia de estas cuestiones se dedicará un capítulo independiente al estudio de las mismas. El referido capítulo se ubicará al final del presente trabajo, como anexo al mismo. En él se recogerán, confrontarán y explicarán las distintas aportaciones al tema ofrecidas por la doctrina y se realizarán diversas aportaciones nuevas, no incluidas en la relativamente escasa literatura que aborda dichos aspectos. Tras ese capítulo, y también como anexo al presente trabajo, se adjuntarán las partituras orquestales de las dos composiciones mencionadas. En los movimientos dodecafónicos de éstas (los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* y la totalidad de *Threni*), las citadas partituras incorporarán un análisis serial pormenorizado.

Mediante el análisis de todos los aspectos aludidos se pretende ofrecer una visión final amplia e integradora de *Canticum Sacrum* y *Threni*, que pueda enriquecer cualquier aproximación a estas obras, tanto con fines interpretativos como con fines simplemente analíticos o de estudio. Considerado desde este punto de vista, el análisis es capaz de recrear el texto musical, y es precisamente esa recreación lo que intenta lograr el presente trabajo, con la intención de que sea lo más exhaustiva posible, aun a sabiendas de que nunca será suficiente, puesto que tratar de agotar todas las diferentes interpretaciones que puede admitir un texto musical es forzosamente una empresa vana. Sin embargo, tanto la extraordinaria riqueza y perfección de las dos obras estudiadas, como su gran importancia dentro de la producción stravinskyana, justifican plenamente cuantos esfuerzos se realicen en ese sentido.

## METODOLOGÍA

Para la elaboración del presente trabajo se han dado diferentes pasos, en función de las distintas líneas de investigación planteadas.

De entrada, se ha estudiado en su conjunto la producción sacra de Stravinsky, examinando el papel que los textos desempeñan en ella y la relación entre texto y música existente en la misma, y poniendo de relieve la importancia de *Canticum Sacrum* y *Threni* en lo que se refiere a esos aspectos. Se han analizado detalladamente los textos de la Vulgata empleados en las dos citadas composiciones, siguiéndose siempre un mismo procedimiento. En primer lugar, dichos textos han sido observados de forma aislada, es decir, considerando los diferentes movimientos de cada obra por separado. Al llevar a cabo el estudio individualizado de los diversos versículos bíblicos empleados por el compositor en cada movimiento, éstos siempre han sido ubicados en el contexto bíblico del cual proceden, para así poder tener una mejor comprensión del texto analizado y sintetizar su idea general. Una vez realizado el referido examen individualizado, los textos empleados en cada obra han sido contemplados de forma conjunta, con el objeto de inferir el posible mensaje que Stravinsky crea a través de su concatenación. Además, al analizar *Canticum Sacrum* y *Threni*, se ha abordado la estrecha conexión existente entre sus respectivos textos y la música que a los mismos aplica el compositor, estudiando la manera en que su significado es potenciado a través de ella.

Asimismo, se ha tratado la relación de Stravinsky con el serialismo, viendo cuáles son los rasgos del lenguaje serial del compositor y las diferentes categorías estilísticas por las que éste pasa en su proceso de adopción del lenguaje serial. Ello ha permitido situar las dos composiciones estudiadas en la producción serial del músico, viendo en qué medida éstas son representativas de la misma.

En conexión con el punto anterior, y con el objeto de contextualizar las dos mencionadas obras dentro del corpus creativo de Stravinsky, se han estudiado las circunstancias relativas a su génesis y estreno, analizando la repercusión que ambas tuvieron en su momento histórico y mostrando su importancia en el legado compositivo del autor.

En el caso de *Threni*, dado que con esta obra el artista se acerca al género musical de la lamentación, harto frecuentado en el pasado, se ha dedicado un capítulo específico al estudio del mismo. En él, con carácter previo se han analizado los textos del Libro de las Lamentaciones bíblico, y su valor y uso litúrgico, con especial atención al oficio de Tinieblas católico, que fue el que originó el citado género musical. Se han examinado los textos empleados en el rito mentado, con el objeto de compararlos con los que utiliza Stravinsky en *Threni* y así poder establecer cuáles son sus principales aportaciones desde ese punto de vista. Igualmente, se ha dedicado un capítulo al estudio de la evolución de la lamentación como forma musical a lo largo de la historia, para ver en qué medida Stravinsky renueva dicho género, y otro al de la posible influencia de otras lamentaciones en *Threni*.

En lo que atañe al análisis de *Canticum Sacrum* y *Threni*, se ha trabajado con las únicas ediciones existentes de ambas obras, todas ellas de la editorial Boosey & Hawkes.<sup>14</sup> Existen dos ediciones de cada una de las obras aludidas, la primera de las cuales es la partitura orquestal, y la segunda la reducción para voces y piano. En los dos casos, al cotejar las dos ediciones de cada obra se ha constatado que se dan algunas discrepancias entre ambas, y además, al analizar las mencionadas composiciones, en ocasiones se han detectado en ellas diversas irregularidades de índole serial. Tales cuestiones se han abordado en un apartado dedicado a las erratas de *Canticum Sacrum* y *Threni* incluido como anexo al final del presente trabajo, para cuya confección se han consultado diversas obras que abordan el estudio de los borradores de ambas composiciones y la problemática de sus posibles erratas. De este modo, se ha tratado de esclarecer cuándo estamos ante erratas del editor y cuándo estamos ante transgresiones voluntarias del sistema serial por parte de Stravinsky.

Por lo que concierne a los métodos analíticos empleados a la hora de examinar *Canticum Sacrum* y *Threni*, cabe señalar que han sido varios, y que éstos se han interrelacionado, con la finalidad de producir una sinergia y así obtener unas conclusiones más cumplidas que las que un solo método analítico podría ofrecer. De entrada, se ha realizado un análisis estilístico de las dos obras estudiadas, para ver en qué medida presentan características propias del lenguaje del compositor y en qué medida incorporan recursos y procedimientos tomados del pasado. Además, en todos los movimientos de las dos obras investigadas se ha llevado a cabo un análisis formal o

---

<sup>14</sup> Véase en el presente trabajo el epígrafe “Fuentes musicales”.



estructural, y también se han comentado diferentes aspectos relativos a su instrumentación y orquestación, sumamente original. Se ha realizado también un análisis motivico de *Canticum Sacrum* y *Threni*, estudiándose el material melódico-rítmico utilizado por el compositor en sus respectivas partituras. Igualmente, las dos composiciones han sido analizadas desde una perspectiva armónica, estudiando los diferentes agregados armónicos en ellas utilizados y la forma en que éstos se suceden, e intentando ubicarlos en el contexto del sistema musical de organización de sonidos en el cual se hallan en cada caso. Mediante la interrelación de los citados enfoques se ha pretendido lograr un análisis lo más completo posible de todos los componentes musicales de las dos obras antedichas.

En relación con lo expuesto, cabe poner de relieve que los distintos tipos de análisis apuntados, y muy particularmente los dos últimos, el motivico y el armónico, no han sido aplicados siempre de forma invariable. Admitido que *Canticum Sacrum* y *Threni* son obras de bastante complejidad, caracterizadas fundamentalmente por un gran eclecticismo y por la enorme integración de lenguajes y procedimientos compositivos que en ellas lleva a cabo Stravinsky (esta circunstancia es especialmente relevante en *Canticum Sacrum*), el planteamiento de los sistemas analíticos mentados se ha ajustado a los diferentes lenguajes empleados por el compositor en cada movimiento de cada una de las dos partituras. De este modo, cada fragmento musical ha impuesto la elección de los medios que mejor han permitido acercarse a él. En el caso de *Canticum Sacrum*, cabe diferenciar entre la *Dedicatio*, los movimientos primero y quinto, y los tres movimientos centrales de la composición. La *Dedicatio* ha sido estudiada desde una perspectiva fundamentalmente armónica y contrapuntística, recurriéndose incluso a un gráfico de tipo schenkeriano, con el objeto de sintetizar la trayectoria de las voces y su evolución. También se ha realizado un análisis de la pieza desde un punto de vista modal, puesto que las referencias a los modos gregorianos son constantes en ella. Los movimientos primero y quinto han sido examinados igualmente desde una óptica armónica y contrapuntística, si bien en ellos asimismo se ha estudiado ampliamente el material melódico-rítmico usado por el compositor. En estos dos movimientos se ha prestado una gran atención a las relaciones de polaridad creadas por Stravinsky, así como a las interacciones entre un sistema octofónico y el modo gregoriano de *Re* que en los mismos se producen.<sup>15</sup> Este último aspecto ha determinado que también se efectúe

---

<sup>15</sup> En el epígrafe “Euntes in mundum” se explicará lo que era para Stravinsky el concepto de polaridad, imprescindible para acceder a su música.

un análisis de ambos movimientos desde una perspectiva modal. Aceptado que el quinto movimiento de la partitura constituye la retrogradación casi literal del primero (se trata de un palíndromo), ambos han sido cotejados cuidadosamente para determinar en qué momentos ésta deja de ser exacta, indicándose las principales mutaciones observadas. Al acometer el estudio de los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* (segundo, tercero y cuarto), así como el de los tres que integran *Threni*, se ha partido de un enfoque distinto. Habida cuenta de que las piezas aludidas están compuestas según el sistema serial dodecafónico, en primer lugar se ha llevado a cabo un análisis serial exhaustivo de las mismas en el que se ha identificado cada nota de la partitura atendiendo al orden de las diferentes formas seriales empleadas.<sup>16</sup> Dicho análisis está incorporado a las partituras de ambas obras incluidas como anexo al final del presente trabajo, y en el mismo, tanto el nombre de las formas seriales usadas, como los números de los sonidos integrantes de éstas, han sido escritos utilizando colores distintos del negro, para que así destaquen sobre el cuerpo del texto original. Se ha asignado a cada forma serial y al conjunto de sonidos que la componen un color diferente, para hacer más fácil el seguimiento de las diversas formas seriales implicadas en cada caso.<sup>17</sup> Además, se ha estudiado en forma pormenorizada la morfología interna de cada una de las tres series a partir de las cuales están contruidos los mencionados movimientos,<sup>18</sup> y en el análisis de cada uno de éstos se ha especificado cuáles son los intervalos potenciados por Stravinsky y se han examinado los diversos procedimientos de

---

<sup>16</sup> Tanto la nomenclatura y la numeración serial adoptadas en el presente trabajo, como el procedimiento utilizado en el mismo para calcular el subíndice de las diferentes transposiciones seriales empleadas por Stravinsky en las partituras analizadas, son explicados en el análisis de la serie a partir de la cual está construido *Surge, aquilo*, segundo movimiento de *Canticum Sacrum*. Véase el epígrafe “Surge, aquilo”.

<sup>17</sup> Los colores utilizados han sido los siguientes: azul para las formas seriales “O” (original), rojo para las formas seriales “I” (inversión), marrón para las formas seriales “RO” (retrogradación de la serie original), y verde para las formas seriales “RI” (retrogradación de la inversión). Esporádicamente, cuando la complejidad del texto musical hace que sea difícil entender el análisis sólo con esos cuatro colores (ello ocurre en los casos en que se producen entrecruzamientos y/o interpolaciones seriales entre diferentes transposiciones de una misma forma serial), se ha empleado un color distinto a los citados. Tal circunstancia se da en *Spes*, la segunda de las tres virtudes teologales celebradas en *Ad Tres Virtutes Hortationes* (tercer movimiento de *Canticum Sacrum*), más concretamente en las páginas 21-23 de la partitura orquestal. En el citado fragmento el compositor utiliza simultáneamente dos transposiciones distintas de la forma serial RI (RI0 y RI9), por lo que, si ambas se hubieran señalado en color verde, habría sido muy complicado seguir sus respectivas trayectorias. Habida cuenta de ello, se ha usado el color violeta para la transposición RI9 (y el verde para RI0). Algo similar ocurre en la subsección correspondiente a la letra hebrea *Samech*, que es la quinta letra de las ocho que componen *Sensus Spei*, segundo movimiento de *Threni*, en concreto en las páginas 42-43 de la partitura orquestal. En el citado fragmento el compositor utiliza simultáneamente dos transposiciones de la forma serial O (O3 y O0), por lo que, si ambas se hubieran señalado en color azul, se habrían podido confundir sus respectivas trayectorias. Por ello, se ha empleado el color violeta para la forma serial O0 (y el azul para O3).

<sup>18</sup> La primera de esas tres series es utilizada en *Surge, aquilo* (segundo movimiento de *Canticum Sacrum*), la segunda en *Ad Tres Virtutes Hortationes* y *Brevis Motus Cantilenae* (movimientos tercero y cuarto de *Canticum Sacrum*), y la tercera en la totalidad de *Threni*.

derivación serial que éste emplea. Obviamente, una vez realizado el análisis serial de cada pieza, que es el primer paso indispensable para poder entenderla, se ha llevado a cabo un análisis del material melódico-rítmico utilizado en ella (análisis motivico). Al efectuar este último tipo de análisis, fundamental a la hora de estudiar la música serial, se han señalado los casos en que un motivo reaparece varias veces, ya sea a lo largo de un movimiento o a lo largo de la totalidad de la composición. Este aspecto es especialmente relevante en el caso de *Threni*, en donde, como se verá posteriormente, cabe atribuir a determinados motivos un valor simbólico. Aparte del análisis motivico, se ha realizado un análisis armónico de esos movimientos, observando los acordes que en ellos emplea Stravinsky y estudiando las relaciones de polaridad que se establecen en el transcurso del discurso musical. También se ha llevado a cabo un estudio del lenguaje contrapuntístico de los citados movimientos, concedido que el compositor acude al canon y al *fugato* en bastantes momentos a lo largo de los mismos. Asimismo, se han puesto de manifiesto las múltiples referencias a sistemas protodiatónicos, al diatonismo, a la modalidad, a la tonalidad, y a la octofonía que subyacen tras el entramado dodecafónico. Al analizar la sección *Sensus Spei*, ubicada en el centro de *De Elegia Tertia* (segundo movimiento de *Threni*), se ha incluido un pequeño gráfico de tipo schenkeriano que ayuda a evidenciar las connotaciones tonales que presenta el fragmento. Igualmente, en el desarrollo del estudio de ambas composiciones, se ha examinado la forma en que Stravinsky integra y fusiona diferentes lenguajes y procedimientos compositivos.

Las obras consultadas para la realización del análisis son de muy diversa índole. Primeramente se ha acudido a las pocas obras escritas que nos legó Stravinsky, que por ser anteriores a las dos composiciones estudiadas lógicamente no hacen referencia a ellas, aunque sí nos aclaran conceptos del artista que se pueden extrapolar a toda su producción. Posteriormente se han consultado los libros que el músico escribió junto con Robert Craft, su amanuense. Y finalmente se han utilizado gran cantidad de artículos, tratados, monografías y tesis sobre la vida y obra del mencionado compositor. Dado que la mayor parte de todas estas obras están escritas en un idioma distinto al utilizado en el presente trabajo, en la mayoría de los casos en que éstas han sido citadas se ha optado por respetar su lengua original, para intentar preservar al máximo la idea prístina de los distintos autores mentados, si bien en todos esos casos se ha incluido una traducción como nota al pie. En los casos en que una cita ha sido transcrita traducida al castellano, se ha indicado esta circunstancia en la nota al pie en la que se proporciona la

referencia de la fuente en cuestión, mediante la expresión “[Traducción del autor]”. La mayoría de libros y tratados han sido adquiridos en el extranjero a través de Internet, y los artículos y tesis se han conseguido mediante el servicio de préstamo interbibliotecario de la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), de la Biblioteca de la Universidad de Valencia, de la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Valencia y de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Asimismo, se ha consultado en la ESMUC la base de datos del RILM (Abstracts of Music Literature) con el objeto de recabar la máxima información posible acerca de las diferentes publicaciones existentes sobre el tema abordado en el presente trabajo.

En lo tocante a las posibles connotaciones arquitectónicas de *Canticum Sacrum*, se han consultado diferentes artículos, libros, tratados y tesis en los que se alude al tema. Además, se han examinado dos monografías sobre la basílica de San Marcos de Venecia que incluyen planos de su planta y análisis de sus mosaicos, las cuales fueron adquiridas en la misma basílica.<sup>19</sup>

En cuanto al análisis de los textos sacros utilizados en las obras estudiadas, para su elaboración se han empleado diversas monografías en las que se realiza una exégesis de los mismos, así como varias ediciones de la Biblia, algunas comentadas y otras sin comentar. Se ha consultado la Biblia en su versión Vulgata<sup>20</sup> y en varias traducciones de esta última al castellano,<sup>21</sup> y también se han examinado diferentes versiones de las Sagradas Escrituras en castellano y catalán basadas en los textos originales, escritos en hebreo, griego y arameo.<sup>22</sup> En todos los casos mencionados se han cotejado varios

---

<sup>19</sup> Las dos monografías se citan en el epígrafe “Connotaciones arquitectónicas de *Canticum Sacrum*”, y en el apartado de bibliografía incluido al final del presente trabajo.

<sup>20</sup> Véanse BIBLIA, *Biblia Sacra Vulgatae editionis (Sixti V Pont. Max. iussu recognita et Clementis VIII Auctoritate Edita)*, editio emendatissima apparatus critico instructa cura et studio Monachorum Abbatiae Pontificiae Sancti Hieronymi in Urbe Ordinis Sancti Benedicti, Roma, Marietti S. Sedis Apostolicae Typographi A. C. Editores, 1959; y BIBLIA, *Biblia Sacra, Vulgatae Editionis, Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, versión a cargo de la Società Biblica Cattolica Internazionale (SOBICAIN), Milano, Edizioni San Paolo, 2003.

<sup>21</sup> Véanse BIBLIA, *La Santa Biblia*, traducción de la Vulgata latina al español realizada por el R. MO. P. Felipe Scio de San Miguel, Obispo electo de Sevilla, nueva edición a costa de la Sociedad Americana de la Biblia, edición estereotípica por A. Chandler, Nueva York, 1832; y BIBLIA, *Sagrada Biblia*, traducción de la Vulgata Latina teniendo a la vista los textos originales realizada por el P. José Miguel Petisco (Compañía de Jesús) y publicada por el Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat, Valencia, Editorial Alfredo Ortells, S. L., 1986.

<sup>22</sup> Véanse BIBLIA, *La Bíblia*, traducció interconfessional a càrrec de l'Associació Bíblica de Catalunya, Barcelona, Editorial Claret, 1994; BIBLIA, *La Santa Biblia, Primera edición ecuménica*, 3 vols., versión sobre los textos originales dirigida por Evaristo Martín Nieto, Barcelona, Ediciones Paulinas Plaza & Janes, S.A., 1969; BIBLIA, *Nueva Biblia de Jerusalén*, versión realizada sobre los textos originales por la Escuela Bíblica de Jerusalén, nueva edición revisada y aumentada, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, S. A., 1998; BIBLIA, *Sagrada Biblia*, prefacio, introducciones y revisión general sobre los textos originales a cargo del R. P. Serafín de Ausejo, duodécima edición, Barcelona, Editorial Herder S. A.,

ejemplares pertenecientes a diferentes ediciones, para así poder despejar cualquier contradicción o discrepancia que pudiera existir entre ellos, no sólo en lo referente al texto sino también en lo que respecta a su división en capítulos y versículos. Se ha podido acceder a los citados textos a través de la Biblioteca del Obispado, la Biblioteca de la Facultad de Teología, y la Biblioteca Pública, todas ellas de la ciudad de Valencia.

---

1974; BIBLIA, *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., decimocuarta edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica, S. A., 1963; y BIBLIA, *Sagrada Biblia*, tomo 2: *Evangelio según San Marcos*, versión realizada a partir de los textos originales, dirigida por José María Casciaro, traducida y anotada por la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 1976.

## CONCLUSIONES

Mediante el presente trabajo se ha puesto de relieve la profunda relación existente entre el texto y la música en la producción sacra de Igor Stravinsky, que se da ya desde su primera composición religiosa (*Pater Noster*, 1926) y se prolonga hasta su última gran creación, *Requiem Canticles* (1965-1966). Asimismo, se ha evidenciado que esta estrecha interrelación texto-música llega a su culminación en *Canticum Sacrum* (1955) y *Threni* (1957-1958), primeras obras sacras en las que Stravinsky emplea el dodecafonismo, en el caso de la primera en sus tres movimientos centrales, y en el de la segunda en la totalidad de la misma. Y además, se ha demostrado que esas dos composiciones constituyen un verdadero arquetipo o modelo prototípico de la experiencia musical del mencionado autor, ya que las mismas desempeñan un papel de bisagra en su producción y por ese motivo confluyen en ellas diversos elementos característicos de sus distintas etapas creativas.

Para lograr los citados objetivos, se ha realizado una aproximación a las dos mencionadas obras desde diferentes perspectivas, que han ayudado a entender su significación dentro del legado compositivo del músico. Ello ha permitido llegar a las conclusiones expuestas a continuación.

De entrada, se ha ofrecido una visión general de la música religiosa del compositor, que ocupa un papel importantísimo en el conjunto de su obra, y que va en aumento a medida que éste se aproxima al final de sus días. La panorámica aludida revela la existencia de unas características generales comunes a la producción sacra de Stravinsky, de las que *Canticum Sacrum* y *Threni* participan plenamente. El análisis de la temática y textos de las obras religiosas del músico prueba que en las dos composiciones citadas confluyen muchos de sus temas predilectos. Así, en *Canticum Sacrum* se dan cita dos temas recurrentes en la obra sacra de Stravinsky. El primero de ellos lo constituyen las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad), que tienen un movimiento expresamente consagrado a ellas (el tercero, *Ad Tres Virtutes Hortationes*), y que también aparecen en los dos movimientos que lo flanquean. Cabe señalar que los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* anticipan la temática de *A Sermon, a*

*Narrative, and a Prayer* (1960-1961), obra que igualmente gira en torno a las tres virtudes teológicas.

El segundo de los temas recurrentes en la obra sacra del artista ruso que aparece en *Canticum Sacrum* es en realidad un tema de naturaleza dual, integrado por la alabanza y la oración. Según se ha indicado, ambos temas suelen presentarse siempre de forma conjunta.

Por lo que respecta al caso de *Threni*, en dicha composición convergen los cuatro temas típicos en la producción religiosa del músico.<sup>1729</sup> En primer lugar, aparece la muerte, ya que en los textos del Libro de las Lamentaciones se narra la masacre de Jerusalén provocada por las tropas de Nabucodonosor. Dado que ésta constituye un castigo por las iniquidades cometidas por dicha ciudad, y habida cuenta del carácter apocalíptico de las duras imágenes descritas en el citado libro bíblico, puede considerarse que en *Threni* el tema de la muerte se halla asociado al del Juicio Final, en el que según la tradición cristiana Jesucristo juzgará a todos los hombres al fin del mundo, lo que conlleva la amenaza de que éstos reciban una terrible punición por sus pecados. En Stravinsky la asociación de esos dos temas es bastante frecuente. Además, en *Threni* la muerte también se manifiesta de un modo alegórico, puesto que para la Iglesia Católica la destrucción de la Ciudad Santa es un símbolo de la muerte de Cristo, motivo por el cual diversos textos del Libro de las Lamentaciones eran entonados antaño en el oficio de Tinieblas. Asimismo, según se indica en la propia partitura de la composición, su primera interpretación fue dedicada a la memoria de Alessandro Piovesan (fallecido pocos meses antes), por lo que cabe incluir a *Threni* entre la extensa lista de composiciones que Stravinsky dedicó a la memoria de difuntos.

