

## Análisis

# Chaconna de la partita nº 2 en Re menor, BWV 1004

Analysis of Chaconne from the Partita No. 2 in D minor, BWV 1004.

### Resumen

J. S. Bach se encontraba acompañando a su mentor el Príncipe Leopold en un viaje a Baden-Baden en una gira que duró tres meses. Al regresar, le comunicaron a Bach la reciente muerte de su esposa, María Bárbara, ocurrida dos semanas antes, en su ausencia. Invasado por el dolor, desahogó todas sus emociones en este movimiento con el que concluyó su segunda partita.

Bach utiliza en la Chaconna numerosos elementos que están asociados con la idea de la muerte, como el uso reiterado del tetracordo frigio, la forma tripartita que tiene la pieza o algunas progresiones armónicas concretas. La Chaconna no sólo nos atrae por el material que Bach utilizó, sino también a haber usado un género de danza, que suena familiar al público. El presente artículo muestra un análisis profundo sobre todas estas cuestiones para poder entender qué quiso dejarnos Bach en esta parte de su legado.

Palabras clave: Chacona, Chaconna, Analisis, BWV 1004, J. S. Bach

### Abstract

J. S. Bach was accompanying his mentor Prince Leopold on a trip to Baden-Baden on a journey that lasted three months. Upon returning, he reported to Bach the recent death of his wife, Maria Barbara, which occurred two weeks earlier, in his absence. Overcome by pain, he poured all his emotions in this movement with which concluded his second partita.

Bach Chaconne used in many elements that are associated with the idea of death, as the repeated use of the Phrygian tetrachord, the tripartite form of the piece or some specific harmonic progressions. The Chaconne not only attracts us by Bach used material, but also to have used a kind of dance, that sounds familiar to the public. This article shows a deep analysis on all these issues to understand what Bach wanted to leave us in this part of his legacy.

Keywords: Chaconne, Analysis, BWV 1004, J. S. Bach

## El Género Chaconna

El género de danza denominado “Chaconna” tiene una larga historia y era muy conocido y utilizado en la época de J. S. Bach. Por ésta razón, no tuvo nada de especial que llamara al quinto y último movimiento de su Segunda Partita en Re menor con ese nombre. Nadie en su día podría predecir que este movimiento, escrito en Köthen<sup>1</sup> entre 1720 y 1723 se convertiría en una de las piezas más famosas dentro de la literatura violinística.

El origen de la Chaconna es hispanoamericano y a través de España se difundió por Europa. Se trata de una danza en tres tiempos que desarrolla un tema melódica en numerosas variaciones manteniendo la estructura armónica en el bajo, hecho denominado “basso ostinato”.

Desde el intento por resucitar el arte de Bach de Félix Mendelssohn (Hamburgo, 3 de febrero de 1809 - Leipzig, 4 de noviembre de 1847), muchos músicos han fijado su atención en la Chaconna creando numerosas transcripciones para diferentes instrumentos y agrupaciones. El mismo Mendelssohn intentó “mejorar” el último movimiento de la partita y hacerlo más “inteligible” acorde con el gusto de la audiencia del s. XIX. Otros compositores posteriores como Robert Schumann, Johannes Brahms o Ferruccio Busoni hicieron sus propias transcripciones convirtiéndose éstas en las tres más famosas.

Las circunstancias que envuelven la composición de la Segunda Partita en Re menor, particularmente de su último movimiento no están muy bien documentadas. Nosotros sabemos que la partita entera fue escrita en Köthen, entre 1720 y 1723. De manera diferente que el resto de las partitas, que tienen cuatro movimientos principales, el quinto y último movimiento de la segunda partita es una Chaconna en lugar de una Gigue.

<sup>1</sup>Ciudad alemana situada a 73 km de Leipzig a la cual viajaba J. S. Bach invitado como Hoffkapellmeister por el príncipe Leopold desde 1716. Allí escribe los Conciertos de Brademburgo y la primera parte de El clave bien temperado.

