



Vigilada Mineducación

**Adagio de la sonata para violín BWV 1005 de Johann Sebastian Bach:  
Una propuesta de interpretación desde un punto de vista histórico**

Adagio from the violin sonata BWV 1005 by Johann Sebastian Bach:  
A proposal of interpretation from a historical point of view

**Jhon Harrison Cano Cuervo**

Trabajo para optar por el título de magister en música

Asesora:

Laura Isabel Lennis-Cortés, PhD.

UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN MÚSICA  
MEDELLÍN

2024

## **Adagio de la sonata para violín BWV 1005 de Johann Sebastian Bach Una propuesta de interpretación desde un punto de vista histórico**

**Resumen:** Dentro de las diferentes interpretaciones de las obras de Johann Sebastian Bach para violín solo, la mayoría de los intérpretes actuales han optado por dos visiones interpretativas muy diferentes: una moderna basada en recursos y conocimientos actuales que incluye el uso del vibrato y posiciones altas, y la histórica, que buscaba recrear el sonido de su época dentro de las convenciones y posibilidades interpretativas del momento. El propósito de este artículo es presentar una propuesta interpretativa desde un punto de vista histórico del *Adagio* de la *Sonata para violín BWV 1005* de J. S. Bach basado en el Tratado sobre los principios fundamentales del violín, escrito por Leopold Mozart en 1756.

**Palabras clave:** Violín, interpretación histórica, autenticidad, obra musical, intérprete.

## **Adagio from the violin sonata BWV 1005 by Johann Sebastian Bach: A proposal of interpretation from a historical point of view**

**Abstract:** Within the different interpretations of the works of Johann Sebastian Bach for solo violin, most performers today have opted for two very different interpretive visions: a modern one based on current resources and knowledge that includes the use of vibrato and high positions, and the historical one, which sought to recreate the sound of its time within the conventions and interpretive possibilities of the moment. The purpose of this article is to present an interpretative proposal from a historical standpoint of the *Adagio* from the *Violin Sonata BWV 1005* by J. S. Bach based on the *Treatise on the Fundamental Principles of Playing the Violin*, written by Leopold Mozart in 1756.

**Keywords:** Violin, historical interpretation, authenticity, musical work, performer.

## INTRODUCCIÓN

La propuesta de este proyecto se construye a partir de la búsqueda de una interpretación históricamente informada para lograr la ejecución del *Adagio* de la tercera sonata de Johann Sebastian Bach BWV 1005, de manera que se acerque a la intención de la época del autor.

Con el paso del tiempo, una gran cantidad de violinistas han creado interpretaciones de gran calidad. Esto ha permitido que se den diferentes perspectivas a partir de dos visiones interpretativas:

1. La interpretación moderna que usa todos los recursos descubiertos hasta hoy en día como son el arco moderno, el uso constante del vibrato y el uso de las posiciones altas en todas las cuerdas para crear una visión de la obra que aproveche estas posibilidades.
2. La interpretación histórica busca recrear música tal y como se hizo en su momento de la forma más detallada y exacta posible teniendo en cuenta el contexto histórico de la obra y su compositor e incluso los factores externos a estos como el tipo de instrumentos que manejaban y los espacios donde se interpretaba la música en su momento.

En este artículo, se describen los dos tipos de interpretación, lo que permite adoptar una postura frente a la toma de decisiones para la interpretación del *Adagio* de la tercera sonata de Johann Sebastian Bach BWV 1005. Aunque se argumentan las razones para proponer una interpretación histórica, el autor de este artículo cree que no hay una visión acertada o correcta para abordar esta música; ambas visiones son

posibles y concebibles. La gran diferencia de la interpretación moderna frente a la histórica consiste en la intención que lleva al intérprete a ser más independiente de las ideas interpretativas originales del autor.

En su experiencia personal como violinista, se ha educado casi por completo bajo una visión moderna de la interpretación. Sin embargo, he encontrado en la interpretación histórica una nueva ruta interpretativa que quisiera explorar más a fondo, esta sería la razón por la cual se inició este artículo.

## **MARCO TEÓRICO**

### **La obra en la música y su identidad**

Una obra musical es considerada una estructura sonora que origina una secuencia de sonidos indicada por un compositor. Esta suele estar organizada por elementos como la afinación, el ritmo, la armonía, la clave y la métrica; elementos que, a su vez, son organizados dentro de estructuras superiores como melodías, secciones y movimientos. Además, se define como un conjunto rítmicamente articulado de notas temperadas especificadas por un compositor (S. Davies, 2001).

Es importante entender que cambios en estos elementos pueden alterar una obra convirtiéndola en otra totalmente diferente. Por ejemplo, tener una secuencia simple de notas como do, re, mi, fa, sol, la, si do y al alterar su orden, altura y/o ritmo podemos obtener una frase totalmente distinta (Ver Figura 1):

**Figura 1.**

*Secuencia de notas y su alteración.*



Frente a lo anterior, Davies (2001) dice que no es debido reducir el significado musical de una pieza a sus elementos básicos, ya que estos organizados en estructuras mayores, son los que le proporcionan identidad a una pieza. Además, no existe una jerarquía de importancia entre ellos; por ejemplo, en algunas vemos gran importancia en las melodías, mientras que, en otras, hay ausencia de estas.

