

LA REITERACIÓN ESTRUCTURAL EN LA MÚSICA: LA PERVIVENCIA DE LA CHACONA COMO MODELO CREATIVO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Sara RAMOS CONTIOSO

Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla

/ Universidad de Granada

ORCID iD: 0000-0003-1741-4544

RESUMEN: *La reiteración de un material creativo constituye una particularidad determinante en la configuración del hecho musical y la asimilación de su finalidad perceptiva. Como aplicación de este principio constructivo, este trabajo propone analizar la pervivencia de un modelo compositivo fundamentado en la repetición estructural: la chacona. Su estudio en el repertorio de la segunda mitad del siglo XX obedece a un doble objetivo: identificar los mecanismos recurrentes de su naturaleza creativa como fundamento del planteamiento musical y ofrecer las distintas posibilidades de personalización del género como testimonio de la diversidad creativa de un período concreto. En el primer apartado, el modelo de chacona de la segunda mitad del siglo XX parece responder a la revitalización de un interés estético por recursos musicales del pasado destinados a afianzar los procesos de continuidad, coherencia, orden y simetría en la composición. Por otra parte, el segundo objetivo conduce al desarrollo de una metodología focalizada sobre la personalización del género. Para ello, se propone el estudio comparativo de cinco chaconas representativas de la segunda mitad del siglo XX ejemplificadas en las referencias de Gubaidulina (1962), Montsalvatge (1962), Castillo (1972), Ligeti (1978) y Pousseur (1996). A partir de ellas, el análisis de sus particularidades trata de ratificar la pervivencia del género y dirige la consecución de objetivos hacia un apartado conclusivo final destinado a concretar sus posibilidades estéticas dentro de la variabilidad estilística de la segunda mitad del siglo XX.*

PALABRAS CLAVE: reiteración, estructura, chacona, vanguardia.

STRUCTURAL REITERATION IN MUSIC: THE CONTINUITY OF THE CHACONNE AS A CREATIVE MODEL IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

ABSTRACT: The repetition of a creative material is a determining feature in the configuration of the musical act and the assimilation of its perceptive purpose. Accordingly, this paper analyzes the continuity of a compositional model based on structural reiteration: the chaconne. Its study in the repertoire of the second half of the 20th century has two goals: one is to try to identify the recurrent mechanisms of its creative nature; and the other one is to offer the different possibilities in the customization of the genre as a testimony of its diversity in a specific historical era. In the first case, the chaconne model in the second half of the 20th century seems to respond to the revival of an aesthetic interest for musical resources from the past that are aimed at consolidating the processes of

continuity, coherence, order, and symmetry in composition. On the other hand, the second objective leads to the development of a methodology focused on the personalization of the genre. For this purpose, a comparative study of five representative chaconnes from the second half of the 20th century is proposed. Specifically, these issues are exemplified through the works of Gubaidulina (1962), Montsalvatge (1962), Castillo (1972), Ligeti (1978), and Pousseur (1996). From these references, the analysis of their particularities attempts to ratify the continuity of the genre and directs the achievement of objectives towards a final conclusive section. Consequently, the chapter aims to determine their aesthetic possibilities within the stylistic variability of the second half of the 20th century.

KEYWORDS: repetition, structure, chaconne, avant-garde.

INTRODUCCIÓN

La reiteración o repetición de un material creativo constituye una particularidad determinante en la configuración del hecho musical y la asimilación de su finalidad perceptiva. La repetición constituye, pues, una necesidad inherente al mismo proceso compositivo y favorece la concreción de una variabilidad estructural asimilada durante siglos en las distintas posibilidades de la forma musical.

Hablar de repetición en música obliga a considerar una doble perspectiva: la cognitiva, que está relacionada con la percepción, y la creativa, que vincula la reiteración al desarrollo del proceso compositivo. La primera de ellas hace referencia al carácter inefable y efímero del hecho musical como elemento físico que desaparece tras ser escuchado y que es ajeno a cualquier intento de compilación o descripción semántica. Esta característica se complementa con un principio de subjetividad derivado de la interpretación individualista de cada oyente y acorde con una variabilidad que condiciona la asimilación de la obra a condicionantes externos de naturaleza física o formativa. Ante este planteamiento, la identificación de elementos estructurales basados en la repetición favorece la asimilación del hecho musical y facilita su comprensión. Como consecuencia, el estudio de su desarrollo y aplicación al proceso compositivo constituye un elemento primario del proceso analítico y justifica su consideración como eje fundamental de este trabajo. A partir de esta premisa, este artículo focaliza la repetición sobre el género de la chacona y vincula el estudio de su pervivencia al contexto musical de la segunda mitad del siglo XX. Para ello se plantea una metodología analítica centrada en seis referencias representativas y se trata de valorar e identificar el grado de adecuación que muestra este modelo como elemento configurador de un proceso creativo concreto.

1. LA REPETICIÓN EN LA MÚSICA

El valor de los procesos musicales centrados en la recurrencia temática constituye un elemento de obligada consideración a la hora de plantear el estudio de un género como el de la chacona. En ella, la reiteración continua de su bajo configura un modelo estructural condicionado por la repetición y próximo a una asimilación perceptiva fundamentada en la identificación musical de la semejanza.

La aplicación de este tipo de recursos plantea pues la necesidad de profundizar en el estudio de su trascendencia musical y perceptiva como parte del proceso de creación musical. De esta manera, la repetición constituye uno de los principios constructivos más utilizados en la composición y ofrece resultados diversos en las dimensiones formal, temática o textural. A modo de ejemplificación,

la recurrencia estricta está presente en obras como *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen (1944)¹ con repeticiones como las que se pueden observar en su primer número, *Regard du Père*, donde el compás 9 articula exactamente la sección anterior (compases 1-9) basada en el desarrollo del *Thème de Dieu*². Paralelamente, los procesos de reiteración estudiados en Schubert por teóricos como Donald Tovey (1927), Theodor Adorno (1928 [2009]) o Scott Burnham (2005)³ tratan también de justificar la finalidad de texturas tan recurrentes como las que ofrecen *Das Wandern* o *Wohin?* en el ciclo de canciones *Die schöne Müllerin* (1924)⁴ o el segundo tema del *Cuarteto en Sol mayor, op. 161* (1850)⁵. Finalmente, la repetición en música ofrece una de sus máximas representaciones con la concreción del movimiento minimalista de la década de 1960⁶. Este estilo musical establece una estética compositiva fundamentada en la reiteración continua de un material musical y se apoya en la producción de los compositores La Monte Young y Terry Riley –considerados como precursores– para ser ampliada posteriormente con las aportaciones de Steve Reich y Philip Glass. Para el minimalismo, la repetición constituye el axioma generador del modelo musical y su evolución –sometida a procesos de variación y transformación– articula el resultado.

A partir de estas referencias, podemos afirmar que la repetición en música constituye un mecanismo constructivo que el compositor suele asociar a la forma y a la elaboración temática-textural de una obra⁷. Su pervivencia se afianza en una tradición creativa histórica⁸, pero también en el interés científico que genera su vinculación con la dimensión psicoperceptiva de la audición. En este último apartado, son numerosos los estudios con aportaciones representativas como la de los teóricos Jankélévitch⁹, Abbate¹⁰, Gallope & Kane¹¹ o David Huron¹², que destacan el carácter intangible del hecho musical y la función de la repetición como elemento de enfatización y variación perceptiva.

¹ MESSIAEN, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París, Durand, 1947.

² «El tema de Dios se encuentra evidentemente en las “Miradas del Padre”, “del Hijo” y “del Espíritu de alegría”, en “el beso del Niño Jesús”; está presente en “la primera comunión de la Virgen” (llevaba en sí a Jesús), está magnificado en la “Iglesia del amor” que es el cuerpo de Cristo» En *Ibid.*, p. 1.

³ MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2014, p. 58.

⁴ SCHUBERT, Franz. *Die schöne Müllerin* en *Franz Schubert's Werke*, serie XX, band VII. Nueva York, E.F. Kalmus, 1933.