Este movimiento sólo es más largo que el resto de la composición entera. Esto puede significar que la Chaconna fuese añadida al ciclo posteriormente. Su fuerza dramática permite culminar de forma equilibrada el desarrollo del dramatismo que evoluciona en los cuatro primeros movimientos. Esta estructura inusual, con esta alteración del orden de los movimientos, concede a la Chaconna la posibilidad de poder ser extraída del ciclo para representarse sola, sin el resto de los movimientos.

Algunos musicólogos han intentado buscar un significado o algún elemento de unión entre la fuerza y el dramatismo de la Chaconna con el resto de la partita.

Cualquier género tiene la virtud de ser único, y este hecho guía al intérprete a la hora de su ejecución por sus connotaciones técnicas, musicales y extramusicales:

“A lo largo de la historia, los músicos han definido los géneros por poseer características que influyen a su percepción o simplemente el nombre del género -Concierto, Sinfonía, Valse, Chaconna- el cual tiene una inmediata función comunicativa”

La etimología de la palabra “Chaconna” está, en realidad, perdida en la historia. Varias autoridades la han atribuido al nombre de Chacón, un conocido almirante español del s. XVII que destacó en la Batalla de Rande (Vigo, 1702), dentro de la Guerra de Sucesión Española; a la danza denominada Chica (“Jig”) en italiano; o del género francés Chanson, etc. Sea como fuere el nombre, el género musical ha sobrevivido en dos versiones: como una originalmente muy alegre incluso bulliciosa danza mexicana que hizo su recorrido hasta Francia por medio de España e Italia; y opuestamente como una danza melancólica de la época de Carlos II en España, conocida como “Chaconne de Espagne”.

En Francia llegó a ser una danza de Corte cuando Jean Baptiste Lully fue uno de los primeros compositores en utilizarlas para los finales de sus obras escénicas. Después de él, Henry Purcell hizo lo mismo en *Fairy Queen*. Christoph Willibald Glück en sus óperas *Iphigenia in Aulide* y *Orpheus and Euridice* utiliza una Chaconna como movimiento final. Con el tiempo, la Chaconna se convirtió en un movimiento instrumental. Uno de los

primeros compositores en hacerlo fue Claudio Merulo (8 de abril de 1533 - 4 de mayo de 1604), alumno de Gioseffo Zarlino, en su *Sonate concertate per due violini*.

Hay algunas danzas relacionadas con la Chaconna como la Passacaglia, la Folía y la Zarabanda lenta, que son danzas de Corte utilizadas en ocasiones especiales como funerales. La diferencia principal entre Passacaglia, Folía, Zarabanda y Chaconna es que las tres primeras tienen por norma general un bajo ostinato, cosa que no siempre se aplica a la Chaconna. Con el paso del tiempo incluso esas diferencias han sido omitidas y a día de hoy sus nombres mismos nos traen a la mente tanto su país de origen como la estructura formal propiamente dicha.

La Chaconna y las formas relacionadas (Passacaglia, Folía y Zarabanda) están escritas en compás de 3/4 con la segunda parte enfatizada. La forma es de tema con variaciones, lo cual se debe a que al ser danzas de Corte, los pasos de baile (pares variados) necesitaban mucho tiempo para ser completados.

Podemos encontrar elementos de esas formas de danza en numerosas composiciones de Bach, tanto en las zarabandas para violín solo o para clave, como para orquesta, como en la Suite Orquestal en si menor. Sin embargo, él sólo bautizó dos obras bajo el nombre de “Chaconna”: el último movimiento de la Cantata 150 “Meine Tage in den Leiden” en Si menor y el último movimiento de la Partita en Re menor. Bach también escribió la Passacaglia en Do menor BWV 582 para órgano.