Levinson (1980a) afirma que una obra es una estructura sonora compuesta por un compositor y que, al ser interpretada por un músico, se convierte en normativa en un momento específico. Davies (2001), de acuerdo con Levinson, agrega que una obra es una estructura sonora interpretada que se convierte en normativa, en un entorno músico-histórico; es decir, la observa como un producto musical con una dimensión sociocultural.

Como violinista e intérprete considero acertada la conclusión de Davies. Una obra musical emerge desde su proceso creativo, el cual está inmerso en un contexto sociocultural, con unas convenciones musicales determinadas, especialmente, por la práctica interpretativa que se da en ese contexto. Por ejemplo, en las primeras

audiciones de la obra, esta puede verse afectada de acuerdo con las decisiones y capacidades del intérprete que la ejecute, pudiendo llegar incluso al punto donde el compositor decida modificarla de acuerdo con lo que escuche, todo esto debido a la interpretación que se le pueda dar a esta.

### **Interpretación musical**

Podemos entender la interpretación musical como el proceso mediante el cual se llega a la comprensión de los contenidos que ofrece el compositor en una partitura. Esta comprensión requiere, además, un conocimiento profundo por parte del intérprete, quien debe deducir los códigos estilísticos implícitos en una obra para tomar decisiones estéticas apropiadas en torno a su ejecución (Meyer, 1956; Davies, 2017).

Esta no debe ser confundida con el término tomado del inglés, *performance*, a través del cual se hace tangible un trabajo musical. Según G. Mazzola y S. Göller (2010), el *performance* es un componente musical donde se hace perceptible a través de la ejecución un proceso de análisis interpretativo. En este sentido, podríamos concluir que el *performance* es el resultado representativo de una interpretación y que esta es el proceso analítico detrás del *performance*.

La música, al ser concebida como lenguaje, necesita tanto de un emisor como de un receptor. Luis Orlandini (2012), en su artículo *La interpretación musical*, dice que la práctica de la interpretación musical podría remontarse a la Edad Media o al Renacimiento, esta no era una especialidad y era inherente al compositor. Se puede

decir que desde sus inicios había ejecutantes de las obras, los cuales se convirtieron en especialistas en interpretación.

En la interpretación se ven superpuestas las intenciones del compositor y las intenciones del intérprete. Debido a esto, el intérprete, desde su voluntad interpretativa, tiene la intención de transmitir el contenido musical de una obra de la mejor manera posible al espectador. Esta voluntad nace, por lo general, de problemas de la estructura de la composición y de cómo es transmitida a través del tiempo. De acuerdo con T. O'Grady (1980), algunos de estos serían:

1. La notación no alcanza a transmitir las intenciones del compositor. Por lo tanto, la partitura debe ser interpretada y es responsabilidad del intérprete no cambiar las ideas originales del texto. Por lo general, la falta de precisión en la notación no es tan grande como para justificar cambios mayores en los contenidos de la página impresa.
2. La composición como tal no es un ente totalmente acabado y necesita la ayuda del intérprete para su cumplimiento. La intervención del intérprete puede generarse desde un propósito informativo estilístico o técnico. Por lo tanto, su buen gusto y conocimiento son fundamentales para informar adecuadamente al compositor.

En el momento en que el intérprete trata de transmitir la música mediante su interpretación a un público, aparece una nueva problemática acerca de si la interpretación de esta música es auténtica, y por consiguiente, qué quiere decir autenticidad.

## **La autenticidad en la interpretación**

Se le otorga el calificativo de auténtico a algo que se muestra como es, que es verdadero y seguro. Davies (2013) plantea que la autenticidad ideal implica seguir las instrucciones de la obra del compositor; algunas implícitas en la tradición de la práctica interpretativa asumida por este. Aunque, muchas de las instrucciones son registradas en la partitura, cabe señalar, que no todo lo consignado debe entenderse literalmente. Con frecuencia la partitura también contiene recomendaciones y otros materiales que no son constitutivos del trabajo, también insiste en como la autenticidad es un requerimiento ontológico y no una opción interpretativa.

Por otro lado, Harnoncourt (2006) afirma que la autenticidad es un concepto falso, no existe. Davies (2013) menciona que Dodd dice que algunos cambios a las instrucciones pre-escritas por el compositor son adoptados con normalidad, e incluso, revelan más acertadamente la naturaleza de la obra. Davies (2013) menciona como Dodd cree que este planteamiento sobre decisiones interpretativas de este estilo solo son un medio para llenar el hueco entre el *score* y la *práctica sonora (performance)* a pesar de que este reconoce la creatividad que tiene la interpretación.

Consecuentemente, Davies propone una postura en sintonía con la interpretación histórica, ya que insiste en respetar la intención original del compositor para que la obra no sea alterada a un punto en el que no se reconozcan las instrucciones dadas por el compositor como autor de la obra.

Estas reflexiones explican como la información que nutre la interpretación proviene del material tanto escrito como no escrito en la partitura, y como los conocimientos del intérprete son determinantes para el resultado final. Por tanto, la búsqueda de la autenticidad interpretativa trae consigo algunas problemáticas, estas serían:

1. El estar supeditada siempre a la necesidad de un traductor o de un intérprete.
2. El poseer diferentes libertades dadas por los mismos compositores para su ejecución.
3. Tener limitantes en la notación que hacen que esta sea imprecisa.
4. El deseo del compositor (en el caso de que este así lo deseara) de que su obra fuera mutable y no siempre igual.
5. Técnicas compositivas abiertas y no permitan que siempre sean ejecutadas de la misma manera.
6. Las diferencias individuales de los músicos; miradas desde su conocimiento, creatividad y habilidades.

