



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Aspectos técnicos e interpretativos de la *Chacona en Re menor BWV 1004* de J.S. Bach (1685-1750): análisis y guía de estudio personal.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Sarah Mirete Ortega

Director/a del TFG: Vicente Antón Martínez

Especialidad: Interpretación, violín

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



Bajo licencia Creative Commons 4.0 EU ES

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objeto de estudio *la Chacona en Re menor BWV 1004*, quinta y última danza de *la Partita n.º 2* para violín solo de Johann Sebastian Bach. El trabajo se articula en torno a dos ejes principales: el análisis técnico e interpretativo de la obra y la elaboración de una guía de estudio personal basada en la experiencia directa de la intérprete durante su proceso de aprendizaje.

En primer lugar, se realiza una contextualización histórica y biográfica del compositor, prestando especial atención a su etapa en Köthen (1717–1723), periodo en el que compuso las Sonatas ¹y Partitas ²para violín solo, así como a las posibles influencias musicales y personales que pudieron condicionar la creación de la obra, entre ellas el fallecimiento de su esposa María Bárbara Bach en 1720.

Seguidamente, se lleva a cabo un análisis técnico e interpretativo de las variaciones que conforman la *Chacona*, clasificadas en cuatro categorías: acordes, acordes de dos voces, acordes arpegiados y variaciones monódicas. Para cada una de ellas se proponen soluciones concretas relacionadas con la técnica del arco y la digitación.

Para finalizar, se abordan dos aspectos fundamentales en la interpretación de esta obra: la memorización y la resistencia física y mental, consideradas herramientas imprescindibles para afrontar con solvencia una pieza de esta magnitud y exigencia expresiva.

Palabras clave

Chacona, Johann Sebastian Bach, violín, análisis interpretativo, guía de estudio, técnica violinística, memorización, *Partita No. 2*.

¹ Sonatas: composiciones de música instrumental pensada para uno o varios instrumentos.

² Partitas: composiciones instrumentales barrocas

ABSTRACT

The present Final Degree Project focuses on the *Chaconne in D minor BWV 1004*, the fifth and final dance of *Partita No. 2* for solo violin by Johann Sebastian Bach. The work is structured around two main axes: the technical and interpretative analysis of the piece, and the development of a personal study guide based on the performer's direct experience throughout her learning process.

First, a historical and biographical contextualisation of the composer is provided, with particular attention to his time in Köthen (1717–1723), the period during which he composed the Sonatas and Partitas for solo violin, as well as the possible musical and personal influences that may have shaped the creation of the work, among them the death of his wife Maria Barbara in 1720.

Subsequently, a technical and interpretative analysis of the variations that make up the *Chaconne* is carried out, classified into four categories: chords, two-voice chords, arpeggiated chords, and monodic variations. For each of them, specific solutions are proposed relating to bow technique, fingering, weight distribution, and phrasing.

Finally, two fundamental aspects of the performance of this work are addressed: memorisation and physical and mental endurance, both considered essential tools for successfully tackling a piece of such magnitude and expressive demands.

Keywords:

Chaconne, Johann Sebastian Bach, violin, performance analysis, study guide, violin technique, memorization, *Partita No. 2*.

AGRADECIMIENTOS

Quien me hubiera dicho aquel primer día de carrera que acabaría escribiendo estas palabras con el corazón tan lleno...claro está que el camino no ha sido fácil, pero lo que sí que os puedo decir con total seguridad es que ha merecido la pena. Todo lo que he vivido durante estos años me ha hecho crecer como persona y como músico, y es gracias a todos vosotros. De verdad, gracias por estar.

No puedo empezar estos agradecimientos sin mencionarte a ti, David. Gracias por tus consejos y tu paciencia infinita. Gracias por creer en mí, por enseñarme que puedo conseguir todo lo que me proponga si lucho por ello. Dicen que un buen profesor marca la diferencia, y tú eres la prueba de que es cierto. Gracias por ser tú quien me ha guiado estos años, creo que no podría haber sido mejor.

Vicente, también quiero agradecerte a ti. Gracias por tu tiempo, por volcarte por completo en este trabajo y por estar siempre para todo lo que he necesitado y más. Gracias por tu sabiduría, y por compartir conmigo el amor que sientes hacia tu vocación. Gracias por convertir cada tutoría en algo que daba ganas de volver, y, sobre todo, gracias por enseñarme a amar lo que hago, lo has conseguido.

Silvia, mi pianista...gracias por estos años juntas, y por hacer que los ensayos fueran mucho más que ensayos. Gracias por estar en cada nota y en cada nervio antes de salir al escenario. Gracias por tu musicalidad, tu paciencia, y por hacer que tocar juntas fuera siempre un placer. Por todos esos escenarios compartidos, gracias.

Ahora me dirijo a vosotros, mamá y papá...porque si hay un apoyo que va más allá de cualquier aula o tutoría, es el vuestro, siempre tan incondicional. Tengo tanto que agradecer y tanto amor que no me cabe en el alma. Gracias, porque detrás de cada hora de estudio y de cada momento de duda siempre hubo alguien que lo sostuvo todo, y esos fuisteis vosotros. ¿Recordáis lo que os dije cuando me regalasteis mi primer violín? Que había nacido para esto. Hoy, dieciséis años después, sigo pensando lo mismo, y es gracias a vosotros. Gracias por esperarme esas horas frías de invierno mientras estaba en clase. Gracias por estar en todos mis conciertos y momentos más importantes, con esas sonrisas llenas de amor y orgullo que me daban paz cada vez que os miraba desde el escenario. Por

esos aplausos frenéticos que destacaban sobre el resto. Gracias por estar y por hacerme sentir con tanta certeza que estaréis siempre. Os quiero.

A ti, Juan, porque sabes mejor que nadie lo que ha costado llegar hasta aquí, y, aun así, nunca has dejado de estar a mi lado y decirme que podía. Gracias por ser mi pilar fundamental, mi ancla en esos momentos en los que todo se movía demasiado rápido. Gracias por escucharme, incluso cuando solo me quejaba. Gracias por celebrar conmigo mis logros y los momentos bonitos. Por escuchar la Chacona más veces de las que nadie debería sin quejarte ni una sola vez. Creo que he conseguido que ames esto como yo lo hago, y no sabes cuánto significa para mí. Gracias por ser mi compañero de vida, no pude tener más suerte. Sin ti nada habría sido igual, te quiero.

Carlota, quiero agradecerte a ti. Gracias por quererme y cuidarme como lo haces, a pesar de la distancia que nos separa. Gracias por tu amistad sincera, por recordarme siempre lo que valgo. Gracias, porque a pesar de los kilómetros que hay entre nosotras has estado más presente que nadie. No sé muy bien como lo haces, pero gracias por no dejar de hacerlo. Te quiero.

También quiero agradecerlos a vosotros, mis amigos. Creedme si os digo que sois, sin duda, lo mejor que me ha dado esta carrera. Gracias por hacer de estos años algo que siempre voy a querer recordar. Gracias por permitirme conocerlos y disfrutar de vosotros. Gracias por tantos momentos especiales. Ojalá y queden muchos más por vivir.

Cierro este capítulo de mi vida con el corazón lleno y con la certeza de que, pase lo que pase, he tenido a las personas correctas a mi lado. Gracias a todos por formar parte de esto.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Var. – variación

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	1
1.1 Objeto de estudio y justificación.	1
1.2 Estado de la cuestión.....	2
1.3 Objetivos.....	4
1.4 Metodología y estructura.	4
1.5 Dificultades y facilidades.....	6
2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y BIOGRÁFICA.	9
2.1 Johan Sebastian Bach.....	9
2.2 Influencias del compositor.....	11
2.3 La creación de las Partitas:	13
3. ANALISIS INTERPRETATIVO Y TÉCNICO DE LA CHACONA.	15
3.1 Recursos técnicos empleados en las distintas variaciones.....	15
3.1.1 Acordes.....	15
3.1.2 Acordes de dos voces.	18
3.1.3 Acordes arpegiados.	19
3.1.4 Variaciones monódicas.	22
3.1.5 Resumen estructural y visual de la obra.....	29
3.2 Memorización de la obra.	31
3.3 Resistencia física y mental en la interpretación de la Chacona.	33
3.4 Gestión del estudio de la obra.....	35
4. CONCLUSIONES	38
BIBLIOGRAFÍA.....	41
WEBGRAFÍA	43
FONOGRAFÍA	44
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	45

*Aspectos técnicos e interpretativos de la Chacona en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian
Bach (1685 – 1750): análisis y guía de estudio personal*

APÉNDICE DOCUMENTAL 1.	46
APÉNDICE DOCUMENTAL 2.	53

1. INTRODUCCIÓN.

1.1 Objeto de estudio y justificación.

Este trabajo tiene como objeto de estudio *la Partita para violín solo n°2 BWV 1004* de Johann Sebastian Bach, aunque centrándose específicamente en la última y más extensa de sus danzas, la *Chacona*. Se realizará un análisis técnico, estilístico y vivencial sobre esta. Se dividirá la obra en secciones y cada parte será analizada con la intención de descifrar que buscaba el compositor a nivel expresivo y estructural. Se incluirán también aspectos fundamentales en esta investigación, así como la relación entre la obra y el estado anímico del compositor y posibles influencias sociales y culturales que pudo tener a lo largo del proceso. Además, como el propio título del proyecto lo indica, al ser en gran parte una guía de estudio personal, se irán documentando las diferentes dificultades interpretativas que vayan surgiendo durante el estudio. Como respuesta a estas dificultades, se elaborará una bitácora personal que muestre posibles maneras de abordarlas. La *Chacona* de Johann Sebastian Bach, última danza de la *Partita n°2 en Re menor*, es una de las composiciones más significativas e importantes tanto del repertorio violinístico como de la música en general. Desde su aparición en el mundo musical ha ido despertando poco a poco mucho interés, y es por eso que, a día de hoy, es una de las composiciones más investigadas y considerada como una obra maestra donde se fusiona la polifonía y la expresión humana en un único instrumento. Existen numerosos artículos y libros que la mencionan, y fue tal el impacto que causó, que incluso Brahms escribió en junio de 1877 una carta a Clara Schumann describiendo la *Chacona*:

La Chacona es, en mi opinión, una de las piezas musicales más maravillosas e incomprensibles. Utilizando la técnica adaptada a un pequeño instrumento, este hombre crea un mundo de pensamientos profundos y sentimientos intensos. Si pudiera imaginarme escribiendo, o incluso concibiendo, una pieza así, estoy seguro de que la extrema emoción y la tensión emocional me habrían vuelto loco. Si uno no tiene a mano a un violinista excepcional, el mayor de los placeres probablemente sea simplemente dejar que la Chacona resuene en la mente.

Por todo esto mencionado anteriormente, es por lo que se ha considerado que sería interesante enfocar este proyecto en algo diferente a lo ya se ha realizado como podrían ser análisis exhaustivos de la pieza a nivel armónico, o la investigación profunda sobre la vida del compositor y las diferentes perspectivas históricas. Es por ello por lo que la intención de este proyecto es añadir una aportación personal, es decir, un diario en el cual se va a ir plasmando una recopilación de formas de estudio e interpretación de diversos pasajes de manera personal, dando lugar así a una guía de estudio basada en la experiencia de la interprete.

1.2 Estado de la cuestión.

La Partita n.º2 en re menor BWV 1004 y en concreto la *Chacona*, es un gran foco de interpretación e investigación, y podemos verlo reflejado estas últimas décadas tanto en nuevas lecturas sobre el uso de afinaciones e instrumentos barrocos, como en aspectos de articulación y ornamentación de la época. Esta obra fue compuesta en 1720, y causo un gran impacto en diversos públicos tanto intérpretes como estudiosos a partir del siglo XIX y a lo largo de los años. Gracias a este, se han inspirado varias transcripciones y versiones como por ejemplo la adaptación para piano de *Brahms*³ (Brahms, s.f.) o la orquestación de *Busoni*⁴ (Los Angeles Philharmonic, s.f.-a).