Las Sonatas y Partitas para violín solo son una parte importante de la historia de la música alemana para instrumento sin acompañamiento. Su predecesor Heinrich von Biber escribió una “Passacaglia” para violín solo, concretamente la número XVI “El Ángel de la guarda” dentro del famoso ciclo de las Sonatas del Rosario. Johann Jacob Walter y Johann Paul von Westhof también escribieron Zarabandas y Partitas para violín solo. Según John F. Eiche en su ensayo “Background”, estos dos últimos compositores influyeron directamente sobre Bach, particularmente en la escritura de las Sonatas y Partitas. Después de Bach, Georg Philip Telemann continúa la tradición con sus Doce Fantasías para violín solo de 1735.

Debido a su profunda sabiduría y maestría con el violín, Bach fue capaz de indicar ligaduras y arcos en sus partituras, expresando sus ideas prácticas a la hora de la ejecución. Después de la muerte de J. S. Bach, la Chaconna fue considerada la obra que cada violinista debe ser capaz de tocar para llegar a ser un “maestro”.

La sociedad alemana en los tiempos de Bach consideraba que el género de Chaconna estaba destinado a ser una danza llena de dolor y lamento. En las obras instrumentales, este género daba a los compositores la oportunidad perfecta de crear un gran desarrollo dramático, que debe ser mantenido de principio a fin y a su vez expresar en cada una de las variaciones su propia idea musical, la cual posee una gran carga emotiva. Tempo lento, compás de 3/4, bajo ostinato, armonías continuas y forma de variación es lo que comprende en términos generales el género de Chaconna. Es sorprendente cómo Bach, usando este esquema tan simple, creó una obra casi sinfónica en el último movimiento de su Segunda Partita.

La Chaconna de Bach ha sido objeto de numerosas transcripciones, especialmente para piano (Ferruccio Busoni) y piano tocado sólo con la mano izquierda (Brahms), y también para guitarra (Andrés Segovia). Se han hecho también transcripciones para órgano y para orquesta completa (en una famosa grabación de 1930 debida a Leopold Stokowski), así como para fagot (Arthur Weisberg).

De esta obra llegó a decir Brahms:

*“La chaconna BWV 1004 es en mi opinión una de las más maravillosas y misteriosas obras de la historia de la música. Adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe un completo mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si yo pudiese imaginarme a mí mismo escribiendo, o incluso concibiendo tal obra, estoy seguro de que la excitación extrema y la tensión emocional me volverían loco”.*

## Análisis de la obra

### 1. El tema

La mayoría de las obras pertenecientes al periodo del Barroco se basan en un esquema de bajo es-

tructurado de forma descendente (o ascendente) con un uso del tetracordo I-V, introduciendo aspectos particulares tales como la variación. Es este el que puede definir el esquema del bajo de la Chaconna. Reinhard Oppel, en su libro *Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten*, B. J., pág. 104, dice “se puede reconocer al verdadero músico por sus diseños en el bajo, siendo éste el verdadero motor de la música culta”.



Fig. 1  
Passacaglia (Piezas de clavecín), de J. C. F. Fischer

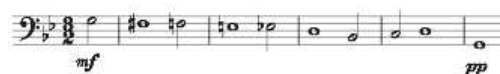


Fig. 2  
Dido y Eneas (Lamento de Dido), de H. Purcell

El tema de la Chaconna no es una coincidencia dada la profunda tradición que le precede, pero Bach culmina esta evolución en esta obra.

Morfológicamente, se trata de un tema cuadrado:

$$8 \text{ cc.} = 4 + 4 (a + a')$$

Se puede ver el tema así, como algo cuadrado, sin embargo se trata de un ciclo abierto, un bajo ostinato sobre el cual se generan 62 variaciones (sin la reexposición final) si lo vemos en número de repeticiones de este bajo de cuatro compases.

Hans Keller dice en *On Variations, The musical Times* (1964), pág. 4, que “la chaconna para violín solo de Bach introduce un tema armonizado, y, de hecho, la armonía es temáticamente tan importante como la melodía”.

## 2. Las variaciones

Si hablamos de las variaciones a lo largo de la Chaconna, en principio, tenemos que tener en cuenta tres planos distintos: melódico (contrapuntístico), rítmico y armónico. Los tres van interactuando, avanzando de forma paralela.