#### **Obra como organismo mutable.**

Es importante reconocer la intención de cada compositor en sus obras. Por ejemplo, Leopold Mozart (1756) cuenta que es fundamental saber decidir cuándo se debe ornamentar en una obra de lo contrario no se podría tocar esta según la intención de su autor, aunque este indique claramente su estilo. Por lo tanto, el intérprete debe conocer a fondo al compositor; a través de su obra y su contexto. El estudio de estas

fuentes es fundamental para entender las intenciones compositivas indicadas en la partitura y comprender los límites de la libertad interpretativa.

Las obras que permiten libertad interpretativa son aquellas en las cuales el compositor permite modificar algunas de sus partes, siendo las decisiones interpretativas del ejecutante parte esencial de la autenticidad de la obra. De esta forma, el compositor crea una obra con un mensaje que puede cambiar en el tiempo y con cada interpretación, de acuerdo con las convenciones bajo las cuales se trabaje.

T. J. O Grady (1980) expone como él compositor reconoce que las indicaciones escritas en la partitura no son instrucciones completas para interpretar una obra, sino sólo un acercamiento a las acciones interpretativas deseadas. Además, menciona que Gordon K. Greene (1974) dice que los compositores ven sus obras como diagramas esqueléticos que son completados por el intérprete y, estos a su vez, adquieren un nuevo significado desde el ejercicio de la interpretación. Consecuentemente, el compositor es incapaz de predecir completamente la trascendencia de sus obras. Por lo tanto, el intérprete se convierte en un elemento esencial para realizar de la partitura un producto sonoro desde la interpretación.

Dos perspectivas son, entonces, ofrecidas desde los planteamientos anteriores: Una primera donde la ayuda del ejecutante es fundamental para entender cómo obtener un resultado compositivo final; y una segunda, en la cual el mensaje de su obra no sea uno solo, dependiendo de la obra y el compositor. Estas reflexiones estimulan el debate sobre la exactitud, la libertad y la relación entre el compositor y el intérprete.

Especialmente, sobre cómo lograr un equilibrio entre la creatividad del intérprete y la intención del compositor teniendo en cuenta las limitaciones de la notación.

## **METODOLOGÍA**

El propósito central de este artículo es la búsqueda de una interpretación histórica para tocar el *Adagio* de la sonata para violín BWV 1005 de Johann Sebastian Bach, para esto, se utilizan los conocimientos adquiridos en el desarrollo de este y el *Tratado de los principios fundamentales de tocar el violín*, escrito por Leopold Mozart en 1756, como la fuente histórica que nutren las decisiones interpretativas aquí formuladas. En el texto, escrito por L. Mozart, son explicados los principios básicos de la interpretación de obras para violín propias de la época; además, ofrece indicaciones de arcadas para todo tipo de pasajes, tipos de ornamentos y articulaciones de pasajes específicos. El instrumento que se utilizó para el desarrollo de esta propuesta fue un violín moderno de marca Greko de 2011 y un arco de pernambuco de construcción china.

Para organizar y explicar de la mejor manera posible todas las decisiones tomadas para esta interpretación, estas se dividirán en tres tópicos principales, en los cuales se darán las explicaciones necesarias para ejecutar la obra a interpretar. Estos tópicos son:

1. Arcadas: Donde se explicará la dirección del arco y como va de mano a la articulación para ayudar a dar carácter a la música.
2. Fraseo: En esta sección se indicará la dirección de cada frase.

3. Ornamentación: Aquí se presentarán los recursos estilísticos que se van a usar para dar variedad y movimiento a la pieza.

### **Propuesta interpretativa**

Las sonatas y partitas para violín solo sin acompañamiento de bajo fueron compuestas por Johann Sebastian Bach (1685-1750) alrededor de 1720 en el periodo de Bach en Köthen donde se desempeñaba como *Kapellmeister*<sup>1</sup>. Sus tres sonatas para violín solo, tienen una estructura de cuatro movimientos. Todas estas con un orden de movimientos lento, rápido, lento, rápido, y tienen en común un segundo movimiento en forma de fuga. Según Joel Lester (1999), el adagio y los primeros movimientos de las sonatas pueden ser considerados como preludios a las Fugas que les suceden.

Estas obras tienen una gran importancia en la literatura del instrumento, ya que explora las posibilidades y efectos musicales del violín solo y la forma de encontrar un acompañamiento desde el mismo instrumento (Kim, 2005). Para interpretar estas piezas, el violinista debe dominar diferentes técnicas como el uso de acordes y el dominio de la polifonía dentro de los colores del instrumento. El gran trabajo de Bach ha hecho que su obra se reconozca aún hoy y haga parte del repertorio fundamental para los violinistas de la actualidad.

---

<sup>1</sup> El *Kapellmeister* era una figura clave en la corte o iglesia, responsable de la música, desde la composición hasta la dirección de las interpretaciones. Wolff (2000).

## Arcadas

Uno de los puntos fundamentales para decidir las arcadas en este proceso, es conocer el tipo de compás que se tiene y el carácter que le da el compositor a la pieza.

