

**HACIA LA DEFINICIÓN DE UNA NARRATIVA MUSICAL EN LA BALADA N°3  
OP. 47 DE FÉDÉRIC CHOPIN (1810- 1849)**

**PAOLA ANDREA MAYORGA BECERRA  
ASESOR: JUAN ANTONIO CUÉLLAR**

**Trabajo de grado**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA FACULTAD DE ARTES  
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES  
ENFASIS: INTERPRETACIÓN (PIANO)  
BOGOTA, 2016**

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>8</b>
<b>LA NARRATIVA EN LA BALADA N°3 OP.47</b> .....	<b>17</b>
RITMO DE SUPERFICIE .....	19
RITMO ARMÓNICO .....	20
TEXTURA .....	20
REGISTRO.....	22
ESTRUCTURA TONAL.....	23
NIVEL DE DISONANCIA ARMÓNICA .....	25
CONSONANCIA MÉTRICA .....	25
MELODÍA .....	27
DINÁMICA.....	28
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	<b>31</b>
<b>ANEXO</b> .....	<b>32</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>39</b>

## INTRODUCCIÓN

La muerte de Beethoven en 1827 apresuró el desarrollo de nuevas tendencias estilísticas, que ya se habían hecho sentir y que incluso habían ya influenciado la música de compositores de comienzo de siglo como Frederic Chopin (1810 – 1849), Robert Schumann (1810 – 1856) y Franz Liszt (1811 – 1886) (Rosen 1995).

Aunque estos personajes fueron considerados los principales compositores de la denominada “poesía pianística”, tenían diferentes enfoques hacia la música de programa. Chopin por ejemplo, parecía no emplear directamente elementos programáticos en sus obras. Aunque el término ‘balada’ resulte evocador de asociaciones literarias el que usualmente sea considerado como un “compositor-poeta” obedece más a las asociaciones de su música con el canto, especialmente el *bel canto*<sup>1</sup>.

Las ideas programáticas de Schumann son diferentes en el sentido que tienden a sacar la inspiración de personajes, eventos (algunos de su propia vida) y de las formas de la lírica<sup>2</sup>. La estética musical de este compositor toma su base en la relación y oposición de una dualidad o polaridad expresiva que

---

<sup>1</sup>Estilo vocal operístico que se desarrolló en Italia a finales del siglo XVII que buscaba la perfecta producción del *legato* a lo largo de todo el registro vocal. Jander, O. & Harris, E. "Bel canto." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1 Jul. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02551>>.

<sup>2</sup> Género literario que se caracteriza por expresar sentimientos y emociones profundas. Real Academia Española. (2014). Lírico, ca. En *diccionario de la Lengua española* (23. ed.). Recuperado de <<http://dle.rae.es/?id=NPQgwbU>>

en cada una de sus obras para piano, revela la visión de un complejo mundo interior. Esta dualidad de la estética schumanniana está representada, entre otros, por dos personajes que el propio compositor utilizó como seudónimos en artículos de revista y en algunas composiciones con el fin de dar una caracterización extra musical: dichos personajes son “*Eusebius*” y “*Florestan*”. *Eusebius* representa lo lírico y reflexivo, *Florestan* la acción y lo heroico.

Con Liszt urge la implementación del programa como una solución poética de la música instrumental, que le permita presentar la música al oyente en los pensamientos e imágenes precisas que el compositor busca desplegar. Con este nuevo camino, la música poética no necesita limitarse a ninguna historia o personaje, erigiendo las tareas de reproducir con precisión una imagen presentada en su mente, y de desarrollar una serie de estados emocionales que están latentes en su conciencia (Micznik, 1999).

Los títulos de géneros musicales muchas veces son tomados de la literatura y de la poesía, fomentando la idea de que la música en sí puede ser evocativa. Kivy (2002) argumenta que una vez el compositor ha dado un título a su obra, nos da licencia para buscar palabras que la representen. Lo anterior sugiere que si consideramos el título del género como una razón importante para asumir una intención programática por parte del compositor, entonces también puede invitarnos a escucharla como una historia que se desarrolla, especialmente el caso de las baladas para piano, cuyo título nos induce a entenderla de una manera narrativa.

Diccionarios contemporáneos establecen que la connotación del título *Balada* era exclusivamente vocal hasta 1840 (Samson, 1992), óperas francesas utilizaban este término para describir una canción de narrativa sencilla (generalmente estrófica) que muy a menudo era expresada en métrica binaria compuesta. Hacia 1835 cuando Chopin compone la primera balada, Hector Berlioz (1803 – 1869) había escrito obras inspiradas en Shakespeare, Schumann había establecido una relación creativa con la prosa de Jean Paul (1763 – 1825) y Ernst Hoffman (1776 – 1822) y Liszt había compuesto una gran obra para piano inspirado en la poesía de Alphonse de Lamartine (1790 – 1869) (Samson, 1992). En todo esto hubo un intento de tejer ideas literarias dentro de una obra musical, estableciendo un diálogo entre los temas dramáticos-poéticos y las formas y géneros heredados de la música instrumental.

En los comienzos del siglo XIX el género medieval y más en especial el folclor fueron efectivamente reinventados por la literatura romántica y su valor connotativo fue ampliamente reconocido. Las baladas en Chopin inevitablemente hacen un gesto en esa dirección y al hacerlo, él establece un punto de contacto con las preocupaciones literarias de sus contemporáneos canalizadas en piezas para piano deliberadamente generalizadas en lugar de utilizar un título programático explícito. Es claramente posible que los poemas de Adam Mickiewicz (1798 – 1855) hayan desempeñado algún papel en el proceso creativo de Chopin como Schumann afirmaba (1854), pero no puede

ser parte de la propiedad estética de la música en sí, ya que ninguna señalización específica forma parte del material o contenido (Samson, 1992).

Dentro de este marco buscaremos definir la narrativa musical en la relación con el logro de diferentes niveles de acción y tensión en la manera cómo interactúan cada uno de los elementos que dan forma a la música, sirviendo como vehículos para la expresión de las ideas y las emociones que le son propias.

Jean LaRue (2004) plantea que el estudio estilístico de una composición no sólo requiere el planteamiento de tres dimensiones analíticas (frase – sección – obra) sino que debe también disponer de algún modo de subdivisión del fenómeno musical en partes más manejables. Con esta intención, hemos realizado una división en nueve categorías (ritmo de superficie, ritmo armónico, textura, registro, estructura tonal, nivel de disonancia armónica, relación de la agrupación de los materiales versus la métrica; consonancia métrica, melodía y dinámica) y ya que la selección analítica de los elementos musicales en una composición no deja de ser un recurso ilusorio, es la asociación y conjunción de los diferentes niveles de actividad que cada uno de ellos aporta a cada una de las frases y secciones de la obra lo que dará como resultado una curva expresiva que evidencia la existencia de una narrativa puramente musical en la Balada n°3.