⁵ El cuarteto fue estrenado el 8 de diciembre de 1850 en Musikverein y publicado en 1851 por la editorial Diabelli en Viena. Para profundizar sobre su estudio, véase CHUSID, Martin. «Schubert's Chamber Music». *The Cambridge Companion to Schubert*. Christopher H. Gibbs (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 180-184; FRISCH, Walter. «“You Must Remember This”: Memory and Structure in Schubert's String Quartet in G Major, D. 887». *The Musical Quarterly*, 84, 4 (2000), pp. 582-603. <https://www.jstor.org/stable/742597?seq=20#metadata_info_tab_contents> [consulta 27-02-2022].

⁶ Movimiento fundamentado en la producción de los compositores La Monte Young y Terry Riley, considerados como precursores, para ser ampliado posteriormente por las aportaciones de Steve Reich y Philip Glass. Para ampliar información, véase POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

⁷ Podemos considerar que la reiteración justifica la reexposición de la forma sonata o el estribillo de la forma rondó. Los patrones de repetición son también frecuentes en la música antigua con modelos gregorianos ternarios como el Kyrie, que se repite idénticamente tras el Christie en un conjunto ternario de Kyrie-Christie-Kyrie.

⁸ Históricamente, los procesos de repetición se remontan a la Edad Media con propuestas como los motetes isorrítmicos de Machaut (taleas).

⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Music and the Ineffable*. Trad. Carolyn Abbate. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003.

¹⁰ ABBATE, Carolyn. «Music—Drastic or Gnostic?». *Critical Inquiry*, 30, 3 (2004), pp. 505-536.

¹¹ GALLOPE, Michael y KANE, Brian. «Colloquy: Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music». *Journal of the American Musicological Society*, 65, 1 (2012), pp. 215-256.

¹² HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MIT Press, 2006.

De modo complementario, esta temática es estudiada ampliamente por Margulis y Simchy-Gross¹³, quienes focalizan la repetición como un mecanismo asociado a la musicalidad perceptiva y concluyen que «la repetición de una secuencia pequeña varias veces en sucesión puede elevar el nivel de musicalidad de la misma en posteriores presentaciones»¹⁴. De hecho, los resultados de Margulis en 2016 permiten identificar dos condicionantes de la percepción musical en la repetición: el espacio temporal¹⁵ y el carácter cantáble de la secuencia¹⁶. Con relación al primero de ellos, Margulis argumenta que la proximidad en la repetición musical facilita su disfrute e inteligibilidad frente al mayor interés y concentración que requiere la repetición espaciada. De esta manera, Margulis afirma que «el público disfruta de la repetición inmediata [...] pero cuando la repetición ocurre después de una demora, la redundancia suele ser menos aparente, permitiendo al público interpretarla como interesante»¹⁷. Por otra parte, respecto al segundo condicionante, el carácter cantáble de la secuencia favorece su asimilación cognitiva y, en palabras de la investigadora, «es percibido como más musical»¹⁸. Por lo que cuando la repetición es supeditada a un modelo temático específico –normalmente de una fraseología sencilla– se facilita su identificación auditiva y su comprensión musical.

A partir de estos precedentes, la repetición en música es asimilada por teóricos y compositores como un mecanismo constructivo asociado a resultados de inteligibilidad, interés o musicalidad. Sin embargo, frente a la multiplicidad de enfoques psico-perceptivos señalados y que avalan el estudio de la repetición como configurador del proceso musical, el valor de la reiteración fue objeto de duras críticas en el en el siglo XIX. Concretamente, el compositor y teórico Ferdinand Praeger –coetáneo de Wagner– en su artículo para los *Proceedings of the Royal Music Association* (1882-1883) relega el uso de la repetición musical a una práctica infantil que debe ser evitada¹⁹. Su rechazo es tal que sitúa este recurso como resultado de «un cerebro desordenado» y renuncia a considerar la más mínima finalidad perceptiva en su aplicación. En palabras del propio autor, «¿repetiría un poeta la mitad de su poema, o un dramaturgo un acto completo o un novelista un capítulo? [...] ¿Por qué entonces debe ser esto aceptado en música?»²⁰.

Sin embargo, la evolución musical de finales del siglo XIX y del siglo XX muestra la aceptación de esta práctica como una necesidad creativa y relega el pensamiento de Praeger a un enfoque obso-

¹³ PURICH, Leo y NOBLE, Jason. «Musicality, Embodiment, and Recognition of Randomly Generated Tone Sequences are Enhanced More by Distal than by Proximal Repetition». *Music Perception and Cognition Lab*. McGill University (2019), p. 3, <<https://www.vaniercollege.qc.ca/science/files/2019/08/Musicality-Embodiment-and-Recognition.pdf>> [consulta 27-02-2022].

¹⁴ «[r]epetiting a short sequence several times in succession can elevate ratings of musicality on later presentations of it». OCKELFORD, Adam. *Using Zygonic Theory to Inform Music Education, Therapy, and Psychology Research*. Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 513.

¹⁵ PURICH, L. y NOBLE, J. «Musicality, Embodiment...», p. 4.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. «Musical Repetition Detection Across Multiple Exposures». *Music Perception*, 29, 4 (2012), pp. 377-385.

¹⁸ MARGULIS, Elizabeth y SIMCHY-GROSS, Rhimmon. «Repetition Enhances the Musicality of Randomly Generated Tone Sequences». *Music Perception*, 33, 4 (2016), pp. 509-514.

¹⁹ PRAEGER, Ferdinand. «On the Fallacy of the Repetition of Parts in the Classical Form». *Proceedings of the Musical Association*, 9, 1 (1882/2009), pp. 1-16, <<https://www.cambridge.org/core/journals/proceedings-of-the-musical-association/article/abs/on-the-fallacy-of-the-repetition-of-parts-in-the-classical-form/E26E7222910299B520648AC0FF-FE481A>> [consulta 27-02-2022].

²⁰ *Idem.*; MARGULIS, E. H. *On Repeat...*, p. 4.

leto y alejado de la realidad musical. Los nuevos planteamientos estéticos y musicológicos centrados en su estudio muestran una asimilación del mismo como elemento constitutivo del hecho musical. De esta manera, resultan representativas las afirmaciones del ensayista Basil de Sélincourt, quien destaca que «el fundamento de la expresión musical es la repetición»²¹, o la del musicólogo Víctor Zuckerkandl, que mantiene un enfoque similar a Sélincourt al admitir que «en música no cansa la repetición de algo que ya ha sido dicho, una o dos veces, o docenas de veces»²².

Ante este referente teórico, la composición de principios del siglo XX asimila la utilización de procesos de reiteración musical como elementos vinculados a un fin estructural y dirige su desarrollo hacia una finalidad cohesiva del resultado musical. Los numerosos testimonios de compositores de la época muestran, pues, la aceptación de esta técnica en la práctica de la composición y dirigen su aplicación hacia un resultado versátil condicionado por la multiplicidad de variantes estéticas del siglo XX. A modo de ejemplificación, resultan significativas las aportaciones de músicos como Stravinsky, quien asocia la reiteración al orden y destaca su importancia frente a «la falta de similitud»²³ o Arnold Schoenberg, que sentencia que «la inteligibilidad en música no parece posible sin la repetición»²⁴.

La contundencia de las afirmaciones anteriores obliga a los teóricos del siglo XX a plantear la necesidad de estudiar los modelos de reiteración musical y valorar sus posibilidades constructivas en la evolución musical del siglo XX. De esta manera, el valor de la repetición justifica el pensamiento motivico de planteamientos como el de Schoenberg o Reti, así como el de Alan Walker, quien afirma que «el objetivo principal de una composición inspirada es diversificar la unidad, mientras que el de un análisis musical es buscar la unidad detrás de la diversidad»²⁵. Por consiguiente, el criterio analítico participa del recurso de la reiteración como un referente que le permite identificar no solo la forma, sino las posibilidades estructurales de una repetición centrada en dimensiones armónicas, melódicas, rítmicas o texturales. La finalidad de este proceso se centra pues en la identificación de la similitud musical y en la inteligibilidad de la obra como propuesta compositiva. En palabras de Lerdahl and Jackendoff –creadores de la teoría generativa de la música tonal– «la importancia del paralelismo en la estructura musical no debe ser sobrestimado. Cuanto más paralelismo se detecta más coherente es el análisis, frente a la información menos independiente que debe ser procesada y retenida al escuchar y recordar la pieza»²⁶.

