

MO

■ BACH: OBRAS PARA

VIOLÍN Y VIOLONCHELO ■

GRA

FI

CO

# LA CHACONA DE LA PARTITA NÚM. 2 EN RE MENOR PARA VIOLÍN SOLO BWV 1004 DE J. S. BACH \*

Sigismund Toduță y Vasile Herman

La noción de *chacona* tiene un doble significado: designa una danza de origen español, del siglo XII (?), concebida en movimiento ternario; su evolución a lo largo de distintos periodos estilísticos cambia el sentido del término, determinando una forma y una estructura musical. Entre los múltiples aspectos que muestra la literatura musical, el más extendido lo representa la variación relacionada con el *basso-ostinato*. Las definiciones de esta forma a lo largo de la historia se diferencian cada vez más, en tanto que la noción de chacona se considera en nuestra época desde el punto de vista diacrónico. Para completar el sentido de la noción desde el punto de vista de la valoración histórica, la musicología ha emitido multitud de hipótesis y opiniones a este respecto. Los errores históricos, como en otros campos de la investigación científica, habían constituido casi siempre un fenómeno secundario.

La mayoría de los exegetas tratan la chacona en relación con la *passacaglia*, las dos nociones acercándose entre sí, o incluso confundiendo, debido a unos elementos estilísticos comunes.

J. Mattheson (contemporáneo de J. S. Bach), por ejemplo, describe la diferencia:

la *chacona* se aleja con más libertad del tema afirmado en el bajo, a diferencia de la *passacaglia*. Ésta se desarrolla en el modo menor (sin que se afirme así una característica cosnante, mientras la *chacona* se desarrolla en el modo mayor

(*Das neu eröffnete Orchester*, 1713)

Según A. Schweitzer,

la "*chacona* y *passacaglia* descenden de unas formas de danzas antiguas y evolucionan sobre un tema *ostinato* en movimiento ternario, con una extensión de ocho compases. En el transcurso de la *chacona* el tema puede aparecer en todas las voces, mientras en la *passacaglia* el tema aparece sólo en el bajo".

\* *Partita Nr. II pentru violina solo (BWV 1004), Chacona în re minor*. Perteneciente al 3<sup>er</sup> libro de *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach* (Las formas musicales del Barroco en las obras de J. S. Bach), del eminente musicólogo rumano S. Toduță (1908-1991). Editura Muzicala. Bucarest, 1969-1978. Véase la partitura de la Chacona en las págs. 97-102.

MONOGRÁFICO

La opinión de A. Schweitzer<sup>1</sup> tiene que ser considerada “*cum grano salis*”. La extensión del tema no es determinante y definitoria para determinar las dos nociones. La literatura musical abunda en obras con el nombre de *Chacona* cuyos temas constituyen una unidad morfológica de 4-5-6-7-8-9 e incluso 10-12-24 compases. La literatura musical contradice también la afirmación según la cual el *cantus firmus* “se limita sólo a la voz del bajo”. El afamado musicólogo hace una valiosa contribución con la afirmación: “La composición de Bach [esto es la *passacaglia*; nota del autor], debido a la reiterada aparición del tema *in superius*, no es una *passacaglia* propiamente dicha, sino que posee tanto las características de la *passacaglia* como de la *chacona*.”<sup>2</sup>

Hugo Riemann distingue dos tipos de variaciones con *basso-ostinato*, que ilustra con los dos célebres ejemplos de la obra musical de J. S. Bach: la *Chacona en re menor para violín solo* y la *Passacaglia en do menor para órgano*. Entre las dos obras habría diferencias apenas perceptibles de carácter: “mientras la *passacaglia* tiene un tinte eclesiástico, la *chacona* destaca por su carácter abierto”.<sup>3</sup> Las consideraciones de H. Riemann no están faltas de cierta verdad científica, procedente de y relacionada con la orientación histórico-estética de los años 1716-1717, cuando el órgano era todavía considerado como el instrumento característico de la Iglesia, y las obras para órgano se relacionaban de forma explícita con el culto. Por otra parte, el estilo de cámara de las *partitas* para violín sólo justifica la afirmación según la cual la *chacona* tendría un “carácter abierto”. A la luz de la objetividad científica, las opiniones de H. Riemann se prestan también a una interpretación polémica.

