

## **SOFÍA GUBAIDULINA (1931)**

**Análisis de la *Chaconne* (chacona) para piano solo de Gubaidulina realizado Por Isidro Tejedor Marbán para el grupo de trabajo “Descubriendo la música clásica: escuchando desde dentro” (Mod. B)**

**Centro Educativo: Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo.**

**Coordinador: Carlos Blanco Ruiz**

### **La chacona y su contexto histórico (breve resumen de su evolución y sus diferentes significados)**

La chacona (en italiano, *ciaccona*) en su origen es una canción-danza muy animada e importada en España desde América Latina y posteriormente en Italia, popular durante el siglo XVII. Como género hace alusión sobre todo a piezas instrumentales, pero también las hay vocales-instrumentales. Como forma está articulada mediante la variación continua y basada en una progresión acórdica (generalmente I-V-IV-V) sobre una línea del bajo. También eran posibles otros acordes, especialmente vi y iii, justo antes del IV. Sobre el esquema mencionado y sus variantes podemos encontrar chaconas en las obras de Monteverdi, Bertali, Merula, Schmelzer, Kapsberger, Cazzati, Marais, Le Cog, Piccinini, Falconieri, Matteis, Fr. Caccini, R. de Visée, etc.

Con el tiempo el término chacona pasó a designar cualquier tipo de progresión acórdica que formando un ostinato era la base para las variaciones continuas siendo muy similar en su uso a la Passacaglia (muchos autores utilizan ambos términos como sinónimos). Por ejemplo, las variaciones continuas sobre la famosa fórmula del tetracordo descendente o bajo del lamento (*lament bass o basso di lamento*) son denominadas por algunos autores *passacaglia* (como el *passacaglia* en sol menor para violín solo Mw 11 de Biber), por otros autores chacona (como la chacona de la ópera *Amadis* acto V, escena V de J.B. Lully o la *ciaccona* en fa menor de Pachelbel) o simplemente lamento, sobre todo en contexto de ópera (como el famoso lamento de *Dido y Aeneas* de H. Purcell), cantata y oratorio.

Bach denomina chacona al movimiento final de su *Partita* nº 2 en re menor para violín solo BWV 1004 y *Passacaglia* a su obra para órgano BWV 582 y ambos ejemplos son variaciones continuas sobre un ostinato (cada uno diferente).

En el siglo XX tenemos algunos ejemplos denominados específicamente chacona como el cuarteto de cuerda nº 2 (1945), op 36 (tercer movimiento, *chacony*) de B. Britten o la chacona (1971) para violín, violoncello y piano de Mario Davidovsky que utiliza un ostinato de duraciones. La idea de variaciones sobre un ostinato permanece, pero ya no se utilizan los acordes/progresiones de “antaño” sino las nuevas sonoridades del s. XX.

Nosotros nos vamos a centrar, a continuación, en la *Chaconne* para piano solo de Sofía Gubaidulina (nacida en 1931). Esta obra fue escrita en 1962 y dedicada a Marina Mdivani (alumna de E. Gilels) quien se la encargó y estrenó.

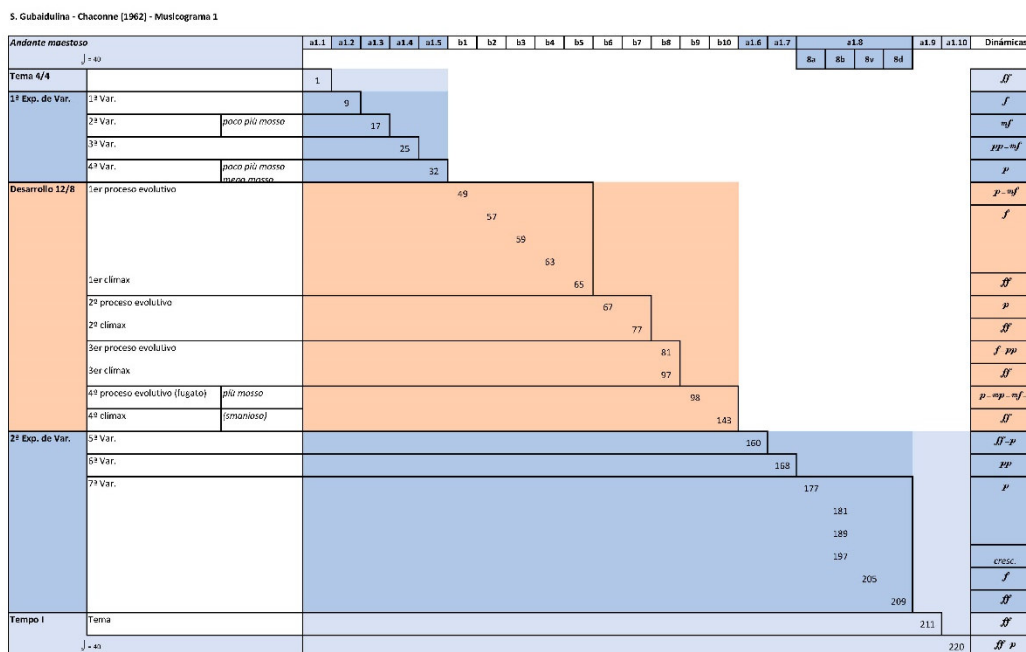
### Análisis de la *Chaconne* de Gubaidulina

La edición de la obra que voy a utilizar para mi análisis es la de Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1992 que, a su vez, se basa en la edición de Sovetsky Kompozitor Publishers, Moscow 1969.

