



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
PUEBLA**

**FACULTAD DE ARTES**

**“RELACIÓN MÚSICO-LITERARIA DE LAS BALADAS DE F. CHOPIN.**

**INTERPRETACIÓN NARRATIVA DE LA BALADA OP. 47”**

TESIS QUE PRESENTA

**LIRENIA CAMPOS ESPEJEL**

PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRA EN TEORÍA Y PRÁCTICA DE LAS ARTES ESCÉNICAS: ARTE**

**DRAMÁTICO, DANZA Y MÚSICA**

**CON TERMINAL EN INTERPRETACIÓN**

DIRECTOR Y ASESOR DE TESIS:

MTRO. EMILIO CASCO CENTENO

PUEBLA, PUEBLA. ENERO 2025



*A mis padres, con toda mi gratitud, por su apoyo y amor incondicional*

*A mi amado esposo Jaime, por su infinita paciencia e infinito amor*

*A mi hermano, por su alegría y sabiduría de juventud que me inspiró en todo momento*

*A mis maestros, con total admiración*

*A mis amigos, por su entusiasmo y motivación*



## Tabla de Contenido

Introducción .....	6
Antecedentes .....	10
Romanticismo: Ideas y Expresión Musical.....	10
Conexiones Musicales y Literarias .....	17
Historia y Desarrollo del Género Balada .....	23
La Balada Como Obra Para Voz y Piano .....	25
Las Baladas de Chopin.....	29
Chopin y Mickiewicz.....	35
Marco Teórico .....	41
Cualidades Narrativas de las Baladas .....	42
La Cuestión Narrativa: Conceptos .....	47
Concepción de la Narrativa en la Música: Mimesis, Diégesis y Sobre los	
Cuestionamientos Teóricos .....	51
El análisis de K. Berger .....	55
M. Klein .....	59
Análisis e Interpretación Narrativa .....	64
Conclusiones .....	86
Referencias.....	91

## Introducción

Durante el periodo romántico, la vinculación de la música con la literatura representó un camino para el desarrollo del discurso musical, la estrecha relación entre músicos y poetas permitió el intercambio de aspectos referentes al arte en donde la literatura, como la música, se concebían como manifestaciones capaces de comunicar una gran cantidad de ideas, imágenes, historias y estados expresivos. Gran parte de la música de este periodo se basó en textos literarios para su construcción, de manera que el sonido y la palabra coexistían en una misma unidad que podía enriquecer un objetivo estético. A la vez, inspirados en la capacidad narrativa de la literatura, los compositores decimonónicos buscaron la independencia de la música explorando sus capacidades para representar historias, personajes, escenarios, emociones, ideas, etc., mediante sus propios elementos y recursos.

Como resultado de una serie de cambios sociales, económicos, políticos e ideológicos, la música de inicios del siglo XIX se transformó e innovó, algunas formas y géneros musicales como la sonata prevalecieron, pero en general, hubo una inclinación por la exploración de formas más cortas y de estructuras no definidas inspiradas en aspectos extra musicales. Las baladas de este periodo, obras instrumentales con forma 'libre', gran contenido expresivo e inspiradas en la literatura, surgieron de este contexto histórico musical.

Las baladas, que nacieron como historias cantadas y narradas, tuvieron su desarrollo durante siglos, en el periodo romántico las retomaron poetas y músicos por ser un género folclórico y por contener temas cercanos a los intereses artísticos de la época, como lo heroico y lo trágico, lo fantástico y sobrenatural, la muerte, el destino, etc.

Chopin fue el primero en componer una obra para piano solo, a partir de este género literario-musical, su Balada Op. 23 compuesta en 1831 fue un parteaguas hacia una nueva forma

de comunicar, el pensamiento compositivo reflejado en la relación de ideas musicales y en la construcción general de su estructura fueron resultado de la genial absorción de tradiciones compositivas musicales y de la tradición de la balada como género musical y literario. Las baladas de Chopin formaron parte de la nueva era que reflejaba las aspiraciones de los compositores y sintetizaban diversos aspectos del pensamiento romántico.

Las baladas de Chopin se han asociado a la literatura puesto que la connotación del título hace referencia a las baladas literarias como género narrativo con las cuales Chopin, y otros compositores románticos, estaban familiarizados. Algunas investigaciones las han asociado a las baladas poéticas de A. Mickiewicz, dichas investigaciones se basan en la afirmación que hace R. Schumann después de escuchar a Chopin su segunda balada y ser él mismo quién mencionara haber estado inspirado en las baladas de Mickiewicz. Las asociaciones a estas baladas nunca fueron retomadas o profundizadas por Chopin, pero algunos estudios han encontrado similitudes entre la obra de Mickiewicz y Chopin, uno de los más completos es la investigación realizada por K. Berger quien propone que ambos artistas compartían los sentimientos ocasionados por la lejanía y añoranza de Polonia y la preocupación de su nación que buscaba la redención por medio del sufrimiento, tanto Chopin como Mickiewicz vivieron lejos de Polonia y mostraron en su música y poesía la conciencia histórica de la comunidad polaca migrante (Berger, 1994/2004).

En su contexto histórico y musical, las baladas de Chopin se recibieron como obras narrativas, el título hacía referencia precisamente a las baladas como historias contadas, relatos narrados y/o cantados, las baladas de Chopin fueron concebidas y entendidas como historias en sonidos, historias sin palabras, incluso, algunas de las primeras ediciones las publican como "*Ballade ohne Worte*" [Balada sin Palabras] (Parakilas, 1992). Algunos teóricos musicales han descrito las relaciones de las baladas de Chopin con la tradición de la balada europea, esta es la

propuesta de J. Parakilas, quién menciona que Chopin tomó las características generales de la balada en su desarrollo a través de los siglos y las sintetizó en una forma musical particular (1992).

Una característica de las baladas es que intercalaban el tono lírico y narrativo, así es como Dahlhaus propone que las baladas de Chopin se identifican por el “change of tone”, porque precisamente unen secciones líricas y otras narrativas o dramáticas (Dahlhaus, 1996/ 2014); por otra parte, Taruskin (2013) propone que las baladas adquieren la continuidad narrativa por su relación con la forma sonata y Parakilas describe que es una combinación entre canto e historia, un juego entre cantar y narrar, lo que hace que las baladas se perciban como una historia en sonidos (Parakilas, 1992).

Las baladas de Chopin fueron obras con cualidades narrativas con el objetivo de proyectar una historia sin palabras, lo cual implicaba moldear el discurso musical de tal manera que representara convincentemente un discurso narrativo; con base en lo anterior, esta investigación se centra en el elemento esencial de las baladas que es la narratividad y responde a las preguntas, ¿cómo concibe Chopin la narrativa?, ¿cómo narra una historia con sonidos?, ¿cómo transforma una herencia compositiva en un nuevo ‘género’ con características narrativas?, ¿qué elementos musicales permitieron que las baladas se entendieran y percibieran precisamente como baladas?, ¿cómo es la relación entre lo lírico y lo narrativo en la música?

La narratividad ha sido un medio para expresar nuestro conocimiento a partir de recursos verbales y no verbales. Las diferentes narrativas han organizado el contenido de manera que el receptor asocia y da significado a las partes que se desarrollan a través de un flujo en el tiempo para recibir un mensaje. En palabras de Haydn White, “la narratividad puede ser considerada como una solución al problema de cómo traducir el conocimiento en narración, el problema de

moldear la experiencia humana en una forma asimilable a estructuras de significado que son generalmente humanas” (White, 1980, p. 5).

Los primeros conceptos de narrativa tomado de los modos de representación de las artes son los conceptos de mimesis y diégesis los cuales agrupan a las artes con la capacidad de imitar y la capacidad de narrar. Se ha dicho que la música es mimética y diegética al mismo tiempo, pero también se ha dicho que sus capacidades semiológicas no cubren totalmente ambas dimensiones. Se comprende así, que la música tiene su propio modo de narrar y la forma de entender esta narrativa involucra aspectos formales del estudio del texto musical, involucrando diferentes tipos de análisis, intertextualidad, hermenéutica y semiótica.

La narrativa en la música ha estudiado la comprensión de cómo una obra musical puede representar una serie de elementos propios de la narración, por ejemplo, un narrador, personajes, temporalidad, etc., hasta la manera en cómo el oyente asocia dichos elementos y los convierte en una historia. Los análisis de M. Klein y K. Berger sobre la narrativa en las baladas de Chopin reconocen dichos elementos, Berger por su parte, estudia la relación de las frases con el objetivo de conocer el modo de continuidad narrativa de la Balada Op. 23 (1996), Klein profundiza en la temporalidad, los personajes y la estructura de la obra (2004), ambos conciben las baladas como una narrativa musical.

Con base en estos análisis, se propone una interpretación narrativa de la Balada Op. 47 a partir de un análisis de sus elementos formales que se interpretarán como indicadores diegéticos y que darán forma a una trama narrativa.

El trabajo comprende una primera parte de contextualización histórica y biográfica que permite adentrarse en los ideales y concepciones del romanticismo para entender el desarrollo que tuvo la música de este periodo, al mismo tiempo, se investiga sobre los orígenes de la balada

hasta su llegada al siglo decimonónico con el objetivo de conocer sus características y visualizar cómo Chopin comprendió este género y cómo lo llevó a un lenguaje pianístico. Posteriormente se construye el marco teórico que comienza con la concepción de la narrativa en la música y los análisis narrativos sobre las baladas de Chopin, finalmente se presenta el análisis de la Balada Op. 47 y la interpretación narrativa.

### **Antecedentes**

Conocer las circunstancias de la creación artística, del antes y del después no tiene el objetivo de limitar las propuestas de estudio dentro de un periodo histórico, por el contrario, permite nuevas interpretaciones dentro de los intereses académicos de la actualidad que son enriquecidas con la acumulación de conocimiento a lo largo del tiempo. La música del siglo decimonónico se caracterizó por contener elementos extra musicales, referencias personales, representaciones de conductas sociales, programas literarios, etc., y el estudio histórico, biográfico y contextual evidencia estas influencias que a su vez se descubren dentro de la composición musical. Este capítulo está destinado a la exposición de las ideas estéticas y musicales del romanticismo, así como el desarrollo de la ‘nueva música’, igualmente describe un marco contextual de la balada como género musical y literario hasta la llegada de las baladas de Chopin.

### **Romanticismo: Ideas y Expresión Musical**

El periodo conocido como Romanticismo fue consecuencia de cambios sociales que marcaron el sentir de filósofos, poetas y músicos. Las nuevas tendencias artísticas se distinguían por ser, en su mayoría, contrastantes al periodo de la Ilustración, y aunque algunas concepciones estéticas parecían contrapuestas, en general, el pensamiento romántico compartió una misma esencia y un mismo espíritu. Según Crane Brinton citado en *Introducción a la Filosofía de la*

*Música* de Rowell, el romanticismo fue “un rechazo del racionalismo y una exaltación de la intuición, el espíritu, la sensibilidad, lo infinito, lo inexpresable...” (Brinton, como se citó en Rowell, 1983/1985, p. 117).

El romanticismo consideró a la música la expresión artística más elevada y completa pues era capaz de llegar al ‘reino de lo infinito’, con la que se podía expresar lo eterno, lo sublime, lo más profundo del alma (Fubini, 1997). Se atribuyó a la música la capacidad de expresar lo que no se podía conceptualizar con palabras, tenía el poder de llevar el sentimiento hasta su infinitud, según W. F. Hegel, la misión de la música no consistía en expresar las emociones y sentimientos individuales, sino en revelar al alma su identidad (Fubini, 1997). La música llegó a significar tanto como la poesía, incluso a sobrepasarla, ambas, en el anhelo de manifestar y comprender la verdad absoluta, pasaban de ser arte a transformarse en filosofía, y en algunos casos, la música también se manifestó como una especie de religión.

La comprensión de la música como medio para expresar lo infable se vislumbró principalmente en la música instrumental, pues precisamente por no contener palabras podía trascender los límites de la expresión conceptual. A diferencia de la estética de la ilustración, que situaba la música instrumental muy por debajo de la música vocal debido a su indeterminación y por considerarla poco formativa, aunque agradable al oído, la concepción romántica elevó la música instrumental a un lugar privilegiado, sería el ideal del arte, la expresión del sentimiento en su totalidad. El concepto de música poética, al que ya hacía referencia Beethoven, representó la expresión musical que no necesitaba los conceptos adheridos a las palabras para poder ser y poder comunicar, Ludwig Tieck y E.T.A. Hoffmann sostienen que “la música ‘poética’ se liberó de la representación de los asuntos, caracteres y afectos nítidamente perfilados para convertirse en un lenguaje que permite presentir lo ‘infinito’” (Dahlhaus, 1996/2014, p. 37).

La música instrumental representa un ejemplo del cambio en los valores estéticos de la música de inicios del siglo XIX, fue el centro de atención de los compositores y gracias a la industrialización de instrumentos y a la nueva organización sociocultural, surgió una nueva vida musical que permitió el nacimiento de nuevos géneros y formas musicales y la transformación de otros más.

Los músicos ya no se encontraban al servicio de la iglesia ni de una familia de la nobleza, y aunque no negaban el arte como parte del gesto utilitario y práctico, pues seguían componiendo para eventos religiosos y festividades, priorizaron la capacidad expresiva de la música y comenzaron a componer con mayor libertad según sus propias motivaciones, plasmando en sus obras su propia visión de la vida, su interioridad y su individualidad, se sentían ‘libres’, pues no obedecían una causa social o religiosa determinada para su práctica compositiva. La música instrumental como arte autónomo simbolizó el individualismo y la independencia económica de los artistas (Taruskin y Gibbs, 2013).

El desarrollo de la música en el romanticismo tuvo diferentes direcciones; por una parte, las sinfonías de Beethoven y las óperas de Rossini se presentaban en los grandes teatros con éxito asegurado. Estos dos compositores eran reconocidos y admirados, su música destellaba públicamente haciendo que la sinfonía y la ópera fueran los géneros más respetados y valorados durante el siglo XIX (Taruskin y Gibbs, 2013). Por otra parte, se desarrolló un tipo de música bajo necesidades diferentes; debido a que la ópera y la sinfonía requerían de mucho esfuerzo humano y logístico, se optó por música que pudiera disfrutarse en un ambiente más íntimo, sin la necesidad de cincuenta músicos, más bien, con uno o dos ejecutantes y que se consumiría principalmente en los hogares de la alta sociedad. Este tipo de música se desarrolló en las grandes salas de casas de aristócratas y la clase burguesa que disfrutaban de la convivencia y el

entretenimiento. Así, nació la música de salón<sup>1</sup>, en donde el piano fue el protagonista gracias al crecimiento de la industria de instrumentos y la mayor facilidad en la distribución que favoreció la adquisición de ellos. Un ejemplo de este tipo de reuniones fueron las llamadas “Schubertiadas” en donde se interpretaba la música del compositor austriaco F. Schubert y fue un claro ejemplo de la nueva actividad artística y laboral que permitía a los compositores mantenerse económicamente resueltos sin la práctica del patrocinio de una corte o del servicio en una institución religiosa. En la figura 1, se muestra la imagen de una pintura que recrea las reuniones de Schubert.

### **Figura 1**

#### *Schubertiada*



---

<sup>1</sup> *Salon*- Del francés, que significa, gran sala.

*Nota.* Adaptado de “*Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause*”, J. Schmid, 1897, Artvee (<https://artvee.com/dl/ein-schubertabend-in-einem-wiener-burgerhause/#00>). Obra de Dominio público.

La nueva vida de los artistas consistió también en la realización de recitales y conciertos como solistas, práctica heredada hasta el día de hoy, entre los músicos más destacados se encontraron H. Herz, F. W. Kalkbrenner, N. Paganini y F. Liszt, que impresionaban y extasiaban al público por su gran técnica y virtuosismo. Este fenómeno del concierto como solista también forjó un estereotipo de público al que estamos familiarizados que es el del espectador silencioso que mira y escucha al músico con gran concentración. Esta manera de ver y recibir la música, en una especie de contemplación, formó parte de la búsqueda por entender la música por sí misma, para lograrlo, era necesario una concentración tal, que permitiera seguir el proceso compositivo y el discurso musical que quería sugerir el compositor. Para comprender verdaderamente la música se debía no solo motivar las emociones y sentimientos, sino lograr una penetración en el trato compositivo. De esta práctica nace el análisis musical que se desarrollará con profundidad en las décadas posteriores.

La actividad del concertista acontecía en las principales ciudades de Europa y muchos compositores viajaban ahí buscando el reconocimiento como músicos y para ‘ganarse la vida’. Tal fue el caso de Frederic Chopin (1810-1849), que viajó a Francia entre otros motivos, para desarrollarse como pianista y compositor; R. Schumann, pianista, compositor y crítico musical declaró: “Me quito el sombrero, señores, un genio” refiriéndose al pianista polaco al escuchar sus variaciones sobre *Là ci darem la mano* [Allí nos daremos la mano] (Gavoty, 1987, p. 393).

Frederic Chopin fue un compositor que vivió la transformación de la música y formó parte de la nueva vida del artista, él mismo contribuyó al desarrollo de formas y géneros

musicales. Junto con Schubert, Schumann, Mendelssohn y Liszt, Chopin transformó una tradición compositiva en un lenguaje nuevo de obras para piano que contenían diferentes estructuras, apropiaciones del folclor nacional, prácticas de estilos como el polifónico y el virtuosístico e inspiraciones e influencias de otras artes. Su música representa en muchos aspectos la estética del romanticismo, “en la música de Chopin se puede encontrar una asombrosa mezcla de la audacia de Beethoven, interioridad Schubertiana, lirismo Belliniano, deslumbramiento Lisztiano y un color exótico ampliamente comentado” (Taruskin y Gibbs, 2013, p. 620).