Helmut Degen<sup>4</sup> analiza los dos tipos de *ostinato* dentro de las formas derivadas del coral (*cantus firmus*). Él identifica en la *chacona* una forma derivada de la *passacaglia*: “la repetición lógica del tema en el bajo con carácter cerrado implica una estructuración constructiva, o libre, con cualidades evolutivas en el *discanto*. Esta estructuración se afirma preferentemente a través del desarrollo lineal, pero podría ser contrastada por estructuras verticales. El discurso se realiza por la aparición de las unidades de figuras o motivos, dando como resultado una forma de cadena, según el principio:  $A_1 + A_2 + A_3 \dots$ ”

Herman Erpf define las dos formas –*passacaglia* y *chacona*– como dos obras con carácter de cadena (*Reichen-charakter*): la voz *ostinato* no tiene que estar siempre en el bajo. Lo que contiene el texto musical por encima del *basso ostinato* constituye las variaciones propiamente dichas. El subrayado de H. Erpf, según el cual “a partir de los años 1700, entre las dos formas [*chacona* y *passacaglia*] no se hace ninguna diferencia”,<sup>5</sup> nos parece muy significativo.

1. A. Schweitzer, *Job. Seb. Bach*. Leipzig, Verlag Breitkopf u. Härtel, (1956); págs. 258, 359.

2. A. Schweitzer, *Ibidem*.

3. H. Riemann, *Grosse Kompositionslehre*, 2º libro. Berlín, (1903); pág. 420.

4. Helmut Degen, *Handbuch der Formlehre*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, (1957); pág. 364.

5. Hermann Erpf, *Form und Struktur in der Musik*. Mainz, Ed. Schott, (1967); pág. 53.

La opinión de Erpf permite algunas objeciones críticas, en el sentido de que, en el desarrollo de una obra, el bajo mismo puede permitir transformaciones variacionales. La idea de *basso ostinato*, combinada con la técnica variacional, lleva a un *basso ostinato* variado.

Rolf Damman<sup>6</sup> insiste preferentemente en el concepto de la organización lógica de la construcción sonora: “*passacaglia* y *chacona* -inicialmente danzas improvisadas sobre un modelo de bajo continuo- fueron trasladadas al campo del pensamiento y el orden. El número y la proporción dominan la construcción: ellos obedecen a las leyes de la razón. Comparadas con la fuga y el canon, la *passacaglia* y la *chacona* llegan a tener proporciones enormes y un gran desarrollo expresivo en el periodo del Barroco tardío”.

Kurt von Fischer y Georg Reichert<sup>7</sup> hacen lecturas contradictorias con respecto a la concreción de las dos formas musicales. Sus tesis reflejan las últimas posiciones conseguidas en el dominio de la demarcación morfológica entre la *passacaglia* y la *chacona*.<sup>8</sup> Las tesis de estos dos exegetas son concluyentes, aún cuando no reflejan una concepción unitaria. Las interpretaciones contradictorias dadas a la noción de *chacona* y *passacaglia* demuestran exactamente la complejidad histórico-estética de este fenómeno. Pero la confrontación de opiniones queda sin efecto si no estimula la sed de conocer y la consecución de nuevas dimensiones en la valoración de las obras musicales.

## El tema

En un sucinto estudio dedicado a la *Chacona en re menor*, R. Opel recuerda el antiguo adagio, según el cual “se puede reconocer al verdadero músico por sus diseños en el bajo -el bajo siendo el verdadero motor de la música culta-”<sup>9</sup>. La mayoría de los ejemplos de la literatura muestran un bajo característico, basado en un movimiento descendente (o ascendente) imbricado en una idea basada en el tetracordo. Por el camino en el cual ha cristalizado la técnica variacional del bajo continuo, se puede encontrar, como primera referencia importante, la tendencia a un tema armónico: T-D. El esquema armónico se define paulatinamente en correlación con la evolución de una estructura polifónica del bajo, escrita, más o menos, en el espacio del tetracordo: T-D. La utilización frecuente de la fórmula tetracordal define al bajo de

6. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barok*. Colonia, Arno Volk Verlag, Hans Gerig, (1967); pág. 87.

7. M. G. G. *Allgemeine Enzyklopedie der Musik*. Kassel, 1949.

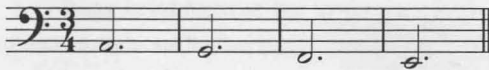
8. Buscando una respuesta, nos parece muy significativa la conclusión a la cual llega H. Riemann: “El hecho de que hoy en día la *chacona* nos sugiere más un ámbito laico mientras que la *passacaglia* una interpretación religiosa, se debe, exclusivamente, a las dos obras monumentales bachianas, que las representa con una maestría incomparable, es decir: la *Chacona en re menor* y la *Passacaglia en do menor para órgano* (op. cit.; págs. 419-420).