La obra está escrita en un estilo denominado por la Musicología como Neoclasicismo que consiste en utilizar géneros y formas de la música pre-románticas, especialmente aspectos del lenguaje compositivo del S. XVIII como son la tonalidad, géneros musicales como la Sinfonía, el Concierto, etc., estructuras formales como la Sonata, la Suite... En este caso concreto, Gubaidulina compone su chacona en la tonalidad de si menor y la articula mediante la forma de chacona, es decir, como variaciones continuas sobre un tema, pero tratadas desde las nuevas sonoridades, texturas, dinámicas, agógicas, etc del siglo XX. También son típicos los homenajes, guiños... a compositores: en este caso considero que el homenaje a Bach por parte de Gubaidulina es patente, no sólo por la chacona y sus variaciones sino también por el uso del fugato de la segunda sección.

### Estructura y forma

Podemos ver la forma de la obra a través del siguiente musicograma<sup>1</sup>:



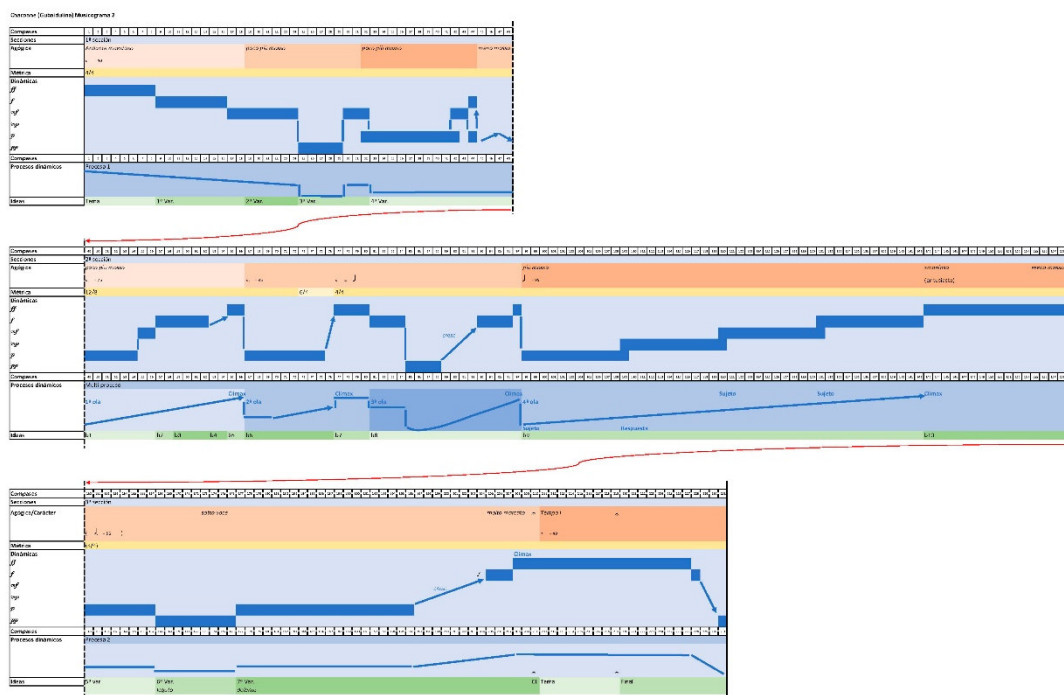
Musicograma 1

<sup>1</sup> Los musicogramas con mayor resolución pueden consultarse en PDF en la web del proyecto.

Aunque la forma fundamental del movimiento está articulada a través de las variaciones, éstas se pueden estructurar en tres secciones debido a su planteamiento compositivo: la primera sección de carácter expositivo contiene el tema y las cuatro primeras variaciones (compases 1-48) donde el tema se percibe claramente en mayor o menor medida; la segunda sección tiene una función de desarrollo más amplio, cuya evolución es imprevisible y donde el tema prácticamente desaparece (compases 49-160); la tercera sección (compases 160-230) tiene un planteamiento reexpositivo donde el tema resurge firmemente con un nuevo proceso de tres variaciones y un enunciado final del mismo (modificado con respecto al inicio del movimiento).

### Dinámica

Esta tesis en tres grandes secciones está avalada también por la dinámica (ver musicograma2)



Musicograma 2

La primera sección comienza con el tema en ff; la primera variación (c.9) desciende a f; la segunda variación (c.17) a mf; la tercera (c.25) da un salto mayor a pp pero se recupera en mf; la cuarta variación (c.32) está en piano. Como se puede ver hay un claro movimiento dinámico global descendente que articula toda la sección.