La libertad que tuvieron los artistas de componer música que no dependiera de un motivo religioso o social, les permitió explorar hacia nuevos géneros musicales, por ejemplo, las piezas de carácter, estudios, fantasías, impromptus, nocturnos, elegías, etc. La música de salón y la demanda de la clase social media por las clases de piano para sus hijas fueron razones para que los compositores trabajaran las obras a cuatro manos, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, entre otros, exploraron esta modalidad de la música de cámara.

Los compositores buscaron nuevas maneras de ‘hablar’, algunos encontraron su voz propia en el virtuosismo, por ejemplo, Liszt se destacó por usar la grandiosa capacidad técnica como vía para alcanzar la total expresividad. Chopin también fue un compositor que involucró el virtuosismo en la música, y fue de los primeros en desarrollar la técnica pianística innovando en el uso del brazo y del cuerpo; a diferencia de compositores como Czerny, Kalkbrenner, Herz, entre otros, que tenían innumerables estudios para el desarrollo de la técnica, Chopin añadió a sus estudios un contenido más musical y expresivo, dejando de ser simples ejercicios mecánicos para volverse obras musicales en donde la técnica estaba a merced de la música. Chopin innovó en la digitación, en el uso del brazo, en la elasticidad de la muñeca, en la cualidad del *legato*, etc.

y sus estudios se convirtieron en pequeñas obras de arte con cualidades virtuosísticas (Eigeldinger, 1970/1986).

Las piezas de carácter representaron una tendencia en la composición durante la primera parte del romanticismo, su particularidad era la de ser piezas pequeñas para un ambiente más íntimo. Estas piezas se caracterizaban por un contorno más ‘disuelto’ y perseguían más un desarrollo motivico. “La individualidad y el carácter artístico de una obra dependía de sus temas o motivos y de su substancia poética, las formas podían, o bien seguir siendo esquemáticas, o bien ser disueltas” (Dahlhaus, 1996/2014, p. 37) así, su estructura no estaba determinada temáticamente sino motivicamente y era guiada por su contenido expresivo.

El interés en representar en la música la capacidad expresiva de la poesía, de “poetizar la gran poesía” (Dahlhaus, 1996/ 2014, p. 144) junto con el deseo de una expresión del sentimiento más auténtica, se distinguió en obras como el *Lied*, el *Gesang*, la *mélodie*, la romanza y la balada; estas piezas para voz y acompañamiento, principalmente el piano, tuvieron una cercanía con la floreciente poesía lírica alemana y abundaron gracias a la práctica de la música doméstica. Estas obras se caracterizaban por mantener un tono lírico y en sus inicios, era tanta la semejanza en su construcción y desarrollo que era difícil diferenciarlas entre sí.

Cabe mencionar que algunos de estos géneros eran considerados poco relevantes en la música durante el periodo clásico, tenían la connotación de ser música del pueblo y, por lo tanto, ser sencillos y con poco valor musical. Sin embargo, el periodo romántico dirige la atención a los temas folclóricos, a los géneros nacidos desde el pueblo y con tradición, un ejemplo de ello es el *Lied*, género que figuraba poco en las obras de los compositores y que Schubert llevó a un nivel de gran contenido expresivo, su primer *Lied*, *Gretchen am Spinnrade* [Margarita en la rueca] representa el nacimiento del *Lied* romántico (Taruskin y Gibbs, 2013).

La música para piano compartió la esencia poética del Lied, la romanza y los géneros con características líricas y poéticas, por ejemplo, la romanza como pieza para piano solo, o canción sin palabras, *Lieder Ohne Worte*, manifestaba desde el nombre esta búsqueda expresiva y equivalía a los poemas líricos. Otras piezas de carácter que buscaron esta expresividad lírica fueron el nocturno, la rapsodia, la elegía y la balada.

Los compositores de romanticismo basaron mucha de su música en elementos literarios, algunos tomaron textos poéticos para la construcción del discurso musical, otros, se inspiraron en los significados producidos por la poesía y otros más, convirtieron elementos particulares de la literatura al lenguaje musical.

### ***Conexiones Musicales y Literarias***

A través del tiempo, las artes han manifestado una correlación directa o indirecta entre ellas, han mantenido un vínculo de semejanza y oposición o de similitud y contraste; en su expresión individual cada arte se ha beneficiado del cambio y desarrollo de las demás a través de la mimesis, de la conjunción o unión y de la influencia de elementos particulares que cada expresión artística tiene llevado a su equivalente en otro arte, por ejemplo, el color de la pintura llevado a la música, el ritmo de la música trasladado a la danza y los significados de la poesía expresados por la música. La danza, el teatro, la música y literatura han convivido en lo que ha sido considerado como la máxima expresión artística, es el caso del melodrama y la ópera.

Durante el romanticismo, el vínculo que la música tuvo con la literatura fue muy grande y permitió que los compositores imaginaran nuevas formas de comunicar y de expresar. La literatura inspiró y motivó a los compositores pues convivían con sus contemporáneos literatos y poetas, por ejemplo, Schubert en sus 'Schubertiadas' tenía contacto con la poesía y la literatura que nacía en ese momento y también con la que consideraban importante de recordarse. Muchos

de ellos conocían el arte literario desde pequeños, tal es el caso de Chopin que representaba para sus hermanas dramaturgias y declamaba poesía en sus juegos de niños y adolescentes a los que llamaban “Chopinadas” (Gavoty, 2006). Beethoven, en varias de sus cartas, recordaba a clásicos de la literatura. Incluso algunos músicos escribían, tal es el caso de R. Schumann y R. Wagner quienes hablaban en sus textos sobre la filosofía de su música.

La literatura estuvo presente en la música del romanticismo, influyó en la manera en la que los compositores concibieron la música, enriqueció su proceso compositivo e inspiró mediante las ideas y pensamientos expresados en esta. La música quiso imitar las capacidades expresivas de la literatura, sus cualidades, su construcción y significados

La concepción romántica de la música, en su capacidad de comunicar y suscitar estados afectivos y emocionales, permitió que los compositores la usaran como un medio para remarcar y enriquecer el significado de la poesía. Así, el trabajo compositivo giraba alrededor del texto el cual dirigía el contenido, la forma y estructura de la obra. Como consecuencia, las formas establecidas quedaban limitadas si se trataba de representar un texto literario acudiendo entonces a formas aparentemente más disueltas donde la estructura musical estaba basada en la estructura del texto literario. De la misma manera, los recursos melódicos y armónicos se justificaban en el hecho de representar el contenido del texto, de enfatizarlo o imitarlo.

En su capacidad imitativa, la música evocaba el cantar de un pájaro, el estruendo de un trueno, el movimiento del viento, etc. Según Monelle, lo que la música imita es un símbolo icónico, cuando la música imita el canto de un pájaro lo que señala son sus significantes: primavera, alegría, naturaleza (Klein, 2004). Es decir, los compositores, al representar en su música los conceptos concretos del texto, evocaban al mismo tiempo la emoción que se desprendía de ellos.

Schubert y Schumann, por ejemplo, tomaron poemas para la composición de sus ciclos de canciones, *Die schöne Müllerin* [La bella molinera] y *Winterreise* [Viaje de invierno] son ciclos de canciones de Schubert que están basados en poemas de Wilhem Müller, en ellos, se intensifica la expresividad y contenido del texto. Estos Lieder no pretendían que el piano fuera el acompañante del canto que lleva la poesía, más bien, el piano era un protagonista que conversa íntimamente con la voz y funge como un participante importante en el discurso musical.

En la enorme producción de Lieder de Schubert, muchos de los gestos musicales imitan lo que dice el texto con el fin de remarcarlo e ilustrarlo consiguiendo intensificar la emoción presentada. Un ejemplo donde se puede identificar claramente la unión de música y poesía es el *Lied* de Schubert *Erlkönig* donde combina el poema homónimo de Goethe con la música para narrar y representar la historia de un padre con su hijo en brazos quién teme diciendo que escucha al ‘Rey de los Elfo’, el *Erlkönig*, quien lo seduce para irse con él, el padre lleno de angustia y preocupación, sabiendo lo que ocurría, cabalga para salvar a su hijo mientras le implora que no lo escuche, que no vaya hacia él. El Rey de los Elfos lo alcanza, toma al niño y finalmente, el niño muere. La música de Schubert está íntimamente relacionada al texto, los elementos musicales están dispuestos para señalar la voz del narrador, del hijo, del padre y del Rey de los Elfos, la cabalgata está representada en el piano con la repetición constante de las octavas en tresillos que generan movimiento y remarcen la desesperación y la angustia que siente el padre, la armonía en modo mayor cuando habla el *Erlkönig* señala la dulzura sobre la que esconde su verdadera intención, el recitativo del final, dibujando al narrador, anuncia trágicamente la muerte del niño.

El vínculo con la literatura también se reflejó en las obras programáticas donde se quería representar la idea de un texto literario en un programa con un lenguaje únicamente instrumental,

era generalmente el piano quien tenía la tarea de representar una historia, ideas, significados expresivos, etc., sin el uso de la palabra. La adquisición de un programa a partir de texto o fuentes extra musicales constituyó la base de la estética de Franz Liszt quién para mucha de su música se inspiró en obras literarias, poemas y obras teatrales, y las llevó a un lenguaje totalmente pianístico. Por ejemplo, el Soneto 47 del Petrarca de *Années de pèlerinage* [Años de Peregrinaje], está basado en el Soneto 47 de Francesco Petrarca, en esta obra, que forma parte una colección de siete piezas, Liszt capta la esencia del poema y lo traduce al discurso musical pianístico a través de recursos como la imagen del Fénix en los primeros compases, el motivo suspirante del comienzo del tema, la expresión de dolor de quién porta el soneto y el tono de lamento que plasma Petrarca. (Dahlhaus, 1996/ 2014). *Harmonies poétiques et religieuses* [Armonías poéticas y religiosas] de F. Liszt se basa en poemas del poeta francés A. Lamartin, *Meeresstille und glückliche Fahrt* [Mar en Calma y Feliz viaje] Op. 27 de F. Mendelssohn basado en un par de poemas de J.W. Goethe. Además, algunos compositores representaron programas de historias personales, tal es el caso de *Die Hebriden* [Las Hébridas], obra de Mendelssohn en donde representa su viaje a las islas Hébridas. Estas obras consisten en una historia desarrollada por episodios donde el compositor describe algún carácter, expresión, modo o fenómeno externo en sonidos.

Schumann también desarrolló el vínculo literatura-música llevándolo a un nivel de mayor complejidad. Su música muestra una fuerte interrelación entre el discurso verbal y el musical; gracias a cartas y algunos escritos, se sabe que Schumann admiraba las novelas de los primeros literatos románticos alemanes, Novalis, E.T.A. Hofmann y particularmente Jean Paul (Newcomb, 1987, p. 167). Schuman se interesó no solo por el contenido ‘argumentativo’ de los escritores sino por el cómo llegaban y transmitían ese contenido, le interesó conocer cómo construían la

historia, cómo se conectaban los eventos uno tras otro, cómo al disponerlos juntos se podía comprender la obra entera. “Estaba intrigado por lo que ahora podemos llamar ‘su poética’” (Newcomb, 1987, p. 168).

Schumann a menudo describía la música en términos de novelas y los compositores eran para él escritores de historias con sonidos; escribe Schumann a Friedrich Wieck: “Mi admirado Schubert... tiene tanto en común con mi admirado Jean Paul... tocar sus composiciones es para mí como estar leyendo una novela de Jean Paul... No hay otra música que presente un problema psicológico tan desconcertante en su secuencia de ideas, en sus transiciones aparentemente abruptas” (Schumann, 1907, p. 44), y en la misma carta, refiriéndose a la música de Schubert, “Su alma estaba tan empapada de música que escribía notas donde otros usan palabras” (Schumann, 1907, p. 44).

Para lograr que una obra musical no se seccionara, Schumann imitó la continuidad de las novelas literarias en donde las partes estaban interrelacionadas para formar un solo conjunto. Schumann describe que sus sinfonías son como las novelas de Jean Paul que nunca quieren terminar (Newcomb, 1987, p. 168). La propuesta que hace Schumann es de no separa por movimientos sino reproducir la obra enteramente, en una sucesión a gran escala. Los escritores jugaban con los requerimientos de la continuidad amplia pero lograda mediante una discontinuidad, esto fue algo que Schumann imitó, por ejemplo, en su Fantasía Op.17.

Así, Schumann reproduce de Jean Paul algunos ‘hábitos narrativos, por ejemplo, evita la narración lineal mediante el énfasis en la interrupción, digresión, la inserción y una reinterpretación de las funciones que tiene cada acontecimiento o evento musical (Newcomb, 1987). Al estar en contacto con la producción literaria de Jean Paul, así como con otros escritores, Schumann sintetiza recursos narrativos de la literatura y los absorbe como parte de su

concepción musical. Newcomb plantea que Schumann toma el elemento de la literatura que los novelistas románticos llamaron *Witz*, que es “la facultad por la cual se descubren (o revelan) conexiones subyacentes sutiles en una superficie de aparente incoherencia y discontinuidad extrema” (Newcomb, 1987, p. 169), plantea que cuando Schuman componía piezas largas y con objetivo de generar continuidad, por ejemplo, en el *Carnaval*, interconectaba fragmentos aparentemente dispares mediante conexiones de tonos casi sublime, lo equivalente al *Witz* en la literatura. Es así como Schuman, a partir de una única célula de notas, construye líneas que en apariencia están desconectadas por ser superficialmente diferente en ritmo, contorno melódico, tiempo y carácter. “Una serie de fragmentos musicales se mantiene unida mediante elementos dentro de un marco narrativo y por las interacciones ocultas del *Witz*” (Newcomb, 1987, p. 170).

Otro elemento que Schumann absorbe de los novelistas románticos es recurrir a personajes que han aparecido con anterioridad, es decir, un mismo personaje representado en una obra es presentado también en otra obra independiente de la primera, por ejemplo, en *Carnaval*, Schumann incluye *Papillons* que hace referencia a una obra anterior y aunque musicalmente no completa esta referencia pues no es idéntica en construcción, el hecho del nombre es ya influencia de los escritores románticos como un recurso narrativo autorreflexivo.

Diferentes compositores románticos agregaron a sus obras elementos presentes en los poemas y novelas literarias, para algunos, como Schubert, el texto sirvió de base para la producción de sus piezas, éste guiaba la armonía, melodía, estructura de la obra y demás elementos musicales para hacer que, tanto la música como la palabra, comunicaran una misma idea o estado expresivo. Otros compositores, como Liszt, generaron un programa a partir de un texto en donde la música evocaba las expresiones, acciones e imágenes producidas por éste. La relación música-literatura fue más compleja en compositores como Schumann, quien se inspiró

en los elementos encontrados en las novelas literarias y los trasladó a su lenguaje musical. De la misma manera, las baladas de Chopin fueron obras nacidas desde la vinculación de la música con la literatura, fueron inspiradas en las baladas como género literario con cualidades narrativas, Chopin se basa en un género con historia, significado y tradición y lo transforma en un lenguaje totalmente pianístico.

### **Historia y Desarrollo del Género Balada**

La balada es un género musical y literario que ha sufrido cambios a lo largo del tiempo pero que ha conservado una cualidad esencial que la identifica, el elemento narrativo y su contenido referido a un carácter heroico, de júbilo, amor o tragedia. La balada tiene raíces en el medioevo, según el diccionario Grove, refiere a una canción popular o tradicional que combinaba la narrativa, el dialogo dramático y pasajes líricos en una forma cantada por estrofas que usualmente incluía un estribillo (Porter, 2001, p. 541). Trataban temas heroicos, románticos, trágicos y humorísticos, algunas de estas canciones también hablaban de acertijos, hechizos, eventos y personajes sobrenaturales.

La balada fue un género que se cantaba y recitaba por juglares y ministriles, con temas que el pueblo reconocía y con los cuales se identificaban reviviendo hechos históricos, mitológicos, legendarios y graciosos. El termino balada proviene del latín *ballare* [bailar] ya que, en dichas baladas, la melodía creaba y enfatizaba el carácter poético del verso y la estrofa mientras que el estribillo contenía un carácter más rítmico que invitaba a la danza e incluso, una balada podía referirse a la *carole*, canción para bailar (Porter, 2001).

Las baladas se caracterizaban por ser de carácter impersonal, en donde el narrador no se involucraba con los acontecimientos presentados, por lo general hablaban de amor, muerte, lealtad y sufrimiento, aunque también podían tratar temas políticos y satíricos. Algo destacable

es que el texto daba pie a la creación de la melodía la cual formaba la versificación con una o dos notas por sílaba. Los versos que contenían la rima, normalmente el segundo y el cuarto, proporcionaban la pauta para las principales cadencias. Usualmente se cantaban sin acompañamientos y contenían una variedad de frases que las identificaba de entre otras canciones, generalmente ABCD o ABCA (Porter, 2001).

La tradición de las baladas literarias fue compilada por Herder en dos volúmenes con obras que incluían traducciones de baladas inglesas y escandinavas *Stimmen der Völker in Liedern* [Voces del Pueblo en Canciones] (2 vols. 1778-79). A finales del siglo XVIII, la balada fue objeto de interés pues contenía gran carga de identidad nacional, se le reconocía como creaciones populares que remarcaban y enfatizaban el presente y pasado de un pueblo, al mismo tiempo, expresaban la individualidad del autor y manifestaban la vida y el pensamiento de la sociedad, junto con el Lied, “su misión se clarificó en unir el yo y el nosotros” (Taruskin & Gibbs, 2013, p. 537). La mirada puesta en los temas folclóricos y la búsqueda de la identidad en el naciente romanticismo se originó, entre otras cosas, por lo manifestado por Herder quién argumentaba que cada sociedad, cada época, cada colectividad, es una entidad única y valiosa por sí misma. Bajo esta premisa, llevada al extremo, cada nación buscó reconocerse como una raza superior y el arte entonces, “tenía el objetivo de expresar la verdad específica de la comunidad a la que servía” (Taruskin & Gibbs, 2013, p. 536).