En el caso del primer movimiento, de la tercera sonata para violín solo de Johann Sebastián Bach, encontramos un **adagio** escrito en compás de 3/4, lo cual Leopold Mozart (1756) califica como compás disparejo. Solo estos dos datos dan información relevante sobre cómo debemos proceder en la interpretación de esta pieza según su contexto histórico.

Para empezar, Leopold Mozart (1756) describe el termino *Adagio* como lento. Si vamos a la traducción directa del italiano, *Adagio* significa con calma, esto indica que la música es de un carácter tranquilo y que tiene un *tempo* no muy rápido.

En el compás 1, se decide empezar con arco hacia abajo y hacer una arcada por pulso (Ver Figura 2), como explica Leopold Mozart en los compases impares con figuras repetidas. En cuanto a la articulación, es recomendado que en las piezas lentas las notas con puntillo se alarguen y la nota siguiente a esta se acorte para que la interpretación no se escuche adormilada.

### Figura 2

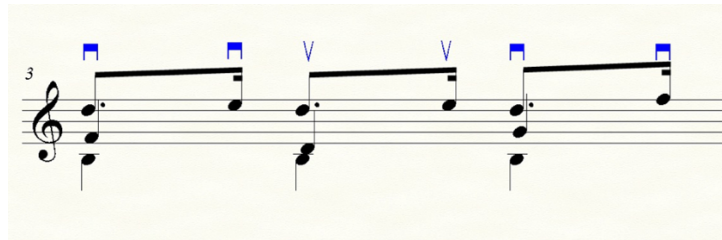
*Arcadas por pulso, compás 1.*



En el compás 3, se observa un cambio de articulación en el que se separa la semicorchea de la corchea con punto. Para lograr este cambio, se usan arcos enganchados (Ver Figura 3): dos arcos hacia abajo y dos arcos hacia arriba sucesivamente, sin cambiar el carácter general de la pieza. Esto aplicará a los sucesivos compases que tengan la misma articulación.

**Figura 3.**

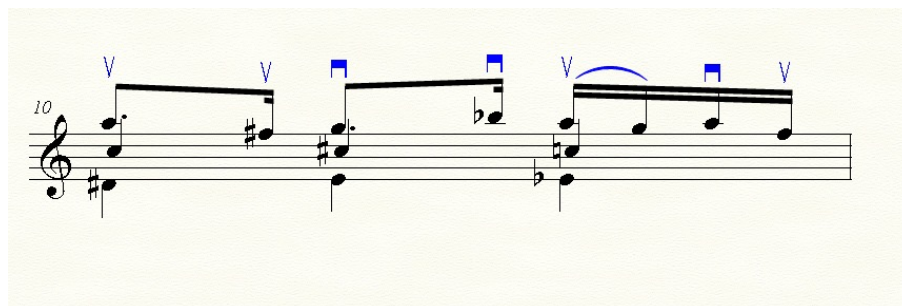
*Arcos enganchados, compás 3.*



En el compás 10 se añade una ligadura en las primeras 2 semicorcheas del tercer pulso (Ver Figura 4). Esto a razón de una regla sin excepción: Las apoyaturas siempre se deben ligar a su nota principal y se tocan en la misma arcada (Mozart, 1756).

**Figura 4.**

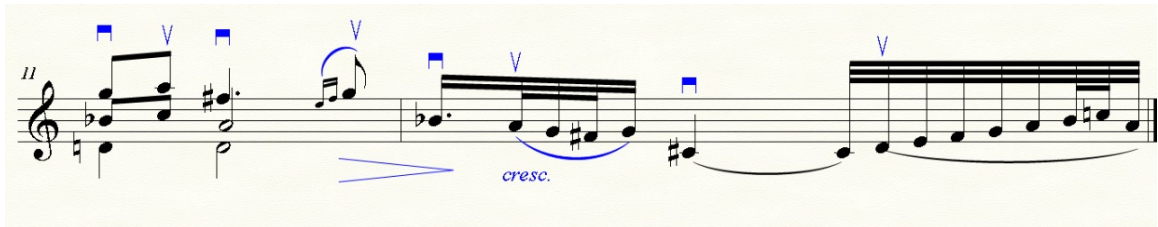
*Ligadura en apoyatura, compás 10.*



En el compás 11 se añade una ligadura antes de la última corchea por causas que se explicarán en la sección de ornamentación. De igual manera pasará en el compás 12, donde se añade una ligadura en la segunda parte del primer pulso (Ver Figura 5). Esto provocará cambios en la dirección del arco.

**Figura 5.**

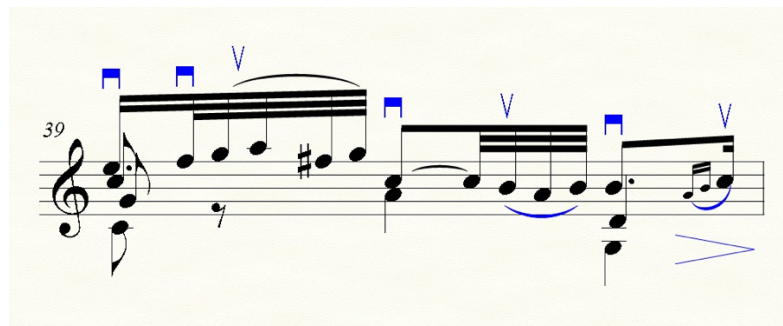
*Compases 11 y 12.*



En el compás 39 (Ver Figura 6), en la segunda mitad del segundo pulso, se añade una ligadura por la presencia de una apoyatura y para respetar la regla mencionada anteriormente. En la última semicorchea de este compás, se añade una ligadura por causa de la ornamentación al igual que en el compás 11.