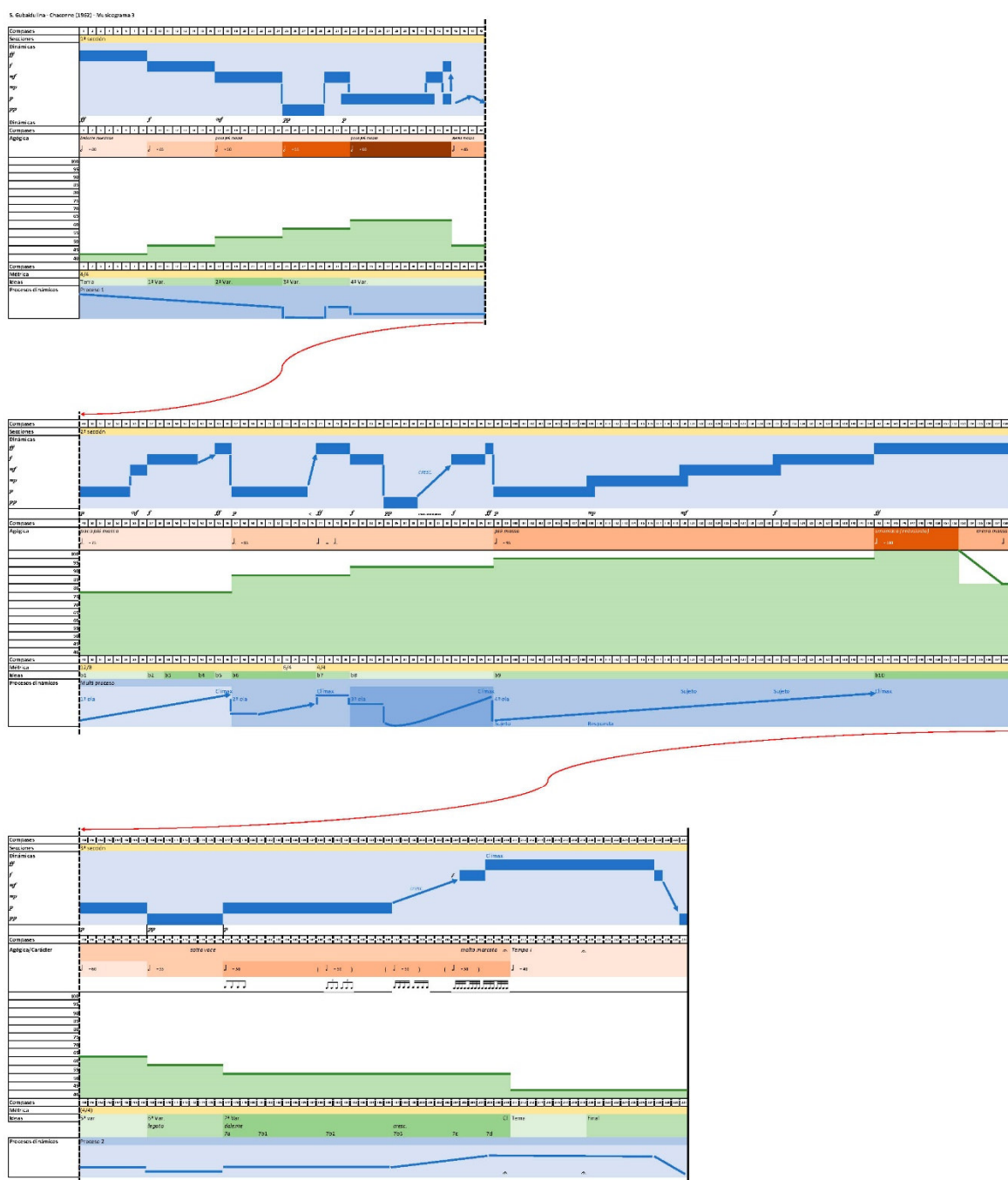
La sección central está construida en base a cuatro procesos evolutivos y cada uno culmina con un clímax. Primer proceso evolutivo (compases 49-66): p-mf-f-ff. Segundo proceso evolutivo (compases 67-80): *subito* p-ff. Tercer proceso evolutivo (compases 81-

97): f-pp-ff. Cuarto proceso evolutivo (fugato de los compases 98 siguientes): Sujeto en p (c.98), Respuesta en mp (c. 109), Sujeto en mf (c. 120), Sujeto en estrecho por movimiento contrario en f (c. 131), clímax con el sujeto y el tema de la chacona (c.143, smanioso): ff.

En la tercera sección vuelven las variaciones. La quinta variación (c. 160) comienza en ff y la segunda blanca es p durante el resto de la variación; la sexta variación (c. 168) está en pp; la séptima variación (c. 177) es amplia: comienza en p, luego hace crescendo para llegar a f (*molto marcato* del compás 205) y todavía subir a ff (c. 209). En el compás 211 vuelve el tema (tempo I) en ff y su última imagen (c. 220) también en ff pero termina en p. Por lo tanto, esta tercera sección a gran escala es como una inversión de la primera: de p nos llevará hasta ff, pero en lugar de terminar de manera grandiosa y brillante la compositora ha preferido cerrar la obra más cerca del silencio (en la primera edición el compás final lleva pppp).

### Agógica

También obtendremos resultados sorprendentes si analizamos la agógica (ver musicograma3)



Musicograma 3

Antes que nada, quiero aclarar que este musicograma de la agógica (al igual que el de la dinámica) no es un reflejo exacto de lo que escuchamos pues el discurso sonoro es mucho más rico, versátil, variable... a través de múltiples *crescendos*, *diminuendos*, *rubatos*... simplemente se trata de ver espacialmente una imagen de lo que escuchamos a grandes rasgos.

Podemos observar que la obra comienza con el tempo más lento (punto más bajo del musicograma), blanca=40. En la primera sección (tema y 4 variaciones) podemos observar un incremento del tempo lento pero imparable hasta un punto de retorno (*meno mosso* del compás 45 y siguientes). La métrica es 4/4. La segunda sección también se caracteriza por un incremento del tempo, pero partiendo desde otro nivel: blanca con puntillo=75. La métrica cambia a 12/8 aunque volverá a 4/4 a partir del compás 77 y siguientes. Este incremento nos llevará al punto más alto de velocidad con el *smansioso* del compás 143 y siguientes. La tercera sección vuelve a un punto intermedio de tempo para ir descendiendo progresivamente hasta el punto de partida: la obra finaliza como ha empezado con blanca=40. Este proceso descrito para la tercera sección es todo lo contrario de lo que hemos percibido en la primera.