### 2.1. La variación armónica

La estructura inicial del tema, con su evolución a lo largo de la obra, va sufriendo diversas transformaciones:

re	re	do#	re	sib	sol	la	do#	re
I	II <sup>2</sup>	I <sup>6 5</sup>	I <sup>3</sup>	VI <sup>5</sup>	IV	V <sup>6 4</sup>	I <sup>6 5</sup>	I <sup>4 3</sup>

Visto esto, cada repetición de este ciclo de cuatro compases produciría una sensación de repetición mecánica (I - V - I). Se evita utilizando elementos de contraste con inflexiones tonales y una inversión modal (re menor - RE MAYOR - re menor) que da la estructura tripartita a la obra. El tetracordo descendente I - V aparece en multitud de formas, niveles, capas, aprovechando la riqueza expresiva de las variantes natural, armónica y melódica de la tonalidad Re menor.

El desarrollo tonal de la Chaconna discorra por las siguientes tonalidades:

IV Sol ----- I Re ----- V La

IV Sol m ---- I Re m ---- V La m

IV Si b ----- I Fa ----- V Do

El dibujo melódico del tetracordo cromático (ascendente o descendente) conocido en la teoría de los afectos del Barroco bajo las denominaciones de Pathopoiia, Passus duriusculus, Lamentobass, Schmerz-Motiv, aparece como un medio de graduación de la expresividad, teniendo la sucesión armónica un papel muy importante.

Con diferencia, son más importantes los momentos en los cuales las superposiciones de las líneas melódicas horizontales generan nuevas estructuras verticales (Ver Fig. 3). En este sentido el tetracordo actúa como una célula generadora, que posteriormente da lugar al pensamiento cíclico (Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Franck, etc.).



Fig. 3  
J. S. Bach, Chaconna en Re m, BWV 1004, compases 168-170

El contraste del gran tríptico (menor, mayor, menor) queda acentuado por la utilización de octavas huecas y acordes de tercera en las cadencias que tanto usa Bach en su obra.

I ----- I ----- I

re m ---- Re M ---- re m

A ----- B ----- A

## 2.2. La variación rítmica

El esquema rítmico de la Chaconna está determi-

nado por un orden, unas coordenadas que se corresponden con el esqueleto de la obra. Si la estructura armónica del tema, como también los elementos melódicos contenidos en los primeros cuatro compases del mismo, perfilan todo el desarrollo del discurso musical, un procedimiento similar se puede observar en la organización de la variación rítmica. A partir de una duración de valor ternario, que aparece solamente en el último compás de la obra, se deriva una variedad de fórmulas rítmicas dentro de la invariabilidad del compás de 3/4.

El discurso comienza por medio de un ritmo punteado de zarabanda, que se caracteriza por un ictus sobre la segunda parte del compás de 3/4:



La riqueza expresiva de este ritmo guarda estrecha dependencia entre ritmo-metro. Incluso cuando el ritmo de zarabanda se disgrega en valores pequeños de igual duración, este ritmo permanece casi siempre perceptible debido a la unión de las tensiones armónicas y melódicas de forma paralela.

Los momentos polifónicos no son algo inusual en la obra de Bach. Son el resultado de la superposición y cambio de los aspectos de la variación del ritmo inicial:



Fig. 4  
Ritmo de la variación 1 de la Chaconna en Re m de J. S. Bach

La densidad rítmica de la obra, acentuada por la presencia de la polirritmia relacionada con la melodía y la armonía genera olas de tensión. Este fenómeno parece que ayuda a sostener el esqueleto de la articulación, siendo también un nuevo elemento enriquecedor a valorar en el desarrollo de las variaciones.