Se han elaborado numerosos y casi incontables estudios sobre esta obra, así como diversos análisis profundos y exhaustivos sobre la estructura y el contexto histórico, incluyendo referencias a transcripciones y arreglos como las mencionadas anteriormente. Entre la gran cantidad de proyectos que existen sobre esta pieza a día de hoy, cabe resaltar el trabajo de Wei-yu Chang (Chang, W. 2019), ya que enfoca la investigación de la *Chacona* desde un punto de vista diferente a la mayoría que podemos encontrar. La investigación que este violinista realiza es muy interesante, ya que aborda temas muy similares a los que se abordarán en este proyecto más adelante. Está enfocado principalmente en ayudar a los

³ Brahms: compositor y pianista alemán del Romanticismo (1833-1897).

⁴ Busoni: compositor, pianista y director de orquesta italiano (1866-1924).

violinistas que interpreten esta obra a encontrar soluciones para poder afrontar los diferentes retos técnicos a los que se exponen. Para eso, recopila consejos tanto de estudiantes como de solistas, y los combina a su vez con los suyos propios.

Así mismo, podemos encontrar interesante e imprescindible a partes iguales, el análisis de Omar Gonzalo (Rubia Pliego, O.G 2015) sobre *la Chacona de la Partita n°2 en Re menor, BWV 1004*. En este análisis de la obra se tratan aspectos muy curiosos como, por ejemplo, una posible relación entre elementos empleados por el compositor y la muerte, progresiones armónicas concretas, tetracordios⁵, variaciones tanto armónicas como rítmicas, y demás cuestiones que se plantean para poder entender qué quería transmitir Johann Sebastián Bach con esta creación.

A pesar de que es evidente que el abanico de investigaciones sobre esta pieza es muy amplio, después de una ardua selección bibliográfica, podemos determinar como otra posible fuente interesante la tesis doctoral titulada; *Performance - Practice Issues of the Chaconne from Partita II, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach* (De los Santos, 2004). Esta investigación se enfoca en la práctica y en los problemas de ejecución al mismo tiempo que analiza como las diferentes escuelas como por ejemplo las románticas, que han ido recopilando diversas soluciones a lo largo de los años.

De igual manera aunque con un enfoque diferente y más didáctico, mencionar la investigación de Sergei Blanc (S. Blanc, 2023) titulada; *6 Sonatas & Partitas for violin solo BWV 1001-1006: Educational edition with technical indications and comments by George Enescu*. Podríamos catalogarlo como un legado pedagógico, un testimonio desde el propio enfoque interpretativo de Enescu, en el cual se abordan temas como la ejecución de un buen *vibrato*⁶, un acorde, consejos sobre el fraseo, y de más indicaciones impregnadas por su visión como compositor.

⁵ Tetracordios: erie de cuatro sonidos consecutivos cuya distancia entre la nota más grave y la más aguda forma un intervalo de cuarta.

⁶ *Vibrato*: palabra de origen italiano. Técnica musical que consiste en la oscilación o fluctuación ligera y periódica del tono de una nota.

Dicho esto, y hallando las fuentes bibliográficas mencionadas anteriormente como las que más se aproximan y concuerdan con los objetivos de esta investigación, podremos concluir este punto mencionando que, a pesar de compartir ciertas similitudes, no llegan a compartir del todo los mismos objetivos que los que pretende este trabajo con esta investigación; la elaboración de una guía de estudio con recomendaciones técnicas e interpretativas en base a experiencias personales.

1.3 Objetivos.

Como objetivos principales de este proyecto podríamos destacar los siguientes:

- Conocer en profundidad la *Chacona* de Bach desde un punto de vista holístico.
- Elaborar una guía de estudio a través del análisis formal y estructural de la obra, así como de la práctica interpretativa.
- Poner en valor la memorización y la resistencia física y mental como herramientas fundamentales en el trabajo interpretativo.
- Interpretar la *Chacona* de la *Partita II en Re m BWV 1004* de Johann Sebastian Bach y lograr una correcta ejecución.

1.4 Metodología y estructura.

Para este proyecto se empleará una metodología multimodal. En primer lugar, se recurrirá a una metodología documental con el objetivo de investigar al compositor y su evolución a lo largo de su trayectoria musical, así como posibles modificaciones que pudieron surgir en su estilo compositivo hasta la fecha de composición de la obra y la historia detrás de esta.

Por otra parte, se realizará una metodología cualitativa que nos permitirá obtener información a través de la práctica sobre la obra que, junto con la visualización de algunas interpretaciones seleccionadas de diferentes violinistas, nos permitirá adquirir información para ayudarnos a realizar este proyecto.

Respecto a la normativa para la citación de este trabajo, como indica el manual de estilo, se utilizará el estilo APA. Se añadirán también algunas aclaraciones a pie de página. Cada una de las ilustraciones que aparecen vendrán acompañadas del título correspondiente junto a la fuente de la que se ha extraído.

Para poder cumplir con los objetivos propuestos anteriormente, se pretende la comprensión del funcionamiento interno y estructural de la obra desde un punto de vista melódico y expresivo, empleando un análisis performativo que nos servirá de gran ayuda para poder localizar los fragmentos más conflictivos de la pieza y poder plantear soluciones para resolverlos optando así a una correcta ejecución. Estas soluciones dependerán de lo que la interprete desee proyectar a la hora de ejecutar dichos pasajes y, por supuesto, de lo que el compositor buscaba con la escritura de los mismos. Analizando las diferentes frases y secciones de la obra, así como las diversas conexiones armónicas, podremos entender la expresividad que Johan Sebastián Bach buscaba transmitir con la creación de esta obra.

Al mismo tiempo, será fundamental dar a conocer en qué punto vital se encontraba el compositor cuando creó esta pieza, analizando así, su trayectoria tanto profesional como personal en todos los ámbitos, políticos, sociales y culturales que pudieron alterar su forma de percibir la realidad. También se mencionarán posibles influencias musicales de otros compositores o estilos, ya sean coetáneos a él o no, en el caso de que existieran.

Más allá de indagar en si el compositor tuvo influencias musicales externas o hechos en su vida que pudieron afectar a la composición de la pieza, se realizarán algunas pequeñas comparativas entre obras de la misma época para revelar tanto las similitudes como las diferencias que se puedan hallar en estas.

1.5 Dificultades y facilidades.

La *Chacona* no resulta a simple vista una obra de una gran dificultad virtuosística como podría llegar a ser quizás *los 24 caprichos de Paganini*⁷, empleando muchas técnicas diferentes como *pizzicato*⁸ de mano izquierda, armónicos artificiales⁹, cambios de técnica de arco radicales, etc.

Pero entonces, ¿Qué ha hecho que la *Chacona* sea un reto tan formidable e imponente para los violinistas y para los músicos en general?

Empezando porque la *Chacona* es más larga que las otras cuatro danzas juntas, lo que la convierte en un verdadero reto no es lo que se ve a simple vista. La dificultad no reside en los acordes, el bariolaje¹⁰ o los pasajes más rápidos. Esta obra plantea una gran serie de desafíos técnicos y musicales, empezando por ser capaces de identificar cuando se trata de una polifonía¹¹ simultánea o cuando se trata de una sucesiva. Con respecto a los términos que se acaban de mencionar anteriormente, se ha considerado relevante justificarlos. Dentro del marco conceptual de este trabajo, se identifican las texturas tradicionalmente descritas en el ámbito divulgativo como polifonía simultánea y polifonía sucesiva. No obstante, con el fin de mantener el rigor terminológico que exige la musicología actual, se adoptará la nomenclatura estandarizada por la teoría del contrapunto. De este modo, la polifonía simultánea —caracterizada por el avance paralelo e independiente de las voces— se analizará bajo el concepto de contrapunto libre (Fernández, 2011). Por su parte, la denominada polifonía sucesiva —en la cual las voces se introducen de manera escalonada replicando un mismo diseño melódico— se abordará técnicamente como contrapunto imitativo (Devesa, 2016).

El hecho de diferenciarlas, va a hacer que para el intérprete sea más sencillo resaltar tanto las líneas melódicas como las del bajo cuando sea necesario, mientras ejecuta acordes

⁷ *Los 24 Caprichos de Paganini*: conjunto de piezas musicales compuestas por Nicolo Paganini entre 1801 y 1817.

⁸ *Pizzicato*: palabra de origen italiano. Técnica musical en la que el intérprete pellizca las cuerdas o las pulsa directamente con los dedos.

⁹ Armónicos artificiales: recurso técnico que permite producir notas muy agudas a partir de cualquier nota pisada en el mástil, en lugar de depender únicamente de las cuerdas al aire.

¹⁰ Bariolaje: técnica de arco que consiste en la alternancia rápida entre cuerdas.

¹¹ Polifonía: textura musical en la que suenan simultáneamente múltiples voces o líneas melódicas.

complejos y dobles cuerdas, siendo capaz de sostener el interés dentro de una estructura un tanto repetitiva. Al mismo tiempo, debe ser capaz de proyectar un sonido nítido y equilibrado, así como un ritmo estable.

Además del reto mencionado anteriormente que supone saber identificar y resaltar cuando se debe una línea melódica o un bajo, no se puede pasar por alto el gran reto que supone para un violinista de actualidad realizar los acordes escritos en la *Chacona*. Como bien sabemos, a lo largo de los años, el violín ha sufrido diversas modificaciones que han hecho que a día de hoy se distinga un violín barroco de uno moderno. Durante el periodo barroco¹², el puente del instrumento era considerablemente más plano, lo que facilitaba la ejecución de los acordes de 3 y 4 notas, haciendo que sonaran simultáneamente como si de un órgano se tratara. A día de hoy, el puente es mucho más curvado, lo que nos impide por completo tocar todas las notas del acorde a la vez. Es ahí donde aparece la gran dificultad; la capacidad hacer resonar el acorde con la misma intensidad como si pudieran sonar todas las notas a la vez.

A pesar de todos los retos a los que el intérprete ha de enfrentarse para poder ejecutar esta pieza, también existen algunos aspectos que pueden facilitarnos la interpretación. Como ya se ha mencionado anteriormente, la *Chacona* es una danza de gran extensión y con muchas dificultades técnicas. Es por eso por lo que una ejecución de memoria podría ayudar a afrontar la dificultad y ayudar a obtener el nivel de concentración necesario para cada pasaje. Desde las interpretaciones de memoria del pianista Franz Liszt¹³ en el siglo XIX, los intérpretes han tenido que lidiar con el cumplimiento de las expectativas de memorización. De igual manera, la herramienta de la memorización en esta pieza se desarrollará más adelante a lo largo del trabajo.

Si bien es cierto que muchos violinistas consideran que la memorización de esta obra es otro obstáculo para tocar la *Chacona* con comodidad, también podríamos considerar que al tener un bajo *ostinato*¹⁴ y componerse de muchas secciones similares, de una forma u otra sigue

¹² Barroco: estilo artístico que dominó en Europa y América Latina aproximadamente entre el año 1600 y 1750.

¹³ Franz Liszt: virtuoso pianista y compositor húngaro (1811–1886).

¹⁴ *Ostinato*: palabra de origen italiano. técnica de composición que consiste en la repetición constante y persistente de un fragmento musical a lo largo de una pieza.

un patrón sobre el cual van surgiendo diversas variaciones del tema principal. Esto quiere decir que, a pesar de ser una danza con una estructura extensa con mucha repetición armónica, puede llegar a facilitar tanto la memorización como la interpretación del músico.

2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y BIOGRÁFICA.

2.1 Johann Sebastian Bach.

Para poder ser capaces de entender la gran importancia que tiene la *Chacona*, será imprescindible conocer cuál era el punto vital del autor cuando se compuso.