En segundo lugar, en la mencionada obra aparece el tema del arrepentimiento por el pecado, claramente conectado con el de la muerte, algo que igualmente es representativo de la obra sacra stravinskyana. De este modo, aunque el tema principal de *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* es el lamento por la destrucción de Jerusalén, éste está vinculado al arrepentimiento por el pecado, de suerte que toda la obra constituye una gran expresión de penitencia, mediante la que la Ciudad Santa llora su desgracia y reconoce su culpa, lo que después le permite aspirar al perdón divino. Tanto la destrucción de Jerusalén, como el diluvio descrito en *The Flood* (1961-1962) o el sacrificio que se produce en *La consagración de la primavera* (1911-1913),

---

<sup>1729</sup> La existencia de esos cuatro temas en la producción sacra stravinskyana es puesta de relieve por COPELAND, Robert M., *op. cit.*, pp. 573-578.

constituyen, en la peculiar poética de Stravinsky, “antiguos símbolos que representan la trágica imagen de la condena inminente que pende sobre el hombre moderno”, el cataclismo final que en *The Flood* el compositor llegó a identificar con la bomba atómica.<sup>1730</sup> Y es posible decir lo mismo de las diversas imágenes de horror a las que se alude en los cuatro movimientos de *Requiem Canticles* que toman su texto de la secuencia *Dies Irae*. En todas las citadas obras, Stravinsky subraya la idea de atrición, y en consecuencia, a través de su significado alegórico, insta a la humanidad al arrepentimiento y le envía un “mensaje de paz”.<sup>1731</sup>

El tercer tema destacado dentro del corpus religioso de Stravinsky que se halla en *Threni* es el de las virtudes teologales. En esta ocasión, las virtudes abordadas son la Fe y, sobre todo, la Esperanza. Esta última da título a la sección central de la composición, *Sensus Spei* (“Percibiendo Esperanza”). Según se desprende de los textos de la obra, el arrepentimiento y la fe permiten que el orante que a lo largo de las endechas se duele de su desgracia (sea el profeta o la ciudad personificada) pueda llegar a concebir esperanza. El hecho de que en *Threni* y *Canticum Sacrum* la esperanza ocupe una posición privilegiada en el centro de la partitura hace que se pueda establecer un paralelismo entre ambas composiciones y revela la gran importancia que Stravinsky concedía a la referida virtud teologal.

Por último, en *Threni* se hallan presentes la alabanza y la oración. Ello queda patente en el propio subtítulo de *De Elegia Quinta*, el tercer movimiento de la obra: *Oratio Jeremiae Prophetae*. Dicho epígrafe procede de la Vulgata latina y resulta especialmente adecuado para el último movimiento de *Threni*, ya que de entre los diferentes versículos que integran el capítulo quinto del Libro de las Lamentaciones, el compositor escoge para *De Elegia Quinta* precisamente aquellos que tienen carácter de súplica al Señor. Así, en el último movimiento de *Threni*, el profeta, hablando en nombre del pueblo devastado, se dirige a Dios, pidiéndole que contemple la ignominia que Jerusalén ha padecido, alabándole por su presencia eterna, y rogándole que otorgue de nuevo su favor y su gracia a todos los que han sido humillados. A tenor de lo expuesto, puede decirse que *Threni* constituye un compendio de los diferentes temas tratados por Stravinsky en su música sacra.

Además, al examinar la producción religiosa del compositor, se ha analizado el significado final que adquieren los diversos textos empleados en sus distintas obras al

---

<sup>1730</sup> Véase VLAD, Roman, *op. cit.*, p. 235. [Traducción del autor.]

<sup>1731</sup> Véase *ibíd.* [Traducción del autor.]



ser considerados de manera conjunta, con el propósito de ver qué mensaje transmite Stravinsky mediante su ensamblaje. Gracias a ello, se ha podido constatar que en ocasiones el músico redefine mediante un juego formal el significado prístino de los diversos textos que usa, configurando a través de su ordenación y disposición concreta en la partitura un mensaje que trasciende el significado que tienen esos mismos textos si son considerados de forma individualizada. Desde ese punto de vista, el análisis pormenorizado de los textos empleados en *Canticum Sacrum* y *Threni*, procedentes en su mayor parte de la Vulgata latina, demuestra la extraordinaria importancia que tienen estas dos obras desde la perspectiva del mensaje teológico que en ellas crea el músico. Aun cuando Stravinsky realiza experiencias similares en obras anteriores, como la *Sinfonía de los Salmos* (1930), o en obras posteriores, como *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* (1960-1961), *The Flood* (1961-1962), y *Requiem Canticles* (1965-1966), el alcance y la penetración del mensaje transmitido en *Canticum Sacrum* y *Threni* supera, por su complejidad, grado de elaboración y trascendencia, al de las restantes composiciones del artista. Cabría estimar que las dos citadas obras son revolucionarias en lo referente a la significación de sus textos, y desde esa vertiente puede decirse que constituyen la culminación de la trayectoria musical religiosa del autor. Entre los numerosos puntos de contacto existentes entre ambas composiciones, se ha de poner de manifiesto que las múltiples innovaciones que éstas aportan en lo textual van ligadas a innovaciones en lo formal. Así, en *Canticum Sacrum* Stravinsky crea una forma nueva, una “Cantata Apostólica de Alabanza”, sin parangón en la historia de la música. Pese a que podría considerarse que el compositor se inspira en las cantatas de tiempos pretéritos, la obra resultante es totalmente novedosa. En el caso de *Threni*, si bien en esta composición Stravinsky se acerca al género musical de la lamentación, largamente establecido en el pasado, lo remuda y le dota de un nuevo sentido. Una de las principales aportaciones de la partitura reside en el hecho de que ésta se aparta de la selección de textos establecida por la Iglesia Católica para el oficio de Tinieblas, que había sido respetada por la inmensa mayoría de compositores que anteriormente se habían aproximado a dicho género. La selección de textos realizada por Stravinsky en *Threni* rompe con la tradición, y por consiguiente, en esta obra se produce la renovación de un género preexistente, de manera similar a como ocurre en la *Sinfonía de los Salmos*, en donde el compositor renueva por completo el género de la sinfonía. En conexión con ello, hay que recalcar que la progresión de contenido argumental que se produce a lo largo de *Threni* puede recordar en muchos aspectos a la que tiene lugar en

la *Sinfonía de los Salmos*, aunque la supera por su mayor elaboración y riqueza de matices. De este modo, en la perístasis de ambas obras se produce una ascensión desde el abatimiento hasta la esperanza, que culmina en una oración al Señor. En consecuencia, las dos composiciones mentadas transmiten un mensaje positivo, repleto de fe. Por tanto, podría decirse que, en cierta medida, en *Threni* Stravinsky retoma y desarrolla el planteamiento de la *Sinfonía de los Salmos*, obra veintiocho años anterior en el tiempo.

Por otra parte, los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* constituyen las primeras piezas totalmente dodecafónicas de Stravinsky, y *Threni* es la primera obra escrita íntegramente utilizando dicho sistema compositivo. Por tal motivo, ambas composiciones permiten analizar la peculiar manera en que el compositor se aproxima al dodecafonismo y al mismo tiempo proporcionan muchas de las claves que explican su futuro lenguaje dodecafónico. Ahora bien, las aportaciones de *Canticum Sacrum* y *Threni* no se circunscriben a cuestiones de índole serial, al margen de la extraordinaria relevancia de éstas. En las dos obras citadas coexisten, junto al lenguaje serial, multitud de lenguajes y procedimientos compositivos, no siempre visibles de forma evidente, que son ensamblados y fusionados magistralmente por el compositor sin que ello vaya en menoscabo de la profunda unidad de las mismas. Por su integración de lenguajes y procedimientos compositivos, se puede considerar a *Canticum Sacrum* y *Threni* como una síntesis de la experiencia musical de Stravinsky en el campo de la música religiosa, y también como centro de toda su trayectoria musical, dado que en ambas composiciones se hallan características propias de las etapas creativas anteriores del músico (la etapa rusa y la etapa neoclásica), así como de la etapa serial que las dos inauguran, la cual se prolongará hasta el final de la vida del compositor.

Además de la inestimable ayuda proporcionada por las distintas fuentes consultadas, el análisis detallado de *Canticum Sacrum* y *Threni* que se ha llevado a cabo en el presente trabajo ha servido para poner de relieve y en bastantes casos clarificar muchas de las erratas y anomalías existentes en las partituras de ambas composiciones, sean éstas o no de índole serial. En el caso de los movimientos dodecafónicos de dichas obras, el citado examen se ha basado en el análisis serial pormenorizado de éstos realizado con carácter previo, que ha sido incluido al final del trabajo. Por la importancia de esas cuestiones se ha dedicado un capítulo independiente al estudio de las mismas, incluido como apéndice al presente trabajo. En el mismo se han recogido, confrontado y comentado las distintas contribuciones al tema ofrecidas por la doctrina y

se han realizado diversas aportaciones nuevas, no incluidas en la relativamente escasa literatura que aborda dichos aspectos.<sup>1732</sup> Pese a los numerosos años transcurridos desde la publicación de ambas obras, las erratas e irregularidades seriales contenidas en las únicas ediciones existentes de éstas, todas ellas a cargo de la editorial Boosey & Hawkes, todavía no han sido corregidas a día de hoy, algo que resulta incomprensible dada la gran importancia que tienen esas dos composiciones en el corpus creativo de Stravinsky. Entre las contribuciones nuevas incluidas en este estudio cabe destacar las siguientes:

- En los cc. 20 y 35 de *Canticum Sacrum* existe una discrepancia entre la partitura orquestal y la reducción para voces y piano. Mientras que en la primera el acorde atacado por la mano derecha del órgano en el primer tiempo de los citados compases se halla integrado por las notas *Do – Fa*, el acorde equivalente en la reducción para voces y piano consta de las notas *Re – Fa* (pentagrama superior del piano).
- En los cc. 327-335 de la partitura orquestal de *Canticum Sacrum* falta la voz inferior del pentagrama de la mano izquierda del órgano.
- En el c. 328 de la partitura orquestal de *Canticum Sacrum* falta la nota *Do* en el pentagrama superior del órgano (en el primer tiempo, bajo la nota *Mi*).
- En el c. 167 de la reducción para voces y piano de *Threni*, la duodécima nota de la línea melódica encomendada al bajo II, situada sobre la sílaba *tem*, debería ser una *La natural* en lugar de un *La #*.
- En la novena subdivisión del c. 191 de la partitura orquestal de *Threni*, al facilitar entre paréntesis la equivalencia métrica de la misma, erróneamente se indica “2/4”, cuando debería indicarse “2/2”.

Junto a las erratas comentadas, que afectan de forma específica al texto musical de ambas composiciones, se advierten otras incorrecciones, a saber:

- Existen algunas discrepancias entre los textos bíblicos incluidos al comienzo de la partitura de *Canticum Sacrum* y las referencias de los mismos que se proporcionan (en la partitura orquestal éstos están en la página 3, y en la reducción de la obra para voces y piano, la página equivalente no lleva numeración).<sup>1733</sup> Al cotejar la numeración de los

---

<sup>1732</sup> Los principales trabajos consultados sobre el citado tema son los siguientes: STRAUS, Joseph N., “Stravinsky’s serial mistakes”, *op. cit.*, pp. 231-271; SMYTH, David H., “Stravinsky’s Second Crisis: Reading the early serial sketches”, *op. cit.*, pp. 117-146; SMYTH, David H., “Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*”, *op. cit.*, pp. 205-224; y TUCKER, Susannah, *op. cit.* Asimismo, se han examinado diversas obras y estudios en los que se alude a dicho aspecto de modo tangencial

<sup>1733</sup> Consúltense las dos ediciones de la composición de Stravinsky *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* citadas en el epígrafe “Fuentes musicales”.

capítulos y versículos de dichos textos con la de una Versión Autorizada de la Vulgata que data de la época de la composición de la obra,<sup>1734</sup> se observan algunas divergencias que afectan a los movimientos primero (en lugar de versículo 7 es versículo 15), segundo (junto al capítulo 5 falta indicar versículo 1), y tercero (el Salmo 125, 1 no se utiliza en la partitura aunque aparezca citado en ella, y del Salmo 129 se emplea el final del versículo 4, el versículo 5 íntegro, y el comienzo del versículo 6, y no simplemente los versículos 4 y 5, como allí se señala).<sup>1735</sup>

- Asimismo, hay una errata en la página 3 de la partitura orquestal de *Canticum Sacrum*, puesto que, al indicarse el texto del quinto movimiento de la obra (*Illi autem profecti*), aparece escrito “*Ille*” en lugar de “*Illi*”.

- Los compases de *Canticum Sacrum* están numerados incorrectamente, tanto en la partitura orquestal como en la reducción de la obra para voces y piano. En ambas versiones, la anacrusa con la que comienza la *Dedicatio* es contada como si se tratase de un compás entero (cuando no debería ser contada como compás), lo que determina que a todos los compases posteriores se les asigne un número más del que les correspondería.

- En la primera página de la partitura orquestal de *Threni*, se indica como subtítulo de la obra “id est Lamentationes Jermemiae Prophetae” [sic]. Por consiguiente, existe una errata en la palabra “Jermemiae”, que debería ser sustituida por “Jeremiae”. En la reducción de la composición para voces y piano, dicha palabra está escrita correctamente.<sup>1736</sup>

- En la página III de la partitura orquestal de *Threni*, cuando se describe la instrumentación de la obra, no aparecen mencionadas las cuatro trompas en *Fa*. Éstas sí se hacen constar en la página equivalente de la reducción de la obra para voces y piano, en donde se indica “4 Horns in F”.

- En el texto encomendado a la soprano y a la contralto solistas en los cc. 262-263 de la partitura orquestal de *Threni* aparece escrito “oculos”, cuando con arreglo al texto de la Vulgata latina debería decir “oculus”. Dicha palabra está correctamente escrita en los textos incluidos al comienzo de la citada partitura (página IIII, primer versículo

---

<sup>1734</sup> Véase BIBLIA, *Biblia Sacra Vulgatae editionis (Sexti V Pont. Max. iussu recognita et Clementis VIII Auctoritate Edita)*, editio emendatissima apparatus critico instructa cura et studio Monachorum Abbatiae Pontificiae Sancti Hieronymi in Urbe Ordinis Sancti Benedicti, *op. cit.*

<sup>1735</sup> Se ha aludido a las citadas discrepancias en los epígrafes “Textos de *Canticum Sacrum* y traducción” y “Significación de los textos de *Canticum Sacrum*”.

<sup>1736</sup> Consúltense las dos ediciones de la composición de Stravinsky *Threni id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* citadas en el epígrafe “Fuentes musicales”.

correspondiente a la letra hebrea *Ain*). En los dos lugares equivalentes de la reducción de la obra para voces y piano puede leerse “oculus”.

*Canticum Sacrum* y *Threni* muestran muchas similitudes, como por ejemplo su relación con Venecia, su estructura simétrica basada en el número cinco, el importante papel que en ellas desempeñan este último y el número tres, la posición central que en ambas ocupa la virtud teologal de la Esperanza, o el hecho de que las dos composiciones constituyen las primeras incursiones de Stravinsky en el dodecafonismo (dejando aparte algunos fragmentos del ballet *Agon*). No obstante, se ha podido constatar que en muchos otros aspectos cada una de ellas presenta una idiosincrasia propia. Dichos aspectos han justificado el diferente acercamiento realizado a las mismas, el diverso enfoque analítico empleado en su examen, y los distintos apartados que se han incluido en el estudio de ambas. En este punto cabe realizar las siguientes consideraciones sobre ellas:

En el caso de *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1955), ha quedado plenamente establecido que esta obra marca un punto de inflexión dentro de la producción stravinskyana, ya que confirma la orientación hacia el serialismo que el compositor había iniciado con la composición de la *Cantata* (1951-1952), escrita tras la muerte de Schoenberg.

Gracias al análisis de la partitura se ha podido demostrar que los tres movimientos centrales son dodecafónicos y que emplean, por consiguiente, series de doce notas. Además, merced a la información aportada por Susannah Tucker relativa a la cronología del ballet *Agon*, ha quedado claro que los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* son las primeras piezas que Stravinsky compone utilizando única y exclusivamente series dodecafónicas. Aunque se ha señalado que el compositor ya había aplicado series dodecafónicas en la coda del primer Pas-de Trois del ballet *Agon* (compuesta unos meses antes del segundo movimiento del *Canticum Sacrum*, *Surge, aquilo*), sin embargo en ella éstas aparecían mezcladas con elementos no seriales, por lo que *Canticum Sacrum* ostenta el privilegio de ser la primera obra stravinskyana que incluye varias piezas totalmente dodecafónicas. Con ello se ha pretendido aclarar la confusión todavía existente en algunos analistas, que o bien dicen que en *Canticum Sacrum* el serialismo empleado no es dodecafónico, o bien sostienen que en dicha obra el compositor usa por primera vez una serie dodecafónica. Esas dos aserciones no se corresponden con la realidad: Stravinsky ya había utilizado series dodecafónicas en el

primer Pas-de-Trois de *Agon*, pero no solas. En cambio, en los movimientos segundo, tercero y cuarto de *Canticum Sacrum* las series por sí solas generan todos los elementos del discurso musical, que ya no necesita nutrirse de material ajeno a la propia serie, y si bien en algunos momentos del segundo movimiento de la obra el compositor se vale de hexacordos sueltos, dado que éstos se derivan de la propia serie, ello no afecta en nada a la naturaleza de la música, que sigue siendo plenamente dodecafónica y por tanto continúa estando construida a partir de series de doce notas, y no de más, como algún autor señala. A modo de ejemplo, procede recordar unas afirmaciones realizadas por Santiago Martín Bermúdez en sus comentarios sobre la obra, en las cuales el citado crítico musical dice que “en *Canticum Sacrum*, el serialismo de Stravinski no es aún dodecafónico” y que “las series tienen más de doce notas”.<sup>1737</sup> Pues bien, se ha dejado establecido que ambas aseveraciones son incorrectas, como también lo es la que el mismo ensayista hace dos páginas después, al referirse a *Surge, aquilo*: “Se trata de un movimiento serial, aunque la serie en sí sea tonal”.<sup>1738</sup> Aunque cabría admitir que la serie empleada en *Surge, aquilo* parece presentar algunas reminiscencias tonales, en ningún caso puede afirmarse que ésta sea “tonal”. Se trata de una serie plenamente dodecafónica, y las reminiscencias tonales mentadas en buena medida se deben más a la forma en que la serie es expuesta y al tratamiento que Stravinsky aplica a la misma, que a sus características intrínsecas.

De este modo, ha quedado aclarado cuál es el papel exacto que desempeña esta obra en el proceso de inmersión de Stravinsky en el serialismo, que se ha visto que fue progresivo, puesto que el compositor fue experimentando dentro de las numerosas posibilidades que el nuevo método compositivo le ofrecía, e incorporando aportaciones personales en cada nueva obra que salía de sus manos, algo verdaderamente asombroso dada su avanzada edad.

A lo largo del trabajo se ha explicado que el viraje estético de Stravinsky no fue muy bien recibido ni por sus seguidores, que lo consideraron una capitulación y una traición a sus principios, ni por la vanguardia, que en aquel momento se dedicaba a impulsar el serialismo integral, y que por consiguiente estaba muy alejada de la personal concepción del dodecafonismo que poseía el compositor ruso, que les podía parecer hasta ingenua.

---

<sup>1737</sup> MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, *op. cit.*, p. 454. Las citadas afirmaciones son reproducidas en el epígrafe “Introducción”.

<sup>1738</sup> *Ibid.*, p. 456.

En el capítulo sobre las connotaciones arquitectónicas de *Canticum Sacrum*, se ha tratado de establecer qué hay de cierto en las afirmaciones de la mayor parte de la doctrina sobre la vinculación existente entre la obra y la basílica de San Marcos de Venecia. Se ha visto que hasta la fecha no ha aparecido ningún documento que pruebe esta relación de manera fehaciente, y que el origen de esta creencia cabe buscarlo en Robert Craft, amigo íntimo, amanuense y colaborador estrecho del compositor, que así lo ha afirmado en multitud de ocasiones. Por otra parte, al examinar la planta del templo en cuestión y el contenido iconográfico de sus mosaicos, se ha podido constatar que existen numerosas similitudes entre la estructura de la planta y la de la obra, así como entre las imágenes representadas en algunos mosaicos y la temática de la misma. Las tres virtudes teologales, celebradas en el movimiento central de *Canticum Sacrum* (*Ad Tres Virtutes Hortationes*), aparecen en la cúpula central de la basílica (cúpula de la Ascensión). Asimismo, en el mosaico de la cúpula que cubre la fuente bautismal en el baptisterio, se ilustra la misión evangelizadora de los Apóstoles, y en el centro de la misma, Cristo resucitado pronuncia las palabras del Evangelio de San Marcos empleadas por Stravinsky en el primer movimiento de la obra (*Euntes in mundum*), que están escritas en el propio mosaico. Es importante destacar que en ninguno de los diferentes trabajos consultados sobre el tema se mencionan las semejanzas existentes entre el contenido iconográfico de los mosaicos de la basílica de San Marcos y la temática argumental de *Canticum Sacrum*, las cuales sin embargo resultan muy notables. Además, ha quedado sentado que las alusiones al número cinco (número de cúpulas de la basílica) son constantes a lo largo de la obra y desempeñan una función estructural en ella. Se ha hecho referencia también al papel que juega la simetría en la obra, y se ha podido demostrar que ésta está construida de forma especular. Igualmente, al analizar la composición se ha dejado establecido que sus movimientos tercero (*Ad Tres Virtutes Hortationes*) y cuarto (*Brevis Motus Cantilena*) presentan sendas estructuras simétricas, de forma análoga a como ocurre en el caso de la planta de la basílica. Del análisis de toda la información que se ha podido recabar hasta la fecha sobre este extremo no es posible asegurar que exista una vinculación entre la obra y el espacio arquitectónico en que Stravinsky quiso a toda costa que ésta se estrenara (hasta el punto de llegar a pedir una autorización para ello al Patriarca de Venecia en aquel entonces, el cardenal Roncalli), pero sin duda las coincidencias son demasiadas como para pensar que sean simplemente fruto del azar.

Por otra parte, el análisis de los diversos textos sacros empleados en la partitura, inicialmente considerados de forma individual, y posteriormente considerados de forma conjunta, ha permitido mostrar que, a través de su disposición, concatenación y ensamblaje, Stravinsky crea un hilo argumental, pleno de significación simbólica, e íntimamente relacionado con la música asignada a cada uno de ellos. En primer lugar, el mandato apostólico universal enunciado en el primer movimiento se cumple en el quinto, lo que a nivel musical se corresponde con el uso de un palíndromo o retrogradación especular, que cierra la estructura de la obra de manera perfecta y que adquiere un valor simbólico. Por otro lado, el ejercicio del apostolado es una de las cualidades tradicionalmente atribuidas a San Marcos, conque la utilización de ese texto puede estar relacionada con la propia dedicatoria de la composición, cuyo nombre completo es *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*, y en cuya *Dedicatio* se dice que ésta se ofrece en alabanza del apóstol San Marcos. Debido a ello, la obra podría ser calificada de Cantata Apostólica de Alabanza.

Además, Stravinsky invierte en el tercer movimiento el orden tradicional de las tres virtudes teologales (que en lugar de *Fides, Spes y Caritas* pasa a ser *Caritas, Spes y Fides*), lo que unido a los textos que emplea en las citadas virtudes crea una ordenación temática, y también cronológica, con los textos utilizados en los movimientos segundo y cuarto. Así, establece una especie de hilo argumental que comienza por el amor, sigue con la esperanza, y finaliza con la fe, y paralelamente refleja la historia de la Iglesia, comenzando con textos emblemáticos del Antiguo Testamento y finalizando con el Nuevo Testamento, el cual contiene el mensaje que Cristo ordena predicar por todo el mundo en el versículo al que el compositor pone música en el primer movimiento de la obra, y que se cumple en el quinto y último. De este modo, mediante un juego formal consistente en el replanteamiento de un orden preestablecido (el de las tres virtudes), y la distribución de los textos escogidos por él mismo, Stravinsky es capaz de crear un nuevo significado, que redefine lo que las palabras dicen y trasciende su sentido primigenio.