2. LA CHACONA COMO MODELO DE REPETICIÓN MUSICAL

El interés por los modelos de repetición en el siglo XX concreta una proximidad estética a referencias de origen barroco que articulan la reiteración como elemento constitutivo. Este hecho, sumado

²¹ OCKELFORD, Adam. *Using Zygonic Theory...*, p. 14; para ampliar, véase SÉLINCOURT, Basil. «Music and Duration». *Music and Letters*, 1, 4 (1920/1956), pp. 286-293.

²² ZUCKERKANDL, Víctor. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Nueva York, Pantheon Books, 1956, p. 213.

²³ STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1942, pp. 69-70.

²⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Londres, Faber and Faber, 1967, p. 20.

²⁵ WALKER, Alan. *A Study in Musical Analysis*. Londres, Barrie and Rockliff, 1962, p. 79, <<http://alexander-arsov.blogspot.com/2013/03/walker-study-in-musical-analysis-1962.html>> [consulta 27-02-2022].

²⁶ LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA, MIT Press, 1983, p. 52.

a la revitalización del contrapunto en la primera mitad del siglo XX²⁷, permite recuperar géneros como la chacona y plantear sus posibilidades musicales bajo un contexto creativo reinterpretado. Para ello, las diversas aproximaciones que fundamentan este trabajo parten de un principio común centrado en el estudio de la chacona. La proximidad a sus particularidades creativas y la reiteración continua de su planteamiento constituye, pues, un modelo de inspiración para el compositor de la segunda mitad del siglo XX. Una propuesta que interioriza la repetición como elemento constructivo y fundamenta sobre su desarrollo un complejo proceso de variación.

El estudio de la chacona en la segunda mitad del siglo XX remite al origen de un género que se consolida en el siglo XVII como un modelo de danza de carácter festivo. Su rasgo constitutivo se centraba en la reiteración continua de un bajo que, a modo de *ostinato*, articulaba la estructura y unificaba el desarrollo musical del conjunto. Como consecuencia, la recurrencia armónica era sometida a una periodicidad condicionada por tres variantes tensionales que, según la clasificación de Hudson²⁸, ofrece tres posibles esquemas (Tabla 1).

TABLA 1. Bajos de chacona descritos en *The Chacone* (1982) de Richard Hudson, p. 14.

Esquemas armónicos del bajo de chacona
I-V-VI-V
I-V-VI-IV-V
I-V-VI-III-IV-V

A partir de esta premisa, la chacona se consolida como un modelo creativo que responde a la necesidad de «dinamizar la música con la consecuencia de ampliar y extender la composición»²⁹. De modo que, ante la ausencia de un referente textual más o menos extenso, ofrece la posibilidad de ampliar una referencia musical de naturaleza exclusivamente instrumental. La reiteración representa, pues, una solución ante la necesidad de crear obras instrumentales más largas y acordes con una tradición vocal fuertemente consolidada.

Tras este primer estadio, el carácter ligero y poco trascendental de la chacona evoluciona hacia un nuevo planteamiento dramático derivado de su asociación con el lamento musical de Monteverdi (Ejemplo 1). Concretamente, el compositor italiano escribe el *Lamento della Ninfa* sobre un tetracordo descendente que, además de articular una reiteración continua del bajo, permite crear inflexiones cromáticas vinculadas al sentimiento que el compositor quiere expresar³⁰.

²⁷ Para ampliar, véase ZENCK, Martin. «Reinterpreting Bach in the Nineteenth and Twentieth Centuries». *The Cambridge Companion to Bach*. John Butt (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 230-241.

²⁸ HUDSON, Richard. «The Chaconne». *The Folia, the Sarabande, the Passacaglia, and the Chaconne*, 4 vols. Stuttgart, Hänssler, 1982, p. 14.

²⁹ SCHMITT, Thomas. «Pasacalles y Chacona. Consideraciones en torno a dos géneros musicales». *Música, estética y patrimonio*. Xàtiva, Tormo SL, 2002, pp. 78-98: 82.

³⁰ La obra se publicó en el octavo libro de madrigales denominado *Madrigales guerreros y amorosos* (1638) y dedicado a Fernando III de Habsburgo.

LAMENTO DELLA NINFA

Ej. 1. Comienzo del aria *Amor* en el *Lamento della Ninfa*, Claudio Monteverdi, octavo libro de madrigales denominado *Madrigales guerreros y amorosos* (1638).

Este precedente justifica una nueva finalidad estética en la Chacona y ofrece modelos más solemnes como la célebre *Chacona en re menor* de J.S. Bach (Ejemplo 2)³¹. Esta obra incluye, como elemento de simbolismo musical, referencias al lamento de Monteverdi en un conjunto de secciones derivadas de la reiteración del tema inicial en las que aparecen continuos giros cromáticos descendentes³². Su paralelismo con el simbolismo musical del *lamento* obedece a una intencionalidad musical que reinterpreta la naturaleza festiva del género original y lo vincula a nuevas posibilidades expresivas.

Chaconne.

Ej. 2. Tema y primera variación de *Chacona en re menor* BWV 1004, J. S. Bach (1720).

Las consecuencias estilísticas de este enfoque permitieron a la chacona evolucionar como modelo musical derivado de un planteamiento expansivo que reinterpreta continuamente parámetros de reiteración estructurales. Su desarrollo a partir del siglo XVIII se mantiene y llega al siglo XX con más

³¹ Movimiento final de la partita para violín solo n.º 2 BWV 1004 de 1720.

³² El bajo tiene forma de romanesca e incorpora giros del lamento; para ampliar, véase DREYFUS, Laurence. «Bachian inventions and its mechanism». *The Cambridge Companion to Bach...*, pp. 171-192.

de medio centenar de referencias que ratifican la pervivencia del género como recurso compositivo. Ante la evidente aceptación de esta propuesta, el desarrollo de la chacona en la segunda mitad del siglo XX justifica un repertorio que parte de la revitalización de la estética de la música de Bach de principios de siglo y reinterpreta los modelos estructurales de reiteración bajo una nueva necesidad expresiva³³. De este modo, a la amplia difusión de los valores «bachianos» impulsada por compositores como Busoni, Reger, Stravinsky, Krenek, Hindemith y toda la Segunda Escuela de Viena se une, a final de los años treinta, la publicación de los ensayos *Über Dance in the form of Chaconne* (Nueva York, 1938) y *Zur Passacaglia in Cmoll von Bach* (Nueva York, 1939) del compositor y teórico Stefan Wolpe³⁴. En ellos, el que fuera alumno de Paul Juon en Berlín³⁵ y de Anton Webern en Viena (1933)³⁶, no solo detalla sus particularidades constructivas, sino que destaca los procesos de reiteración y variación como elementos configuradores de un resultado musical unitario. De esta manera, el análisis de Wolpe ofrece un planteamiento situado entre el dodecafonismo y neoclasicismo de 1920-30 y el serialismo de 1950-60 que condiciona el desarrollo estilístico de compositores como Hermann Scherchen, René Leibowitz, Henri Pousseur o el propio Pierre Boulez.

Concretamente, en *Zur Passacaglia in Cmoll von Bach*, Wolpe dirige el análisis de la obra de Bach sobre cuatro apartados: 1) centrado en la aplicación del *ostinato* y la repetición en la música en general; 2) basado en tres aspectos concretos de la Passacaglia de Bach (regularidad, polarizaciones derivadas de los procesos de prolongación y articulación motívica); 3) aplicado a la variación temática; y 4) centrado en el estudio de la personalización del género en las referencias de Schoenberg, Hindemith, Bartók, Copland y el propio Wolpe³⁷. A partir de ellos, Wolpe vincula la repetición del bajo a una diversidad temática paralela a la recurrencia secuencial. Se trata de conseguir una unidad del material musical en el que el «tema» es transformado en cada nueva aparición³⁸. De esta manera, variabilidad y reiteración conviven como elementos constitutivos y establecen un principio de tensión constructiva en el que cada repetición es una variante de un tema invariable y reiterado. Consecuentemente, el análisis de Wolpe llega a plantear los términos de «constelación»³⁹ y «simultaneidad» como características asociadas al desarrollo de géneros como el pasacalle y la chacona.