9. Reinhard Opperl, *Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten*, B. J., (1915); pág. 104.

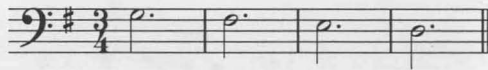
la *chacóna*. La mayoría de las obras pertenecientes al periodo del Barroco musical, si no acuden literalmente a esta fórmula estereotipada, adoptan como punto de partida un bajo en el cual sólo se vislumbra el repertorio de ideas del tetracordo descendente, introduciendo aspectos particulares, con matices variacionales. En este momento de la evolución se encuentra la *Chacóna en re menor* de la *Partita n° 2 para violín solo* de J. S. Bach.

Hay aquí algunos de los muchos ejemplos que se pueden encontrar en la música instrumental del Barroco:

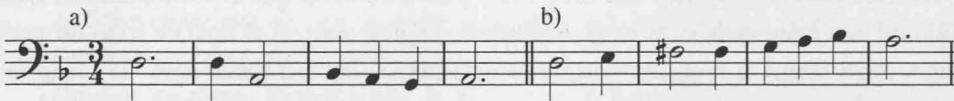
I. R. Fischer. Passacaglia (Piezas de clavecín)



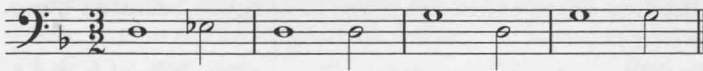
I. R. Fischer. Chacona



I. R. Fischer. Passacaglia (Parnass)



W. Byrd. Ground



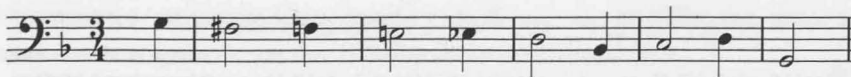
J. Pachelbel. Chacona en re mayor



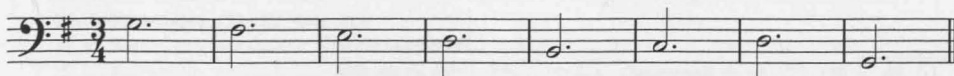
D. Buxtehude. Passacaglia en re menor



Henry Purcell. Dido y Eneas (Lamento de Dido). Ground

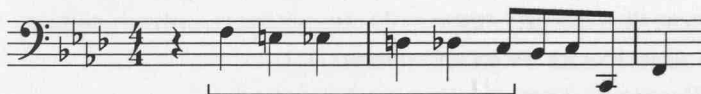


G. F. Haendel. Chacona en sol mayor





J. S. Bach. Invención a 3 voces núm. 9 en fa menor

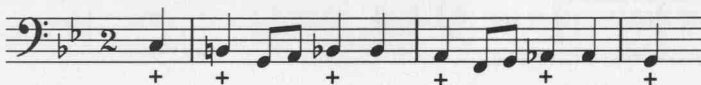


C. Monteverdi. L'Inconorazione di Poppea. 3<sup>er</sup> acto.

Ibid. 2<sup>o</sup> acto



F. Couperin. La Favorita



Los ejemplos precedentes son suficientes para demostrar que el tema bachiano no es el resultado de una coincidencia fortuita. Realizando la gran síntesis al final de todo un período estilístico, Bach fragua la multiplicidad de estos aspectos en una única obra -la *Chacona en re-*, en la cual los primeros cuatro compases representan la quintaesencia de todo el camino recorrido hacia esta cumbre.

Con respecto a la estructura morfológica del tema, la exégesis bachiana ofrece un material muy abundante.

Ph. Spitta<sup>10</sup> propugna la figura de musicólogo “poeta”, cuando descubre en la *Chacona* ni más ni menos que *cinto temas* (!).



10. Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Breitkopf u. Härtel, 1964, 1 libro; pág. 703.



H. Riemann afirma categóricamente que: “[...] se trata de un tema de cuatro compases con un fuerte carácter cadencial”.<sup>11</sup>

Hugo Leichtentritt no tarda en clasificar los análisis de Ph. Spitta como resultado de una extremada sutileza (“*Spitzfindigkeit*”). Para él, “el principio variacional resulta del mantenimiento de las funciones armónicas del tema. El bajo, a su vez, aparece en por lo menos 25 variantes distintas, sin que se alteren las funciones armónicas”.<sup>12</sup>

A. Schweitzer,<sup>13</sup> a su vez, considera la línea del discanto (cc. 1-8) como tema (?) y subraya el “carácter sincopado” (?) de éste.