En su desarrollo, la balada, que había surgido como un binomio de letra y música, se separa y se especializa en un género literario que en el siglo XIX alcanza gran nivel de complejidad en estilo y forma con Goethe y Schiller. En sus inicios, esta forma literaria imitaba las baladas de Escocia e Inglaterra, en ellas se hacía alternar la narración y el dialogo en donde se enfatizaban aventuras sobrenaturales (Burkholder et al., 2010/2011).

La descripción del género balada comúnmente aceptada es la que dio Gordon H. Gerould: “Una balada es una canción popular que cuenta una historia con énfasis en una situación crucial, la cuenta permitiendo que la acción se desarrolle por sí misma en eventos y discursos y la cuenta objetivamente, con pocos comentarios o intromisiones de un sesgo personal” (Gordon, 1957, p. 11).

La balada, desde sus inicios, fue una expresión artística para contar historias, relatar cuentos reales o fantásticos y para transmitir conocimiento a partir de hechos del presente y pasado; se desarrolló por siglos conservando una característica particular, su cualidad narrativa. La balada representó para el periodo decimonónico un género con valor nacional, cada pueblo se identificó con sus propias baladas las cuales narraban su historia particular.

### ***La Balada Como Obra Para Voz y Piano***

El término que interesa para esta investigación es el de la ‘balada instrumental’ que según el diccionario Grove, define como una pieza compuesta comúnmente para piano que se caracteriza por su estilo narrativo y sus intenciones literarias o programáticas (Brown, 2001, p. 554). Chopin fue el primero en utilizar este nombre con su Balada Op. 23 para referirse a una obra totalmente instrumental (Brown, 2001), no obstante, antes de las baladas de Chopin se desarrollaron las baladas para voz y piano que compartían algunas características del Lied. Estas baladas, que antecedieron a las baladas para piano de Chopin, son una guía de la inspiración que el compositor polaco pudo tener y gran ejemplo de obras donde existe la interacción música - literatura.

Uno de los pioneros en desarrollar la balada fue el compositor alemán J. R. Zumsteeg cuya producción de baladas para voz y piano ejerció una gran influencia en compositores posteriores como Schubert e indirectamente en Chopin. Su primera balada *Des Pfarrers Tochter*

*von Taubenhain* fue publicada en 1791 por Breitkopf und Härtel, posteriormente *Leonore* en 1798 y así, publicó siete volúmenes: *Kleine Balladen und Lieder* [Pequeñas Baladas y Canciones] (1800-05) (Johnson, 2001, p. 549).

*Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* [La hija del pastor de Taubenheim] es una balada escrita por Gottfried August Bürger en 1782, relata la historia de la seducción que hace un noble a la hija de un pastor; Rossete, se deja enamorar por Falkenstein quién después de enterarse de que ella está esperando un hijo suyo, la rechaza y niega, ella, en su desesperación y dolor, mata a su hijo recién nacido. La balada de Zumsteeg está construida con relación al texto, sus cadencias y secciones musicales coinciden con las estrofas del texto, sus líneas melódicas dibujan claramente los versos de la balada y el contenido expresivo y dramático es intensificado con la armonía y textura de la obra.

## **Figura 2**

*La Hija del Pastor de Taubenheim*



*Nota:* Adaptado de *Des Pfarrers Tochter von Taubenhein* [Pintura], Eugen Napoleon Neureuther, 1839, Wolfgang Ratjen Collection, Patrons' Permanent Fund.

(<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139236.html>). Obra de Dominio Público.

El logro de Zumstegg fue encontrar una forma eficiente de alternar libremente el recitativo y la melodía, a menudo con ingeniosos cambios de tiempo y tonalidad, realzando la

narración dramática, además, la parte del piano era ingeniosa y apasionada para los estándares de la canción acompañada (Johnson, 2001).

Influenciado por Zumsteeg, Carl Löwe, compositor alemán, también desarrolló la balada y logró una síntesis entre lo recitativo y lo lírico que evitaba el énfasis excesivo ya sea en la repetición verbal o en la representación musical. Löwe relataba la historia directamente en la melodía y la ilustraba en el piano con un uso efectivo del registro más alto (Johnson, 2001, p. 550). En 1835, Löwe tradujo al alemán y las transformó en música la poesía del poeta polaco Adam Mickiewicz que, influenciado por la poesía alemana e inglesa y por la canción popular eslava, publicó una colección de baladas en 1822 (Looby, 1998).

Algunas las baladas de Löwe combinaban el texto con la música en secciones cada vez más grandes, dejando al piano un papel relevante en la representación de los estados emocionales y afectivos, adquiría poco a poco el papel protagonista. En un lenguaje totalmente pianístico, las baladas representaban los conceptos que después se enfatizarían con el texto en el desarrollo de la obra, un ejemplo de esto es la balada “*Leonore*” del compositor Václav Tomásek que incluye una introducción al piano de 210 compases.

Después de las baladas de Zumsteeg y Löwe, la balada tuvo una definición cada vez más disuelta ya que Schubert y otros compositores absorbieron elementos característicos de estas piezas para la creación de sus Lieder, de manera que había piezas que podían parecer baladas pero que más bien constituían una forma híbrida (Johnson, 2001, p. 550). Por ejemplo, Schumann compuso sus *Romanzen und Balladen* sin mencionar cuáles consideraba baladas y cuáles romanzas, y sus canciones *Die Löwenbraut* [La novia del león] Op. 31 No.1 y *Belsatzar* Op. 57 tienen todas las características de ser baladas, la primera es la historia trágica de una novia que muere antes de su boda junto con el león, amigo que la amaba desde la infancia, texto

de Aldelbert von Chamisso y la segunda es la historia de un rey de Babilonia que muere por su arrogancia y soberbia, el texto de Heinrich Heine; ambas canciones contienen el “*erzählender Ton*” [tono narrativo] (Johnson, 2001, p. 550) característico de las baladas, pero no portan propiamente este título.

Para finales del siglo XIX, la balada siguió desarrollándose en obras para voz y orquesta, por ejemplo, las dos grandes baladas para barítono y orquesta, *Herr Oluf* [Sir Oluf] de Löwe y la balada para bajo y orquesta, *Die Heinzelmännchen* [Los gnomos] de Pfitzner (Johnson, 2001, p. 550).

### **Las Baladas de Chopin**

Chopin no fue el primero en utilizar el género ‘balada’ durante el romanticismo, pero sí el primero en reinventarlo en una pieza únicamente instrumental. Comenzó a escribir su primera balada para piano Op. 23 en 1831 (Taruskin & Gibbs, 2013) dedicada al barón de Stockhausen, fue revisada y publicada en 1836 por Schlesinger en París, por Breitkopf und Härtel en Leipzig y por Wessel en Inglaterra (Zakrzewska, 1998). Alguna de estas ediciones la publica por primera vez con el nombre de *Ballade ohne Worte* [Balada sin Palabras] (Parakilas, 1992, p. 19). No fue extraño para el momento histórico-compositivo la concepción de una obra para piano pensada como una ‘canción o balada sin palabras’ puesto que los compositores decimonónicos querían narrar historias en sonidos, buscaban obras que cantaran y contaran historias. Para cuando Chopin publicó su primera balada ya eran conocidas las *Canciones sin Palabras* de F. Mendelssohn y las Sinfonías de H. Berlioz explícitamente vinculadas a un programa (Parakilas, 1992, p. 19) con las que se quería representar una historia y narrar no con palabras sino con el sonido mismo. Parakilas en *Ballads without words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade* [Baladas sin palabras: Chopin y la tradición de la balada instrumental] menciona que lo

que llamaban música nueva era precisamente la música entendida como la representación de “historias en sonidos” (1992, p. 19).

El que Chopin haya escogido el título de ‘Balada’ para una obra con características particulares no fue casualidad ni espontaneidad, sino una consecuencia de la recepción y asimilación del movimiento y transformación de la música que ocurría durante inicios del siglo XIX. Chopin fue un compositor inmerso en la vida cultural que conocía bien las expresiones artísticas de sus contemporáneos, estaba involucrado con la estética y los ideales románticos que se hacían notar en la literatura y en la música, además, estuvo cerca de los principales poetas y folcloristas de una época dorada de las letras polacas (Parakilas, 1992) y siendo un compositor completo e informado supo reunir en su obra el sentir y el espíritu romántico; como resultado, muchas de sus obras combinaron la tradición con la tendencia innovadora compositiva convirtiéndose en obras ‘del futuro’ (Samson, 1989), tal es el caso de sus baladas.

Chopin tenía en claro la intención musical cuando compuso su primera balada y precisamente por ello recurrió al termino que designaba características narrativas, líricas y dramáticas. El título que Chopin usó para sus cuatro baladas contiene una fuerte sugestión de ser piezas con cualidades específicas y con vinculaciones extra musicales y folclóricas. Ya que título de una obra forma parte integral del significado, y condiciona parcialmente nuestra respuesta a su contenido estilístico y formal (Samson, 1989), se espera de las baladas elementos narrativos, que hagan referencia a vinculaciones con la literatura o elementos programáticos, así como elementos con carácter nacional o folclórico. Samson argumenta que es nuestra predisposición, dado el título, lo que hace que se construya un hilo narrativo a partir de los acontecimientos puramente musicales que se presentan y se transforman de diversas formas a través del tiempo,

“el título ‘balada’ invita al oyente a interpretar las relaciones musicales... en términos de una narración literaria” (1992).

El género ‘balada’, gracias a su significado, historia y tradición, representó el modelo perfecto para llevar a cabo la intención de narrar una historia con sonidos, sin embargo, no era una tarea fácil, pues no existía un modelo de construcción que asegurara el éxito de tales intenciones. En aquel momento había diversas manifestaciones de baladas, se conocían los textos británicos y otras baladas folclóricas traducidas por Herder, imitaciones de esas baladas por poetas como Bürger, Goethe y Schiller y las baladas musicales sobre esos poemas usualmente como canciones para voz y piano (Parakilas, 1992).

Las baladas se concebían en el romanticismo como un género con raíces folclóricas y nacionales, era un género que concentraba el espíritu de un determinado pueblo y por su larga tradición eran, al mismo tiempo, cosmopolitas. Así como las polonesas y mazurcas, las baladas de Chopin presentaban su lado heroico (Taruskin & Gibbs, 2013) manifestando un fuerte carácter nacionalista conectado a la literatura romántica polaca (Lissa, 1961).

Según Parakilas (1998), Chopin utilizó la balada para llegar a un público más internacional, sostiene que quería que su discurso musical fuera aceptado por todos y que no quedara limitado por un marcado nacionalismo polaco, a diferencia de las polonesas y fantasías, quería una forma de hablar en un modelo que no evidenciara la particularidad de su nación, sus baladas ya no ofrecían música exótica, como lo hacían sus mazurcas. Así, las baladas fueron una especie de obra experimental, al igual que su primer Scherzo, y fue una solución al dilema de un polaco nacionalista buscando un público europeo (1992). La balada sería la unión de lo nacional y cosmopolita, “lo notable sobre las baladas es que precisamente su nacionalismo no es secreto, todo europeo el siglo XIX lo habría entendido” (Parakilas, 1992, p. 23). Las baladas contenían

este binomio, cada nación descubrió que poseía un repertorio de baladas que hablaban distintivamente de sus historias del pasado y del presente, identificaron que contaban con baladas propias, de manera que no era un género particular de una nación, sino que formaba parte de todo el conjunto de la cultura europea. Para la época de Chopin, las baladas de Herder ya eran bastante conocidas, “la balada era materia que proveía una antropología de Europa” (Parakilas, 1992, p. 25). Según Parakilas, Chopin quería transmitir sus sentimientos nacionalistas y ganar aprecio del público europeo indiferente a los problemas de la cultura polaca y la balada precisamente contenía significado nacionalista para casi toda nación europea (1992, p. 26).

Parakilas afirma que Chopin tuvo que haberse basado en el análisis de la balada como género para captar el interés de todo europeo a través de una pieza para piano. “Chopin había descubierto cómo evocar, sin lenguaje de palabras, un nacionalismo definido por un lenguaje” (1992, p. 27). Chopin no tuvo la intención de hacer una versión instrumental de las baladas de Herder, Bürger o Mickiewicz, sino que optó por confiar en las características comunes de muchas baladas para dar a su obra el poder y definición de una sola balada, es decir, Chopin absorbió la balada como género con una larga tradición europea y sintetizó sus características principales transformándolas en un lenguaje totalmente pianístico. Así lo menciona también Taruskin, “logró la extraordinaria hazaña de decir una historia nacional con ingredientes universales” (2013, p. 628).

Las baladas, así como el Lied, se consideraban obras del pueblo, que recordaban su pasado, que hablaban de su gente, de sus historias y que portaban identidad. Las baladas de Chopin se recibieron como obras con una fuerte vinculación folclórica y carácter nacional, además, Chopin representaba la figura musical polaca que, junto con otros artistas músicos y literatos, portaban la voz de su pueblo y su patria. Según Dorota Zakrzewska (1998), las baladas

contienen un fuerte carácter nacionalista que está conectado con la literatura romántica polaca, Samson menciona que son obras en las que el medio cosmopolita reconoce un texto nacional (1989). Sin embargo, las cuatro baladas de Chopin superaron la línea entre una obra con intenciones folclóricas y una obra más universal, contenían elementos que podían reconocerse sin asociarlos a una nación particular, su composición ingeniosa mezcló elementos folclóricos que referían a la balada tradicional pero con un lenguaje musical más orientado hacia una narración de la que se desprendían múltiples interpretaciones, fue un “nacionalismo uniforme e internacional” (Parakilas, 1992, pág. 24) y fue esto lo que, en gran parte, le otorgó el éxito en el ambiente parisino.

Las baladas, en palabras de J. Parakilas, fueron “canciones sin palabras, historias en sonidos para el piano” (Parakilas, 1992, pág. 23) y como lo indica R. Taruskin, Chopin logra una homología entre la canción y lo instrumental “la ausencia de palabras sirve para liberar el discurso poético y hacerlo aún más expresivo y universal” (Taruskin, 2010, pág. 367).

Las baladas de Chopin formaron parte del conjunto de piezas de carácter que dominaron la música para piano durante el romanticismo. Estas piezas se escuchaban y disfrutaban en las salas de la burguesía parisense, en un ambiente de convivencia y hasta cotidianeidad, recordemos que Chopin, a diferencia de algunos de sus contemporáneos como Liszt, encontró el éxito de su desarrollo como pianista no en las grandes salas de concierto sino en los recitales dentro de salones con un espíritu más íntimo y doméstico (Dahlhaus, 2014).

Las baladas destacan por ser obras de gran dificultad técnica, característica que responde a los valores estéticos del romanticismo, el virtuosismo entendido como la praxis de una ejecución con brillante velocidad y complejidades técnicas que producía sorpresa y euforia se presentó en la época romántica por el compositor y violinista N. Paganini y fue llevado al piano

por compositores como R. Schumann, J. Brahms y F. Liszt. Este último, se preocupó por una búsqueda que reuniera la modernidad del lenguaje musical con su material compositivo y fue en el virtuosismo donde encontró esta forma de expresión (Dahlhaus, 2014).

El virtuosismo tuvo en principio el objetivo de hacer líneas musicales más elaboradas y completas, así, partiendo de una melodía, el intérprete la reelaboraba agregando notas a manera de improvisaciones, sin embargo, con el virtuosismo del siglo XIX, no solo se buscaba embellecer y enriquecer la música a través de la variación, más bien, los compositores ‘ennoblecieron’ el virtuosismo al tomarlo como base de algunos principios del ideal romántico como fue la concentración en el instante estético que se manifestaba así mismo. El virtuosismo no fue del todo el centro de la composición musical y aunque gracias al progreso de la elaboración de instrumentos se lograban mayores proezas técnicas, los compositores mediaron la gran elaboración pianística con el contenido ‘poético’. Tal es el caso de las baladas de Chopin donde el trabajo virtuosístico es solo un medio para llegar al fin estético y musical. El virtuosismo en las obras románticas formó sólo una parte de un proceso más completo cuyo fin estaba en la disolución del principio virtuosístico por el de interpretación y entendimiento de la obra (Dahlhaus, 2014). De esta manera, el intérprete no debía buscar su reconocimiento a través de las hazañas virtuosísticas sino valerse de este recurso para dar vida a la obra musical.

Por otra parte, las baladas de Chopin representan un reto para los análisis de forma y género que durante el siglo XVIII definían con claridad y cierta facilidad las obras musicales. Según Jim Samson en *“Chopin and Genre”* (1989), el género es un concepto que comprende elementos sociales para su determinación; a diferencia del estilo y la forma, el género no solo involucra los componentes musicales propiamente hablando para su definición, sino que implica un dominio social donde, para su establecimiento, dependen del contexto y la validación

comunitaria, así, el género musical cambia cuando la validación social ha cambiado. Durante la primera mitad del siglo XIX, el movimiento de transformación musical asociado a los cambios sociales e intelectuales produjo una evolución en los géneros establecidos durante el siglo anterior, Samson menciona que muchas obras mantuvieron el título que les hacía pertenecer a un género, por ejemplo, la Sonata, algunas otras piezas mantenían la convención del título que las definía pero con un nuevo enfoque, por ejemplo, el Estudio, otras más se redefinieron, como el Scherzo y el Preludio, otras como Nocturno y el Impromptu se definieron por primera vez y surgieron nuevos títulos como las Baladas (Samson, 1989). Así, los géneros musicales adquirían otras dimensiones mientras que nacían nuevas formas y estilos que esperarían su establecimiento como géneros con el paso del tiempo.