En el análisis de la partitura se ha dejado sentado que ésta presenta las características propias de la música sacra stravinskyana, destacándose su seriedad de humor, austeridad y despojamiento, y poniéndose de relieve que el compositor nunca cae en el sentimentalismo, si bien la ausencia de *pathos* no implica ausencia de emoción. Cabe remarcar el papel fundamental que en la obra juega el coro, que o bien desempeña una función central (movimientos primero, tercero y quinto), o bien alterna con los solistas



(movimientos tercero y cuarto), en ocasiones en forma antifonal. Igualmente merece subrayarse el hecho de que la composición emplea textos en latín, lengua de suma importancia para Stravinsky, que la reservaba para lo sublime. Asimismo, en la partitura el compositor utiliza una instrumentación específica, encaminada a conseguir una sonoridad sumamente original y casi ritual, que en muchas ocasiones se suele asociar a su producción sacra. De esta manera, resulta muy significativo el predominio claro de los instrumentos de viento, el papel menor de la cuerda, la ausencia de instrumentos de percusión de entonación indeterminada, y la búsqueda de una sonoridad medieval mediante la eliminación de los instrumentos más modernos de la orquesta (trompas y clarinetes) y la potenciación de los metales. Todos estos rasgos distintivos constituyen una clara alusión al mundo renacentista veneciano de los Gabrieli y de Monteverdi, compositores que también habían compuesto para la basílica de San Marcos. La inclusión del órgano idénticamente parece seguir la tradición de los maestros venecianos del pasado. Por su plantilla orquestal y por el tratamiento de la misma, *Canticum Sacrum* presenta un color oscuro y una sonoridad que deliberadamente se aparta de la sensualidad o dulzura propia de la orquesta romántica. Su instrumentación recuerda a la empleada en la *Sinfonía de los Salmos* (1930), puesto que en ambas obras se suprimen los instrumentos más agudos de la familia de la cuerda. Tanto esta circunstancia, como el mayor protagonismo asignado a los instrumentos de viento, determinan que las dos composiciones presenten un carácter hierático y una severidad que se hallan en consonancia con su temática religiosa.

Por otra parte, el análisis de *Canticum Sacrum* pone de manifiesto la importancia que en ella el compositor concede al canon y al *fugato* (utilizados en los tres movimientos centrales), como procesos arquitecturales heredados del pasado, los cuales son representativos de la música religiosa de Stravinsky y de su etapa serial, ambas unidas de forma muy íntima. El canon era poco usado por el autor antes de la *Cantata* (1951-1952), y a partir de esa obra empieza a adquirir una importancia cada vez mayor en su música, fundamentalmente religiosa, ostentando la trascendencia que le otorga su empleo con un valor casi ritual y sombrío.

Debido a numerosos factores, *Canticum Sacrum* es una obra que mira al pasado, concretamente a la Edad Media y al Renacimiento venecianos. Amén de las cuestiones relativas a la instrumentación y orquestación de la partitura, a las que se acaba de aludir, y del hecho de que el compositor denomine *Discanti* a la parte de las sopranos, cabe destacar la recreación de un *organum* paralelo que se hace en la *Dedicatio*, en la que la

utilización de los modos gregorianos y el canto melismático de los solistas también apunta claramente al Medioevo (tanto al *Ars Antiqua* como al *Ars Nova*), y el uso de la cadencia de Landino, típica del Trecento italiano. Hay que poner de relieve que la *Dedicatio* de *Canticum Sacrum* en muchos aspectos remite al espíritu de la *Misa* (1944-1948). En ambas composiciones se rememoran formas polifónicas antiguas y recursos propios del Renacimiento, como el fabordón o el discanto.

Dado que la ciudad de Venecia guardó siempre una estrecha relación con Bizancio, lo que es especialmente palmario en la basílica de San Marcos, lugar en el que se estrenó la obra, la presencia de elementos propios del rito bizantino constituye otra particularidad altamente evocadora dentro de la partitura.<sup>1739</sup> Además, el empleo de una serie o talea rítmica como medio para organizar de forma cíclica y dotar de cohesión al gran movimiento central de la obra (*Ad Tres Virtutes Hortationes*) es sin duda otra concausa que contribuye a ligar la obra con el Medioevo, concretamente con los motetes isorrítmicos de los siglos XIII y XIV creados por los grandes maestros del pasado a los que tanto alababa Stravinsky. Una célula rítmica también es utilizada, si bien en menor medida, en el cuarto movimiento, con el objeto de dar unidad a las dos primeras secciones de la obra. Estos detalles, curiosamente, también sitúan a la obra en una posición próxima a los experimentos que en ese momento estaba realizando la vanguardia, a través del serialismo integral (si bien los movimientos estéticos ultramodernos de la época partían de un planteamiento y un uso del principio serial completamente diferente del que aplicaba Stravinsky). En consecuencia, la serialización no sólo de las notas, sino también de un parámetro diferente como es el ritmo, parece mirar tanto al pasado remoto como al presente más actual del periodo en que la obra fue compuesta.

Todos esos elementos constituyen una muestra de la extraordinaria cultura que poseía Stravinsky, que en apenas diecisiete minutos de música es capaz de impartir una lección magistral de historia, recreando toda la estética y el espíritu propios de una época y un lugar. Por otro lado, queda patente que aun cuando la obra se inscriba plenamente dentro de la etapa serial del compositor, presenta muchas características propias de la etapa neoclásica de Stravinsky, precisamente por la mirada constante al pasado que se

---

<sup>1739</sup> Entre las diversas referencias al mundo de Bizancio presentes en la obra, cabe resaltar las siguientes: la *Dedicatio* se asemeja al enunciado del “Empecemos” por el *protopraepositus* bizantino; la alternancia antifonal de *Spes* está relacionada con fórmulas primitivas características de dicho rito; y la utilización de la letanía en el enunciado del *Credidi* en *Fides*, o en algunos momentos de *Brevis Motus Cantilena*, recuerda a algunas invocaciones empleadas en el mismo. Véanse los epígrafes “*Dedicatio*”, “*Spes*”, “*Fides*” y “*Brevis Motus Cantilena*”.

puede observar en la partitura. De hecho, la propia aplicación del serialismo en un momento histórico en el que sus tres grandes creadores (Schoenberg, Webern y Berg) ya han fallecido, constituye hasta cierto punto una evocación de tiempos pretéritos, y esa es precisamente la característica que define la etapa neoclásica del compositor. Por paradójico que ello pueda parecer, cuando Stravinsky emplea la serie como principio compositivo está recreando un periodo histórico pasado, al igual que ocurría cuando utilizaba temas atribuidos a Pergolesi en *Pulcinella*. Y lo mismo cabe decir respecto del uso del canon y el *fugato*, que son procesos arquitecturales heredados del pasado, tanto del pasado distante de Josquin Desprez, como del pasado reciente de la *Cantata* nº 2 op. 31 de Webern. De ahí que *Canticum Sacrum* sea una obra tan fascinante: establece un puente entre dos periodos creativos de su autor, y por ello presenta características propias de ambos, lo que hace que encierre innumerables riquezas y plantee un sinfín de interrogantes.

A través del análisis de la partitura se ha puesto de manifiesto que en *Canticum Sacrum* se dan cita una multitud de lenguajes y procedimientos compositivos, lo que ha llevado a algún analista a considerarla como una *Summa*.

De entrada, el compositor utiliza el polidiatonismo y la modalidad gregoriana en la *Dedicatio*. En cambio, en los movimientos primero y quinto se aprecia una compleja interacción entre el modo de *Re*, el acorde integrado por las notas *Si b – Si natural – Re* (acorde de tercera menor/mayor), y una escala octofónica. Y finalmente, en los tres movimientos seriales Stravinsky establece una polaridad de sonidos bajo el entramado dodecafónico, creando relaciones jerárquicas entre las notas. Asimismo, en algunos momentos de los movimientos dodecafónicos el compositor sugiere áreas de color octofónico. De esta forma, el compositor va tendiendo puentes entre los distintos movimientos de la obra, merced a la fusión y convergencia de lenguajes, y logra lo que a priori puede parecer casi imposible: dotar de extraordinaria unidad a una partitura integrada por un material tan heterogéneo. Así, la modalidad gregoriana crea unas referencias comunes entre la *Dedicatio* y el primer movimiento; la escala octofónica aparece tanto en este último como en el segundo movimiento, que es dodecafónico; y en los tres movimientos seriales, aunque se utilizan dos series diferentes, éstas están íntimamente relacionadas. Además, es remarcable que al final del cuarto movimiento Stravinsky sugiere, dentro del dodecafonismo, un acorde similar al acorde emblemático del primer movimiento (el acorde de tercera menor/mayor), preparando de esta manera su regreso en el quinto, y que el último acorde de la pieza crea un perfecto enlace con el

primer acorde del quinto movimiento, pese a que ambos usan lenguajes totalmente dispares. Cabe añadir también que el hecho de retrogradar todo el primer movimiento al final de la obra constituye un claro guiño al lenguaje serial, puesto que dicho procedimiento es típico del serialismo, y en verdad el compositor lo ha utilizado abundantemente en los tres movimientos seriales de la obra. Son un buen ejemplo de ello los pequeños palíndromos que se pueden observar en el segundo movimiento de la obra, *Surge, aquilo*, concretamente en los cc. 69-71 y también en los cc. 46, 82 y 84-85 (el c. 46 es retrogradado en los citados a continuación). Todos ellos suponen una nueva muestra de la utilización de la simetría en la composición, y ayudan a crear puntos de contacto entre sus diferentes partes.

Por otra parte, las polaridades establecidas a lo largo de los distintos movimientos contribuyen a reforzar la unidad de conjunto de la obra. En el primer movimiento impera una polaridad de *Si b* y *Re*, en el segundo y tercer movimientos domina la polaridad de *La*, y el cuarto movimiento nos conduce de *La* a *Re*, preparando así el regreso de las polaridades de *Re* y *Si b* en el quinto movimiento (que es, como ya se ha indicado, la retrogradación del primero). En consecuencia, la intersección y fusión de lenguajes a la que antes se aludía, es apoyada y fortalecida por el estrecho vínculo existente entre las variopintas áreas armónicas de la pieza, que están enlazadas con suma perfección. En conexión con ello, en el transcurso de la composición existen numerosos pasajes en los que se produce una contradicción entre diferentes polaridades o entre diversos acordes mantenidos simultáneamente por distintas partes vocales o instrumentales, los cuales se ven de este modo superpuestos. Son una prueba de ello la pugna entre las notas *Si b* y *Si natural* apreciable en *Euntes in mundum* (primer movimiento), que se prolonga en *Surge, aquilo* (segundo movimiento), y la oposición entre las notas *La b* y *La natural* que se produce en este último, y que igualmente se mantiene durante la introducción de *Caritas*. La referida contradicción entre armonías o acordes discordantes genera un cierto efecto politonal que es característico de toda la producción stravinskyana, y del cual es posible hallar ejemplos en fragmentos de obras tan emblemáticas del periodo ruso como *Petrushka* (1911) o *La consagración de la primavera* (1913). Por consiguiente, la aplicación del mencionado procedimiento en *Canticum Sacrum*, tanto en los movimientos dodecafónicos, como en los no dodecafónicos, constituye un nexo entre el primer Stravinsky y el último, el de la etapa serial.

Como resultado de esa íntima relación entre los diferentes elementos que intervienen a lo largo de la obra, el oyente de *Canticum Sacrum* percibe en todo momento una sensación de continuidad y de naturalidad, una concatenación fluida entre sus distintas partes que discurre en paralelo con el hilo argumental que los textos empleados proporcionan, y al que la música complementa de forma excelente. Lo que en manos de un compositor mediocre hubiera sido un pastiche, en manos de Stravinsky se convierte en un edificio sonoro dotado de extrema unidad.

Al analizar los distintos movimientos de la partitura, se ha estudiado su forma o estructura interna y se ha propuesto para cada uno de ellos una división en diferentes secciones y subsecciones, con la finalidad de que el examen pormenorizado de los mismos fuera más claro. El cotejo de los movimientos flanqueadores de la composición revela que la retrogradación del primero que tiene lugar en el quinto no es completamente rigurosa, porque existen en este último diversas mutaciones, si bien éstas tienen que ver en su mayoría con aspectos relativos a la instrumentación de la pieza, y no afectan a la sustancia musical de la misma.<sup>1740</sup>

El examen exhaustivo de la obra y de las aportaciones más importantes al tema realizadas hasta el momento por la doctrina, pone de relieve la existencia de diversas inexactitudes. En relación con este asunto, procede apuntar las siguientes consideraciones:

- En la segunda parte de su biografía de Stravinsky, titulada *Stravinsky, The second exile: France and America, 1934-1971*, Stephen Walsh comete un error al manifestar que el compositor vienés Ernst Krenek era judío,<sup>1741</sup> ya que éste fue siempre católico.<sup>1742</sup>
- Existe una errata en la partitura del *Lied* de Hugo Wolf *Wunden trägst du, mein Geliebter* publicada por la editorial Schott en 1891, en la cual se indica que el autor del poema original en español sobre el que se basa la traducción de Geibel es “de Valdivivielso” [sic].<sup>1743</sup> El nombre correcto del poeta es José de Valdivieso.<sup>1744</sup>
- En su obra *Stravinsky's Late Music*, Joseph N. Straus se refiere en varias ocasiones al artículo “*Threni: Stravinsky's 'Debt' to Krenek*”, que él atribuye a “Catherine” [sic]

---

<sup>1740</sup> Las mutaciones aludidas son comentadas en el epígrafe “*Illi autem profecti*”.

<sup>1741</sup> Véase WALSH, Stephen, *Stravinsky, The second exile: France and America, 1934-1971*, op. cit., p. 331.

<sup>1742</sup> Se ha aludido a este error en el epígrafe “La génesis de *Canticum Sacrum*”.

<sup>1743</sup> Véase WOLF, Hugo, *Spanisches Liederbuch, Geistliche Lieder*, Mainz, ed. Schott, 1891, p. 29.

<sup>1744</sup> Se ha aludido a este error en el epígrafe “Arreglos de composiciones religiosas de otros autores”.

Hogan.<sup>1745</sup> Ello constituye una inexactitud, puesto que, en realidad, ese artículo fue escrito por Clare Hogan.<sup>1746</sup>

- En su monografía *Igor Stravinsky*, el compositor André Boucourechliev incurre en una equivocación cuando dice que en el estreno mundial de *Canticum Sacrum* Gérard Souzay interpretó el segundo movimiento de la obra (*Surge, aquilo*).<sup>1747</sup> Verdaderamente, el citado barítono cantó el cuarto movimiento (*Brevis Motus Cantilenae*) y no el segundo. Este último estuvo encomendado al tenor británico Richard Lewis.<sup>1748</sup>

- Hay una incorrección en la monografía *Stravinsky, The Composer and his Works* de Eric Walter White. Al hablar de las semejanzas existentes entre *Canticum Sacrum* y la basílica de San Marcos, el mencionado autor ofrece el croquis de un hipotético plano de planta de la composición.<sup>1749</sup> Pues bien, dicho croquis es muy diferente del verdadero plano del citado templo. En el esbozo de White, éste parece tener seis cúpulas (en lugar de cinco), una en el centro y las otras cinco circundándola, y además no presenta una planta de cruz griega.<sup>1750</sup>

- En su monografía *The Music of Igor Stravinsky*, Pieter C. van den Toorn se confunde al enumerar los compases que constituyen una muestra de “serialismo vertical” en la música del compositor ruso. Cuando relaciona las simultaneidades referidas a RO y O, el mencionado analista indica los cc. 46, 82, y 83.<sup>1751</sup> El último compás citado es indudablemente una errata, ya que del sentido del texto y del examen de la partitura se deduce que en lugar de a ese compás el autor se está refiriendo a los cc. 84 *in fine* y 85, por analogía con los cc. 46 y 82.<sup>1752</sup>

- En su tesis doctoral *Stravinsky and his Sketches: The Composing of Agon and Other Serial Works of the 1950s*, Susannah Tucker cae en dos inadvertencias al analizar *Fides*. En primer lugar, manifiesta que el cantus firmus rítmico de *Fides* deja de oírse en los cc. 237-238.<sup>1753</sup> Si se examinan los valores de la trompeta I en los citados compases, se puede comprobar cómo éstos constituyen el comienzo de la serie rítmica, cuyos valores

---

<sup>1745</sup> Véase STRAUS, Joseph N., *Stravinsky's Late Music*, *op. cit.*, pp. 29 y 253.

<sup>1746</sup> Véase HOGAN, Clare, “*Threni: Stravinsky's 'Debt' to Krenek*”, *op. cit.* Se ha aludido a la incorrección comentada en el epígrafe “Stravinsky y el serialismo”.

<sup>1747</sup> Véase BOUCOURECHLIEV, André, *op. cit.*, p. 280.

<sup>1748</sup> Se ha aludido a este error en el epígrafe “La génesis de *Canticum Sacrum*”.

<sup>1749</sup> Véase WHITE, Eric Walter, *op. cit.*, p. 483.

<sup>1750</sup> Se ha aludido a esta incorrección en el epígrafe “Connotaciones arquitectónicas de *Canticum Sacrum*”.

<sup>1751</sup> Véase TOORN, Pieter C. van den, *The Music of Igor Stravinsky*, *op. cit.*, p. 498.

<sup>1752</sup> Se ha aludido a la citada equivocación en el epígrafe “*Surge, aquilo*”.

<sup>1753</sup> Véase TUCKER, Susannah, *op. cit.*, p. 125.

están tratados por disminución. Por otra parte, cuando la mencionada analista enumera los dos lapsos temporales en los cuales, según ella, no se escucha el *cantus firmus* rítmico de *Fides* (uno de ellos es el que se acaba de mentar), pasa por alto el silencio del c. 199,<sup>1754</sup> durante el cual el ritmo de *talea* se interrumpe.<sup>1755</sup>

- En su artículo “Twelve-note technique in Stravinsky”, Roberto Gerhard comete una inexactitud al aludir al cuarto movimiento de la obra, *Brevis Motus Cantilenae*. El compositor español señala que en el último despliegue de la serie realizado en dicho movimiento “cinco notas de la misma son capturadas en el acorde disonante del órgano”.<sup>1756</sup> Si se observan los cc. 303-306, que son los compases a los que el citado autor hace referencia, puede apreciarse que, en realidad, el citado instrumento captura sólo cuatro.<sup>1757</sup>

Además, el análisis detallado de la partitura ha permitido constatar la existencia, en diferentes momentos de ésta, de distintas características propias del lenguaje de Stravinsky, que son comunes a casi toda su producción, y que son las causantes del tópico, a veces tan manido, de que “Stravinsky siempre suena a Stravinsky”.

Así, por ejemplo, resulta evidente el gusto del autor por la yuxtaposición abrupta de secciones. Esta circunstancia tiene lugar en los movimientos primero y quinto, y también en los movimientos tercero y cuarto.

También cabe poner de relieve la utilización de la escala octofónica, otra de las constantes de la música del compositor ruso, que aquí se deja ver en los movimientos primero, segundo y quinto.

La presencia del acorde integrado por la tercera menor/mayor, que constituye otro de los emblemas típicos de Stravinsky, se da en los movimientos primero y quinto, imponiendo su sonoridad corrosiva e iconoclasta, que revela desde el primer momento quién es el autor de la obra.

Todos esos elementos aparecen al lado de tres movimientos dodecafónicos, y sorprendentemente ello no va en menoscabo de la extrema unidad y coherencia interna de la partitura.

Una vez expuestos dichos aspectos, propios de las etapas creativas anteriores del autor, y algunos de ellos también de la etapa serial, procede remarcar cuáles son las aportaciones nuevas de la obra en el terreno del dodecafonismo, con el objeto de tratar

---

<sup>1754</sup> Véase *ibíd.*

<sup>1755</sup> Las dos citadas inadvertencias de Susannah Tucker han sido comentadas en el epígrafe “Fides”.

<sup>1756</sup> Véase GERHARD, Roberto, *op. cit.*, p. 42. [Traducción del autor.]

<sup>1757</sup> Se ha aludido a este error en el epígrafe “Brevis Motus Cantilenae”.

de establecer unas características propias del dodecafonismo stravinskyano, que de hecho ya están presentes en los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum*, los cuales son la primera aproximación plena del autor a este lenguaje. Estas características se mantendrán en su producción futura.

Primeramente, el examen de la composición hace posible comprobar que Stravinsky realiza un tratamiento algo libre de la serie. En las tres piezas dodecafónicas se advierten numerosos fraccionamientos y entrecruzamientos seriales, así como diferentes interpolaciones.<sup>1758</sup> Cabe hacer hincapié en la utilización de hexacordos sueltos en el segundo movimiento de *Canticum Sacrum*, que constituye el germen de lo que posteriormente serán los despliegues rotatorios del autor. Estas técnicas también habían sido aplicadas por los vieneses,<sup>1759</sup> pero el artista ruso las acomoda a sus propósitos sonoros, creando una música serial altamente original, muy diferente de la de los modelos en los cuales se inspiró (Webern, Berg y Krenek). Asimismo, es destacable que la serie empleada en los movimientos tercero y cuarto de la obra (*Ad Tres Virtutes Hortationes* y *Brevis Motus Cantilenae*) es obtenida a partir de la serie usada en el segundo movimiento (*Surge, aquilo*) por medio de un procedimiento de transformación serial que en muchos aspectos prefigura los procedimientos de rotación basados en hexacordos que llegaron a ser típicos de las últimas obras dodecafónicas de Stravinsky, concretamente de *Movements* para piano y orquesta (1958-1959) en adelante. Por otra parte, la utilización de hexacordos sueltos (por tanto, series incompletas) es un claro ataque a la pureza del sistema serial, y contribuye a que Stravinsky pueda reforzar la significación de determinadas notas, los polos tonales.<sup>1760</sup>

Este último aspecto mencionado, la creación de polos tonales, es una característica típica del dodecafonismo stravinskyano, y confesada por el mismo autor. De esta manera, Stravinsky establece una jerarquía de sonidos en la partitura, que le permite organizar y ordenar el discurso musical, al tiempo que crea diferentes áreas de coloración armónica caracterizadas por la presencia de una o más notas que contribuyen a producir una sonoridad determinada. Es importante destacar que en numerosos lugares de la obra se producen relaciones de octava y falsas relaciones de octava, prohibidas por

---

<sup>1758</sup> Como anexo al presente trabajo se incluye un análisis serial de los tres movimientos dodecafónicos de la obra en el que las diferentes formas seriales se han señalado con distintos colores, a efectos de que así se aprecie mejor su trayectoria.

<sup>1759</sup> Sobre este tema, véase PERLE, George, *Composición Serial y Atonalidad*, op. cit.

<sup>1760</sup> El dodecafonismo estricto procura evitar que cualquier nota se destaque especialmente con respecto a las demás, para impedir la formación de un centro tonal que perturbe el equilibrio atonal. Ese es el fundamento de la regla que aconseja eludir las octavas y las falsas relaciones de octava. Sobre este tema, véase SMITH BRINDLE, Reginald, *Serial Composition*, op. cit., pp. 35-88.



la técnica dodecafónica rigurosa. En ocasiones éstas son producto de las polaridades configuradas por el compositor, que adapta el dodecafonismo a sus necesidades expresivas.

A lo largo de la partitura en muchos momentos se produce la reiteración de pequeños motivos melódicos (“isomelos”). El citado procedimiento de elaboración motivica es un rasgo característico de la música de todas las etapas creativas de Stravinsky. En relación con ello, debe señalarse que por su estilo melismático sumamente ornamentado, la melodía barroquizante del tenor en *Surge, aquilo* anticipa claramente el solo de contralto del *Lacrimosa* de *Requiem Canticles* (1965-1966).

La creación de polos tonales es a su vez el reflejo de una de las características primordiales del dodecafonismo stravinskyano: la preocupación por la sonoridad. El compositor no aplica la serie de una forma puramente mecánica y rutinaria, sino que trata de crear determinadas sonoridades a través de la formación de los agregados armónicos que a él le interesa lograr. Por ello, casi siempre se observa un tratamiento horizontal de la serie, que le permite un mayor control de la armonía. Ésta es así llevada al propio terreno del compositor, y como consecuencia de ello la música resultante siempre tiene su inconfundible sello personal. Tal como muy certeramente manifestaba André Boucourechliev, “no es Stravinsky quien se somete al serialismo, sino que es el serialismo el transformado y sometido a su designio indefectible”.<sup>1761</sup>

Asimismo, hay que subrayar que Stravinsky no usa el procedimiento de variación perpetua característico de los dodecafonistas vieneses:<sup>1762</sup> la estructura temática stravinskyana es siempre muy clara y está perfectamente definida, y la melodía jamás deja de desempeñar un papel fundamental.

En conexión con la cuestión anterior, en la música serial temprana de Stravinsky es típica la utilización de la serie como tema de un canon o de un *fugato*, y sus transformaciones seriales como imitaciones canónicas. A lo largo de los tres movimientos dodecafónicos de *Canticum Sacrum* se dan varias muestras de ello. Este procedimiento nos remite a Webern, a quien el compositor ruso admiraba especialmente.<sup>1763</sup>

---

<sup>1761</sup> BOUCOURECHLIEV, André, *op. cit.*, p. 22. A la frase citada se ha hecho referencia en el epígrafe “Surge, aquilo”.