Unos de los rasgos formales más destacados es la estructura morfológica cuadrada:

$$8 \text{ cc.} = 4 + 4 (a + a_1)$$

La unidad temática no queda como un periodo cuadrado, sino que, sobre el *basso ostinato*, se generan 62 variaciones nuevas (sin la recapitulación final) de una unidad morfológica de 4 cc. Por consiguiente, nuestro análisis elige como unidad básica los primeros cuatro compases:



Hans Keller se sitúa más cerca de la comprensión de la concepción de Bach: “la *Chacona para violín solo* de Bach introduce un tema armonizado, y, de hecho, la armonía es temáticamente tan importante como la melodía”<sup>14</sup>.

Hans Mersmann atribuye a los primeros ocho compases la cualidad de un tema biestrófico (entendiéndose aquí, por estrofa, la unidad fraseológica de la *chacona*), que genera las 30 variaciones (omitiendo los primeros y los últimos 8 compases) una doble gradación de tensiones con la ampliación de una tensión sobredimensionada.<sup>15</sup>

11. H. Riemann, *Op. cit.*; pág. 420.

12. H. Leichtentritt, *Musikalische Formlebre*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, (1952); págs. 322-323.

13. A. Schweitzer, *Op. cit.*, pág. 360.

14. H. Keller, *On Variations*. The Musical Times, (1964); pág. 4.

15. H. Mersmann, *Musikbören*. Hamburgo, H. F. Menk Verlag, (1964); pág. 8.

## Las variaciones

En la evolución del ciclo, el principio de la variación se materializa, ante todo, en tres planos distintos: melódico (contrapuntístico), rítmico y armónico. Los tres se integran en una interacción recíproca, avanzando paralelamente, o por evoluciones sucesivas. Nacen así correlaciones y proximidades entre los distintos aspectos del bajo de la *chacona*, que, en virtud de los tres parámetros, permiten la agrupación de unas unidades, constituidas por 2-3-4 o más variaciones<sup>16</sup> (véase la tabla 1, al final del artículo).

### La variación armónica

La estructura inicial del tema,

re	re	do#	re	si $\flat$	sol	la	do#	re
re: I <sup>5</sup>	II <sub>2</sub>	I <sub>5</sub> <sup>6</sup>	I <sup>3</sup>	VI <sup>5</sup>	IV	V <sub>4</sub> <sup>6-7</sup>	i <sup>5-6</sup>	I <sup>4-3</sup>

reviste, con la evolución del discurso, múltiples transformaciones (véase la tabla 2).

El origen latente del tema se desarrolla en un periplo valiente, destacándose en su curso las posibilidades de expresión inmanentes de la armonía del ciclo. La monotonía de la repetición mecánica del camino tonal apriorico (T-D-T), válido para cada aparición temática distinta, se evita utilizando elementos de contraste donde las inflexiones tonales y la inversión modal (re-Re-re) amplían el círculo del cauce tonal-armónico; se consiguen dinimizaciones esenciales gracias a la gran variedad de cadencias, que enriquecen el vocabulario de recursos técnicos. El tetracordo descendente T-D aparece en las más distintas formas, en niveles y capas diversas, explorando la riqueza expresiva de todas las variantes de modo menor-natural, armónico y melódico (véase la tabla 1).

He aquí un cuadro sinóptico del espacio tonal en el cual se desarrolla el discurso:

	relativo menor de re mayor		
Sd	(Sol) -----	T (Re) -----	D (La)
sd	(Sol) -----	t (re) -----	d (la)
psd	(Si $\flat$ ) -----	tp (Fa) -----	dp (Do)
	(subdominante del relat. may.)	(relat. may.)	(dominante del relat. may.)

El dibujo melódico del tetracordo cromatizado (ascendente o descendente) conocido en la teoría de los afectos del Barroco musical bajo las denominaciones de *Pathopoiia*, *Passus*

<sup>16</sup> El mismo principio de construcción gobierna la corroboración de algunas variaciones en la *Passacaglia en do para órgano* (ver el capítulo correspondiente del 3<sup>er</sup> libro).



*duriusculus*, *Lamento-bass*, *Schmerz-Motiv*, etc., -portador de un “*threnodischer Pathos*” (W. Gurlitt)-, aparece como un medio de graduación de la expresividad, con implicaciones directas de la sucesión armónica característica.<sup>17</sup> La figura retórica citada aparece en el marco de la *Chacona en re* en su forma completa (las Variaciones núms. 5, 6, 9, 21, 29), cada vez con las inflexiones y los cambios circunstanciales (véase la tabla 2).

Se subrayan los momentos en los cuales las superposiciones de las líneas melódicas horizontales generan nuevas estructuras verticales. En este sentido el tetracordo (o el tricordo) actúa como una verdadera “célula generadora”. Se atisba así, con esta “*manera di comporre*”, el pensamiento cíclico, una característica de los periodos estilísticos posteriores al Barroco musical (Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Franck, etc.).