## MARCO TEÓRICO

El estudio de la narratología musical es una disciplina relativamente nueva dentro del campo musical, y ha sido un punto de discusión para varios autores dada su relación natural con la literatura. Plantearemos cinco aproximaciones de diferentes teóricos; Jim Samson, Eero Tarasti, Michael Klein, Douglass Seaton y Byron Almén, quienes aportan diferentes puntos de partida en la construcción de este término.

Jim Samson, profesor emérito de la Universidad de Londres y editor principal del *Grove Music Online*, plantea en su libro sobre las baladas de Chopin (1992) que la relación entre la música y la narrativa desde el campo literario sólo es valiosa en la medida que ésta sea entendida como una metáfora, es decir, como una manera de representar nuestras reacciones a un argumento puramente musical, apoyado en las contribuciones de Anthony Newcomb (1984) que residen en el reconocimiento de las dimensiones esenciales para la narrativa; éstas serían, la relación causal entre los eventos presentados en una sucesión temporal; retirando del todo elementos semánticos, y la referencia a arquetipos que sugieran un seguimiento a la trama musical mediante sucesiones formales convencionales.

Con base en esto, el modelo convencional o arquetipo expuesto por Samson para la Balada N° 3 Op. 47 de Chopin es el de la forma “Allegro de Sonata”, donde el drama de la obra se desarrolla a partir de las repetidas desviaciones de la sucesión implícita tanto por el modelo como por la naturaleza de los materiales musicales. Cabe destacar que para Samson los eventos son funciones musicales a

las que no tienen por qué serles asignados valores semánticos. Debido a las repetidas ocasiones en las que el modelo es alterado, la percepción del drama se da como una serie de eventos que se centra en la caracterización y transformación de los temas y de la interacción entre ellos.

Las baladas de Chopin están construidas generalmente sobre dos temas principales, lo cual puede generar algún paralelo con la sonata clásica. Sin embargo, aquí los temas interactúan de manera dramática y al final se encuentran transformados en lo que Edward Cone denomina *apoteosis* (1968). Es decir, no retornan a su forma original como en la forma sonata clásica. Todo esto nos anima a escuchar los temas no como componentes de una estructura, sino como expositores de un drama. Los personajes en Chopin actúan el drama como la proyección de una voz narrativa que es perceptible pero discreta, y comparten también la idea de final apoteósico en lugar de buscar una resolución.

Otra asociación señalada por Samson puede darse con la balada folclórica, en la que una frase o estrofa se repite varias veces pero con ligeras variaciones, hasta que con la última sustitución se rompe el patrón y se alcanza el clímax, y con él, la liberación de tensiones.

Un enfoque diferente al concepto de narrativa en música es el propuesto por el musicólogo y semiólogo finlandés Eero Tarasti (1994), quien propone un análisis narrativo de la música a partir de la identificación de tres niveles principales:

1. Nivel Isotópico: Las isotopías son un conjunto de categorías semánticas cuya reiteración garantiza la coherencia de un signo para dar homogeneidad de significado a cualquier texto. Para el autor, cada uno de los pasajes musicales de una pieza se unen alrededor de una serie de características comunes, permitiéndoles servir como unidades fundamentales narrativas,

muchas de las cuales contienen desarrollos internos que sugieren niveles jerárquicos de significado. Es dentro de este nivel donde todo el despliegue narrativo de la pieza puede ser articulado más efectivamente. Cabe resaltar que la división isotópica no es la misma división formal, pues estas estructuras semióticas no necesitan corresponder con las de un análisis formal convencional, que muchas veces desprecia erradamente la tensión interna, la energía y el dinamismo de la obra. Los criterios de segmentación se centran en tramos que crean unidades coherentes con total significado. Las isotopías pueden ser narrativamente estáticas, pues ilustran las relaciones jerárquicas entre los eventos musicales en un punto en el tiempo, o dinámicas, porque muestran el cambio en estas relaciones.

2. Nivel de estructuración de cada isotopía: El autor plantea que es posible organizar cada isotopía según las categorías discursivas de espacialidad, temporalidad, actorialidad: La *espacialidad* representa las relaciones tonales y de registro. La *temporalidad* refleja las relaciones rítmicas y métricas y en ella tienen gran influencia la memoria y la expectativa. Finalmente, la *actorialidad* se refiere a la organización de los temas actuantes, su distribución y transformación a lo largo de la obra.
3. Nivel de fluctuación de las modalidades musicales entre una isotopía y otra: Esta última etapa aclara y concreta las observaciones de tipo descriptivo del nivel dos, ya que explica cuál es la función de éstas en el diseño de la narrativa. Para ello, el autor establece las siguientes modalidades:  
*Ser*: Estado de reposo, estabilidad, consonancia.  
*Hacer*: Acción musical, acontecimiento, dinamismo, disonancia.  
*Devenir*: Inclinación de mover la música hacia adelante.

*Querer*: Direccionalidad musical o energía cinética.

*Saber*: Información musical

*Poder*: Potencia y eficiencia de la música

*Deber*: Aspectos de tipo formal y de género que los relacionan con las categorías estilísticas y normativas.

*Creer*: Credibilidad o capacidad de convencimiento en la recepción de un pasaje musical.

Michael Klein, en su artículo sobre la cuarta balada de Chopin (2004), plantea una novedad en la búsqueda de la construcción de la trama en una narrativa musical a través de lo que denomina “estados expresivos”. Para estructurar esta perspectiva, el autor toma prestado el modelo de tripartición semiótica de Nattiez (1990) y posiciona la narrativa dentro tres niveles: un nivel creador, donde el compositor desea escribir música que narra, centrándose en los atributos musicales que señalen la narración; un segundo nivel más de tipo biográfico e histórico, un nivel intrínseco, que se refiere a los atributos narrativos que tiene la música independientemente de la intención del compositor, una cuestión de conjeturas teóricas, y un último nivel referido a la percepción, donde un oyente puede querer escuchar la música como una narración, independientemente de la intención del compositor, un problema que implica la investigación sobre la percepción de eventos.

El impulso de presentar en forma narrativa la música es una motivación que busca encontrar la lógica expresiva de una obra. En la historia de la percepción de las baladas de Chopin, se cree que fueron inspiradas en los poemas de Adam Mickiewicz, idea que nunca podrá ser constatada del todo ya que rara vez Chopin ofreció programas que facilitaran la interpretación de sus obras.

Para Klein, las baladas de Chopin concentran su riqueza en el descubrimiento de la lógica formal/expresiva más que en el ser vistas como confusas formas sonata. Esta lógica difiere del paradigma Beethoveniano en donde las tensiones de una obra encuentran su liberación en el retorno a la tónica en el primer tema de una recapitulación, y en el que el regreso al segundo tema sobre la tónica resuelve disonancias armónicas estructurales instauradas en la exposición. En las obra tardías de Chopin, incluyendo las baladas, la lógica formal/ expresiva nos dirige hacia lo que Cone (1968) llama una *apoteosis*; una especie de recapitulación que revela una inesperada riqueza armónica sobre un tema que anteriormente fue presentado con una deliberada restricción armónica y un acompañamiento relativamente monótono, término también acuñado por Jim Samson (1992).