Johann Sebastian Bach nace en 1685, y fallece en 1750 (World History Encyclopedia, 2023). Podríamos catalogar su trayectoria musical en cuatro etapas diferentes. La primera, la situamos entre 1707 y 1708 donde permaneció en Arnstadt y Mühlhausen. Durante estos años inició su carrera musical componiendo sus primeras obras reconocidas para órgano y consolidándose como prodigio del instrumento (EcuRed, 2025; Profesor en línea 2025).

Una vez Bach obtuvo el dominio y el conocimiento suficiente sobre variaciones y contrapunto, podríamos dar por iniciada la segunda etapa de su trayectoria, el periodo de madurez compositiva. Esta nueva fase entre los años 1708 y 1717 en Weimar, fue fundamental para su evolución como músico y sobre todo como compositor (Cultura UNAB, 2020; Biografías y vidas, 2025). A pesar de que continuó profundizando en el órgano y en nuevas composiciones para este instrumento, al mismo tiempo se sumergió en el estudio profundo de diversos estilos compositivos como el italiano, creando al mismo tiempo transcripciones adaptadas para clave¹⁵ y órgano¹⁶ sobre composiciones de Vivaldi¹⁷ (Profesor en línea, 2025). El descubrimiento del estilo italiano y concretamente el *Concerto*¹⁸, afectó en gran medida a su concepción sobre el desarrollo temático y la estructura de una obra (Interpretative Lens, 2024; J. S. Bach's Chaconne: An Examination, 1991).

En los años que siguen, entre 1717 y 1723, en Köthen Johann Sebastian Bach alcanza su punto cumbre en la música instrumental (World History Encyclopedia, 2023). Durante estos

¹⁵ Clave: instrumento musical de teclado y cuerda pulsada predominante durante el Renacimiento y el Barroco (siglos XVI a XVIII).

¹⁶ Órgano: instrumento musical de viento y teclado predominante durante el Renacimiento y el Barroco.

¹⁷ Vivaldi: compositor y virtuoso violinista italiano de la época barroca (1678–1741).

¹⁸ *Concerto*: palabra de origen italiano. forma musical compuesta para uno o varios instrumentos solistas que dialogan y contrastan con una orquesta acompañante.

años, el compositor dejó de componer obras para órgano y clave, así como obras religiosas, para volcarse completamente en la música instrumental (Cultura UNAB, 2020). En este periodo de su vida compuso la gran mayoría del repertorio para instrumentos solistas, así como *las Suites para Violonchelo*¹⁹, los *Conciertos de Brandeburgo*²⁰, y por supuesto, las *Sonatas y Partitas para violín solo BWV 1001-1006*²¹. Estas últimas en torno a 1720 (An Analytical Study, 2025). Es por todo esto que podríamos catalogar esta etapa como la más imprescindible y la que más se investigará a lo largo de la elaboración de este proyecto.

Finalmente, cabe mencionar también la que definiríamos como su cuarta y última etapa en su trayectoria musical, sus últimos años en Leipzig entre 1723 y 1750 (Bach Leipzig: Cronología 2025). Fue nombrado cantor de la Iglesia de Santo Tomás y fue allí donde compuso la gran mayoría de su música sacra religiosa como por ejemplo la actualmente conocida *Pasión según San Mateo BWV 244*²² o *la Misa en Si menor BWV 232*²³. Este era uno de los cargos más importantes de la Alemania protestante, pero al mismo tiempo exigía un gran esfuerzo y dedicación debido a la gran cantidad de trabajo que debía afrontar. Es por toda esa presión, por la que Bach decidió ausentarse del cargo los últimos años para poder trabajar en proyectos más personales como podrían ser *El Arte de la Fuga BWV 1080*²⁴ o *el Clave bien temperado*²⁵ dividido en dos libros (*BWV 846-869* y *BWV 870-893*). (Profesor en línea, 2025; Cultura UNAB, 2020).

¹⁹ *Las Suites para Violonchelo*: conjunto de seis piezas monumentales compuestas por Johann Sebastian Bach entre 1717 y 1723.

²⁰ *Los Conciertos de Bradenburgo*: colección de seis obras instrumentales compuestas por Johann Sebastian Bach y presentadas en 1721 al margrave Christian Ludwig de Brandeburgo.

²¹ *Las Sonatas y Partitas para violín solo BWV 1001-1006*: ciclo de seis obras cumbres para violín sin acompañamiento compuestas hacia 1720.

²² *Pasión según San Mateo BWV 244*: oratorio sacro que musicaliza los capítulos 26 y 27 del Evangelio de Mateo, narrando el sufrimiento y la crucifixión de Jesucristo.

²³ *La Misa en Si menor BWV 232*: obra sacra para solistas, coro y orquesta compuesta por Johann Sebastian Bach.

²⁴ *El Arte de la Fuga BWV 1080*: compuesta durante sus últimos años, es la culminación del genio de Johann Sebastian Bach en el contrapunto.

²⁵ *El Clave bien temperado*: consiste en dos ciclos de 48 preludios y fugas en total, que exploran todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática.

2.2 Influencias del compositor.

A lo largo de su vida, Bach recibió numerosas influencias que le ayudaron a establecer un estilo compositivo propio. Como hemos mencionado anteriormente, quedó fascinado por el estilo italiano, especialmente de Vivaldi. Gracias a esta profunda admiración, fue capaz de desarrollar diferentes aspectos compositivos como claridad armónica, energía rítmica y la capacidad de dividir sus obras en secciones claras (J. S. Bach's Chaconne: An Examination, 1991).

Johan Sebastian Bach destacó por diversas dotes compositivas, entre ellas el dominio del contrapunto²⁶, la comprensión armónica y, por supuesto, el dominio del órgano. Todo esto fue debido a la influencia que recibió en su formación inicial en Alemania, impregnándose de la tradición musical tanto del centro como del norte del país.

De igual manera, Bach adoptó también una gran influencia francesa que se vio reflejada en la composición de las *Partitas* (Bach at the Barre, 2024). El compositor transformó las danzas originariamente francesas como serían *Allemande*²⁷, *Courante*²⁸, *Sarabande*²⁹ y *Gigue*³⁰ añadiéndoles una gran complejidad contrapuntística.

Más allá de las influencias que acabamos de mencionar y que podrían considerarse influencias generales, deberemos profundizar en la *Partita II* y, sobre todo, en su quinta danza, la *Chacona*.

Debemos mencionar que la *Chacona* tal y como se le conocía en la época era de origen hispanoamericano y se popularizó en toda Europa. Especialmente en territorio germánico, la *Chacona* al igual que la *Passacaglia* se asociaba a una sensación de lamento. Ambas formas comparten además una característica estructural fundamental: el empleo del bajo *ostinato*, es decir, una línea de bajo que se repite de manera constante a lo largo de toda la

²⁶ Contrapunto: técnica de composición musical que consiste en superponer dos o más melodías independientes de modo que suenen al mismo tiempo formando un todo armónico.

²⁷ *Allemande*: palabra de origen francés. Danza cortesana y un género instrumental de origen alemán.

²⁸ *Courante*: palabra de origen francés. Danza y pieza musical de ritmo rápido y compás ternario, muy popular en Europa durante los siglos XVI y XVIII.

²⁹ *Sarabande*: palabra de origen francés. Danza lenta y solemne en compás ternario. Originaria del siglo XVI.

³⁰ *Gigue*: palabra de origen francés. Danza barroca alegre y rápida de origen angloirlandés.

obra mientras las voces superiores van variando sobre ella. Esta similitud entre ambos géneros ha generado históricamente cierta confusión, aunque la diferencia principal parte de que la *Passacaglia* ³¹suele presentar un bajo *ostinato* de forma más estricta y explícita, mientras que en la *Chacona* este puede aparecer de manera más implícita o elaborada. De hecho, compositores como Reincken y Buxtehude exploraron anteriormente estas posibilidades con obras para órgano, afirmando así la estrecha relación entre ambas formas y su vínculo con el sentimiento de lamento en la tradición germánica (Silbiger, 1999; An Analytical Study, 2025).

Para su composición, Bach escogió la tonalidad de Re menor, la cual se caracterizaba por su sonoridad patética y trágica, reforzando así esa relación con el sentimiento de lamento.

Esta asociación podemos relacionarla con la Doctrina de los Afectos barroca, según la cual diferentes elementos musicales —entre ellos el modo menor— poseían una carga expresiva concreta vinculada a la tristeza, el lamento, el sufrimiento y la melancolía (LibreTexts español, 2022).

A pesar de que la elección de la tonalidad de Re menor se pudo haber basado en los sentimientos y sensaciones que el compositor quería transmitir, se ha considerado que podría ser a partes iguales una elección idiomática. Con esto nos referimos a que Bach pudo haber elegido esta tonalidad por ser la que más rango puede abarcar sin necesidad de ocupar posiciones demasiado altas.

En cuanto situación personal, debemos destacar un hecho que sin duda resultó ser un pilar fundamental a la hora de crear esta obra. En 1720, mientras la *Chacona* estaba en proceso de composición, Bach regresó de viaje y le notificaron de que su mujer María Bárbara Bach había fallecido. Este acontecimiento le causó un inmenso sufrimiento, y es por eso que a pesar de que no existe una prueba explícita que lo demuestre, numerosos estudiosos y musicólogos confirman a día de hoy un posible *Tombeau* ³²en la *Chacona*. Esto quiere decir

³¹ *Passacaglia*: palabra de origen italiano. Forma musical del Barroco basada en variaciones continuas sobre un bajo repetitivo.

³² *Tombeau*: palabra de origen francés. Composición instrumental de carácter fúnebre, elegíaco y meditativo creada para homenajear, llorar o conmemorar la muerte.

que Johann Sebastian Bach pudo ver la *Chacona* como una forma de expresión de su dolor y un diálogo personal con la fe y la pérdida, una oportunidad para honrar a su mujer.

De hecho, nos resulta muy interesante lo que sugiere Helga Thoene. Ella defiende la opinión de que cuando su mujer falleció, Bach compuso la *Chacona* en su honor (Los Angeles Philharmonic, s.f.-b). Considera que su construcción se basa en la sucesión de corales luteranos. Detalla que el principal es *Christ lag in Todesbanden* (Cristo estaba atado a la muerte, pero a través de su muerte la rompió). Este coral –según Thoene– se presenta en la *Chacona* al comienzo y final. Deriva de los textos de Martin Lutero (1483-1546) y de su himno del primer día de la celebración de Pascua, escrito en 1524 (Villacís Barraqueta, 2016).

Como podremos observar lo largo de esta investigación, la obra consta de un gran conjunto de voces que suenan simultáneamente en un solo instrumento, el violín. Esto junto con voces que dialogan, pedales armónicos, y escritura de acordes de tres o cuatro notas, nos da una clara pista sobre la inmensa influencia que tuvo el órgano en sus composiciones.

2.3 La creación de las Partitas:

A pesar de que la *Chacona* se comprende como una pieza individual debido a su gran magnitud y abundancia técnica, debemos destacar que originariamente se trata de la V danza de la *Partita II, BWV 1004*. Es precisamente por eso por lo que deberemos introducir una breve contextualización sobre las *Partitas* y lo que las caracterizan.

Las Partitas para violín solo BWV 1001-1006, compuestas entre 1703 y 1720 respectivamente, se particularizan por el gran desafío que supone interpretarlas, llevando al violinista a su límite técnico.

Algo primordial que podemos decir sobre las *Partitas* es que se tratan de una *suite*³³, es decir, un conjunto de danzas sucesivas. Específicamente en la *Partita II*, a la que pertenece la

³³ *Suite*: colección de varias piezas instrumentales breves, basadas en danzas, que se interpretan juntas como una única obra.