La trascendencia de este enfoque permite valorar la estética de la chacona como recurso atemporal y reinterpretar sus posibilidades creativas bajo una perspectiva compositiva ajena a su contexto original. En su aproximación analítica a la referencia de Bach, Wolpe trata la repetición

³³ Para ampliar, véase DANUSER, Hermann. «Bach und die zeitgenössische Musik». *Musik im 20. Jahrhundert*. 59. *Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*. Leipzig y Kassel, Neue Bachgesellschaft, 1984, pp. 96-101.

³⁴ Estos ensayos se conservan como manuscritos en la Wolpe Society de Nueva York y Toronto. Algunos de ellos han sido trasladados a la Paul-Sacher Stiftung de Basilea. ZENCK, M. «Reinterpreting Bach...», p. 293.

³⁵ CLARKSON, Austin. «Stefan Wolpe's Berlin Years». *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*. Nueva York, Norton, 1984, p. 375.

³⁶ Sobre la relación de Wolpe con Webern, véase ZENCK, Martin. «Mit kritischen Anmerkungen zur Musikgeschichtsschreibung der dreißiger und vierziger Jahre». *Künste im Exil. Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch* 10. Múnich, De Gruyter, 1992, pp. 134-142.

³⁷ ZENCK, Martin. «Reinterpreting Bach...», p. 244.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Entendida como un grupo de pequeñas unidades que configuran un conjunto. Zenck vincula el significado de constelación aplicado a Boulez en referencia a Mallarmé. Véase la nota 47 en *Ibid.*, p. 293; Alicia Díaz de la Fuente señala el concepto de constelación como un conjunto que «se genera a partir del desarrollo sonoro de cada unidad (pieza) en particular»; DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia. *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Tesis doctoral, UNED, 2005, p. 127, <https://www2.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf> [consulta 27-02-2022].

como un recurso que se debate entre las categorías de proceso o condición y concreta el término de «condición de variabilidad» para definir el modelo de repetición presente en el pasacalle o la chacona. Así, la aportación de Wolpe establece el recurso de la reiteración como una solución creativa ante la debilidad de una repetición continuada e inmutable de finalidad enfática y no estructural. En palabras del propio Wolpe: «no hay nada más ridículo que repetir algo, insistiendo sobre la repetición sin entender su motivo»⁴⁰. Las consecuencias de este planteamiento revitalizan el interés por la chacona y dirigen su propuesta hacia un resultado musical que vincula la recurrencia a la variación y facilita la aplicación de una gran cantidad de soluciones estéticas al compositor de la segunda mitad del siglo XX.

3. PERVIVENCIA Y PERSONALIZACIÓN DEL GÉNERO

El principio de continuidad que caracteriza a la chacona favorece la aproximación estética al género de un número representativo de compositores del siglo XX. Sus posibilidades de variación temática y el fuerte carácter unitario –derivado de la recurrencia secuencial del bajo– atrae al compositor contemporáneo y concreta un repertorio amplio y diversificado. Este acercamiento hacia las posibilidades creativas de la chacona, como referente constructivo y estilístico, mantiene el interés por la reiteración –como elemento configurador de la forma– y dirige la recurrencia del referente barroco hacia dos posibles resultados: el condicionado por la repetición como proceso de variación y el que se mantiene fiel al modelo de *ostinato* continuo del bajo. Mientras que el primer modelo deriva del referente de la *Chacona en re menor* de J.S. Bach –potenciado, además, por los estudios de Wolpe y el interés por la obra de Bach en la primera mitad del siglo XX–, la utilización de una línea inferior recurrente recupera el carácter primigenio del género y evoca el estilo de los primeros modelos de chacona. Ante esta dualidad, este trabajo propone el estudio de los modelos de Gubaidulina (1962), Montsalvatge (1962), Castillo (1972), Ligeti (1978) y Pousseur (1996) como referencias representativas en la segunda mitad del siglo XX. El análisis de sus particularidades constructivas trata de mostrar la continuidad del género, así como la asimilación de unas posibilidades creativas que suelen ir asociadas a recursos como el *ostinato*, la variación y el lamento.

3.1. La Chacona en re menor de Bach como referente constructivo

Como cercanía estilística a la estética de la *Chacona en re menor* de Bach, las propuestas de Montsalvatge y Pousseur muestran una aproximación al modelo barroco como punto de partida de un proceso de variación continua dirigido a dos resultados: la completa disolución del material inicial en el caso del Montsalvatge –calificada por el compositor como «desintegración»– o la variación continua de finalidad virtuosística en Pousseur. De esta manera, cuando en 1963 Montsalvatge compone su *Desintegración morfológica de la Chacona de JS Bach* –como encargo del Festival Internacional de Música de Barcelona– recupera un contexto estético que, pese a su ascendencia barroca, le permite trabajar una gran cantidad de posibilidades musicales en un planteamiento dirigido a la

⁴⁰ ZENCK, M. «Reinterpreting Bach...», p. 244.

orquesta⁴¹. Como resultado, Montsalvatge plantea una obra que se inicia con el tema orquestado de la chacona de Bach y polarizado también en Re (Ejemplo 3). Posteriormente, el compositor establece un progresivo proceso de desarrollo en el que el tema explora las posibilidades tímbricas y sonoras de la variación para orquesta.

Ej. 3. Tema de *Desintegración morfológica de la Chacona de JS Bach* de Montsalvatge (1963), Sección de cuerdas, cc. 1-5.

Consecuentemente, Montsalvatge dirige la reiteración hacia una pérdida gradual de la dimensión temática y recupera la tensionalidad de Re gradualmente a partir del compás 216 del penúltimo número de ensayo. Esta «desintegración» progresiva de su planteamiento temático permite una amplia variabilidad textural en la orquesta y transforma la referencia inicial de Bach como elemento conductor de la obra. Sobre esta reinterpretación del género, el compositor afirma:

Me propuse lograr una reestructuración de su contexto, previo un desquiciamiento armónico, tonal y rítmico de la partitura en busca de nuevas imágenes sonoras derivadas del substrato original de Bach. No traté pues de realizar unas variaciones ni mucho menos una simple instrumentación para gran orquesta, sino de ir en busca del misterio vivo y actualísimo que parece palpar en toda la música de Bach y que en ellas se manifiesta ceñida a las formas más estrictamente clásicas⁴².

A modo de ejemplificación, la marca de ensayo 11 (compás 98) ofrece un estadio intermedio de evolución sobre el material inicial de la chacona. En ella se aprecia la polaridad de Re fragmentada en el principio (compás 98, grave de cuerda) y polarizada hacia Sol con el Si b (cc. 102-113). El resultado muestra un desarrollo tensional que oscila entre Re menor y Sol menor prescindiendo del Mi b característico, pero vinculando Re más a quinto de Sol que a tónica de Re menor. La imprecisión tensional de esta variación dirige la armonía hacia un estadio móvil y colorista que mantiene el proceso de «desintegración» de Montsalvatge en su chacona. Paralelamente, la dimensión temática expande la referencia de Bach (Ejemplo 4) con una repetición mayor (cc. 102-105) del motivo de negra con puntillo-corchea⁴³ –reminiscencia del ritmo de la Sarabanda– y una ampliación rítmica de la parte final, con el giro cadencial del bajo de Bach duplicado a corcheas en los graves de la cuerda (cc. 111-114).

⁴¹ MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 140.

⁴² *Idem*.

⁴³ En los compases 103 y 104 la corchea es sustituida por dos semicorcheas.

The image displays three systems of a musical score for a string section. The first system features parts for Clarinet in B-flat (Cl. b.), Violin I (Vnl. I), Violin II (Vnl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The second system includes Violin I (Vnl. I), Violin II (Vnl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The third system includes Violin I (Vnl. I), Violin II (Vnl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). Performance instructions include 'Sord. espressivo', 'Sord.', 'Div. 2', 'Arco 1º solo', 'Div. gli altri Pizz.', and 'Pizz.'.

Ej. 4. Modelo de variación en *Desintegración morfológica de la Chacona de JS Bach* Montsalvatge (1963), Sección de cuerdas, cc. 102-113.