Mediante el mismo procedimiento técnico (la supra- o la yuxtaposición) se han obtenido también las estructuras verticales:

17. Rolf Dammann, *Op. cit.* pág. 365.

Manfred Bukofzer, *Musik in the Baroque era*, Nueva York, 1947.

Sigismud Toduta, *Formele muzicale ale Barocului in operele lui J. S. Bach*. Edit. muzicala, Bucarest, (1969), vol. I; págs. 92-96; 106-107.

Dan Voiculescu, *Tetracordul cromatic la Bach*. *Lucrari de muzicologie*, vol. V. Cluj (1969); págs. 141-155.

Estas expresiones armónicas, generadas en el perímetro de la microestructura, cumplen el papel de elemento variacional. Transpuestas en el plano macroestructural, a ellas les corresponde la función de “generadoras de forma”, en el sentido de la delimitación de un sector intermedio entre dos sectores extremos, función fundamentada en el contraste modal:

t ----- T ----- t  
 re ----- Re ----- re

La relación de homonimia confiere a la *Chacona en re* la organización de una forma tripartita de tipo:

A ----- B ----- A  
 re ----- Re ----- re

donde la parte intermedia (B) aparece con los rasgos característicos de un trío.

La articulación tripartita se superpone a los encadenamientos originados en el principio de la variación, para configurar la arquitectura portadora de una simbiosis morfológica:

A ----- B ----- A<sub>v</sub>  
 Trío  
 -----  
 a<sub>1</sub>, a<sub>2</sub>, a<sub>3</sub>, ... a<sub>33</sub>, a<sub>35</sub>, ... a<sub>52</sub>, a<sub>53</sub>, a<sub>54</sub>, ... a<sub>64</sub>

Los tres apartados de la construcción musical se cierran por cadencias basadas en una fórmula hemiolica, típica de la armonía y la metro-rítmica del Barroco.

El contraste del gran *Triptichon* (*menor-mayor-menor*) queda atenuado por la utilización, en fórmulas cadenciales, de octavas huecas y acordes elípticos (de tercera), elementos pertenecientes al gran arsenal de momentos de transición, tan primorosamente utilizados por Bach en su labor creativa.

### **La variación rítmica**

El esquema rítmico de la *Chacona* (véase la tabla 3) está determinado por un *ordo*, por coordenadas específicas al andamiaje arquitectónico 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 del parámetro rítmico. 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 urdida sobre la trama invariable del compás de 3/4. Teniendo en cuenta el sig-

nificado del factor arquitectónico de la obra, nos parece acertado preguntarse si el plan rítmico no representa también el resultado de una operación apriórica, una fase endógena que precede a la fase exógena en el proceso de la gestación artística. ¿No existe, acaso, aquí también un proceso de germinación, *in statu nascendi* de la obra, que precede al acto creador propiamente dicho, que prefigura el proceso de extroversión de las ideas y selecciona los contornos antes de proceder a dar forma a las piedras constructivas, antes de proyectar sobre el pentagrama la idea poética?

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 con la correlación ritmo-metro. Se afirma así, desde un principio, un antagonismo entre los dos fenómenos, debido a la evolución casi independiente del fenómeno rítmico:



Incluso cuando el ritmo de zarabanda se disgrega en valores pequeños de igual duración, este ritmo permanece casi siempre perceptible debido a la convergencia de la tensión armónica o melódica.<sup>18</sup>

Los momentos de polirritmia no representan un aspecto insólito de la literatura bachiana para instrumentos de cuerda. Llenos de fantasía, esos momentos resultan de la superposición y la permutación de los distintos aspectos variacionales del ritmo inicial:



18. El mismo fenómeno se puede ver en algunas de las variaciones del final de la 4ª Sinfonía de J. Brahms.

La densidad rítmica del discurso musical –subrayada también por la presencia de la polirritmia, correlacionada con el plan melódico-armónico (con el cual convive en una unidad dialéctica)– contribuye a generar olas de tensión.<sup>19</sup> Se perfilan así numerosos arcos, curvas energéticas (E. Kurth), que sostienen el plan arquitectónico en la articulación de la forma (véanse las tablas 1, 2 y 3). La presencia de estos arcos repercute también sobre el cuadro microestructural, enriqueciendo el conjunto de la noción variacional con un nuevo elemento.