**Figura 6.**

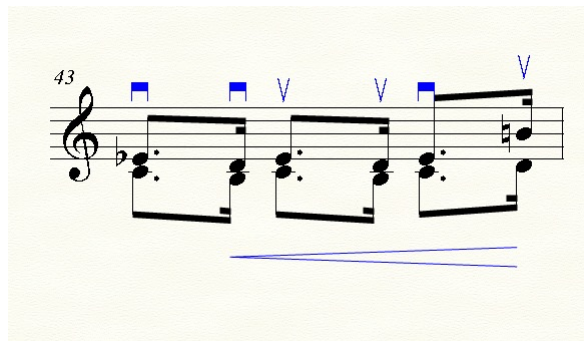
*Compás 39.*



En el compás 43 (Ver Figura 7), en el tercer pulso, se da una de las dos veces en que la arcada del motivo de la nota con punto se separa. Esto con la única intención de ayudar a las próximas apoyaturas del siguiente compás.

**Figura 7.**

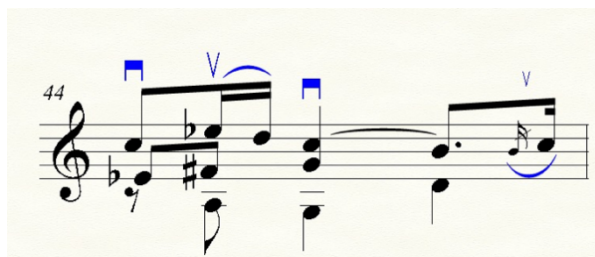
*Compás 43.*



En el compás 44 (Ver Figura 8), se añade una ligadura en la segunda corchea debido a la apoyatura que tiene. En el tercer pulso, se da la segunda vez que no ligamos el motivo de la nota con punto por razones de ornamentación.

**Figura 8.**

*Compás 44.*



## Fraseso

Como con las arcadas, si se es consciente del tipo de compás que usa la obra, es posible tener información sobre el manejo del fraseo que podemos usar. En este caso, al tener un compás de 3/4, se debe ser consciente del peso de los pulsos de este, que serían un primer pulso fuerte y dos más débiles. Esto nos indica que muchas veces el fraseo irá hacia el primer pulso (Ver Figura 9). Aun así, no siempre se dará este fenómeno ya que hay algo más a considerar al crear el fraseo: La armonía. Al estar en un sistema tonal tradicional se usa la tensión y distensión en los acordes, así que varias veces tendremos resoluciones armónicas en los primeros pulsos. Estas no suelen sonar más fuerte que las tensiones, en especial si terminan una frase (Ver Figura 10).

### Figura 9.

*Compás con fraseo hacia el primer pulso, compás 33 y 34.*



### Figura 10.

*Compás finalizado frase en diminuendo, compás 11 y 12.*

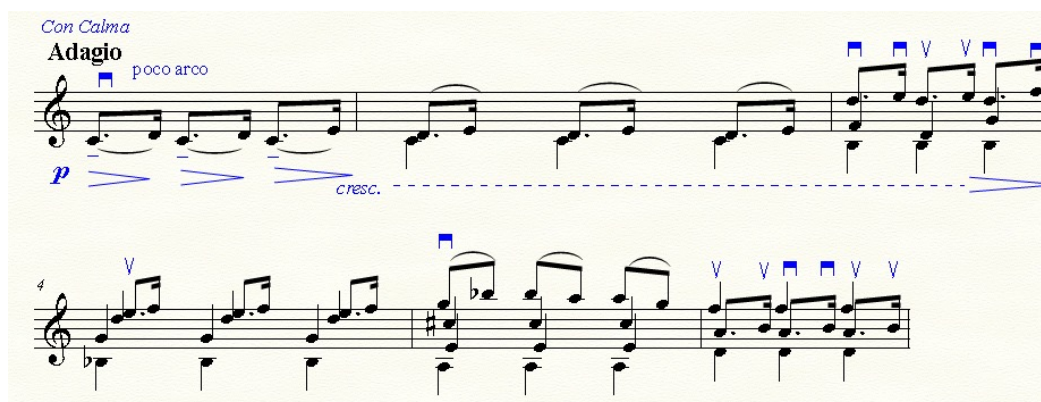
Musical notation for measures 11 and 12. The notation is in treble clef with a 3/4 time signature. Measure 11 shows a phrase ending with a blue 'V' above the final note. Measure 12 begins with a blue 'V' above the first note, followed by a blue 'cresc.' marking and a blue double-headed arrow pointing towards the first beat. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

## Exposición

El primer bloque de fraseo está compuesto del compás 1 al 6 (Ver Figura 11). Se inicia la pieza en *piano* y con *crescendo*. En estos compases se van sumando poco a poco las voces en armonía disonante hasta llegar al compás 5 y después se resuelve con un *diminuendo* en el compás 6. Es muy importante saber que para el motivo inicial la nota con punto siempre tendrá un poco más de peso que la nota corta.