Chopin fue un compositor con voz propia que logró el equilibrio entre las demandas del momento histórico-musical y sus intenciones artísticas. En sus baladas, Chopin destaca el valor de lo original con una obra que rompe el patrón de una obra para voz y acompañamiento y donde traslada al piano el canto y la palabra de la balada con sus elementos épicos, líricos y dramáticos y su cualidad narrativa.

### ***Chopin y Mickiewicz***

Las asociaciones que se han hecho de las baladas de Chopin con algunos poemas y baladas literarias nacen, además de la connotación que el mismo título sugiere, del testimonio plasmado por Robert Schumann en donde afirma haber escuchado la primera balada en manos de Chopin y una primera versión de su segunda balada y es Chopin quién le dice haber estado inspirado en las baladas literarias del poeta polaco Adam Mickiewicz (Eigeldinger, 1986).

Mickiewicz (1798-1855) fue el más grande poeta polaco y figura importante que representó el círculo literario de migrantes polacos (Eigeldinger, 1986), su obra literaria está

impregnada de un fuerte patriotismo, sentimiento y misticismo. Sus obras dejan ver la figura de una Polonia desfigurada, pero con la idea de que alcanzará la restauración, señala al pueblo polaco como un pueblo que sufre para lograr la libertad, plasma los sentimientos del migrante polaco y demarca la injusticia social. “Mickiewicz mantiene viva la idea de una nación polaca cuando no había Estado polaco” (Looby, 1998, p. 135).

En 1820 escribe su *Ode to the Youth* y en 1822 *Ballads and Romances* que incluía un importante prefacio que explicaba su admiración por las formas poéticas de Europa occidental y su deseo de trasplantarlas a la literatura polaca, más tarde *Forefather's Eve* en la que combina elementos del folclore con una historia de amor trágico para crear un nuevo tipo de drama romántico, y años después, *The Book of the Polish Nation* y *Polish Pilgrimage* en donde desarrolla la metáfora de Polonia como ‘Nación de Cristo’, idea que se impregnaría en el colectivo de polacos exiliados de su patria, “Polonia, dijo, ha sido crucificada y enterrada para expiar los pecados de Europa, pero un día resucitará” (Looby, 1998, p. 137) y en *The Polish Pilgrimage* explica cómo debe actuar un peregrino de la libertad en una tierra extranjera.

Chopin conocía y admiraba la poesía de Mickiewicz, dos de las primeras referencias a obras literarias en la correspondencia de Chopin están relacionadas con tal poesía. La primera referencia está contenida en la carta de Chopin a su amigo Jan Biaobocki fechada el 8 de enero de 1827, en la que Chopin menciona haber comprado la poesía de Mickiewicz (que en ese momento solo podía significar *Ballady i Romanse* [Baladas y Romances] o *Dziady Cz II* [La víspera de los antepasados, Parte II]. La segunda referencia proviene de una carta a Biaobocki fechada el 14 de marzo de 1827, en ella describe un malentendido humorístico y Chopin concluye: “Es una lástima que Mickiewicz no esté aquí, habría escrito una balada llamada 'The Cook'” (Zakrzewska, 1998, p. 46).

Estos antecedentes conducen a establecer relaciones entre las baladas de Chopin y las baladas de Mickiewicz que van más allá de compartir un título que las define. Ambos artistas salieron de Polonia y vivieron lejos de su nación, Chopin aspiraba a un público más internacional y por sus ambiciones musicales dejó Polonia en 1830, a la edad de veinte años, estuvo en Viena y luego residió en París (Parakilas, 1992). Mickiewicz, por su parte, nunca residió de manera permanente en un solo lugar, su poesía llena de tintes revolucionarios le abrió paso a algunos círculos intelectuales pero no a todos (Looby, 1998). Tanto el músico como el poeta cargaban los sentimientos de una nación oprimida y siempre desvalorada, buscaban entonces ser la voz en forma de queja, de súplica, de grito, de fuerza, etc. (Zakrzewska, 1998).

Gavoty, en su libro *Chopin* (1987) señala los argumentos de los cuatro poemas de Mickiewicz según los cuales inspiraron las baladas de Chopin, resumidos por Laurent Cellier, redactor de las reseñas de conciertos dados por Alfred Cortot:

Primera Balada, Op. 23: ‘Konrad Wallenrod. Wallenrod, a la salida de un banquete y sobreexcitado por la ebriedad, elogia la hazaña de los moros que se vengan de los españoles, sus opresores, al contagiarles, a lo largo de infusiones hipócritas, la peste, la lepra y otras enfermedades que tenían, previa y voluntariamente contraídas. Wallenrod deja entender a los convividos estupefactos que también él, polaco, sabría, si hiciera falta, causar la muerte a sus adversarios en un abrazo fatal...(Gavoty, 1987, pp. 398, 399)

...Segunda Balada, Op. 38. ‘El Switez’. El lago de los Willis, llano como una capa de hielo, donde por la noche se reflejan las estrellas, se encuentra situado en el emplazamiento de una ciudad otrora asediada por las hordas rusas. Para huir de la vergüenza que las amenazaba, las jóvenes polacas obtuvieron del cielo el

favor de hundirse en la tierra súbitamente entreabierto bajo sus pies, antes que ser entregadas a los vencedores. Convertidas en flores misteriosas, adornan desde entonces las orillas del lago. ¡Ay de quién las toca!... (Gavoty, 1987, pp. 398, 399)

...Tercera Balada, Op. 47: 'La Ondina'. En las orillas del lago, un joven ha jurado fidelidad a una muchacha a quien apenas ha entrevisto. Esta, que duda de la constancia de los hombres, se aleja a pesar de las protestas del enamorado y reaparece con la forma hechicera de una ondina. Apenas ha tentado al joven, cuando éste sucumbe al sortilegio. Para expiar su falta, será arrastrado al abismo acuático y condenado a seguir, gimiendo, a la ondina que huye, y a quien nunca alcanzará...(Gavoty, 1987, pp. 398, 399)

Cuarta Balada, Op. 52: 'Los tres Burdis'. Los tres Burdis -tres hermanos- son enviados por su padre a expediciones lejanas, en busca de los más ricos tesoros. Pasa el otoño, luego el invierno. El padre imagina que sus hijos han perecido en la guerra. En medio de torbellinos de nieve, cada uno vuelve, sin embargo, a su turno. Pero como único botín traen a tres novias. (pp. 398,399)

Gavoty muestra suma prudencia en asumir que esta fue la inspiración para el contenido musical de las baladas. Si bien puede guiar una interpretación o comprensión auditiva, limita la capacidad de la obra musical pues Chopin declaró no estar interesado en crear música a partir de un texto, es decir, nunca tuvo la intención de hacer música programática en el sentido de traducir texto a música. "No hay música sin segundas intenciones" (Gavoty, 1987, p. 398) e incluso llega a molestarse con el título poético con el que fue publicada, en Londres, su Balada Op. 23, fue bautizada como 'La favorita' (Berger, 1994/2004, p.151).

La relación entre Chopin y Mickiewicz fue profundizada por Karol Berger quién elabora un estudio a partir del contexto histórico y social y del contenido expresivo de las baladas literarias y musicales, propone que las baladas de Chopin tienen una fuerte vinculación con Mickiewicz ya que fueron compuestas dentro de un marco histórico en el que tanto Chopin como Mickiewicz compartían un sentir y un ideal.

**Mas Allá de Sonidos y Palabras: El Sentir del Migrante Polaco.** Berger propone una similitud estructural entre la forma musical de Chopin y la conciencia histórica de la comunidad polaca emigrante. Toma como base el concepto de narración entendido como “una forma temporal en la que las partes se suceden en un orden determinado, gobernado por la relación de casualidad que resulta de la necesidad o probabilidad” (Berger, 1994/2004, p. 146). Así, Berger compara la estructura temporal de la narración musical de Chopin con la estructura temporal de cuentos e historias narradas. “La identidad personal o colectiva se define siempre a través de estructuras narrativas. Nos autodefinimos mediante las historias que contamos sobre nosotros mismos, sobre nuestra procedencia y nuestro destino” (Berger, 1994/2004, p. 150).

En su trabajo, Berger explica que hubo un sentimiento común entre las comunidades de emigrantes polacos durante la década de los treinta del siglo XIX, quienes adoptaron un credo nacionalista en el que legitiman el poder político en nombre de una nación que se define a sí misma según su cultura. Entre estas ideologías revolucionarias destaca el mesianismo polaco:

Se trataba de una idea muy extendida entre los derrotados emigrantes defendiendo que el sufrimiento del pueblo polaco servía para preparar su futuro papel de redentor colectivo de Europa, trayendo la salvación y regeneración de la humanidad aquí en la tierra en vez del cielo, al provocar una revolución social paneuropea. (Berger, 2004, p. 148)

Fue Adam Mickiewicz quién le dio forma a esta ideología en su obra *Los Libros de la Nación Polaca y de los Emigrantes Polacos*.

Berger aclara que Chopin no compartía completamente los preceptos radicales del mesianismo polaco, pero que no habría duda de que la influencia de este pensamiento estaría reflejada en sus obras.

La narración que proporcionaba a la comunidad por la que Chopin sentía más afinidad (la comunidad de polacos emigrados a París durante los años 1830 y 40) un sentimiento de identidad propia era la historia del "Éxodo" que preservaba su estructura fundamental dividida en esclavización pasada, exilio presente y renacimiento futuro, pero con un enfoque que destacaba el aspecto futuro.

(Berger, 1994,2004, pp. 150,151)

Así, Berger interpreta la Balada en Sol menor como una narración musical en donde “un comienzo débil se acelera hasta alcanzar un final vehemente en un acto de desesperación que sugiere más una tragedia que un triunfo” (Berger, 1994/2004, p. 151). El paralelismo que traza Berger entre las estructuras temporales de las baladas de Chopin y las narraciones históricas se basa en el hecho de que ambas están orientadas hacia el final, hacia una meta, y en ambas, el desenlace vislumbrado es trágico y violento.

Berger aclara que la Balada Op. 23 no es una representación programática de una futura liberación de Polonia, no debería entenderse así dado que Chopin mencionó no tener esas inclinaciones musicales. Para Chopin, la música no imita sonidos de la naturaleza o representa el mundo a través de sonidos, la música expresa emociones humanas, estados mentales y anímicos, es el oyente o crítico quién establece un significado entre lo que escucha y sus propias intenciones (1994/2004).

Basado en las cartas de Chopin y de G. Sand, Berger deduce que la teoría de Chopin sobre su música es que “la narración musical es como una declaración en la que los individuos y naciones deciden leer a grandes rasgos el perfil de su propio destino” (Berger, 2004, p. 155). Y lo que los oyentes de Chopin, nacionalistas polacos o cosmopolitas parisinos escuchan en la música de Chopin es la promesa del regreso del exilio (Berger, 2004, p. 159).

### **Marco Teórico**

Como se mencionó en el capítulo anterior, la música de inicios del siglo XIX fue claramente diferente de la música predominante del siglo anterior. Las nuevas formas musicales representaban las nuevas intenciones e inquietudes de los compositores para plasmar sus ideas, emociones, sentimientos, pensamientos, evocaciones, etc. Las técnicas compositivas utilizadas refieren a una inclinación por una música capaz de contar historias, de narrar y hablar, no con palabras, sino con sonidos.

El emprendimiento compositivo de hacer que la música contara una historia no fue una tarea fácil, quizá por ello, las baladas como género instrumental no habían aparecido antes por algún compositor. Los esfuerzos por alcanzar este objetivo se hicieron notar en compositores como Berlioz, Schumann, Schubert, Liszt, entre otros, todos ellos desarrollaron técnicas compositivas para que, según sus intenciones musicales, se lograra una historia o un programa con sonidos.

Los medios utilizados por los compositores para lograr una historia narrada fueron diversos según la estética musical de cada uno, basándose en lo que concebían como historias en sonidos y lo querían representar. El que Chopin haya escogido las baladas como un modelo entre distintos géneros y formas musicales existentes y comprobadas, indica su favor hacia este tipo de música nueva, para Chopin fueron el modelo perfecto para narrar una historia sin palabras,

*Ballade ohne Worte*, así, las baladas, con la finalidad de contar una historia, adquieren cualidades narrativas, ¿cómo concibió y desarrolló Chopin esa capacidad narrativa en un género no utilizado con anterioridad como forma instrumental?

Expondremos primeramente las descripciones realizadas por Parakilas, Taruskin y Dahlhaus sobre los principios que hacen que las baladas se constituyan como tal y la manera en cómo Chopin representa esas cualidades narrativas en sus baladas.

### **Cualidades Narrativas de las Baladas**

Según Parakilas en *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Chopin tenía que descubrir cómo componer una historia en donde la acción principal fuera narrar con palabras.

A diferencia de los modelos episódicos elegidos por los contemporáneos de Chopin, así como por compositores anteriores, para la mayoría de las ‘historias en sonido’, la balada ofrecía una ‘acción centrada en una sola situación’. Mientras que la mayoría de las ‘historias en sonido’ dependen de temas ricos en ambientación y caracterización, la balada, según Albert Friedman, presta poca atención a el ‘escenario’, los ‘detalles circunstanciales’, la ‘delineación del personaje’ o la ‘motivación psicológica’. En cambio, es una historia centrada en las palabras de los personajes y en las acciones logradas a través de esas palabras. (1992, p. 20)

Parakilas afirma que lo que hizo diferente a la balada de entre otras obras de Chopin y lo que la definió como obra narrativa fue el binomio ‘canción e historia’ y el concepto de representar las estructuras de la palabra sonora, “*the sounding word*” (1992, p. 27), el elemento crucial de la balada no es la acción propiamente sino el ‘sonido de las palabras que narran esa

acción' el sonido de la balada, "*ballad-telling*" (1992, p. 27). Chopin no solo evocó una melodía o canción folclórica o enfatizó la acción de una historia, sino que buscó la relación entre ambas cosas. Así, la balada unió la canción y la historia, el canto y la narración. Es la palabra que narra en sonidos, la palabra sonora, con su poder de cantar una canción o contar una historia y de representar un drama completo, todo en un breve espacio de tiempo, lo que define a la balada (Parakilas, 1992). En consecuencia, son las diversas formas de la palabra sonora las que constituyen la identidad de la balada, una de ellas es la forma narrativa llevada ya sea por el narrador o por los personajes. Al mismo tiempo, "la trama de las baladas sigue característicamente un patrón determinado, en sentido literal, por una forma particular de la palabra en sonidos: una voz portentosa, ya sea del narrador o de los personajes es respondida al final por una voz de retribución" (1992, p. 27).

Para Parakilas, Chopin innovó con principios programáticos originales sintetizados en una composición programática basada en un género de poemas o canciones y no en una obra en particular y el principio de imitar diversas formas de la palabra en sonidos en dicho género (1992).

Por su parte, R. Taruskin (2013) expresa que Chopin refleja la estructura y características de las baladas a partir de la forma sonata y que el 'tono recurrente' y contenido narrativo es lo que hace a la balada distinguirse como tal. Para Taruskin, Chopin nunca quiso referirse a algún tema implícito y literal, sus baladas no tienen un programa explícito como lo tuvo la *Sinfonía Fantástica*. Mas bien, "busca duplicar e incluso sobrepasar no el contenido sino el efecto de la poesía nacional narrativa polaca" (Taruskin & Gibbs, 2013, p. 627). Chopin alcanzó su objetivo adaptando las características de la sonata tradicional que ya había sido tratada bajo diferentes enfoques por compositores anteriores y contemporáneos, dramatizada por Beethoven y 'lirizada'

por Schubert. A diferencia de algunos críticos, Taruskin afirma que fue inevitable que las técnicas de la forma sonata fueran tomadas para elaborar un contenido narrativo, ya que, por su naturaleza, el desarrollo temático que se presenta en la forma sonata, implica que los eventos musicales aparezcan no solo yuxtapuestos sino casualmente conectados, de manera que el pasado condiciona el presente y éste, tanto temáticamente como tonalmente, condicional el futuro y es precisamente esto lo que da el aspecto narrativo. Chopin toma de la forma sonata estos elementos y los transformó para crear contrastes y un potencial dramático convincente principalmente obtenido del segundo tema lírico el cual es expandido, en una armadura remota, y al cual le da la misma importancia e igualdad de derechos en la posesión del desarrollo temático y longitud de tiempo (Taruskin & Gibbs, 2013).

Para Taruskin, la Balada Op. 23 tiene una forma siempre orientada hacia su objetivo, hacia el final, mediante una ‘narrativa de avance’. La exposición bitemática, las reconfiguraciones temáticas del primer tema, la recapitulación, la coda elaborada, todo esto tuvo su origen en las sinfonías y sonatas (2013). Las extra-recurrencias del tema principal participan como elementos narrativos y también forman parte de la emulación del canto estrófico de una balada, así, Chopin captura la relación entre el ‘tono recurrente’ y el contenido narrativo en constante evolución característicos de la balada poética. Estas recurrencias del tema contienen siempre una nueva función narrativa, cada vez que se repite el tema, su continuación es diferente, en la Balada No.1, la primera vez que aparece el tema da paso al primer episodio, la segunda, al clímax lírico y la tercera a la ardiente coda (2013, p. 628), a la manera en cómo las baladas poéticas repiten la estrofa melódica, pero con nuevas palabras.

Chopin refleja la estructura y retórica de la balada poética basado en la forma sonata, con una narrativa de avance, siempre dirigida hacia el final bajo el distintivo de un ‘tono recurrente’

convertido en la recurrencia del tema principal con funciones diferentes en cada aparición como si fueran las estrofas de una balada literaria, “este logro fue uno de los más sofisticados y exitosos de la adaptación mutua de música y literatura” (Taruskin & Gibbs, 2013, p. 627).