Si observamos la agógica junto con la dinámica los resultados son aún más sorprendentes si cabe. La obra comienza en dos polos opuestos (el más lento de tempo y el más agudo de dinámica) que se desarrollan por movimiento contrario: la agógica se incrementa ascendentemente para acabar con un breve retorno mientras que la dinámica desciende para finalizar con un breve retorno. Estos dos elementos son claramente contrastantes. En cambio, en la segunda sección las ondulaciones dinámicas, claramente ascendentes, se van potenciando por un incremento agógico culminando y dándose la mano en el clímax por excelencia de la obra con el *smansioso* del compás 143 y siguientes y desviándose antes de comenzar la tercera sección. En el comienzo de la tercera sección van de la mano dinámica y agógica: las dos son descendentes. A partir del dolente (compás 177 y siguientes) sucede algo muy curioso: dinámica y agógica también van de la mano, pero de otra manera. La dinámica comienza en piano para luego crecer a un fuerte, fuertísimo... la agógica, en principio, no se mueve, pero sufre un incremento rítmico muy interesante: cuatro corcheas por blanca, luego tresillos de corchea por blanca, ocho semicorcheas por blanca y 16 fusas por blanca. El final vuelve a ser muy dispar en cuanto a la dinámica y la agógica: la dinámica está arriba (ff) y la agógica en su punto bajo (lento) con blanca=40, pero una vez más la compositora nos sorprende acercando ambas.

### Elementos y procedimientos compositivos de la primera sección

Una vez expuesta mediante diferentes musicogramas la forma a gran escala y su articulación a través de las secciones, ideas musicales, dinámica y agógica vayamos viendo cada elemento de la obra.

El tema consta de 8 compases con caída en el compás 9 cuyo comienzo sirve de eslabón, es decir, como final del tema y comienzo de la primera variación. Está en la tonalidad de si menor establecida mediante la prolongación de un acorde de tónica (que abarca todo el tema) y un ascenso, a modo de cadencia, que se inicia en el compás 7 con el acorde en corchea de do# mayor hasta la caída del compás 9 precedida de una cadencia melódica (sol#-la#-si) que nos recuerda fugazmente el final de una escala menor melódica ascendente pero que al no contener la nota fa# evita la cadencia clásica V-i.

En los ocho compases del tema podemos encontrar diversos elementos. Una línea de bajo que contiene una red de motivos en una sintaxis de 4+4. La primera parte (motivo a) comienza con un acorde de si menor profundo (8ª *bassa*) que asciende en un tiempo lento (andante maestoso, blanca=40) y solemne a través de su primera inversión hacia un acorde de SOL mayor para desembocar en un acorde de MIb mayor. Aunque el movimiento de superficie sonora es ascendente, tenemos una progresión por terceras mayores descendentes (si-sol-mib) que desdibujan la tonalidad clásica pues las dos terceras mayores suman una quinta aumentada descendente. Por registro sonoro, el acorde de MIb mayor resuelve descendentemente en la diada RE mayor en inversión de sexta menor. La segunda parte de esta línea del bajo contiene dos movimientos: el primero (motivo b) ocupa los compases 5 con anacrusa a la caída del compás 7 y el segundo (motivo c) el movimiento ascendente desde la nota do# corchea hasta la caída del compás 9 en el acorde de si menor que contiene el diseño cadencias antes mencionado. También conviene reseñar que todos los acordes de los compases 7 y 8 son triada perfectos mayores cuyo final es el acorde triada perfecto menor de la caída del compás 9. La progresión de dichos acordes es por movimiento directo y en estado fundamental.

Esta línea del bajo se articula en la voz superior (mano derecha) con otra red motívica en la misma sintaxis de 4+4. Comienza con un acorde de si menor agudo que se desenvuelve en dos direcciones: un movimiento de la nota si que recorre cuatro octavas descendentes (compases 1 y 2, motivo d) y una línea melódica en una voz intermedia durante los compases 1 y 2 que se queda como voz superior en los compases 3 y 4. Esta línea melódica de cuatro compases contiene varios motivos: descenso cromático en blancas (compás 1, motivo e), dos ritmos de semifusas más corchea con puntillo ligada a negra, el primero con movimiento de segunda mayor descendente y menor ascendente y el segundo movimiento de segunda mayor ascendente y menor también ascendente (todo ello en el compás 2, motivo f), un movimiento de una cuarta descendente (motivo g) y otro (motivo h) de tres cuartas ascendentes (compás 3) y, por último, un movimiento de embellecimiento *cantabile* (compás 4, motivo i).

Además de los acordes triada mencionados, tenemos otras sonoridades características en este tema que voy a etiquetar según la teoría de los conjuntos (*Pitch-Class-Set*) de Allen Forte (ver bibliografía al final). Los tricordios 3-1, 3-2, 3-5 y 3-11; los tetracordios 4-19, 4-18, 4-6, 4-23, 4-3, 4-5, 4-22, 4-26, 4-Z29, 4-20, 4-24 y 4-2; el pentacordio 5-30; los hexacordos 6-34, 6-35 y 6-Z24 y 6-Z25.