Junto al modelo de Montsalvatge, la aproximación de Pousseur al referente de la *Chacona en Re menor* de Bach obedece a un interés por el estudio de estéticas y referentes musicales históricos⁴⁴. De

⁴⁴ Sobre su interés por el estudio de referentes y estilos históricos, véase POUSSEUR, Henri. «Applications Analytiques de la technique des réseaux». *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 52 (1998), pp. 247-298: 253-298.

esta manera, como parte de su continua experimentación y estudio de recursos musicales, Pousseur se inspira en material precomposicional de distintos períodos históricos y somete sus particularidades estéticas a la personalización del resultado musical⁴⁵. Por ello, cuando en 1996 escribe su *Chaconne* para violín solo recupera la estética de Bach como principio generador y acepta un modelo de reiteración variado. El interés de Pousseur por el contrapunto y los principios de simetría formal le habían llevado a estudiar con profundidad un repertorio histórico que inicia en la época antigua y finaliza con sus abundantes estudios sobre la Segunda Escuela de Viena⁴⁶. Es precisamente este valor histórico de la música el que le acerca a la cita precomposicional y, en relación con su chacona, al referente directo de Bach.

En sus *Applications Analytiques de la «technique des réseaux»*⁴⁷, Pousseur afirma que «el descubrimiento de ciertas teorías físicas de la simetría [...] me permitieron pasar de mis ensayos iniciales [...] a una primera sistematización»⁴⁸, hecho que complementa con la asimilación de recursos estilísticos de otras épocas. En palabras del propio compositor:

Puedes encontrar modelos, especialmente en la música antigua o la música compuesta en un contexto cultural diferente, ello puede incluso abrirte el camino a la solución de un problema con el que has estado aferrado. Una experiencia que puede ayudarnos a conseguir el objetivo que hasta ahora no era más que un turbio sueño. El resultado, frecuentemente, puede estar alejado de la fuente inicial ya que en su gestación confluyen diversos elementos⁴⁹.

El contexto creativo de la *Chaconne* de Pousseur permite valorar el interés del compositor por los recursos de la estética de Bach. Concretamente, las amplias posibilidades que ofrece el modelo barroco articula precedentes como *Nuits des nuits* (1985) –en el que reelabora el tema generador de las *Variaciones Goldberg* para una textura de gran orquesta– para posteriormente, en 1996 y tras instalarse en Waterloo como residencia última del compositor, componer su *Chaconne* para violín solo. Con esta obra, Pousseur recupera la estética de Bach y, al igual que las variaciones, articula un principio de transformación paralelo a la finalidad recurrente del género. Compuesta durante su residencia como compositor en la Universidad Católica de Lovaina⁵⁰, esta chacona participa de un

⁴⁵ Como ejemplo de la composición basada en citas Pousseur escribe *Échos de Votre Faust* (1969) con citas derivadas del *Messiah* de Händel, el *Preludio en Do Mayor* de Bach y una amplia diversidad de referencias operísticas que incluyen *Tannhäuser*, *Carmen*, *Tosca*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Orphée aux Enfers* o *Don Giovanni*. Para ampliar, véase FUNCIA DE BONIS, Maurício. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2012, pp. 113-116, <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-08032013-111741/pt-br.php>> [consulta 27-02-2022].

⁴⁶ POUSSEUR, Henri. «Anton Weberns organische Chromatik». *Die Reihe*, 2 (1955), pp. 56-65; Trad. inglesa. en *Die Reihe*, 2 (1959), pp. 51-63; POUSSEUR, Henri. «Da Schoenberg a Webern: una mutazione». *Incontri musicali*, 1 (1956), pp. 3-39; POUSSEUR, Henri. «Webern und die Theorie». *DBNM*, 1 (1958), pp. 38-43; POUSSEUR, Henri. «Stravinsky selon Webern selon Stravinsky». *Musique en jeu*, 4 (1971), pp. 21-47; 5 (1971), pp. 107-125.

⁴⁷ POUSSEUR, H. «Applications Analytiques de la technique des réseaux...».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹ VARGA, Bálint András. *Three Questions for Sixty-five Composers*. Rochester, University of Rochester Press, 2011, pp. 205-206.

⁵⁰ THÉRÈSE, Léon Marie. «Pousseur, Henri». *The New Grove Music Dictionary of American Music*. H. Wiley Hitchcock y Stanley Sadie (eds.). Susan Fedr (coord.). 4 vols. Londres y Nueva York, Macmillan, 1986, <<https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022209>> [consulta 23-02-2022].

renovado interés por la claridad y simplicidad formal que caracteriza su último período compositivo⁵¹. Paralelamente, participa de una finalidad didáctica –derivada de la dilatada experiencia docente del compositor⁵²– y concreta una textura solista⁵³ que, además de reforzar el carácter original de la chacona de Bach, permite el desarrollo de un mayor virtuosismo.

La aproximación analítica a la partitura muestra el tema original –centrado en la polaridad de Re– y un conjunto de cincuenta variaciones (diez menos que la chacona de Bach) que exponen una diversidad amplia en las posibilidades de desarrollo del tema inicial. La similitud con el modelo barroco se materializa en un primer tema generador que reinterpreta el esquema rítmico de la chacona (Ejemplo 5). De esta manera, Pousseur dispone un modo trocaico en los primeros compases (cc. 1-2), adelanta el valor de negra con puntillo y corchea (típico del motivo de Sarabanda presente en la chacona de Bach) al pulso inicial de los compases 7-10 y transforma el giro final de semicorcheas de Bach en giros de bordaduras de corcheas y negras con elisión (cc. 9-12). Armónicamente, su tema mantiene la polaridad de Re, pero ofrece una diversidad más amplia que oscila entre el carácter modal del principio (modo de re, cc. 1-5), el cromatismo semitonal (a modo de subsemitonum sobre las notas La y Sol, cc. 7-10) y el final con el giro de Mi b y Do# como polaridades cromáticas de Re (Ejemplo 5)⁵⁴.



Ej. 5. Tema de la *Chaconne per violino solo* de Pousseur (1996), cc. 1-12

De manera complementaria, las cincuenta variaciones combinan procesos de fuerte paralelismo con la chacona de Bach, frente a soluciones más diferenciadas. Como muestra del primer tipo, la variación tercera de Pousseur recurre a la arpegiación de un motivo de corcheas (en Bach eran

⁵¹ Con referencias como *Leçons d'enfer* (1991), *Don Juan à Gnide* (1996) o *Rasche Fuge zur Sache Bach* (1996 y dedicada a Paul Sacher).

⁵² «After three years spent teaching in Buffalo, New York (1966–8), Pousseur settled in Liège, where he assumed responsibility for a course in writings on music at the University and founded the Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie (CRFMW, 1970), bringing together an electronic music studio, the Ensemble Musique Nouvelle and activities in alternative music education. The most successful of his new pedagogical projects were gradually integrated within the regular curriculum of the conservatory, where he organized a seminar of experimental music before teaching composition (from 1971) and becoming director (1975). Between 1985 and 1987 he served as director of the Institut de Pédagogie Musicale (IPM) in Paris, and in 1990 he set up a study programme at the University of Liège which introduced a course in practical music within the university degree». THÉRÈSE, L. M. «Pousseur...».

⁵³ Como obras para instrumento solista de ese período podemos citar *Méthodicare* (publicado a partir de 1988), *Coup de dés en échos pous ponctuer – au piano – le silence de John Cage* de 1992 o *Les litanies d'Icare (Aquarius-Memorial I)* de 1994.

⁵⁴ Mi b actúa como giro enfático descendente, frente a Do# que refuerza el carácter de sensible.

semicorcheas) agrupado en arcos de tres notas y con movimientos de ascenso y descenso (Ejemplo 6), mecanismo que aparece en la variación novena de Bach y aporta un grado de fragmentación a la continuidad melódica del tema principal.



Ej. 6. Variación tercera de la *Chaconne per violino solo* de Pousseur (1996), cc. 19-36.

Paralelamente, Pousseur recurre al carácter de la hipotiposis del dolor que Bach desarrolla en la variación veinte (cc. 81-86) con la agrupación de las corcheas por parejas a modo de la *suspiratio* en variaciones como la número cinco (Ejemplo 7).



Ej. 7. Variación quinta de la *Chaconne per violino solo* de Pousseur (1996), cc. 49-60.

Como muestra de la personalización del género, el carácter de las variaciones anteriores contrasta con otros recursos más próximos a una finalidad textural de naturaleza tímbrica (Ejemplo 8). El desarrollo de la variación vigésimo primera, basada en trinos constantes que articulan distintas alturas sonoras, o la sonoridad de armónicos de la variación treinta y dos muestran la reinterpretación de las posibilidades de reiteración variada y vinculan el resultado a ese «carácter alejado de la fuente original» que comentaba Pousseur⁵⁵ con relación al estudio y utilización de elementos históricos.