Chacona, Bach se inspiró en una suite alemana imitando el siguiente patrón; la obra inicia con la *Allemanda*, una primera danza que se caracteriza por su tempo lento, similar a un *Preludio*³⁴. La segunda danza que aparece es la *Courante*, conocida por su ritmo vivo y enérgico, y de origen francés. Seguidamente y rompiendo con el ritmo impetuoso de la danza anterior, aparece esta vez la *Sarabanda*, danza de origen español y con un estilo expresivo y lento que se convierte en el centro lírico de la obra. Convencionalmente, la suite termina con la *Giga*, danza enérgica y de compás ternario con origen generalmente inglés o irlandés.

Si bien es cierto que la estructura que acabamos de mencionar era la más común, en el caso de la *Partita II en Re menor*, Johann Sebastian Bach decidió romper el esquema y sumarle la V y última danza, la grandiosa *Chacona*.

Echando la vista atrás y observando el repertorio instrumentista que compuso Bach, podemos afirmar casi con total certeza que, los géneros que más trabajó y se popularizaron a partes iguales fueron tanto *las Partitas* como *las Sonatas*. Es por esto precisamente por lo que se ha considerado necesario realizar una breve comparativa entre ambas.

Es interesante comentar la principal diferencia estructural que presentan. Por un lado, la *Sonata* es música concebida para ser «sonada», de carácter instrumental, que combina piezas sucediéndose de manera lento-rápido. La *Partita*, por su parte, es igualmente música instrumental, pero entendida como un conjunto de danzas. En cuanto al número de movimientos, las *Sonatas* están formadas siempre por cuatro mientras que en las *Partitas* suele variar, como podemos ver en la *Sonata II en La menor BWV 1003* (cuatro movimientos) y en la *Partita II en Re menor BWV 1004* (cinco danzas).

Por otro lado, también comparten ciertas similitudes. Las *Sonatas* y *Partitas* para violín solo fueron etiquetadas por Bach como «sin acompañamiento». Es prudente señalar que es preciso cambiar al término de «sin bajo continuo» debido a la interacción interna de las voces y texturas, que señalan que sí existe acompañamiento, mas no otro instrumento añadido.

³⁴ *Preludio*: palabra de origen italiano. Pieza musical introductoria que precede, prepara o anuncia a otra más importante.

3. ANALISIS INTERPRETATIVO Y TÉCNICO DE LA CHACONA.

3.1 Recursos técnicos empleados en las distintas variaciones.

En primer lugar, lo que debemos mencionar antes del análisis técnico de los diferentes pasajes de la obra, es su característica sucesión de variaciones con respecto al tema inicial que se presenta al inicio de la obra. Si nos detenemos en la pieza y estudiamos su estructura, podemos observar a simple vista esa gran diversidad rítmica y armónica. Es debido a esto precisamente por lo que se ha considerado clasificar dichas variaciones en categorías diferentes.

3.1.1 Acordes.

La obra da comienzo con una sucesión de acordes de tres y cuatro notas (compases 1- 8), que además de presentarnos la tonalidad de Re menor con la cual inicia la danza, nos presenta al mismo tiempo el tema principal que irá variando a lo largo de la obra.

A pesar de que a simple vista puede parecer un tema sencillo, resulta mucho más complejo y profundo. Con este inicio, Johann Sebastian Bach pretende concentrar en apenas ocho compases toda la armonía que más adelante se irá desarrollando.

Uno de los retos de esta sección es sin duda ser capaces de proyectar cada uno de los acordes y conseguir una resonancia de calidad evitando al mismo tiempo que el sonido caiga de golpe. Para ello, dejar las notas agudas de los acordes más libres y sin apretarlas, nos ayudará a obtener la proyección necesaria.

Debemos mencionar también que, junto con este primer inicio, se irán manifestando a lo largo de la obra más secciones de acordes derivadas muy similares a esta, comprendidas entre los compases 126-132, 185-200 y 249-257. A la hora de afrontar e interpretar estos pasajes, será de vital importancia ser capaces de emplear las técnicas de arco y mano izquierda mencionadas, con el objetivo de agilizar el aprendizaje.

A hora de afrontar esta sección y tras poner en práctica varias formas de interpretarla, se ha considerado que la manera más óptima de resolverla es la siguiente: como bien podemos observar, no todos los acordes iniciales son iguales. Algunos de ellos mantienen la nota del bajo con más de un pulso de duración mientras que otros no. ¿Por qué Bach escribió así estos acordes? Como ya sabemos y se ha mencionado anteriormente, durante el periodo de composición de esta obra, el periodo Barroco, la morfología del instrumento era diferente a como la conocemos a día de hoy. Concretamente el puente era considerablemente más plano, por lo que ejecutar acordes simultáneos de cuatro notas era mucho más sencillo. A diferencia de antes, ejecutar actualmente este acorde manteniendo el sonido en las cuatro cuerdas nos supone un gran reto técnico y algo prácticamente imposible.

Teniendo en cuenta el pie rítmico con el que inicia la *Chacona*, compás ternario con anacrusa de blanca con puntillo y corchea, y posteriormente, la negra en la parte fuerte, se ha considerado óptimo como alternativa mantener la digitación de la nota del bajo pisada junto con una ejecución de arco no demasiado veloz al inicio del acorde, con el fin de mantener la resonancia en la nota grave y conseguir a su vez calidad sonora.



Ilustración 1: Bach, Chacona BWV 1004, compases 1-8.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

Podríamos incluir dentro de esta subsección los compases del 9 al 16. A diferencia de los compases anteriores, en estos encontramos una mayor diversidad tanto armónica como de figuraciones rítmicas, aunque se mantiene la aparición de acordes. Se ha considerado determinar esta continuación de la obra como la primera variación del tema principal.



Ilustración 2: Bach, Chacona BWV 1004, compases 9-16.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

En esta, los acordes poseen una medida mucho menor y todas las notas mantienen la misma duración. Para afrontarlo, será fundamental ser conscientes de que, tal y como la escritura indica, no todas las notas tienen la misma importancia. Con una figuración rítmica de corchea con puntillo y semicorchea, Bach nos da una clara indicación sobre lo que buscaba transmitir.

Para una buena ejecución de la variación, será de vital importancia ejercer una correcta distribución de arco. Tratando de fijar como objetivo que toda la sección suene más liviana. Interpretarla en la parte central del arco evitando la punta, nos dará como resultado esa sensación de inquietud que la diferencia del tema inicial. Como podemos observar en la partitura, dichas agrupaciones rítmicas aparecen sueltas. Y con esto último podemos afirmar con mayor certeza la intención que tenía el compositor de diferenciar cada nota y crear una sensación de ligereza.

Debemos mencionar también los que denominaremos como acordes de ida y vuelta³⁵, comprendidos entre estos mismos compases. A pesar de que están formados por cuatro notas, su ejecución y forma de estudiarlos son completamente diferentes a los anteriores. Como su propio nombre indica y debido a la figuración rítmica que aparece, deberá

³⁵ Acordes de ida y vuelta: concepto de origen propio para definir ciertos acordes con un tipo de ejecución específico.

realizarse un movimiento de ida y vuelta con el arco, es decir, iniciar con la nota más grave y terminar con la misma.



Ilustración 3: Bach, Chacona BWV 1004 compás 10.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de **Johann Sebastian Bach.**

Para poder abordarlo apropiadamente, deberán tenerse en cuenta las siguientes cuestiones técnicas: en cuanto a la técnica de la mano derecha, será primordial que el movimiento de ida y vuelta parta desde la muñeca y el antebrazo, evitando casi en su totalidad realizar un movimiento amplio donde se emplee todo el brazo. Esto junto a una ligera elevación del codo, nos ayudará a obtener la velocidad y agilidad idóneas. En la mano izquierda por otra parte, deberemos ser muy conscientes de tener una buena colocación de la misma y evitar tensiones con el objetivo de obtener unos acordes afinados.

3.1.2 Acordes de dos voces.

Como segunda subsección derivada de los acordes, encontramos la que catalogaremos como acordes de dos voces (compases 17 - 24). Frente a la sección anterior, en esta podemos observar como los acordes se vuelven notablemente más livianos y la línea melódica va ganando presencia. Esto se debe a lo siguiente: los acordes pasan a ser de dos notas, por lo que a la hora de su ejecución no será necesario emplear un movimiento de arco lento y con demasiado peso, sino buscar un emplazamiento el cual nos permita transmitir esa sensación de ligereza. Asimismo, deberemos prestar atención al notable cambio de registro que se produce. A diferencia de los acordes iniciales de la obra, el compositor omite prácticamente en su totalidad las cuerdas *sol* y *re*, dejando toda la tensión armónica en las cuerdas *la* y *mi*.

Es por eso que en el momento de su estudio se ha dictaminado que sería preciso ligar algunas de las figuraciones rítmicas que aparecen de corchea con puntillo y semicorchea, con el propósito de evitar así acentos o golpes con el arco a la hora de recuperarlo que puedan desestabilizar la atmosfera que se va generando.

Como resumen, podemos traducir esta subsección como un puente armónico hacia la que será la sección de variaciones monódicas que comentaremos más adelante.



Ilustración 4: Bach, Chacona BWV 1004, compases 17-24.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

3.1.3 Acordes arpegiados.

Otra de las partes de la obra que se ha considerado catalogar es la sección de los acordes arpegiados, que aparecen comprendidos de los compases 89 al 120, y del 201 hasta el 208. Siendo también una variación más del tema principal, es a su vez la forma más diferente de ejecutar los acordes que se ha visto hasta ahora en la pieza. En cuanto a la primera aparición de los arpeggios, del compás 89 al 120, podemos decir lo siguiente: a simple vista y armónicamente hablando se trata de una sección de gran complejidad. Nos encontramos ante sucesiones de acordes que, a medida que va evolucionando, se va generando un clímax y una tensión que pide desesperadamente ser resuelta.

Junto con todo esto, identificamos al mismo tiempo una línea melódica que va alternando entre los acordes.

Tras su estudio y después de barajar diversas opciones de ejecución de estos arpeggios, debido a su línea melódica cambiante entre las diferentes voces de los acordes se han concluido las siguientes cuestiones: en cuanto al trabajo de la mano izquierda, será fundamental trabajar estos arpeggios como lo que realmente son, acordes. Para estudiar un acorde correctamente, es de vital importancia empezar a trabajar con dos voces al inicio y poco a poco ir añadiendo las demás. Esto nos ayuda a conseguir que la estructura de la mano se coloque completa antes de su ejecución, ganando así precisión, afinación, velocidad en el cambio de acorde y agilidad en su memorización. A su vez, nos será de gran ayuda a la hora de destacar la línea melódica, añadir un pequeño *vibrato* en aquellas notas donde predomine la melodía.

Por otro lado, la mano derecha tendrá a su vez un papel fundamental. Entre todos estos acordes arpegiados que aparecen en esta sección, la línea melódica no deja de estar presente en ningún momento. Es precisamente por esto por lo que deberemos ayudarnos de la mano derecha para poder diferenciarla del resto de voces, ejecutando una arcada con más peso en aquellas notas que predominen armónicamente. Observando la partitura y durante su estudio, se ha podido determinar que en toda esta variación la línea melódica aparece casi en su totalidad de forma cambiante, es decir, pasando por todas las voces de los acordes.

Con una adecuada elevación del codo derecho junto a un gesto de muñeca y antebrazo no demasiado exagerado, conseguiremos el movimiento circular que nos permitirá trabajar el fraseo y conducir la línea melódica durante toda la sección.

En cuanto a la ejecución personal de la interprete, si bien es cierto que hay muchísimas formas de realizar estos arpeggios, se ha considerado que la manera más idónea de iniciar la sección es con un *piano* ³⁶en el que las voces se escuchan de manera independientes para poder ganar más intensidad conforme va evolucionando la sección. A medida que la tensión armónica aumenta, ejecutar los arpeggios en dinámicas de *forte* ³⁷y *fortísimo* ³⁸tratando de juntar más las notas entre ellas y empleando la mitad inferior del arco, nos dará como

³⁶ *Piano*: palabra de origen italiano. Dinámica musical.