La primera variación comienza en el compás 9. Esta variación va a mantener algunos elementos del tema, pero variados y añade elementos nuevos. En la mano derecha (compases 9-10) tenemos el motivo d pero sin el cambio de registro. En la voz superior del compás 10 la nota si repetida característica de este motivo d inicia mediante un salto de octava un nuevo diseño melódico que pasa a primer plano y ocupa toda la primera variación hasta su resolución en el compás 17. Este nuevo diseño comienza con el motivo d (nota repetida), continúa con el motivo i (embellecimiento *cantabile*) y sigue



su curso libremente o retomando algún elemento como el cromatismo (compás 14). Los motivos del tema e, f, g, aparecen en la voz interior y su continuación en los motivos h, i, e, i, c pasan a ocupar la línea inferior. El motivo a de la mano izquierda que se inicia en el compás 9 se interrumpe en el compás 11 para fundirse con los motivos h y siguientes. El ascenso final característico del motivo c es elaborado ahora con acordes triada en primera inversión (a modo de serie de sextas) y contrarrestado con un diseño descendente en la mano derecha (7-35) que volverá a aparecer en variaciones posteriores.

La segunda variación (*poco piu mosso*) ocupa los compases 17 a la caída del 25. Aquí el diseño nuevo se encuentra en los octavados de la mano izquierda (*portamento misurato*) recorriendo las teclas blancas del piano y formando el conjunto (*pitch class set*) 7-35, mientras que la mano derecha efectúa el tema con los motivos d, e, f, g, h, i, e, i, c. El tema sigue siendo claramente reconocible a la vez que variado.

La tercera variación abarca desde los compases 25 a la caída del 32. Si en las dos primeras variaciones, como ya he mencionado, el tema está patente, en esta tercera variación está más oculto. Escuchamos la nota si del motivo d en el compás 25 pero la repetición característica de este sonido pasa a otros como el do de la mano izquierda o el sonido fa# de la mano derecha (ambos ornamentados). Los motivos del tema claramente reconocibles se han reducido: d, e, i, c. Otros están más ocultos (f,g) o se fusionan en un contexto de segundas (motivos e y f del compás 26). Los tricordios 3-1 y 3-2, presentes en el tema, predominan en esta variación.

Entre los compases 32 y 49 tenemos la cuarta variación. Está más expandida que las tres variaciones anteriores. Comienza con *poco piu mosso*. Tras el acorde de si menor, la voz superior utiliza el motivo b pero ahora sobre la nota fa# como repetición y embellecida en el compás 35 con la nota la. La mano izquierda toma como fundamento el cromatismo del motivo e en un movimiento más ondulante y desemboca en el salto de cuarta justa descendente del motivo g (compás 36). Los compases 37-39 continúan elaborando los motivos e y d envueltos en nuevas figuraciones y tricordios conocidos como 3-11. En los compases 40-42 tenemos en la mano izquierda el ascenso del motivo c pero ahora más irregular y el tricordio 3-11. A partir del compás 43 y hasta el 48 se intensifican los motivos, e, f, g, h,i tanto por movimiento directo como contrario (inversión motívica) así como sus sonoridades de 3-1, 3-2, 4-23.

#### Elementos y procedimientos compositivos de la segunda sección

En el compás 49 tenemos dos cambios importantes: uno de tempo (*poco piu mosso*) y otro de compás (12/8). El cambio más contrastante es el cambio de compás pues todo lo escuchado hasta ahora ha estado en subdivisión binaria (4/4) y a partir de ahora pasamos a subdivisión ternaria (12/8). Además, aquí comienza la segunda sección de la obra caracterizada por el desarrollo y evolución de algunos motivos del tema que va a estar muy difuminado y prácticamente desaparecer por momentos.



Entre los compases 49 y 56 todavía podemos percibir algunos motivos contenidos en la idea que he denominado b.1: motivo d (embellecido) en la mano derecha de los compases 49-50 y 53-54; también tenemos los motivos a y b elaborados en la mano izquierda. Algunos tricordios comunes como 3-11, 3-2 y 3-1; algunos tetracordios comunes como 4-18, 4-19, 4-20, 4-24.

Entre los compases 57 y 58 (idea b.2) apenas escuchamos el tema: tan solo elementos atomizados como los tricordios 3-1, 3-2, 3-11, el tetracordio 4-18 e intervalos de segunda tanto mayor como menor.

Un nuevo diseño, idea b.3, *ad irato* (enojado) ocupa los compases 59-62 con los tricordios del tema 3-1, 3-2, 3-11 además de los motivos g, h (que conforma el tetracordio 4-23).

Los compases 63-64 (idea b.4) contienen nuevas sonoridades, apenas el tricordio 3-1 horizontalizado en la mano izquierda nos recuerda un aspecto del tema cada vez más ausente.

Desde el compás 49 se ha iniciado un primer proceso evolutivo que culmina con un primer clímax en el compás 65 en *ff*. Con la idea b.5 de los compases 65-66 vuelven los tricordios 3-1, 3-2, 3-5 y el tetracordio 4-26 junto con diseños de segundas mayores y menores que también nos evocan el tema. Los dosillos en ambas manos nos devuelven momentáneamente a la subdivisión binaria.