⁵⁵ VARGA, B. A. *Three Questions...*, pp. 205-206.



Ej. 8. Variación vigésimo primera de la *Chaconne per violino solo* de Pousseur (1996), cc. 229-240.

3.2. La reinención del modelo barroco: las chaconas de Gubaidulina y Castillo

Si las propuestas de Montsalvatge y Pousseur ofrecen un acercamiento histórico al referente de la chacona de Bach, los modelos desarrollados por Gubaidulina y Castillo muestran un resultado diferenciado y desvinculado parcialmente de los resultados anteriores. Concretamente, estas obras parten de la idea de una elaboración temática a partir de una propuesta inicial, pero prescinden de la estética de la *Chacona en Re menor* como principio generador. El resultado recupera las posibilidades creativas del concepto de «variabilidad y reiteración» de Wolpe en un resultado centrado en la esencia constructiva de la chacona: su reiteración del bajo como elemento configurador de una estructura armónica y temática recurrente.

De esta manera, Gubaidulina escribe en 1962 su *Chaconne* como encargo de la pianista Marina Mdivani⁵⁶. En ella, el tema inicial de ocho compases ofrece una textura coral –integrada por tres motivos diferenciados– que irá descomponiéndose a lo largo de las sucesivas reiteraciones para llegar a presentar una visión personal de la referencia de Bach: una fuga a dos voces como elemento central de la obra. El estudio de su chacona remite a un contexto temprano en el repertorio de la compositora, su composición responde al primer encargo que recibe Gubaidulina tras terminar sus estudios en el conservatorio de Moscú y está pensada para las posibilidades técnicas y expresivas de la pianista Marina Mdivani. Gubaidulina admiraba profundamente a la intérprete –alumna de Emil Gilels– que había ganado en 1961 el primer premio en el concurso internacional de piano Long-Thibault en París y el accésit (cuarto premio) en el concurso internacional Tchaikovsky en 1962. La compositora la describe como una intérprete que «toca acordes enérgicos y tiene un temperamento vivo»⁵⁷, esta particularidad inspira a Gubaidulina y justifica el planteamiento de su chacona como una obra que combina la expresividad melancólica del giro del lamento con el virtuosismo enérgico de la intérprete a la que va dirigida.

Como punto de partida, el tema que genera la chacona se articula en una fraseología binaria con dos divisiones regulares de cuatro compases a modo de pregunta y respuesta (Ejemplo 9). El material temático principal se compone de tres motivos principales: los acordes de blanca del comienzo,

⁵⁶ KURTZ, Michael. *Sofia Gubaidulina: A Biography*. Bloomington, Indiana University Press, 2007, pp. 55-56.

⁵⁷ ONALBAYEVA-COLEMAN, Kadisha. *Sofia Gubaidulina: Chaconne for solo piano in the context of her life and work*. Tesis doctoral, Louisiana State University, 2010, p. 36, <https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/4008/> [consulta 27-02-2022].

el mordente semitonal escrito en fusas y el grupo de corcheas vinculado a un giro de bordadura semitonal. Las polaridades armónicas de Si y Fa# articulan los movimientos tensionales de reposo y el carácter de la melodía muestra el tono melancólico del lamento de Monteverdi.

Andante maestoso $\text{♩} = 40$

Ej. 9. Tema de la *Chaconne* de Gubaidulina (1962), cc. 1-9.

Concretamente, Gubaidulina desarrolla el *passus duriusculus* en los compases 5-6 y la bordadura semitonal al final de este último compás. Estos recursos son los mismos que Monteverdi utiliza en el aria *Amor* del *Lamento della Ninfa*. De esta manera, el giro cromático de la voz superior de las blancas Re-Do#-Do-Si coincide con el de los compases 20-22 de Monteverdi y el diseño de bordadura final es idéntico al que Monteverdi presenta en los compases 17-19 (Ejemplo 10).

17

- ci - di eh'i - o non mi tor-men - ti più non mi tor-men - .

mi - se -

mi - se - rel - la

pp

pp

Ej. 10. Bordadura final Si-La-Sol#-La igual al compás 6 de Gubaidulina, en el aria *Amor* de Claudio Monteverdi (1638), cc. 17-20.

A partir de este material generador, Gubaidulina expone un total de siete variaciones (Tabla 2) en las que alterna planteamientos fuertemente virtuosos (a partir del compás 77 –como preparación de la fuga del compás 98– y al final de la misma en los compases 143-159) con el carácter triste del lamento, materializado en la sobriedad de los acordes de blanca. El resultado ofrece una obra cohesiva y unificada por las distintas reinterpretaciones del tema original⁵⁸, así como por una armonía estructural que polariza continuamente entre Si y Fa# como dominante, con giros parciales a Do⁵⁹. Paralelamente, la referencia de Bach –muy presente en la producción de la compositora⁶⁰– prescinde de los planteamientos vistos anteriormente en Montsalvatge o Pousseur y establece una analogía constructiva fundamentada en los recursos contrapuntísticos típicos del compositor. Como resultado, Gubaidulina integra en su chacona dos variaciones del estilo del maestro barroco en forma de tocatta, para la variación quinta, y de fuga en la sexta. Consecuentemente, la variedad constructiva establece un desarrollo en el que la melancolía del lamento convive con el virtuosismo del contrapunto y el resultado configura una de las aproximaciones al género más representativas y efectistas del repertorio para piano de la segunda mitad del siglo XX.

TABLA 2. Estructura de la *Chaconne* de Gubaidulina (1962).

Sección	Compases	Polaridad	Metro
Tema Principal	1-8	Si	4/4
Variación 1	9-16	Si	4/4
Variación 2	17-24	Si	4/4
Variación 3	25-31	Do- La# en bajo	4/4
Variación 4	32-48	Si- Fa#-Re	4/4
Variación 5	49-97	Fa#-Si-Fa#	12/8, 6/4, 4/4
Variación 6	98-159	Si-Fa#-Do	4/4
Variación 7	160-210	Si-Fa#	4/4, 6/4
Coda	211-230	Si	4/4

Como muestra de un planteamiento ajeno a la influencia de la chacona de Bach, el modelo de Castillo representa una de las soluciones más personales del género. Escrita en 1972 como tercer movimiento de su *Preludio, tiento y chacona*, ejemplifica el recurso de la reiteración estructural de la chacona dentro de un planteamiento serial dominado por el cromatismo y las técnicas extendidas. El resultado sitúa una referencia del pasado como modelo formal de una estética serial característica de la segunda mitad del siglo XX y el género se muestra completamente reinterpretado.

Esta chacona se basa en un perfil serial de 10 sonidos sometido a una agrupación de 2-4-4 sonidos, en los que los cuatro últimos resultan de una trasposición semitonal de los cuatro primeros, concretamente 1, 3 y 4 son transportados un semitono ascendente frente al sonido 2 que lo hace descendente. Como resultado, se genera una escala cromática paralela a modo VII de Messiaen sometido a retrogradación e inversión. A partir de ella, Castillo aplica la reiteración característica de la chacona en una serie de dieciséis variaciones en las que abundan procesos de elaboración

⁵⁸ Gubaidulina reinterpreta el género y lo adapta a una nueva necesidad creativa en la que variabilidad de cada una de las reiteraciones temáticas es integrada en una unidad de conjunto; por ello, la chacona recupera el tema coral al final y cierra con una aparente forma de arco su proceso evolutivo.

⁵⁹ La inflexión a Do participa de una relación de tritono con Fa# característica de la armonía axial.

⁶⁰ La influencia de Bach se aprecia en obras como *Offertorium* (1980), *Meditation on the Bach Chorale: Vor Deinen Thron Tret Ich Hiermit* (1993) o *Johannes Passio* (1999-2000).

contrapuntística como inversión transportada en la primera, fragmentación serial con transposición en la segunda o aleatoriedad en la sexta. A modo de ejemplificación, la primera variación (Ejemplo 11) ofrece un fuerte paralelismo con la textura del Pasacalle en Do menor BWV 582. En ella, los compases 25-26 articulan un giro similar a la versión de Castillo al mantener el tema en el bajo en valores más largos y desarrollar las contestaciones motivicas en la voz superior en corcheas. Castillo deriva este último motivo de una inversión transportada de la serie original y mantiene la rigurosidad de la técnica serial en toda la chacona.