Para Cone, la *apoteosis* en Chopin puede considerarse una versión temprana de lo que será la transformación temática en Liszt y Wagner, donde un impulso creador de narrativa es clave para el deseo de evitar las repeticiones exactas de un tema. Si los personajes en una narrativa cambian a través del tiempo, los temas que los representan o representan sus estados emocionales deben cambiar también.

En Chopin, algunas de las variables que pueden ayudarnos a determinar el tipo de expresividad incluyen: el tema escogido para la apoteosis, la relación de la tonalidad de la apoteosis con la tonalidad principal, y la ubicación de las dominantes estructurales con respecto a la apoteosis. En las grandes obras de Chopin, uno de los temas tiende a ser un nocturno o una pastoral con un simple acompañamiento, que lo termina dotando de potencial para la *apoteosis*. Usualmente la apariencia inicial de ese tema es en textura de coral, cuyas implicación religiosa enfatiza un estado emocional deseado.

Otra variable importante dentro de la narración es el tiempo. El autor cita a Monolle (2000) que argumenta que existen dos maneras de significar el tiempo en la música del siglo XIX, mediante lo lírico y lo narrativo. El tiempo lírico está señalado en esas secciones donde la melodía está en un primer plano, y donde la armonía y la estructura de la frase<sup>3</sup> son relativamente estables. El tiempo narrativo está representado en las secciones donde la armonía y estructura de la frase se vuelve más compleja, y donde generalmente existe un incremento de la actividad rítmica. El tiempo lírico es evocador, descriptivo; el narrativo es una acción.

Al igual que Samson (1985), Klein señala que el *bel canto*, *stile brillante*, las texturas barrocas y la música folclórica polaca son parte importante en la creación del estilo de Chopin. En sus últimos trabajos, Chopin combina todas estas influencias para alternar el tiempo lírico y el narrativo, esta técnica es más visible en las baladas donde el lirismo de un vals lento puede conducir al tiempo narrativo de un pasaje virtuoso.

La *apoteosis* representa una especial dificultad en términos de lirismo o narración, ya que la textura y las superficies rítmicas aumentan, dando una impresión de acción narrativa pero al mismo tiempo de lirismo exaltado.

A diferencia de Klein, el planteamiento de la narrativa establecido por Douglass Seaton (2005) está en términos de una secuencia de actores y de sus acciones. Para el autor, la narratividad puede ser demostrada incluso en obras totalmente instrumentales; esto constituye un factor importante en el Romanticismo musical. A pesar de que un punto de discusión ha sido el asumir que la narrativa pertenece a la literatura, Seaton argumenta que totalmente aparte de cualquier

---

<sup>3</sup> Rothstein, W. (1989), en *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer) explica el concepto de *phrase structure* como la coherencia dentro de un pasaje musical en base a su contenido (melódico, armónico y rítmico).

contenido literario, la música puede satisfacer dos requisitos de la narrativa; la trama y la voz.

*La trama* es establecida en el siglo XVIII y XIX mediante identidades ritmo-melódicas y patrones armónicos como la tensión, relajación, el clímax, la resolución o desenlace. *La voz* (personaje narrativo) algunas veces está encarnada en la forma, o también se expresa mediante señales verbales o comportamientos musicales que rodean el performance o la recepción de una obra.

La trama en la música es expresada como una secuencia de eventos donde la tensión y la relajación surgen en acciones en las que los personajes quedan envueltos. En correspondencia con este planteamiento, el autor diseña un modelo para el seguimiento de la trama en una forma sonata.

Tabla 1  
*Construcción de la trama en una forma sonata según Seaton*

Designación convencional	Contorno de la trama	Nivel armónico	Material musical	Carácter típico temático
Introducción (opcional)	Prólogo	Conduciendo hacia la tónica	O - apertura	Anticipado
Parte I - Exposición Sección 1	Situación estable	Tónica	P - Tema(s) asociado con la tonalidad inicial	Afirmativo, fuerte
	Incremento de la tensión	Modulador	T - Tema(s) asociado con la transición armónica	Activo
Sección 2	Situación contrastante	Dominated o relativa mayor	S - Tema(s) asociado con la tonalidad secundaria	Contrastante con P, a veces lírico
			K - Tema(s) asociado con el cierre	Afirmativo a veces con carácter fuerte
Parte II Sección 3 - Desarrollo	Creciente acción hacia el clímax	Inestable	Desarrollo del material previo, nuevo material (N) puede ser introducido	Inpredecible
Sección 4 - Recapitulación	Resolución	Llegada a la tónica	P	Como en la exposición
	Desenlace	Tónica	(T), S, K	Como en la exposición excepto que todos los caracteres están en posición estable

Es crucial dentro de este plan musical la diferencia que existe entre el carácter y los eventos armónicos de cada material. El autor divide las funciones estándar con sus respectivos caracteres de la siguiente manera:

*Tema de apertura:* Crea expectativa para el comienzo de la acción. Tiende a ser abierto, quizá inestable en carácter. Normalmente está fuera del plan tonal y por lo tanto fuera de la trama.

*Tema principal:* Establece el centro tonal al comienzo y en el momento de la resolución. Este tema es fuertemente rítmico.

*Tema de transición:* Desestabiliza la tonalidad principal y nos lleva hacia la tonalidad contrastante. Es de carácter enérgico y activo.

*Tema secundario:* Asociado a la tonalidad secundaria, establece la nueva tonalidad. De carácter contrastante al tema principal, es lírico y de largo aliento.

*Tema de cierre:* Confirma la tonalidad secundaria y es de carácter pomposo, solemne y predecible.

Otro factor importante en la narración es la voz narrativa, que puede evidenciarse en el interior de la obra o de manera extra musical. De manera interna se manifiesta en primer lugar, mediante un lenguaje particular fundamentalmente retórico, que pueda ser atribuido a algún tipo de narrador; en segundo lugar, mediante la alusión a un repertorio de música específico y finalmente, por medio de la intrusión de algún pasaje que claramente no participa en la acción que se viene desarrollando, funcionando como un comentario de la acción.

Por último, es pertinente citar el planteamiento de Byron Almén (2008), el cual expone cinco consideraciones a tener en cuenta dentro de la teoría de la narrativa musical, entendiendo la narrativa como el despliegue de un conjunto de relaciones jerárquicas sujetas a cambios, acompañado del seguimiento de las consecuencias de estas transformaciones. Dentro de la narrativa musical es de vital

importancia para el autor el tipo de resolución o desenlace tal como lo sería para la literatura. Sus cinco consideraciones son las siguientes:

1. La narrativa musical es fundamentalmente dependiente del oyente, del analista y/o del intérprete. Incluso cuando hay una gran base semántica, el intérprete necesita del oyente para hacerla significativa.
2. El paradigma de la narrativa tradicional (situación inicial- ruptura- resolución) no cumple siempre con el restablecimiento de la situación inicial a modo de resolución.
3. La narrativa involucra la coordinación de diferentes mecanismos de significado y diferentes niveles de foco. Los fenómenos que contribuyen al significado musical son el afecto, los actores motivicos o temáticos, las interrelaciones motivicas, la expectativa, la relación con algún esquema formal, los símbolos musicales y las convenciones estilísticas.
4. Los elementos actorales no son esenciales para la narrativa musical, pero son figuras que exitosamente pueden ser traducidos a narrativa literaria.
5. Dentro del análisis, el conflicto central debe ser enfatizado, pues es este conflicto el que da a la pieza su lógica estética y psicológica.