³⁷ *Forte*: palabra de origen italiano. Dinámica musical.

³⁸ *Fortísimo*: palabra de origen italiano. Dinámica musical.

resultado una sensación menos arpegiada y más polifónica, perfecta para resolver en apenas unos compases más adelante a la sección del *Maggiore*³⁹.



Ilustración 5: Bach, Chacona BWV 1004, compases 89-120.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

La siguiente sección perteneciente a los acordes arpegiados, queda comprendida entre los compases 201 y 208. A pesar de que en la partitura el compositor indicó estos acordes como arpegiados, no dejan de ser completamente diferentes a los anteriores en cuanto a ejecución. En este caso, la diferencia interpretativa entre ambas secciones tiene mucho que ver con lo que sucede armónicamente. Los acordes arpegiados anteriores todavía pertenecen a la tonalidad de Re menor, por lo que la tensión armónica que se va generando busca durante todos esos compases resolver en la tonalidad de Re Mayor (compas 133).

³⁹ *Maggiore*: palabra de origen italiano que se traduce en español como “mayor”.

Sin embargo, esta nueva sección, pertenece a la tonalidad de Re Mayor, y va desarrollándose armónicamente hasta alcanzar la última modulación de la obra donde vuelve a la tonalidad del inicio (compas 209).



Ilustración 6: Bach, Chacona BWV 1004, compases 201-208.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

3.1.4 Variaciones monódicas.

A continuación, pasaremos a desarrollar las catalogadas como variaciones monódicas. Estando presentes en múltiples partes de la obra, presentan entre si diferentes características. En primer lugar, entre los compases 25 y 56, encontramos la que se ha considerado que será la primera variación monódica⁴⁰ del tema principal. Dentro de esta gran sección, lo primero y más relevante que debemos analizar y que nos ayudará a afrontar correctamente todo lo demás, es lo que sucede entre los compases 25 y 32.

⁴⁰ Monódica: textura de una sola línea melódica.



Ilustración 7: Bach, Chacona BWV 1004, compases 25-32.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

La línea melódica inicia con unas corcheas que descienden por grados conjuntos, pero inmediatamente después nos encontramos con un salto de séptima en el compás 26. A medida que va avanzando esta sección, podemos observar que este contraste de sucesiones melódicas por grados conjuntos y disjuntos es una característica permanente que aparecerá en toda la obra. Para poder llevarlo a cabo, será esencial además de comprender por qué se producen estos saltos entre notas, el poder ejecutar la técnica de arco idónea.

Por lo que se refiere a la distribución y punto de contacto del arco, se ha considerado trabajar esta sección en el centro del arco. Esto se debe precisamente a los saltos entre notas que aparecen. Por ejemplo, en el compás 26, realizar este salto de la cuerda *sol* a la cuerda *la* en la mitad superior del arco, nos resultaría algo verdaderamente incómodo y muy poco orgánico, obligándonos a realizar un movimiento excesivamente amplio con el brazo derecho.

Del otro modo, ejecutando el movimiento desde aproximadamente el centro del arco, además de obtener un movimiento mucho más natural y evitar tensiones innecesarias, al mismo tiempo obtendremos el peso natural del brazo necesario para una adecuada proyección, fraseo y calidad sonora.

Todo esto que sucede podemos verlo ejemplificado entre los compases 33 y 35, donde se aprecia perfectamente la diferencia de distancias entre las notas.



Ilustración 8: Bach, Chacona BWV 1004, compases 33-35.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de **Johann Sebastian Bach.**

Por otro lado, y dejando aparte los aspectos técnicos, en cuanto a nivel expresivo se ha considerado que sería interesante interpretar de manera diferente las notas que van por grados conjuntos de las que no. Concretamente en estos compases, se ha dictaminado interpretar de manera mucho más articulada aquellas notas que van ascendiendo y descendiendo conjuntamente y, de lo contrario, emplear el *legato*⁴¹ para esas notas graves que contrastan con el resto, aportando mucho más peso, velocidad y resonancia.

De igual manera y siguiendo en la misma línea interpretativa, se ha decidido ejecutar aquellas notas que no aparecen por grados conjuntos en arcos separados y, de lo contrario, ligar aquellas que si siguen la línea melódica conjunta. Podemos verlo reflejado en la siguiente imagen.

⁴¹ *Legato*: palabra de origen italiano. término musical que indica que una serie de notas deben tocarse de forma continua y fluida, sin silencios ni interrupciones entre ellas.



Ilustración 9: Bach, Chacona BWV 1004, compases 37 y 38.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach

Otro claro ejemplo donde podemos verlo plasmado es entre los compases 45 y 47:



Ilustración 10: Bach, Chacona BWV 1004, compases 45-47.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

Asimismo, dentro de la categoría de las variaciones monódicas, nos puede resultar muy interesante lo que sucede entre los compases 81 y 88. Nos encontramos en el punto máximo del desarrollo de la línea melódica de la obra. Teniendo en cuenta la variación repleta de tensión armónica que está por desarrollarse en los siguientes compases de acordes arpegiados (89-120), deberemos deducir que, lo que sucede en estos compases podría ser perfectamente una transición o, dicho de otra manera, una forma de crear una atmósfera que resolverá más adelante.

A pesar de que habíamos acordado que era fundamental diferenciar aquellas notas que van conjuntas de las que no, en el caso de estos compases la manera interpretativa varía.

Observando el registro agudo con el cual se inicia el compás 81, y que a pesar de ser grados disjuntos aparecen las notas ligadas, deberemos poder deducir que Johann Sebastian Bach buscaba un timbre diferente. Esto sucede específicamente entre los compases 81 y 84.

Debido a las distancias entre notas y las alteraciones accidentales que presentan estos compases, a la hora de su estudio será primordial realizar un trabajo de ejecución lenta, volcando toda la atención en escuchar los intervallos que aparecen con el objetivo de perfeccionar la afinación. Si bien es cierto que puede parecer un trabajo exclusivo de mano izquierda, constar de una clara idea sobre cómo distribuir el arco y, por supuesto, saber emplear la dinámica correcta como podría ser un *pianissimo*⁴², nos ayudará a obtener una mayor facilidad en su ejecución además de un correcto fraseo a la hora de interpretarlo. Como resultado de su estudio, se ha dictaminado que se empleará un punto de contacto de arco entre el centro y la mitad superior para la ejecución de este pasaje.



Ilustración 11: Bach, Chacona BWV 1004, compases 81-84.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de **Johann Sebastian Bach.**

Seguidamente y perteneciente también a esta misma variación encontramos lo que serán agrupaciones de fusas que van ascendiendo y descendiendo. A diferencia de lo anterior, en estos compases predominan los grados conjuntos. Considerando aspectos que se han tenido en cuenta durante su estudio como; la figuración rítmica, velocidad, ligaduras y la escasa distancia interválica entre notas, interpretarlo con una dinámica de *pianissimo* y en la mitad superior del arco dará como resultado ese clímax misterioso.

⁴² *Pianissimo*: palabra de origen italiano. Dinámica musical.



Ilustración 12: Bach, Chacona BWV 1004, compases 85-88.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

Inmediatamente después de la sección de acordes arpegiados, nos encontramos con una de las variaciones monódicas con más carácter cadencial de la obra. Entre los compases 121 y 125, podemos encontrar muchas de las características que hemos estado mencionando anteriormente. En cuanto a la ejecución de las fusas ligadas que aparecen, tratar de ahorrar la mayor cantidad de arco posible junto con peso natural del brazo nos ayudará a pasar por todas las notas por igual y, sobre todo, a no precipitarnos con el *tempo*.

Otro aspecto destacable de estos compases es sin duda las corcheas que aparecen al inicio y al final de cada agrupación de fusas. Estas tienen una gran importancia ya no solo a nivel expresivo, sino también armónico. Si nos fijamos en las notas que son, podemos observar que se suceden una detrás de otra por grados conjuntos realizando una pequeña escala descendente, que inicia con la tónica de la tonalidad y finaliza con la misma. Simplemente con el hecho de que Bach escribiera algunas notas con figuración de corchea, nos hace llegar a la conclusión de que pretendía dejar toda la responsabilidad armónica en estas, dando como resultado un pasaje con características claramente cadenciales.

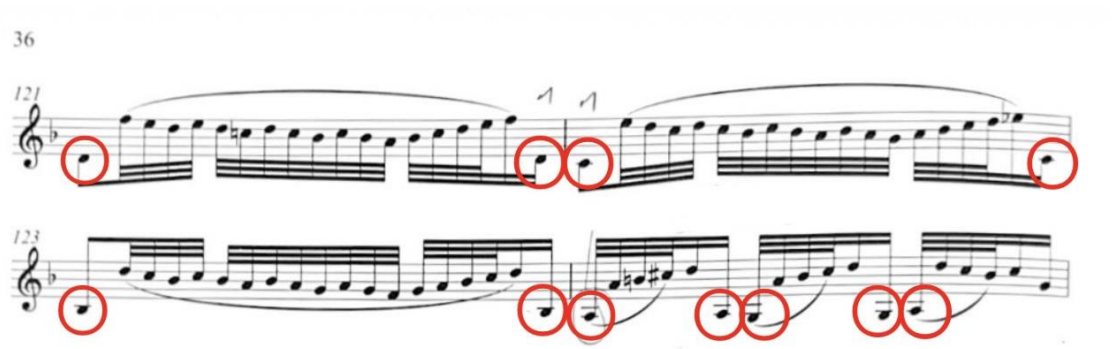


Ilustración 13: Bach, Chacona BWV 1004, compases 121-125.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

3.1.5 Resumen estructural y visual de la obra.

Tras el análisis de las diferentes secciones que forman esta obra y sus características, se han elaborado una serie de tablas a modo de resumen estructural que nos ayudaran a su comprensión. Con un total de 29 variaciones localizadas a lo largo del estudio de esta pieza, la *Chacona* de Johann Sebastian Bach podría resumirse en tres tablas diferentes.

En primer lugar, encontramos una tabla en la cual aparecen las que se han considerado 29 variaciones del tema principal, catalogadas por compases.

TEMA PRINCIPAL: CC. 1-8	VAR. 15: CC. 121-132
VAR. 1: CC. 9-15	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

Ilustración 14: tabla de las variaciones de la obra.

Fuente. Elaboración propia.

La primera sección de la obra se desarrolla en la tonalidad de Re menor y abarca desde el compás 1 hasta el 132. En ella se presentan el tema principal y sus variaciones, que transitan progresivamente por las cuatro categorías técnicas analizadas: acordes, acordes de dos voces, variaciones monódicas y acordes arpegiados, cerrando con una variación cadencial que prepara la modulación.

Sección formal	Compases	Variaciones	Tonalidad	Textura predominante	Función estructural
Exposición	1-8	Tema principal	Re m	Acordes	Presentación del tema inicial
Grupo I	9-24	Variaciones 1-2	Re m	Acordes de dos voces	Primera variación
Grupo II	25-88	Variaciones 3-10	Re m	Variaciones monódicas	Desarrollo progresivo del tema
Grupo III	89-120	Variaciones 11-14	Re m	Acordes arpegiados	Máximo movimiento textural
Grupo IV	121-132	Variación 15	Re m	Var. monódica de carácter cadencial	Cierre de la primera sección en modo menor

Ilustración 15: tabla de la sección en Re menor.

Fuente: elaboración propia.

La segunda sección, comprendida entre los compases 133 y 208, modula a Re Mayor aportando un contraste expresivo y luminoso respecto al carácter sombrío del modo menor. Se articula en variaciones de acordes y melodía que consolidan la nueva tonalidad, incluyendo una segunda aparición de los acordes arpegiados cuya función es preparar el retorno a Re menor.