### Figura 11.

Primer bloque de fraseo, compases 1 al 6.



El segundo bloque de fraseo va del compás 6 al 15 (Ver Figura 12). Aquí se presentan de nuevo acumulaciones de tensión que lograremos mediante un *crescendo* en el compás 11 que después se resuelve en el compás 12. Desde aquí se inicia un pequeño puente donde se crea tensión hasta el compás 14 y se resuelve en el compás 15 con un *diminuendo*.

**Figura 12.**

*Segundo bloque de fraseo, compases 6 al 15*

The musical score for Figure 12 consists of three systems of music. The first system contains measures 6 through 11, the second system contains measures 11 through 15, and the third system contains measure 15. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat. It features a complex melodic line with many slurs and accents. A 'cresc.' marking is present under measures 6-11, and another 'cresc.' is under measures 11-15. Measure 15 ends with a fermata. The score is divided into three systems: measures 6-11, 11-15, and measure 15 alone.

### **Desarrollo**

El tercer bloque irá del compás 15 al 22 (Ver Figura 13). Aquí existe una serie de tónicas y dominantes (a las que se les dará más peso), que se tocarán en un *crescendo* general hasta el compás 20. Con un *diminuendo* llegaremos al compás 22 donde se resuelve la tensión armónica.

**Figura 13.**

*Tercer bloque de fraseo, compases 15 al 22.*

El cuarto bloque de fraseo se construirá del compás 22 al 34 (Ver Figura 14).

Desde el compás 22 se inicia de nuevo una construcción en ascenso con un *crescendo* hasta el compás 26 y se resolverá armónicamente en el compás 27. A partir de este punto, se empieza nuevamente un ascenso hasta el compás 29 y se resolverá en el compás 30. Desde este punto, se acumula tensión nuevamente hasta compás 34. Aquí se disminuye el sonido para empezar con un *piano* en el segundo pulso de este compás, luego de una pequeña cesura.

Figura 14.

Cuarto bloque de fraseo, compases 22 al 34.

The image displays a musical score for the fourth phrase block, spanning measures 22 to 34. The score is written on a single treble clef staff. It begins at measure 22 with a *cresc.* marking. The music consists of eighth-note patterns with various articulations, including accents (blue squares) and breath marks (blue 'V' symbols). The score is divided into three systems: measures 22-24, 25-29, and 30-34. The first system ends with a *cresc.* marking. The second system features a *cresc.* marking under measures 25-29. The third system starts with a *cresc.* marking and concludes at measure 34 with a *p* (piano) marking. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together.

### Reexposición

El quinto bloque se construirá del compás 34 al 40 (Ver Figura 15). Desde el compás 34 se inicia en *piano* y se acumula tensión hasta compás 37. Se resuelve en compás 38 y se acumula tensión hasta llegar al compás 40.

Figura 15.

Quinto bloque de fraseo, compases 34 al 40.

The image shows a musical score for the fifth phrase block, measures 34 to 40. It consists of three staves of music. The first staff (measure 34) starts with a piano (*p*) dynamic and a blue accent mark over the first note. A blue 'V' mark is above the first note of the phrase. A blue 'cresc.' marking is at the end of the staff. The second staff (measures 35-39) features a complex rhythmic pattern with many notes, including a blue 'cresc.' marking at the end. The third staff (measure 40) shows a continuation of the phrase with a blue 'cresc.' marking at the beginning and a blue 'V' mark above the first note.

### Coda

En el sexto bloque se irá del compás 40 al 47 (Ver Figura 16). En los compases 40, 41 y 42, el fraseo es llevado siempre hacia el primer pulso con un *crescendo* general, bajando un poco la intensidad del sonido en cada anacrusa hasta el compás 42. Luego, se resuelve en el compás 43 brevemente y se acumula tensión al compás 44. Después, se resuelve en compás 45. A partir de aquí, el sonido será *piano* y solo se iniciará un pequeño *crescendo* en el último pulso del compás 46 que se resuelve en la nota final en el compás 47 luego de la apoyatura.

**Figura 16.**

*Sexto bloque de fraseo, compases 40 al 47.*

The image shows a musical score for the sixth phrase block, measures 40 to 47. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat. It features various ornaments (marked 'V') and dynamic markings such as 'cresc.' and 'p'. Blue annotations include arrows and brackets indicating phrasing and dynamics.

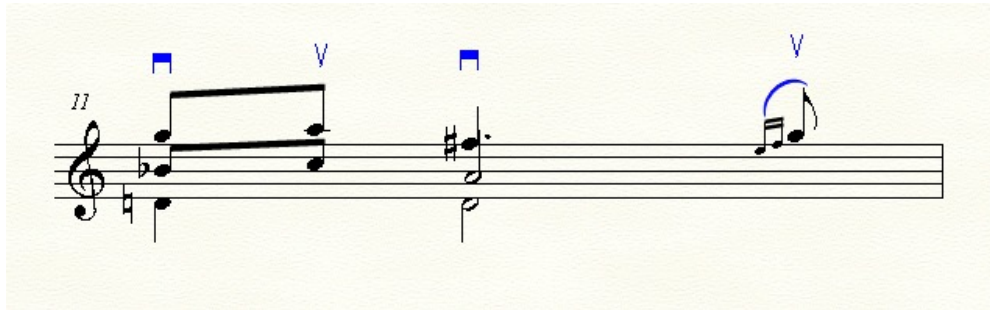
### **Ornamentación**

Para esta sección, los ornamentos usados fueron mínimos ya que el compositor escribió la mayoría de ellos, por lo cual solo se explicarán los usados por el compositor y los pocos agregados para esta interpretación. Leopold Mozart (1756) dice que existen aspirantes a compositor que no indican el estilo de una buena interpretación y que en estos casos es decisión del violinista poner el estilo, así que aquí, se resalta la buena escritura de Bach al dejar todo claro en su manera de escribir.