## LA NARRATIVA EN LA BALADA N°3 Op.47

Para entender el desarrollo de la narrativa musical dentro de esta obra de Chopin, nos apoyaremos en el concepto de narrativa dado por Klein (2004) que la define como la construcción de una trama a través de estados expresivos, concepto aplicado dentro de una división formal en términos de secciones y sus frases componentes. La balada comprende cinco secciones (A, B, C, B', A') tal como ilustra la siguiente tabla.

Tabla 2  
Esquema formal de la Balada 3 Op. 47

SECCIÓN	FRASE	COMPASES
A cc. 1-52	<i>a</i>	cc.1-8
	<i>b</i>	cc. 9-12
	<i>b'</i>	cc. 13-16
	<i>c</i>	cc. 17-21
	<i>c'</i>	cc. 21-25
	<i>d</i>	cc. 25-36
B cc. 52-115	<i>a'</i>	cc. 37- 52
	<i>a</i>	cc. 52-65
	<i>b</i>	cc. 65-81
	<i>b'</i>	cc. 81-99
	<i>c</i>	cc. 99-103
C cc. 116-144	<i>a'</i>	cc. 103-115
	<i>a</i>	cc. 116- 123
	<i>b</i>	cc. 124- 136
B' cc. 144-213	<i>c</i>	cc. 136- 144
	<i>a</i>	cc. 144-157
	<i>b</i>	cc. 157-173
	<i>b'</i>	cc.173-183
A' cc. 213-241	<i>a'</i>	cc.183-213
	<i>a</i>	cc. 213-230
	<i>codetta</i>	cc. 231-241

Se analizan nueve factores musicales: ritmo de superficie, ritmo armónico, textura, registro, estructura tonal, nivel de disonancia armónica, relación de la agrupación de los materiales versus la métrica; consonancia métrica, melodía y dinámica, los cuales hacen parte de la descripción estructural de una pieza. Se les asigna a cada uno un valor numérico de uno a cuatro, que permita determinar y hacer visible las transformaciones que cada uno de estos elementos tiene a lo largo de la obra. Finalmente, es en la combinación de todos estos factores donde se construye la expresión musical en una obra, argumento que se apoya en el planteamiento contenido en el Prefacio del famoso libro de Erns Toch, *The Shaping Forces in Music* (1977) según el cual el estudio por separado de los diferentes aspectos musicales sólo tiene sentido si desde el primer hasta el último momento no se pierde de vista la íntima interrelación de éstos, así como su constante interdependencia e influencia mutua.

Para ello, fue preciso definir algunas condiciones generalizadas que permitieran reconocer la frecuencia y el grado de cambio en la música. Para establecer estas condiciones se tomaron los tres estados generales de cambio propuestos por LaRue (2004):

- *Estabilidad*: significa permanencia o ausencia de cambio.
- *Actividad local*: término utilizado para cambios que son más o menos regulares (es decir que vuelven al punto de partida o repiten algún tipo de ciclo).
- *Movimiento direccional*: una sensación de actividad que nos sitúa lejos del área de los enunciados iniciales.

A cada uno de los nueve factores se les asignó un valor tomado a partir de lo que fuera predominante para cada frase, los factores analizados fueron:

### Ritmo de superficie

Término tomado del libro *Análisis del estilo musical* de LaRue (2004) que hace referencia a “todas las relaciones de duración, asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación” (p.69). Se identificó el ritmo compuesto que prevalece y mediante las duraciones que lo componen se asignó el menor valor a los ritmos de mayor duración; en este caso los que contienen negras y corcheas, y el mayor valor a frases con actividad rítmica de semicorcheas. De esta forma, la tensión es variable en relación a la cantidad de actividad rítmica.

La frase *Ad* es la primera frase contrastante de la obra y una de las principales razones es la intensificación dada por la disminución de valores rítmicos. Tomando como medida la semicorchea, este es el ritmo de superficie que Chopin utiliza para dar movimiento direccional a este parámetro (ver ritmo de superficie en *Cb, B'b, B'b', B'a'*).

Tabla 3  
*Asignación de valores para la actividad rítmica*

Ritmo de superficie	Valor
	1
	2
	3
	4

## Ritmo armónico

Este concepto se refiere a la organización rítmica de los cambios armónicos. Dado que no necesitan ningún tipo de esquematización para poder comparar las respectivas duraciones, se puede aplicar en su totalidad las mismas consideraciones analíticas del ritmo de superficie.

Tabla 4  
*Asignación de valores para el ritmo armónico*

Ritmo armónico	Valor
	1
	2
	3
	4

Generalmente este parámetro apoya el movimiento direccional de las secciones con un ritmo de superficie menor. Dos puntos donde esta hermandad se rompe son, primero, en la llegada al c.173 en el que a pesar de mantenerse la semicorchea como ritmo de superficie, se expande la frecuencia rítmica de los acordes, produciendo un potente clímax armónico. Esto genera que se mantenga la actividad pero que a su vez la tensión se libere. Segundo, en la llegada a Cc (c. 136) que trae tras de sí una aceleración rítmica dada por los trinos en la mano derecha, la disminución del ritmo armónico, que se mantiene a lo largo de la frase, pero un rompimiento del ritmo de superficie, el cual se expande.

## Textura

Definida como “combinaciones particulares y momentáneas de los sonidos” (LaRue, 2004, p.20), los diferentes tejidos musicales que

encontramos en la obra se agruparon en cuatro categorías a las cuales se les asignaron valores relativos de acuerdo a la densidad y a su relación con las otras texturas. Las convenciones a utilizar son:

**M:** Melodía, que en los casos donde esté en octavas se le sumarán dos décimas al valor total.

**C/M:** Contra-melodía.

**CTP:** Contrapunto

**R:** Relleno armónico. Las voces acompañantes se subordinan a la línea melódica principal.

**A:** Acompañamiento.

**F:** Figuración.

**B:** Bajo.

Tabla 5  
*Asignación de valores para la textura*

Textura		Valor
1 plano	Homorritmia	1
2 planos	Coral	1,5
	Gran coral	2
3 planos	M+ A+B	2,5
	M+R+A	3
	M+R+F	3
	CTP+Coral	3
4 planos	M+C/M+A+B	3,5
	M+R+A+B	3,7
	M+F+A+B	4

La frase *Bb'* es el punto de mayor, complejidad, inestabilidad y actividad de la sección *B* por contener tres partes dentro de sí, la primera irá de los cc.81-88, la segunda cc. 88-99, y la tercera cc.99-103. En cada una de estas partes la textura juega un papel importante en su división,

protagonizando la primera sección un tejido de melodía, relleno, acompañamiento y bajo y una textura de coral, o “gran coral” para las dos siguientes. Por consiguiente para la asignación de valores se sacó un promedio ponderado de las tres.