Sección formal	Compases	Variaciones	Tonalidad	Textura predominante	Función
Grupo V	133-176	Variaciones 16-20	Re Mayor	Acordes y melodía	Tema principal del modo mayor
Grupo VI	177-208	Variaciones 21-24	Re Mayor	Acordes	Consolidación del modo mayor

Ilustración 16: tabla de la sección de modulación a Re Mayor.

Fuente: elaboración propia.

La tercera sección retoma la tonalidad inicial de Re menor a partir del compás 209, cerrando el arco expresivo de la obra. Las variaciones monódicas y arpegiadas desembocan en una coda final de acordes que espeja el tema del inicio, completando así la estructura ternaria global de la Chacona.

Sección formal	Compases	Variaciones	Tonalidad	Textura predominante	Función
Grupo VII	209-224	Variaciones 25-26	Re m	Variación monódica	Vuelta a la tonalidad inicial
Grupo VIII	225-240	Variación 27	Re m	Variación monódica	Transición y preparación para coda
Grupo IX	241-248	Variación 28	Re m	Variación monódica arpegiada	Inicio de la coda
Grupo X	249-257	Variación 29	Re m	Acordes	Final de coda

Ilustración 17: tabla de la vuelta a la tonalidad de Re menor.

Fuente: elaboración propia.

3.2 Memorización de la obra.

Antes de pasar a desarrollar la importancia que tiene la memorización en obras de esta complejidad técnica y armónica, deberemos tener en cuenta algunos aspectos.

Históricamente, la memorización de las obras empezó a ocupar un papel importante a partir del siglo XIX, sobre todo en el auge del *concertismo*. Según menciona Rosa Calvo Martínez, la interpretación de memoria empezó a popularizarse entre los interpretes en la época del Romanticismo como una herramienta para su lucimiento artístico. Esta consolidación fue convirtiéndose poco a poco en una exigencia habitual entre los músicos (Calvo Manzano, 2004). Concretamente en *la Chacona de la Partita n°2 en re menor BWV 1004* de Johann Sebastian Bach, esta cuestión resulta especialmente relevante.

Más allá de una repetición mecanizada de la obra, cabe destacar que la memorización de una pieza engloba múltiples procesos físicos y cognitivos. Rosa Calvo Manzano menciona la estrecha relación que existe entre la comprensión mental de la obra y la automatización de movimientos técnicos. En el caso concreto de la *Chacona*, esto adquiere una inmensa importancia debido a las relaciones armónicas que aparecen, cambios de posición, acordes, y la constante sucesión de variaciones.

Asimismo, es importante comprender que la memorización no puede reducirse únicamente en la capacidad de tocar una obra sin partitura, sino que es una herramienta que nos ayuda a la interiorización del discurso musical.

A diferencia de otras obras del repertorio violinístico, *la Chacona de la Partita n°2 en re menor BWV 1004* de Johann Sebastian Bach supone un gran reto técnico además de una gran exigencia física, mental y memorística requerida por parte del intérprete. A pesar de que esta pieza carece de pasajes demasiado virtuosísticos y con técnicas extendidas, la gran dificultad de esta obra es sin duda obtener mediante el estudio la resistencia y concentración necesarias para poder afrontarla correctamente. Ser capaces de sostener la coherencia del discurso musical mientras se afrontan dificultades como por ejemplo la gran densidad polifónica existente, es lo que marcará la diferencia a la hora de su interpretación.

Debido a las dificultades mencionadas anteriormente junto con la duración y la intensidad armónica y expresiva de la obra, el intérprete deberá elaborar una serie de mecanismos que sirvan como herramientas para obtener el mayor control posible sobre la pieza.

En primer lugar, hablaremos sobre la memoria armónica⁴³ y sobre lo que conlleva. Vista la dificultad, deberemos considerar la comprensión armónica como uno de los pilares que más sostendrán el proceso de memorización de la obra. Como ya sabemos y se ha comentado en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, la principal característica de esta obra son las recurrentes y similares variaciones que la estructura armónica va sufriendo a lo largo de su desarrollo. Ser conscientes de todo esto nos ayudará a no memorizar de forma únicamente mecánica, sino a desarrollar mediante un esquema mental la madurez que se requiere para su interpretación.

En el transcurso de su estudio, se pudo comprobar que una buena comprensión armónica y saber hacia dónde se dirige la música, nos facilitaría de manera notable la seguridad a la hora de interpretar. Esto último podemos verlo reflejado sobre todo en las secciones arpegiadas

⁴³ Memoria armónica: habilidad cognitiva y musical para recordar, reconocer y reproducir conscientemente las progresiones de acordes, cadencias y acompañamientos de una obra.

donde a pesar de que a simple vista puede parecer bastante complejo, entender su lógica armónica nos permitirá comprender la dirección musical de cada frase.

De igual manera, la aparición continua del bajo *ostinato* durante toda la obra, nos ayudara a establecer conexiones entre las diversas secciones de la obra.

Por otra parte, y junto con la memoria armónica, ocupará un papel esencial a la hora del estudio la memoria muscular⁴⁴. Si bien es cierto que este recurso resulta totalmente imprescindible debido a la gran cantidad de acordes y cambios de posición que deben ejecutarse, depender exclusivamente de este tipo de memoria sin entender la estructura de la obra puede resultar arriesgado. A pesar de que el cuerpo necesita realizar algunos movimientos de forma automática para obtener una interpretación fluida, con una memoria únicamente muscular, a la mínima desconexión o cambio de concentración todo podría desestabilizarse. No obstante, esta automatización nos ayudará a su vez a evitar bloqueos durante la interpretación.

3.3 Resistencia física y mental en la interpretación de la Chacona.

Más allá de la complejidad técnica de la obra, otro de los retos a afrontar en su interpretación es la gran resistencia física que exige debido a su duración e intensidad en sí. Es por eso por lo que se ha considerado optimo mencionar los puntos más problemáticos y propensos a acumular tensión.

El primer punto conflictivo a destacar podemos encontrarlo en la variación arpegiada comprendida entre los compases 89 y 120. Al tratarse de un patrón rápido y repetitivo ejecutado por el brazo derecho, es muy probable que su ejecución provoque una tendencia involuntaria a elevar el hombro derecho. Como consecuencia, esta tensión repercutirá negativamente en cuestiones como obtener una movilidad natural del brazo, calidad sonora, y precisión rítmica. Para una correcta ejecución y sensación de constante flexibilidad, tratar

⁴⁴ Memoria muscular: capacidad del cuerpo para automatizar movimientos previamente aprendidos.

de dirigir el gesto principalmente desde la muñeca y el antebrazo como se ha mencionado anteriormente, nos ayudara a reducir notablemente la sobrecarga muscular.

Otro de los puntos destacables y que puede producir una gran sobrecarga muscular, es la variación situada entre los compases 65 y 76 de la obra. Caracterizada por una sucesión de notas rápidas, el intérprete debe atravesar varias cuerdas tratando de mantener la misma calidad sonora en cada una de las notas. Esto nos supone una gran exigencia técnica, puesto que, debido a la velocidad es inevitable que exista una tendencia a proyectar un sonido demasiado ligero y flotante.

Para encontrar un equilibrio entre la velocidad y la calidad sonora que se necesita, se deberá mantener una correcta distribución tanto del arco como del peso a ejercer con el mismo, así como controlar cuidadosamente el punto de contacto.



Ilustración 18: Bach, Chacona BWV 1004, compases 65-75.

Fuente: edición Urtext de Barenreiter de las *Sonatas y Partitas* para violín solo BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach.

3.4 Gestión del estudio de la obra.

A continuación, pasaremos a desarrollar la evolución de lo que se considera un pilar fundamental a la hora conseguir una correcta interpretación de la obra, la gestión del estudio de la misma.

Inicialmente, el proceso de estudio de *la Chacona en Re menor BWV 1004* comenzó en el mes de octubre, con una primera lectura general de la obra que me permitió entender el material musical y la tonalidad antes de abordar ninguna sección de forma específica.

Cabe destacar algo que sin duda me resultó de gran ayuda durante el estudio. Desde el inicio, el hecho de que la estructura de la obra esté formada por una sucesión de variaciones con respecto al tema principal, me facilitó enormemente la organización del estudio. Del mismo modo, entender cada variación como una célula independiente me ayudó a evitar la sensación de bloqueo ante una obra tan extensa de más de 250 compases. Por otro lado, también debemos mencionar la clasificación por categorías que elaboré a lo largo de este proyecto; acordes, acordes de dos voces, acordes arpegiados y variaciones monódicas. Esta clasificación de las variaciones en diferentes secciones me hizo comprender con mayor agilidad cual era el trabajo técnico que tenía que llevar a cabo y, a su vez, agilizar la memorización.

En el mes de noviembre centré el estudio en las secciones iniciales de la obra; el tema principal y las dos primeras variaciones correspondientes a la categoría de acordes de dos voces (cc.1-24). Durante estas semanas, el trabajo se focalizó por completo tanto en la afinación de los acordes, como en conseguir una correcta ejecución del arco y diferenciar en cuanto a carácter el tema inicial de las variaciones.

En diciembre el estudio pasó a focalizarse en las variaciones monódicas (cc.25-88). Siendo muchas las que aparecen a lo largo de la obra, el estudio durante este mes se centró en trabajar los saltos interválicos, grados conjuntos, la afinación entre notas y, por supuesto, la búsqueda de una correcta articulación diferenciada dependiendo de las distancias entre las notas de las melodías.

El mes de enero estuvo dedicado a la que sin duda personalmente ha resultado ser la sección con mayor dificultad técnica e interpretativa, la sección de acordes arpegiados (cc.89-120). En cuanto a estrategias seguidas para el estudio de esta sección, ha resultado imprescindible iniciar el estudio de los acordes por dos voces, y progresivamente añadir las demás. Esto resultó ser una herramienta fundamental tanto para la precisión de la mano izquierda como para la comprensión armónica de la sección. Además de todos los aspectos anteriores a tener en cuenta, ser capaz de mantener un discurso melódico coherente en una sección tan densa y exigente, resultó algo bastante complejo y que me llevo bastante tiempo conseguir.

Seguidamente, durante el mes de febrero se abordó la variación cadencial que nos lleva a la transición de tonalidad y toda la sección de Re Mayor (cc.121-208). El contraste expresivo que supone la modulación de Re menor a Re mayor, exigió un trabajo muy consciente y específico de adaptación dinámica y de fraseo, así como una consolidación de la memoria armónica de esta sección central, *Maggiore*.

En marzo, el estudio se centró en la vuelta a la tonalidad inicial de Re menor y la coda final (cc.209-257). En este punto del estudio de la obra, se inició un trabajo profundo enfocado en la resistencia física y mental, barajando diferentes técnicas y herramientas que pudieran ayudarme a sostener el discurso musical y el nivel de concentración necesario.

Por último, los meses de abril y mayo estuvieron dedicados a la unificación de la obra al completo y a la puesta en práctica de las herramientas que se emplearon en el estudio. Esto incluyó la interpretación completa de memoria, revisión de los puntos más propensos a la acumulación de tensión muscular, y la preparación para la interpretación en escena.

