

## PROCEDIMIENTOS DE CITA ESTILÍSTICA EN LA OBRA INICIAL DE SOFIA GUBAIDULINA

**Germán Gan Quesada**

### Introducción

Tras la tardía asunción de las técnicas dodecafónicas y seriales por la música soviética a comienzos de los años 60 en la obra de autores como A. Volkonski o E. Denisov, los años centrales de este mismo decenio contemplan la consolidación de un interés indudable por el uso de procedimientos de cita musical, fundados preferentemente en sonoridades barrocas (A. Pärt, *Collage über Bach*, 1964 – *Pro et contra*, 1966), tópicos musicales románticos – como es el caso de la producción del ucraniano V. Silvestrov – o texturas de ‘collage’ – A. Schnittke, *Sinfonía n. 1*, 1969-1972 –.

En este contexto es preciso señalar que la compositora tártara Sofia Gubaidulina (1931) – miembro, junto con los mencionados Denisov y Schnittke, de la ‘tríada’ protagonista de la música soviética en la segunda mitad del siglo pasado – se ha manifestado a menudo en contra de su consideración bajo una perspectiva ‘poliestilística’ al respecto de ciertas obras algo posteriores, como *Offertorium* (1980), *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* (1982) o *Meditación sobre un coral de Johann S. Bach* (1993) en que cita estructuralmente músicas de H. Schütz o del organista de Eisenach; así, en una entrevista de 1998 afirmaba al respecto:

“Discussing this and other quotations in my music, some musicologists talk about polystylism. I absolutely disagree with such a notion. My use of quotations differs from Schnittke’s in principle: I do not play with styles”

En realidad, se trata de una valoración un tanto injusta de la propia concepción de Schnittke de lo ‘poliestilístico’, mucho menos lúdica de lo que la opinión de Gubaidulina deja traslucir; así lo muestra, al menos, el artículo de

Schnittke *Tendencias poliestilísticas en la música moderna* – escrito durante la composición de su *Sinfonía n. 1* – en que el compositor ruso defiende una visión mucho más sutil de la práctica citacional e incluso poseedora de ciertas implicaciones metafísicas como huella en la creación presente de la “dramatización musical de cuestiones eternas”.

Y, de hecho, la propia música de Gubaidulina – que se había consolidado en el camino de la composición dodecafónica a mediados de la década de los 60 con obras tan señalables como la *Sonata para piano* o los *Cinco estudios para arpa, contrabajo y percusión*, piezas ambas escritas en 1965, y que a fines del período comenzaría con su experimentación en el terreno de la composición electroacústica – entró pronto en un período creativo dominado por la insistente presencia de giros estilísticos tonales y modales que coexisten en un marco de innovación estructural y textural y que conforman gradualmente un lenguaje musical propio que se impregna de un universo simbólico de naturaleza trascendente, expresado de manera definitiva en piezas como *Introitus* (1978) o *In croce* (1979).

En esta conquista de un espacio simbólico personal, el recurso a citas de material musical preexistente pronto toma relevancia y busca, a menudo, expresar drásticamente el conflicto entre diferentes concepciones del papel del artista en la sociedad y la indudable influencia del entorno vital sobre el mundo poético de todo creador; éste es el caso de una composición como *La hora del alma* – en sus sucesivas versiones de 1974 y 1976 – en que Gubaidulina pretende reflejar la oposición entre la opresión política de las autoridades soviéticas y la libertad interior de la poetisa Marina Tsvetaeva superponiendo estratos sonoros irreconciliables:

“I decided to make percussion the medium representing Marina’s soul, her irrationality and mysticism. Her musical antagonists are Soviet popular and patriotic songs, representing vulgarity and the aggressiveness of the common crowd as bred

by the Soviet system. I introduce these songs in the climax of the concerto, as a polystylistic episode... When the percussionist begins his solo, I feel in the sounds of the tom-tom his indignation and protest. It is Tsvetaeva's protest against the vulgarity and aggressiveness of the people, of the entire society”

Sin embargo, la cita literal es un procedimiento raramente puesto en juego por la compositora en este período; en su lugar, Gubaidulina prefiere alusiones de carácter más indirecto y presentes en todos los niveles constitutivos del discurso musical, según nos proponemos mostrar brevemente en los párrafos siguientes.

Así, y en lo concerniente a la construcción interválica y melódica, el biógrafo M. Kurtz constata la existencia de una simbología primaria en la música de la compositora tártara ya en 1968 y a propósito de la primera versión de la cantata *Noche en Menfis*, una obra en la que, supuestamente, el ámbito interválico inferior a la tercera menor vendría a representar la naturaleza humana frente a las instancias sobrenaturales, dominadas por intervalos consonantes de mayor amplitud como la cuarta y quinta justas.