## 2.3. La variación polifónica

Uno de los aspectos característicos esenciales de la Chaconna es la escritura polifónica. En las Seis sonatas y Partitas escritas para violín solo senza basso, el violín, instrumento melódico por exce-

lencia, tendrá las funciones melódicas que necesitan las propias funciones armónicas del basso ostinato. Es decir, una escritura “mixta”, donde algunas secciones con polifonía real, o aparente, alternan con superficies de naturaleza monódica, estableciéndose entre ellas un perfecto equilibrio. Con la variación de carácter polifónico se amplía el área de expresión de las variaciones melódicas, armónicas y rítmicas.

Los momentos de polifonía son objeto de una atención particular. La comprensión y la valoración de los momentos de mayor polifonía, preparados de una forma tan concienzuda, hacen difícil la interpretación. George Enescu, en George Enescu, Edit. muzicala a U. C. R. Bucarest (1966); pág. 79, dice:

*[...] en caso de duda, hay que remitirse a partituras más complejas, donde la línea melódica se integra en el contrapunto. Le orientan a uno en el dibujo contrapuntístico. A mis más jóvenes compañeros que tocan la Chaconna les aconsejo a menudo: ¿os perdéis? ¿os ahogáis?. Escribid el texto a más voces, a cuatro pentagramas; observad el timbre de cada una; considerad que tenéis, al fin y al cabo, un Soprano I y un Soprano II, un Contralto I y un Contralto II. Entonces todo se aclara.*

Bach explota la técnica de la variación también con diversos procedimientos contrapuntísticos ampliando así la gama de expresividad de la obra.

El Contrapunctus Floridus, la forma de expresión contrapuntística dibujada con rasgos claros, aparece como un nexo entre dos variaciones diferentes del basso ostinato. Así pues, entre las variaciones 9 y 10 se establece una proporción entre el número de sonidos de 2:4; la curva melódica generada en la variación 9 viene “adornada”, creándose una nueva estructuración de la tensión. Algo parecido sucede entre las variaciones 7 y 8, con una nueva superposición de las curvas.

El contrapunto doble y triple a la octava aparece con un valor constructivo, agrupando dos o más variaciones basadas en una línea o célula melódica común, y presentándose como variación de registro. El procedimiento aparece entre las variaciones 25 y 26, 36 y 37, 43 y 44. Si lo tuviésemos que dibujar en modo de esquema, tendría el siguiente aspecto:

<u>var. 20</u>				
	b	c	b	c
	a	a	a	a
	c	b	c	b
cc. 173	174	175	176	

Un momento de destacado relieve es la Variación 8, entre los compases 68 y 72, el clímax melódico de la sección A, donde la imitación fugato de entre dos ideas, derivadas y construidas a base de la célula del tetracordo, produce un fragmente de un inigualado ingenio artístico.

Cabe destacar también, dentro de la Chaconna las técnicas de variación por disminución “Brevitationsgesetz”, y el movimiento en espejo rectus-inversus, ambas procedentes del tetracordo. Todo este conjunto de medios expresivos polifónicos contribuye a una organización lógica del material digna de admiración.

### 3. Análisis de las variaciones

Es difícil establecer una división de la Chaconna por variaciones de manera exacta. Podemos encontrar multitud de opiniones: unas encuentran tantas variaciones como veces aparece el tetracordo descendente en el bajo; y otras, lo hacen de manera más subjetiva, estableciendo el cambio de una variación a otra cuando verdaderamente la melodía y el bajo varían. En mi caso, he basado este análisis en la versión que hacen Robert Schumann y Félix Mendelssohn, definiendo la siguiente estructura:

TEMA: CC. 1 - 8	VAR. 15: CC. 121 - 132
VAR. 1: CC. 9 - 16	VAR. 16: CC. 133 - 140
VAR. 2: CC. 17 - 24	VAR. 17: CC. 141 - 148
VAR. 3: CC. 25 - 32	VAR. 18: CC. 149 - 160
VAR. 4: CC. 33 - 40	VAR. 19: CC. 161 - 168
VAR. 5: CC. 41 - 48	VAR. 20: CC. 169 - 176
VAR. 6: CC. 49 - 56	VAR. 21: CC. 177 - 184
VAR. 7: CC. 57 - 64	VAR. 22: CC. 185 - 192
VAR. 8: CC. 65 - 72	VAR. 23: CC. 193 - 200
VAR. 9: CC. 73 - 80	VAR. 24: CC. 201 - 208
VAR. 10: CC. 81 - 88	VAR. 25: CC. 209 - 216
VAR. 11: CC. 89 - 96	VAR. 26: CC. 217 - 224
VAR. 12: CC. 97 - 104	VAR. 27: CC. 225 - 240
VAR. 13: CC. 105 - 112	VAR. 28: CC. 241 - 248
VAR. 14: CC. 113 - 120	VAR. 29: CC. 248 - 257