### *La variación polifónica*

Una de las dimensiones características esenciales de la *Chacona en re* es la escritura polifónica. En las *Seis Sonatas y Partitas* escritas para violín solo *senza basso*, el violín, instrumento melódico por excelencia, será investido con las funciones melódicas que perfilan las funciones armónicas propias del *basso ostinato*. De aquí resulta una escritura “mixta”, donde algunas secciones con polifonía real, o aparente (“*Scheinpolyphonie*”), alternan con superficies de naturaleza monódica, estableciéndose entre ellas un perfecto equilibrio. Con la variación de factura polifónica se amplía el área de expresión de las variaciones melódicas, armónicas y rítmicas.

19. Ernst Kurt, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Berna, Verlag Krumpholz. Co. (1956); pág. 525.

Los momentos de polifonía latente son objeto de una atención particular. La comprensión y la valoración de los momentos de polifonía latente, urdida de una forma tan matizada, la interpretación o las desviaciones no siempre autorizadas de las distintas ediciones, sitúan a menudo al intérprete de la *Chacona* en una difícil posición. El gran maestro del violín G. Enescu aporta sugerencias extraídas de su experiencia como eminente pedagogo e intérprete:

[...] 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 *Chacona* les aconsejo a menudo: ¿os perdéis? ¿os ahogáis? Escribid el texto a más voces, a cuatro pentagramas; repartid las líneas musicales sobre los 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.<sup>20</sup>

En el conjunto de la técnica variacional se mencionan a continuación distintos procedimientos contrapuntísticos, con los cuales Bach enriquece sin cesar la paleta expresiva.

El *Contrapunctus floridus*, la forma de expresión contrapuntística dibujada con rasgos concisos y flexibles, aparece como un aglutinante 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 propugnada en la variación 9 viene “adornada” (*coloratorio*), creándose una nueva estructuración de la tensión.

Una correlación parecida se da también entre las variaciones 7 y 8, con una nueva sobreposición 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 y 45 y 50. Extendiéndose sobre superficies más restringidas, el fenómeno puede tomar el siguiente aspecto:

var. 43 - 44:	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 22 –el *clímax* melódico de la sección A, donde la imitación *fugato* de entre dos ideas, derivadas y construidas a base de la célula tetracordal, y tricordal respectivamente, produce un fragmento de un inigualado ingenio artístico.

20. George Enescu. Edit. muzicala a U. C. R. Bucarest (1966); pág. 79.

Esta enumeración sucinta no agota todos los procedimientos contrapuntísticos contenidos en la *Chacona*. Destacan a continuación en esta gran variedad, la técnica de la *disminución* ("Brevitationsgesetz"), y el *movimiento en espejo (rectus-inversus)* de las distintas ideas, procedentes del tetracordo o tricordo. Todo el conjunto de estos medios expresivos polifónicos contribuye a una subrayada organización lógica del material musical. Nos mantenemos entre los límites y el carácter de una *Tendenzanalyse*<sup>21</sup> y nos quedamos con estas pocas consideraciones, con las que se perfila una imagen de conjunto con respecto a la *Chacona en re menor*, en torno a la cual se han emitido opiniones tan diversas y, a menudo, controvertidas.

### Correlaciones matemáticas

En la más que abundante literatura musicológica sobre la *Chacona en re menor*, no faltan las afirmaciones que acusan una ascendencia medieval, en su correlación entre la ciencia matemática y la música. Uno de los principios orientadores de la música en el periodo barroco se basa en el orden, proporción, número y cantidad: constituye la correlación con la *Scientia Mathematicæ*.<sup>22</sup>

En el periodo histórico de la creación de Bach, el concepto de belleza es todavía tributario de la filosofía escolástica y se inclina hacia esta exégesis, atribuyendo a los números significados teológicos (*numerorum misteria*). La *Chacona en re menor* acusa también esta atribución: la monumentalidad arquitectónica de esta obra está dominada por una severa lógica matemática. Se observa con claridad que la base de la *Chacona* la constituye una estructura arquitectónica preestablecida de 256+1 compases, siendo el número constructivo una potencia de 4 compases:  $4 \times 4 \times 4 \times 4 = 256$ ; ( $4^4=256$ ).<sup>23</sup>

Otra correlación se establece entre los tres apartados de la forma, A + B + Av,

A	B	Av
I	II	III
menor	mayor	menor
33 var.	19 var.	12 var.

21. Dieter de la Motte, *Musikalische Analyse*. Kassel, Ed. Bärenreiter, (1968); pág. 107.

22. Rolf Dammann, *Op. cit.*; pág. 92, 146, 477; Toduta, S. *Op. cit.* vol. II; pág. 73.

23. S. Toduta, *Op. cit.*; pág. 76.



la proporción entre las partes de este macrocosmos acercándose a las de la sección áurea (*Sectio aurea*):

$$\begin{array}{ccc} 30 : & 18 : & 12 \\ 5 : & 3 : & 2 \end{array}$$

La ley de la sección áurea se puede ver también en la construcción de cada apartado por separado:

A 33 var. = 22 + 11, la proporción 2:1 (en la var. 22, el *climax* melódico).