Un segundo proceso evolutivo se inicia en el compás 67 (*subito piano*) donde vuelve la subdivisión ternaria con la idea b.6 dando comienzo un nuevo ostinato formando el heptacordio 7-15 y que a partir del compás 70 se reduce a un *sub-set* 6-Z12. Volvemos a escuchar con claridad motivos del tema (e, f, g) junto con sus sonoridades características de segundas, los tricordios 3-1, 3-2, los tetracordios 4-6, 4-Z29. Esta idea b.6 (c.67) comienza con el compás que venimos escuchando de 12/8 y en el compás 73 cambia a 6/4 con la equivalencia de corchea=corchea.

Llegamos al clímax de este segundo proceso evolutivo dentro de la segunda sección. La idea b.7 comienza en *ff* y en compás de 4/4 (compases 77 a la caída del 81). El tema está nuevamente difuminado, pero escuchamos algunos elementos: el tetracordio 4-20 en ostinato (mano izquierda), los tricordios 3-1, 3-2 y el motivo h invertido y extendido en el compás 80.

En el compás 81 comienza b.8 con un tercer proceso evolutivo. Se trata de un *quasi* ostinato u ostinato variado, es decir, que se repiten diseños, pero son cambiantes. En el compás 85 en *pp* volvemos a escuchar (en la mano derecha) motivos del tema (e, f) así como las sonoridades de 3-1, 3-2, segundas mayores y menores. En la mano izquierda del compás 93 (f que irá creciendo hasta *ff*) y hasta el compás 97 asistimos a una suma de sonoridades (tipo *cluster*) por segundas arrancando del unísono fa#. En este compás 97 tenemos un tercer clímax que culmina este tercer proceso evolutivo.

En el compás 98 *piu mosso* comienza b.9. y un cuarto proceso evolutivo. Se trata de una idea nueva desarrollada en fugato a la que se añaden elementos del tema de manera intermitente.

En la mano izquierda y entre los compases 98 y 105 tenemos sonoridades de segundas mayores que se van moviendo cromáticamente (movimiento descendente característico del motivo e). Su continuación es intermitente; este diseño aparecerá elaborado entre los compases 117-120 pero ahora ascendentemente: desde el unísono mib va ascendiendo (a la vez que se mantiene como nota pedal) primero cromáticamente y luego diatónicamente. En el compás 118 podemos percibir el motivo f con su movimiento melódico característico de segunda mayor y segunda menor. Nuevo ascenso cromático (ahora desde el unísono fa#) por segundas (primero menores y luego mayores) en los compases 128-131.

Pero lo más relevante (y lo que más capta nuestra atención) entre los compases 98 y 142 es un nuevo sujeto sobre el que va a elaborar un fugato, es decir, a modo de una exposición de fuga. El sujeto es inusualmente largo si lo comparamos con los sujetos habituales. Nos recuerda mucho a Bach por varias razones: una cabeza bien definida y delimitada (compases 98-99); el uso de la melodía compuesta, es decir, un diseño a una voz elaborado de tal forma que se pueden entresacar varias voces. Por ejemplo, en los compases 99-101 tenemos un diseño cromático ascendente (fa#-sol-sol#-la-la#-si: ¡recordemos que el cromatismo era una característica del tema de la chacona!) sobre un diseño pedal con las notas si-re. Nuevo cromatismo descendente entre los compases 101-103 y luego ascendente con transferencia de registro en los compases 104-105. Entre los compases 106 con anacrusa y 108 tenemos un nuevo diseño descendente arpegiado con unas sonoridades de pentacordios (5-25 y 5-27) que tendrán su importancia y relevancia más adelante. El sujeto de la fuga finaliza con un diseño diatónico ascendente (7-35). Entre los compases 109 y 120 tenemos la respuesta, es decir, el sujeto transportado una quinta justa ascendente (salvo que existan mutaciones). En los compases 121 con anacrusa al 131 volvemos a escuchar el sujeto y nuevamente en los compases 131 al 142. En esta última entrada el sujeto se acompaña a sí mismo con una entrada en el compás 132 por movimiento contrario y formando un estrecho (técnicas habituales de la fuga). El estrecho consiste en un solapamiento de sujeto-respuesta o sujeto-sujeto. El movimiento contrario consiste en inversión interválica (por ejemplo, una segunda ascendente en una segunda descendente, una tercera descendente en una tercera ascendente, etc.).

Llegamos a la idea b.10 que comienza en el compás 143 (*ff+smansioso*, entusiasta) y abarca hasta el 159. ¡Estamos en uno de los clímax más importantes del movimiento y el cuarto de esta segunda sección (si escuchamos atentamente podemos percibir cómo la música de toda esta sección se mueve como en oleadas)! En él escuchamos elementos del tema del sujeto y elementos del tema de la chacona superpuestos.

En la mano izquierda y entre los compases 143 y 151 tenemos los diseños arpegiados del sujeto de la fuga con el pentacordio 5-27. En el compás 154 tenemos el heptacordio 7-35 pero ahora en terceras descendentes y en los compases 156-157 el mismo heptacordio por grados conjuntos ascendentes como en el sujeto. El resto de diseños (sigo con la mano izquierda) nos devuelven a los tricordios 3-11 y 3-1 (entre otros).

En la mano derecha (volvemos al compás 143) escuchamos el tema, pero en movimientos amplios y con trasferencias de registro. Escuchamos los movimientos característicos de semitono/segunda menor y dos semitonos/segunda mayor de los motivos e y f en un contexto de tricordios ya conocido como el 3-2 y 3-5 así como otros nuevos como 3-7 y 3-9. El motivo h está expandido descendentemente hasta formar el heptacordio 7-35 (compás 149 y su resolución en el 150). El motivo e (compases 152 con anacrusa al 154) ahora en redondas y con transferencia de registro. El motivo i (compases 155-156) con su *cantabile* característico y, por último, el ascenso del motivo c entre los compases 157 con anacrusa a la caída del compás 160.