A pesar de que en términos numéricos las frases *Ba* y *Bb* tienen un mismo nivel de tensión, LaRue (2004) plantea que no todos los elementos básicos en la música están entre sí en un plano de importancia equivalente. En este caso la tensión está determinada por la textura y el registro siendo estos lo que el autor llama *los elementos de control*. Lo mismo sucede en la relación de la frase *Cb* y *Cc*, con la diferencia que *los elementos de control* son la textura y la dinámica.

El c. 173 es un claro ejemplo de cómo la textura funciona como elemento contributivo del clímax armónico, ya que es el punto donde hay más densidad de planos sonoros.

### **Registro**

En el caso del registro, se tomó el rango total de la obra y se lo dividió en tres sectores:

Grave: de Mi bemol 1 a Mi bemol 3

Medio: de Mi bemol 3 a Mi bemol 5

Agudo: de Mi bemol 5 a Mi bemol 7

Como en este caso son tres tipos de combinaciones las que Chopin utiliza la asignación de valores está dividida entre tres.

Tabla 6  
Asignación de valores para registro

Registro	Valor
Medio	1,4
Grave + medio	2,8
Grave+ medio+ agudo	4

El registro es el factor que muestra con más claridad el movimiento direccional como estado general de cambio en la medida en que los puntos extremos de la obra (comienzo y final) dan cuenta de la ampliación de la curva expresiva.

### Estructura Tonal

Hace referencia a la organización tonal interna de la frase, mediante la relación que existe entre la tonalidad principal (La bemol mayor) y las tonalidades a las que se modula a lo largo de la pieza:

*Tónica:* La frase se encuentra en la tonalidad de La bemol.

*Relación diatónica:* Las frases están o modulan a tonalidades cercanas a La bemol mayor.

*Relación cromática:* Las frases están o modulan a tonalidades lejanas a La bemol mayor.

Tabla 7  
Asignación de valores para la estructura tonal

Estructura Tonal	Valor
Tónica	1,4
Relación diatónica	2,8
Relación cromática	4

La relación cromática de los cambios armónicos en la sección *B'a'* da cuenta del estado general de cambio que denominamos *actividad local* en términos de que los cambios son más o menos regulares.

Debido a la igualdad en el nivel de estructura tonal en las demás frases de esta sección (*B'b*, *B'b'*, *B'a'*), este parámetro retrocederá a un papel secundario en la relación entre ellas, pero jugará un papel principal en la relación cromática que tiene con la tonalidad de la obra: La bemol mayor.

Algo similar sucede a nivel micro y macro en la pieza. Micro, en el sentido que la frase *Ad* genera contraste tonal con la sección (relación cromática con La bemol mayor) y macro, porque la sección *C* vuelve a establecer la tonalidad principal de la obra, rompiendo la relación cromática de la que venía.

LaRue (2004) plantea el desarrollo de la historia del estilo musical en dos líneas generales: el alargamiento de las dimensiones y la especialización funcional del material. Dentro de concepción de la balada como narrativa en términos de especialización funcional de un material, Edward Cone (1968) utiliza el término *apoteosis*, como una especie de recapitulación que revela un retorno a uno de los temas que fue presentado con una deliberada restricción armónica, usualmente con una apariencia inicial de textura de coral. En esta balada la llegada a la *apoteosis* (sección *A'a*, c.213) se da mediante una aceleración dada por el cromatismo de los cc. 209 - 212, que comparte con una recapitulación de la forma sonata el retorno a la tonalidad principal, pero a diferencia de ella, ahora el primer tema se presenta en una textura mayor, con un alto nivel de disonancia en la construcción armónica, una total

amplitud del registro y un alto nivel dinámico, cumpliendo la función de transformar un tema tanto a nivel estructural como expresivo.

### **Nivel de disonancia armónica**

Se entiende como la construcción armónica de cada frase y de la tensión relativa de los acordes.

Tabla 8  
*Asignación de valores para los niveles de disonancia armónica*

Nivel de disonancia armónica	Valor
Unísonos y octavas	1
Triadas	2
Acordes de séptima	3
Notas extrañas	4

Este es otro factor que puede ser clasificado dentro de la estabilidad de acuerdo a los tres estados de cambio, ya que se mantiene igual durante las siete frases (*Bb'c, Ba', Ca, Cb, Cc, B'a*) que anteceden la preparación del clímax armónico y que se retoma con la liberación de la tensión en el c.173.

### **Consonancia métrica**

Tomado de la teoría de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983) cuya definición está dada por la relación de la agrupación de materiales versus la métrica. Cuando estos dos van de la mano, es decir, cuando la agrupación del material responde a la métrica, hablamos de una relación consonante; de lo contrario, hablamos de una relación disonante.

Existen diferentes tipos de disonancia dentro de este aspecto en la obra, sea por el diseño anacrúsico de la frase, por romper la organización de

tiempos fuertes y débiles (síncopa) o porque el comienzo y la organización de la frase está desplazada en relación con la métrica.

Tabla 9  
Asignación de valores para la consonancia métrica

Consonancia métrica		Valor
Consonante		1
Disonancia	Anacrusa	2
	Síncopa	2,5
	Anacrusa+ síncopa	3
	Desplazamiento	4

En la segunda sección de la obra (*B*), Chopin utiliza el desplazamiento métrico como *elemento de control* para la presentación del segundo tema de la balada.

A nivel de discurso musical, el primer cierre ocurre en el c.52. LaRue (2004) señala las cuatro opciones básicas para la continuación del flujo musical después de su primera articulación: repetición, desarrollo, respuesta y contraste. Dado que el cierre de la primera sección de la Balada se realiza con la repetición del primer tema (*Aa*), Chopin da continuidad al discurso presentando el segundo tema a través del contraste de la agrupación del material, el cual está desplazado con relación a la métrica: un elemento de contraste a nivel macro con la primera sección y de desarrollo del desplazamiento que mostró en los cc. 42 - 44. Es la acentuación de la disonancia métrica que ocurre por la ambigüedad del '*phrase rhythm*'<sup>4</sup> la que da cuenta de esto, ya que la mano derecha y la mano izquierda se

<sup>4</sup> Rothstein (1989) define este término como la relación que existe entre la duración de las frases, el cual se encuentra en un nivel superior al ritmo armónico.

encuentran en desfase, no siendo muy claro por momentos dónde exactamente comienza la frase.