B 19 var. = 11 + 6 + 2 (en la var. 45 se anuncia la sección Av.).

Av 12 var. = 8 + 4 (la var. 61 representa la última variación rítmica).

El primer apartado (A) y el resto de la obra (B+Av) se relacionan en una proporción de equilibrio:

$$\frac{A}{B+Av} \quad \frac{33}{19+12} \quad \frac{1}{1}$$

El mundo de las cifras es inequívoco; su poder de persuasión es indeclinable. La presencia del orden cartesiano-racionalista en la construcción de la *Chacona en re menor* es abrumadora. Su arquitectura se impone como un triunfo de la lógica matemática. Es la quinta-esencia de una *Œuvre* que pone de relieve el inmenso conjunto de conocimientos con el que está investida la sabiduría musical de Bach, sabiduría construida sobre el fundamento de una visión transfigurada del *numerorum misteria*. ■

Traducción: **Corneliu Avram Madru**

Tabla 1

J. S. Bach: Chacona (Análisis melódico)

The musical score is presented in 16 staves, each representing a different melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with vertical dashed lines indicating structural divisions. The staves are labeled as follows:

- C.F.
- 1
- 2
- c. 9
- 3
- c. 13
- 4
- c. 17
- 5
- c. 21
- 6
- c. 25
- 7
- c. 29
- 8
- c. 33
- 9
- c. 37
- 10
- c. 41
- 11
- c. 45
- 12
- c. 49
- 13
- c. 53
- 14
- c. 57
- 15
- c. 61
- 16

LA CHACONA DE LA PARTITA NÚM. 2 BWV 1004

Tabla 1 (cont.)

17 c. 65  
18 c. 69  
19 c. 73  
20 c. 77  
21 c. 81  
22 c. 85  
23 c. 89  
24 c. 93  
25 c. 97  
26 c. 101  
27 c. 105  
28 c. 109  
29 c. 113  
30 c. 117  
31 c. 121  
32 c. 125  
33 c. 129




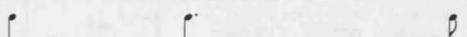



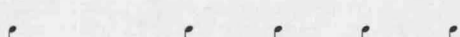











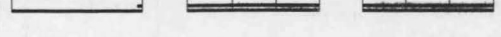
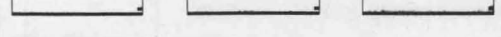
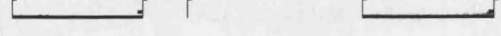
Tabla 2

J. S. Bach: Chacona (Análisis armónico)

c.						Comentario
I 1-4	re (re) re: I <sub>5</sub>	re do# II <sub>2</sub> V <sub>5</sub>	re sib I <sub>3</sub> VI <sub>10-9</sub>	sol la do# IV V <sup>6-7-5-6</sup> <sub>4-3#</sub>	re I <sub>4-3</sub>	menor
II 5-8	re (re)	re do#	re sib (sib) VI <sup>10</sup> —	sol la II <sub>5</sub> V <sup>8-7</sup> <sub>4-3#</sub>	re I <sub>3</sub>	
III 9-12	(re) I	re do#	re sib sol VI <sup>10-5</sup> IV <sup>8-7</sup> <sub>6-5</sub>	la la V <sub>4-3#</sub>	re I <sub>3</sub>	
IV 13-16	(re)		re sib sib VI VII <sub>2#</sub>	la sol la V <sub>4</sub> (II <sub>6</sub> ) <sub>4-3#</sub>	re I <sub>8</sub>	
V 17-20	re re I (VI <sub>6</sub> )	do# do# do# Sol II <sub>6</sub> V <sub>4#</sub> <sub>2</sub>	si# sib sib I II <sub>4</sub> <sub>(3)</sub>	la si# do# re mi do# re V <sup>6-7</sup> <sub>(4)#</sub>		Passus duriusculus
VI 21-24			sol# II <sub>6</sub> <sub>5</sub>	la V <sub>4</sub> <sup>7-5</sup> <sub>3#</sub> 7	re I <sub>3</sub>	
VII 25-28	(re) I <sup>10-9-8-7#-8</sup>	re do# II <sub>(7)</sub> V <sub>5</sub>	re sib I IV <sup>6</sup>	sol la IV <sub>7</sub> V	re I	
VIII 29-32	(re) I	do# (IV) #VII <sup>7</sup> V <sub>2</sub>	sib I <sub>6</sub> IV <sub>6</sub> II <sub>6b</sub> <sup>(sn)</sup>	sol# la IV <sub>5</sub> <sup>7</sup> <sub>#D</sub> V <sub>4</sub>	re I	
IX 33-36	re re I	do# do# La V <sub>(2)</sub> Re 4# I <sub>6</sub> V <sub>5</sub> Sol V <sub>4#</sub> <sub>(2)</sub>	si sib Do I <sub>6</sub> V <sub>5</sub> Fa V <sub>4</sub> <sub>2</sub>	la I <sub>6</sub>	(re) I	Polif. latente
X 37-40	(re) I La V II	do# do# I I V	si sib I IV II (V)	la do I V	re I	Passus duriusculus