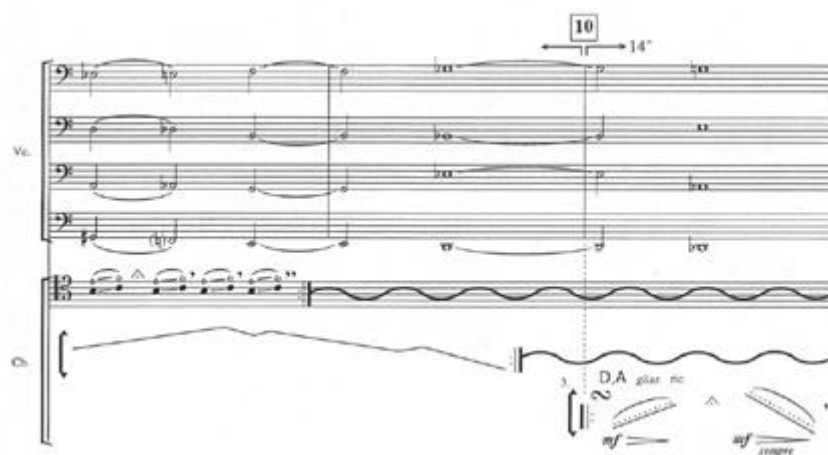
A fines del período en cuestión, Gubaidulina sostendrá una interpretación simbólica similar para el concierto para piano y orquesta *Introitus*, donde se desarrolla un programa subyacente que conduce la emancipación introspectiva del hombre desde su fundamento sensorial – representado por medio de una escritura microtonal – hasta alcanzar, pasando por estructuras cromáticas y diatónicas, un status espiritual volcado en el uso de fórmulas pentatónicas.

Quisiéramos referirnos más detalladamente, sin embargo, al uso de un *topos* interválico que aparece en la música de Gubaidulina alrededor de 1974 y que se prolonga hasta la actualidad: se trata de una figura de glissando semitonal – a veces modulado microtonalmente – que la compositora asocia

con contenidos expresivos de sufrimiento y dolor, incluso con la adición de indicaciones interpretativas explícitas, como en el *Trío para tres trompetas* (1976), n. 13-15, donde se señala con la expresión ‘quasi pianto’ (al borde del llanto).

Por otra parte, ‘doloroso’ es un matiz expresivo usual en las partituras de Gubaidulina ya desde comienzos de la década de los 60 (‘dolente’ en una de las últimas variaciones de su *Chacona* para piano, 1962) y en el decenio posterior (*Diez preludios para violonchelo solo*, 1974, n. 6; *Trío para tres trompetas*, n. 7) y se vincula en alguna ocasión con sonoridades glissando, como en el quinto de los *Cinco preludios para arpa, contrabajo y percusión* [Andante] en la parte de tamboril.

Esta figura, cuya tradición puede remontarse a las representaciones retóricas barrocas del suspiro y del sollozo – a modo de ‘lamento’ – aparece por vez primera en *Quattro* (1974), para cuarteto de metales, y toma un significado emotivo acabado en el tercer movimiento del *Concierto para fagot y cuerda grave* (1975), una composición repleta de implicaciones simbólicas en su intención de expresar la inútil lucha del antihéroe solista contra la temible actitud de masa del tutti.



**EJEMPLO 1.** *Konzert für Fagott und tiefe Streicher*, III, n. 9-10

© by permission of MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg

Un ejemplo ulterior de esta ‘figura de lamento’ obra como material temático del *Cuarteto para cuatro flautas*, compuesto en 1977, y como estrato de fondo del episodio climático de la *Dúo-Sonata para dos fagotes* del mismo año, caso sobre el que volveremos más adelante.

Un aspecto más desarrollado de este trabajo interválico relacionable con elementos históricos lo encontramos en la construcción de espacios melódicos generados a partir de un germen modal – tetracordal (*De profundis*, 1978) o pentatónico (última sección de *La hora del alma*) – o de una escala modal completa que a menudo se despliega totalmente dando lugar a melodías de carácter lírico.

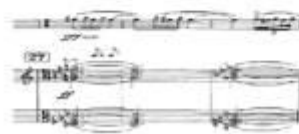
Esto se muestra, especialmente, en una serie de melodías arraigadas en el modo dórico, con inflexiones tonales frecuentes hacia la tonalidad de Re m, como en la sexta pieza [‘Canción del pescador’], de los *Juguetes musicales* para piano (1969), la tercera de las *Canciones para contar* (1972) o el tercero de los *Diez preludios para violonchelo solo* [‘Con sordino-senza sordino’]; es rastreable incluso la alusión a un modelo directo concreto, la secuencia gregoriana ‘Dies irae’, en la duodécima pieza, ‘Eco’, de la mencionada colección para piano, en un uso que reaparecerá de manera evidente en una obra mucho más reciente, *In Erwartung* (1994) para cuarteto de saxofones y percusión.