Basados en el análisis que Rosen (1995) hace a la balada, este desfase se ve evidenciado de la siguiente manera: el bajo comienza en el primer pulso del c.54, pero la mano derecha comienza en la tercera corchea de ese compás. Por eso, cuando el bajo está resolviendo a la tónica en el c. 57, el acorde de dominante todavía no ha sido resuelto en la mano derecha. Esto se hace más evidente al retornar al mismo tema en el c.105, porque si ese mismo tema había sido presentado en el c.54 y ahora se presenta en el c.105, ha sido omitido un compás; es decir, teniendo en cuenta que las frases venían siendo agrupadas de cuatro compases, matemáticamente, su repetición tendría que haberse presentado en el compás 106. La maestría de Chopin está en el hecho de que ciertamente el '*phase rhythm*' no aparenta ser irregular. Es decir, no somos conscientes de esta alteración en la agrupación.

### **Melodía**

Dentro de este factor sólo se tuvo en cuenta caracterizar la melodía en términos descriptivos como diatónico, es decir formada por los grados propios de la tonalidad principal de la frase, o cromática, cuando incluye notas extrañas a la tonalidad.

Tabla 10  
*Asignación de valores para la melodía*

Melodía	Valor
Diatónica	2,8
Cromática	4

Ya que *B'b* trae consigo un rompimiento con las texturas anteriormente presentadas, es aquí donde empieza la construcción hacia el clímax armónico (c.173) mediante la introducción de un contrapunto entre el cromatismo del bajo y la soprano del coral de la mano derecha. La construcción cromática es la que genera entre estas dos melodías el *elemento control* de esta sección.

En la sección C, Chopin expone un nuevo material, que a diferencia de los otros dos temas se construye sobre una melodía cromática. Este material melódico toma sus bases en la coloratura del *Bel canto*, contrastando con el estilo de baile de salón del material anterior. Este nuevo tema lo retoma a manera de *codetta* para la extensión de la *apoteosis*, ya que sufre una alteración de tempo; la única que sucede en la obra.

### **Dinámica**

Para el autor Jan LaRue (2004) tendemos a identificar las dinámicas con los signos escritos sobre la partitura. Sin embargo, como categorías analíticas, las dinámicas deben incluir todos los aspectos de intensidad sonora y todos los matices implícitos en la inflexión musical, sin importar si son indicados por signos específicos o no. No podemos dejar de lado la confluencia de fuerzas que produce la textura y el registro. Por eso para esta clasificación tomamos la dinámica mínima de la obra; *mezza voce*, y la máxima *ff*. El resto son interpretadas como degradados de estos dos extremos que apoyan tensiones generadas por otros parámetros.

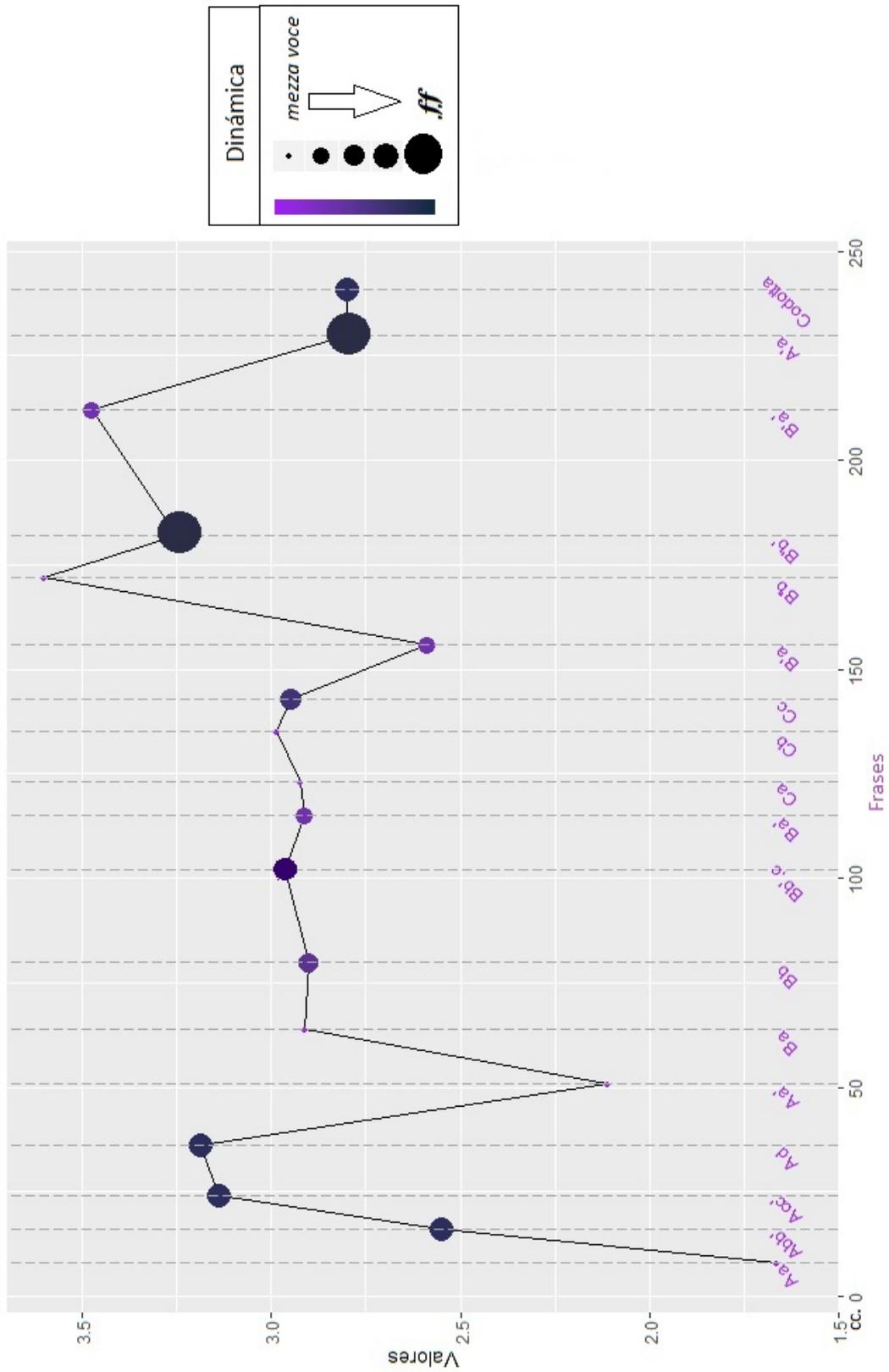
Finalmente, para poder procesar los datos en una gráfica, se extrajo el promedio ponderado de cada frase. La siguiente tabla presenta los puntajes asignados a cada uno de los factores por cada una de las frases. En el anexo

se encontrará el análisis detallado, frase por frase, de cada uno de los factores.