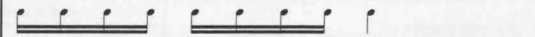
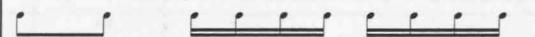


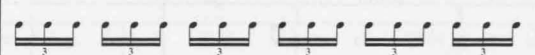
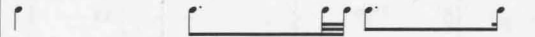


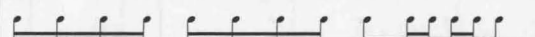


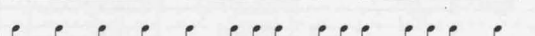



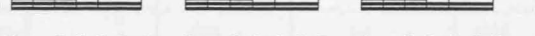
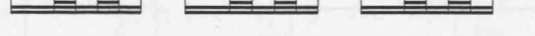
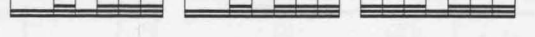
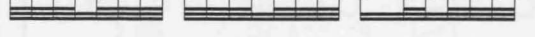
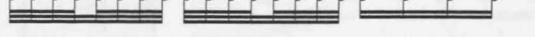
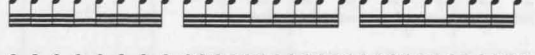
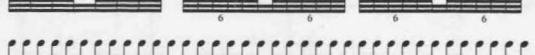
Tabla 3

J. S. Bach: Chacona (Análisis rítmico)

núm.	Fórmula rítmica	locul aparitie	
		núm. var.	cc.
1		64	257
2		34	132
3		32	128
4		1	2
5		15	57
6		33	129
7		49	196
8		45	178
9		33	132
10		7	25
11		1	4
12		64	253
13		2	5
14		34	134
15		7	26
16		7	27
17		35	139
18		53	210
19		54	213
20		3	10
21		4	16
22		51	201

MONOGRÁFICO

Tabla 3 (cont.)

23		64	255
24		7	28
25		9	36
26		8	29
27		61	242
28		2	8
29		4	13
30		6	21
31		57	225
32		17	65
33		17	67
34		21	84
35		18	69
36		31	121
37		31	124
38		57	227
39		57	228
40		17	68
41		19	73
42		18	72
43		27	105
44		27	106



PARTITA NÚM. 2 EN RE MENOR

BWV 1004

Ciaccona ①

8

13

18

23

28

32

37

41

45

49 (13)

53 (14) (15)

58 (16)

63 (17)

66

68 (18)

71

73 (19) *tr*

75

77 (20)

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered on the left side of each staff. Circled numbers 13 through 20 are placed above specific measures, likely indicating rehearsal points. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as trills. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

LA CHACONA DE LA PARTITA NÚM. 2 BWV 1004

81 (21)

84 (22)

86

88 arpeggio (23)

90 (24)

97 (25) (26)

104 (27) (28)

111 (29) (30)

118 (31)

122

125 (32)

132 (34) (35)

139 (36)

145 (37) (38)

150 (39)

154 (40)

158 (41)

162 (42)

166 (43)

170 (44)

The musical score consists of ten staves of music, each starting with a measure number and a circled measure number. The key signature changes from one flat (B-flat) to two sharps (F# and C#) between measures 132 and 139. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and slurs.

LA CHACONA DE LA PARTITA NÚM. 2 BWV 1004

174

177 (45)

181 (46)

185 (47) (48)

192 (49) (50)

199 (51) arpeggio

205 (52) (53)

211 (54)

215 (55)

219 (56)

MONOGRÁFICO

Musical score for Monográfico, measures 223-254. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 223, 227, 229, 233, 237, 241, 244, 247, 249, and 254 are indicated at the beginning of their respective staves. Circled measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, and 64 are placed above specific measures. The score concludes with a double bar line and repeat dots.