A su vez, Dahlhaus (1996/2014) menciona que las baladas son una mezcla de momentos líricos, épicos y dramáticos que constituyen el ‘tono balada’ representado por el ‘cambio de tono’. Chopin logró un perfecto equilibrio entre el ‘tono balada’, la cantabilidad lírica y el énfasis virtuosístico. Según Dahlhaus, la estructura de la balada, como la de muchas piezas líricas para piano, no está determinada temáticamente sino motivicamente, es precisamente el motivo, el que define la música romántica para piano de manera característica y el que da impulso al desarrollo musical (1996/2014, p. 141). Así, el motivo era la fuente generadora de toda la obra mientras que la forma era indeterminada, “en el desarrollo de la substancia motivica, la relevancia del contorno de la forma es mínima” (1996/2014, p. 103).

En la Balada Op. 23, el episodio lírico funciona como el centro del movimiento alrededor del cual giran los acontecimientos musicales.

Que fuese posible de algún modo concebir baladas, es decir *Lieder* narrativos, de forma instrumental, y ello sin recurrir a un programa, presuponía que los ‘tonos’ que aparecen mezclados en la balada, el tono lírico, épico y dramático, se habían convertido en categorías estables del lenguaje musical, por lo tanto, el inicio de la Balada en Sol menor era inmediatamente reconocible como representación musical de una ‘actitud narrativa’. (Dahlhaus, 1996/2014, p. 103)

Dahlhaus añade que el modo de representación de la balada, con su ‘tono’ propio y peculiar está estrechamente relacionado con el oyente puesto que una balada justamente es una narración cantada y su modo de representación es la alocución inmediata de un autor a su

público, a diferencia del aria o del Lied en donde la relación con el público u oyente es diferente; en el aria, el compositor queda oculto al público, son los personajes quienes narran la historia, es un ‘poema de rol’ (1996/2014), por su parte, en el Lied, habla el propio autor, como un ‘yo lírico’ y no se dirige al público, sino que, el público lo acompaña con su presencia y escucha. Los oyentes que son esenciales en la balada, en el Lied son un componente añadido (1996/2014, p. 103).

Estos autores nos dan la pauta para descubrir cómo Chopin concretizó en materia musical una historia, sus proposiciones se pueden sintetizar de la siguiente manera:

**Tabla 1**

*Las Baladas de Chopin Según Parakilas, Taruskin y Dahlhaus.*

J. Parakilas	R. Taruskin	C. Dahlhaus
Basada no en una balada en particular sino en la tradición de la balada europea.	Basada en la tradición compositiva de la forma sonata.	El motivo es la fuente generadora de toda la obra.
Representa las diferentes estructuras de la palabra dicha con sonidos, es decir, de la ‘palabra sonora’.	Mantiene una narrativa de avance: siempre dirigida hacia el final.	Une el ‘tono balada’, cantabilidad lírica y virtuosismo.
	Usa un ‘tono recurrente’ mediante recurrencias del tema principal con funciones narrativas diferentes.	Es una mezcla de momentos líricos, épicos y dramáticos

Basándose en los argumentos que muestran a las baladas como obras con cualidades narrativas y con vinculaciones extra musicales, se profundizará en el estudio de la narrativa a partir de la concepción que se tiene de ella en la música y de los análisis narrativos de M. Klein, K. Berger y A. Newcomb.

### **La Cuestión Narrativa: Conceptos**

La narrativa ha sido descrita por Gerald Prince en su *Diccionario de Narratología* como: “El relato... de uno o más acontecimientos reales o ficticios comunicados por uno o varios narradores a uno o varios narratarios” (2003, p. 58). Según Genette, “la narrativa es esencialmente un modo de presentación verbal e implica el relatar o contar acontecimientos en lugar de su representación en escena” (2003, p. 58). Para diferenciar la narración de una simple descripción, algunos narratólogos la definen como la representación de al menos dos acontecimientos reales o ficticios, y algunos otros, para distinguirla de la representación aleatoria de situaciones, argumentan que la narración debe contener un tema continuo y debe constituir una totalidad (Prince, 2003). Una narrativa debe contener dos partes, una historia y un discurso, las situaciones deben seguir una secuencia y los participantes deben cumplir distintas funciones. Greimas sostiene que la estructura de una historia es la representación de una serie de eventos orientados en términos de un objetivo (Prince, 2003).

La narrativa se define como un objeto, pero también como un proceso, según Prince:

La representación misma de un narrador que relata situaciones y eventos a un narratario enfatiza el hecho de que la narrativa no es solo un producto sino también un proceso, no solo un objeto sino también un acto que ocurre en una determinada situación debido a ciertos factores con vistas a cumplir ciertas funciones. (2003, p. 59)

El termino narrativa se relaciona etimológicamente con el termino en latín *Gnarus*, y como lo sugiere, además de significar la representación de uno o más acontecimientos, también es un modo particular de conocimiento. “No se limita a reflejar lo que sucede, sino que explica y concibe lo que puede suceder... constituye e interpreta las partes significativas de totalidades significativas” (Prince, 2003, p. 60).

La narrativa es parte esencial de los seres humanos, desde temprana edad sabemos cómo producir y procesar una narrativa. Según Abbott (2020), la narrativa no solo se encuentra en los textos literarios como los cuentos, fabulas, novelas, baladas, etc., la narrativa forma parte de toda nuestra vida. Como seres humanos narramos, contamos historias sobre lo que nos ha ocurrido, sobre lo que hicimos, lo que haremos, lo que pensamos, etc. Contamos historias del pasado, nos contamos a nosotros mismos sobre la historia del hombre, su origen y su constitución como seres humanos. Toda nuestra historia es una narración y con ese recurso nos comunicamos y nos relacionamos socialmente. “...el *homo narrans*, que aprehende y construye el mundo que lo rodea como relatos con el fin de conferirle un sentido que lo haga coherente e inteligible” (Biglieri, 2020, p. 13).

La definición que hace Abbott en su libro *The Cambridge Introduction to Narrative* (2008) es más general con la intención de abarcar desde narrativas compactas y definidas hasta extensas y complejas incluso fuera del campo literario: “la narrativa es la representación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos” (Abbott, 2008, p. 13). En su definición, no se limita a considerar al narrador como un elemento indispensable de una narrativa, para él, éste es solo uno de varios instrumentos para la representación de los acontecimientos (pueden ser representados por un narrador, pero también por una pintura, por un ángulo de una cámara en una película, etc.), así, según Abbott, en una narrativa puede o no, existir un narrador, “las

historias se pueden transmitir por una infinidad de medios, con una variedad de elementos, ninguno de los cuales, incluido el narrador, tienen que estar necesariamente presentes en alguna narrativa particular” (2020, p. 19).

El hecho constituyente de una narrativa es la presencia de un acontecimiento, sin él, pudiera tratarse de una exposición, de un argumento, de una descripción, etc. (2020, p. 13), un evento (acción) o una secuencia de eventos es lo que constituye la historia ‘*story*’, la manera en cómo estos acontecimientos o eventos se representan es lo que Abbott llama ‘discurso narrativo’ (Abbott, 2008, p. 15). Así, una narrativa consta de la representación de uno o varios acontecimientos a través de un discurso narrativo.

Una diferencia importante entre historia y discurso narrativo son los conceptos de dos tipos de tiempo y orden que describe Abbott retomando de Seymour Chatman:

Lo que hace que la narrativa sea única entre los otros tipos de texto es su ‘cronología’, su lógica doblemente temporal. La narrativa implica movimiento a través del tiempo no solo “externamente” (la duración de la representación de la novela, la película, etc.) si no también “internamente” (la duración de la secuencia de eventos que constituyen la trama). Lo primero opera dentro del llamado ‘discurso narrativo y lo segundo en la llamada ‘*story*’. (Chatman, como se citó en Abbott, 2008, p. 16)

El discurso narrativo tiene la capacidad de moldearse, de contraerse o alargarse, de ir hacia atrás, de muchas maneras, contrario a lo que sucede con la historia, donde los acontecimientos tienen su propio tiempo, su propio orden, que va cronológicamente del primero al último. Cuando se percibe el discurso narrativo, se reconstruyen los eventos en su verdadero orden natural de la historia, la acción solo puede ir hacia adelante, se dirige siempre hacia el

frente, es lineal en el tiempo. El discurso narrativo, por el contrario, puede ir en cualquier dirección temporal.

Abbott diferencia los tres conceptos, narrativa: es la representación de eventos que consiste en una historia y un discurso narrativo, historia: es un evento o una secuencia de eventos y el discurso narrativo: son esos eventos tal como se representan (2008, p. 19).

Para que exista un acontecimiento o evento se necesita la presencia de una “entidad” (2008, p. 19), algunos investigadores lo han llamado también ‘existentes’ o, en una definición general, personajes; como lo indica Abbott, en una historia, un evento es la acción y reacción de una entidad (2008).

Otro elemento de la narrativa es el escenario o entorno “*setting*” (Abbott, 2008, p. 20) en el que se desarrollan los eventos realizados por las entidades. Lo han llamado también ‘mundo narrativo’ o ‘mundo de historias’ sin embargo, para Abbott no es indispensable, una narrativa completa puede producirse sin un mundo narrativo (2008).

Finalmente, menciona que la narratividad es un proceso en donde la narración siempre está mediada y el receptor debe ser un participante activo del proceso de la narratividad, pues la historia va a depender de cómo la construya a partir del discurso narrativo.

En realidad, en una narración nunca vemos la historia directamente, sino que la retomamos a través de discurso narrativo. La historia siempre está mediada, por una voz, un actor, el ángulo de una cámara, entonces, a lo que nosotros llamamos historia es en realidad algo que nosotros construimos. Lo armamos a partir de lo que vemos o leemos (o escuchamos) a menudo por inferencia. (Abbott, 2008, p. 20)

## La Narrativa en la Música: Mimesis, Diégesis y Sobre los Cuestionamientos Teóricos

Los primeros conceptos que enmarcan las cualidades narrativas del arte son los conceptos de mimesis y diégesis los cuales han formado delimitaciones en la agrupación y categorización del arte en general. Estos principios parten de la forma de representación de las artes, definen no el qué, sino el cómo se transmite un discurso y fueron descritas en la *Poética* de Aristóteles. Los dos modos de representación son el modo diegético, en el que habla un narrador y el modo mimético, en el que hablan los personajes representados, diégesis refiere a la narración, mientras que mimesis, a la imitación (Berger, 1994).

Berger, en su texto *Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation* (1994), relaciona el uso de las voces de un discurso musical y/o artístico con los términos de la poética clásica; partiendo del uso de las voces, una obra literaria, musical, pictórica, etc. puede presentar su contenido mediante una voz o utilizando varias voces, las cuales pueden hablar inmediatamente o pueden estar mediadas por otras voces. Berger compara esta característica con la monofonía y polifonía y señala que las combinaciones de diégesis, mimesis, monofonía y polifonía son posibles, concluye que el modo diegético es habitualmente monofónico y el modo mimético o dramático (como lo llama Berger) es comúnmente polifónico. Hace la aclaración de que todas las combinaciones son posibles (Berger, 1994).

Además, según su naturaleza, las voces pueden pertenecer a los personajes o aun narrador, Berger hace esta distinción de acuerdo con el mundo al que pertenece su discurso; un hablante puede pertenecer al mundo que presenta en su discurso y en este caso será un personaje (o carácter) o el hablante puede no pertenecer al mundo que describe, en este caso será el narrador. Así, en el modo dramático o mimético las voces se representan a sí mismas y el mundo de la historia, en el modo diegético, la voz que habla representa un mundo al que él no pertenece.

“El modo dramático (mimético), es aquel en el que todas las voces que hablan inmediatamente pertenecen a los personajes. En el modo diegético, la voz que habla inmediatamente pertenece al narrador” (Berger, 1994, p. 411).

De ello se desprende que, si bien, el mundo presentado dramáticamente (miméticamente) en una obra literaria puede ser un mundo único, el mundo presentado diegéticamente constará de al menos dos niveles ontológicos distintos: el mundo inmediatamente presentado por el narrador y el mundo mediado por la voz del narrador. (Berger, 1994, p. 414)

Estructuralmente, el mundo narrado estará subordinado jerárquicamente al mundo del narrador. Así, Berger considera que una obra es diegética cuándo está presente una voz inmediatamente hablante perteneciente a un narrador, y cuando el mundo presentado diegéticamente consta de al menos dos niveles ontológicos distintos y jerárquicamente relacionados, el del narrador y el de la historia contada.

Después de estas consideraciones, Berger plantea si la música tiene o puede evocar de alguna manera esas cualidades haciendo un análisis de lo que sucede en la literatura y en la pintura. De manera deductiva y por comparación plantea que, en la música, al igual que la literatura, se puede asemejar la ‘voz’ de un personaje con la línea melódica, teniendo en consideración la ampliación del concepto ‘voz’ para poder aplicarlo a la música, y que el ambiente o escenario donde se desarrolla la historia sería básicamente el acompañamiento de una obra musical. Estas voces representadas por las líneas melodías pueden identificarse con un narrador, en este caso la voz tendría que estar ‘mediando’ lo dicho por otra voz sin perder su carácter propio de narrador. Muchas veces se trata de una cita o de alusiones que suceden de

múltiples maneras, desde citas de lo que se ha dicho anteriormente, hasta citas de obras del mismo autor o de autores diferentes.

Berger menciona que, por las repeticiones, recapitulaciones, suspensiones, etc., la música naturalmente tiene un potencial diegético, pero más allá de esto y de las citas y alusiones que pudieran existir en la música, ¿existe una voz instrumental capaz de narrar?, Berger responde esta pregunta a partir del enunciado expuesto anteriormente de que se requiere una relación jerárquica entre los dos mundos presentados por el narrador. “Lo que es ciertamente posible en la música instrumental es un marco interno que separe el discurso en dos partes, una fuera y otra dentro del marco” (Berger, 1994, p. 429), para ello, los compositores tienen a su disposición recursos de puntuación, como cadencias de diferente fuerza con las cuales articular sus discursos musicales de manera que pueden interrumpir una voz con una interpolación de cualquier longitud para reanudar más tarde la línea principal de pensamiento. “Cuánto más difieren las interpolaciones de este tipo del discurso que interrumpen, más fuerte es la sugerencia de lo diegético” (Berger, 1994, p. 429) y agrega que, en la música a diferencia de la literatura, es imposible decidir con total certeza si lo que tenemos fuera y dentro del marco son dos mundos diferentes o uno solo. Por último, Berger menciona que la presencia de un narrador en un texto de cualquier tipo le da la connotación de ser un texto reflexivo.

Sobre los primeros conceptos que delimitaron la manera en cómo se presenta un discurso en las artes, llámese el modo diegético y mimético, Berger muestra un acercamiento a la concepción narrativa de la música, siempre bajo la premisa de que son herramientas para aportar a la comprensión de la música y que en esta área narrativa pocas veces un concepto es completamente verdadero y aplicable a todos los géneros y formas.

Según M. Klein, la música se encuentra en una especie de limbo entre la mimesis y la diégesis, porque tiene la capacidad de imitar, pero su capacidad es limitada para representar acciones y actores y también puede narrar, pero con la inhabilidad de proyectar a un narrador (Klein, 2004).

Algunos musicólogos y teóricos musicales aseguran que la música no tiene la capacidad de relatar acontecimientos, es decir, no es capaz de narrar o contar historias, entre ellos J.J. Nattiez: “La música no es narrativa y cualquier descripción de las estructuras formales en términos narrativos es solo una metáfora superflua” (Nattiez & Ellis, 1990, p. 257).

En su texto, *Can we speak of narrativity in music?*, Nattiez expone que hay una posible narrativa en la música, pero esta, no se encuentra propiamente en la música sino en el nivel poético y estético, es decir, la narrativa ha sido imaginada por el compositor y reconstruida por el oyente. “Solo cuando el oyente decide relacionar la sucesión de acontecimientos sonoros de acuerdo con una trama entonces estará construyendo la obra como narrativa” (Nattiez & Ellis, 1990).

Con ello, Nattiez sugiere que, para que un texto musical sea narrativo debe haber una relación del trinomio del nivel poético, inminente y estético, lo que quiere decir que el compositor debió imaginar la obra en un sentido narrativo, la música debe contener determinados recursos narrativos y el oyente debe saber que se trata de una obra con estas cualidades para poder construir una narrativa a partir de ella. En ese sentido, Nattiez, manifiesta que la narrativa en la música es un acto y ocurre cuando el oyente establece una relación de casualidad que explica los hechos sonoros. “La narrativa, estrictamente hablando no se encuentra en la música sino en la trama imaginada y construida por el oyente de objetos funcionales” (Nattiez & Ellis, 1990, p. 249).

Podemos interpretar una obra como una historia, sin embargo, nunca sabremos qué narra o qué dice, la música en su naturaleza no tiene la capacidad semiológica de narrar, en palabras de Adorno, la música es “una narración que no relata nada” (Nattiez & Ellis, 1990), el sentido de narración es dado por el oyente quien percibe la estructura de la música y va llenando esos ‘huecos’ construyendo una historia.

Nattiez argumenta que sentimos un impulso por narrativizar la música porque el discurso musical está colocado en el tiempo; las repeticiones, expectativas, regresos, suspensiones, resoluciones, etc. suceden en una linealidad temporal que incita a crear un ‘hilo narrativo’.

Por otra parte, Nattiez expone que la narrativa en la música es una especie de figuración, un resultado de la imitación y no una narración en sentido estricto. La música tiene la capacidad de imitar, lo que le permite imitar la apariencia de una narración o un estilo narrativo.

Con su texto, Nattiez expone la complejidad del campo de la narrativa en la música pues involucra no solo la obra musical *per se* sino también la percepción del oyente y las intenciones del compositor. Sin embargo, él mismo asegura que es un área que puede expandirse y diversificarse para dar luz a nuevas significaciones para la comprensión de la música.