¡Todo un poderoso y enérgico clímax para concluir la segunda sección del movimiento!

#### Elementos y procedimientos compositivos de la tercera sección

A partir del compás 160 tenemos una tercera sección claramente reexpositiva donde las variaciones sobre el tema vuelven a aparecer con claridad. Pero no un mero reenunciado, ¿todo comienza de nuevo o es una continuación tras el paréntesis de la segunda sección? Nuevos diseños musicales se unen a los ya conocidos en nuevos contextos sonoros.

Una quinta variación parece continuar el proceso que se había interrumpido en el compás 49. Comienza en el compás 160 que hace de eslabón con el final anterior. La dinámica es muy contrastante: *ff* en la primera blanca del compás y *p* en la segunda. En este caso tenemos enunciados los motivos a, b, c en la mano izquierda sobre una línea melódica nueva en la mano derecha. En dicha línea el conocido tricordio 3-11 sobre el acorde de si menor (compases 160-161) y en el compás 165 el motivo i con el tricordio 3-2. El ascenso final del motivo c en la mano izquierda (6-35) sobre acordes mayores en primera inversión es acompañado por otro ascenso diferente en la mano derecha con una sonoridad 9-6 que incluye como *subset* el 7-35. La resolución de este ascenso nos lleva nuevamente al acorde de si menor en primera inversión del compás 168.

La sexta variación comienza en el compás 168 con *pp* y en *legato*. Ahora sólo reconocemos con claridad el motivo a de la mano izquierda entre los compases 168 y 172 aunque poco a poco se va difuminando. La mano derecha nos evoca alguna sonoridad del tema (como el tricordio 3-2 del compás 169) y motivos muy aislados como las sonoridades de segunda mayor y menor características del motivo f (compás 171) o las cuartas ascendentes del motivo h (compás 175) y su sonoridad de 4-23. Este breve oscurantismo del tema se disipa con la siguiente variación.

La séptima variación es amplia: comienza en el compás 177 con matiz piano y también va a iniciar un proceso de difuminación paulatina del tema. El motivo d predomina desde el compás 177 al 204 a través de la repetición insistente de la nota fa#.

En los compases 177-181 la repetición de la nota fa# está ornamentada y con salto de octava (idea 8.a). El tema aparece doliente en la mano izquierda en un clímax emocional intenso. Los motivos e, f, g, h aparecen con claridad.

A partir del compás 181 (8.b.1), en la mano derecha, ya no hay ornamentación sino transferencia de registro por tres octavas articuladas en un ritmo de corcheas: el motivo d es el único que nos evoca claramente el tema, el resto de motivos han desaparecido o están difuminados. Podemos reconocer algunas sonoridades como 3-5, 4-6, 3-1, 3-2, etc relacionadas con el tema, pero sobre todo las características sonoridades interválicas de segunda mayor y menor. También hay una nota pedal do grave y muy grave que se repite de forma intermitente pero persistente.

En los compases 189-196 (8.b.2) el ritmo de la mano derecha se incrementa a tresillos de corchea sobre la omnipresente nota fa# del motivo d. Se mantienen elementos de 8.b.1 en cuanto a sonoridades de tricordio, tetracordio, motivos de segunda, do pedal grave...

Nueva intensificación rítmica en los compases 197 al 204 (8.b.3) ahora en semicorcheas sobre el motivo d. Se inicia un crescendo importante sobre elementos que ya venimos escuchando.

En el compás 205 comienza 8.c *molto marcato*. Tenemos una nueva ornamentación del motivo d ahora en fusas y un nuevo nivel dinámico (fuerte). Vuelven a sonar motivos de segunda menor incluso con el bip (*basic interval pattern*) de segunda menor-segunda mayor-segunda menor-segunda mayor que retrogradan y también lo hacen por movimiento directo la secuencia del motivo f (compás 206, mano izquierda). A partir del compás 207 y hasta el compás 8, además del motivo b ornamentado, volvemos a escuchar sonoridades simultáneas de cuartas y quintas justas en la mano izquierda características de diversos elementos del tema.

Nuevamente todo “salta por los aires” en el clímax de los compases 209-210 (8.d) en ff. Apenas percibimos algunos atisbos del tema como las segundas mayores y menores y el descenso cromático del compás 209 envuelto con otras figuraciones o las sonoridades por segundas de la mano izquierda en el compás 210 junto con el heptacordo ya conocido de 7-35. El compás 210 finaliza con un muy expectante e intrigante calderón ¡sobre un silencio de blanca! (esta obra sólo contiene dos calderones: es muy importante realzar cada uno de ellos según su función). La prolongación del silencio es muy patente. ¿Existe retorno? ¿Acaso el tema se ha disuelto en la nada? ¿Qué nos espera? ¿Volveremos a la realidad anterior... a una nueva...?