#### 4. Análisis formal

La obra está en Re menor y en compás ternario. El énfasis está en el segundo tiempo del compás, asemejándose así con el ritmo de Sarabanda. No hay indicación de tempo, pero de acuerdo con el ritmo armónico, debe ser moderadamente lento. Es en esencia un tema con variaciones, que guardan cierta igualdad aunque no sean exactamente iguales en longitud. Por lo tanto, se podría decir que el tema en realidad se encuentra en el bajo, el cual se repite en todas las variaciones.

El tema inicial se encuentra en los primeros cuatro compases, y se repite de nuevo cada cuatro durante toda la obra. El esquema armónico es también repetitivo, aunque hay cambios en algunas variaciones y transformaciones del tema, como sustituciones de acordes.

El protagonista de la obra es la línea del bajo: una nota por compás que dura cuatro compases y que desciende diatónicamente desde la tónica hasta la dominante. Este esquema de bajo era conocido como "Romanesca" en el renacimiento, y hoy aún está presente en la música popular.

La línea del bajo no es exactamente así al principio de la Chaconna porque el violín está tocando los acordes de Re menor armónico. Si tocase Re menor melódico, las notas resultantes en el bajo serían Re, Do #, Si b, La, con la segunda aumentada que produce, y para evitarlo, Bach vuelve a la tónica para que este intervalo no tenga lugar, escribiendo Re, Do #, Re, Si b, La, quedando más interesante. Este tema del bajo se va sucediendo cada cuatro compases hasta el compás 49, donde las líneas se vuelven más melódicas. Otro sitio en donde el bajo se vuelve cromático es en las variaciones 4 y 5, que comienzan en el compás 33 y 41 respectivamente, guardando un estrecho parecido con el esquema de bajo del conocido "Lamento" de Dido y Eneas, de Purcell, lo que puede hacernos pensar en lo que Bach quería expresar en ese preciso momento de la obra.

#### 5. Esquema melódico-temático

Una de las características más expresivas que posee la Chaconna es la línea melódica. El desarrollo que hace Bach de estas melodías es tan rico en cada variación que a veces da la sensación de que sean melodías o temas totalmente nuevos.

Además de esto, la línea del bajo va cambiando en cada variación así como su dirección y organización. Hay tres tipos de líneas melódicas en la Chaconna: la primera está asociada al esquema coral; la segunda tiene forma lírica; y la tercera repite a la primera pero con ligeros tintes de tocata. (Ver Fig. 5 y 6)



Fig. 5  
J. S. Bach, Adagio, toccata y fuga, BWV 564



Fig. 6  
J. S. Bach, Chaconna en Re menor (sección tocata)

##### 5.1. Parte Coral

Al principio, la línea melódica sigue el ejemplo de la Chaconna de Espagne (una danza funeral), que empieza en la dominante, sigue con el segundo grado, pasa al tercero y resuelve en la tónica.

En esos primeros compases nosotros podemos escuchar elementos primitivos del género de la chaconna como es la fanfarria, algo que podemos encontrar a menudo en temas de Bach. En el coral, que aparece durante la Chaconna entera, esos motivos van cambiando dependiendo del papel que desempeñe y el lugar que ocupe dicho coral dentro de la polifonía que Bach crea.