<sup>1762</sup> Sobre este tema, véase PERLE, George, *Composición Serial y Atonalidad*, *op. cit.*, pp. 139-178.

<sup>1763</sup> Sobre la importancia del canon en la música serial de Stravinsky, véase WATKINS, Glenn, “The Canon and Stravinsky’s Late Style”, *op. cit.*, pp. 217-246. Respecto al tema de la influencia de Webern en la obra stravinskyana, véase STRAUS, Joseph N., *Stravinsky’s Late Music*, *op. cit.*, pp. 21-26.

En lo que respecta a la morfología de las dos series dodecafónicas empleadas en las tres piezas seriales de la obra, deben resaltarse los diversos isomorfismos que éstas presentan, y la manera en que éstos son aprovechados por el artista para organizar el discurso musical. Es igualmente remarcable la presencia del motivo “twist”, que cobra una importancia especial. Dicho motivo, representativo de las series stravinskyanas, es utilizado por el autor en el tercer movimiento de *Canticum Sacrum* para generar estructuras compositivas que trascienden a la propia serie, como por ejemplo las distintas transposiciones que presenta el tema de passacaglia a lo largo del movimiento, o la organización de polaridades en las dos primeras páginas de la sección *Fides*. Ello contribuye a reforzar la cohesión de la pieza, dotándola de una lógica interna, y de una gran unidad. Es también digna de mención la forma en que Stravinsky combina las series para formar agregados armónicos hexacordales en el tercer movimiento de la obra, *Ad Tres Virtutes Hortationes*.

Al hilo de todo ello, cabe hacer hincapié en las posibles influencias observables en el lenguaje dodecafónico de Stravinsky. Entre los dechados de éste, sin duda destacan Anton von Webern, por su rigor técnico, austeridad y perfección constructiva; Alban Berg, por su tratamiento algo libre de la serie; y Ernst Krenek, por la importancia que este compositor concede al hexacordo. Sin embargo, el influjo que estos autores ejercieron en Stravinsky desaparece completamente en el terreno de la sonoridad de su música, que muestra la personalidad inequívoca del compositor ruso.

En el caso de *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1957-1958), en esta obra se consuma la orientación hacia el dodecafonismo que en forma todavía algo tímida podía apreciarse en una parte del ballet *Agon* (1953-1957), y que ya sin rebozo se manifestaba en los tres movimientos centrales de *Canticum Sacrum* (1955). En el análisis serial de la partitura ha quedado plenamente establecido que todo el material del cual se nutre la extensa composición se deriva de una sola serie dodecafónica, lo que constituye una importante novedad con respecto a las dos composiciones del autor anteriormente mencionadas, en las que el dodecafonismo convivía con otros lenguajes no seriales. Dicha circunstancia sin duda debió de suponer un reto para el artista, ya que componer treinta y cinco minutos de música basándose únicamente en el material sonoro citado puede conllevar numerosas limitaciones. Sin embargo, pese a ser la primera ocasión en la que se enfrentaba a un desafío similar, el anciano Stravinsky salió enteramente triunfante del mismo y compuso una de sus grandes obras maestras. La

parquedad de los elementos utilizados en *Threni* en absoluto supone pobreza en el resultado obtenido, sino que por el contrario revela la inagotable capacidad creativa de su autor, que es capaz de expresar al máximo la serie empleada, construyendo un edificio sonoro variado al tiempo que fuertemente cohesionado por la unicidad del material del cual todos los elementos de la partitura provienen. La extraordinaria riqueza de la obra y sus innumerables sutilezas de escritura logran mantener en todo momento el interés del oyente, por lo que puede afirmarse que *Threni* constituye una lección magistral de economía e inventiva.

Por su naturaleza, es posible considerar a *Threni* como un peculiar oficio de Tinieblas, no destinado al uso litúrgico, puesto que por su selección de textos se aparta del ritual católico romano. El examen de la evolución experimentada por la parte musical del oficio de Tinieblas en el transcurso de los siglos, en la que sobresale el género “Lecciones de Tinieblas” o “Lamentaciones de Jeremías”, también llamado “Trenos”, además de permitir valorar las aportaciones de *Threni*, pone de manifiesto la existencia de diversas inexactitudes e incorrecciones en la literatura existente sobre el tema. Entre ellas cabe señalar las siguientes:

- En algunas traducciones de la Biblia al castellano, al citar las diferentes letras del alfabeto al comienzo de cada versículo, se modifica la diferente ordenación del mismo que muestran en la Vulgata las lamentaciones segunda, tercera y cuarta con respecto a la primera, de tal manera que se presenta por consiguiente la misma ordenación alfabética en las cuatro primeras lamentaciones (siempre aparece la sucesión *Ain – Phe*). En la Vulgata, dicha ordenación sólo se da en la primera lamentación, ya que en las lamentaciones segunda, tercera y cuarta, la misma se invierte.<sup>1764</sup>
- Luis Antonio González Marín cae en varios errores en su análisis de los textos del Libro de las Lamentaciones incluido en el apartado “Lamentación” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.<sup>1765</sup> El mencionado autor señala que los cinco capítulos de dicho libro “se hallan compuestos a modo de acróstico alfabético” y que el quinto capítulo “consta de 66 versículos” y presenta las iniciales triplicadas.<sup>1766</sup> Pues bien, el quinto capítulo de la obra no es acróstico (y por consiguiente no contiene

---

<sup>1764</sup> Puede observarse un ejemplo de ello en BIBLIA, *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., *op. cit.*, pp. 863-867. La anomalía aludida ha sido explicada en el epígrafe “Características generales del Libro de las Lamentaciones”.

<sup>1765</sup> Véase GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, *op. cit.*, p. 719.

<sup>1766</sup> *Ibid.*

iniciales), y el mismo consta de 22 versículos (y no de 66). El capítulo que consta de 66 versículos y que presenta las iniciales triplicadas es el tercero.<sup>1767</sup>

- En su artículo “Les Lamentations de Jeremie du ‘Breviarium notatum’ de Silos”,<sup>1768</sup> Bernard Ribay incurre en una equivocación al nombrar el título de un artículo de Jean Claire al que hace referencia, aparecido en la *Revue Grégorienne*, nº 41. Si bien el número de página proporcionado por Ribay (p. 133) sí es correcto, Ribay copia el título del artículo precedente de la misma revista (cuya rúbrica es “Les Chants du Célébrant”, pp. 113-126, escrito por Michel Robert), mientras que el artículo de Jean Claire al que en realidad está aludiendo se titula “L’évolution modale dans les récitatifs liturgiques”.<sup>1769</sup>

- En su artículo “Estudio de la forma lamentación”,<sup>1770</sup> Matilde Olarte Martínez comete una incorrección al mencionar un artículo de “Stablein” [sic] titulado “Lamentatio”, que está incluido en la enciclopedia *MGG*. Al proporcionar como nota al pie la referencia al mismo, la citada especialista escribe “STABLEIN, D.” en lugar de “STÄBLEIN, B.”, que sería el nombre correcto, ya que dicho autor se llama Bruno Stäblein.<sup>1771</sup>

El análisis pormenorizado de los textos escogidos por Stravinsky para los distintos movimientos de *Threni*, considerados tanto de forma individual, como a la luz de su ordenación final, revela que el compositor dota a esta obra de un significado de gran alcance, que determina que ésta trascienda los diferentes oficios de Tinieblas escritos hasta ese momento. En la adaptación de textos del Libro de las Lamentaciones que Stravinsky propone en *Threni*, se concentra toda la esencia del mismo y se resume su mensaje final. Debido a ello, podría decirse que la selección de textos stravinskyana clarifica en cierto modo el relato en ocasiones algo desordenado que presentan tanto dicho libro bíblico, como la selección de fragmentos del mismo realizada por la Iglesia Católica en el Concilio de Trento para el oficio de Tinieblas, que fue la antología oficial prescrita por el Breviario romano hasta el Concilio Vaticano II (1962-1965). El músico ruso ofrece un hilo narrativo y una progresión de contenido evidentes, que están ordenados de acuerdo con una lógica discursiva rigurosa, patentizada en los tres epígrafes introducidos en el movimiento central de la obra, *De Elegia Tertia*, los cuales

---

<sup>1767</sup> Las equivocaciones referidas son comentadas en el epígrafe “Características generales del Libro de las Lamentaciones”.

<sup>1768</sup> Véase RIBAY, Bernard, *op. cit.*, p. 512.

<sup>1769</sup> Véase CLAIRE, Jean, O. S. B., “L’évolution modale dans les récitatifs liturgiques”, *op. cit.*, pp. 127-151. La errata aludida está explicada en el epígrafe “Las lamentaciones monódicas”.

<sup>1770</sup> Véase OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “Estudio de la forma lamentación”, *op. cit.*, p. 88.

<sup>1771</sup> Véase STÄBLEIN, Bruno, “Lamentatio”, *op. cit.* La referida errata está explicada en el epígrafe “Las lamentaciones monódicas”.

de forma muy elocuente expresan tres estadios espirituales experimentados de manera sucesiva por el profeta o por la propia ciudad aniquilada, y en cierta medida resumen la temática de la totalidad de la composición. De acuerdo con ese planteamiento, la primera sección de *De Elegia Tertia, Querimonia* (Lamento), simboliza la oscuridad del alma causada por la tragedia vivida, y enlaza perfectamente con la idéntica temática del movimiento que le precede, *De Elegia Prima*. La segunda sección, *Sensus Spei* (Percibiendo Esperanza), representa la esperanza, que se constituye en el centro neurálgico de la obra, el cual contiene además una invitación al arrepentimiento. Y la tercera sección, *Solacium* (Compensación), simboliza el consuelo proporcionado por la esperanza y la fe, y abre el camino a la sentida plegaria final (*De Elegia Quinta*), que es su consecuencia directa. Por consiguiente, de las cinco partes en que cabe dividir la estructura de la composición (las tres del movimiento central más los dos movimientos extremos), las dos primeras expresan un lamento, las dos últimas hacen referencia al consuelo conferido por la fe, y la parte central versa sobre la esperanza. Así, dado que a lo largo de la partitura se describe un ascenso anímico, el mensaje transmitido por la composición es sumamente positivo, y se diferencia claramente del mensaje de los oficios de Tinieblas tradicionales. Hay que recalcar que la selección de textos realizada por Stravinsky en *Threni* no fue tomada de la recopilación de cantos hispanos para las lamentaciones publicada en 1934 por Germán Prado bajo el título *Cantus Lamentationum pro Ultimo Triduo Hebdomadae Majoris Juxta Hispanos Codices*,<sup>1772</sup> como incorrectamente señala Robert Craft.<sup>1773</sup> La adaptación stravinskyana es enteramente original del compositor y no tiene parangón en la historia de la música.

El carácter marcadamente ritual de *Threni* otorga a la obra una apariencia casi litúrgica, que puede conectarse con el género musical en el cual la obra se basa, con la propia estructura del Libro de las Lamentaciones, y con la forma en que Stravinsky entendía el espíritu de la lamentación. De este modo, es remarcable el importante papel que desempeña la recurrencia en la composición, que afecta a aspectos como las letras hebreas que preceden a los versículos latinos entonados, las series que se van repitiendo, y, como consecuencia de ello, los intervalos y motivos característicos que reaparecen de forma reiterada, entre los cuales sin duda destaca el motivo del lamento al que seguidamente se aludirá. Tal circunstancia hace que *Threni* muestre numerosos puntos

---

<sup>1772</sup> Véase PRADO, R. P. Germanus, O. S. B., *op. cit.*

<sup>1773</sup> Véase CRAFT, Robert, "Selected Source Material from A Catalogue of Books and Music Inscribed to and/or Autographed and Annotated by Igor Stravinsky", *op. cit.*, p. 352. La citada equivocación de Robert Craft ha sido comentada en el epígrafe "Significación conjunta de los textos de *Threni*".

de contacto con *Les Noces* (“Las Bodas”, 1914-1917), obra de la etapa rusa de Stravinsky que igualmente tiene un sentido ritual y en la que la recurrencia está relacionada con la inevitabilidad del ciclo del nacimiento, vida y muerte. Habida cuenta de que el ciclo serial es perpetuo, como asimismo lo es el ciclo de la vida, cabría considerar que en *Threni* la recurrencia de una misma serie durante toda la composición se halla revestida de un valor simbólico. Por otra parte, tanto *Les Noces* como *Threni* presentan rituales de renuncia y renovación, algo que también sucede en la ópera-oratorio *Oedipus Rex* (1926-1927), obra de la etapa neoclásica de Stravinsky que, al igual que *Threni*, empieza con la descripción de una ciudad desolada, y finaliza con una ceremonia de compensación.

Un estudio atento de la morfología de la serie dodecafónica a partir de la que se compone *Threni* revela la importancia que en ella tienen los intervalos de cuarta/quinta justa, así como los de tercera (menor y mayor). Además, en la misma se observa un peculiar hexacordo incrustado, formado entre sus sonidos 5-10, y se hallan presentes el tetracordo [0257] y algunos de los motivos característicos de toda la producción stravinskyana. Ésta contiene también una singular sucesión de terceras menores y mayores, reminiscente de una sucesión similar utilizada en *El pájaro de fuego* (1909-1910), una de las creaciones emblemáticas del periodo ruso de Stravinsky. Los diferentes procedimientos de derivación serial empleados por Stravinsky en el transcurso de la obra le permiten obtener la variedad de material requerida en una partitura tan extensa. La circunstancia de que dicho material proceda siempre de una misma fuente (la serie) garantiza la unidad y coherencia de la composición. Entre los citados métodos de derivación serial destacan la segmentación, la rotación y las permutaciones. De igual modo, en la partitura son abundantes los entrecruzamientos e interpolaciones seriales. Hay que destacar que es en *Threni* donde el compositor usa por primera vez la rotación, técnica que en el futuro devendría idiosincrásica del serialismo stravinskyano. Si bien en esta obra el artista ruso comenzaba a explorar dicho procedimiento y por consiguiente no lo aplica de forma sistemática, sin embargo, en ella se encuentra en estado embrionario su método futuro. De hecho, a partir de su siguiente composición, *Movements* para piano y orquesta (1958-1959), el músico utilizaría de forma sistemática un tipo de dodecafonismo basado en despliegues rotatorios hexacordales, que está inspirado claramente en una técnica análoga empleada en la obra *Lamentatio Jeremiae Prophetae* op. 93 de Ernst Krenek.

Entre las principales aportaciones de las dos series que en *Threni* son obtenidas mediante permutación serial, destacan el intervalo de segunda mayor, ausente en la serie original, el típicamente stravinskyano motivo “twist” en dos de sus fisonomías, y una mayor presencia de fragmentos octofónicos.

El análisis de la partitura de *Threni* evidencia que, a la hora de establecer las cuatro formas seriales básicas (es decir, sin transportar), Stravinsky manifiesta una marcada preferencia por la utilización de la forma serial IR (inversión de la retrogradación) en lugar de la forma RI (retrogradación de la inversión). Admitido que esa peculiaridad es sumamente representativa del lenguaje de Krenek, su presencia en la música del compositor ruso constituye una nueva muestra de la influencia que en éste ejerció el autor vienés mentado.

El tratamiento que Stravinsky da a la serie de *Threni* sigue siendo mayormente lineal. Sin embargo, en esta composición la polifonía integrada serialmente tiene mayor importancia que en *Canticum Sacrum*, pudiendo observarse un claro ejemplo de ello en la subsección correspondiente a la letra hebrea *Res* (cc. 322-343, en la sección *Solacium*). Igualmente, son remarcables las diferentes libertades que se toma Stravinsky al aplicar la técnica dodecafónica, entre las que se halla el uso de fragmentos seriales sueltos, práctica de la que existen algunos ejemplos en *Canticum Sacrum*. Al igual que ocurría en esta última obra, en *Threni* también se producen numerosos redoblamientos y duplicaciones a la octava de diversas notas de las series implicadas, consecuencia del choque de distintas formas seriales, así como falsas relaciones de octava. Dichas prácticas, contrarias a la técnica serial rigurosa, constituyen uno de los rasgos característicos de la personal manera en que Stravinsky adaptaba el sistema dodecafónico a sus necesidades expresivas.

La distribución formal planteada por Stravinsky en *Threni* configura una gran estructura en cinco partes precedidas por una introducción (*Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae*), que recuerda claramente a la estructura de *Canticum Sacrum*. De este modo, la importancia concedida a la simetría y al número cinco constituye un nexo entre ambas obras. Dicho número también organizaba la estructura de la *Cantata* (1951-1952), y volverá a desempeñar un idéntico papel en *Movements* para piano y orquesta (1958-1959). En consecuencia, es preciso resaltar el peso específico del mismo en las composiciones seriales del músico.

Al igual que en el caso de *Canticum Sacrum*, se ha realizado un análisis de *Threni* lo más exhaustivo posible, recogiendo las contribuciones más relevantes realizadas hasta

la fecha sobre el tema, intentando arrojar algo de luz sobre las discrepancias existentes entre ellas, y ofreciendo diversas aportaciones nuevas que puedan enriquecer la visión existente sobre la composición. Llegados a este punto, cabe consignar las siguientes consideraciones:

- Stephen Walsh se equivoca al afirmar que el estreno de *Threni* tuvo lugar en la *Sala dell'Albergo* de la *Scuola Grande di San Rocco*.<sup>1774</sup> En realidad, dicho estreno se celebró en la *Sala Capitolare* del citado edificio.<sup>1775</sup>

- Rolf Liebermann comete un error al relatar en su libro *Actes et entractes* la anécdota sobre el banquete al cual Stravinsky le invitó, que tuvo lugar en Venecia durante las negociaciones previas a la firma del encargo de *Threni*. Liebermann sitúa esos acontecimientos en el año 1955,<sup>1776</sup> mientras que, en verdad, los mismos debieron de producirse en septiembre de 1957. Así lo demuestran las fechas indicadas en el borrador del contrato y en la oferta formal de la Norddeutsche Rundfunk de Hamburgo.<sup>1777</sup>

- Cuando David H. Smyth alude en su artículo “Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*” a unas palabras que el compositor ruso había pronunciado bastante tiempo atrás,<sup>1778</sup> reproducidas en una recopilación de extractos de entrevistas suyas incluidas en el libro *Stravinsky in pictures and documents*, indica erróneamente que las mismas fueron dichas por Stravinsky el 27 de mayo de 1930. Sin embargo, al acudir a la fuente de referencia,<sup>1779</sup> puede constatarse que en realidad datan del 17 de marzo de 1926 y proceden de una entrevista aparecida en el *Neues Wiener Journal* (la fecha proporcionada por David H. Smyth es la correspondiente al fragmento de entrevista contiguo).<sup>1780</sup>

- Rusty Dale Elder incurre en una inexactitud al decir que en *Threni* Stravinsky destaca las letras hebreas por medio de un lenguaje más ornamentado a nivel melódico y rítmico, y sugerir que al obrar de este modo el compositor ruso probablemente se inspiró en las *Lamentaciones* de Palestrina.<sup>1781</sup> Si bien es cierto que en esta última obra

---

<sup>1774</sup> Véase WALSH, Stephen, *Stravinsky, The second exile: France and America, 1934-1971*, *op. cit.*, p. 383.

<sup>1775</sup> Se ha hecho referencia a este error en el epígrafe “La génesis de *Threni*”.

<sup>1776</sup> Véase LIEBERMANN, Rolf, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1777</sup> La citada inexactitud ha sido puesta de relieve en el epígrafe “La génesis de *Threni*”.

<sup>1778</sup> Véase SMYTH, David H., “Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*”, *op. cit.*, p. 211.

<sup>1779</sup> Véase STRAVINSKY, Vera, y CRAFT, Robert, *op. cit.*, p. 197.

<sup>1780</sup> Se ha hecho referencia a este error en el epígrafe “La serie de *Threni* y su tratamiento”.

<sup>1781</sup> Véase DALE ELDER, Rusty, *op. cit.*, p. 96.



las letras del alefato presentan un lenguaje más ornamentado que el texto en latín, ello no ocurre así en el caso de *Threni*.<sup>1782</sup>

- En su monografía *Stravinsky, The Composer and his Works*, Eric Walter White se equivoca cuando manifiesta que en *Threni* las letras hebreas siempre están encomendadas al coro.<sup>1783</sup> Aunque ese es el principio general seguido en la obra, existe una excepción al mismo en la letra *Heth* de *Sensus Spei* (la sección central de *De Elegia Tertia*), que es entonada tres veces (como corresponde al texto), concretamente en los cc. 194-196, 197 *in fine*-199 y 200-202, y que corre a cargo de dos de los solistas vocales de la composición: la soprano y el tenor I.<sup>1784</sup>

- Malcolm Troup cae en un error en su trabajo “Serial Stravinsky: The ‘Granite’ Period (1956-1966)”, ya que, al hablar de la entonación del *Incipit* de la obra, se refiere a “las sopranos solistas” (en plural), mientras que en rigor debería decir “la soprano solista”, habida cuenta de que en la obra sólo interviene una.<sup>1785</sup>

- En el mismo lugar, el citado autor comete un desacierto cuando dice que “Stravinsky toma de Thomas Tallis el recurso de encabezar cada verso con la letra hebrea con la cual éste empieza”.<sup>1786</sup> De entrada, el propio Stravinsky manifestó que las *Lamentaciones* de Tallis no habían ejercido ninguna “influencia” en *Threni*.<sup>1787</sup> Además, si bien es cierto que Thomas Tallis empleó el mencionado recurso, no fue el primero en hacerlo: muchos compositores habían hecho lo mismo antes que él, y otros tantos lo harían después. Stravinsky conocía diversas lamentaciones en las que se usa dicho recurso, anteriores y posteriores a las de Tallis, por lo que la aseveración de Malcolm Troup carece de fundamento, especialmente si se tiene en cuenta el tratamiento musical completamente distinto que reciben las letras del alefato en las obras de Stravinsky y Tallis.<sup>1788</sup>

- Existe una errata en el artículo de la analista Ruth Zinar titulado “Stravinsky and His Latin Texts”. En el mismo, al mencionarse el texto utilizado en el c. 262 de *Threni*,

---

<sup>1782</sup> Se ha hecho referencia a este error en el epígrafe “Influencias de otras lamentaciones en *Threni*”.

<sup>1783</sup> Véase WHITE, Eric Walter, *op. cit.*, p. 503.

<sup>1784</sup> Se ha hecho referencia a este error en el epígrafe “Características generales de *Threni*”.

<sup>1785</sup> Véase TROUP, Malcolm, *op. cit.*, p. 50. [Traducción del autor.] Se ha hecho referencia a este error en el epígrafe “Introducción. *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetiae*”.

<sup>1786</sup> *Ibid.* [Traducción del autor.]

<sup>1787</sup> Véase CRAFT, Robert, y STRAVINSKY, Igor, *Conversaciones con Igor Stravinsky*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>1788</sup> Se ha hecho referencia a la citada inexactitud de Malcolm Troup en el epígrafe “Influencias de otras lamentaciones en *Threni*”.

aparece escrito “ocules” en lugar de “oculus”,<sup>1789</sup> que es la palabra correcta de acuerdo con el texto de la Vulgata latina.<sup>1790</sup>

- Los compositores Louis Andriessen y Elmer Schönberger incurren en varias inexactitudes cuando se refieren a *Threni* en su libro *The Apollonian Clockwork. On Stravinsky*. En primer lugar, los citados autores afirman que la segunda letra del alfabeto de *De Elegia Tertia (Beth)* “es presentada en un acorde desplegado sobre 3 voces en el coro y 3 en los instrumentos”.<sup>1791</sup> Un examen de los cc. 173, 175 y 177 de la partitura revela que tal afirmación es falsa, ya que el citado acorde se compone de dos partes vocales (sopranos y contraltos) y cuatro partes instrumentales (bugle contralto y tres trombones). Otra impropiedad es la aserción de que “una letra hebrea precede *De Elegia Prima* y las otras letras hebreas dividen sus cinco secciones”.<sup>1792</sup> La letra hebrea a la que los citados autores hacen alusión (*Aleph*, cc. 19-22) está incluida dentro de *De Elegia Prima*, al igual que las restantes letras, y en consecuencia no antecede al mencionado movimiento, sino que lo inaugura.<sup>1793</sup>

- En su análisis serial de la partitura, Clare Hogan ofrece algunas interpretaciones imprecisas, en las que deja notas por aclarar, y comete diversos errores. En el c. 173, indica que se usa la serie I<sub>6</sub>, pero no justifica la presencia de la nota *Sol #* ni la ausencia de la nota *Re #*; en el c. 175, escribe “I<sub>6</sub>” al lado de los dos pentagramas superiores, y “R<sub>5</sub>” junto a los tres inferiores, pero no numera los diferentes sonidos empleados, por lo que dicha explicación resulta ambigua e incompleta; en el c. 177, señala “R<sub>5</sub>”, nuevamente sin numerar los sonidos, y sin justificar por qué faltan dos sonidos no correlativos de dicha forma serial (lo que hace que su interpretación del citado compás sea muy endeble); en el c. 189, indica que el bajo I expone la forma serial I<sub>6</sub> rotada (mientras que en realidad se trata de RI<sub>6</sub>) y que el tenor I entona la forma serial I<sub>2</sub> rotada (y sin embargo se trata de RI<sub>2</sub>); en los cc. 207-211 y 211 *in fine*-216 ofrece una explicación muy forzada de las frases encomendadas al tenor I, en la que, para justificar que en ellas se emplea la forma RI<sub>4</sub> (defectiva), recurre a la existencia de una doble

---

<sup>1789</sup> Véase ZINAR, Ruth, “Stravinsky and His Latin Texts”, *op. cit.*, p. 184.