Tabla 11  
Resultado de valores

Sección	A					B				C			B'				A'	
Frasas componentes	Aa	Ab, b'	Ac, c'	Ad	Aa'	Ba	Bb	Bb',c	Ba'	Ca	Cb	Cc	B'a	B'b	B'b'	B'a'	A'a	Codetta
Ritmo de superficie	1	3	3	3,5	1,5	1	2	1	1	3,5	4	3	1	4	4	4	2	3,5
Ritmo armónico	3	1	3	4	3	3	2	3	3	4	4	4	3	4	3	3	3	3
Textura	1,5	2,7	2,7	1	2	3,5	3,7	2,9	3,5	2,5	2,5	3,2	3,5	3	4	3	2	2,5
Registro	1,4	2,8	4	4	2,8	2,8	4	4	2,8	4	4	4	2,8	2,8	4	2,8	4	4
Estructura tonal	1,4	1,4	1,4	4	1,4	4	3,5	2,8	4	1,4	1,4	1,4	1,4	4	4	4	1,4	1,4
Nivel de disonancia armónica	2	3	4	4	2	3	2	3	3	3	3	3	3	4	3	4	4	3
Consonancia métrica	1	2,5	3	3	2,2	4	4	3	4	1	1	3	4	3	2	3	2	1
Melodía	2	4	4	2	2	2	2	4	2	4	4	2	2	4	2	4	4	4
TOTAL	1,7	2,6	3,1	3,2	2,1	2,9	2,9	3,0	2,9	2,9	3,0	3,0	2,6	3,6	3,3	3,5	2,8	2,8

Algo muy interesante de resaltar a nivel formal es la relación fractal que existe entre la sección A y toda la obra, tanto en su división en cinco partes, como en la localización de los máximos puntos de tensión; la frase cuatro (Ad) para la sección A, con su análogo en la sección B' de toda la obra. Como resultado de todo el análisis, la siguiente gráfica expresa la curva expresiva de la Tercera Balada de Chopin, expresando una narrativa puramente musical derivada de la observación de los factores o "fuerzas" (Toch) que dan forma a la obra.



Gráfica 1: Niveles de tensión en toda la obra

## CONCLUSIÓN

Ha de quedar claro que un análisis musical comprenderá tanto una evaluación objetiva como subjetiva de los fenómenos musicales; apreciaciones que van desde teorías estéticas hasta nuestras propias emociones, y cada una de éstas es igual de válida en la comprensión de un discurso musical.

Este trabajo se centró en el análisis de lo que el autor LaRue (2004) denomina como *valores objetivos* en referencia a las cinco categorías sobre las que se construye la música: sonido, armonía, melodía, ritmo y forma, que no por esto están totalmente ajenos a los valores subjetivos, sino que nos proporcionan otros recursos para ahondar en nuestra apreciación emocional de la música: “A menudo se pueden localizar los orígenes del impacto emocional por la reflexión subjetiva y confirmarlos después por el análisis objetivo” (LaRue, 2004, p.168).

Efectivamente, el resultado musical debe algo a cada uno de los elementos, siendo ineficaz el aislamiento y la supremacía de alguno de ellos sobre otro, pero generalmente podemos asociarlos y determinar cuál agrupación resulta más importante para la determinación de la curva expresiva en la obra.

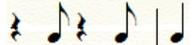
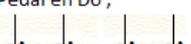
Para mí como intérprete, la comprensión profunda de estos elementos en la Balada nº3 Op. 47 me proporcionó una herramienta de comunicación intelectual y un enriquecimiento de mi experiencia emocional dentro del estilo compositivo de Frédéric Chopin.

## ANEXO

SECCIÓN	FRASE	FACTOR	PREDOMINANTE	EXCEPCIÓN RELEVANTE	Valor (de 1-4)
A cc. 1-52	a cc.1-8	Ritmo de superficie		cc. 3-4 corcheas	1
		Ritmo armónico		-	3
		Textura	Coral (4 voces)	c.2 3ra  (6 voces)	1,5
		Registro	Medio	-	1,4
		Estructura tonal	Tónica	-	1,4
		Nivel de disonancia armónica	2	c.2 3ra 	2
		Consonancia métrica	Consonante	c.7 Inicio de frase en 2da 	1
		Melodía	Diatónica	c.3 cromatismo del bajo	2
	b cc. 9-12 y b' cc. 13-16	Ritmo de superficie		c. 14 Octillo de semicorcheas	3
		Ritmo armónico		-	1
		Textura	Melodía (octavas) + acompañamiento + bajo	c. 14 Monodia del final de compás	2,7
		Registro	Grave+ medio	c.9 y c.13 primer pulso de	2,8
		Estructura tonal	Tónica	Énfasis al V (Eb)	1,4
		Nivel de disonancia armónica	3	-	3
		Consonancia métrica	Disonante: síncopa cc. 11-12 y 15-16	c. 9-10 y c. 13-14	2,5
		Melodía	Cromática	-	4

A cc. 1-52	c cc. 17-21 y c' cc. 21-24	Ritmo de superficie		-	3
		Ritmo armónico		-	3
		Textura	Melodía (octavas) + acompañamiento + bajo	-	2,7
		Registro	Grave+medio+agudo	-	4
		Estructura tonal	Tónica	-	1,4
		Nivel de disonancia armónica	4	-	4
		Consonancia métrica	Disonante: síncopa y anacrusa	-	3
		Melodía	Cromática	-	4
	d cc.25-36	Ritmo de superficie		-	3,5
		Ritmo armónico		cc. 33-36 Extensión de I	4
		Textura	Homorritmia	cc. 33-35 acompañamiento heterofónico	1
		Registro	Grave+medio+agudo	-	4
		Estructura tonal	Relación cromática: Do mayor (V/vi)	-	4
		Nivel de disonancia armónica	4	-	4
Consonancia métrica		Disonante: anacrusa; se agudiza en c.33-34: Hemiola.	-	3	
Melodía		-	-	2	

A cc. 1-52	a' cc. 37-52	Ritmo de superficie		-	1,5
		Ritmo armónico		-	3
		Textura	Coral 4v. ⇌ 5v. ⇌ 6v.	c.48 Unísono	2
		Registro	Grave+ medio	c. 46 agudo	2,8
		Estructura tonal	Tónica	-	1,4
		Nivel de disonancia armónica	2	cc. 42-44 Nivel 3	2
		Consonancia métrica	Consonante ⇌ Disonante desde c.42: Desplazamiento	-	2,2
		Melodía	Diatónica	cc. 39; 42; 44 cromatismo en el bajo	2

SECCIÓN	FRASE	FACTOR	PREDOMINANTE	EXCEPCIÓN RELEVANTE	
B cc. 52-115	a cc. 52-64	Ritmo de superficie			1
		Ritmo armónico		cc. 61-62 extensión de cadencia; cc. 63-64 puente a manera de introducción de la siguiente frase	3
		Textura	Melodía+ contramelodía + acompañamiento + bajo	-	3,5
		Registro	Grave+ medio	-	2,8
		Estructura tonal	Relación cromática: Do mayor (V/vi)	c. 63 modulación interna a Fa menor	4
		Nivel de disonancia armónica	3	c. 56 y c.60	3
		Consonancia métrica	Disonante: Desplazamiento	-	4
		Melodía	Diatónica	-	2
	b cc. 65-80	Ritmo de superficie			2
		Ritmo armónico		cc. 73-80 Pedal en Do ; cc. 71-72 	2
		Textura	Melodía + relleno + acompañamiento + bajo	-	3,7
		Registro	Grave+ Medio+ agudo		4
		Estructura tonal	Relación diatónica: Fa menor (vi)	Modulación interna a Do mayor (V/vi)	3,5
		Nivel de disonancia armónica	2	c. 65 nota extraña (retardo)	2
Consonancia métrica	Disonante: síncopa, anacrusa, desplazamiento	-	4		
Melodía	Diatónica	-	2		