The image displays a musical score for Example 11, which is the beginning of the first variation of the Chacona by Castillo. The score is written in 3/4 time and consists of two systems, labeled III and II. The bass line begins with a 20-measure rest, marked with a forte (f) dynamic and a breath mark (v). The treble line features a series of eighth-note patterns, with the first two measures of system III and the first three measures of system II showing a specific motif. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'v', and a 20-measure rest in the bass line. The notation is presented in a clear, professional layout with multiple staves and dynamic markings.

Ej. 11. Serie y comienzo de la primera variación de la Chacona de Castillo en *Preludio, Tiento y Chacona* (1972).

El resultado ofrece una obra centrada en la repetición transformada del bajo –con un carácter de *ostinato* reinterpretado– próxima a la estética de la chacona original. Sin embargo, el modelo serial que la articula impide cualquier reminiscencia al tono del lamento con un resultado atonal y fuertemente recurrente. Sobre el carácter disonante y atonal del resultado citamos el comentario de su compañero Ayarra:

Otro tanto podríamos decir del *Preludio, Tiento y Chacona*, que Castillo escribe para mí en ese mismo año y que yo interpreté por primera vez en la Catedral en mayo de 1976, dentro del «Xº Mayo Musical». Es un tímido experimento de música serial, con acordes secos y silencios cortados a cuchillo que no volverá a repetir, pero que en esos momentos explican y responden seguramente a la confusión e inestabilidad

interior que atraviesa, por el difícil trance de su secularización y el abandono voluntario de su ejercicio sacerdotal⁶¹

3.3. La reiteración a examen: la experimentación rítmica de Ligeti sobre el desarrollo del bajo ostinato de la chacona

Como última referencia dentro de la ejemplificación de propuestas que expone este trabajo, la chacona de Ligeti *Hungarian Rock* (1978) trata de representar el estadio más radical de la repetición aplicada a una recurrencia continua motivico-rítmica. En ella, Ligeti establece sobre un compás de 9/8 un grupo de cinco acordes que articulan una secuencia de cuatro compases ligeramente variada (Ejemplo 12).

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50)
(One whole bar = MM. 50)

The image shows a musical score for a 2-manual organ. The title is 'Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50) (One whole bar = MM. 50)'. The score is in 9/8 time and consists of three systems of music. The first system is labeled '2 Manuale*' and includes the instruction 'sempre, simile'. The music features a complex, repetitive bass line with chromatic shifts and a melodic line above it. The tempo is 'Vivacissimo molto ritmico' and the metronome marking is 'Ein ganzer Takt = MM. 50'.

Ej. 12. Bajo *ostinato* y primeras repeticiones, *Hungarian Rock* de Ligeti (1978), cc. 1-17.

A partir de ella, la recurrencia es absoluta en la obra y los procesos de desarrollo rítmico y motivico se suceden. Paradójicamente, la melodía superior inicial comienza en Re (como lo hacía la de Bach) y progresivamente sufre una aceleración y transformación que el compositor dirige hacia texturas completamente mecanizadas en contraste con la homofonía de otras secciones (Ejemplo 13).

⁶¹ AYARRA JARNE, José Enrique. «La música para órgano de Manuel Castillo». *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 2 (2006), pp. 59-71: 65.

Ej. 13. Mecanización y homofonía, *Hungarian Rock* de Ligeti (1978), cc. 80-93.

Como resultado, Ligeti desintegra cualquier referente temático del género original y dirige la repetición de su bajo *ostinato* hacia una finalidad rítmica de carácter casi percusivo. Su apelativo de «Rock» coexiste con su aplicación al género de chacona y es particularizado en un enfoque destinado a destacar cierto carácter nacional, derivado del apelativo de húngaro⁶², y a demostrar las posibilidades estéticas de la composición para clave moderna⁶³. La reiteración queda establecida en un *ostinato* continuo que mantiene una complementariedad armónica con la voz superior y dirige el contexto cromático a un resultado fuertemente condicionado por el ritmo y sus posibilidades de desarrollo. Asimetría, irregularidad y transformación motivica representan los parámetros variables de un sustrato fijo y ostinado que articula la chacona. Su personalización del género contribuye a crear un referente estético que, además de enriquecer el repertorio de clave de la segunda mitad del siglo XX, incorpora elementos característicos del rock al contexto de la música clásica. En palabras del propio Ligeti:

⁶² Con su Chacona, Ligeti plantea el debate del postmodernismo (rock-género histórico). Véase FLOROS, Constantin. *György Ligeti, Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Ernest Bernhardt-Kabisch (trad.). Francfort, Peter Lang GmbH, 2014, p. 57.

⁶³ Sobre la revitalización de ese repertorio, véase CHAPMAN, Jane. «Redefining the Harpsichord». *The Musical Times* 132 (1991), p. 547.

Durante muchos años he estado interesado en ritmos asimétricos, a los que Bartók llamaba ritmos búlgaros [...] Estas formaciones rítmicas asimétricas participan de mi interés por la búsqueda de nuevas soluciones rítmicas [...] *Hungarian Rock* tiene un poco de influencia de los ritmos de Latino América. Pero estos derivan del semifolklore comercial del sur y centro de América y de la música pop y jazz⁶⁴.

CONCLUSIONES

Tras el estudio de los ejemplos representativos presentados en este artículo podemos concluir que la repetición en música constituye un elemento fundamental para la configuración de un repertorio histórico todavía presente. Sus posibilidades cognitivas –como medio de inteligibilidad perceptiva– justifican la creación de patrones recurrentes en la composición y, paralelamente, consolidan procesos estructurales primarios en el resultado musical. Repetición, secuencia, reexposición, recapitulación, terea o estribillo son modelos de repetición que articulan formas y géneros. Uno de ellos, la chacona, se afianza en una tradición barroca –que mantiene el *ostinato* del bajo como rasgo identitario– y consigue captar la atención de un público receptivo a las particularidades de su género.

La segunda mitad del siglo XX, con el continuo debate estético entre tradición y modernidad, recupera el valor de la reiteración como elemento constructivo. Consecuentemente, la chacona –al igual que otros modelos de reiteración– aparece como posibilidad estética y atrae a compositores tan experimentales como el propio Pousseur. Puede resultar sorprendente leer las reflexiones que Pousseur hace sobre el valor histórico de la música y, más asombroso todavía, analizar su chacona –tan próxima a Bach– después de la amplia producción que el compositor tiene de música electrónica y electroacústica. Sin embargo, cuando Pousseur se retira a Waterloo recuerda sus años con Webern y el interés por la música de Bach. Esta inquietud justifica su chacona y el carácter de su última etapa que destaca por buscar un mayor acercamiento con el público.

Además de esta referencia, este trabajo ha polarizado el modelo de repetición de la chacona en otros cuatro ejemplos representativos. La organización de los mismos parte de una primera aproximación a la estética de Bach. Así, Montsalvatge y Pousseur representan la concreción de un género que no procede del modelo original sino que reinterpreta a Bach. La chacona es para ellos una posibilidad compositiva pero siempre entendida bajo el planteamiento bachiano y los recursos de deconstrucción que sobre este podemos aplicar. De manera complementaria, un segundo bloque ha mostrado la chacona como asimilación de la reiteración en términos de variaciones unificadas. Este principio establece una separación respecto al clásico tema y variaciones, ya que en la chacona el resultado es completamente unitario. Hablaba Wolpe de constelaciones cuando analizaba el pasacalle de Bach y de cómo la diversidad se integraba en un resultado unitario. Esta idea subyace como eje vertebrador en las chaconas de Gubaidulina y Castillo. En ellas, el referente de Bach está más diluido, pero la repetición reiterada configura una sucesión continua con la linealidad del género original y la novedad de la estética de la segunda mitad del siglo XX. Por ello, Castillo siempre pone su serie en *ostinato* en el bajo, con sus modificaciones y derivados, pero siempre guiada hacia un resultado creativo unificado.

⁶⁴ SATORY, Stephen. «An Interview with György Ligeti in Hamburg». *Canadian University Music Review*, 10 (1990), pp. 101-117: 109.