Los modelos de análisis narrativos aplicados a las baladas de Chopin que se describirán a continuación consideran algunos elementos narrativos como son los personajes, incluyendo al narrador y la temporalidad, y conciben las características propias de las baladas como componentes que ocasionan la narratividad en la música.

### **El análisis de K. Berger**

Karol Berger en su texto, *The Form of Chopin's Ballade, Op.23* (1996) estudia la primera balada de Chopin a partir del análisis del plan armónico y temático con la finalidad de diferenciar y comprender las formas poéticas fundamentales de composición que son la narrativa y la lírica.

Berger plantea que la continuidad en la música se puede dar de dos maneras a las que él llama formas poéticas de composición: la forma narrativa y la forma lírica; la primera se da cuando una frase es causada o preparada por otra y la segunda, cuando una frase es resultado de la acción y el ser de otra. “En la forma narrativa o temporal las partes se suceden unas a otras en un orden determinado y su sucesión se sigue por las relaciones de causa y efecto, por necesidad o probabilidad... Por el contrario, en la forma lírica o atemporal, las partes ya sean simultáneas o sucesivas se rigen por la relación de implicación mutua, necesaria o probable” (Berger, 1996, p. 46). Berger afirma que el discurso de la primera balada de Chopin desarrolla una continuidad narrativa por cómo están conectadas las frases unas tras otras, en una relación de causa y efecto.

Su trabajo comienza con un análisis del plan temático a través de la diferenciación de frases en una ‘forma de puntuación’ entendida como la “forma en la que una obra se articula en una jerarquía de partes por medio de cadencias fuertes y débiles” (Berger, 1996, p. 47). Estas cadencias determinan los puntos de articulación y marcan una diferenciación de las partes dentro una única entidad. Berger enfatiza que el manejo que realiza Chopin de las cadencias muestra el interés constante por la continuidad ya que Chopin busca puntuar, pero sin interrumpir la continuidad y el movimiento en dirección hacia el final.

A diferencia del manejo clásico del balance y simetría entre las partes claramente articuladas, la Balada Op. 23 busca proyectar desde el comienzo una sensación de acumulación de energía e intención que, de un inicio renuente e indeciso, llega a una conclusión intensa e inevitable. La manera en cómo se conectan las frases y se presentan una tras otra o su elisión dan la sensación de que la obra se balancea y orienta siempre hacia el final.

Berger realiza también un análisis armónico con el cual demuestra una similitud de la balada con la forma sonata, las semejanzas se encuentran sobre todo en lo que representaría la

exposición, sin embargo, la balada no desarrolla una correlación temática y armónica en la recapitulación como sucedería en la sonata, además, introduce dos nuevas ideas temáticas que se salen de la concepción del *allegro*-sonata. “El desarrollo de la técnica de la obra también tuvo sus raíces en la práctica de la sonata, específicamente en el principio de la derivación contrastante de Beethoven” (Berger, 1996, p. 68).

Después de un primer análisis, Berger plantea que, si se mira de manera superficial, podría parecer que la balada es más lírica que narrativa pues se observa que las frases se dicen y se repiten, pero no se desarrollan. Sin embargo, a través de un análisis más profundo de la estructura subyacente, Berger asegura que el desarrollo motivico en la balada se encuentra desprendido de un único motivo generador.

Ni el desarrollo temático ni la variación describen con precisión la técnica de Chopin. Estos términos implican una distinción entre un modelo (motivo, tema) y su elaboración (desarrollo, variación), entre algo original y primario y algo derivado o secundario... (en la Balada) los enunciados temáticos y motivicos están interrelacionados, pero no están derivados uno del otro, todos son igualmente originales, o lo que es lo mismo, igualmente derivados de una única fuente motivica, extremadamente concentrada. La continuidad narrativa de la Balada está establecida principalmente por una estrecha y rigurosa red de interrelaciones motivicas. (Berger, 1996, p. 56)

Muchas de estas relaciones son evidentes al tocar y analizar la obra, incluso al escucharlas. Sin embargo, la verdadera red motivica se descubre en el análisis de lo que hay debajo de la superficie, ahí reside la continuidad narrativa, cuando los vínculos motivicos abiertos se reducen a sus tonos más fundamentales. Al reducir la línea melódica a sus tonos

principales se puede descubrir el motivo generador que Berger identifica como el motivo del suspiro, *sigh moti*”, que es el intervalo C-Bb, “Este motivo es el emblema del suspiro de la música clásica y encapsula el mundo expresivo del discurso en cuestión” (Berger, 1996, p. 57).

Reduciendo las frases a sus tonos fundamentales, Berger encuentra que la conexión de frases del discurso está sustentada o se deriva de una estricta red de vínculos entre un motivo simple. “Todo el contenido melódico se construye a partir de un único motivo de extrema simplicidad y resonancia expresiva-emblemática: el paso descendente (C-Bb) con las terceras lineales descendentes (o ascendentes) jugando un papel secundario” (Berger, 1996, p. 60).

Con su análisis, Berger también señala que existe un énfasis en un solo tono, Do, y secundariamente Fa, que funcionan como hilos que conectan distintas secciones algunas veces distantes. Berger demuestra que la Balada No.1 está balanceada fuertemente hacia el final, su comienzo es dubitativo e indeciso y su final es enfático y conclusivo, sin embargo, no es triunfante o jubiloso sino catastrófico, heroico y trágico. “La narración finaliza alcanzando exitosamente su objetivo, pero como en la biografía de los revolucionarios, alcanzar el éxito implica el sacrificio heroico y la muerte del protagonista” (Berger, 1996, p. 65).

El análisis de la Balada Op. 23 de Berger se resume en los siguientes principios:

La continuidad narrativa de la Balada en Sol menor depende principalmente de dos factores: 1.- los hilos proporcionados por un único motivo, el del suspiro, que genera con asombrosa economía la sustancia motívica esencial de la obra. 2.- El enfoque en un solo tono, Do, que mantiene su identidad incluso a través de los cambios de tonalidades subyacentes y que, como tono inicial del *Ur-motif*, C-Bb, genera la expectativa del descenso melódico estructural de la cuarta al primer grado de la escala. La expectativa se frustra repetidamente y en cambio la obra

concluye con una inversión culminante, catastrófica-heroica de la dirección estructural de la melodía, es decir, un ascenso del cuarto al primer grado. (Berger, 1996, p. 66)

Berger compara las baladas con algunas obras de Beethoven y menciona que hay elementos en común con algunas obras del compositor, por ejemplo, el que la balada tenga una intensa orientación hacia el final hace alusión a las codas enfáticas y triunfantes de algunas obras de Beethoven, añade que Chopin, en su Balada Op.23, reemplaza la sensación de triunfo por la de tragedia.

En *The Form of Chopin's Ballade, Op.23* (1996), Berger estudia la continuidad musical dada por la relación entre frases, motivos y secciones y concluye que la manera en cómo Chopin resolvió la problemática de la continuidad implicó una nueva técnica de desarrollo dando como resultado un nuevo tipo de género narrativo. La novedad en la construcción temática y de estructura y las implicaciones que Chopin logró en sus baladas fueron un camino nuevo, refrescante y una alternativa a la construcción clásica de la sonata.

### ***El análisis de M. Klein***

Michael Klein, en *Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative* (2004) estudia la Balada Op. 52 y basándose en conceptos de Cone, Monelle y Hatten teoriza sobre los elementos musicales que le otorgan un sentido narrativo.

El análisis de Klein asume la existencia de una persona musical, o como lo llama Cone, una 'persona virtual', un personaje que puede ser el narrador implícito de la narración y señala la evocación del pasado. El tipo de narrativa que desarrolla es una narrativa expresiva, es decir, en vez de narrar una historia particular de acontecimientos y personajes describe los 'estados expresivos' que pueden ser significados afectivos, pero también situaciones dramáticas o ideas y

la manera en cómo su desarrollo implica una narrativa. Su análisis es hermenéutico (¿qué significa la música) y semiótico (¿cómo esta música significa?) (Klein, 2004).

Klein, asegura que las baladas se deben comprender intertextualmente con otras obras de Chopin las cuales revelarán el énfasis en la ‘apoteosis’, término tomado también de Cone. Dentro de su análisis, considera la temporalidad y revive la línea temporal lírica y narrativa de Monelle. Finalmente, compara la cuarta balada con el género literario ‘Pastoral’.

El análisis de Klein está basado en la oposición de la teoría semiótica de Hatten en donde la diferencia u oposición marca el significado (por ejemplo: mayor-menor). Klein menciona que el significado es el resultado de un acto interpretativo del texto, por ello, Klein enfoca su análisis en el hoy, en lo que significaría en el presente, además, involucra la intertextualidad para dar un significado extra musical. Busca un análisis que no simplemente desarrolle una significación de la música dentro de la época en la que vivió Chopin, en el pasado, sino una interpretación que sea viva y para nosotros. “El significado no está dentro del texto, sino que emana del resultado de un acto interpretativo” (Klein, 2004, p. 29).

Klein concuerda con Samson en considerar las baladas como un ‘género musical’ que puede ser interpretado como una categoría formal y estilística que incluye las expectativas del oyente con relación al afecto (Samson, 1989). Como se mencionó anteriormente, las baladas representan una problemática de forma, pues la disposición de las partes no es la misma en las cuatro baladas, solo la primera y la cuarta comparten características similares, sin embargo, la segunda y la tercera balada, constituyen una diferencia.

Klein considera las baladas no como una forma modificada de la sonata, más bien, su lógica expresiva se dirige a lo que se denomina “apoteosis” entendida como “una forma especial de recapitulación que revela una riqueza armónica inesperada sobre la emoción textual de un

tema presentado previamente con una armonización deliberadamente restringida y un acompañamiento relativamente monótono” (Klein, 2004, p. 31).

Así, Klein propone una respuesta a la problemática de la forma de la balada, en donde las cuatro baladas, como género musical, presentan una apoteosis que según en donde se encuentre, determinará el carácter expresivo final de la balada.

Klein describe que la apoteosis en la cuarta balada se encuentra en el segundo tema y es la representación de este, pero más elaborado con un acompañamiento expandido. También plantea que la ‘apoteosis’ es, además, el clímax de la cuarta balada. “Cone considera la apoteosis como versión temprana de la transformación temática de Liszt y Wagner, donde el impulso poético de narrativizar la música hace crítico el deseo de evitar la repetición exacta del tema” (Klein, 2004, p. 32).

La apoteosis, entonces, representa la transformación estructural y expresiva del tema y es la clave para determinar el género expresivo. Para Klein, la apoteosis representa una diferencia entre las demás secciones o temas, se diferencia de lo que existe a su alrededor, es la significación de lo externo y lo interno, lo pasado y lo presente, noche y día, femenino y masculino y así, Klein asume la apoteosis de la cuarta balada como lo Pastoral-Vals, urbano-rural, clase alta-clase baja.

Para desarrollar su narrativa expresiva, Klein identifica dos elementos que se han considerados esenciales dentro de una narrativa, que son el narrador y la temporalidad. Para demostrarlo, realiza un análisis armónico, de estructura y sintaxis.

Klein comienza con el análisis la primera balada donde asegura que hay un ejemplo claro de la presencia de un narrador. Para él, el unísono de los primeros compases representa una referencia intertextual al paradigmático comienzo del recitativo de una ópera, ese inicio está

claramente diferenciado del vals de la siguiente sección, la oposición de estos dos pasajes representa, para Klein, el mensajero y el mensaje mismo, es aquí en donde identifica al narrador quien anuncia el mensaje, cc.1-7. El Do con el que comienza la obra, al ser largo y grave se correlaciona con un estado de expectativa y con una expresión profunda y el movimiento del acorde IV<sup>6</sup> al acorde cadencial I<sup>64</sup> en los compases cc. 6-7 imita una cadencia frigia que hace remembranza de las cadencias de algunos movimientos lentos de los polifónicos del siglo XVI. La disonancia del compás 7 sugiere una expresión dolorosa, “escuchamos la apertura como el anunciamiento de una tragedia profunda y dolorosa y la cadencia frigia nos indica que se trata de una antigua historia, como si alguien contara una leyenda o mito, un ‘hace mucho tiempo...’” (Klein, 2004, p. 36).

Así, según Klein, Chopin representa al narrador y el tiempo pasado en donde las acciones tienen lugar. Tradicionalmente el narrador de una balada poética no está involucrado emocionalmente en la historia que relata, Klein estudia el comportamiento de este personaje narrativo analizando el pasaje introductorio que corresponde al narrador y afirma que en la Balada Op. 23, el narrador anuncia un mensaje con un distanciamiento emotivo, pero inevitablemente, por la tragedia de la historia, se involucra emocionalmente por unos instantes, posteriormente se trata de recomponer y lo logra con poca objetividad. Esto lo afirma por las cualidades del dibujo melódico donde la introducción de un Fa<sup>#</sup> mueve la estabilidad el arpeggio inicial. Klein hace una recomposición para enfatizar el impacto del Fa<sup>#</sup> y la disonancia creada en la cadencia con el Mi<sup>b</sup> (Klein, 2004, p. 38).

Klein, asume el tiempo pasado en la cuarta balada por la fuerte intertextualidad con la balada uno, la introducción de la Balada Op. 23 lo lleva a considerar la introducción de la balada cuatro como una evocación, un tiempo pasado (Klein, 2004).

Asimismo, considera los dos tipos de tiempo en la música con base en los conceptos dados por Monelle:

El tiempo lírico está representado en secciones de presentación en las que la melodía pasa primer plano y en las que las estructuras armónicas y sintagmáticas son relativamente estables. El tiempo narrativo tiene significado por secciones en las que las estructuras armónicas y sintagmáticas se vuelven más complejas, en general hay un aumento de ritmo... El tiempo lírico es evocación, descripción, el narrativo es acción. (Klein, 2004, p. 37)

En la música de Chopin, el tiempo lírico se asocia con la música de salón, el nocturno, los vales poéticos y las mazukas. El tiempo narrativo está asociado a su estilo virtuosístico en piezas como sus estudios, conciertos y algunas polonesas. (2004, p. 39). Para Klein, el juego entre el tiempo lírico y narrativo es esencial para comprender las baladas como un *'storytelling'* cuya característica principal radica en la mezcla de diferentes tipos de escritura. Y justamente la música de Chopin muestra una interacción brillante entre el *bel canto*, el estilo brillante, texturas barrocas y, además, el folclor polaco (Taruskin & Gibbs, 2013). Así, Chopin combina los temas líricos con los narrativos en el intento por narrativizar la música.

Con los tiempos narrativos y líricos ejemplificados por Klein en la Balada No.4, afirma que existe un pasado y un presente en la obra. En el tiempo narrativo, el tiempo puede 'pasar' en el presente y también en el pasado, y en el tiempo lírico, el tiempo se 'detiene' en el presente o se 'detiene' en el pasado. Esta evocación al presente y pasado se enfatiza con la armonía donde la subdominante representa el pasado y la dominante el presente o futuro (Klein, 2004, p. 40).

Klein concluye que la narrativa de la Balada Op. 52 es la representación de un pasado idealizado y místico, dibujado por la sección 'Pastoral', que cuando se transforma en la

apoteosis, significa la inevitable vuelta al presente, el regreso fallido a casa, el final es trágico, el personaje, no sobrevive, “como ocurre con tantas e nuestras historias, revivimos a los muertos para escuchar su relato” (Klein, 2004, p. 51).

Los análisis narrativos de Berger y Klein representan una manera de entender las baladas, son interpretaciones que buscan comprender las obras desde enfoques actuales a partir del análisis musical pero también intertextual, semiótico y hermenéutico y dan oportunidad a nuevas significaciones de la música.

### **Análisis e Interpretación Narrativa**

En el presente capítulo se expondrá el análisis musical realizado para llegar a la interpretación narrativa de la Balada Op. 47 basado en el marco contextual y teórico e interpretando los gestos musicales como elementos que representan significados extra musicales. El análisis se basa en la comprensión de la música como un discurso sonoro que busca narrar una historia a través de una trama narrativa o de elementos propios de la narratividad. La construcción de la música que tuvo la intención de narrar fue diferente a la que se había logrado en las formas establecidas como la forma sonata, las formas ternarias, las variaciones, etc., la música se percibe ahora como una secuencia de ideas interconectadas en donde el escucha puede relacionarlas en un orden de causa y efecto de manera que puede construir una trama narrativa. Descubrir cómo sucede ese orden de ideas es uno de los objetivos del presente análisis.

La narrativa en la música se ha profundizado a través de las teorías semióticas en estudios de la subestructura y la comprensión del signo, sin embargo, este trabajo no busca realizar un análisis semiótico, sino que observa, analiza e interpreta la lógica musical que emana del texto otorgándole un significado narrativo según el contexto histórico y musical. En este análisis se reconocen los elementos musicales que tienen una función narrativa o que son indicadores

diegéticos y sobre ello, se construye la estructura narrativa de la obra; se descubren los componentes que permiten que se constituya como una obra con la capacidad de narrar una historia o representar una trama narrativa, estos elementos funcionales de la obra adquieren, entonces, un sentido narrativo y se elabora así, una interpretación del discurso musical. Este análisis toma las ideas narrativas de Klein, Berger y Newcomb quienes buscan la comprensión de la música a través de perspectivas individuales sobre los análisis de forma y estructura de la mano de la semiótica y hermenéutica.

Las baladas de Chopin fueron consecuencia de una inclinación compositiva por contar historias con sonidos, una característica propia de los compositores románticos. El título ‘balada’ dio paso a la búsqueda de interpretaciones a partir de la vinculación con la literatura, mediante comparaciones con la tradición de baladas literarias, con las baladas de Mickiewicz y asimilando la obra como una composición musical capaz de narrar una historia. Los compositores, además, colocaban en su música referencias a programas literarios, pictóricos e incluso a cuestiones sociales, políticas y de la vida diaria, de esta manera, el escucha informado reconocía en la música los elementos que representaban temas más allá de la composición musical. Así, las baladas de Chopin se pueden comprender como un texto musical cuyos elementos forman parte de una narrativa que dice o representa algo extra musical.