El primer ornamento que se añade a la obra es una apoyatura ascendente antes de la última corchea del compás 11 (Ver Figura 17). Esta apoyatura consiste en 2 notas de paso que se interponen a notas ordinarias y le quitan la mitad del valor a la nota que preceden.

**Figura 17.**

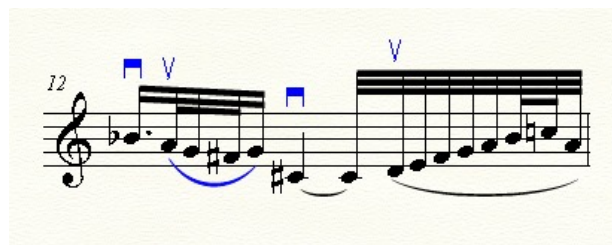
*Apoyatura ascendente, compás 11.*



El segundo ornamento que se encuentra es un mordente en el compás 12 , en el primer pulso (Ver Figura 18). Este mordente está compuesto por pequeñas notas de paso antes de una resolución. También en este compás, se encuentra una *tirata* lenta ascendente, constituida por una pequeña secuencia de notas ascendente, se ubica en el último pulso del compás.

**Figura 18.**

*Mordente y tirata lenta ascendente, compás 12.*

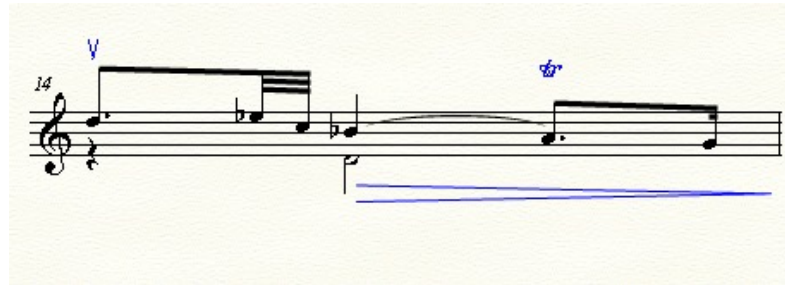


En el compás 14, se agrega un trino (con las iniciales *tr*) para enfatizar la resolución de la primera sección (Ver Figura 19). Este ornamento sucede cuando se

alternan de manera continua dos notas a distancia de segunda mayor o menor dependiendo de la tonalidad.

**Figura 19.**

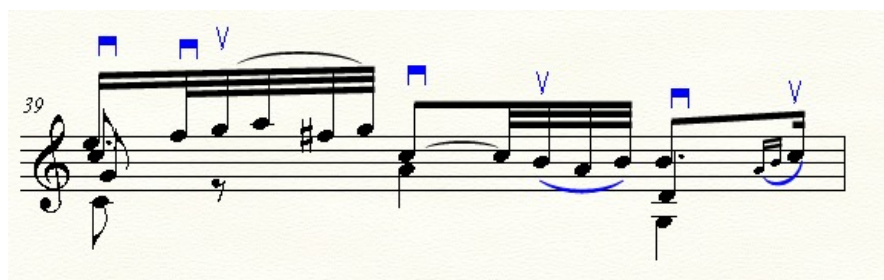
*Trino, compás 14.*



En el compás 39, se encuentra un *Half Trill* en el primer pulso (Ver Figura 20). Este es compuesto por una pequeña bajada por segundas que se observa en el primer pulso. También se agregan en la última semicorchea del compás, dos notas de paso para embellecer la resolución ascendente.

**Figura 20.**

*Half Trill y notas de paso, compás 39.*



En los compases 40 y 41, se encuentran *tiratas* ascendentes lentas (Ver Figura 21 y 22). Estas están compuestas por las secuencias de notas rápidas en ascenso en el segundo y tercer pulso de cada compás.