La planificación mensual descrita queda recogida de manera visual en la siguiente tabla:

Aspectos técnicos e interpretativos de la Chacona en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): análisis y guía de estudio personal

MES	SECCIÓN TRABAJADA	TIPO DE VARIACIONES	COMPASES	OBJETIVOS / OBSERVACIONES
Octubre	Lectura inicial y familiarización con la obra	Todas las categorías (visión global)	1–257	Primera lectura completa. Identificación de las cuatro categorías de variaciones: acordes, acordes de dos voces, acordes arpegiados y variaciones monódicas.
Noviembre	Tema principal y Variaciones 1–2 (Grupo I)	Acordes y acordes de dos voces	1–24	Trabajo técnico de los acordes iniciales. Estudio de la distribución del arco y de la digitación. Inicio de la memorización por secciones.
Diciembre	Variaciones 3–10 (Grupo II)	Variaciones monódicas	25–88	Desarrollo de la línea melódica. Trabajo de saltos interválicos y grados conjuntos. Aplicación del legato y articulación diferenciada.
Enero	Variaciones 11–14 (Grupo III)	Acordes arpegiados	89–120	Sección de mayor exigencia técnica. Estudio de arpegios como acordes (trabajo de dos voces progresivo). Gestión del clímax y la resistencia física.
Febrero	Variación 15 y sección en Re Mayor (Grupos IV, V y VI)	Var. monódica cadencial + acordes en Re Mayor	121–208	Transición modal a Re Mayor. Trabajo del contraste expresivo y dinámico entre secciones. Consolidación de la memorización armónica del Maggiore.
Marzo	Vuelta a Re menor y coda (Grupos VII–X)	Var. monódicas + acordes finales	209–257	Retorno a la tonalidad inicial. Cierre interpretativo de la obra. Trabajo de la resistencia mental y física en la recta final.
Abril–Mayo	Obra completa: unificación y memorización total	Todas las categorías	1–257	Interpretación completa de memoria. Revisión de los puntos de tensión muscular. Consolidación del discurso musical global y preparación para la interpretación en escena.

Ilustración 19: Planificación mensual del estudio de la obra.

Fuente: elaboración propia

4. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha tenido como objetivo principal elaborar una guía de estudio personal sobre *la Chacona en re menor BWV 1004* de Johann Sebastian Bach, abordando tanto su análisis técnico e interpretativo como su contextualización histórica y biográfica. Tras el desarrollo de la investigación, es posible extraer una serie de conclusiones que dan respuesta a los objetivos planteados al inicio del proyecto.

En primer lugar, y en relación con el contexto histórico y biográfico, ha quedado demostrado que la comprensión de la *Chacona* no puede desligarse de la situación personal y compositiva en la que se encontraba Bach en el momento de su creación. El fallecimiento de su esposa María Bárbara Bach en 1720, la influencia del estilo italiano asimilado durante su etapa en Weimar, la tradición germánica del contrapunto y la elección expresiva de la tonalidad de re menor son factores que confluyen y dotan a esta obra de una profundidad emocional y estructural única. La hipótesis del *Tombeau*, aunque no demostrable con evidencias documentales directas, resulta coherente con el carácter sombrío y la densidad expresiva que impregna toda la pieza.

En segundo lugar, a pesar de que se trata de un enfoque acotado y parcial, el análisis técnico e interpretativo ha permitido clasificar las variaciones de la obra en cuatro grandes categorías: acordes, acordes de dos voces, acordes arpegiados y variaciones monódicas. Esta clasificación se ha repartido de tal manera puesto que a la hora de afrontar tanto el estudio de la obra como su memorización, darse cuenta de que múltiples variaciones de la obra pertenecen a una misma sección más grande, nos ha ayudado a esquematizar y, por lo tanto, a comprender más fácilmente el funcionamiento interno de la obra. Parece ser que ha resultado ser una herramienta especialmente útil a la hora de sistematizar el estudio, ya que permite abordar cada sección con una consciencia clara de sus particularidades técnicas y expresivas. Aspectos como la distribución del arco, el punto de contacto, la gestión del peso del brazo derecho o la digitación de la mano izquierda han adquirido en este análisis un papel determinante para lograr una ejecución de calidad.

Asimismo, uno de los hallazgos más relevantes del proceso de estudio ha sido comprender que la principal dificultad de la *Chacona* no reside en la complejidad virtuosística superficial, sino en la capacidad del intérprete para sostener el discurso musical a lo largo de

toda la obra sin interrupciones. La densidad polifónica, la necesidad de diferenciar voces simultáneas, la gestión del clímax y la coherencia expresiva entre secciones, y la búsqueda constante de diversidad y contrastes, son retos que exigen una madurez musical y una preparación técnica exhaustiva que van más allá de la mera ejecución de notas.

En lo que respecta a la memorización, se ha concluido que esta no puede fundamentarse exclusivamente en la memoria muscular. La comprensión armónica de la obra, el reconocimiento del bajo *ostinato* como hilo conductor y la interiorización del discurso musical son pilares imprescindibles para una interpretación sólida y segura. La memorización, lejos de ser un obstáculo, puede convertirse en una herramienta que favorezca la concentración y la libertad interpretativa del músico en el escenario.

Por otro lado, la resistencia física y mental ha emergido a lo largo del proceso de estudio como otro de los grandes desafíos de esta obra. La duración de la *Chacona*, su densidad técnica y la intensidad expresiva que demanda al intérprete generan puntos de acumulación de tensión muscular que deben identificarse y gestionarse de forma consciente. El trabajo desde la muñeca y el antebrazo, la correcta elevación del codo y la vigilancia constante del punto de contacto han sido algunas de las estrategias más eficaces identificadas durante el proceso.

Por su parte, el resumen estructural elaborado mediante las tablas de variaciones ha permitido obtener una visión global y ordenada de la arquitectura de la obra, facilitando tanto su memorización como la planificación del estudio. Considerando personalmente la *Chacona* con un total de 29 variaciones repartidas en tres grandes secciones tonales —Re menor, Re mayor y vuelta a Re menor—, esta obra revela una lógica interna rigurosa que, una vez comprendida, guía al intérprete de forma natural a través de sus más de 250 compases.

Finalmente, este proyecto ha confirmado que la elaboración de una guía de estudio personal, basada en la experiencia directa con la obra, constituye un enfoque valioso y diferenciador dentro de la investigación musicológica aplicada a la interpretación. Integrar el análisis formal y armónico con las vivencias y soluciones surgidas durante el propio proceso de

aprendizaje ha permitido generar un documento útil no solo como reflexión personal, sino también como posible referencia para otros intérpretes que se enfrenten a esta obra.

En definitiva, la *Chacona* de Johann Sebastian Bach sigue siendo, casi tres siglos después de su composición, una obra que trasciende los límites del instrumento para el que fue escrita. Su estudio profundo no solo amplía las capacidades técnicas del violinista, sino que invita a una reflexión constante sobre el significado de la música, la relación entre el intérprete y la obra, y la dimensión humana que subyace en toda gran creación artística.

BIBLIOGRAFÍA

- An Analytical Study on the J. S. Bach's 《Chaconne》 from 《Partita No.2 in d minor, BWV 1004》. (2025). [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Kyungpook]. Repositorio institucional.
- Bach at the Barre: An Annotated List of Choreographies Using J. S. Bach's Violin Ciaccona (Chaconne). (2024). *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 55(1), 45–78.
- Biografías y Vidas. (2025). Johann Sebastian Bach. Recuperado el 10 de marzo de 2026, de <https://www.biografiasyvidas.com>
- Blanc, S. (Ed.). (2020). 6 sonatas & partitas for violin solo BWV 1001-1006: Educational edition with technical indications and comments by Georges Enescu [Partitura]. <https://www.sergeblanc.com>
- Brahms, J., & Schumann, C. (1927). Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853–1896. Longmans, Green and Co.
- Brahms, J. (s. f.). Studie für die linke Hand nach Bachs Chaconne aus der Partita BWV 1004 [Partitura]. El Atril. <https://www.el-atril.com/partituras/Brahms/piano/BP65.PDF>
- Calvo-Manzano, M. R. (2004). La memoria musical. Aprendizaje y reproducción en la expresión musical y patologías de la memoria musical. *Temas de Estética y Arte*, 18, 123–140.
- Chang, W. (2019). The Chaconne for Solo Violin by J. S. Bach [Trabajo académico, University of Kansas]. KU ScholarWorks.
- Cultura UNAB. (2020). Johann Sebastian Bach: Vida y obra. Universidad Autónoma d Bucaramanga.

- De los Santos, C. (2004). Performance-practice issues of the Chaconne from Partita II, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach [Tesis doctoral, University of Georgia]. UGA OpenScholar.
- Devesa, M. M. (2016). Fundamentos de contrapunto. Aula de Composición. auladecomposicion.com
- EcuRed. (2025). Johann Sebastian Bach. Recuperado el 10 de marzo de 2026, de <https://www.ecured.cu>
- Fernández, M. (2011). Manual de contrapunto severo y libre. Análisis y Teoría Musical. wordpress.com
- Interpretative Lens of Segovia's classical guitar transcription on Bach's Chaconne from Partita No.2 in D Minor BWV 1004. (2024). Rast Müzikoloji Dergisi, 12(2), 215–240.
- J. S. Bach's Chaconne in D Minor: An Examination of Three Arrangements for Piano Solo. (1991). [Tesis doctoral, Louisiana State University]. LSU Historical Dissertations and Theses.
- Profesor en línea. (2025). Biografía de Johann Sebastian Bach. Recuperado el 10 de marzo de 2026, de <https://www.profesorenlinea.cl>
- Rubia Pliego, O. G. (2015). Análisis Chacóna de la Partita nº 2 en Re menor, BWV 1004. Enarmonía, (6), 61–64. http://aulavirtual.csmjaen.es/index.php/revista_enarmonia/article/viewFile/84/65
- Silbiger, A. (1999). Bach and the Chaconne. Journal of Musicology, 17(3), 358–385.
- Villacís Barrazueta, M. (2016). Edición crítica para marimba de la Partita No. 2: Ciaccona en re menor, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach [Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]. Universidad de Cuenca.

World History Encyclopedia. (2023). Johann Sebastian Bach. Recuperado el 10 de marzo de 2026, de <https://www.worldhistory.org>

WEBGRAFÍA

Bach-Cantatas.com. (s.f.). Monthly Discussions No. 1 – Chaconne in D minor from Partita No. 2, BWV 1004. Recuperado 23 de febrero de 2026, de <https://www.bach-cantatas.com/MD/MD-BWV1004-Chaconne.htm>

Brandolini, A. M. (2023, junio 1). «La Chacona» de Bach... [Entrada de blog]. WordPress. Recuperado 23 de febrero de 2026, de <https://anamariabrandolini.wordpress.com/2023/06/01/la-chacona-de-bach/>

Corilon. (s.f.). The Chaconne by Johann Sebastian Bach (BWV 1004). Recuperado 23 de febrero de 2026, de <https://www.corilon.com/us/library/practical-issues/johann-sebastian-bach-chaconne>

LibreTexts Español. (2022). La doctrina de las afecciones. Libro: Apreciación musical II (Lumen). [https://espanol.libretexts.org/Bookshelves/Humanidades/Musica/Libro:_Apreciacion_musical_II_\(Lumen\)/10:_La_Era_Barroca_J._S._Bach/10.05:_La_Doctrina_de_las_Afecciones](https://espanol.libretexts.org/Bookshelves/Humanidades/Musica/Libro:_Apreciacion_musical_II_(Lumen)/10:_La_Era_Barroca_J._S._Bach/10.05:_La_Doctrina_de_las_Afecciones)

Los Angeles Philharmonic. (s. f. –a). Chaconne. Los Angeles Philharmonic MusicDB. <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/1234/chaconne>

Los Angeles Philharmonic. (s. f.-b). Chaconne from Partita No. 2 for Solo Violin, BWV 1004. Los Angeles Philharmonic MusicDB. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/5245/chaconne-from-partita-no-2-for-solo-violin-bwv-1004>

Hein, E. (2021, junio 11). Sumergiéndonos en la Chacona de Bach (1ª parte). Deviolines. Recuperado 23 de febrero de 2026, de <https://www.deviolines.com/sumergiendonos-en-la-chacona-de-bach-1a-parte/>

FONOGRAFÍA

Bach, J. S. (1997). Violin Partita No. 2 in D Minor, BWV 1004: V. Ciaccona [Grabación de Hilary Hahn]. En Hilary Hahn Plays Bach. Sony BMG Music Entertainment.
<https://open.spotify.com/track/7IVkyo8IVhPsRuZwdfpoLo>