Después del comienzo aparece como patrón el tetracordo del modo Frigio en los compases 3 - 4. Este uso del tetracordo hace que la línea melódica tome color y se realce el dramatismo que ya posee la propia melodía en sí (compases 1 - 9). Después del salto inicial, la línea melódica descendente llena el hueco resultante y libera la tensión armónica hasta que se repite en la segunda frase, donde alcanza una culminación con otro salto desde la tónica hasta el sexto grado, que pasa a ser la nota más alta en la línea melódica del coral inicial (tal progresión armónica y melódica es conocida en el Barroco como un exclamatio motif, usado por Bach en otras muchas composi-

ciones). Esto después desciende a la dominante y pasa al tercer grado. La música de este fragmento suena como un lento y apasionado discurso.

Esta melodía ascendente salta hasta Si bemol y no lo hace solamente como culminación (emocional, armónica y melódica), sino que predice de alguna manera el desarrollo que sufrirá la línea melódica y la textura a lo largo del movimiento. Aquí el tema se encuentra en el registro grave, lo que significa que sólo va a poder crecer y desarrollarse hacia regiones superiores. Esto encaja con la idea de que la música de este fragmento se mueve desde la oscuridad hacia la luz.

El uso de la forma y la técnica de la variación por cambio y adiciones en la articulación son métodos muy utilizados por Bach. El ritmo es fundamental y característico en la Chaconna, cuyo énfasis se encuentra en la segunda parte del compás. Desde el punto de vista Schenkeriano, la melodía básica va descendiendo por los grados de la escala.

### 5.2. Parte Lírica

Las líneas melódicas pertenecientes a la parte lírica tienen otro patrón distinto. Su línea es más flexible y su ámbito se vuelve más amplio y ondulado. A esto se le suman saltos interválicos expresivos y pasajes de escalas que a menudo son simétricos: el salto ascendente es seguido por otro descendente (compases 25 - 28). En esas melodías podemos escuchar algunas entonaciones parecidas a “suspiros”, llenas de sufrimiento, indicadas por el descenso armónico. Rítmicamente son tan simples como las anteriores: corcheas y semicorcheas consecutivas que van dando forma a la melodía con gran maestría. De este modo, el material de la sección en cuanto a dramatismo, contrapunto y densidad se refiere, explora registros diferentes y se desarrolla polifónicamente a modo de secuencias con sus respectivas imitaciones.

En las secciones líricas, el ritmo de chaconna casi desaparece, pero el énfasis característico sobre el segundo tiempo del 3/4 se mantiene presente en la melodía gracias a grandes saltos, cromatismos bastante llamativos e intervalos como tritonos y séptimas disminuidas. En esas secciones, Bach deja que se escuche con claridad la escala cromática que caracteriza el bajo de la chaconna. La línea melódica sigue transmitiendo por sí sola la

sensación de chaconna, aunque no esté escrito el ritmo característico en la figuración rítmica.

### 5.3. Parte Toccata

En las melodías pertenecientes a la parte de la chaconna que estéticamente podemos relacionar con la toccata (a partir del compás 89), encontramos grandes saltos desde el breve ostinato sobre las cuerdas graves al aire que van hasta la dominante sobre la cuerda mi con largos pasajes de semicorcheas que transmiten la sensación de un ritmo más rápido pero que se mantiene firme. Este salto hacia la dominante está seguido por otro tetracordo frigio que aparece de nuevo y a su vez se ve continuado por secuencias que se repiten. Esta parte es mucho más diatónica comparada con la parte coral y con la parte lírica-melódica.

## 6. Tetracordo Frigio

En el tercer compás de la chaconna podemos escuchar el tetracordo frigio (2º tiempo re-do-sib-la). En el barroco, esto estaba ampliamente asociado con la imagen de la muerte y es usado como bajo ostinato en danzas como la chaconna o la sarabanda.



Fig. 7  
Tetracordo Frigio en el Tema de la Chaconna

Dos conocidos ejemplos son el último aria de Dido de la ópera *Dido and Eneas*, de H. Purcell, o el Crucifixus de la Misa en Si menor de Bach. Esta melodía frigia desempeña un papel importantísimo en la chaconna aunque se presente como un motivo camuflado en el principio de la obra. A lo largo del desarrollo de la chaconna, este tetracordo se convierte en algo muy destacado.