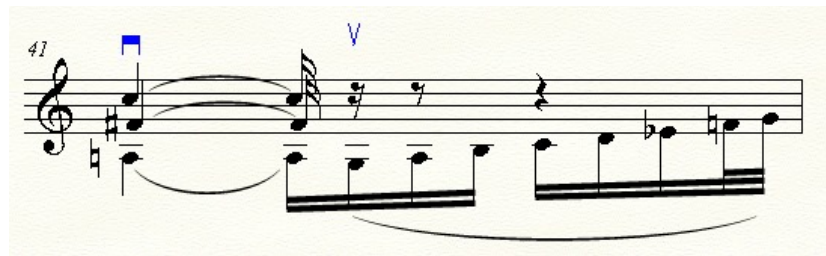
**Figura 21.**

*Tirata ascendente, compás 40.*



**Figura 22.**

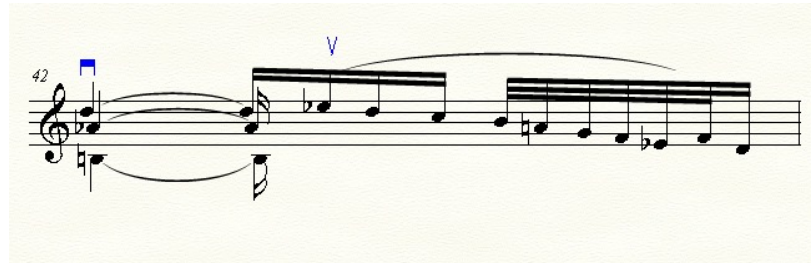
*Tirata ascendente, compás 41.*



En el compás 42, se encuentra una *tirata* lenta descendente (Ver Figura 23). Esta es compuesta por una secuencia de notas en descenso, se puede observar en el segundo y tercer pulso de este compás.

**Figura 23.**

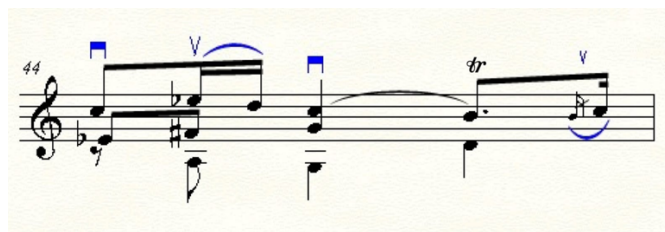
*Tirata descendente, compás 42.*



En el compás 44, se añade una apoyatura a la resolución del trino, esta fue explicada en el primer ornamento (Ver Figura 24).

**Figura 24.**

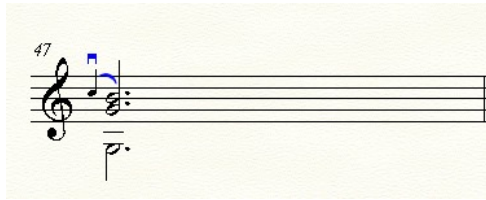
*Apoyatura ascendente, compás 44.*



En el compás 47, se agrega una apoyatura descendente para crear un retardo de cuarta para dar tensión al final de la obra (Ver Figura 25). Está es compuesta por una nota de paso que crea una suspensión armónica añadiendo tensión a un acorde.

**Figura 25.**

*Apoyatura descendente, compás 47.*



## CONCLUSIONES

En este artículo, se revisan dos formas de interpretar la música barroca en el violín: una desde la perspectiva moderna y otra desde la histórica. En esta última, se abordan recursos expresivos y elementos estéticos para una interpretación informada respecto a las tradiciones musicales de la época. Comprender estas dos posibilidades de interpretación es esencial para los violinistas, ya que la sonata BWV 1005 es una obra estándar del repertorio académico para este instrumento. En este orden de ideas, este artículo se configura como un recurso informativo que da cuenta de cómo la interpretación musical va más allá de la ejecución de sonidos en una altura o tiempo definido e implica un análisis a la luz de criterios más profundos.

Davies afirma que la interpretación está permeada por un contexto sociocultural, lo cual implica una revisión cuidadosa, previa al *performance*, del repertorio a nivel musico-histórico. Esta revisión es importante en la medida que preserva la intención original del compositor y aclara los recursos expresivos a los que este apela, ya que no están escritos de forma explícita en la partitura como consecuencia de los problemas de

notación derivados de la preponderancia que tenía la tradición oral a la hora de interpretar dentro de las convenciones estilísticas de la época.

La interpretación, desde un enfoque históricamente informado, requiere entender cómo se va a comunicar la música al público y como esta puede variar dependiendo de la perspectiva artística del ejecutante y de los criterios estilísticos que se tengan en cuenta al momento de abordarla. De esta manera, el ejecutante se convierte en coautor del compositor al vincular ambas posturas a través de un mismo lenguaje y estética, lo cual constituye a su vez una exhortación a la consulta de diferentes fuentes históricas, no solo del período barroco, sino también, de otros momentos históricos, en aras de la construcción de obras de arte integrales.

## REFERENCIAS

- Davies, S. (2001). *Musical works and performances: A philosophical exploration*. Clarendon Press.
- Mazzola, G., & Göller, S. (2002). Performance and Interpretation. *Journal of New Music Research*, 31(3), 221–232. <https://doi.org/10.1076/jnmr.31.3.221.14190>
- Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. *Revista musical chilena*, 66(218), 77-81.
- O'Grady, T. J. (1980). Interpretive freedom and the composer-performer relationship. *Journal of Aesthetic Education*, 14(2), 55-67.
- Davies, S. (2013). Performing musical works authentically: A response to Dodd. *British Journal of Aesthetics*, 53(1), 71-75.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilado / Quaderns Crema.
- Parrott, A. (2013). Composers' intentions, performers' responsibilities. *Early Music*, 41(1), 37–43. <http://www.jstor.org/stable/43306793>
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing* (Vol. 6). Early Music.
- Kim, E. H. (2005). *Formal coherence in JS Bach's Three Sonatas for Solo Violin, BWV 1001, 1003, and 1005*. University of Cincinnati.
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Oxford University Press.