<sup>1790</sup> Se ha hecho referencia a esta errata en el epígrafe “De Elegia Prima”, en el cual igualmente se ha puesto de relieve que existe una equivocación en el citado compás de la partitura orquestal de la obra, en donde aparece escrito “oculos”. Véase también *supra*, en este mismo apartado.

<sup>1791</sup> ANDRIESSEN, Louis, y SCHÖNBERGER, Elmer, *op. cit.*, p. 198. [Traducción del autor.]

<sup>1792</sup> *Ibid.* [Traducción del autor.]

<sup>1793</sup> Las dos inexactitudes comentadas han sido explicadas en el epígrafe “Características generales de *Threni*”.

función y a una caprichosa alteración del orden serial (en la misma se cambia el orden de segmentos de la serie y las notas de ésta no se presentan en orden consecutivo).<sup>1794</sup>

- Andrew Kuster se confunde cuando explica la melodía del bajo II en el c. 178 mediante los fragmentos de tres formas seriales diferentes, concretamente O<sub>11</sub>, RI<sub>6</sub> y RO<sub>2</sub>.<sup>1795</sup> Dejando aparte la idoneidad de dicha justificación (ya que, al apelar a tres fragmentos seriales, parece algo rebuscada), los sonidos de la última forma serial que él indica no coinciden con los de la partitura (probablemente escribió por error “RO<sub>2</sub>” en lugar de “RO<sub>6</sub>”).<sup>1796</sup>

- Asimismo, el citado autor incurre en numerosas equivocaciones al analizar la subsección correspondiente a la letra hebrea *Teth* (cc. 204-216).<sup>1797</sup> En su interpretación de las frases encomendadas al tenor I en los cc. 207-211 y 211 *in fine*-216, Andrew Kuster señala que éstas son idénticas y que se componen de los sonidos 5-12 de O<sub>9</sub>,<sup>1798</sup> y en cambio no es así, puesto que la segunda frase del tenor I contiene una nota más que la primera, que se halla en su comienzo (en dicha frase se emplean los sonidos 4-12 de la serie mentada). Además, la distribución de series y versículos proporcionada por Andrew Kuster en el referido fragmento de la letra *Teth*, no se ajusta fielmente a la seguida en la partitura. Este especialista incluye la segunda frase del tenor I en el segundo versículo, y en cambio ésta mayoritariamente cae dentro del tercero, amén de que, con arreglo a la distribución del texto sacro, necesariamente debería ubicarse en el mismo.<sup>1799</sup> Igualmente, el mencionado entendido no hace referencia a que Stravinsky invierte el orden de las dos partes del tercer versículo.<sup>1800</sup> Por otra parte, en su análisis de las frases de la contralto y el tenor I en *Teth* (cc. 204-216), Andrew Kuster señala que los sonidos comunes a ambas frases son las notas *Do #* y *Fa #*.<sup>1801</sup> Ello no es cierto en el caso de esta última nota, ya que las notas repetidas son *Do #* y *La #*.

---

<sup>1794</sup> Véanse los compases de referencia en el análisis de la obra incluido en HOGAN, Clare, *An examination of Stravinsky's contribution to serialism in light of the theories, music and personality of Ernst Krenek, with particular reference to the connection between Lamentatio Jeremiae Prophetae and Threni*, *op. cit.*, y compárese la justificación serial de Clare Hogan con la ofrecida en el presente trabajo. En los epígrafes “Querimonia” y “Sensus Spei” se ha aludido a las diferentes erratas y/o imprecisiones de Hogan enumeradas.

<sup>1795</sup> Véase KUSTER, Andrew, *op. cit.*, p. 79.

<sup>1796</sup> Se ha aludido al citado error de Andrew Kuster en el epígrafe “Querimonia”, en el cual se ofrece una interpretación del pasaje comentado distinta de la del citado autor.

<sup>1797</sup> Se alude a las citadas equivocaciones en el epígrafe “Sensus Spei”.

<sup>1798</sup> Véase KUSTER, Andrew, *op. cit.*, p. 86.

<sup>1799</sup> Véase *ibíd.*

<sup>1800</sup> Véase *ibíd.*

<sup>1801</sup> Véase *ibíd.*, p. 87.

- Andrew Kuster manifiesta que no ha hallado una justificación serial a las notas *Mi b* y *Fa* emitidas por el contrabajo en los cc. 317-318 de la partitura.<sup>1802</sup> Sin embargo, dichas notas son los sonidos 7 y 9 de la serie O<sub>1</sub>, la cual es expuesta mayormente por el violonchelo.<sup>1803</sup>

- En su artículo titulado “Stravinsky’s serial mistakes”, Joseph N. Straus comete un error cuando manifiesta que la serie expuesta en el c. 368 es “P” (serie principal u original),<sup>1804</sup> puesto que en realidad se trata de RO (retrogradación de la serie original).<sup>1805</sup>

Al hilo de las consideraciones apuntadas, el análisis serial completo y pormenorizado de la partitura ha permitido estudiar las posibles interacciones del serialismo dodecafónico con otros lenguajes, entre los cuales se hallan la octofonía, el protodiatonismo (pre-pentatonismo, pentatonismo defectivo y pentatonismo), el diatonismo, la modalidad, y la tonalidad, poniéndose de relieve que, pese a la naturaleza serial del lenguaje de la totalidad de la obra, existen en ella numerosos fragmentos anfibológicos en los que parecen insinuarse los mencionados lenguajes, y subrayándose los mecanismos mediante los que Stravinsky los fusiona con el sistema dodecafónico. Un ejemplo notable de ello se da en los cc. 42-56, 88-102 y 142-156 de la partitura, pertenecientes respectivamente a las subsecciones A, A’ y A’’ de *De Elegia Prima*. En los referidos compases, los violines I, II y violas exponen, a la manera de un diseño pedal *ostinato*, un motivo muy característico integrado por las notas *Do – Re – Fa*, que coinciden con la transposición a la segunda mayor descendente del comienzo del tema gregoriano de la antífona *Crux fidelis* y del himno *Pange, lingua, gloriosi*, los cuales se interpretaban en la última parte de los antiguos oficios del Viernes Santo durante la adoración de la cruz.

El examen de *Threni* desde un punto de vista armónico y melódico ayuda a entender la técnica compositiva del músico, y pone de manifiesto que en la obra es frecuente la presencia de simbolismos sonoros, debiendo destacarse los siguientes aspectos. En primer lugar, hay que insistir en la gran importancia conferida al intervalo de quinta/cuarta justa, cuya sonoridad modal y arcaizante aparece de forma recurrente a lo largo de los diferentes pasajes analizados, tanto de forma vertical como horizontal,

---

<sup>1802</sup> Véase *ibíd.*, p. 89.

<sup>1803</sup> Se ha aludido al citado error en el epígrafe “Sensus Spei”.

<sup>1804</sup> Véase STRAUS, Joseph N., “Stravinsky’s serial mistakes”, *op. cit.*, p. 262.

<sup>1805</sup> Se alude al citado error en el epígrafe “Erratas e irregularidades seriales de *Canticum Sacrum y Threni*”.

según se ha ido señalando al hablar de los mismos. Dicho intervalo brilla con luz propia ya en la misma serie sobre la que se basa la obra, y además es propiciado expresamente por el compositor a través de la combinación de diversas series y formas seriales. El empleo reiterado del citado intervalo es una característica de las obras dodecafónicas del autor, siendo remarcable la circunstancia de que en *Threni* en ocasiones Stravinsky asocia la consonancia perfecta y el ideal de pureza representados por dicho intervalo con la noción de Dios. En el análisis de *Canticum Sacrum* se estudió igualmente la importancia del mencionado intervalo, y cabe decir que la potenciación del mismo constituye uno de los medios por los cuales el músico fusiona el serialismo con uno de los elementos característicos de la música de la Edad Media, creando de este modo un lenguaje enteramente personal. Es notable la importancia del intervalo de tercera, que según se ha indicado se halla presente en la propia serie de *Threni*,<sup>1806</sup> y procede recalcar asimismo que el intervalo de tercera menor con el que acaba la obra constituye una clara evocación de la modalidad. Igualmente, algunos giros interválicos derivados de la serie también son utilizados con un valor simbólico. Entre ellos sin duda destaca el intervalo de segunda menor y los diversos motivos de él emanados, como el característico y sumamente expresivo motivo del lamento, integrado por un intervalo de novena menor, que abre la obra y que reaparece en multitud de ocasiones a lo largo de ésta. Tradicionalmente se asocia al intervalo de segunda menor (y por extensión los intervalos derivados del mismo) y al cromatismo con lo patético, aspecto que es aprovechado por Stravinsky para recrear las escenas cruentas descritas en los versículos a los que pone música. Y por otra parte, el intervalo de octava aumentada (derivado del de segunda menor y enarmónico del de novena menor) es típico de la música del compositor. En *Canticum Sacrum* se dan diversos ejemplos de la utilización del intervalo de segunda menor con fines expresivos, entre los que destaca el enunciado del *Credidi en Fides*. Sin embargo, en *Threni* Stravinsky va mucho más allá, hasta el punto de que dichos intervalos y las numerosas disonancias que de los mismos se derivan impregnan toda la obra, otorgándole a menudo un carácter ácido y áspero. Por este motivo, cabe considerar que en *Threni* se da un uso simbólico de la disonancia, que resalta el carácter grave y dramático de la temática de los textos empleados. A tenor de lo expuesto, puede decirse que en *Threni*, al igual que en *Canticum Sacrum* y en muchas otras obras del artista, los intervalos siguen conservando su valor expresivo tradicional.

---

<sup>1806</sup> En este mismo apartado se ha hecho referencia a la particular sucesión de terceras menores y mayores formada entre los sonidos 3-10 de la serie de *Threni*. Véase *supra*.

En conexión con ello, aunque Stravinsky era reacio a admitir que en sus composiciones pudiera existir una relación entre palabras y música, sin embargo en *Threni* se hallan numerosos ejemplos de la utilización por parte del compositor de un motivo musical con fines descriptivos. En muchos de ellos Stravinsky emplea un método convencional y tradicional de asociación de palabras y música. Los aspectos comentados contribuyen a que en la obra exista una estrecha interrelación texto-música, debiendo además destacarse que ésta no se circunscribe a la utilización de determinados motivos melódicos o armónicos, sino que también afecta a vertientes diferentes de la partitura, como los diversos procedimientos de elaboración serial que Stravinsky va aplicando a lo largo de ella, o la manera en que las distintas formas y transposiciones seriales utilizadas son combinadas entre sí. En consecuencia, cabe conectar la transformación que experimentan el material serial y su presentación en el transcurso de *Threni* con la evolución emocional expresada en los textos a los que en la obra se pone música. Igualmente, existe una influencia recíproca entre el sistema serial y el texto, de suerte que en la sección *Sensus Spei* Stravinsky selecciona el número total de versículos a emplear en base a las doce notas de la serie, asignando a cada una de ellas una sílaba de las distintas letras del alfabeto utilizadas y presentándolas a modo de pedal. Es remarcable el hecho de que en dicha sección el compositor cree una forma musical sumamente original e innovadora, que al estar enteramente basada en la serie le permite desarrollar plenamente las exigencias de la organización serial de la música.

Por otra parte, la reiteración de giros melódicos (a la manera de “isomelos”) es un rasgo que se da en la música perteneciente a todas las etapas creativas del compositor. Por consiguiente, cuando éste emplea el citado recurso en las series de *Canticum Sacrum* y *Threni*, está llevando el dodecafonismo a su terreno, e imprimiéndole su sello personal. Una de las consecuencias directas de la aplicación de ese procedimiento en un contexto dodecafónico es la disminución de la saturación cromática, y en muchos casos la creación de polos tonales. Además, hay que remarcar que la reiteración de intervalos, células y fragmentos melódicos imprime a la música un sentido ritual, que potencia claramente el idéntico carácter de las dos composiciones estudiadas, al cual anteriormente se ha hecho referencia. Desde este punto de vista, cabría conferir a la idea de recurrencia conectada con los “isomelos” un valor simbólico, especialmente relevante en el caso de *Threni*, ya que podría considerarse que su presencia en esta composición de algún modo guarda relación con el ceremonial propio del acto litúrgico del cual se deriva el género musical que Stravinsky recrea mediante la misma.

Es importante subrayar que en *Threni*, de forma similar a como ocurría en *Canticum Sacrum*, Stravinsky establece una polaridad de sonidos, creando relaciones jerárquicas entre las notas. De este modo, su música dodecafónica se diferencia de la música dodecafónica atonal, ya que en ella existen centros de gravedad y polaridad. Evidentemente, éstos no hacen que su música sea “tonal” en el sentido tradicional, pero sí que esté repleta de connotaciones tonales. Y en relación con ello, cabe señalar que en las obras de etapas creativas anteriores de Stravinsky en las que se empleaba la tonalidad, ésta tampoco era utilizada en su sentido tradicional, sino que más bien podría decirse que el compositor trabajaba igualmente con centros polares. Por tanto, el vago sentido tonal apreciable en *Threni* (y también en *Canticum Sacrum*) puede ser considerado análogo al que se observa en numerosas obras anteriores del músico. En el análisis de la obra se han comentado las apreciaciones realizadas por diversos especialistas sobre las implicaciones tonales de la partitura, y se ha visto como éstos utilizan distintas nociones para explicar lo que es una característica del lenguaje dodecafónico de Stravinsky. Así, se ha hablado de “tonalidad serial”, de “polarización tonal de la escala dodecafónica”, de “concepto modificado de tonalidad en la música dodecafónica”, y de “diferenciadores armónicos”. Hay que resaltar que el procedimiento mediante el cual Stravinsky prioriza determinados sonidos en la partitura de *Threni* es sumamente ingenioso, y presenta una mayor sofisticación que el utilizado en *Canticum Sacrum*. De esta manera, las cuatro formas seriales no transportadas que Stravinsky emplea como “básicas” en *Threni* configuran un “complejo tónico” en el que adquieren gran realce las cuatro notas flanqueadoras de las mismas, que componen el acorde de séptima disminuida integrado por las notas *Re # – Fa # – La – Do*. Entre éstas se establece una jerarquía, atendiendo al número de veces que aparecen en los extremos de las cuatro formas básicas, y en la misma la primera posición la ocupa la nota *Re #*, que es seguida por la nota *Fa #*, y luego por las notas *La* y el *Do*, estas dos últimas con igual importancia entre ellas. Por consiguiente, la nota *Re #* o *Mi b* cobra una enorme significación a lo largo de toda la composición, ya que es enfatizada al ser colocada al comienzo o al final de numerosas frases, y al ser utilizada como punto de intersección entre formas seriales diversas. En varios momentos de la obra se sugiere de forma velada la tonalidad de *Mi b*. Igualmente, las distintas transposiciones seriales que se emplean en cada fragmento de *Threni* son de gran trascendencia, puesto que al seleccionar las diferentes formas y transposiciones seriales el compositor ruso distingue entre tres diferentes “familias” de series, de las cuales la familia que cabría considerar

como “principal” o “tónica” se halla integrada por las dieciséis formas seriales que tienen como notas flanqueadoras las notas del “complejo tónico” antes citado. En consecuencia, la vuelta a las formas seriales básicas al final de la obra puede interpretarse como una metáfora de la vuelta al Señor descrita en el texto: *Converte nos, Domine, ad te, et convertemur* (“Haznos volver a ti, ¡oh Señor!, y volveremos”). Y en relación con ello, resulta muy significativo que la composición finalice en las voces con las notas *Mi b* y *Sol b*, y posteriormente en los instrumentos con las notas *La* y *Do*. Todas las notas mencionadas pertenecen al “complejo tónico”, y el intervalo de tercera menor formado entre ambos pares de notas constituye una evocación de la modalidad, claramente conectada con el sentido del fragmento del versículo al cual en ese momento se pone música: *innova dies nostros, sicut a principio* (“renueva nuestros días, como desde el principio”). Además, es posible atribuir un valor simbólico al hecho de que las voces finalicen de manera gradual, de forma que en el último tiempo del c. 417, sólo se escucha la voz de un cantante. Tal circunstancia está relacionada con el texto entonado, en el que se realiza una alusión a la creación del mundo y del hombre descrita en el Libro del Génesis, y es una nueva muestra de la habilidad de Stravinsky para potenciar el significado del texto a través de la música.

El estudio de *Threni* desde un punto de vista contrapuntístico revela que en la obra se emplean procedimientos compositivos y recursos estilísticos heredados de la tradición. Entre ellos sin duda sobresale el canon, procedimiento contrapuntístico con el que Stravinsky ya había experimentado en *Canticum Sacrum* y que en *Threni* es utilizado todavía mucho más y de forma considerablemente más elaborada. Por la extraordinaria riqueza y complejidad de la escritura contrapuntística imitativa de *Threni*, algunos autores comparan esta composición con la *Ofrenda Musical* o el *Arte de la Fuga* de J. S. Bach. La escritura canónica de *Threni* está claramente inspirada en la de los grandes maestros del pasado, tanto los del pasado remoto (Machaut, Josquin y Palestrina, por ejemplo) como los del pasado inmediato, muy especialmente los vieneses Ernst Krenek y Anton von Webern. Con singular habilidad, Stravinsky tiende un puente entre los respectivos universos sonoros de los citados compositores, a priori tan distantes. El hecho de que en muchos pasajes canónicos de *Threni* el artista ruso prescinda de las barras de compás constituye tanto una evocación de la música antigua como de los dos últimos compositores mentados, representativos de la vanguardia en el momento en que fue escrita dicha obra. En lo que se refiere a Ernst Krenek, Stravinsky se inspira en *Lamentatio Jeremiae Prophetae* op. 93 (1941-1942), debiendo destacarse que esta



última obra a su vez recrea modelos y técnicas del pasado (lo que ayuda a entender porqué fascinó al compositor), y en el caso de Webern, Stravinsky se inspira en su *Cantata* nº 2 op. 31 (1941-1943). Ahora bien, pese a la admiración que Stravinsky sentía por Webern, el lenguaje canónico de ambos compositores es muy diferente. Webern nunca pretendió imitar el estilo de la polifonía del Renacimiento, y cuando empezó a escribir cánones (hacia el final de la Primera Guerra Mundial) su lenguaje era claramente moderno y disonante. Según señala Stephen Walsh,<sup>1807</sup> a él le preocupaba principalmente la imitación en sí, y no tanto las sonoridades y los acordes que se pudieran derivar de ésta. Por el contrario, en el caso de Stravinsky hay una clara voluntad de remedar dentro de una escritura serial el estilo de los grandes polifonistas, y aun cuando el lenguaje de sus cánones en ocasiones pueda ser muy disonante, en éstos siempre se percibe una extrema preocupación por los acordes y las armonías derivadas de su música. Por tanto, pese a que el canon es un procedimiento compositivo esencialmente lineal en el que en consecuencia prima la horizontalidad, sin embargo en los cánones de Stravinsky la verticalidad es igualmente importante. El estilo erudito del canon otorga a la música religiosa del compositor una cualidad sombría y ritual, además de constituir una evocación del pasado. Por consiguiente, el uso de este procedimiento en la etapa serial del músico corrobora que ésta no es sino un apéndice de su etapa neoclásica. Cabría citar en este momento las palabras del propio compositor, que en su *Poética musical* reivindicó, como consigna para conseguir librarse de la abrumadora herencia de Wagner, la famosa frase de Verdi “*Torniamo all’antico e sarà un progresso!*”.<sup>1808</sup> Según señala Rusty Dale, el punto de vista histórico de Stravinsky en los años cincuenta resulta muy novedoso, y su interés por lo antiguo en cierta forma prefigura el florecimiento de la interpretación de la música antigua que tendrá lugar a finales del siglo XX.<sup>1809</sup> Así, el compositor se anticipa a su tiempo, y además ofrece una visión muy personal de la música que recrea. Desde esta perspectiva, *Threni* presenta una riqueza extraordinaria, y no resulta extraño que algunos especialistas, como Malcolm Troup, comparen la obra con una “excavación arqueológica”. Este mismo autor conecta la actitud expresiva austera que adopta Stravinsky con su interés por la música sacra antigua.<sup>1810</sup>

---

<sup>1807</sup> Véase WALSH, Stephen, *Stravinsky, The second exile: France and America, 1934-1971, op. cit.*, pp. 361-362.

<sup>1808</sup> STRAVINSKY, Igor, *Poética musical, op. cit.*, p. 49.

<sup>1809</sup> Véase DALE ELDER, Rusty, *op. cit.*, p. 125.

<sup>1810</sup> Véase TROUP, Malcolm, *op. cit.*, pp. 49-50.