Por lo que respecta a la construcción armónica, la tonalidad parece tener en la música de Gubaidulina de los 70 un papel constitutivamente ambiguo: puede reflejar, en sus formas y esquemas más rutinarios, la banalidad e inconsciencia de la vida cotidiana – como el arpeggio de Sol M recurrente en el *Concierto para fagot y cuerda grave* o los diseños melódicos extraídos de

canciones populares en *La hora del alma*, que se caracterizan como ‘sentimentales’ y ‘vulgares’ en su reaparición autotextual en el cuarto movimiento del citado concierto – y, a un mismo tiempo, transmitir en sus elementos más primarios – acordes perfectos mayores y menores – contenidos semánticos de pureza (*De profundis*, c. 180, Mi M) e inocencia (tema de la viola en *Jardín de alegrías y tristezas*, 1980) expresados en el registro agudo.

Las connotaciones expresivas tradicionales de determinados *topoi* armónicos, como la naturaleza expectante del acorde de 7ª disminuida, están también presentes en composiciones de la creadora rusa como *Introitus* – pasaje cadencial hacia la tercera y última sección –, de modo muy similar a su uso en la transición hacia la coda de *Tabula rasa* (1977) de Pärt.

Una práctica particular que aparece en muchas obras del período, sobre todo en aquéllas que incorporan a su plantilla instrumentos de teclado (órgano) – como la abandonada *Bacanal* (1978), *Detto I* (1978) o *In croce* (1979) –, es el uso de oposiciones bitonales cromáticas como medio de construcción de secciones climáticas de notable intensidad armónica y dinámica.



**EJEMPLO 2, *In croce*, n. 27**

© by permission of MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg

Por su parte, y en lo relativo al uso de fórmulas rítmicas tradicionales, la influencia de ciertos ritmos de jazz visible en sus primeras obras de vanguardia – así, en el tercer movimiento de la *Sonata para piano* o en algunas variaciones de la *Chacona* para piano – y perpetuada en composiciones más recientes, como *Quasi hoquetus* (1984), se decanta en este período hacia lo que podría denominarse ritmo ‘sarcástico’, un patrón definido por su carácter bailable y jocoso, cercano al ritmo ‘pointé’ barroco y asociado con contextos semánticos irónicos – por ejemplo, en la cadenza solista del concierto para violín y orquesta *Offertorium* (1980), p. 56, donde aparece con la indicación ‘impertinente’ – que oscilan entre lo fantasmagórico – *Detto II* (1972), n. 31-36 [negra, silencio de corchea, corchea, negra / negra, negra, negra] – y lo brutal – es el ritmo dominante, con un sabor ‘swing’ (*Concierto para fagot y cuerda grave*), del episodio citacional de *La hora del alma* ya comentado –.

Una versión más ‘noble’ de este ritmo pointé se estiliza en alusión al patrón rítmico de la zarabanda, con su característico énfasis en el segundo tiempo del compás ternario, en momentos de poderosa expresión, como el episodio central de *Misterioso* (1977), para conjunto de percusión (n. 22 [negra, negra, silencio de corchea, corchea / negra, blanca]) o como ritmo estructural del segundo movimiento del *Concierto para fagot y cuerda grave*, donde aparece desplazado en virtud de un fraseo opresivo y en conjunción con un lento ascenso melódico en busca del unísono como punto de partida para las intervenciones ‘consonantes’ del solista.

**EJEMPLO 3,** *Konzert für Fagott und tiefe Streicher*, II, inicio

© by permission of MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg

Junto con esta presencia de estilemas paramétricos relacionados con el universo de la cita, es también evidente la querencia de Gubaidulina por modelos texturales de origen histórico; en este sentido, no es extraña la presencia de episodios en que una escritura de coral se aprovecha en secciones climáticas de una pieza para crear tensiones y distensiones perceptivas: el precedente que constituye *Concordanza* (1971) y su diálogo antifonal entre maderas fuertemente disonantes y la respuesta consonante



cadencial de la cuerda asume una forma más desarrollada en el *Cuarteto de cuerda n. 1*, escrito el mismo año y en cuya sección central el violonchelo dibuja un reposado ascenso en que dobles y triples cuerdas alternan acordes disonantes y consonantes para desembocar en un marco acordal de Do M que culmina el pasaje.