Bach, J. S. (1988). Partita for Solo Violin No. 2 in D Minor, BWV 1004: V. Chaconne [Grabación de Itzhak Perlman]. En Bach: Solo Violin Sonatas. Parlophone Records Limited / Warner Classics.
<https://open.spotify.com/track/5Z1kjTgKJVWvEizpZc3G1S>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Bach, Chacona BWV 1004, compases 1-8.....	16
Ilustración 2: Bach, Chacona BWV 1004, compases 9-16.....	17
Ilustración 3: Bach, Chacona BWV 1004 compás 10.	18
Ilustración 4: Bach, Chacona BWV 1004, compases 17-24.....	19
Ilustración 5: Bach, Chacona BWV 1004, compases 89-120.....	21
Ilustración 6: Bach, Chacona BWV 1004, compases 201-208.....	22
Ilustración 7: Bach, Chacona BWV 1004, compases 25-32.....	23
Ilustración 8: Bach, Chacona BWV 1004, compases 33-35.....	24
Ilustración 9: Bach, Chacona BWV 1004, compases 37 y 38.	25
Ilustración 10: Bach, Chacona BWV 1004, compases 45-47.	25
Ilustración 11: Bach, Chacona BWV 1004, compases 81-84.	26
Ilustración 12: Bach, Chacona BWV 1004, compases 85-88.	27
Ilustración 13: Bach, Chacona BWV 1004, compases 121-125.	28
Ilustración 14: tabla de las variaciones de la obra.	29
Ilustración 15: tabla de la sección en Re menor.	30
Ilustración 16: tabla de la sección de modulación a Re Mayor.	30
Ilustración 17: tabla de la vuelta a la tonalidad de Re menor.....	31
Ilustración 18: Bach, Chacona BWV 1004, compases 65-75.	34
Ilustración 19: Planificación mensual del estudio de la obra.	37

APÉNDICE DOCUMENTAL 1.

Partitura escaneada de la *Chacona en re menor BWV 1004* de Johann Sebastian Bach:

5. Ciaccona

33

Cierro

mitad del arco

no a la punta

con pero no ca

misma línea de sonido

Cambio de gallo

no es unidos con la de pino

conecta

conecta

Aspectos técnicos e interpretativos de la Chacona en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): análisis y guía de estudio personal

34

45

48

51

54

58

62

65

68 + relajado

70

72

74

articulación

separa notas

marcato

peso

largo

más música

centro del arco

35

76

78

81

84

86

88

91

98

106

114

Handwritten annotations:

- No tocar rif
- No separar tanto el tempo
- No tenera prise
- No tocar rif
- No corras
- pppp
- pase con rapidez y esboza ligadas
- pppp
- arpeggio
- juntelas
- con rapid
- con los cuerdas
- con tres cuerdas

36

Handwritten musical score for the Chacona in D minor, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves, starting at measure 121 and ending at measure 157. It includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (3/4), and dynamic markings (ppp, f). Handwritten annotations in Spanish provide performance instructions: "NO HAY CARGA ES UNA FUSA", "No esrideute", "cortar las blancas", "no correr", "3 valores a la blanca", and "ppp M.S.". There are also circled notes and arrows indicating specific technical points.

Handwritten musical score for guitar, measures 160-191. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including the phrase "+ al centro del arco" (measure 163), "No correr" (measure 179), and "5 7" (measure 184). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measure numbers are written at the beginning of each line.

160

163 + al centro del arco

166

169

172

175 (M)

179 No correr

184 5 7

191

Aspectos técnicos e interpretativos de la Chacona en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): análisis y guía de estudio personal

38

198

204

210

214

217

220

223

226

228

arpeggio

Estudio 3a la

39

This is a handwritten musical score for a piece titled 'Estudio 3a la'. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one flat), time signatures (4/4), and a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes. There are numerous slurs, ties, and dynamic markings throughout the piece. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through from the reverse side and handwritten annotations in pencil or light ink. The piece concludes with a double bar line and repeat dots on the final staff.

230

233

236

239

242

244

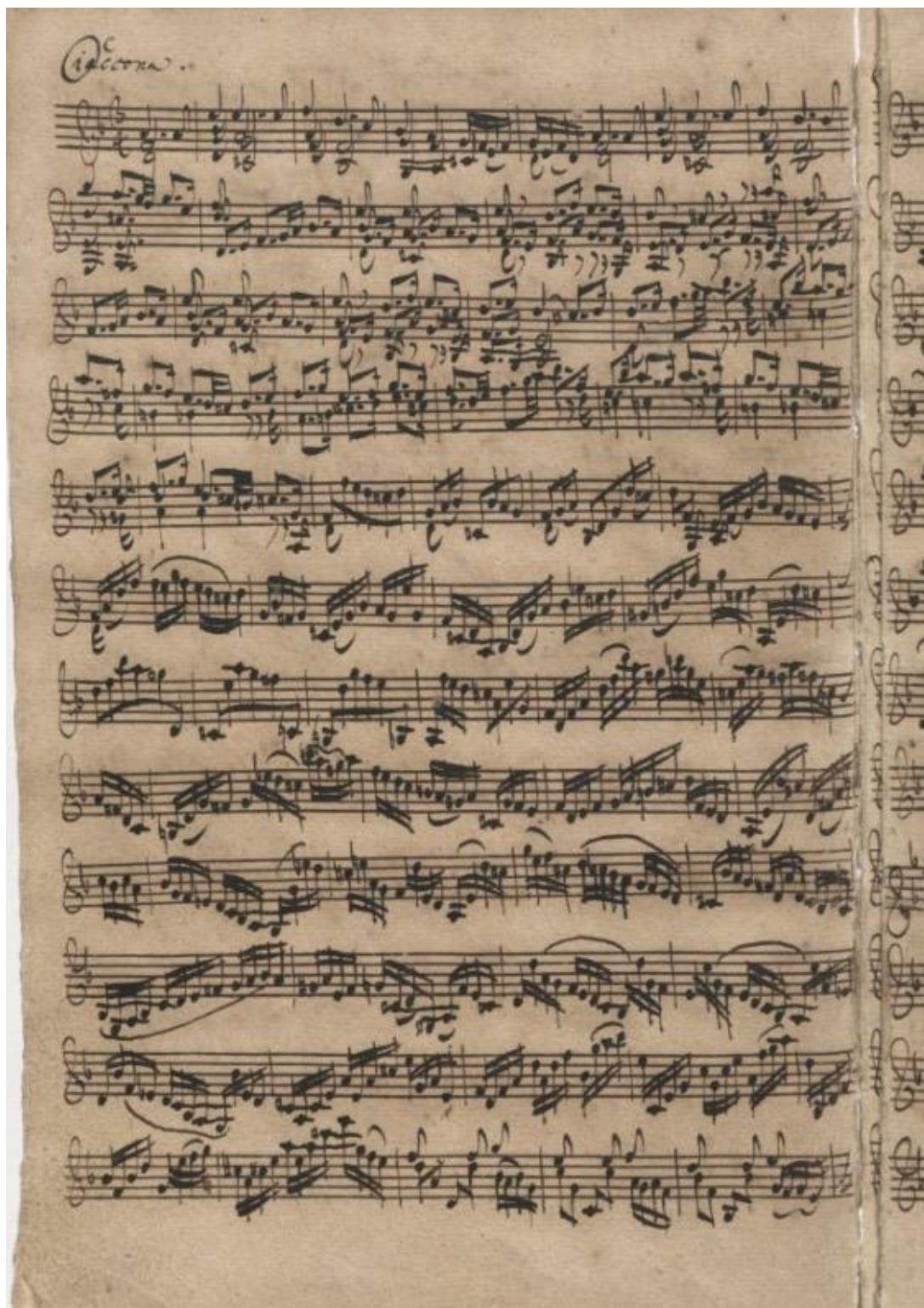
246

248

252

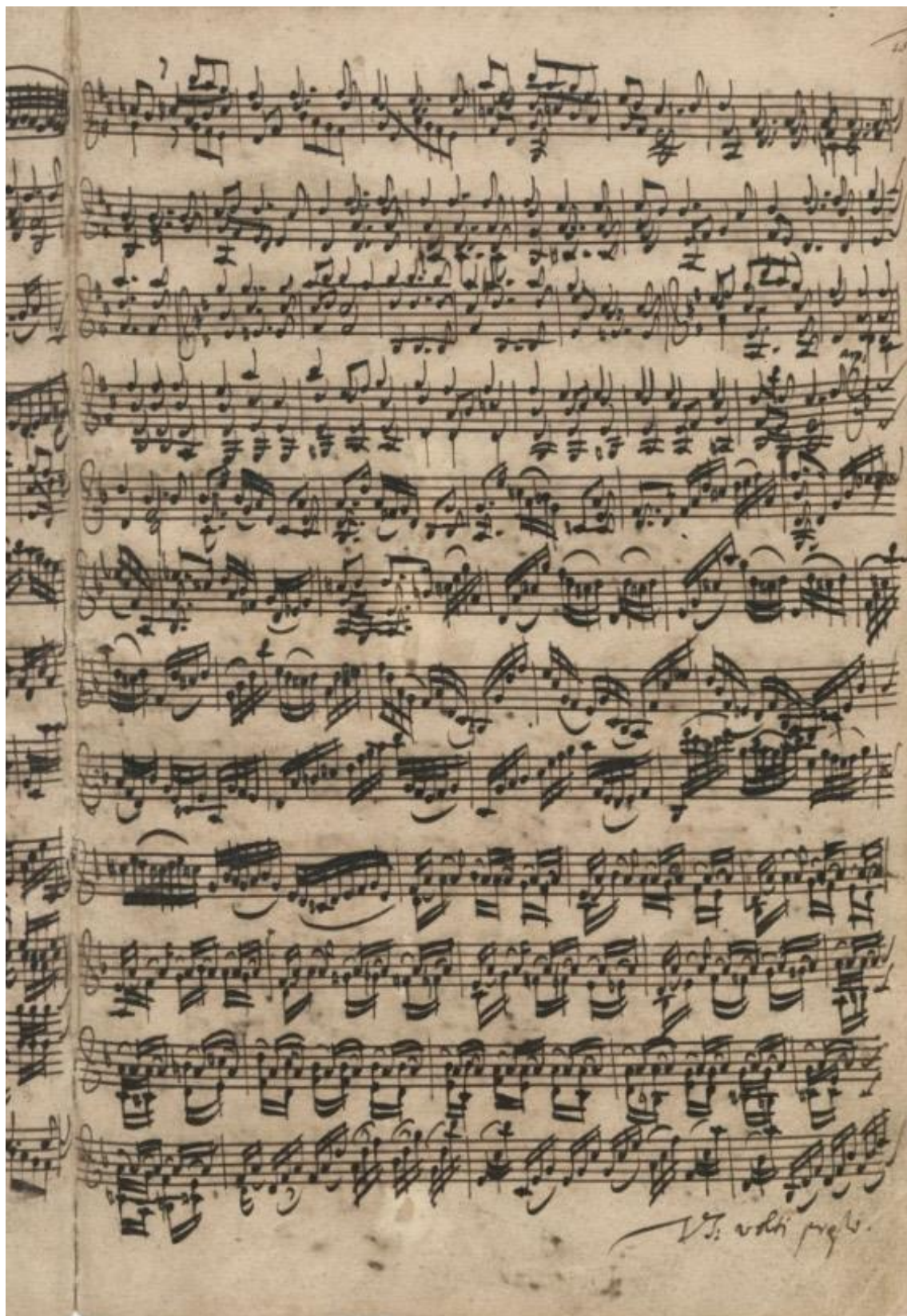
APÉNDICE DOCUMENTAL 2.

Manuscrito de *la Chacona en Re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*:









Aspectos técnicos e interpretativos de la Chacona en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): análisis y guía de estudio personal