En su artículo “The Phrygian inflection and the Appearances of Death in Music”, William Kimmel explica que esta melodía descendente “debe ser clasificada como una aparición de la muerte”:

*...desde tiempos antiguos el ciclo de la vida y de la muerte ha ido apareciendo a lo largo de la historia como un laberinto como símbolo de la transformación de la vida en muerte: nacimiento-*

*crecimiento-decadencia-muerte-renacer o regenerarse. Esta espiral ascendente en el sentido de las agujas del reloj está relacionada con la fuerza creativa, el nacimiento y la vida; la descendente, al contrario del sentido de las agujas del reloj, con la decadencia, la destrucción y con la muerte. La combinación de las dos, la doble espiral, simboliza la continua transformación de la vida en muerte y de la muerte en vida.*

La partitura de la chaconna está repleta de estas espirales citadas por Kimmel, simples y dobles. Una de las más impresionantes está en la tercera variación (compases 25-29) y el compás 141 es un claro ejemplo de espiral vertical, donde varias voces tienen una estructura similar.

El comienzo de la sección central en re mayor (compás 133) es una doble espiral que significa un crecimiento emocional seguido de un trágico derrumbamiento.

El principio de la sección final, compás 209, también está construida en forma de espiral simple. No es una coincidencia que Bach utilizase estos gestos tan simbólicos que él mismo contribuyó a crear. El ejecutante que esté familiarizado con todos estos términos y su significado podrá despejar sus dudas a la hora de interpretar esta música.

## Epílogo

Es bien sabido que el modo menor tenía un significado especial para Bach porque le permitía de alguna manera explotar esa conexión con el dolor y el sufrimiento. Las tonalidades que usa Bach aquí (Re menor para la sección primera y la tercera y Re mayor para la central) muestra que Bach estaba buscando un color específico, algo que se desarrolló durante el barroco. La consolidación de la tonalidad otorgó la posibilidad de explorar el lenguaje armónico ganando así mayores recursos musicales. Con el desarrollo del sistema de modos y su gradual transformación en el sistema mayor-menor, algunos contemporáneos de J. S.

Bach aprovecharon para explorar sonoridades poco usuales, modulaciones distantes y un uso más amplio del cromatismo. Esta tendencia pasó a otras artes porque permitía otras formas de expresión más profundas del sentimiento del ser humano. Por ejemplo, en el renacimiento había una forma de dar profundidad al color de una pintura difuminando las partes claras con las oscuras. Esto era denominado sfumatto. En el Barroco, algunos artistas importantes, como Rembrandt, continúan esta tradición utilizándola con frecuencia como un efecto en cuadros en los que se ven rayos de luz viajando desde la más profunda oscuridad hasta la claridad más gloriosa. Esto estaría de acuerdo con la doctrina filosófica cristiana que busca la ascensión desde la tierra hacia el cielo, el paraíso. Dentro de la Chaconna, Bach construye cada acorde de tal manera que nos permite escuchar cada melodía, cada cambio en el ritmo manteniendo profundidad y brillantez, oscuridad y claridad.

---

## DOCUMENTOS BIBLIOGRÁFICOS

---

- Sohor, Arnold. (1971) "Musical Genre Theory: Problems and Perspectives" Theoretical problems of musical Forms and Genres. Moscú. Muzyka.
- Eiche, John F. (1985) "Background", in The Bach Chaconne for Violin Solo: A collection of views. Bloomington, Indiana. Frangipani Press,
- Cohn, U. (1982) About Stravinsky's two fugues. Questions about contemporary music. Lenin-grad.
- Bukofzer, Manfred. (1986). La música de la época barroca. De Monteverdi a Bach. Alianza
- Sadie, Stanley. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford.

OMAR GONZALO RUBIA PLIEGO