Según se expuso en el capítulo anterior, la narrativa es la representación de acontecimientos causados por uno o varios personajes que da como resultado una historia con una temporalidad particular. La narrativa es una realidad, verdadera o ficticia, representada a través de un discurso narrativo, estas realidades pueden sintetizarse en patrones, tramas establecidas y esquemas narrativos los cuales describen comportamientos sociales y constituyen los mitos de las culturas. Algunas obras literarias parten del esquema narrativo sufrimiento-

redención, el cual ha tenido diferentes dimensiones según la época y el autor otorgándole diversos significados y propósitos, Newcomb, por ejemplo, propone este esquema narrativo para algunas obras de Beethoven y Schumann (Newcomb, 1987).

Ya que mediante la narrativa representamos lo que pensamos, sabemos, sentimos y queremos, representamos lo que somos, así, la narrativa nos muestra a nosotros mismos y nuestra forma de pensar, es un espejo de la cultura y de la sociedad y a la inversa, la narrativa es una representación de nuestras historias.

Con base en esto y conociendo que las baladas de Chopin se concibieron como baladas sin palabras, es decir, historias sin palabras, este análisis parte de las preguntas, ¿cómo logró Chopin una forma musical que pudiera narrar eficientemente una historia?, ¿qué elementos de la narrativa dispuso en su texto musical?, ¿qué trama narrativa se encuentra en la Balada Op. 47?, ¿cuál es la historia que quería contar? y ¿qué función narrativa tienen los elementos musicales?

Una de las características principales de la balada, según Parakilas son las diferentes maneras de la ‘palabra sonora’, es decir, las diferentes formas del uso la palabra, ya sea la palabra cantada, recitada o narrada, con la intención de representar distintos personajes, caracteres, escenarios, etc. (Parakilas, 1992). En el mismo sentido, Dahlhaus menciona que el ‘tono balada’, esencial de estas obras, es el cambio entre momentos líricos, épicos o dramáticos (Dahlhaus, 1996/2014). En términos de Newcomb, son las distintas funciones de un evento musical lo que ocasiona una determinada estrategia narrativa (Newcomb, 1987). En la Balada Op. 47 estos cambios son evidentes desde un análisis general, es una historia cuyo discurso narrativo está conformado por distintas secciones y partes que no constituyen propiamente el desarrollo de un solo tema, es decir, en cada fragmento se presenta una nueva idea musical. La balada está construida en tres secciones principales y una coda, la sección A abarca los compases

1 - 52 (primer tiempo), la sección B, cc. 52 - 183 (primer tiempo), la sección C, cc. 183 - 230 y la coda, cc. 231- 241. Cada sección está dividida en partes cada una con una idea musical y carácter diferente:

**Tabla 2**

*Estructura de la Balada Op. 47*

<b>Sección</b>	<b>Compases</b>	<b>Contenido</b>
Sección A	cc. 1-8	Primer tema
	cc. 9-36	Tema rítmico
	cc. 37-52	Primer tema
Sección B	cc. 52-88	Segundo tema
	cc. 88-103	Apéndice
	cc. 116-133	Vals
	cc. 134-144	Nocturno
	cc. 144-183	Segundo tema transformado
Sección C	cc. 183-212	Transición
	cc. 113-230	Apoteosis del primer tema
Coda	cc. 231- 241	Conclusión

Esta es la estructura de la obra, una estructura que no responde a una forma determinada, ni a una forma sonata, ni a una forma ternaria, que, aunque parezca una posible forma ABA, por su elaboración, tampoco lo es. La estructura está justificada en el hecho de que las baladas son la

combinación de secciones periódicas cada una con un carácter diferente y funciones narrativas distintas que en su relación mutua dan forma a un discurso narrativo. La continuidad narrativa de la balada a manera de una historia se puede entender por la forma en la que sus partes están relacionadas, son varios eventos musicales que no presentan transiciones elaboradas y los cuales guardan una relación en el transcurso lineal del tiempo, una idea musical presentada da paso a una siguiente y ésta permite una siguiente, y así.

Una narración se distingue de una representación aleatoria por contener un sujeto o tema continuo (Prince, 2003, p. 57), según Berger, en la relación música-literatura, una idea musical, llámese frase, puede representar un personaje, a su vez, Klein menciona que las ideas musicales adoptan la función de personajes en los análisis narrativos, “una persona musical, puede actuar como una persona narrativa” (Klein, 2004, p. 35), y propone que esta persona narrativa puede ser tanto un personaje como un estado expresivo con su connotación afectiva o también una situación dramática, una idea, un pensamiento, etc.

En la Balada Op. 47 hay dos temas principales que se interpretan como personajes, el primer tema abarca los primeros ocho compases.

### Figura 3

#### *Primer Tema*





Y el segundo tema presentado en la sección B, en anacrusa del compás 66.

#### Figura 4

##### *Segundo Tema*

A musical score for the second theme, starting at measure 65 and continuing to measure 70. The score is in a minor key and features a piano accompaniment. The treble staff shows a melodic line with various rhythmic values and ornaments, while the bass staff provides a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines.

La construcción musical del primer tema responde a una armonía clásica y tradicional donde en ocho compases se completa la frase, el comienzo en un  $Mi^b$  genera movimiento y da continuidad a la línea terminando la semifrase con la voz del bajo, la respuesta es clara y concluye en la tonalidad que es  $La^b$ . Con base en los conceptos de Klein quién indica que el tiempo lírico está representado por momentos donde la melodía destaca junto a una armonía estable (Klein, 2004), el primer tema representa un tiempo lírico, un tiempo que simboliza

evocación, contemplación y que figura que el tiempo se detiene. Este carácter evocativo y lírico se observa también en el inicio Balada No. 4 en la cual Klein interpreta una apertura de añoranza y ensoñación. Así, los primeros compases de la Balada No.3 se reconocen como un inicio estable y poético.

### Figura 5

*Primer Tema, Tiempo Lírico.*



Los modos de continuación, es decir, la manera en cómo se desarrollan las ideas musicales son el corazón de la narratividad (Newcomb, 1984, p. 234), según Berger, el interés de los compositores románticos fue generar continuidad narrativa a través de la conexión de frases sin caer en el énfasis recurrente de ellas (Berger, 1996). La forma en como Chopin conecta las frases indica su poética narrativa, Chopin pudo extender la primera idea musical a partir del desarrollo temático, repitiéndolo o variándolo, sin embargo, lo que ocurre después del primer tema es la entrada de una nueva idea con un carácter contrastante y una función narrativa diferente; así como el *storytelling* que es una mezcla de diferentes tipos escrituras (Klein, 2004), así la balada, intercambia momentos líricos y dramáticos cuyas diferentes funciones generan la

relación de causalidad en el oyente, como dice Berger, “cuánto más difieren las interpolaciones... del discurso que interrumpen, más fuerte es la sugerencia de lo diegético” (Berger, 1994, p. 429).

El primer tema es seguido de un tema mucho más rítmico comenzado en La<sup>b</sup> al unísono en *forte*, enfatizando la tonalidad, su apertura indica un nuevo tema y marca una diferencia con la frase inicial.

### Figura 6

#### *Tema Rítmico*



Por sus características rítmicas, esta sección representa, en términos de Klein, un tiempo narrativo “que tiene su significado en las secciones en las que las estructuras armónicas y sintagmáticas se vuelven más complejas y en general hay un aumento de la actividad rítmica” (Klein, 2004, p. 37), este nuevo tema nos indica acción y presente, por lo tanto, el primer tema es presentado en un tiempo lírico generando evocación y pasado, inmediatamente después, el cambio radical pero amable a un tiempo narrativo que implica acción y presente. Así, la primera sección de la balada está determinada por un conjunto dual, lírico-dramático, melódico-rítmico, de evocación-acción, describe el conjunto personaje-acción o personaje-situación. Además, Klein menciona que el tiempo narrativo es acción y presente, el lírico es evocación y pasado, pero tanto

el uno como el otro se pueden percibir por el oyente en el pasado o presente según su disposición y función (Klein, 2004, p. 39).

### Tabla 3

#### Sección A

Tema 1	Parte rítmica	Tema 1
Tiempo lírico: evocación	Tiempo narrativo: acción	Tiempo lírico: evocación
Pasado	Presente	Presente
Personaje	Acción	Personaje

En la sección rítmica, tiempo narrativo, aparece una línea cromática descendente de un intervalo de cuarta, cc. 9-12, de  $Mi^b$  a  $Si^b$ , distribuida en las voces de la mano izquierda, este motivo cromático, presente en toda la obra, dará unidad y significado al desarrollo narrativo.

### Figura 7

#### Motivo Cromático Descendente. $Mi^b$ - $Si^b$



La sección A termina retomando el tema uno, esta vez su respuesta es una progresión ascendente que lleva el tema una octava alta y cierra al unísono, indicador de la voz del narrador y una condición reflexiva, como dice Berger, la monofonía como un elemento diegético (Berger,





Después, aparece el segundo tema, en anacrusa del compás 66, en una construcción convencional al igual que el primero, ocho compases que presentan la frase comenzando en Fa menor, sexto grado menor, pero solo será de paso para descansar en La<sup>b</sup> mayor al final de la frase, se repite la primera parte, pero ahora un cambio a Do menor permite concluir en Do en el compás 72. El segundo tema conserva el ritmo de barcarola introducido con anterioridad, la melodía y armonía enfatizan el tiempo tres y seis siempre en contratiempo generando movimiento y una sensación de balanceo.

### Figura 11

#### *Dibujo Melódico del Segundo Tema*

La sección B se desarrolla con una escala descendente que continua después del segundo tema, un descenso melódico y armónico de Do<sup>7</sup>-Fa menor- Mi<sup>b</sup> mayor- Re<sup>b</sup> mayor y Do, después, un pasaje que enfatiza el Do<sup>7</sup> como dominante para llegar nuevamente al segundo tema

en Fa menor, este puente genera tensión al repetir el Do como quinto grado y es intensificado por un aumento en el registro y la dinámica concluyendo en un *fortissimo* con el segundo tema que ahora es presentado en octavas, con un carácter fuerte y determinante, inmediatamente, el motivo cromático de un intervalo de cuarta, que será aprovechado desde la melodía misma, es el descenso de Fa - Do.

### Figura 12

*Motivo Cromático Descendente. Fa-Do*



A continuación un apéndice, un fragmento musical con un carácter mucho más tranquilo, con un trabajo armónico y melódico menos elaborado, un juego entre La<sup>b</sup>- Re<sup>b</sup> y Sol - Do, en este nuevo carácter reaparece la línea que sirvió de puente para llegar al *fortissimo* anterior, pero ahora no culmina en el segundo tema, y al ya ser escuchado pero no dirigido como antes, genera expectativa y continuidad; la nueva idea presentada es mucho más recitada, una línea con una segunda voz en el bajo con movimiento similar y una breve respuesta en las voces de en medio, representando un dialogo armonioso, tranquilo y afirmativo.

Antes de que el segundo tema alcance su transformación en el compás 157 y llegue a su clímax en Do<sup>#</sup> menor, aparecen dos secciones de carácter distinto y que parecen no tener relación con el tema presentado, no son ni su desarrollo ni su variación, son secciones que interrumpen la idea musical del tema dos, estas secciones rompen con el tiempo, el carácter y el ambiente

otorgado al segundo tema. El primero es un vals en estilo brillante o virtuosístico donde la mano derecha realiza líneas con escalas y arpeggios mientras la izquierda marca la armonía estable La<sup>b</sup> - Mi<sup>b</sup> - La<sup>b</sup> - Re<sup>b</sup>, todo en un carácter ligero y ágil. Después del vals, aparece una breve sección con las características de un nocturno, una línea tomada e inspirada del *bel canto* y un acompañamiento en arpeggios que crea una atmosfera de sueño e inspiración; tal como los nocturnos, la melodía está pensada como una línea lírica y poética, entonada y dirigida como si lo hiciera una voz. Estas dos secciones traen a la narrativa referencias de la época y de la individualidad del compositor, la sección del vals es la representación de los salones burgueses y el estilo despreocupado, delicado y fino de los valeses. Como dice Klein, las ideas musicales son estados expresivos que pueden ser significados afectivos, pero también situaciones o ideas (2004). Por su parte, el nocturno representa la interioridad de Chopin, “se ha visto al nocturno como una metáfora de la propia subjetividad de Chopin, como si se hubiera descrito dentro de la narrativa como una persona musical” (Klein, 2004, p. 32), en esta sección, Chopin se presenta por un instante en la obra, justo después del vals, referencia de los escenarios a los que él estaba acostumbrado, los salones parisienses.

### Figura 13

*Vals*



### Figura 14

Nocturno

136  
sostenuto

139

Así, la sección B, está conformada por un segundo tema, un vals en estilo brillante, un nocturno y la transformación del tema que dará paso a la última sección.

**Tabla 4**

*Sección B*

Segundo tema	Vals	Nocturno	Transformación del segundo tema
Do - Fa menor	La <sup>b</sup> - Mi <sup>b</sup> - La <sup>b</sup> - Re <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup> - La <sup>b</sup>	La <sup>b</sup> - C <sup>#</sup> menor
Tiempo narrativo			Tiempo narrativo

El segundo tema reaparece después de 71 compases, pero ahora con una transformación de textura y armonía, en Do<sup>#</sup> menor, con un movimiento en el bajo mucho más activo, es el tema que llegará a su clímax espléndido y brillante, lleno de fuerza y energía y que finalizará después de una progresión en Si mayor que dará paso a la última sección. El segundo tema es introducido

con el mismo motivo de la barcarola, pero ahora en  $La^b$  el cuál dará paso a la transformación del segundo tema en su enarmónico  $Re^b$  menor -  $Do^\#$  menor.

**Figura 15**

*Transformación del Segundo Tema*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 157, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The treble clef part includes markings for 'mezza voce' and 'legato'. The second system, starting at measure 160, continues the same musical texture. The key signature for both systems is three sharps (F#, C#, G#).

**Tabla 5**

*Segundo Tema y su Transformación*

Constitución	Segundo tema	Transformación del segundo tema
Motivo inicial, movimiento de barcarola	Do – Do cc.53-65	$La^b$ - $La^b$ cc.144-157
Frase	Fa menor - $La^b$ Fa menor – Do cc.66- 73	$Do^\#$ menor – Mi $Do^\#$ menor – $Sol^\#$ cc.157-165

Desarrollo	Do - Fa menor cc.73-81	Sol <sup>#</sup> - Do <sup>#</sup> menor cc.165-172
Frase	Fa menor - La <sup>b</sup> Fa menor – Do cc.82-88	Do <sup>#</sup> menor – Mi Do <sup>#</sup> menor – Sol <sup>#</sup> cc.173-178
		Progresión – Si mayor cc.178-183

Después de la transformación del segundo tema terminado con una progresión descendente, comienza la última sección de la balada, que alcanzará el clímax de la obra con el regreso del primer tema en el compás 213; aquí, el bajo presenta un movimiento constante y repetitivo, una especie de *ostinato* que genera fuerza y energía, este movimiento esconde nuevamente el motivo cromático de cuarta que ha estado presente durante toda la obra, sin embargo, ahora el movimiento es ascendente, de un La<sup>#</sup> (Si<sup>b</sup>) a un Mi<sup>b</sup>, este cambio de dirección representará el cambio expresivo en la continuidad del discurso narrativo.

### Figura 16

#### *Progresión Ascendente de la Sección C*



**Figura 17**

*Motivo Cromático Ascendente. B<sup>b</sup>(A<sup>#</sup>) - E<sup>b</sup>*



La voz superior continua con el movimiento de barcarola como en la sección B, pero esta vez no es para dar paso al tema dos, sino al tema uno, éste aparece poco a poco, en *sotto voce*, solo sugiriendo que se trata del primer tema, pero no se completa su presentación, más bien, una línea cromática en la voz del bajo interrumpe su desarrollo. Por segunda ocasión, el tema vuelve a vislumbrarse ahora medio tono arriba pero como la primera vez, no se completa, nuevamente una línea cromática en la voz inferior desciende, el tema se acerca cada vez más a la nota con la que comienza, el Mi<sup>b</sup>; por tercera vez el tema aparece, ahora en Re, aquí se completa la primera parte de la frase, finalmente, el tema llega a su tonalidad, la línea que comienza en un Mi<sup>b</sup> perteneciente ya a La<sup>b</sup>, el bajo está alternando entre un Re y Mi<sup>b</sup>, el tema finalmente apareció pero es intensificado y llevado a su apoteosis, termino tomado de Klein, después de una línea cromática ascendente de una octava, de Re a Re que permite llegar al clímax de la obra, es la presentación del tema en todo su esplendor, triunfante y heroico.

**Figura 18**

*Línea Cromática Ascendente y Apoteosis del Primer Tema*

208

*cresc.*

212

*ff*

*grw*

215

(8)

La trama narrativa de la Balada Op. 47 refiere a un personaje que es presentado en la primera frase musical, con un carácter lírico, de evocación y ensueño, este personaje no vuelve a aparecer durante la obra sino después de 204 compases, donde regresa, pero ahora heroico, jubiloso y triunfal, sabemos que es el mismo personaje porque la frase es la misma, su transformación no es armónica sino de textura y carácter. El clímax de la obra y el objetivo de ella es la llegada de este personaje en una especie de metamorfosis donde el personaje es revestido de energía y fuerza. Es aquella figura que después de un largo viaje y una serie de eventos se presenta así mismo en una versión completa y renovada. A diferencia de la Balada No.