**EJEMPLO 4,** *Streichquartett n. 1*, n. 34-35

© by permission of MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg

Las implicaciones estáticas de la escritura coral son exploradas por la compositora en otras obras de la misma década (*Lamento para tuba y piano*, 1977; *Detto I*), bien contradiciendo las expectativas del oyente – por ejemplo, elidiendo las cadencias finales consonantes (*Trío para tres trompetas*; *Cuarteto para cuatro flautas*) –, bien exagerando sus cualidades eufónicas hasta alcanzar casi el dominio de la panconsonancia (*Offertorium*, especialmente su sección final; *Descensio*, 1981)



**EJEMPLO 5,** *Quartett für vier Flöten*, II, n. 37-39

© by permission of MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg

También resulta muy común el uso de pasajes de pedal, en que éste opera como fondo para desarrollos melódicos en la frontera de la tonalidad, como es el caso de *Luz y oscuridad* (1976, pedal de 3ª m, Do-Mi b) y, de manera más sutil, en *La hora del alma*, en cuyo final un suave pedal Re en timbales sustenta la melodía pentatónica del tschang, en perpetua búsqueda de una dominante jamás alcanzada.

Por último, no podemos dejar de considerar la existencia de esquemas formales clásicos en las composiciones de Gubaidulina de la década de los 70;

de hecho, el principio dialéctico de la forma sonata funciona como guía operativa en muchas obras de la compositora, incluso en su producción más reciente, aunque renunciando al aprovechamiento de oposiciones tonales. Sin embargo, el establecimiento de relaciones estructurales entre secciones y movimientos de obras de amplias dimensiones, como el *Concierto para fagot y cuerda grave* y el *Cuarteto para cuatro flautas*, casa bien con esquemas generales de exposición-desarrollo-recapitulación y se apoya en una conciencia plena de la perfecta definición de los perfiles de un material temático ‘tradicional’.

Al mismo tiempo, la fascinación por la música barroca emerge en la opción por formas de concierto grosso como alternativa al concepto clásico-romántico de escritura concertante – p.ej. en *Misterioso* – y, singularmente, en la construcción de largos pasajes de tendencia ascendente (anábasis) y descendente (catábasis), entendida, aunque no unívocamente, desde el punto de vista de la creciente tensión y distensión melódica.

Este recurso aparece a mediados de los años 60 (*Pantomima para contrabajo y piano*, 1966) y a lo largo de la década siguiente (*Escalones*, 1972; *Concierto para fagot y cuerda grave*) incorpora un simbolismo añadido en ciertas obras como consecución, por medio del ascenso de registro, de un estado de libertad de las angustias humanas (*Detto II, De profundis*); ejemplo acabado de ello es la combinación del glissando ‘lamento’ (segundo fagot) y de una lenta anábasis (primer fagot) en el desarrollo de la *Dúo-Sonata para dos fagotes*.

## Conclusión

Si, como escribiera René Char en 1944, “le poète est le conservateur des infinis visages du vivant”, la música, por medio de sus hondas posibilidades emotivas y de su capacidad simbólica, enraizada por igual en la conservación de la tradición creativa y en su combinación con la búsqueda urgente de

renovados medios expresivos, bien merece, en la obra de ciertos autores, idéntico título de 'guardián de los infinitos rostros de la Vida'.

En el caso de la obra de Gubaidulina, la década de los 70 supone para la compositora la consolidación de sus recursos técnicos y la emergencia de una poética personal que halla sus primeros frutos mayores a fines de la década, como en *Offertorium*, donde el tratamiento exhaustivo del tema de la *Ofrenda musical* bachiana inaugura una vía de reflexión sobre músicas y estilemas sonoros de otros autores y épocas, que se abre paso de manera continuada en su catálogo posterior, en obras como *Aleluya* (1989), *Impromptu para violín, flauta y orquesta* (1996) o *Reflection on the theme BACH* (2002).

De este modo es posible, por añadidura, sostener una perspectiva claramente formada de la cita musical en el caso de la compositora tártara, que opta por un mundo referencial muy limitado en comparación con el voraz apetito intertextual de otros compositores coetáneos; al mismo tiempo, esta limitación parece proveerla de un medio perfectamente eficaz para vehicular un pensamiento poético lentamente conformado que encuentra en la cita un mecanismo fiable de comunicación y un campo abierto para definir una genealogía musical propia que en obras de grandes dimensiones recientes, como el ciclo constituido por *Johannes-Passion* (1999-2000) y *Johannes-Ostern* (2001), halla, por el momento, su penúltima culminación.

### Para leer más

Restagno, Enzo. ed. *Gubajdulina*. Torino: EDT, 1991. Col. Musica contemporanea, 8.

Neary, Fay Damaris. *Symbolic Structure in the Music of Gubaidulina*, Diss. The Ohio State University, 1999.

Kurtz, Michael. *Sofia Gubaidulina. Eine Biographie*. Stuttgart: Urachhaus, 2001.



Procedimientos de cita estilística en la obra inicial de Sofia Gubaidulina.  
Germán Gan Quesada

Ivashkin, Alexander, ed. *A Schnittke Reader*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

[www.paul-sacher-stiftung.ch](http://www.paul-sacher-stiftung.ch)

[www.sikorski.de](http://www.sikorski.de)