Entre los compases 211-219 volvemos a escuchar el tema completo con modificaciones importantes: vuelve el contexto reexpositivo pero en una nueva dimensión como vamos

a ver. La partitura nos remite al tempo I (andante maestoso, blanca=40) y vamos a escuchar los motivos a, b, c, d, e, f, g, h, i. Los dos primeros compases (211-212) son iguales al tema inicial excepto una última semicorchea que hace de anacrusa a la siguiente blanca; este diseño invierte el motivo g de cuarta justa descendente por una cuarta justa ascendente. La primera blanca del compás 213 forma el tetracordo 4-26 equivalente por transposición a la segunda blanca del compás 5. El motivo h del compás 213 contiene los mismos sonidos del tema inicial (tetracordo 4-23) pero suenan una octava alta. El acompañamiento de este motivo h cambia por un tricordio 3-9. Ahora vienen cambios más importantes pues el resto del tema va a estar transportado y con sonoridades modificadas. El motivo i (compás 214) suena una segunda menor por encima de su homólogo en el compás 4 y cambia su acompañamiento por los tricordios 3-11 y 3-9. El resto de motivos sigue su curso, pero, como ya he mencionado, en un nuevo contexto sonoro. Quiero destacar el ascenso del motivo c que está intensificado por extensión y expandido por registro.

El ascenso final del tema está más prolongado, como acabo de mencionar, que en su primer enunciado del inicio del movimiento y, de repente, aparece un calderón (¡el segundo!) entre los compases 219-220 que “¡nos hiela la sangre!” ¿va a haber resolución? La expectativa es máxima: personalmente considero que habría que realzar ese calderón en la interpretación, aunque no tanto como el primero dado que no va asociado con un silencio. Tras unos segundos muy tensos escuchamos la resolución en el compás 220: con un matiz de *ff*, escuchamos el acorde de si menor en la mano derecha en el registro agudo inicial y la línea del bajo que nos devuelven al tema, pero... la línea del bajo está desdibujada e incompleta: tan sólo aparecen los motivos a y b formando un ostinato que nos aleja del diseño inicial del tema. Y, ¿qué sucede con la mano derecha? ¡sólo aparece el acorde de si menor repetido como una campana fúnebre! ¿quizás una muerte anunciada? ¡la visión del tema es fantasmagórica!

En los cuatro últimos compases (227-230) destacaría los siguientes elementos claramente relacionados con el tema: el acorde de si menor (¡el de mayor presencia!), el tricordio 3-1 articulando los intervalos de segunda menor y segunda mayor (del motivo f) y los tetracordios de 4-20, 4-19 y 4-3. Tras escuchar el acorde de si menor por última vez en el compás 228 se producirá un gran *diminuendo* en el compás 229 desde *forte* a *piano* del último compás (en la primera edición este *diminuendo* era de *fff* a *pppp*!). La obra se cierra con una nota si grave: ya no escuchamos el acorde de si menor sino quizás su resonancia...

### **A modo de epílogo**

Desde que escuchamos el tema inicial a la vez lento y solemne, solitario y melancólico, quejumbroso y dolorido... hasta su final fantasmagórico, podemos apreciar que esta Chacona de Gubaidulina quiere invitarnos a recorrer un camino juntos en el que va a conmovernos, sorprendernos, hacernos dudar, interrogarnos, reafirmarnos, descolocarnos... Dicho tema evoluciona a través de las sucesivas variaciones hasta casi

desaparecer: ¡prácticamente es aniquilado! Con su retorno (compases 211 y siguientes) inicialmente idéntico, pero luego trasladado a una nueva dimensión parece renacer una esperanza, pero su final vuelve a ser incierto, abocado a... ¿desaparecer nuevamente?

Podríamos formular tantas preguntas... ¿Qué pretende transmitirnos? ¿Cuál es su significado? ¿Acaso tiene una historia? Y si tuviera un significado, una historia... ¿Cuál sería? ¿La insoportable levedad del ser? ¿Acaso la tragedia humana dada su frágil existencia? ¿Tiene alguna esperanza el ser humano?

Estas palabras de la propia compositora pueden ser muy ilustrativas al respecto, “Soy una persona religiosa... y por «religión» entiendo «re-ligio», y el «re-ligado» de un vínculo... restaurando el «legato» de la vida. La vida se divide en muchas partes ... No hay ocupación más importante que la recomposición de la integridad espiritual a través de la composición musical.”

## BIBLIOGRAFÍA

- Bennett, Roy: *Léxico de Música*. Akal diccionarios, 2003.
- Burkholder, J.P.-Grout, D.J y Palisca, Cl.V: *Historia de la música occidental*. Alianza Música (9ª edición, 2019)
- Cojbasic, Ivana: *Content and musical language in the piano sonata of Sofia Gubaidulina*. Doctoral dissertation, 1998.
- Ferguson, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado del s. XIV al XIX*. Alianza Música, 2003
- Forte, Allen: *The structure of atonal music*, Yale University Press, 1973.
- Gubaidulina, Ida: *Interpretative Analysis of Sofia Gubaidulina's chaconne*. Journal of Moscow Conservatory, vol 5 (december 2004)
- Hill, John Walter: *La música barroca*. Akal Música, 2008
- Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Edit. Labor, 1992.
- Ledbetter, David: *Unaccompanied Bach. Performing the solo works*. Yale University press, 2009.
- Michels, Ulrich: *Atlas de música I y II*. Alianza editorial, 1982
- Onalbayeva-Coleman, Kadisha: *Sofia Gubaidulina: Chaconne for solo piano in the context of her life and work*. Doctoral dissertation, 2010
- Randel, Don Michael (ed): *Diccionario Harvard de Música*. Alianza Editorial, 1997.
- Vogt, Hans: *La música de cámara de Johann Sebastian Bach*. Edit Labor, 1993