Paralelamente, Gubaidulina explora las posibilidades técnicas y sonoras del piano en una chacona que mantiene la finalidad virtuosa de Bach. Las distintas repeticiones figuran como variaciones interconectadas por un elemento de unión que es el tema central. Cada una de ellas es pues más una derivación que una variación, con una solución de conjunto que integra la fuga o la tocatta con el dolor del lamento de Monteverdi. Finalmente, la propuesta de Ligeti ejemplifica la utilización del *ostinato* como principio de deconstrucción rítmico y textural. Su vinculación con el rock justifica la irregularidad de pulso que coexiste con la continua repetición, casi hipnótica de los acordes del bajo. La elección del clave resulta también paradójica, ya que fusiona el carácter del rock con el tono del lamento de la coda final de la chacona. Como resultado, Ligeti –al igual que todos los demás– defiende el valor histórico de la música y lo reinterpreta bajo una intención estética personal.

A partir de este estudio podemos afirmar que la repetición constituye uno de los procesos más importantes del proceso creativo. Sus implicaciones afectan a la dimensión formal, armónica, temática, rítmica o textural y permite recuperar el valor creativo de géneros históricos como la chacona. Junto a las obras mostradas, la segunda mitad del siglo XX aporta un amplio repertorio de chacona en la producción de compositores como Britten (1971), Davidson (1994), Dupré (1957), Philip Glass (1987/1995), Henze (1966/1977), Zimmermann (1965) y en el XXI en Jesús Torres (2004) o Penderecki (2005). Con ello queda, pues, confirmada su pervivencia y expuestas sus posibilidades estilísticas como modelo contemporáneo e histórico de creación.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Carolyn. «Music—Drastic or Gnostic?». *Critical Inquiry*, 30, 3 (2004), pp. 505-536.
- AYARRA JARNE, José Enrique. «La música para órgano de Manuel Castillo». *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, 2 (2006), pp. 59-71.
- CHAPMAN, Jane. «Redefining the Harpsichord». *The Musical Times*, 132 (1991), p. 547.
- CHUSID, Martin. «Schubert's Chamber Music». *The Cambridge Companion to Schubert*. Christopher H. Gibbs (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 172-190.
- CLARKSON, Austin. «Stefan Wolpe's Berlin years». *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*. Nueva York, Norton, 1984, p. 375.
- DANUSER, Hermann. «Bach und die zeitgenössische Musik», *Musik im 20. Jahrhundert*. 59. *Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*. Leipzig y Kassel, 1984, Neue Bachgesellschaft, pp. 96-101.
- DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia. *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Tesis doctoral, UNED, 2005. <https://www2.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf> [consulta 27-02-2022].
- DREYFUS, Laurence. «Bachian Inventions and Its Mechanism». *The Cambridge Companion to Bach*. John Butt (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, pp. 171-192.
- FLOROS, Constantin. *György Ligeti, Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Ernest Bernhardt-Kabisch (trad.). Francfort, Peter Lang GmbH, 2014
- FRISCH, Walter. «“You Must Remember This”: Memory and Structure in Schubert's String Quartet in G Major, D. 887». *The Musical Quarterly*, 84, 4 (2000), pp. 582-603. <https://www.jstor.org/stable/742597?seq=20#metadata_info_tab_contents> [consulta 27-02-2022].
- FUNCIA DE BONIS, Maurício. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. Tesis doctoral. Universidade de São Paulo, 2012. <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-08032013-111741/pt-br.php>> [consulta 27-02-2022].
- GALLOPE, Michael y KANE, Brian. «Colloquy: Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music». *Journal of the American Musicological Society*, 65, 1 (2012), pp. 215-256.

- HUDSON, Richard. «The Chaconne». *The Folia, the Sarabande, the Passacaglia, and the Chaconne*, 4 vols. Stuttgart, Hänssler, 1982.
- HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MIT Press, 2006.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. *Music and the Ineffable*. Carolyn Abbate (trad.). Princeton, NJ, Princeton University Press, 2003.
- KURTZ, Michael. *Sofia Gubaidulina: A Biography*. Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA, MIT Press, 1983.
- MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. «Musical Repetition Detection Across Multiple Exposures». *Music Perception*, 29, 4 (2012), pp. 377-385.
- _____. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2014.
- _____ y SIMCHY-GROSS, Rhimmon. «Repetition Enhances the Musicality of Randomly Generated Tone Sequences». *Music Perception*, 33, 4 (2016), pp. 509-514.
- MESSIAEN, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París, Durand, 1947.
- POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- MONTALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos al alcance del recuerdo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- OCKELFORD, Adam. *Using Zygonic Theory to Inform Music Education, Therapy, and Psychology Research*. Oxford, Oxford University Press, 2013.
- ONALBAYEVA-COLEMAN, Kadisha. *Sofia Gubaidulina: Chaconne for Solo Piano in the Context of her Life and Work*. Tesis doctoral, Louisiana State University, 2010.
- POUSSEUR, Henri. «Anton Weberns organische Chromatik». *Die Reihe*, 2 (1955), pp. 56-65. Trad. inglesa: *Die Reihe*, ii (1959), pp. 51-63.
- _____. «Da Schoenberg a Webern: una mutazione». *Incontri musicali*, 1 (1956), pp. 3-39.
- _____. «Webern und die Theorie». *DBNM*, 1 (1958), pp. 38-43.
- _____. «Stravinsky selon Webern selon Stravinsky». *Musique en jeu*, 4 (1971), pp. 21-47; 5 (1971), pp. 107-125.
- _____. «Applications Analytiques de la technique des réseaux». *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 52 (1998), pp. 247-298.
- PRAEGER, Ferdinand. «On the Fallacy of the Repetition of Parts in the Classical Form». *Proceedings of the Musical Association*, 9, 1 (1882/2009), pp. 1-16. <<https://www.cambridge.org/core/journals/proceedings-of-the-musical-association/article/abs/on-the-fallacy-of-the-repetition-of-parts-in-the-classical-form/E26E7222910299B520648AC-0FFFE481A>> [consulta 27-02-2022].
- PURICH, Leo y NOBLE, Jason. «Musicality, Embodiment, and Recognition of Randomly Generated Tone Sequences are Enhanced More by Distal than by Proximal Repetition». *Music Perception and Cognition Lab*, McGill University, 2019, pp. 1-21. <<https://www.vaniercollege.qc.ca/science/files/2019/08/Musicality-Embodiment-and-Recognition.pdf>> [consulta 27-02-2022].
- SATORY, Stephen. «An Interview with György Ligeti in Hamburg». *Canadian University Music Review*, 10 (1990), pp. 101-117.
- SCHMITT, Thomas. «Pasacalles y Chacona. Consideraciones en torno a dos géneros musicales». *Música, estética y patrimonio*. Xàtiva, Tormo SL, 2002, pp. 78-98.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Londres, Faber and Faber, 1967.
- SCHUBERT, Franz. *Die schöne Müllerin en Franz Schubert's Werke*, serie XX, band VII. Nueva York, E.F. Kalmus, 1933.
- SÉLINCOURT, Basil. «Music and duration». *Music and Letters*, 1, 4 (1920 [1956]), pp. 286-293.
- STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1942.
- THÉRÈSE, Léon Marie. «Posseur, Henri». *The New Grove Music Dictionary of American Music*. H. Wiley Hitchcock y Stanley Sadie (eds.). Susan Fedr (coord.). 4 vols. Londres y Nueva York, Macmillan, 1986. <<https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022209>> [consulta 23-02-2022]
- VARGA, Bálint András. *Three Questions for Sixty-five Composers*. Rochester, University of Rochester Press, 2011.

- WALKER, Alan. *A Study in Musical Analysis*. Londres, Barrie and Rockliff, 1962. <<http://alexander-arsov.blogspot.com/2013/03/walker-study-in-musical-analysis-1962.html>> [consulta 27-02-2022].
- ZENCK, Martin. «Mit kritischen Anmerkungen zur Musikgeschichtsschreibung der dreißiger und vierziger Jahre». *Künste im Exil. Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch 10*. München, De Gruyter, 1992, pp. 134-142.
- _____. «Reinterpreting Bach in the Nineteenth and Twentieth Centuries». *The Cambridge Companion to Bach*. John Butt (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 226-250.
- ZUCKERKANDL, Victor. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Nueva York, Pantheon Books, 1956.