SECCIÓN	FRASE	FACTOR	PREDOMINANTE	EXCEPCIÓN RELEVANTE	
C cc. 116-144	a cc. 116-123	Ritmo de superficie			3,5
		Ritmo armónico		-	4
		Textura	Melodía + acompañamiento+ bajo	-	2,5
		Registro	Grave+ medio+ agudo	-	4
		Estructura tonal	Tónica	Modulación interna a Eb mayor (V)	1,4
		Nivel de disonancia armónica	3	-	3
		Consonancia métrica	Consonante	-	1
		Melodía	Cromática	-	4
	b cc. 124-136	Ritmo de superficie		cc. 134 - 135 los trinos	4
		Ritmo armónico		cc. 132-133 	4
		Textura	Melodía + acompañamiento+ bajo	cc. 126-127 y cc. 130-133 CTP	2,5
		Registro	Grave+ medio+ agudo	-	4
		Estructura tonal	Tónica	Énfasis al IV (Db)	1,4
		Nivel de disonancia armónica	3	-	3
Consonancia métrica		Consonante	-	1	
Melodía		Cromática	-	4	
C cc. 116-144	c cc. 136-144	Ritmo de superficie		cc. 138 y 142 síncopa	3
		Ritmo armónico		c. 140 	4
		Textura	Melodía (octavas) + relleno + figuración	-	3,2
		Registro	Grave+ medio+ agudo	-	4
		Estructura tonal	Tónica	-	1,4
		Nivel de disonancia armónica	3	-	3
		Consonancia métrica	Disonante: síncopa y anacrusa	-	3
		Melodía	Diatónica	-	2

SECCIÓN	FRASE	FACTOR	PREDOMINANTE	EXCEPCIÓN RELEVANTE	
B' cc. 144-213	a cc. 144-157	Ritmo de superficie			1
		Ritmo armónico		cc. 153-154 extensión de cadencia; cc. 155-156 puente a manera de introducción de la siguiente frase	3
		Textura	Melodía+ contramelodía + acompañamiento + bajo	-	3,5
		Registro	Grave+ medio	-	2,8
		Estructura tonal	Tónica	cc.155-156 modulación a Db menor (iv)	1,4
		Nivel de disonancia armónica	3	cc. 148 y 152	3
		Consonancia métrica	Disonante: Desplazamiento	-	4
		Melodía	Diatónica	-	2
	b cc. 157-172	Ritmo de superficie	a.  b. 	-	4
		Ritmo armónico		cc. 161 y 164 3ra 	4
		Textura	Coral + CTP	-	3
		Registro	Grave+ medio	Alto en pedal sobre Sol# (Lab)	2,8
		Estructura tonal	Relación cromática: Do# menor (iv)	Énfasis a Mi mayor (III/iv) y Sol # (V/iv)	4
		Nivel de disonancia armónica	4	-	4
		Consonancia métrica	Disonante: síncopa y anacrusa	-	3
		Melodía	Cromática	-	4
	b' cc. 173-183	Ritmo de superficie		-	4
		Ritmo armónico		-	3
		Textura	Melodía + figuración+ acompañamiento + bajo	-	4
		Registro	Grave+ medio+ agudo	-	4
		Estructura tonal	Relación cromática: Do# menor (iv)	cc. 176-77: Modulación a Mi mayor (III/iv) cc. 179-83: Círculo de dominantes hacia Si mayor (VII/iv)	4
		Nivel de disonancia armónica	3	-	3
	Consonancia métrica	Disonancia: Anacrusa	-	2	
	Melodía	Diatónica	-	2	
	a' cc. 183-213	Ritmo de superficie	a.  b. 		4
		Ritmo armónico		cc. 189-190 ; 197-198; 203- 204 en 	3
		Textura	Melodía+ relleno armónico + figuración	-	3
		Registro	Grave + medio	cc. 209-213 agudo	2,8
Estructura tonal		Relación cromática: V/E - V/Fm - V/Gm - V/Ab	-	4	
Nivel de disonancia armónica		4	cc.209-213 se agudiza en la retransición	4	
Consonancia métrica		Disonante: síncopa y anacrusa	-	3	
Melodía		Cromática	-	4	

SECCIÓN	FRASE	FACTOR	PREDOMINANTE	EXCEPCIÓN RELEVANTE	
A' cc. 213-241	a cc. 213-230	Ritmo de superficie			2
		Ritmo armónico		cc. 227-230 en 	3
		Textura	Gran Coral	-	2
		Registro	Grave + Medio + Agudo	-	4
		Estructura tonal	Tónica	cc. 222-230 pedal en dominante	1,4
		Nivel de disonancia armónica	4		4
		Consonancia métrica	Disonante: anacrusa	-	2
		Melodía	Cromática	-	4
	codetta (material de Ca) cc. 231-241 <i>più mosso</i>	Ritmo de superficie	a.  b.  c. 	cc. 239-240 en 	3,5
		Ritmo armónico		cc. 239-240 en 	3
		Textura	Melodía + acompañamiento+ bajo	cc. 239-40 Homorritmia	2,5
		Registro	Grave + Medio + Agudo	-	4
		Estructura tonal	Tónica	-	1,4
		Nivel de disonancia armónica	3	-	3
		Consonancia métrica	Consonante	cc. 237-238	1
Melodía	Cromática	-	4		

## BIBLIOGRAFÍA

- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cone, E. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York. W. W. Norton
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Klein, M. (2004) Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative. *Music Theory Spectrum*, 26(1), 23-56. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2004.26.1.23>>.
- Jackendoff, R & Lerdahl, F. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press.
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: The MIT Press.
- Micznik, V. (1999). The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale'. *Music & Letters*, 80(2), 207-240. Retrieved from <http://www.jstor.org.ezproxy.javeriana.edu.co:2048/stable/855179>
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. C. Abbate (trad.). Princeton: Princeton University Press.
- Newcomb, A. (1984). Once More "Between Absolute and Program Music". *19th-*

*Century Music*, 7, pp. 233-50.

Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.

Samson, J. (1985). *The music of Chopin*. Oxford: Clarendon Press.

Samson, J. (1992). *Chopin: The Four Ballades*. New York, United States: Cambridge University Press.

Seaton, D. (2005). Narrative in Music: The Case of Beethoven's "Tempest" Sonata.

En J. Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism* (pp. 65-81). Berlin: Walter de Gruyter.

Schumann, R. (1854). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Wiesbaden

Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Toch, E. (1977). *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover Publication, Inc.

Rothstein, W (1989) .En *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer.