

LA FORMA BALADA EN CHOPIN *

James Parakilas

Balada: nombre que aplicó Chopin a cuatro piezas de piano (op. 23, 38, 47 y 52) de gran belleza y brillantez, pero que no presentan ninguna característica específica o forma particular, aparte de estar escritas en compás ternario, y cuya designación no parece más apropiada que la de *sonetos* para ciertas piezas que Liszt y otros músicos han llamado así.

George Grove: *A Dictionary of Music and Musicians*, 1879.

Por si fuera poca la confusión reinante al respecto, el término *balada* se ha aplicado también a la música meramente instrumental, de modo que podemos encontrar baladas para violín, para piano, para orquesta, etc., que, en parte, pertenecen al género de la música programática, por lo menos en aquellos casos en que sus autores al componerlas, tenían en mente alguna idea definida. No obstante, resulta muy difícil barruntar las razones por las que Chopin lo aplicó a sus célebres *Baladas*.

Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 1882; traducción inglesa de J. S. Shedlock, 1893.

En los estudios previos acerca de las *Baladas* de Chopin, el género de la *balada* como tal –esto es, el modelo narrativo adoptado por Chopin– generalmente se ha tratado por separado de la forma musical. Algunos escritores se han ocupado de uno de estos aspectos y han dejado de lado el otro. Günther Wagner, que se ocupó de ambos, afirma que entre ellos no hay relación alguna: “El que Chopin recurriera a la forma sonata en tres de sus cuatro *Baladas* no tiene absolutamente nada que ver con el carácter de balada de estas obras”.¹ La rotunda afirmación de Wagner le sitúa en la oposición a algunos escritores anteriores que sostenían que los diferentes poemas de Mickiewicz habían determinado la forma de cada una de las *Baladas*. Uno de ellos, James Hune-

* Del libro *Ballades without words*, capítulo 3: “Chopin’s Ballade Form”, pp. 49-87. Portland (Oregon), Amadeus Press, 1992.

¹ Wagner, *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Katzschichler, 1976, p. 121.

ker, sugirió en 1900 que la primera *Balada* era la única que presentaba “un carácter narrativo de verdad”,² proporcionando así un buen argumento a los que rechazaban su idea de que Chopin había compuesto estas piezas siguiendo modelos poéticos concretos. Al reconocer el “carácter narrativo de verdad” o la “atmósfera como de leyenda” de la *Balada* de Chopin, estos escritores podían dar por bueno el título de las piezas pero a la vez considerar la forma como algo independiente. Hugo Leichtentritt se sirvió de esta estrategia en un estudio (publicado en 1921-22) que constituye el primer estudio a fondo de la música de Chopin: “Con estas cuatro *Baladas* Chopin desarrolló un nuevo género pianístico que se caracteriza no sólo por las nuevas ideas formales, sino también por el nuevo tono de carácter legendario”.³

A la vez, éste y otros estudiosos posteriores han sugerido que, en cierto sentido, la forma musical de las *Baladas* de Chopin realmente corresponde a la naturaleza de los textos de la balada. Se remontan hasta la afirmación de Goethe de que la balada reúne de manera concentrada los modos épico, lírico y dramático de la poesía⁴ y encuentran una analogía entre esta reunión de modos poéticos y la reunión de diversos estilos o “tonos” que Chopin lleva acabo en sus *Baladas*.⁵ Wagner ha revelado con gran esfuerzo cuáles son los mecanismos que han servido a Chopin para evocar estos modos poéticos.⁶ Carl Dahlhaus, en un estudio publicado en 1980, ha llegado incluso a afirmar que el equilibrio entre los tonos épico, lírico y dramático constituye el auténtico problema estructural que Chopin debe solventar en su primera *Balada* –y, así, también nos proporciona una explicación del uso del término *balada* para el título de estas obras de Chopin–.⁷ Mientras que Dahlhaus, al igual que Wagner, continúa la tradición, iniciada por Hunecker, de reconocer un tono genérico de “balada” en las *Baladas* de Chopin, no obstante, rompe con la tradición al sostener que dicho tono tiene que ver con la forma musical de las obras, que habría sido modelada de acuerdo con el *género* de la balada, y no a partir de los textos concretos de las baladas.⁸

² James Hunecker, *Chopin: The Man and His Music*, New York, C. Scribner's Sons, 1900 (reeditado por Dover en 1966), p. 156.

³ Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, 2 vols. (Berlín: Max Hesses Verlag, 1921-22), vol. 2, p. 1. Véase también Arthur Hedley, en *Chopin*, rev. Maurice J. E. Brown (Londres: J. M. Dent & Sons, 1977; edición original de 1947), pp. 173-74, que escribe de la primera Balada que la “atmósfera de leyenda se crea en los primeros compases” y se refiere al “tema en sol menor o tema ‘narrativo’”. Más recientemente, Carl Dahlhaus, en su libro *Nineteenth-Century Music*, (Berkeley, University of California Press, 1989), p. 148, atribuye un “tono narrativo, de balada” a dicho tema.

⁴ Goethe, *Westöstlicher Divan*, pp. 187-188.

⁵ Véase Leichtentritt, *Analyse*, vol. 2, p. 1; Hedley, *Chopin*, p. 173. El desarrollo más extenso de esta idea se puede encontrar en Wagner, *Die Klavierballade*, pp. 34-42, 46-47, 106-111.

⁶ Wagner, *Ibid.*, pp. 34-42.

⁷ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, p. 149.

⁸ Entre otros que también han afirmado que el modelo de las *Baladas* de Chopin ha sido el género de la balada como tal y no alguna balada en particular se encuentran Kenwyn G. Boldt, en *The Solo Piano Ballade in the*

Esta última tesis me parece crucial para entender la forma *balada* tal como aparece en Chopin. Me parece más problemática la afirmación de Dahlhaus de que el tono poético resulta esencial a la concepción chopiniana de la balada y de su forma musical. Esto parece plausible cuando se estudia la primera *Balada*: por ejemplo, resulta verosímil percibir un cierto tono épico en los compases iniciales de esta obra, que Dahlhaus califica de inmediato como la "traducción musical de una 'actitud narrativa'"⁹. Pero en las otras *Baladas* no parece escucharse tan manifiestamente un tono semejante, y, por lo tanto, mucho menos una estructura que reúne los tonos épico, lírico y dramático. Por eso, Goethe, en el pasaje en el que se basa Dahlhaus, describe lo épico, lo lírico y lo dramático como modos característicos de las baladas, pero no define la balada por medio de estos modos.¹⁰ En las baladas literarias que escribieron él y sus contemporáneos no hay una sola característica ni una estructura que defina inconfundiblemente el género. Más bien, como se señaló en el capítulo anterior, estas baladas literarias comparten con las baladas nórdicas tradicionales una red peculiar de estructuras narrativas; es esta red de estructuras común a todas ellas la que permite que el término *balada* se pueda aplicar a los dos repertorios. Si, como afirma Dahlhaus, las *Baladas* de Chopin han derivado su forma musical de alguna manera rigurosa a partir del género de la balada, es razonable esperar que también en ellas se pueda encontrar una red de estructuras musicales análoga a las estructuras narrativas que los contemporáneos de Chopin identificaban con la balada.

El objetivo de este capítulo es examinar las estructuras musicales que dominan las *Baladas* de Chopin y estudiar en qué medida corresponden a las estructuras narrativas características del género de la balada. Puesto que estas estructuras musicales son de diferentes tipos, es necesario examinar las *Baladas* desde diferentes puntos de vista. En consecuencia, una parte del capítulo se dedica a los ritmos globales (o de cada obra en su conjunto) otra a los temas y a sus transformaciones y una tercera a las estructuras que organizan el conjunto. La sección final se ocupa de una cuestión que ha interesado a muchos analistas: en qué medida se adaptan a la forma sonata las *Baladas* de Chopin. Aquí consideraremos esta cuestión en

Nineteenth Century (tesis defendida en la Universidad de Indiana, 1967) y Neil David Witten, en el capítulo 6 de *The Chopin "Ballades": An Analytical Study* (tesis defendida en la Universidad de Boston, 1979). Witten fue el primero en analizar los rasgos formales de las Baladas de Chopin por su analogía con las técnicas características de la narración de baladas.

⁹ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ El pasaje (*Westöstlicher Divan*, pp. 187-88) reza como sigue: "Tres formas hay tan sólo auténticamente naturales de poesía: la que narra con claridad, la que mueve el entusiasmo y la que actúa en forma personal (epopeya, lírica, drama). Estas tres modalidades poéticas pueden actuar juntas o separadas. En el más pequeño poema se las encuentra a menudo juntas, y precisamente debido a esa fusión en un espacio estricto producen el más magnífico engendro, según podemos ver claramente en las más estimables baladas de todos los pueblos" [N. del T.: hemos tomado la versión castellana de la traducción del *Diván de Occidente y Oriente* que hizo Rafael Cansinos Asséns para Aguilar, *Obra completa*, vol. II, Madrid, Aguilar 1945, tercera reimpresión de 1968; se encuentra en el epígrafe titulado "Formas poéticas naturales", p. 251].

sus términos propios, pero también en relación con la cuestión de cómo Chopin ha traducido las estructuras narrativas de su modelo de balada.

En aras de una mayor claridad, el capítulo se va a ocupar de una sola de las *Baladas*: la primera, en sol menor, op. 23. Ésta, además de ser la obra con la que Chopin acuñó este nuevo género de música instrumental, es la que ha inspirado mayor cantidad de literatura analítica y de mayor interés. Además, quizás sea la más popular de ellas entre los intérpretes y los oyentes, a pesar de que los estudiosos no la consideran, por lo general, la más perfecta de las cuatro. Incluso comparada con las otras tres, la primera obra merece el comentario que de ella hizo Schumann, que la consideraba una de las composiciones de Chopin “más indómitas y más originales”.¹¹

En cada etapa de este estudio, complementaremos el análisis de la primera *Balada* mediante una comparación con las otras tres, con el fin de mostrar qué aspectos de aquélla eran o llegaron a ser fundamentales en su concepción del género, y, a la vez, proporcionar una visión general de la forma musical de sus *Baladas*. Esto no quiere decir que sólo deban considerarse esenciales en su concepción del género aquellas características que se mantienen invariables en todas las *Baladas* (como, por ejemplo, sus ritmos de seis unidades). Antes al contrario, difícilmente puede hacerse una idea de la importancia de los logros y de la herencia de estas obras sin cobrar conciencia previamente de la variedad que Chopin mismo se permitió en la plasmación del género.

LOS RITMOS GLOBALES

Acercas de las baladas populares, escribe Albert Friedman que resulta característico “el énfasis en una única línea de acción desarrollada con precipitación”¹². Resulta significativo que cada una de las *Baladas* de Chopin constituya una obra única e ininterrumpida y no un conjunto de movimientos, una serie de variaciones, episodios o escenas. Resulta significativo porque la música instrumental de carácter narrativo anterior a Chopin presentaba esta forma episódica. Muchas de las obras de este tipo, como las “batallas” para teclado o las *Narraciones bíblicas* de Kuhnau, consistían en breves episodios más o menos independientes. En otros casos, como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, los compositores adaptaban un conjunto

¹¹ Schumann en la *Neue Zeitschrift für Musik* 15 (1841), pp. 141-142, reimpresso en *Robert Schumanns gesammelte Schriften* [*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. 4ª ed. Leipzig, 1854. Reediciones varias, en cuatro y luego en dos volúmenes, p. ej. 1969], vol. 2, p. 32.

¹² Friedman, “Ballad”, en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex Preminger and T. V. F. Brogan, ed. Princeton (Nueva Jersey): Princeton University Press, 1965].

de movimientos convencional a sus argumentos. Pero incluso cuando se partía de las formas convencionales en varios movimientos, la presencia de un programa narrativo tendía a multiplicar el número de éstos (como sucede, por ejemplo, en la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven o en la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz).

Más próxima a las *Baladas* de Chopin que estas obras se encuentra el *Konzertstück* para piano y orquesta de carácter narrativo de Weber (publicada en 1823) una obra que tiene varios movimientos contrastantes, pero en la que “la línea única de acción” queda sugerida por los elaborados pasajes de transición que hacen suave y fluido el paso de un movimiento a otro. No obstante, incluso el *Konzertstück* es de carácter episódico. Si las comparamos con esta obra, podemos apreciar lo destacadas que resultan las *Baladas* en relación con las obras instrumentales de carácter narrativo de su época, especialmente por lo que se refiere a su adhesión a la “única línea de acción, desarrollada con precipitación” de su modelo, la balada literaria. Cada una de las *Baladas* desarrolla una forma musical única y unitaria. En el seno de esta forma cada una de ellas desarrolla un ímpetu rítmico de una fuerza tal que prácticamente no tiene precedente en la música anterior. De este modo, estas obras constituyen una respuesta a la descripción que hace Bertrand Bronson de la balada como una narración “proyectada en virtud de su propio ímpetu, que a veces salta adelante, a veces se demora en algún detalle, pero nunca vuelve atrás”.¹³

El ímpetu de esta primera Balada nos lleva a través de dos sorprendentes cambios de tempo, de metro y de material, uno al final de la breve introducción (c. 8)¹⁴ y otro poco antes del final (c. 208). En cierto sentido, Chopin mantiene el ímpetu a través de esos cambios al llevarlos a cabo durante las cadencias y no después de ellas (véase el ejemplo 1). Desde otro punto de vista, estos cambios contribuyen a dicho ímpetu, a la “precipitación” progresivamente mayor o apresuramiento de la acción. Arrastran la acción a partir de un pasaje inicial de carácter “lento” y “pesado”, a través de una extensa sección bajo la indicación “moderato”, hasta una sección final “*alla breve*”, señalada como “*presto con fuoco*”.

Chopin: Primera Balada, op. 23, cc. 6-9

Ejemplo 1

¹³ Bronson, “Ballad”, *The New Grove Dictionary*, vol. 2, p. 72.

¹⁴ La edición de las *Baladas* de Chopin a la que nos remitiremos a lo largo del capítulo es la de Ewald Zimmermann (Munich: Henle, [1967]).

Chopin: Primera Balada, op. 23, cc. 206-208

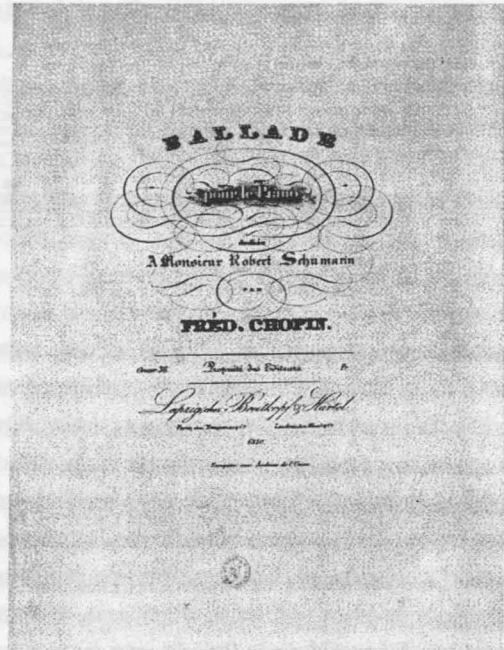
Ejemplo 1 cont.

En la extensa sección central, Chopin recurre a varios cambios rítmicos para ir aumentando el ímpetu de la música. Encontramos aquí los equivalentes musicales de lo que los estudiosos de la balada literaria llaman la técnica de la “elipsis y la demora narrativa”,¹⁵ incluso pasajes en los que se prescribe un aumento de la velocidad y otros en los que se señala la “retención” del movimiento. Pero todo ello se dispone de manera que, por lo general, el *tempo* es más rápido en la segunda parte de la sección que en la primera. A la vez, en la segunda parte de la sección, el flujo continuo de corcheas es la norma, mientras que en la primera parte predomina el movimiento de negras. El cambio resulta especialmente relevante cuando el tema más tranquilo de la Balada, que en la primera mitad aparecía acompañado por amplias oleadas de negras (*Meno mosso*, c. 68), retorna en la segunda parte en oleadas más breves de corcheas (c. 166). Los dos cambios rítmicos más importantes, que son los que inician y finalizan esta sección, quedan incorporados, de este modo, a una tendencia general a un ímpetu cada vez mayor que anima de principio a fin la Balada.

¹⁵ [N. del t.] Traducimos de esta manera los términos ingleses ‘leaping’ y ‘lingering’ respectivamente. Aunque en castellano no hay tradición importante de estudios acerca de la balada (por la sencilla razón de que la balada no existe como tal en castellano), hemos recurrido a dos términos muy usados en las investigaciones narratológicas que, creemos, se adaptan perfectamente a los significados de los mencionados términos ingleses. La elipsis o salto narrativo, y el ralentí o demora narrativa (he preferido esta última expresión, que me parece más elegante) aparecen explicados en el texto de Demetrio Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza 1999. Véanse, sobre todo, las entradas ‘ralentí’, ‘elipsis’ y ‘ritmo’.

Portada de la edición original de la Segunda Balada de Chopin, op.38 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1840).

Reproducida con permiso de la Biblioteca Houghton, de la Universidad de Harvard.



Cada una de las cuatro *Baladas* de Chopin constituye un despliegue ininterrumpido de música con momentos de ímpetu creciente y que desemboca en un clímax al final. Sólo la primera presenta cambios de metro, pero en la segunda (en fa mayor, op. 38) los dos temas principales que se alternan manifiestan un contraste tan acentuado por lo que respecta al tempo y al carácter como cualesquiera dos secciones de la primera. De hecho, cuando el primer tema se cierra en la cadencia y desaparece después de su primera aparición, la agitada irrupción del segundo tema bien podría sugerir que la obra posee más de “una única línea de acción”. Pero la alternancia continua de los dos acaba por establecer un lazo entre ellos, dejando espacio a Chopin para que pueda construir una línea ininterrumpida de fuerza y de impulso que arrastre hasta el final. Las otras dos *Baladas* (en la bemol mayor, op. 47 y en fa menor, op. 52) presentan mucho menos contraste interno por lo que se refiere al *tempo* y al carácter temático, y, en ellas, la construcción del impulso que las atraviesa de principio a fin descansa más en un incremento gradual del flujo de notas por compás.

Gracias a una diferente combinación de varios medios, las cuatro *Baladas* van aumentando su ímpetu de principio a fin. Este efecto de constante aumento de la velocidad de sucesión de los acontecimientos musicales –que contribuye a crear la impresión de un argumento que se desarrolla ineluctablemente desde el acto desencadenante hasta su desenlace– es

mucho más raro en música -en Chopin lo mismo que en otros autores- que el de un incremento puntual y abrupto del ímpetu, como a menudo sucede con los *finale* o con las codas o las variaciones finales. Este incremento gradual y constante del ímpetu es un rasgo distintivo de las Baladas de Chopin, mucho más que el más obvio rasgo rítmico del metro en seis partes que es común a todas ellas.

Con excepción de los primeros seis compases y las tres páginas finales de la primera Balada, las cuatro Baladas están escritas en un metro de seis partes; cada compás consta de dos amplios tiempos subdivididos en tres partes. Resulta imposible decir si Chopin llegó a este metro principalmente a partir de las baladas que conocía (sus melodías o sus textos). En las melodías de las baladas populares y en los *Lieder* compuestos sobre baladas, el metro en seis partes es muy común, pero no es el único ritmo común. Más aún, como hemos mostrado en el capítulo anterior, cualquier metro poético puede acomodarse a melodías de metros musicales diversos. Por eso, las diferentes melodías que aparecen en cualquiera de las Baladas, aunqu tengan el mismo metro musical, podrían adaptarse a versos muy diferentes.

En cualquier caso, el ritmo en seis partes produce un carácter rítmico semejante en las cuatro *Baladas*. Al comienzo de cada *Balada* o muy cerca de él, se escucha este ritmo a un *tempo* moderado y con un aire tranquilo que dan a la música el carácter de un nocturno o de una barcarola -unas veces más marcado que otras-. En cada una de las *Baladas* se pueden encontrar los acompañamientos ondulantes con ritmos arpegiados típicos de los nocturnos de Chopin, lo mismo que las melodías con ritmos de barcarola $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ (mezclado con) $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ también típicos de los nocturnos. En la primera *Balada* el acompañamiento típico del nocturno y la melodía estilo barcarola se escuchan a la vez en el mismo tema (véase el ejemplo 2),¹⁶ mientras que en la tercera *Balada* Chopin se sirve de sofisticadas variaciones de los ritmos típicos de barcarola (véase el ejemplo 3).

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 68-71.

Ejemplo 2

The musical score for Example 2 shows measures 68-71 of Chopin's first Ballade. The notation is in G minor (two flats) and 6/8 time. The upper staff (treble clef) contains the melody, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a fermata over the final C5. The lower staff (bass clef) contains the piano accompaniment, featuring arpeggiated chords. Below the bass staff, there are four markings: "Red." followed by an asterisk, repeated four times.

¹⁶ Günther Wagner estudia las relaciones de este tema con los *Nocturnos* de Chopin en *Die Klavierballade*, pp. 32-34.

Chopin: tercera Balada, op. 47, cc. 9-12

(Allegretto)

Ejemplo 3

Chopin: tercera Balada, op. 47, cc. 52-55

(Allegretto)

En ninguna de las *Baladas* de Chopin estos ritmos de nocturno o de barcarola saturan la textura en la medida en que, por ejemplo, sucede en su *Barcarola* op. 60 ó en algunos de sus nocturnos, pero tampoco acaban por ceder su influencia en favor de algo demasiado diferente. Como sucede con los ritmos de marcha de la *Fantasia* op. 49, o los de polonesa de la *Polonesa-fantasia* op. 61, los ritmos de nocturno-barcarola no dejan de tener -parece- una influencia determinante en las *Baladas*. Son ellos los que, por su ausencia o por su presencia, les dan las asociaciones poéticas típicas de los nocturnos o de las barcarolas: noche, ensueño, amor, canción. En otras palabras, sitúan las *Baladas* en el mismo escenario nocturno que los poetas románticos daban a sus baladas poéticas, lo cual sugiere -en ambos casos- que la trama posee una estructura similar a la de los sueños. En las *Baladas* de Chopin, el metro en seis partes tiene una relación sistemática con los ritmos de nocturno-barcarola y, en consecuencia, también con la naturaleza -sistemáticamente- cuasi-onírica de las historias de las baladas, mucho más que con sus -mucho menos sistemáticos- metros poéticos o musicales. En el proceso de composición de las *Baladas* Chopin llegó a optar enteramente por el ritmo en seis partes, en su mayor parte en un *tempo* moderado. De este modo, llegó a acuñar el ritmo característico del género de la balada musical. Desde el principio, recurrió a este ritmo para dotar a la historia de la balada de su carácter similar al de un sueño; y a lo largo de la composición fue acomodando a este ritmo característico todos los contrastes necesarios para desarrollar la historia desde el principio hasta el final.

LOS TEMAS Y SUS TRANSFORMACIONES

La manera en que Chopin desarrollaba su historia era tan nueva como el género mismo. No trataba de representar acontecimientos u objetos directamente, como la música programática del siglo XVIII había hecho a menudo, ni tampoco los presentaba pasados por el filtro de una conciencia individual, como había hecho Berlioz en su *Symphonie Fantastique* y en *Harold en Italia*. Y sin embargo, desarrollaba una historia; no abstraía los temas de la historia y los resolvía en una síntesis musical propia, como había hecho Beethoven en sus oberturas y haría también Liszt en sus poemas sinfónicos. Chopin desarrollaba su historia del mismo modo en que lo hacían las baladas: por medio de un entramado complejo de voces, la voz de un narrador y las voces de los personajes. Su método consistía en registrar el desarrollo mismo, en lugar de representar el contenido desarrollado, esto es, en representar la historia como una estructura de intervenciones de voces diversas. Los autores que han hablado del “auténtico tono narrativo” de las *Baladas* de Chopin realmente han dado con la clave de su método, pero hay mucho más que un mero “tono” en este método.

En una *Balada* de Chopin siempre se escucha una voz. Prácticamente siempre hay melodía, por lo general acompañada, pero muy pocas veces el acompañamiento distrae la atención de la melodía. Sólo ocasionalmente aparecen dos voces simultáneas de importancia equivalente. Por lo general, las melodías son lo suficientemente llanas como para que pudieran servir de vehículo a frases concisas y directas. Es raro que se disuelvan en los pasajes floridos típicos de los nocturnos y de los conciertos de Chopin. Mucho más frecuentes que estos pasajes floridos son los pasajes virtuosísticos que, de hecho, constituyen un elemento estructural de las *Baladas*.¹⁷ Los pasajes virtuosísticos forman parte casi siempre de lo que Gerald Abraham ha llamado la “línea significativa” –“algo a mitad de camino entre la melodía y los pasajes ricamente elaborados”–¹⁸ en lugar de ser meramente ornamentales o de relleno. Incluso esta clase de pasajes tienen una presencia limitada en las *Baladas*. Con mucho, la mayor parte de las cuatro *Baladas* –una parte realmente destacable, teniendo en cuenta que se trata de obras de una gran carga dramática– la constituyen melodías desnudas, a menudo de extensos períodos con abundantes repeticiones y con acompañamientos muy sencillos. Estas melodías nos recuerdan la descripción que Mickiewicz hace de las baladas como “de estilo elevado pero sencillas y naturales en la expresión”. Paradójicamente, precisamente gracias a su sencillez podemos escuchar en ellas el juego de las distintas voces. Estas voces cobran vida cuando

¹⁷ Véase Wagner, *ibid.*, p. 41, y Dahlhaus, *Op. cit.*, p. 149.

¹⁸ Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style* (Londres: Oxford University Press, [1ª edición de 1939; edición corregida de 1960]), p. 72.

los intérpretes las tocan del mismo modo en que los cantantes cantan las baladas, esto es, sin intentar dotar a cada frase de un carácter expresivo diferente, sino dejando que la canción hable por sí misma. Schumann escribió, pensando en la segunda de las Baladas, que no habría de resultar difícil a un poeta poner texto a la música de Chopin.¹⁹

En todas las *Baladas* se escucha al comienzo una voz sin acompañamiento. En la primera y la cuarta, que tienen unas sencillas introducciones, la melodía se escucha antes que el acompañamiento, tanto en la introducción como en el tema principal que sigue a continuación. En la segunda, la melodía necesita un breve tiempo para encontrar su voz propia, por así decir, antes de comenzar de verdad. La tercera *Balada* comienza con una sola nota de la que brotan tanto la melodía como el acompañamiento.

La primera *Balada* es la única que comienza con una voz que no retorna después. Esta voz también resulta única por su carácter ambiguo. Sus octavas sin acompañamiento constituyen la más pura representación pianística de la voz humana, pero según asciende la línea octava tras octava, la amplitud de su registro evidencia que no puede representar el canto de una voz real (véase el ejemplo 4). Esto resulta todavía más manifiesto en los pianos de la clase de los que tocó Chopin, puesto que en ellos cada octava tiene un timbre más diferenciado.

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 1-7.

Ejemplo 4

La voz de esta introducción parece en ciertos aspectos no haber hallado todavía su canción: sólo gradualmente encuentra su tonalidad propia (una armonía de sexta napolitana de la tonalidad de la tónica) y procede dubitativamente. La introducción no está en el metro ni en el *tempo* de la canción misma. Por eso resulta posible defender a la vez, según algunos autores, el tono narrativo de esta introducción (“la traducción musical de una ‘actitud narrati-

¹⁹ Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik* 15 (1841), p. 142, en *Robert Schumanns gesammelte Schriften*, vol. 2, p. 32.

va”, como dice Carl Dahlhaus) y según otros, que se trata de un pasaje separado y anterior a la narración de la historia (Arthur Hedley escribe: “es como si el bardo estuviera ordenando sus ideas y dudara antes de comenzar a contar la historia”)²⁰. Por otra parte, en la introducción hay algo del tema o de la materia de la historia. Ciertos escritores están de acuerdo con la opinión de Frederick Niecks, según el cual el acorde final de la introducción, con el *mi* b disonante (c. 7), enuncia “la clave emocional de todo el poema”.²¹ De hecho, todos los elementos de la introducción, además del acorde, reaparecen en la sección final (*Presto con fuoco*) aunque reconstruidos y modificados de modo que asumen una nueva voz.

Aunque Chopin no volvió a recurrir a un pasaje introductorio semejante en las demás *Baladas*, sí se sirvió en ellas al menos de una idea extraída de esta introducción. La textura de octavas sin acompañamiento es importante en todas ellas, a pesar de que no se escucha a menudo y nunca durante tanto tiempo como en el comienzo de la primera *Balada* (5 compases). Se escucha de manera característica en los comienzos o en los finales de las *Baladas* o de sus secciones. Las *Baladas* segunda y cuarta comienzan, como la primera, con unas octavas sin acompañamiento, aunque sólo durante unos pocos pulsos y repitiendo las mismas notas -por lo tanto, no durante el tiempo suficiente como para establecer una voz diferenciada-. En algunos otros puntos de las tres *Baladas* posteriores aparecen octavas sin acompañamiento en el registro grave, o bien como conclusión de frases o pasajes o bien para establecer puentes entre ellos (véase el ejemplo 5).

Chopin: tercera Balada, op. 47, cc. 47-50

Ejemplo 5

y cuarta Balada, op. 52, cc. 37-38

²⁰ Hedley, *op. cit.*, p. 173.

²¹ Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician* (Londres: 1888; reimpresso en Nueva York: Cooper Square Publishers, 1973), pp. 268-269.

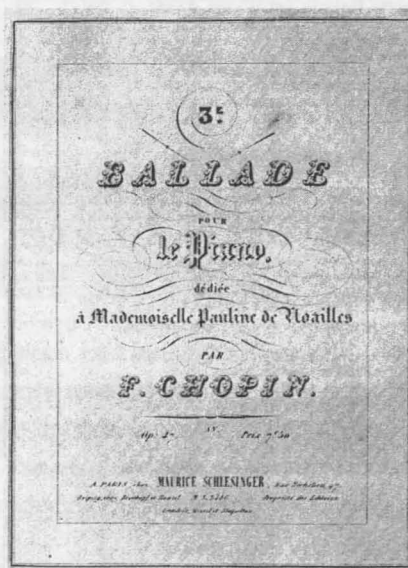
Estas breves y desnudas intervenciones en ciertos momentos importantes sugieren una voz que se halla siempre presente en la narración, pero que no necesita afirmarse más que en muy pocas ocasiones, como sucede con la voz narrativa e “impersonal” que los estudiosos consideran característica de la balada, “que dejan que la acción se desarrolle ella misma por lo que se refiere a los acontecimientos y a los enunciados... con escasos comentarios o irrupciones de sesgo personal”.²² Otros compositores posteriores de baladas para piano han evocado de manera semejante esta voz narrativa de la balada cantada con texturas de octavas desnudas y melodías con notas repetidas.

La introducción de la primera *Balada* se detiene por última vez en el acorde que contiene la “clave emocional” de la obra; este acorde, un acorde de cuarta y sexta con un *mib* añadido que toma prestado del acorde anterior, se resuelve en la primera frase de un nuevo tema (véase el ejemplo 6).

Ejemplo 6

Chopin: Primera Balada, op. 23, cc. 6-9

Portada de la edición original de la Tercera Balada, op. 47, de Chopin (París, Schlesinger, 1841). Reproducida con permiso de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard.



²² Gordon Hall Gerould, *The Ballad of Tradition*, [Oxford, Clarendon Press, 1932] p. 11.

Con esta frase arabesco comienza la narración. La frase misma hace de cadencia de la introducción; sin embargo, su ritmo rompe completamente con ella. El tema es tan inexorable y repetitivo en su fraseo, como vacilante y mutable la introducción. La frase se toca siete veces en compases alternos, de manera casi idéntica todas ellas. Cada vez es respondida por una frase de dos notas algo más variada. El emparejamiento de estas dos frases se repite también inexorablemente, lo que produce un patrón muy interesante de “versos” musicales, idénticos unos a otros en longitud y en ritmo, como sucede con los versos de muchas baladas. A partir de esta estructura de frases emparejadas, Chopin produce un patrón de repetición incremental:²³ la primera frase (el arabesco) de cada verso se repite, mientras que la segunda (la de dos notas) cambia cada vez sus alturas y su armonización.

Después de los cuatro primeros versos se inicia una repetición a mayor escala: el quinto verso (que va desde la segunda mitad del c. 16 a la mitad del 18) es exactamente el mismo que el primero (cc. 8-10), el sexto (cc. 18-20), exactamente el mismo que el segundo (cc. 10-12; véase el ejemplo 7).

Chopin: primera Balada, op.23, cc. 8-20.

Ejemplo 7

Moderato

The musical score for Example 7 consists of three systems of piano music. Each system shows a repeating melodic phrase in the right hand and a two-note response in the left hand. The first system covers measures 8-10, the second system covers measures 12-14, and the third system covers measures 16-18. The tempo is marked 'Moderato'. There are asterisks under the first and second systems, and a 'rit.' marking under the first system.

²³ [N. del t.] He preferido traducir así, literalmente del inglés, ‘incremental repetition’, el recurso retórico consistente en repetir en cada verso o estrofa de una balada parte del verso o de la estrofa anterior cambiando el resto -con un efecto intensificador, entre otros-. Este recurso se parece mucho a lo que en los estudios en castellano se llama *anáfora* o *epanáfora*, pero nos ha parecido que en un contexto musical resultaba más apropiada la traducción elegida.

Chopin juega no sólo con el concepto del verso de una balada, sino también con el de estrofa, en su forma más común de cuatro versos. Tan pronto como han terminado los dos versos repetitivos y despojados de la primera estrofa (a mitad del c. 16), comienza otra nueva exactamente igual que comenzaba la primera. Esta extraordinaria estructura de repeticiones monótonas en el interior de otras repeticiones igual de monótonas no proporciona al oyente ningún indicio de los contenidos de la narración; en lugar de esto, dirige la atención con energía a la balada misma entendida como la estructura o el medio de la narración y representa a la perfección la voz impersonal del narrador de la balada.

No hay que pensar que este primer tema constituye o imita una auténtica melodía de balada. Resulta demasiado repetitivo para poder pasar por una melodía popular. En lugar de ello, lo que hace es representar esquemáticamente las estructuras de la melodía de la balada y la de su texto. En virtud del uso de la repetición variada, por ejemplo, responde más a la estructura textual típica de una balada que a la musical, estructura que podemos observar, por ejemplo, en la estrofa que sigue, que tomamos de una balada popular inglesa:

No hay espacio junto a mis pies, Margarita,
 No hay espacio junto a mi pecho:
 No hay espacio junto a mí, Margarita,
 Pues hicieron mi ataúd estrecho.

El fantasma del dulce Guillermo
 "Sweet William's Ghost"²⁴

El tema tiene un carácter musical muy definido, pero no se parece al de ninguna melodía de las baladas tradicionales. Las frases que se repiten incesantemente dan al tema una fuerza extraordinaria que en el caso de las baladas populares descansaría más bien en el texto y no en la melodía.

Al comienzo del tema, la estructura de los versos está claramente articulada. Sin embargo, ya en la primera estrofa, el cuarto verso brota del tercero sin la articulación que previamente aparecía (c. 14). A la mitad de la siguiente estrofa la estructura de versos de dos compases y de estrofas de cuatro versos da lugar a una estructura más continua. A partir de la aparición de un inesperado acorde de una dominante secundaria (c. 21, véase el ejemplo 8) el tema se transforma en un nuevo material; sólo el ritmo del acompañamiento permanece igual.

Los versos breves, regulares y repetitivos dan lugar a un pasaje sin divisiones, de aliento dramático, de trece compases (cc. 21-34, véase el ejemplo 8). El bajo, que ya no apare-

²⁴ [N. del T.] El original reza así: There's no room at my head, Margret,/There's no room at my feet:/ There's no room at my side, Margret,/My coffin's made so meet.

ce sólo en los tiempos débiles, adquiere una voz propia que complementa a la voz superior. Por medio de estas dos voces, Chopin sugiere el diálogo de dos personajes, o al menos una escena en la que dos personajes se relacionan. En otras palabras, ha pasado de reflejar la voz del narrador a reflejar las voces de los personajes, y también, por lo tanto, de representar la estructura del marco narrativo a representar la estructura de las palabras pronunciadas en el contexto de una escena concreta.

Chopin: primera Balada, op.23, cc. 20-35.

Ejemplo 8

(Moderato)

El diálogo se disuelve con una cadencia rota (cc. 31-32) algo abrupta que salta hacia atrás de la dominante a la dominante de la dominante. La melodía se detiene momentáneamente, por primera vez desde que el tema fuera introducido, y a continuación se abre en un brillante pasaje de coloratura completamente extraño por su carácter a lo que se había escuchado hasta ahora. Este abrupto cambio armónico y melódico -uno de esos saltos típicos de

la antes mencionada técnica de la “elipsis y la demora narrativa”- la escena del diálogo entre los dos personajes apenas esbozada, se disuelve. El compás de coloratura lleva suavemente a otros dos compases (34-35) todavía con el carácter del tema principal y que consuman la cadencia a sol menor que había quedado evitada justo antes en la cadencia rota. Con esta cadencia quedan enlazados como si fueran un único gran tema los trece compases de versos breves y regulares (cc. 8-21) y los otros trece de fraseo continuo (cc. 21-34). Las estrofas narrativas que habían dejado sitio a la escena de carácter más dramático de los dos personajes parecen retornar momentáneamente para completarse. Incluso el acorde clave se escucha de nuevo (al comienzo del c. 35) y esta vez resuelve más delicadamente, pues ahora se hace desaparecer la amenazadora nota disonante.

El tema principal, que sólo ahora queda completado, se puede comparar en su forma a la primera sección de “Świtezianka” de Loewe (o de otros *Lieder* contemporáneos basados en baladas): establece una estrofa musical que se repite, a continuación se aleja de esta estructura -a veces sutilmente, a veces completamente- para luego volver a ella. El tema de Chopin, no obstante, es bastante más compacto y complejo que el equivalente de Loewe. Precisamente porque no cuenta con las palabras, Chopin tiene que representar la inauguración de la historia y de la música exclusivamente por medio de la estructura musical. La primera parte del tema, con su estructura en estrofas y versos bien definidos, destaca el papel de la canción y del cantante; proporciona una forma sonora al rol del narrador. La segunda parte del tema, que deshace esa estructura en versos y estrofas y luego la restaura, destaca la acción que surge de la narración, la historia que cuenta la canción. En este punto, Chopin sitúa la estructura dialógica en lugar de la estructura en versos y estrofas, imitando uno de esos momentos en los que, en las baladas, el narrador deja hablar a los personajes. La primera parte del tema, pues, presenta lo propio de la balada como un todo -la estructura organizada en versos y la voz del narrador-; la segunda parte presenta lo propio de la primera escena de la acción narrada. Más tarde, en esta misma *Balada*, la primera parte del tema retornará; la segunda parte, no volverá a oírse.

Antes de continuar desentrañando la manera en que la *Balada* se desarrolla a partir de este tema, volvamos brevemente a las otras *Baladas* de Chopin y consideremos los temas principales, para ver si son dignos sucesores del que acabamos de considerar. Los temas principales de las cuatro *Baladas* forman una familia extraordinaria; todos ellos están claramente relacionados, aunque cada uno sigue su propio camino. La estructura estrófica-versificada del tema de la primera *Balada* se encuentra también en los temas de la segunda y de la cuarta, aunque con diferencias.

En la segunda *Balada*, la estructura estrófica nunca desaparece del todo; en lugar de ello, la estrofa inicial de ocho compases se escucha dos veces, la sigue a continuación otra clase de estrofa de ocho compases, que modula a la dominante, y a la que de nuevo sigue la primera estrofa. Esta vez, la estrofa se varía un poco, como sucedía con el primer tema de la primera *Balada*, pero, en este caso, la melodía se extiende, no se disuelve. El tema no carece de acontecimientos de interés, pero su estructura narrativa es sencilla: se desarrolla en una única voz.²⁵

Chopin: segunda Balada, op.38, cc. 31-33.

Ejemplo 9

(Andantino)

Por otro lado, el tema de la cuarta *Balada* (que comienza en el c. 8) se parece al de la primera, pero es todavía más complejo. Los versos son más largos (cuatro compases en lugar de dos) y la estrofa es más sutil por lo que respecta a su construcción: su tercer verso (cc. 17-18) es en realidad medio verso y la respiración entre los versos varía en longitud. Cuando se repite la estrofa (en el c. 23) se adorna ligeramente. La segunda estrofa deja paso, como sucedía con la segunda estrofa en la primera *Balada*, a una estructura a dos voces que se mantiene apartada de la estructura estrófica narrativa (cc. 37-45). Como también sucedía en la primera *Balada*, la estructura estrófica retorna pero aquí esto no pasa sencillamente para acabar de cerrar la sección: después de ésto, la estrofa comienza de nuevo (c. 58). Esta vez con un contrapunto de semicorcheas, en su mayor parte en la voz correspondiente a la contralto, contra las corcheas del tema. La textura a dos voces, que antes había aparecido fuera de la estructura estrófica de la voz narrativa –como sucedía en el tema de la primera *Balada*– se ha integrado ahora en esa estructura. Con esta estrofa finaliza el tema, aunque sin la clausura de una cadencia; en lugar de ello, se aparta de esta estructura estrófica y se interrumpe (c. 71).²⁶ Pero, en

²⁵ De todos los modelos concretos que se han propuesto para las *Baladas* de Chopin, el más ampliamente aceptado ha sido "Świtezianka" de Mickiewicz para la segunda *Balada* (véase Jachimecki, *Frédéric Chopin et son oeuvre*, [París, 1930], p. 128). La relación puede haber sido inspirada por la semejanza en tonalidad, ritmos y texturas entre el tema principal de esta *Balada* y la versión musical que hizo Maria Szymanowska de "Świtezianka" (véase el ejemplo musical que aparece en Abraham, ed., *The Age of Beethoven*, p. 578). La virtud principal de esta comparación, tal como la lleva a cabo Jachimecki, es que destaca el hecho de que las dos últimas frases de la música (cc. 196-203) sugieren el retorno de la voz del narrador al final de la balada.

²⁶ Todos los analistas reconocen que los temas principales de Chopin son largos y complejos, pero, como es natural, no se ponen de acuerdo con precisión acerca de qué es lo que constituye un tema. Mi interpretación del tema principal de la cuarta *Balada* se encuentra mucho más próxima a la de Gerald Abraham en *Chopin's Musical*

este punto su longitud ya era el doble que la del tema de la primera Balada, lo que constituye, para este género, un comienzo de estructura narrativa inusualmente compleja.

El parecido de familia es menor por lo que respecta al tema principal de la tercera *Balada*. De hecho, ésta es la que más se distingue del conjunto de las *Baladas*. Su tema principal no presenta una estructura estrófica y versificada de la misma clase que los de las otras. Ciertamente, está articulada en versos de cuatro compases, pero los versos están agrupados de dos en dos y no en grupos de cuatro. También se encuentran baladas populares y literarias cuyos versos se agrupan en coplas: "*La hija del rey de los Elfos*" de Herder, que es una adaptación de una balada popular danesa, es un buen ejemplo. Pero Chopin no establece esta estructura en coplas de la misma manera en que establecía la estructura estrófica de las otras *Baladas*, a saber, por medio de la inmediata repetición de la música. No obstante, mantiene la estructura en coplas -versos de cuatro compases emparejados- en toda una página y a continuación, la interrumpe para dar lugar a un material de mayor continuidad (cc. 25-36) para luego volver a la copla inicial que, como hacía en la segunda Balada, extiende antes de dejar que se resuelva en una cadencia. En la medida en que este tema se sirve de la estructura estrófica no sólo para sugerir la articulación en versos y la forma musical de una balada, sino también para evocar la narración de un episodio en una balada, presenta una estrecha relación con los temas principales de las otras *Baladas* de Chopin.

Las relaciones entre los diversos temas de cada *Balada* son sorprendentemente similares de unas a otras. El tema principal de cada una es el único que encarna la estructura estrófica de una balada; este tema no sólo es principal por su localización en la obra, sino también por su presencia dominante, semejante a la de un narrador que siempre está presente, incluso cuando habla a través de los personajes de la historia. El tema principal siempre retorna, aunque nunca en su extensión original (excepto en la segunda *Balada*, en la que la reaparición del tema en los cc. 82-139 es más extensa y más dramática que el original). En su primera aparición, establece el proceso característico de la balada, se afirma por medio de la repetición insistente como sujeto inevitablemente presente con el que hay que contar. Más adelante en la obra, el tema se reitera a veces deslizándose casi sin ser sentido como en un sueño (en la primera *Balada*, cc. 93-94 y de nuevo en 193-194; la cuarta, c. 121 y 134-135). En la tercera *Balada* (cc. 189-192) y en la cuarta (c. 91) incluso se desliza en otro tema. En la primera *Balada* (cc. 194 y ss.), en la segunda (cc. 156 y ss.) y en la tercera (cc. 189 y ss.) el tema principal reaparece en el *finale* a modo de desenlace del decurso de la balada.

Style, p. 108 ("Primer sujeto: una elaboración del tema de 4 compases que abarca 73 compases") que a la de Leichentritt en *Analyse*, vol. 2, p. 31 (el tema principal acabaría en el c. 38, y a partir del c. 59 comenzaría una "repetición variada" de aquél). En relación con la primera *Balada*, estoy de acuerdo con Günther Wagner, *Die Klavierballade*, p. 26, en que el tema es de "naturaleza bipartita", pero, según este autor, la segunda parte (cc. 36-67) comenzaría donde yo situé el final del tema.

En las *Baladas* abundan los temas; la palabra toma muchas formas cuando canta una historia. Sin embargo, sólo hay unos pocos tipos de tema, que además reaparecen en todas las *Baladas*. Siempre hay un tema secundario, un segundo tema que retorna. En la tercera *Balada* hay incluso un tema *terciario*, en el c. 116 y que reaparece en el c. 231. Como los temas principales, estos temas tienen siempre segundas partes o extensiones en su primera aparición (p. ej., en la primera *Balada*, en los cc. 82-90). Las extensiones, como en las partes correspondientes de los temas principales, dan al complejo temático una contextura similar a la de un episodio de la historia; se omiten cuando el tema secundario reaparece (excepto en la primera *Balada*, en que el tema secundario reaparece la primera vez sin su extensión, en el c. 106 y la segunda con ella, en el c. 166).

El tema secundario aparece siempre en una tonalidad secundaria. De hecho, la presentación de dos temas importantes en tonalidades diferentes constituye una razón fundamental a favor de los análisis de las *Baladas* que las interpretan como formas de sonata. En su contraste temático entre el tema principal y el secundario, la primera *Balada*, tal como Carl Dahlhaus lo expresa, “recuerda de lejos” un movimiento de sonata.²⁷ Pero el grado de contraste entre los temas varía mucho de una *Balada* a otra y sólo en la tercera *Balada* el tema secundario se recapitula en la tonalidad de la tónica (en el c. 146) y el tema terciario se escucha sólo en la tonalidad de la tónica, (en los cc. 116 y 231). En todo caso, el tema secundario constituye un contrapeso al principal: si el tema principal representa ante todo la función narrativa, el secundario presenta una función más de caracterización, representando una de las fuerzas en conflicto en una historia (en la primera *Balada*, podría ser una relación amorosa, en la segunda, cierta fuerza destructiva).

Además de los temas primario y secundario, aparecen temas que luego nunca se retoman. Por lo general, se trata de temas breves, a menudo más similares a los temas de danza que a los de las canciones, a veces de construcción secuencial, y que a veces conducen sin interrupción a pasajes de virtuosismo (en la primera *Balada*, los cc. 36-44 y 138-154). Estos temas se asemejan a los pasajes de los textos de las baladas que tienen poco que ver con las fuerzas en conflicto y que sirven, sobre todo, para hacer avanzar la acción, pasajes que dan a la acción su “desarrollo precipitado”, pasajes en los que cada estrofa “nos presenta la acción un paso más allá”.²⁸ Estos temas musicales producen la sensación de aceleración de la acción por medio de sus ritmos enérgicos, las secuencias ascendentes, sus intensidades o velocidades crecientes. Se les podría llamar “temas precipitados”.

²⁷ Dahlhaus, *op.cit.*, p. 148.

²⁸ Gerould, *op.cit.*, p. 96. Gerould proporciona un ejemplo de un pasaje de esta clase.

Lo que resta de estas obras son los pasajes de virtuosismo. Estos pasajes son más “significativos” –por usar el término de Gerald Abraham– en los finales de las *Baladas*; en ellos, estos pasajes responden a los temas, a menudo transformando su material hasta hacerlo irreconocible. Pero estos pasajes pueden aparecer también en casi cualquier otro lugar de las obras. Excepto en los finales, su función principal suele ser de transición, puesto que las formas de transición en las *Baladas* de Chopin son tan distintivas como los tipos de temas.