4 donde el final es trágico y fatal, la Balada No. 3 alcanza su objetivo glorioso, el personaje logra su estado de exaltación y realización, es la apoteosis del tema.

**Tabla 6**

*Trama Narrativa*

<b>Sección A</b>	<b>Sección C</b>
	<b>Objetivo de la obra</b>
Tema uno	Apoteosis del tema uno
Personaje	Personaje transfigurado
Evocación - Ensoñación	Clímax - Exaltación
cc- 1-8	cc. 213-220

La llegada de la apoteosis del tema, del personaje transfigurado, se logra a través de la progresión cromática ascendente del bajo, el motivo cromático de un intervalo de cuarta que siempre se había presentado de manera descendente, aquí, colocado en la voz del bajo, se presenta por primera vez de manera ascendente, este cambio importante de dirección se percibe como un cambio en la dirección narrativa, todo lo presentado anteriormente adquiere sentido en la oposición, como en la teoría semiótica tomada por Klein, el significado está en las diferencias (2004, p. 27), es así como sabemos que el personaje que apareció por primera vez en la primera sección de la obra, llega a su apoteosis mediante la voluntad de transformación, las tres veces en las que la melodía se presenta pero no se completa, primero comenzando en Si, interrumpida por la escala cromática descendente, luego Do e igualmente suspendida por la escala cromática descendente, posteriormente en Re y finalmente en Mi<sup>b</sup>, se interpreta como la lucha por alcanzar su estado triunfal. El juego entre el ascenso y descenso finalmente termina con la escala

cromática ascendente de octava, de Re a Re, que da paso a la apoteosis del tema. El personaje finalmente alcanza su objetivo, su presencia es completa y majestuosa.

Berger indica que las baladas generan narrativa por la forma en la que sus frases están conectadas, y en su análisis de la Balada Op. 23 concluye que todo está desprendido de un único motivo generador, el motivo Do-Si<sup>b</sup>, el tema del suspiro, a partir de él, se desprenden todas las ideas musicales (Berger, 1996). La Balada No. 3 se constituye de manera similar, el segundo tema en realidad nace del primero, no son dos ideas distintas y asiladas, sino estrechamente relacionadas, pertenecen a lo mismo, el tema dos se corresponde con el tema uno.

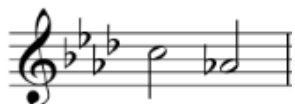
### Figura 18

*Primer y Segundo Tema*



### Figura 19

*Intervalo al que se Reducen los Temas Uno y Dos.*



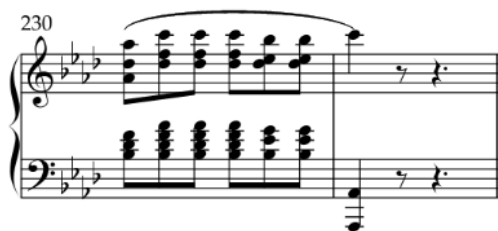
No se trata de dos temas, uno principal y otro secundario, más bien representan una sola entidad, el segundo tema, se deriva del primero, y ambos se reducen al intervalo Do – La<sup>b</sup>. De este intervalo se desprenden los temas y es, además, la relación que existe entre el segundo tema, comenzado en Do, en el compás 108 y su transformación a La<sup>b</sup>, c. 144.

Berger menciona que una obra narrativa requiere de una relación jerárquica entre los mundos narrados, el mundo del narrador y el mundo del personaje (1994), Abbott llama al tiempo de cada mundo la lógica doblemente temporal de la narrativa (2020); así, el tema dos desprendido del tema uno simboliza al mismo personaje, pero por su construcción y carácter diferente, representa al personaje en otra dimensión temporal, siendo pasado y presente. El personaje que inicia la historia es el narrador que, como lo mencionamos, se hace notar con la monofonía con la que termina la sección, después comienza la sección B, con el motivo simple do-do en movimiento oscilante, que como lo señala Klein con el inicio de la Balada No. 4, es la alusión al tiempo y al inicio de algo, en este caso, el motivo es el indicador diegético de una nueva dimensión temporal. El discurso narrativo continua con la aparición del vals, sugiriendo un significado particular, luego el nocturno, que evoca la propia figura de Chopin, a continuación, la transformación del tema dos, que como evento crucial y decisivo dirige la narrativa hacia la apoteosis del tema que será el objetivo de la trama narrativa.

La obra termina enfatizando el júbilo y la exaltación mediante el motivo cromático ascendente  $Mi^b - La^b$  que da paso a la coda conformada por el material del vals en estilo brillante concluyendo con la secuencia  $C^7 - Fm - E^b7 - A^b$ .

### Figura 20

*Línea Cromática Hacia la Coda.*



**Figura 21**

*Motivo Cromático Ascendente. Mi<sup>b</sup>- La<sup>b</sup>*



En el análisis de la Balada Op. 47 desde un enfoque narrativo se observan los gestos musicales como indicadores diegéticos, esto es, la disposición de las partes dentro de la estructura define la estructura de la narrativa, las frases y las relaciones entre ellas dirigen el discurso narrativo, los motivos musicales dan sentido al significado de la trama narrativa, los elementos rítmicos y de textura definen la temporalidad y dimensión de la historia. La trama de narrativa de la Balada Op. 47 es la del personaje que después de un recorrido alcanza su transformación a un estado de exaltación y júbilo. La estructura periódica permite reconocerla como una sucesión de acontecimientos con una relación temporal, el motivo cromático adquiere una función de unidad, pero también da sentido a la narrativa cuando cambia de dirección. La relación entre los dos temas principales, resumidos en el intervalo Do-La<sup>b</sup> confirma la continuidad narrativa pues no se trata de un tema principal y uno secundario, sino que al estar desprendidos el uno del otro, son la representación del mismo personaje en una temporalidad diferente, la relación de orden de las frases muestra entonces el presente y el pasado.

La trama narrativa de la Balada Op. 47 propuesta en esta investigación es la transformación de un personaje, lo que se ha denominado el ‘viaje del héroe’, aquella figura que mediante un impulso se dirige al cumplimiento de su destino (Campbell, 2020).

**Tabla 7**

*La Balada Op. 47 y la transformación del personaje*

<b>El viaje del héroe</b>	<b>Balada Op. 47</b>
Presencia del personaje	Primera idea musical
Evento crucial que dirige la narrativa	Transformación del segundo tema
Impulso que guía hacia el objetivo	Cambio de dirección en el motivo cromático
Cumplimiento del destino. Transformación	Apoteosis del primer tema

**Conclusiones**

La relación músico-literaria del periodo romántico dio como resultado una amplia exploración de las capacidades expresivas de la música; imitando a la poesía, los compositores descubrieron que el lenguaje musical tenía la fuerza de representar un estado afectivo, un pensamiento, una historia, etc. y que con sus propios recursos y elementos podía ser tan convincente como la palabra.

La música del romanticismo se caracterizó por tener una fuerte vinculación con la literatura de manera que la palabra y el sonido coexistían en una misma expresión artística que guiaba el contenido estético. Esta relación permitió una variedad de formas y representaciones musicales que, inspirada en la literatura y poesía, rompía poco a poco los límites de la construcción musical y, al mismo tiempo, nutría la imaginación de los compositores del siglo XIX.

Resultado de esa coexistencia de las artes durante el romanticismo fueron las baladas de Chopin, obras que retoman un género literario y lo revisten de la estética del romanticismo transformando las cualidades de un género narrativo en un discurso musical totalmente pianístico. Tal como el título lo sugiere, la intención musical de Chopin fue contar una historia con sonidos, una tarea nada sencilla para una obra que no haría uso de un texto o de un programa particular. Uno de los recursos que Chopin utiliza para lograr tal objetivo fue el “cambio de tono” (Dahlhaus, 2014, p. 143) que se resume como los cambios de carácter, intención y función de los elementos musicales y que gracias a su conexión entre ellos, generalmente breves transiciones, originan una obra con cualidades narrativas, se percibe así, una pieza con elementos de distinto carácter que interactúan entre sí en una direccionalidad a través del tiempo y que dan como resultado una historia elocuente.

Determinar qué historia se está contando en las baladas de Chopin ha sido un trabajo de muchas décadas, algunos resultados de las investigaciones más importantes proponen que son historias de la figura del pueblo polaco que ha experimentado un continuo sufrimiento y que busca su propia liberación, además, que comparten gran contenido estético con las baladas literarias del poeta A. Mickiewicz (Berger, 2004; Zakrzewska, 1998).

La interpretación narrativa de la tercera Balada Op. 47 propuesta en esta investigación no narra una historia particular, sino que descubre los elementos musicales que permiten que la obra comunique una historia y sobre ellos propone un esquema narrativo que representa un dibujo general de la obra, de esta manera, se traducen los elementos musicales en elementos propios de la narratividad sin forzar la interpretación pretendiendo trasladar cada uno de los recursos narrativos al lenguaje musical.

En el análisis musical de la tercera balada se descubren elementos que en los análisis de M. Klein y K. Berger (Berger, 1996; Klein, 2004) se definen como diegéticos, tal es el caso de la monofonía, de los tiempo lírico y narrativo y del personaje. Estos elementos se relacionan entre sí para crear una “trama paradigmática” que A. Newcomb define en sus análisis narrativos (1987, p. 165), la trama narrativa o trama paradigmática de la Balada Op. 47 es la del personaje que transcurrido una serie de eventos se transforma y alcanza un estado de exaltación y júbilo: un elemento musical que inicia la obra, es el caso del Primer Tema, se presenta y después desaparece, solo se le nota a través del Segundo Tema, representando al mismo personaje pero en otro estadio, en otro tiempo u otra dimensión; a través de un motivo cromático que une la obra y da sentido de avance a la narrativa, el personaje regresa, como el Tema Uno, al presente, pero renovado, grandioso y completo.

Esta trama narrativa se puede comparar con la figura del ‘viaje del héroe’ que Campbell describe en *El Héroe de las Mil Caras*, de esta manera, aunque en la balada no presenta un esquema tan elaborado como lo describe Campbell, sí presenta el arquetipo de la transformación del personaje característico del viaje del héroe (2008/2020), así, la balada dibuja musicalmente la historia de la transformación de un personaje donde se descubre el personaje, la doble temporalidad y ese viaje a través de diversos acontecimientos, en este caso, secciones musicales

hasta su llegada a la apoteosis que representa su completa transformación. En esta balada, la llegada del personaje es triunfal y heroica, su final es jubiloso muy diferente al de la cuarta balada, cuyo final es trágico y fatal.

La interpretación narrativa de la Balada Op. 47 implica entenderla como historia con un objetivo principal que es la transformación del personaje, las diferentes funciones de los elementos musicales están orientados hacia este objetivo, incluso los que parecen que rompen con esta direccionalidad. Así, cuando la obra se escucha o se interpreta musicalmente, se da sentido a esa historia representada por la música misma generando una audición y/o interpretación más completa.

La narratividad ha representado un camino para el entendimiento de la música ya que es un recurso elemental del ser humano para conocer y entender el mundo. La narrativa es una forma de representar el pasado, presente y futuro y describe comportamientos individuales y colectivos que se van configurando en esquemas únicos y al mismo tiempo, repetitivos. Así, los análisis narrativos, en sus diferentes dimensiones, son una herramienta más para la profundización y entendimiento del lenguaje musical.

La historia de la tercera balada de Chopin propuesta en esta investigación, que es la transformación del personaje, no es todo ni lo único de la obra, su interior expresa una serie de pensamientos, ideas y contenido expresivo que se desprende de cada elemento musical y su interacción. La elaboración de la trama narrativa a través del análisis basado en los recursos narrativos no representa una única verdad, por el contrario, es una interpretación más que se suma a los estudios de obras complejas mediante enfoques actuales partiendo de la visión personal del investigador.

Chopin, al igual que muchos románticos, innovó en el desarrollo de la música que buscaba representar personajes, acontecimientos y tramas narrativas y aportó al que hacer compositivo con nuevas formas de comunicar y expresar vivencias colectivas y personales, impregnando su lenguaje único, poético, virtuosístico y polaco, dejando obras con historias que trascienden los límites del tiempo.

Conocer el desarrollo de la balada, las intenciones musicales y estéticas de las baladas de Chopin y realizar su análisis narrativo permite comprender un punto importante de la historia compositiva puesto que Chopin marca un antecedente en el desarrollo de la música del periodo romántico y con ello aporta a la imaginación de compositores posteriores que retomarán el mismo género literario y lo guiarán hacia nuevos valores estéticos, tal es el caso de la *Balada Mexicana* del compositor mexicano M. M. Ponce.

La propuesta narrativa de la Balada Op. 47 construye una historia que, si bien contiene el grado de subjetividad de cualquier análisis narrativo, es una lectura que guía la interpretación del oyente e interprete. La narrativa como medio para conocer el mundo es un camino para la entender la música que se aleja de nuestro tiempo cada vez más, conocer la música conociendo las historias que se desprenden de ella es conocer también al compositor y su entorno.

## Referencias

- Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge introduction to narrative* (2<sup>a</sup> ed.). Cambridge University Press.
- Berger, K. (1994). Diegesis and mimesis: The poetic modes and the matter of artistic presentation. *The Journal of Musicology*, 12(4), 407-433. <https://doi.org/10.2307/763970>
- Berger, K. (1996). The form of Chopin's "Ballade", Op. 23. *19th- Century Music*, 20(1), 46-71. <https://doi.org/10.2307/746667>
- Berger, K. (2004). La balada Op. 23 de Chopin y la revolución de los intelectuales (H. J. Sánchez, Trad.). *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, (28), 145-159. <http://hdl.handle.net/10017/36868> (Trabajo original publicado en 1994)
- Biglieri, A. A. (enero-julio 2020). Juan José Saer y los límites de la narratividad. *Amoxcalli, Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, 3(5), 9-48. <https://rd.buap.mx/ojs-amox/index.php/amox/article/view/6>
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., y Palisca, C. V. (2011). *Historia de la música occidental* (8va ed.; G. Menéndez Torrellas Trad.). Alianza Musica. (Trabajo original publicado en 2010)
- Brown, M. (2001) Ballade. En S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians* (2<sup>a</sup> ed., Vol. 2, p. 554). Oxford University Press.
- Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras* (Carlos Jiménez Arribas, Trad.). Atlanta. (Trabajo original publicado en 2008)
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX* (G. Menéndez Torrellas y J. Espino Nuño, Trad.). Ediciones Akal. (Trabajo original publicado en 1996)

- Eigeldinger, J.-J. (1986). *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils* (N. Shohet, K. Osostowicz y R. Howat, Trad.). Cambridge University Press. (Trabajo original publicado en 1970)
- Fubini, E. (1997). *La estética de la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (C. G. Pérez de Aranda, Trad.) Alianza Música. (Trabajo original publicado en 1976)
- Gavoty, B. (1987). *Chopin*. Javier Vergara Editor S.A. (Trabajo original publicado en 1974)
- Gordon, H. G. (1957). *The ballad of tradition* (Galaxy Book ed.). Galaxy Book.  
<https://archive.org/details/balladoftraditio007247mbp/page/n9/mode/2up>
- Johnson, G. (2001) Ballad. En S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians* (2ª ed., Vol. 2, pp. 548-550). Oxford University Press.
- Klein, M. (2004). Chopin's fourth ballade as musical narrative. *Music Theory Spectrum*, 26(1), 23-56. <https://doi.org/10.1525/mts.2004.26.1.23>
- Lissa, S. (1961). *Chopin y la música popular polaca* (M. B. Monzón, Trad.). Imprenta Universitaria.
- Looby, R. (1998). Adam Mickiewicz: Poland's national poet. *Studies: An Irish Quarterly Review*, 87(346), 135-141. <https://www.jstor.org/stable/30091887>
- Nattiez, J.-J. y Ellis, K. (1990). Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association*, 115(2), 240-257. <https://www.jstor.org/stable/766438>
- Neureuther, E. N. (1839). *Des Pfarrers Tochter von Taubenhein* [pintura]. Wolfgang Ratjen Collection, Patrons' Permanent Fund. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139236.html>
- Newcomb, A. (1984). Once more "between absolute and program music": Schumann's second symphony. *19th-Century Music*, 7(3), 233-250. <https://doi.org/10.2307/746379>

- Newcomb, A. (1987). Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. *19th-Century Music*, 11(2), 164-174. <https://doi.org/10.2307/746729>
- Parakilas, J. (1992). *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental Ballade*. Amadeus Press.
- Porter, J. (2001) Ballad. En S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians* (2<sup>a</sup> ed., Vol. 2, pp. 541-548). Oxford University Press.
- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (ed. rev.). Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Rowell, L. (1985). *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (M. Wald, Trad.). Gedisa S. A. (Trabajo original publicado en 1983)
- Samson, J. (1989). Chopin and genre. *Music Analysis*, 8(3), 213-231. <https://doi.org/10.2307/854288>
- Samson, J. (1992). *Chopin: The four ballades*. Cambridge University Press.
- Schmid, J. (1897). *Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause* [pintura]. Artvee. <https://artvee.com/dl/ein-schubertabend-in-einem-wiener-burgerhause/#00>
- Schumann, R. (1907). *The letters of Robert Schumann* (K. Storck, Ed.; H. Bryant, Trad.). London, J. Murray. <https://archive.org/details/lettersofroberts00schu/page/n9/mode/2up>
- Taruskin, R. y Gibbs, C. (2013). *The Oxford history of Western music*. (College ed.). Oxford University Press.
- White, H. (1980). The value of narrativity in the representation of reality. *Critical Inquiry*, 7(1), 5-27. <https://www.jstor.org/stable/1343174>

Zakrzewska, D. (1998). *Alienation and powerlessness: Adam Mickiewicz's Ballady and Chopin's Ballades* [Tesis de maestría, McGill University].

<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/4x51hm352?locale=en>