En relación con la última apreciación apuntada, cabe destacar que tanto la actitud austera del compositor como las implicaciones históricas de los procedimientos del pasado por él utilizados, particularmente evidentes en su música sacra, constituyen una reacción al romanticismo exacerbado de la música del siglo XIX, y sin duda están relacionadas con las ideas del filósofo neoescolástico católico Jacques Maritain, cuya obra *Art et scolastique* influyó notablemente al compositor a partir de los años veinte, tras su llegada a Francia. Así, la falta de expresión personal, el papel primordial del orden, y la vuelta al espíritu medieval y a las formas del pasado, son aspectos que caracterizan la música sacra de Stravinsky, que se manifiestan de forma ostensible en composiciones como la *Misa*, y que reflejan la actitud humilde que para él ha de tener un músico. De acuerdo con los principios de Jacques Maritain, el compositor ruso entendía que todo creador debía ser considerado como un artesano u *homo faber*. Todos esos aspectos representan una huída del individualismo y del subjetivismo romántico, y se fundamentan en unas ideas cuyas raíces se remontan a la Edad Media, puesto que están basadas en la filosofía escolástica y, muy especialmente, en el tomismo. Teniendo en cuenta el grado de elaboración de la escritura canónica y contrapuntística de *Threni*, así como la austeridad y sinceridad de la obra, podría decirse que en ésta los ideales de perfección de Stravinsky alcanzan sus cotas más altas. Por otra parte, cabe resaltar que las ideas del filósofo católico Maritain en buena medida pudieron motivar la influencia de la liturgia católica en el compositor, que aunque era ortodoxo siempre que compone música religiosa bien se inspira en el rito católico, o bien lo sigue abiertamente (tal es el caso de la *Misa*). Desde este punto de vista, el ceremonial y la multitud de fórmulas rituales presentes en *Threni*, claramente alusivos al género musical de la lamentación ligado al oficio de Tinieblas, hacen que esta composición constituya uno de los máximos exponentes de la influencia de la liturgia católica en la música stravinskyana. En relación con ello, cabe matizar una apreciación realizada por Günther Massenkeil en su artículo sobre las lamentaciones publicado en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, no compartida del todo en el presente trabajo. Tras analizar la evolución del género lamentación desde sus inicios, dicho autor señala que éste decayó hacia el final del siglo XVIII, y que no fue “hasta mediados del siglo XX cuando experimentó un breve restablecimiento”, indicando lo siguiente:

For the most part, the continuing development of the Lamentations drew to a close at the end of the 18th century and not until the middle of the 20th century did the genre experience a short

revival. Krenek's *Lamentatio* (first performed in 1958) is based on the complete text of the nine lessons and the music combines modern serial techniques with formal and stylistic devices of the late Middle Ages to produce an original choral style of great forcefulness. In contrast, Stravinsky's *Threni* of 1958 for soloists, chorus and orchestra is a pure 12-note work, in which the composer expressly avoided both liturgical and historical connotations.<sup>1811</sup>

El párrafo reproducido contiene varias afirmaciones discutibles. En primer lugar hay que resaltar que la obra de Krenek a la que Massenkeil se refiere es, al igual que *Threni*, una composición puramente dodecafónica. Que su serie contenga una cita del *tonus lamentationum* romano no implica que ésta deje de ser una serie dodecafónica, puesto que, como se ha visto anteriormente,<sup>1812</sup> en ella se hallan los doce sonidos de la escala cromática. En segundo lugar, y por lo que concierne específicamente a *Threni*, no es cierto que en dicha obra Stravinsky evite expresamente connotaciones litúrgicas e históricas. Sobre este particular, cabe exponer la siguiente matización. Por un lado, es incuestionable que la composición stravinskyana no es una obra litúrgica (a diferencia de la de Krenek, que sí lo es), puesto que sus textos son distintos de los prescritos en la selección tridentina y ello excluye la posibilidad de que sea utilizada en el oficio de Tinieblas. Ahora bien, dicha circunstancia no implica que la partitura no pueda contener múltiples connotaciones litúrgicas, y de hecho, según se ha demostrado en el presente trabajo, las lamentaciones del artista ruso se hallan repletas de éstas. Las fórmulas de invocación, la recurrencia de las letras hebreas, o el sentido fuertemente ritual de la obra constituyen algunos de los elementos que entrarían en la citada categoría. Y lo mismo cabe decir con respecto a las connotaciones históricas de *Threni*, hasta el punto de que, como se ha indicado,<sup>1813</sup> algunos autores comparan la obra con una excavación arqueológica. Si en las lamentaciones tradicionales el *tonus lamentationum* romano era utilizado como un *cantus firmus*, en cierto modo podría considerarse que la función de éste en *Threni* la desempeña la serie dodecafónica única empleada en la composición. Así, de manera análoga a como sucedía con la serie rítmica aplicada en *Ad Tres Virtutes*

---

<sup>1811</sup> MASSENKEIL, Günther, "Lamentations", *op. cit.*, p. 412. [Traducción del autor: "En su mayoría, el desarrollo continuo de las Lamentaciones llegó a su fin al final del siglo XVIII y no fue hasta mediados del siglo XX cuando el género experimentó un breve restablecimiento. La obra *Lamentatio* de Krenek (interpretada por primera vez en 1958) está basada en el texto completo de las nueve lecciones y la música combina técnicas seriales modernas con recursos formales y estilísticos de la última Edad Media para producir un estilo coral original de gran fuerza. En contraste, *Threni* de Stravinsky, de 1958, para solistas, coro y orquesta es una obra puramente dodecafónica, en la cual el compositor evitó expresamente connotaciones litúrgicas e históricas".]

<sup>1812</sup> Véase el epígrafe "Las lamentaciones entre 1800 y 1957".

<sup>1813</sup> Véase *supra*, en este mismo apartado.

*Hortationes de Canticum Sacrum*, el uso de una serie como *cantus firmus* constituye un nexo entre la historia y la modernidad. Otro tanto ocurre con la utilización en la partitura de fórmulas similares al canto llano, la evocación de la modalidad y el empleo de instrumentos y procedimientos compositivos arcaicos: todos esos aspectos suponen una mirada al pasado. Por ello, cabe afirmar que en *Threni* se produce una revisión y puesta al día de la tradición.

El examen de la instrumentación y la orquestación de la composición pone de relieve que aunque *Threni* contiene los efectivos más amplios empleados jamás por Stravinsky en una obra religiosa, sin embargo éstos nunca se utilizan de forma conjunta, sino que el compositor se complace en emplearlos en forma de pequeños grupos individualizados o incluso como solistas, en una concepción casi camerística de la orquesta, que le permite crear acompañamientos de colorido sumamente variado a las diversas voces que entonan el texto (solistas y coro). La mencionada característica de *Threni* ya se anunciaba en bastantes obras orquestales stravinskyanas posteriores a *La consagración de la primavera*, y sin duda en buena medida es deudora de la amplia experiencia del músico en el terreno de la creación de obras de cámara, en las que éste aplica un enfoque analítico. Por consiguiente, puede decirse que algunos aspectos de *Threni* eran presagiados en *Renard* (1915-1916) y *La historia del soldado* (1918). Además, según señala Malcolm Troup, en *Threni* se perfila una tendencia que el compositor desarrollará en obras futuras como *Abraham and Isaac* (1962-1963), consistente en que el apoyo orquestal, más que acompañar la línea vocal, la ornamenta.<sup>1814</sup> La voz permanece siempre en un primer plano, por lo que el texto sacro es en todo momento inteligible. El coro tiene gran importancia en la composición, y los pasajes que éste declama rítmicamente y sin entonación prefiguran claramente los pasajes análogos que se volverán a encontrar en *Introitus* (1965) y *Requiem Canticles* (1965-1966). Asimismo, en la orquestación de *Threni* se dan varias características propias de la música religiosa del compositor. Concretamente, los instrumentos de viento tienen un papel mayor que los de cuerda, se eliminan determinados grupos instrumentales (en este caso fagotes y trompetas), y además se incluyen tres instrumentos raramente utilizados en una orquesta convencional como son el clarinete alto en *Fa*, el sarrusofón (en lugar de los fagotes), y el bugle contralto en *Si b* o *flügelhorn* (en lugar de trompetas). Dichos instrumentos confieren un color específico a la obra. Pese a la infinidad de timbres

---

<sup>1814</sup> Véase TROUP, Malcolm, *op. cit.*, p. 49.

lograda en la partitura, tanto por homogeneidad como por contraste, la sobriedad y la pureza de las que en todo momento hace gala el compositor hacen que quepa considerar a *Threni* como uno de los puntos culminantes del proceso de ascesis que se da en su carrera, debiendo destacarse además que, por su austeridad y economía de medios, la citada composición constituye toda una lección de inventiva y su mensaje se transmite con singular fuerza expresiva. El despojamiento sonoro y orquestal de la obra será típico de las creaciones posteriores del Stravinsky anciano.

Todos los temas explicados han contribuido a evidenciar el valor extraordinario de *Threni*, y han permitido entender de qué manera Stravinsky se aproxima a un género hartamente frecuentado en el pasado, renovándolo y dotándolo de un nuevo impulso, tanto en lo tocante a su mensaje religioso, como en lo estrictamente musical. El compositor ruso entronca en muchos puntos con una tradición y una simbología largamente consolidadas, y las transforma al mismo tiempo en profundidad, sin que ello implique en absoluto que se pierda de vista el sentido originario de las elegías del profeta Jeremías. Éste se mantiene intacto, pero a la vez es trascendido, ya que el músico arroja una nueva luz sobre el texto bíblico abordado, que clarifica y potencia en extremo su sentido teológico final.

A tenor de las consideraciones expuestas sobre *Canticum Sacrum* y *Threni*, cabe concluir que ambas obras resultan esenciales para entender la música religiosa de Stravinsky. La estrecha interrelación texto-música que se da en ésta llega a su cenit en ellas, hasta el punto de que muchos de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos que entran en juego en ambas están empleados en íntima conexión con el sentido de los versículos de las Sagradas Escrituras a los que se pone música. Así, un elemento a priori extramusical como es el contenido conceptual del texto ocupa un primer plano en las dos composiciones, condicionándolas totalmente. El texto dicta incluso la forma de éstas, convirtiéndose por tanto en un elemento vertebrador, y la lógica discursiva seguida por Stravinsky en los textos de las mismas discurre en paralelo con la lógica de la música a ellos asignada. Además, aunque ni *Canticum Sacrum* ni *Threni* son obras litúrgicas, sin embargo constituyen la culminación de la fascinación que sentía Stravinsky por las formas rituales y por la liturgia. De igual modo, lo simbólico tiene en ellas un importante papel. Debe destacarse que cuando el artista emplea, en las dos composiciones mentadas o en otras obras sacras, recursos asociados por la tradición a la música religiosa (ello ocurre, por ejemplo, cuando evoca el canto llano o diversas

formas polifónicas), lo hace siempre en un sentido simbólico.<sup>1815</sup> Stravinsky consideraba como algo muy serio la música sacra – y todo lo que tiene que ver con la fe – y por este motivo en ella nunca se muestra paródico, como sí lo hace al recrear diversos recursos o estilos del pasado en muchas de sus obras profanas.

Por otra parte, las dos composiciones analizadas constituyen un verdadero arquetipo o modelo prototípico de la experiencia musical del referido autor, ya que las mismas desempeñan un papel de bisagra en su producción y por ese motivo confluyen en ellas diversos elementos característicos de sus distintas etapas creativas. Si bien *Canticum Sacrum* y *Threni* son las primeras obras dodecafónicas de Stravinsky (dejando a salvo algunos fragmentos del ballet *Agon*), en ellas se hallan las claves que permiten entender la manera personal en que éste aplica dicho lenguaje, y se prefigura su futura evolución. Al adoptar el serialismo, el compositor comprometió su carrera, emprendiendo una aventura abocada a numerosos riesgos. Pese a que su nuevo estilo no fue bien comprendido por sus coetáneos, Stravinsky se mantuvo fiel a sí mismo y siguió su propio camino. Cuando se adscribió a la mencionada técnica compositiva, huyó de la supuesta libertad total proporcionada por el atematismo cultivado por los compositores seriales de la joven generación, ya que el artista consideraba que todo proceso creativo debía desarrollarse dentro de unas reglas y límites, y por ello dicha pretendida libertad le parecía engañosa. En la música serial de Stravinsky la melodía desempeña un papel fundamental. Las frases del autor siempre están perfectamente delineadas, y aun cuando se deriven de una serie dodecafónica, muy frecuentemente integran motivos característicos de todo su corpus creativo y se hallan construidas por medio de procedimientos de elaboración melódica igualmente típicos de éste. Asimismo, el compositor asociaba el serialismo a la lógica constructiva y estructural, y a recursos y procedimientos heredados del pasado (tanto del pasado remoto como del inmediato). En consecuencia, no obstante la división que durante buena parte del siglo XX existió entre los seguidores del neoclasicismo y los del serialismo dodecafónico, ambas corrientes musicales eran caminos paralelos, pero no enfrentados ni opuestos, como lo demuestra la peculiar fusión de ellas que realizó el músico ruso, especialmente palpable en las dos obras estudiadas. Cabe resaltar igualmente que la música serial de Stravinsky se asocia a formas abiertamente neoclásicas, de manera análoga a como ocurre en el caso de la de

---

<sup>1815</sup> La *Misa* (1944-1948) es una de esas otras obras sacras en las que Stravinsky utiliza recursos asociados por la tradición a la música religiosa. El *Credo* de la citada composición comienza con una melodía en canto llano. Véase en el epígrafe del presente trabajo “Composiciones religiosas originales de Stravinsky” el comentario a la *Misa*.

Schoenberg. Por ello, en muchos aspectos es posible establecer una correspondencia entre los dos citados compositores.

La aproximación a *Canticum Sacrum* y *Threni* ofrecida en el presente trabajo se ha efectuado desde diferentes frentes, para contribuir así a una mejor comprensión de esas obras, tanto con fines interpretativos, como con fines puramente analíticos, que en el fondo no dejan de ser también fines interpretativos, puesto que analizar una partitura supone en cierto modo recrearla nuevamente. La extraordinaria riqueza y perfección de ambas composiciones justifican sobradamente cualquier aproximación a las mismas, y dado que la abrumadora abundancia de detalles de sus respectivas partituras imposibilita que éstos se puedan captar en una mera audición, el análisis es sin duda el mejor medio para intentar acceder a sus tesoros ocultos y tratar de aprehender su mensaje. De esta forma, todas las consideraciones expuestas afirman la importancia y trascendencia de *Canticum Sacrum* y *Threni* en la producción de su autor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA BENEDICTINA DE SAN ANDRÉS (Brujas, Bélgica), *La Biblia, Paso a Paso*, vol. 22: *Jeremías, Lamentaciones, Baruc*, colección dirigida por Dom Thierry Maertens, Madrid, Editorial Marova, 1960.
- \_\_\_\_\_ *La Biblia, Paso a Paso*, vol. 39: *Cartas de Juan*, colección dirigida por Dom Thierry Maertens, Madrid, Editorial Marova, 1960.
- ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, traducción española de Alberto Luis Bixio, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1966.
- AGAWU, V. Kofi, "Stravinsky's Mass and Stravinsky Analysis", *Music Theory Spectrum: the journal of the Society for Music Theory*, vol. 11, n° 2, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 139-163.
- AGUSTÍN, San, *Obras de San Agustín*, edición preparada por el padre José Morán, segunda edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- AMY, Gilbert, "Aspects of the Religious Music of Igor Stravinsky", en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 195-206.
- ANDRIESEN, Louis, y SCHÖNBERGER, Elmer, *The Apollonian Clockwork. On Stravinsky*, English translation by Jeff Hamburg, Oxford / New York, Oxford University Press, 1989, reprinted by Amsterdam Academic Archive, Amsterdam University Press, 2006.
- ANSERMET, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et Autres écrits*, Paris, Éd. Jean-Jacques Rapin et Robert Laffont, 1989.
- ASIMOV, Isaac, *Guía de la Biblia. Antiguo Testamento*, traducción española de Benito Gómez Ibáñez, primera edición, Barcelona, Editorial Laia, 1985.
- AUTOR DESCONOCIDO, "Murder in the Cathedral", *Time* LXVII/13, 24 September 1956, p. 42.
- BABBITT, Milton, "Remarks on the Recent Stravinsky", *Perspectives of New Music*, vol. 2, n° 2, Princeton, Princeton University Press, spring-summer 1964, pp. 35-55.
- \_\_\_\_\_ "Some Aspects of Twelve-Tone Composition", *The Score and I. M. A. Magazine*, n° 12, London, Score Publishing Company, 1955, pp. 53-61.



- \_\_\_\_\_. *Words about Music*, ed. Stephen Dembski and Joseph N. Straus, Madison, University of Wisconsin Press, 1987.
- BAILEY, Kathryn, “The Craft/Stravinsky Conversation Books: Bibliography and Commentary”, *Studies in Music (Ontario)*, n° 3, 1978, pp. 48-71.
- \_\_\_\_\_. *The Twelve-Note Music of Anton Webern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- BAKER, James; BEACH, David, y BERNARD, Jonathan (eds.), *Music Theory in Concept and Practice*, Rochester, University of Rochester Press, 1997.
- BANOWETZ, Joseph, *El pedal pianístico, técnicas y uso*, traducción española de Herminia Bevia y Antonio Resines, Madrid, Ediciones Pirámide, 1999.
- BASURKO, Xabier, *Historia de la Liturgia*, primera edición, Biblioteca Litúrgica, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, mayo de 2006.
- BERGER, Arthur, “Problems of Pitch Organization in Stravinsky”, en BORETZ, Benjamin, y CONE, Edward T. (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 123-154.
- BIBLIA, *Biblia para la iniciación cristiana*, vol. 1: *Antiguo Testamento*, versión realizada por la Comisión Episcopal de Enseñanza y Catequesis, Madrid, Ediciones Secretariado Nacional de Catequesis, Mateu Cromo, S. A., 1977.
- \_\_\_\_\_. *Biblia para la iniciación cristiana*, vol. 2: *Nuevo Testamento*, versión realizada por la Comisión Episcopal de Enseñanza y Catequesis, Madrid, Ediciones Secretariado Nacional de Catequesis, Mateu Cromo, S. A., 1977.
- \_\_\_\_\_. *Biblia Sacra Vulgatae editionis (Sixti V Pont. Max. iussu recognita et Clementis VIII Auctoritate Edita)*, editio emendatissima apparatu critico instructa cura et studio Monachorum Abbatiae Pontificiae Sancti Hieronymi in Urbe Ordinis Sancti Benedicti, Roma, Marietti S. Sedis Apostolicae Typographi A. C. Editores, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Biblia Sacra, Vulgatae Editionis, Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, versión a cargo de la Società Biblica Cattolica Internazionale (SOBICAIN), Milano, Edizioni San Paolo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El Cantar de los Cantares de Salomón*, prólogo, versión y comentario de fray Luis de León, cuarta edición, colección Austral, n° 464, Madrid, Editorial Espasa Calpe S. A., 1969.

- \_\_\_\_\_ *El Libro de los Salmos*, introducción, versión y comentario a cargo de Ángel González, Biblioteca Herder, sección de Sagrada Escritura, vol. 73, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1984.
- \_\_\_\_\_ *La Bíblia*, traducció interconfessional a càrrec de l'Associació Bíblica de Catalunya, Barcelona, Editorial Claret, 1994.
- \_\_\_\_\_ *La Santa Biblia*, traducción de la Vulgata latina al español realizada por el R. MO. P. Felipe Scio de San Miguel, Obispo electo de Sevilla, nueva edición a costa de la Sociedad Americana de la Biblia, edición estereotípica por A. Chandler, Nueva York, 1832.
- \_\_\_\_\_ *La Santa Biblia, Primera edición ecuménica*, 3 vols., versión sobre los textos originales dirigida por Evaristo Martín Nieto, Barcelona, Ediciones Paulinas Plaza & Janes, S.A., 1969.
- \_\_\_\_\_ *Los evangelios explicados*, vol. 2: *Marcos*, textos y comentario a cargo de J. C. Ryle, Tarrasa (Barcelona), Editorial Clie, 1977.
- \_\_\_\_\_ *Nueva Biblia de Jerusalén*, versión realizada sobre los textos originales por la Escuela Bíblica de Jerusalén, nueva edición revisada y aumentada, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, S. A., 1998.
- \_\_\_\_\_ *Sagrada Biblia*, prefacio, introducciones y revisión general sobre los textos originales a cargo del R. P. Serafín de Ausejo, duodécima edición, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1974.
- \_\_\_\_\_ *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., decimocuarta edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica, S. A., 1963.
- \_\_\_\_\_ *Sagrada Biblia*, tomo 2: *Evangelio según San Marcos*, versión realizada a partir de los textos originales, dirigida por José María Casciaro, traducida y anotada por la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 1976.
- \_\_\_\_\_ *Sagrada Biblia*, traducción de la Vulgata Latina teniendo a la vista los textos originales realizada por el P. José Miguel Petisco (Compañía de Jesús) y publicada por el Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat, Valencia, Editorial Alfredo Ortells, S. L., 1986.
- BLAMIRE, Harry, *Word Unheard: A guide through Eliot's Four Quartets*, London, Methuen and Co., Ltd., 1969.

- BODELSON, C. A., *T. S. Eliot's Four Quartets: a Commentary*, second edition, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1966.
- BORETZ, Benjamin, y CONE, Edward T. (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, traducción española de Daniel Zimbaldo, Madrid, Ediciones Turner, 1987.
- BOUISSOU, Sylvie, “François Couperin, Les Leçons de Ténèbres”, en LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, L'âge baroque 1600-1750*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1992, pp. 357-369.
- BOULEZ, Pierre, *Conversations with Célestin Deliège*, London, Eulenburg Books, 1976.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky demeure”, en *Musique russe*, Paris, PUF, 1953 ; reproducido en *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- BOYKAN, Martin, “‘Neoclassicism’ and Late Stravinsky”, *Perspectives of New Music*, vol. 1, n° 2, Princeton, Princeton University Press, 1963, pp. 155-169.
- BRAILOIU, Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Gilbert Rouget (éd), Genève, Minkoff, 1973, pp. 341-405.
- \_\_\_\_\_ “Sur une mélodie russe”, en *Musique russe*, t. II, Pierre Souvtchinsky (éd.), 1953, pp. 329-391.
- BRANTLEY, John Paul, *The serial choral music of Igor Stravinsky*, Ph. D. thesis, University of Iowa, 1978.
- BRATSIOTIS, Panagiotis, “Lamentaciones” [Introducción, Iglesia Ortodoxa], en BIBLIA, *La Santa Biblia, Primera edición ecuménica*, vol. 2, versión sobre los textos originales dirigida por Evaristo Martín Nieto, Barcelona, Ediciones Paulinas Plaza & Janes, S.A., 1969, pp. 308-310.
- BURKHART, Charles, “Stravinsky's Revolving Canon”, *Music Review*, vol. 29, n° 3, Cambridge, 1968, pp. 161-164.
- BUZGA, Jaroslav, “Interview mit Pierre Boulez in Prag”, *Melos: Zeitschrift für neue Musik*, n° 34, Mainz, Mai 1967, pp. 162-164.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Sociedad General de autores y editores, 2002.

- CASARES RODICIO, Emilio, y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.
- CASELLA, Alfredo, y MORTARI, Virgilio, *La técnica de la orquesta contemporánea*, traducción española de A. Jurafsky, Milán, Editorial Ricordi, 1950.
- CAZURRA I BASTE, Anna, *El compositor i mestre de capella Joan Rossell i la seva aportació al pre-classicisme musical hispànic*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.
- CELAYA Y URRUTIA, Ignacio Javier de, *Gran Enciclopedia Rialp*, tomo XXIII, Madrid, Ediciones Rialp, 1979.
- CERONE, Pedro, *El Melopeo y el Maestro. Tractado de Música Theórica y Práctica*, Nápoles, imprenta de Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613; edición facsímile de F. Alberto Gallo, Bologna, Forni Editore, 1969.
- CHIMÈNES, Myriam, y POULENC, Francis, *Francis Poulenc: Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994.
- CHOURAQUI, André, “Lamentaciones” [Introducción, Iglesia Judía], en BIBLIA, *La Santa Biblia, Primera edición ecuménica*, vol. 2, versión sobre los textos originales dirigida por Evaristo Martín Nieto, Barcelona, Ediciones Paulinas Plaza & Janes, S.A., 1969, pp. 307-309.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra*, Barcelona, Gustavo Gili, 1949.
- CLAIRE, Jean, O. S. B., “L’évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux”, *Revue Grégorienne*, n° 40, Solesmes (France), Abbaye de Saint-Pierre, 1962, pp. 196-211, 229-241.
- \_\_\_\_\_ “La Psalmodie réponsorielle antique”, *Revue Grégorienne*, n° 41, Solesmes (France), Abbaye de Saint-Pierre, 1963, pp. 8-29, 49-62, 77-102.
- \_\_\_\_\_ “L’évolution modale dans les récitatifs liturgiques”, *Revue Grégorienne*, n° 41, Solesmes (France), Abbaye de Saint-Pierre, 1963, pp. 127-151.
- CLIFTON, Thomas, “Types of Symmetrical Relations in Stravinsky’s *A Sermon, a Narrative, and a Prayer*”, *Perspectives of New Music*, vol. 9, n° 1, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 96-112.
- COLLINS, H. B., “Byrd’s Latin Church music for practical use in the Roman liturgy”, *Music and Letters*, vol. 4, n° 3, Oxford, Oxford University Press, July 1923, pp. 254-260.

- CONE, Edward T., "Stravinsky: the Progress of a Method", *Perspectives of New Music* 1/1, 1962, pp. 18-26; reimpresso en BORETZ, Benjamin, y CONE, Edward T. (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 156-164.
- \_\_\_\_\_ "The Uses of Convention: Stravinsky and his Models", *The Musical Quarterly*, vol. 48, n° 3, Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 287-299; reimpresso en LANG, Paul Henry (ed.), *Stravinsky, a new appraisal of his work*, New York, The Norton Library, 1963, pp. 21-33.
- COOK, Joseph Thomas, *A Conductor's study of Igor Stravinsky's Canticum Sacrum, Introitus: T. S. Eliot in memoriam, and Requiem Canticles*, D. M., Indiana University, 1976.
- COPELAND, Robert M., "The Christian Message of Igor Stravinsky", *The Musical Quarterly*, vol. 68, n° 4, Oxford, Oxford University Press, October 1982, pp. 563-579.
- CRAFT, Robert, "A Concert for Saint Mark", *The Score*, n° 18, London, 1956, pp. 35-51.
- \_\_\_\_\_ "A personal preface", *The Score*, n° 20, London, 1957, pp. 7-13.
- \_\_\_\_\_ *A Stravinsky Scrapbook 1940-1971*, London, Thames and Hudson, 1983.
- \_\_\_\_\_ *An Improbable Life: Memoirs*, Nashville and London, Vanderbilt University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_ "Music and Words", en LEDERMAN, Minna (ed.), *Stravinsky in the Theatre*, New York, Da Capo, 1975, pp. 85-103.
- \_\_\_\_\_ *Prejudices in Disguise*, New York, Alfred A. Knopf, 1974.
- \_\_\_\_\_ "Selected Source Material from *A Catalogue of Books and Music Inscribed to and/or Autographed and Annotated by Igor Stravinsky*", catalogación comentada incluida en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 349-357.
- \_\_\_\_\_ *Stravinsky, Chronicle of a Friendship*, Nashville and London, Vanderbilt University Press, 1972, revised and expanded edition, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Stravinsky: Glimpses of a Life*, New York, St. Martin's Press, 1992.
- \_\_\_\_\_ "Un Concert pour Saint-Marc", en CRAFT, Robert (ed.), *Avec Stravinsky*, collection Domaine Musical, dirigée par Pierre Souvtchinsky, Monaco, Éditions du Rocher, 1958, pp. 155-172.

- \_\_\_\_\_ (ed.), *Avec Stravinsky*, collection Domaine Musical, dirigée par Pierre Souvtchinsky, Monaco, Éditions du Rocher, 1958.
- CRAFT, Robert, y STRAVINSKY, Igor, “Answers to Thirty-four Questions: An Interview with Igor Stravinsky”, *Encounter*, vol. 9, n° 1, July 1957, pp. 3-7.
- \_\_\_\_\_ “Answers to Thirty-six Questions: An Interview with Igor Stravinsky”, *Atlantic Monthly*, vol. 199, n° 6, June 1957, pp. 46-50.
- \_\_\_\_\_ *Conversaciones con Igor Stravinsky*, versión española del texto original inglés de José María Martín Triana, colección Alianza Música, n° 57, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Conversations with Igor Stravinsky*, London, Faber and Faber, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Dialogues and a Diary*, London, Faber and Faber, 1968.
- \_\_\_\_\_ *Expositions and developments*, London, Faber and Faber, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Memories and Commentaries: New One-volume Edition*, London, Faber and Faber, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Retrospectives and Conclusions*, New York, Alfred A. Knopf, 1969.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky: Letters to Pierre Boulez”, *The Musical Times*, vol. 123, n° 1672, London, June 1982, pp. 396-402.
- \_\_\_\_\_ *Stravinsky: Selected Correspondence*, 3 vols., edited and with commentaries by Robert Craft, London, Faber and Faber, 1982, 1984 y 1985.
- \_\_\_\_\_ *Themes and Conclusions*, London, Faber and Faber, 1972.
- \_\_\_\_\_ *Themes and Episodes*, New York, Alfred A. Knopf, 1967.
- CRAFT, Robert; PIOVESAN, Alessandro, y VLAD, Roman, *Le Musiche Religiose di Igor Stravinsky*, Venezia, ed. Lombroso, 1956.
- CRAMER, Eugen Casjen, *The Officium Hebdomadae Sanctae of Tomás Luis de Victoria: a study of selected aspects and an edition and commentary*, Ph. D. dissertation, University of Boston, 1973.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *Historia de la música española*, vol. 7: *El folklore musical*, colección Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CROSS, Jonathan, *The Stravinsky's Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- DALE ELDER, Rusty, *The Late Choral Works of Igor Stravinsky: a Reception History*, thesis, University of Missouri-Columbia, 2008.

- DAVIS, John Lawton, *An analysis of serial technique in Webern's Cantata number two and Stravinsky's Canticum Sacrum with implications for performance*, D. Phil. dissertation, University of Georgia, 1994.
- DENT, Edward Joseph, "Looking Backward", *Music Today: Journal of the International Society for Contemporary Music*, vol. 1, 1949, pp. 6-22.
- DICKEY, Timothy J., "Jerusalem, Convertere: The De Quadris Lamentations of Jeremiah, early modern Tuscany and a new manuscript source", *Plainsong and Medieval Music*, vol. 15, nº 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 123-141.
- DOUW, André, *The construction of order and direction in Igor Stravinsky's In Memoriam Dylan Thomas, Canticum Sacrum and Threni*, doctoral dissertation, Netherlands, Rijksuniversiteit Utrecht, 1995.
- DRUSKIN, Mikhail, *Igor Stravinsky: His Life, Works and Views*, English translation by Martin Cooper, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- DURON, Jean, "Marc-Antoine Charpentier, Les Leçons de Ténèbres", en LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, L'âge baroque 1600-1750*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1992, pp. 323-325.
- EIMERT, Herbert, *¿Qué es la música dodecafónica?*, traducción española de Juan Pedro Franze y Francisco I. Parreño, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1959.
- ERICKSON, Eric E., *T. S. Eliot's Four Quartets: their pattern and meaning*, thesis, Vancouver (Canada), University of British Columbia, 1975.
- FENGER, Eric S., *Combination-interval cycles in Igor Stravinsky's Canticum Sacrum*, D. Phil. dissertation, University of Illinois, 2005.
- FORTE, Allen, *The Atonal Music of Anton Webern*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- FRANÇOIS, Pierre, *La Iglesia en oración*, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1967.
- FRANÇOIS-SAPEY, Brigitte, y CANTAGREL, Gilles (dirs.), *Guide de la Mélodie et du Lied*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1994.
- FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, colección Alianza Música, nº 67, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

- GALLOIS, Jean, "Igor Stravinski", en SALVAT, Juan (dir.), *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, tomo V, Pamplona, Salvat S. A. de Ediciones, 1985, pp. 251-283.
- GAULDIN, Robert, y BENSON, Warren, "Structure and Numerology in Stravinsky's *In Memoriam Dylan Thomas*", *Perspectives of New Music*, vol. 23, n° 2, Princeton, Princeton University Press, spring-summer 1985, pp. 166-185.
- GERHARD, Roberto, "Twelve-note technique in Stravinsky", *The Score*, n° 20, London, June 1957, pp. 38-43.
- GOLDET, Stéphane, "Hugo Wolf, Spanisches Liederbuch", en FRANÇOIS-SAPEY, Brigitte, y CANTAGREL, Gilles (dirs.), *Guide de la Mélodie et du Lied*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1994, pp. 858-863.
- GOLÉA, Antoine, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Julliard, 1958.
- GÓMEZ, R. P. Pedro, vicario general de las escuelas Pías de España y América, *Oficio de la Semana Santa y de la Pascua de Resurrección en latín y castellano*, nueva edición con censura eclesiástica, Madrid, Editorial Saturnino Calleja S. A., 1942.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *La música medieval en España*, colección DeMusica 6, dirigida por Màrius Bernardó y Juan Luis Milán, Kassel (Alemania), Edition Reichemberger, INO Reproducciones S.A., Zaragoza, 2001.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, "Lamentación", en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Sociedad General de autores y editores, 2002, pp. 719-726.
- GRABNER, Hermann, *Teoría general de la música*, Barcelona, Akal, 2001.
- GRANT, M. J., *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- GRIFFITHS, Paul, *New Sounds, New Personalities: British Composers of the 1980s in conversation with Paul Griffiths*, London, Faber and Faber, 1985.
- HAIMO, Ethan, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914-1928*, London, Oxford University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_ y JOHNSON, Paul (eds.), *Stravinsky Retrospectives*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1987.
- HALBREICH, Harry, "Ernst Krenek, Lamentatio Jeremiae Prophetarum", en TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale*



- Profane, de 1750 à nos jours*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1993, pp. 492-494.
- HAMILTON, Kenneth (ed.), *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- HATCH, Christopher, y BERNSTEIN, David W. (eds.), *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- HEMENWAY, Priya, *El Código Secreto*, traducción española de Sergio Pawlovsky Glahn para LocTeam, Köln (Alemania) / Barcelona, Evergreen GmbH, 2008.
- HENNING BACHMANN, Clauss, “Strawinskys *Canticum Sacrum*”, *Musika*, Wien, Juli 1956, p. 117.
- HEYWORTH, Peter, “*Threni* in Venice”, *The Observer*, 28 September 1958.
- HILL, Peter, *Stravinsky, The Rite of Spring*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- HOGAN, Clare, *An examination of Stravinsky’s contribution to serialism in light of the theories, music and personality of Ernst Krenek, with particular reference to the connection between Lamentatio Jeremiae Prophetarum and Threni*, M. A. thesis, Keele (Staffordshire, England), University of Keele, 1982.
- \_\_\_\_\_ “*Threni*: Stravinsky’s ‘Debt’ to Krenek”, *Tempo*, n° 141, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 22-29.
- HONEGGER, Arthur, “Strawinsky, homme de métier”, *La Revue Musicale*, année XX, n° 191, Paris, mai-juin 1939, pp. 21-23.
- HORGAN, Paul, *Encounters with Stravinsky: a Personal Record*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1972.
- HÖRMANN, Karl, *Diccionario de moral cristiana*, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1975.
- JARMAN, Douglas, *Alban Berg: Lulu*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_ *The Music of Alban Berg*, London, Faber and Faber, 1979.
- JOHNS, Donald, “An Early Serial Idea of Stravinsky”, *Music Review*, vol. 23, n° 4, London, 1962, pp. 305-313.
- JOHNSON, Paul, “Cross-Collectional Techniques of Structure in Stravinsky’s Centric Music”, en HAIMO, Ethan, y JOHNSON, Paul (eds.), *Stravinsky Retrospectives*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1987, pp. 55-75.
- JOSEPH, Charles M., *Stravinsky Inside Out*, New Haven, Yale University Press, 2001.

- KAESER, Theodor, *Die "Leçon de Ténèbres" im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier*, Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, serie ii, vol. XII., Bern, Paul Haupt, 1966.
- KELLER, Hans, "In Memoriam Dylan Thomas: Stravinsky's Schoenbergian Technique", *Tempo*, n° 35, Cambridge, Cambridge University Press, 1955, pp. 13-20.
- \_\_\_\_\_ y COSMAN, Milein, *Stravinsky seen and heard*, London, Toccata Press, 1982.
- KIELIAN-GILBERT, Marianne, "Relationships of Symmetrical Pitch-Class Sets and Stravinsky's Metaphor of Polarity", *Perspectives of New Music*, vol. 21, n° 1-2, Princeton, Princeton University Press, 1982-1983, pp. 209-240.
- KLIMISCH, Sister Mary Jane, O. S. B., *The Music of Lamentations: Historical and Analytical Aspects*, Ph. D. dissertation, St. Louis, MO., Washington University, 1971.
- KOCEVAR, Erik, "Alberto Ginastera, Lamentaciones de Jeremias Propheta", en TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, de 1750 à nos jours*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1993, pp. 300-303.
- KOECHLIN, Charles, "Le 'Retour à Bach'," *La Revue Musicale*, année VIII, n° 1, Paris, novembre 1926, pp. 1-12.
- KRAMER, Jonathan D., "Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky", en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 174-194.
- \_\_\_\_\_ "Moment Form in Twentieth-Century Music", *The Musical Quarterly*, vol. 64, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 177-194.
- KRENEK, Ernst, "Extents and Limits of Serial Techniques", *The Musical Quarterly*, vol. 46, n° 2, Oxford, Oxford University Press, 1960, pp. 210-232.
- \_\_\_\_\_ *Johannes Ockeghem*, London, Sheed and Ward, 1953.
- \_\_\_\_\_ *Selbstdarstellung*, Zürich, Atlantis Verlag, 1948.
- \_\_\_\_\_ *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, New York, G. Schirmer, Inc., 1940.
- \_\_\_\_\_ *Autobiografía y estudios*, traducción española de José Casanovas y Puig, Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1965.

- \_\_\_\_\_ “A Discussion of the Treatment of Dissonance in Ockeghem’s Masses as compared with the Contrapuntal Theory of Johannes Tinctoris”, *Hamline Studies in Musicology*, vol. 2, edited by Ernst Krenek, Minneapolis, Burgess Publishing Company, 1945, pp. 1-26.
- KUSTER, Andrew, *Stravinsky’s Topology: An Examination of his Twelve-Tone Works through Object-Oriented Analysis of Structural and Poetic-Expressive relationships with special attention to his Choral Works and Threni*, D. Phil. dissertation, University of Colorado, 2000.
- LANG, Paul Henry, “Introduction”, en LANG, Paul Henry (ed.), *Stravinsky, a new appraisal of his work*, New York, The Norton Library, 1963, pp. 9-19.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Problems of Modern Music*, New York, The Norton Library, 1960.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Stravinsky, a new appraisal of his work*, New York, The Norton Library, 1963.
- LATHAM, Alison (ed.), *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 2002.
- LEDERMAN, Minna (ed.), *Stravinsky in the Theatre*, New York, Da Capo, 1975.
- LEGRAND, Raphaëlle, “Joseph Hector Fiocco, Leçons de Ténèbres”, en LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, L’âge baroque 1600-1750*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 383.
- LEIBOWITZ, Herbert (ed.), *Musical Impressions: Selections from Paul Rosenfield’s Criticism*, New York, Hill and Wang, 1969.
- LEIBOWITZ, René, *Schoenberg*, Paris, Éditions du Seuil, Solfèges, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Schoenberg and his School*, New York, Da Capo Press, 1970.
- LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, L’âge baroque 1600-1750*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1992.
- LESSEM, Alan, “Schoenberg, Stravinsky and Neo-Classicism: The Issues Reexamined”, *The Musical Quarterly*, vol. 68, n° 4, Oxford, Oxford University Press, October 1982, pp. 527-542.
- LESURE, François (ed.), *Stravinsky: études et témoignages*, Paris, Lattès, 1982.
- LIBMAN, Lillian, *And Music at the close: Stravinsky’s last years*, New York, Norton, 1972.
- LIEBERMANN, Rolf, *Actes et entractes*, Paris, Éditions Stock, 1976.

- LINDLAR, Heinrich, "Der Sakralkomponist", *Musik der Zeit: eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart*, Neue Folge, Heft 1, Bonn, Boosey & Hawkes, 1958, pp. 59-68.
- \_\_\_\_\_ *Igor Strawinskys sakraler Gesang*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1957.
- LIVIO, Mario, *The Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*, New York, Broadway Books, 2002.
- LOEFFELHOLZ, K. von, "Igor Strawinskys 'Canticum Sacrum'," *Neue Zeitschrift für Musik*, nº 129, Mainz, Schott Music, 1968, pp. 168-176.
- LÓPEZ-CALO, José, *Historia de la Música Española*, vol. 3: *Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, 1983.
- \_\_\_\_\_ *La música en las iglesias de Castilla y León*, libro-catálogo de la exposición "Las Edades del Hombre", León, 1991.
- \_\_\_\_\_ "Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano. Un estudio sobre la melodía barroca española", *Anuario Musical*, revista de musicología del CSIC, nº 43, Barcelona, 1988, pp. 121-162.
- LORENTE, Andrés, *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672; edición facsímile a cargo de José Vicente González Valle, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, colección textos universitarios, nº 38, 2002.
- LLORENS CISTERÓ, José M<sup>a</sup>, "Victoria, Tomás Luis de", en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Sociedad General de autores y editores, 2002, pp. 852-859.
- MARITAIN, Jacques, *Art and Scholasticism*, English translation by Joseph W. Evans, third edition, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1920.
- \_\_\_\_\_ y MARITAIN, Raïssa, *Oeuvres Complètes*, vol. 1, Fribourg, Éditions Universitaires, 1986.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, *Stravinski, Discografía recomendada y obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, S. A., 2001.
- MARX, Hans Joachim, "Monodische Lamentationen des Seiscento", en *AMw (Archiv für Musikwissenschaft)*, XXVIII, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1971, pp. 1-23.

- MASON, Colin, "Serial Procedures in the Ricercar II of the Stravinsky's Cantata", *Tempo*, nº 61-62, Cambridge, Cambridge University Press, 1962, pp. 6-9.
- \_\_\_\_\_ "Stravinsky's Newest Works", *Tempo* 53-54, spring-summer 1960, pp. 2-10.
- MASSENKEIL, Günther, "Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentations-kompositionen des 16. Jahrhunderts", en *AMw (Archiv für Musikwissenschaft)*, XIX-XX, Trossingen, Archiv für Musikwissenschaft Verlag, 1962-1963, pp. 230-237.
- \_\_\_\_\_ "Lamentations", en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, Suffolk (England), London Mcmillan Publishers Limited, 1980, reimpresión de 1985, pp. 410-412.
- MELLERS, Wilfrid, *Bach and the Dance of God*, London, Faber Music, 1980.
- \_\_\_\_\_ "El Clave bien temperado: Armonía, Contrapunto y Simbología. Fugas núms. 8 y 14 (vol. I)" [traducción española de Carles Guinovart, con comentarios, cuadros sinópticos y addenda, del apartado "Harmony, Counterpoint and the Cross in the Well-Tempered Clavier" de la obra de Wilfrid Mellers *Bach and the Dance of God*, London, Faber Music, 1980], *Quodlibet*, nº 18, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, octubre 2000, pp. 101-121.
- MERRICK, Paul, *Revolution and religion in the music of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- MERTENS, Heinrich A., *Manual de la Biblia*, traducción española de Claudio Gancho, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1989.
- MESSIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, traducción española de Daniel Bravo López, París, Ediciones Alphonse Leduc, 1993.
- MESSING, Scott, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.
- MEYENDORFF, Jean, *The Orthodox Church: its past and its role in the world today*, English translation by John Chapin, New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1962.
- MICHELIS, Ulrich, *Atlas de Música*, vol. 1, versión española de León Mames, colección Alianza Atlas, nº 1, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- \_\_\_\_\_ *Atlas de Música*, vol. 2, versión española de Rafael Banús, colección Alianza Atlas, nº 10, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- MITCHELL, Donald, "Stravinsky and Neo-Classicism", *Tempo*, nº 61-62, Cambridge, Cambridge University Press, spring-summer 1962, pp. 9-13.

- MITJANA, Rafael, *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa*, Madrid, ed. El Cronista, 1909.
- MONACHORUM SOLESMENSIIUM ABBATIAE, *Ordo Hebdomadae Sanctae, Editio cum canto gregoriano*, Bélgica, Editionis Desclée et socii, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1957.
- MONTALE, Eugenio, *Il Secondo Mestiere: Arte, musica-società*, editado por G. Zampa, Milán, Arnoldo Mondadori, 1996.
- MORGAN, Robert P., *La Música del siglo XX*, Madrid, colección Akal Música, Ediciones Akal, 1999.
- MORI, Akane, "Proportional Exchange in Stravinsky's Early Serial Music", *Journal of Music Theory*, vol. 41, nº 2, New Haven, Yale University, Duke University Press, autumn 1997, pp. 227-259.
- MORRIS, Robert D., "Generalizing Rotational Arrays", *Journal of Music Theory*, vol. 32, nº 1, New Haven, Yale University, Duke University Press, spring 1988, pp. 75-132.
- MORTON, Lawrence, "Stravinsky at Home", en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 332-348.
- MYERS, Rollo H. (ed.), *Twentieth Century Music (Its Forms, Trends, and Interpretations Throughout the World)*, London, Calder and Boyars Ltd., 1968.
- NABOKOV, Nicolas, *Invitation of a Russian Cosmopolitan*, New York, Atheneum, 1975.
- NASARRE, Padre Fr. Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, 1ª parte, Zaragoza, herederos de Diego de Larumbe, 1724.
- \_\_\_\_\_ *Escuela música según la práctica moderna*, 2ª parte, Zaragoza, herederos de Manuel Román, impresor de la Universidad, 1723.
- NETTL, Bruno, *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, The Free Press of Glencoe, 1964.
- NIESEL, Wilhelm, *The Gospel and the churches: a comparison of Catholicism, Orthodoxy, and Protestantism*, English translation by David Lewis, Philadelphia, Westminster Press, 1962.

- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, “Estudio de la forma lamentación”, *Anuario Musical*, revista de musicología del CSIC, nº 47, Barcelona, 1992, pp. 81-101.
- \_\_\_\_\_ “Evolución de la forma ‘Lamentación’ en la Música española del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, núms. 1-2, *III Congreso Nacional de Musicología, Granada 1990*, Madrid, Sociedad española de Musicología, SEDEM, 1991, pp. 497-499.
- \_\_\_\_\_ *Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?). Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1992.
- OLIVER, Michael, *Igor Stravinsky*, London, Phaidon Press, 1995.
- ORFILA ABADÍA, Fernando, “El *Canticum Sacrum* de Igor Stravinsky: una convergencia de procedimientos y estilos compositivos”, *Quodlibet*, nº 38, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, mayo-agosto 2007, pp. 98-131.
- OTTERBACH, Friedemann, *Johann Sebastian Bach: Vida y obra*, versión española de Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coello, colección Alianza Música, nº 52, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- PABLO VI, Papa, *Decreto Apostolicam actuositatem sobre el apostolado de los laicos*, promulgado en Ciudad del Vaticano el 18 de noviembre de 1965; obtenido el 27 de febrero de 2014 en <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat\\_ii\\_decree\\_19651118\\_apostolicam-actuositatem\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat_ii_decree_19651118_apostolicam-actuositatem_sp.html)>.
- PANDEY, Ashish (ed.), *Encyclopaedic Dictionary of Music*, Isha Books, Delhi (India), 2005.
- PASLER, Jann, “Stravinsky and his Craft: Trends in Stravinsky Criticism and Research”, *The Musical Times*, vol. 124, London, October 1983, pp. 605-609.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- PAULI, Hansjörg, “On Stravinsky’s *Threni*”, *Tempo*, nº 49, Cambridge, Cambridge University Press, autumn 1958, pp. 16-33.
- PAYNE, Anthony, “Stravinsky’s *Chords (I)*”, *Tempo*, nº 76, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 6-12.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky’s *Chords (II)*”, *Tempo*, nº 77, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 2-9.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky’s *Requiem Canticles*”, *Tempo*, nº 81, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, pp. 10-19.

- \_\_\_\_\_ “Stravinsky’s *The Flood*”, *Tempo*, n° 70, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, pp. 2-8.
- \_\_\_\_\_ “Two new Stravinsky works (*Abraham and Isaac* and *Elegy for J. F. K.*)”, *Tempo*, n° 73, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, pp. 12-15.
- PAZ, Juan Carlos, *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.
- PENICKA, Sarah, *Men of faith: Stravinsky, Maritain and the ideal Christian artifex*; obtenido el 8 de julio de 2011 en <[http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/61111/1/Penicka\\_Men%20of%20Faith.pdf](http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/61111/1/Penicka_Men%20of%20Faith.pdf)>.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *El archivo musical de la catedral de Bogotá*, Bogotá (Colombia), Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- PERLE, George, *Composición Serial y Atonalidad*, traducción española de Paul Silles McLaney, Barcelona, Idea Books, 1999.
- \_\_\_\_\_ *The Operas of Alban Berg, II: Lulu*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1989.
- PERRY, Jeffrey, “A ‘Requiem for the Requiem’: On Stravinsky’s *Requiem Canticles*”, *College Music Symposium*, vol. 33/34, New York, The College Music Society of the York College, 1993/1994, pp. 237-256.
- PESCE, Dolores, “Liszt’s sacred choral music”, en HAMILTON, Kenneth (ed.), *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 223-248.
- PILGRIM, Jack, “Tallis’ Lamentations and the English Cadence”, *The Music Review*, vol. 20, London, 1959, pp. 1-6.
- PLACE, Adélaïde de, “Niccolo Jommelli, Trois Lamentations du prophète Jérémie pour le Mercredi saint”, en LEMAÎTRE, Edmond (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, L’âge baroque 1600-1750*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1992, pp. 477-478.
- POUSSEUR, Henri, “Stravinsky by Way of Webern: The Consistency of a Syntax” [English translation by Marcelle Clements], *Perspectives of New Music* (Princeton, Princeton University Press), vol. 10, n° 2 (spring-summer 1972), pp. 13-51, y vol. 11, n° 1 (autumn-winter 1972), pp. 112-145.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky selon Webern selon Stravinsky”, *Musique en jeu* (Paris, Éditions du Seuil), n° 4 (octobre 1971), pp. 21-47, y n° 5 (novembre 1971), pp. 107-126.



- RAFFA, V., *La liturgia del Breviario*, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1960.
- RAMUZ, Charles Ferdinand, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1978.
- RAYNER, William S., *Canticum Sacrum Ad Honorem Sancti Marci Nominis, (1955) by Igor Stravinsky: an analysis accompanied by an original composition*, Ph. D. dissertation, New York University, 1997.
- REICH, Willi, *Alban Berg*, London, Thames and Hudson, 1965.
- REVUELTA SAÑUDO, Manuel, "Lamentaciones" [Introducción, Iglesia Católica], en BIBLIA, *La Santa Biblia, Primera edición ecuménica*, vol. 2, versión sobre los textos originales dirigida por Evaristo Martín Nieto, Barcelona, Ediciones Paulinas Plaza & Janes, S.A., 1969, pp. 310-314.
- REYNOLDS, Michael, "Stravinsky's New Ballad", *Music and Musicians*, nº 14, September 1965, p. 44.
- RIBAY, Bernard, "Les Lamentations de Jeremie du 'Breviarium notatum' de Silos", *Revista de Musicología*, vol. XV, núms. 2-3, *La Música en la Abadía de Silos*, Madrid, Sociedad española de Musicología, SEDEM, 1992, pp. 511-564.
- ROBBINS LANDON, H. C., y NORWICH, John Julius, *Cinco siglos de Música en Venecia*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.
- ROBLEDO, Luis, *Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III*, Actas del Congreso Internacional de España en la Música de Occidente (Salamanca, 1985), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 63-76.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, "El Manuscrito 9 del monasterio de Silos y algunos problemas relativos a la adopción de la liturgia romana en la Península Ibérica", *Revista de Musicología*, vol. XV, núms. 2-3, *La Música en la Abadía de Silos*, Madrid, Sociedad española de Musicología, SEDEM, 1992, pp. 473-510.
- ROJO, Casiano, "The Gregorian Antiphony of Silos and the Spanish Melody of the Lamentation", *Speculum*, vol. 5, nº 3, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, July 1930, pp. 306-323.
- \_\_\_\_\_ y PRADO, Germán, *El Canto Mozárabe. Estudio Histórico-Crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelona, Diputación provincial, 1929.
- ROMANELLI, Giandomenico (ed.), *Venecia, arte y arquitectura*, traducción española de Josep Maria Jané i Corbera, Lluïsa Andreu i Capuz, y Carme Franch Ribes, China, Könemann (Tandem Verlag GmbH), 2006.

- ROSAND, David, “La pintura veneciana del Cinquecento”, en ROMANELLI, Giandomenico (ed.), *Venecia, arte y arquitectura*, traducción española de Josep Maria Jané i Corbera, Lluïsa Andreu i Capuz, y Carme Franch Ribes, China, Könemann (Tandem Verlag GmbH), 2006, pp. 366-399.
- ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Barcelona, Antoni Bosch editor, S. A., 1983.
- ROSS, A. A., *A Study of “Hieremiae Prophetiae Lamentationes” of Orlando di Lasso*, dissertation, University of Indiana, 1968.
- ROSSI, Leandro, y VALSECCHI, Ambrosio, *Diccionario enciclopédico de teología moral*, quinta edición, Madrid, Ediciones Paulinas, 1986.
- ROUTH, Francis, *Stravinsky*, traducción española de Floreal Mazía y Horacio Velázquez, Buenos Aires, Javier Vergara editor, 1990.
- RUBIO, Samuel, *Tomás Luis de Victoria. Officium Hebdomadae Sanctae*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1977.
- RUST, Douglas, “Stravinsky’s Twelve-Tone Loom: Composition and Precomposition in *Movements*”, *Music Theory Spectrum: the journal of the Society for Music Theory*, vol. 16, nº 1, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 62-76.
- SACRORUM RITUUM CONGREGATIONIS, *Liber Usualis Missae et officii, Pro dominicis et festis, n° 780, cum canto gregoriano ex Editione Vaticana Adamussim excerpto*, Tornaci (Bélgica), Editionis Desclée et Socii, Sancta Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Officium Hebdomadae Majoris, a dominica in palmis usque a dominicam in albis, Juxta Rubricas a SS. D. N Pio PP. X, Reformatas editum*, Ratisbonae et Romae Sancta Sedis apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1913.
- \_\_\_\_\_ *Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae cum cantu*, Paris Typis Societatis Sancti Joannis Evangelistae, Editionis Desclée, Sancta Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi Romae, Tornaci, Parisiis, 1925.
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., Suffolk (England), London Mcmillan Publishers Limited, 1980, reimpression de 1985.
- SAWKINS, Lionel, *A thematic catalogue of the works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.

- SCHLOEZER, Boris de, y BOUCOURECHLIEV, André, “Strawinsky hier et aujourd’hui”, entrevista incluida en *Nouvelle Revue Française*, nº 75, Paris, Gallimard, mars 1959, pp. 507-512.
- SCHOENBERG, Arnold, *El Estilo y la Idea*, versión española de Juan J. Esteve, Madrid, Taurus Ediciones S. A., 1963.
- SCHRÖDER, Aukje Engelina, “Les origines des Lamentations polyphoniques au XVe siècle dans les Pays-Bas”, en *IMSCR V*, Utrecht, 1952, pp. 352-359.
- SCHUH, Willi, “Strawinskys ‘Canticum Sacrum’ Uraufführung in San Marco in Venedig”, *Schweizerische Musikzeitung* XCVI/10, Oktober 1956, pp. 398-400.
- SCHWARTZ, Marco, *Los amores en la Biblia*, colección: Historia, Ediciones Temas de Hoy, 1997.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah, *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*, collection Routledge Music Bibliographies, New York, ed. Routledge, 2006.
- SCHWEITZER, Albert, *J. S. Bach, el músico poeta*, traducción española de Jorge d’Urbano, Buenos Aires, Ricordi, 1984.
- SEEGER, Charles, *Studies in Musicology II, 1929-1979*, Berkeley, ed. Anne Pescatello, University of California Press, 1994.
- SIOHAN, Robert, *Stravinsky*, traducción española de Ana Ángel, Barcelona, Antoni Bosch editor, S. A., 1983.
- SMITH BRINDLE, Reginald, “Reports from abroad: Venice Contemporary Music Festival”, *The Musical Times* XCIX/1389, November 1958, pp. 619-620.  
 \_\_\_\_\_ *Serial Composition*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
- SMYTH, David H., “Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*”, *Music Theory Spectrum: the journal of the Society for Music Theory*, vol. 22, nº 2, Berkeley, University of California Press, autumn 2000, pp. 205-224.  
 \_\_\_\_\_ “Stravinsky’s Second Crisis: Reading the early serial sketches”, *Perspectives of New Music*, vol. 37, nº 2, Princeton, Princeton University Press, summer 1999, pp. 117-146.
- SOPEÑA, Federico, *Stravinski: Vida, obra y estilo*, Madrid, Sociedad de Estudios y publicaciones, 1956.
- SOTUYO BLANCO, Pablo, *Modelos Pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*, tesis, Salvador (Bahia, Brasil), Universidad Federal de Bahia, Fevereiro 2003.

- SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Paris, CNRS, 1976.
- SOUVTCHINSKY, Pierre, "Thoughts on Stravinsky's *Requiem Canticles*", *Tempo*, n° 86, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 6-7.
- SPIES, Claudio, "Editions of Stravinsky's Music", en BORETZ, Benjamin, y CONE, Edward T. (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 250-267.
- \_\_\_\_\_ "Some Notes on Stravinsky's *Abraham and Isaac*", *Perspectives of New Music* vol. 3, n° 2, 1965, pp. 104-126; reimpresso en BORETZ, Benjamin, y CONE, Edward T. (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 186-209.
- \_\_\_\_\_ "Some Notes on Stravinsky's *Requiem Settings*", *Perspectives of New Music* vol. 5, n° 2, 1967, pp. 98-123; reimpresso en BORETZ, Benjamin, y CONE, Edward T. (eds.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 223-249.
- STÄBLEIN, Bruno, "Lamentatio", en *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, vol. 8, Kassel, 1960, pp. 133-142.
- STEIN, Erwin, "Igor Stravinsky, Canticum Sacrum Ad Honorem Sancti Marci Nominis", *Tempo*, n° 40, Cambridge, Cambridge University Press, summer 1956, pp. 3-5.
- STEIN, Leonard, "Schoenberg and *Kleine Modernsky*", en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 310-324.
- STEINITZ, Paul, "One Rehearsing a Choir for the *Canticum Sacrum*", *The Score and I. M. A. Magazine*, n° 19, London, Score Publishing Company, March 1957, pp. 56-59.
- STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.
- STRAUS, Joseph N., "A principle of voice leading in the music of Stravinsky", *Music Theory Spectrum: the journal of the Society for Music Theory*, vol. 4, Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 106-124.
- \_\_\_\_\_ "A strategy of large-scale organization in the late music of Stravinsky", *Intégral* vol. 11, New York, University of Rochester, Eastman School of Music, 1997, pp. 1-36.

- \_\_\_\_\_ “Stravinsky’s ‘Construction of Twelve Verticals’: An Aspect of Harmony in the Serial Music”, *Music Theory Spectrum: the journal of the Society for Music Theory*, vol. 21, n° 1, Berkeley, University of California Press, spring 1999, pp. 43-73.
- \_\_\_\_\_ *Stravinsky’s Late Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky’s serial mistakes”, *The Journal of Musicology*, vol. 17, n° 2, University of California, spring 1999, pp. 231-271.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky’s tonal axis”, *Journal of Music Theory*, vol. 26, n° 2, New Haven, Yale University, Duke University Press, 1982, pp. 261-290.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky the serialist”, en CROSS, Jonathan (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 149-174.
- \_\_\_\_\_ “The Serial ‘Tiranny’ of the 1950’s and 1960’s”, *The Musical Quarterly*, vol. 83, n° 3, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 301-343.
- STRAVINSKY, Igor, *An Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1936.
- \_\_\_\_\_ *Crónicas de mi vida*, traducción española de Elena Villalonga Serra, Barcelona, Alba Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_ “Foreword”, *Die Reihe*, n° 2: *Anton von Webern*, edited by Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen; second revision and English edition by Bryn Mawr, Pennsylvania, Theodor Presser, 1959, p. vii.
- \_\_\_\_\_ *Poética musical*, traducción española de Eduardo Grau, Barcelona, Acanalado, Quaderns Crema, S.A., 2006.
- \_\_\_\_\_ *Poetics of Music*, English translation by Arthur Knodel and Ingolf Dahl, New York, Vintage Books, 1947.
- STRAVINSKY, Vera, y CRAFT, Robert, *Stravinsky in pictures and documents*, London, Hutchinson and Co., 1979.
- STRAWINSKY, Théodore, *El mensaje de Igor Strawinsky*, edición definitiva, traducción española de Joan Godo Costa, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1989.
- STROBEL, Heinrich, *Igor Strawinsky*, Zürich, Atlantis, 1956.
- STUCKENSCHMIDT, H. H., *Arnold Schoenberg: His Life, World and Work*, English translation by Humphrey Searle, London, John Calder, 1977.
- TAKAOKA, Akira, “Stravinsky’s Twelve-Tone Music: Some Principles of Atonal Pitch Organization”, Ph. D. dissertation, Columbia University, 1999.

- TARUSKIN, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 vols., Berkeley, University of California Press, 1996.
- \_\_\_\_\_ “The Traditions Revisited: Stravinsky’s Requiem Canticles as Russian Music”, en HATCH, Christopher, y BERNSTEIN, David W. (eds.), *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 525-550.
- THOMAS, Elmer Robert, *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations 1506*, D.M.A. dissertation, University of Illinois at Urbana Champaign, 1970.
- THORESBY, Christina, “International Report: Stravinsky conducts premiere of Threni at Venice Festival”, *Musical America* LXXVIII, 1 November 1958, p. 8.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky in Venice: World Premiere of his Sacred Work, ‘Threni’, Given in Italian City”, *The New York Times* CVIII, 5 October 1958, p. 9.
- TIERNEY, Neil, *The Unknown Country: A Life of Igor Stravinsky*, London, Robert Hale, 1977.
- TOMÁS DE AQUINO, Santo, *Suma Teológica* (selección), introducción y notas por el P. Ismael Quiles, octava edición, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1973.
- TOORN, Pieter C. van den, “Neoclassicism Revised”, en *Music, Politics, and the Academy*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 143-178.
- \_\_\_\_\_ “Neoclassicism and its Definitions”, en BAKER, James; BEACH, David, y BERNARD, Jonathan (eds.), *Music Theory in Concept and Practice*, Rochester, University of Rochester Press, 1997, pp. 131-156.
- \_\_\_\_\_ “Octatonic Pitch Structure in Stravinsky”, en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 130-156.
- \_\_\_\_\_ *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky Re-Barred”, *Music Analysis*, vol. 7, nº 2, United Kingdom, Willey-Blackwell, July 1988, pp. 165-196.
- \_\_\_\_\_ *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Guide de la Musique Sacrée et Chorale Profane, de 1750 à nos jours*, collection Les indispensables de la Musique, Ligugé (Poitiers, France), Librairie Arthème Fayard, 1993.

- TROUP, Malcolm, "Serial Stravinsky: The 'Granite' Period (1956-1966)", en MYERS, Rollo H. (ed.), *Twentieth Century Music (Its Forms, Trends, and Interpretations Throughout the World)*, London, Calder and Boyars Ltd., 1968, pp. 45-62.
- TUCKER, Susannah, *Stravinsky and his Sketches: The Composing of Agon and Other Serial Works of the 1950s*, D. Phil. dissertation, Oxford University, 1992.
- VAUX, Roland de, O. P., *Instituciones del Antiguo Testamento*, traducción española de Alejandro Ros, revisada por Santos de Carrea, O. F. M. cap., tercera edición, Biblioteca Herder, sección de Sagrada Escritura, vol. 63, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1985.
- VIGNAL, Marc (dir.), *Diccionario Larousse de la Música*, editado por Óscar G. Cortés Oliver, Barcelona, Editorial Larousse, 1997.
- VILLA URBANI, Maria Da, *La Basílica de San Marcos*, Venezia, Storti Edizioni, S.r.l., 2002.
- VILLANUEVA, Carlos, *Las Lamentaciones de Semana Santa de fray José de Vaquedano*, colección *Aula Aberta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- VIO, Ettore (ed.), *Lo splendore di San Marco a Venezia*, Rimini, Idea Libri SRL, 2001.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicologia* (Societat Catalana de Musicologia), nº II, 2004, pp. 181-202.
- \_\_\_\_\_ "La música religiosa en el siglo XIX español", en CASARES RODICIO, Emilio, y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995, pp. 375-405.
- VLAD, Roman, *Stravinsky*, London, Oxford University Press, 1967.
- WALSH, Stephen, *Stravinsky, A creative spring: Russia and France, 1882-1934*, California, University of California Press, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Stravinsky, The second exile: France and America, 1934-1971*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.
- \_\_\_\_\_ "Stravinsky's Choral Music", *Tempo*, nº 81, Cambridge, Cambridge University Press, summer 1967, pp. 41-51.
- \_\_\_\_\_ *The Music of Igor Stravinsky*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988.

- WALTHER, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, 1732; reimpresión facsímile editada por R. Schaal (Documenta Musicologica, serie 1, vol. 3), Kassel, 1967.
- WANGERMÉE, Robert, y COLLAER, Paul, *Paul Collaer: Correspondance avec des amis musiciens*, éditée par Robert Wangermée, Sprimont (Belgique), Mardaga, 1996.
- WARD-STEINMAN, David, "Serial Techniques in the Recent Music of Igor Stravinsky", Ph. D. dissertation, University of Illinois, 1961.
- WARE, Timothy, *The Orthodox Church*, revised edition, Baltimore (Maryland), Pelican Books, 1964.
- WARRACK, John, "Stravinsky", *The Musical Times*, vol. 108, n° 1496, London, October 1967, pp. 922-923.
- WARREN, C. W., "The Music of Royal Appendix 12-16", *Music and Letters*, vol. 51, Oxford, Oxford University Press, 1970, pp. 357-372.
- WATKINS, Glenn, "The Canon and Stravinsky's Late Style", en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 217-246.
- WATKINS, Glenn E., *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564*, dissertation, University of Rochester (Eastman School of Music), 1953.
- WERNER, Eric, *The Sacred Bridge. The interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*, London, Dobson, 1959.
- WHITE, Eric Walter, *Stravinsky, The Composer and his Works*, second edition, Berkeley, California, University of California Press, 1979.
- \_\_\_\_\_ y MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, *Stravinski* [traducción española de los capítulos estrictamente biográficos de la monografía de Eric Walter White *Stravinsky, The Composer and his Works*, second edition, London and Boston, Faber and Faber, 1979, y texto original sobre la obra de Stravinsky, realizados por Santiago Martín Bermúdez], Barcelona, Salvat Editores, S. A., 1986.
- WHITE, Eric Walter, y NOBLE, Jeremy, "Stravinsky", en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, Suffolk (England), London Mcmillan Publishers Limited, 1980, reimpresión de 1985, pp. 239-265.
- WHITTALL, Arnold, *Music since the First World War*, London, Faber and Faber, 1977.



- \_\_\_\_\_ *Serialism*, Cambridge Introductions to Music, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- WIKENHAUSER, Alfred, y SCHMID, Josef, *Introducción al Nuevo Testamento*, Barcelona, Editorial Herder S. A., 1978.
- WOLTERINK, Charles Paul, *Harmonic structure and organization in the early serial works of Igor Stravinsky, 1952-57*, Stanford University, Ph. D. dissertation, 1979.
- WUORINEN, Charles, y KRESKY, Jeffrey, “On the Significance of Stravinsky’s Last Works”, en PASLER, Jann (ed.), *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 262-270.
- ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, octava edición, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1990.
- \_\_\_\_\_ *Teoría de la música*, libro I, Barcelona, SpanPress Universitaria, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Teoría de la música*, libro II, Barcelona, SpanPress Universitaria, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Tratado de Armonía*, libro II, novena edición, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1988.
- \_\_\_\_\_ *Tratado de Armonía*, libro III, quinta edición, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1982.
- ZINAR, Ruth, *Greek Tragedy in Theatre Pieces of Stravinsky and Milhaud*, doctoral dissertation, New York University, 1968.
- \_\_\_\_\_ “Stravinsky and His Latin Texts”, *College Music Symposium*, vol. 18, nº 2, New York, The College Music Society of the York College, 1978, pp. 176-188.
- ZUR, Menachem, “Tonal Ambiguities as a Constructive Force in the Language of Igor Stravinsky”, *The Musical Quarterly*, vol. 68, nº 4, Oxford, Oxford University Press, 1982, pp. 516-526.

## FUENTES MUSICALES

- BACH, Johann Sebastian–STRAVINSKY, Igor, *Choral–Variationen über das Weihnachtslied “Vom Himmel hoch da komm’ ich her”*, Hawkes Pocket Score 695, 18284, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1956.
- BINCHOIS, Gilles; COMPÈRE, Loyset; DUFAY, Guillaume; OBRECHT, Jacob, y OCKEGHEM, Johannes, *The Burgundian School and Netherlands School*, Kalmus Study Scores n° 701, Huntington Station, New York, ed. Edwin F. Kalmus, 1968.
- COUPERIN, François, *Leçons de Ténèbres à une et à deux voix, Premier jour*, Paris, 1714; édition facsimile de Jean-Marc Fuzeau, Courlay (France), Éditions J. M. Fuzeau, 1995.
- GINASTERA, Alberto, *Lamentaciones de Jeremias Propheta opus 14 para coro mixto*, United States of America, Mercury Music Corporation, n° 352-00103.
- ISAAC, Heinrich, *Choralis Constantinus II*, ed. Anton von Webern, DTÖ, xxxii, Jahrgang xvi/I (1909).
- KRENEK, Ernst, *Lamentatio Jeremiae Prophetae opus 93*, Klagelieder des Jeremias für gemischten Chor a cappella (4-9 stimmigen Chor), Kassel (Deutschland), Bärenreiter Verlag, n° BAREN02208.
- LISZT, Franz, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, Bearbeitung für Pianoforte zu 2 Händen von August Stradal, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.
- \_\_\_\_\_ *Sonata in B minor and Other Works for Piano*, edited by José Vianna da Motta, Dover Publications, INC., New York, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Via Crucis*, S. 53, für gemischten Chor und Soli mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers, Franz Liszts Musicalische Werke, Serie V, Band VII, edited by Philipp Wolfrum, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1936.
- PRADO, R. P. Germanus, O. S. B., *Cantus Lamentationum pro ultimo Triduo Hebdomadae Majoris juxta Hispanos Codices*, Paris, Tornaci y Roma, Editionis Desclée et socii, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1934.

- STRAVINSKY, Igor, *Abraham and Isaac*, Hawkes Pocket Score 19197, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1965.
- \_\_\_\_\_ *Agon*, Hawkes Pocket Score 18336, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1957.
- \_\_\_\_\_ *Anthem: The dove descending breaks the air*, B & H 18998, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1962.
- \_\_\_\_\_ *A Sermon, a Narrative, and a Prayer*, Hawkes Pocket Score 18784, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1961.
- \_\_\_\_\_ *Ave Maria ("Bogoroditse Dievo")*, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1949.
- \_\_\_\_\_ *Babel*, Study Score ED 4412, Mainz and New York, ed. Schott, 1953.
- \_\_\_\_\_ *Cantata*, partitura orquestal, Hawkes Pocket Score 666, 17245, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1953.
- \_\_\_\_\_ *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*, partitura orquestal, Hawkes Pocket Score 691, 18168, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*, reducci3n para voces y piano, B & H 18169, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Credo ("Simvol' Veri")*, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1949.
- \_\_\_\_\_ *Double Canon: Raoul Dufy in Memoriam*, B & H 18706, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1960.
- \_\_\_\_\_ *Elegy for J. F. K.*, B & H 19270, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1964.
- \_\_\_\_\_ *Epitaphium f3r das Grabmal des Prinzen Max Egon zu F3rstenberg*, B & H 18599, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1959.
- \_\_\_\_\_ *Fanfare for a New Theater*, B & H 19650, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1968.
- \_\_\_\_\_ *In Memoriam Dylan Thomas*, partitura orquestal, Hawkes Pocket Score 688, 17697, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Introitus: Thomas Stearn Eliot in Memoriam*, Hawkes Pocket Score 780, 19324, London, ed. Boosey & Hawkes, 1965.
- \_\_\_\_\_ *Mass*, partitura orquestal, Hawkes Pocket Score 655, 14501, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1948.
- \_\_\_\_\_ *Movements*, Hawkes Pocket Score 18676, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1960.
- \_\_\_\_\_ *Ædipus Rex*, Op3ra-Oratorio en deux Actes d'apr3s Sophocle (texte de J. Cocteau mis en latin par J. Dani3lou), Berlin, Russischer Musikverlag G. m. b. H., 1927.

- \_\_\_\_\_ *Pater Noster* (“*Otchey nasch*”), B & H 16974, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1949.
- \_\_\_\_\_ *Requiem Canticles*, partitura orquestal, Hawkes Pocket Score 19518, London, ed. Boosey & Hawkes, 1967.
- \_\_\_\_\_ *Symphony of Psalms*, partitura orquestal, Hawkes Pocket Score 637, 16328, London, ed. Boosey & Hawkes, new revision 1948.
- \_\_\_\_\_ *The Flood*, Hawkes Pocket Score 19057, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1962.
- \_\_\_\_\_ *The Owl and the Pussy-Cat*, London, ed. Boosey & Hawkes, 1966.
- \_\_\_\_\_ *Threni id est Lamentationes Jeremiae Prophetae*, partitura orquestal, Hawkes Pocket Score 709, 18438, London, ed. Boosey & Hawkes, 1958.
- \_\_\_\_\_ *Threni id est Lamentationes Jeremiae Prophetae*, reducción para voces y piano, B & H 18445, London, ed. Boosey & Hawkes, 1958.
- \_\_\_\_\_ *Variations: Aldous Huxley in Memoriam*, Hawkes Pocket Score 19290, New York, ed. Boosey & Hawkes, 1965.
- TALLIS, Thomas, *The Lamentations of Jeremiah* (ATTBB), Troy, New York, published by Aoede Consort, 2007.
- VICTORIA, Thomae Ludovici, *Hymni totus anni et Officium Hebdomadae Sanctae*, en *Tomus V Opera omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitissimis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis, ornata a Philippo Pedrell*, Lipsiae, Typis et sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum, 1908.
- WOLF, Hugo, *Spanisches Liederbuch*, Mainz, ed. Schott, 1891.