Las clases de transición posibles están sugeridas en cierto modo en la expresión de los estudiosos de las baladas mencionada antes: “elipsis (o salto narrativo) y demora narrativa”. En efecto, en las obras de Chopin hay transiciones que “saltan”, en las que un tema se interrumpe y a continuación irrumpe el siguiente (véase el ejemplo 10). Las transiciones de “demora” aparecen o bien en la forma de prolongados pasajes de preparación sobre acordes de dominante (en la primera *Balada*, al segundo tema “precipitado” lo preceden doce compases de pasajes de virtuosismo sobre la armonía de la dominante, cc. 126-137) o bien en la forma de pasajes de reposo después de una cadencia (en la tercera *Balada*, cc. 50-52; en la cuarta, c. 134).

Chopin: segunda Balada, op.38, cc. 138-140.

Ejemplo 10

Algunas de las transiciones más grandiosas de Chopin –que, además, son las que más se parecen a lo que Gerould llama “efectos sorpresa”²⁹ de la narración de las baladas– son los que saltan después de un efecto de demora. En la primera *Balada*, por ejemplo, el pasaje de virtuosismo que se encuentra después del primer tema “precipitado” produce un auténtico frenesí de actividad sin apartarse de la cadencia de sol menor con la que se inicia (cc. 44-56). A continuación, la música toma un aire misterioso (véase el ejemplo 11).

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 56-69.

Ejemplo 11

The musical score for Example 11 consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 56-58) features a melodic line in the right hand with a slur and an 8va marking, and a bass line with chords and a 'rit.' marking. The second system (measures 59-61) continues the melodic line, with a 'calando' marking above the right hand and 'f' and 'rit.' markings in the bass. The third system (measures 62-64) shows the melodic line with a 'smorzando' marking and 'f' and 'rit.' markings in the bass. The fourth system (measures 65-69) begins with a 'riten.' marking, followed by 'meno mosso' and 'sotto voce' markings above the right hand, and 'pp' and 'rit.' markings in the bass. The score concludes with several asterisks and 'rit.' markings in the bass line.

Los cambios armónicos se hacen más lentos, pero enseguida la armonía, dubitativamente, comienza a moverse. Aparece una tríada aumentada (c. 59) que retorna suavemente a sol menor; a continuación, aparece de nuevo, pero ahora se desliza a la dominante de si bemol y lleva a cabo la primera modulación de la pieza. Las corcheas que habían prestado a este pasaje la sensación de actividad desaparecen ahora; la música se demora y durante tres compases se escucha una tranquila llamada de trompas sobre la armonía de dominante de *si b*. El “salto” tiene lugar cuando esta armonía se resuelve: un *si b* irrumpe en el registro grave sobre el tiempo fuerte del compás (c. 68) cuando todavía resuena la cuarta *do-fa* más arriba, y la aparición de un *la b* dos negras más tarde convierte el acorde en otra dominante. Este acorde de *si b* destaca no sólo porque se transforme enseguida en otra dominante, sino también porque cambia

el resultado de la modulación que había sido tan largamente preparada. André Gide alaba este “giro sorprendente” que “altera el paisaje” y lo compara a “uno de esos golpes de efecto de [Baudelaire]”.³⁰ En efecto, la transición produce el tema mismo que introduce, puesto que éste se ve impulsado por dicho “giro sorprendente”: la demora misma de la cuarta de la mano derecha produce y reproduce las mismas disonancias con respecto al bajo (véase el ejemplo 12).

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 67-75.

Ejemplo 12

The musical score for Example 12 consists of two systems of piano music. The first system, measures 67-71, is marked 'meno mosso' and 'sotto voce' with a 'pp' dynamic. It shows a transition from a more melodic passage to a virtuosic section. The second system, measures 72-75, features a triplet in the right hand. Below the staves are asterisks indicating specific notes or chords.

En las *Baladas* de Chopin, como se aprecia por este ejemplo, las transiciones a menu-do consisten en pasajes de virtuosismo. En estos casos, la voz que se escucha en esa música parece querer extender, elaborar o controlar la intensidad de la narración antes que relatar la línea principal de la historia. Pero también en este ejemplo se puede apreciar en qué alto grado las transiciones guardan relación con los temas de las *Baladas*.

En el siguiente pasaje de transición de la primera *Balada* encontramos por primera vez una transformación temática. Ha habido numerosas referencias a transformaciones temáticas en las *Baladas*, aunque a veces no se usaran estas palabras para caracterizarlas. Pero nadie hasta ahora ha dado cuenta cabal de las clases de transformaciones y de sus funciones. De hecho, esta expresión podría utilizarse para un enorme repertorio de prácticas de las *Baladas*. Todas ellas pueden considerarse lógicamente de la misma clase puesto que sirven a una función narrativa común. A la vez, merecen ser llamadas transformaciones temáticas, puesto que reconfiguran el material expuesto con anterioridad y corresponden más o menos

³⁰ André Gide, *Notes on Chopin*, traducción al inglés de Bernard Frechtman (Nueva York: *Philosophical Library*, [1949]; edición original en francés de 1948), p. 29.

fielmente a los ejemplos clásicos de transformación temática de las sinfonías de Berlioz o de las más importantes obras instrumentales de Liszt. No obstante, los procedimientos de Chopin se distinguen en varios aspectos de los que practican estos dos compositores. Mientras que Berlioz, por ejemplo, en su *Symphonie Fantastique* se concentra en la transformación de un tema, la *idée fixe*, Chopin se sirve a menudo de la transformación temática para conectar unos temas con otros. Esto es lo que hace precisamente el primer ejemplo mencionado que encontramos en la primera *Balada*.

En este ejemplo, la segunda parte del tema secundario -su extensión- se transforma en el tema principal. La transformación se lleva a cabo en varias fases que revelan poco a poco una relación entre los dos temas que de otra manera no hubiera llegado a manifestarse. Los tresillos de la frase conclusiva de la extensión (véase el ejemplo 13) se "corrigen" y transforman en corcheas, aunque todavía en la forma de una anacrusa de cinco notas (ejemplo 14) que se repite en formas diversas y sobre varias armonías, hasta que finalmente desemboca de repente en la breve frase "arabesco" del tema principal (ejemplo 15).

Chopin: primera Balada, op. 23, c. 89.

Ejemplo 13

Chopin: primera Balada, op. 23, c. 90.

Ejemplo 14

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 93-95.

Ejemplo 15

Podríamos calificar este proceso como “convergencia temática” para distinguirlo de otras clases de transformación temática. Chopin lo utiliza de nuevo en la cuarta *Balada* (cc. 121 y ss.) en un pasaje en el que la música, que recuerda al tema principal, se va transformando poco a poco en el tema introductorio. En la tercera *Balada* aparece un tipo algo diferente de convergencia, en la que el motivo descendente del segundo tema (c. 186) es contestado por el motivo ascendente del tema principal (c. 189) hasta que se funden en una única frase (cc. 201-204, ejemplo 16) que a su vez da paso a una recapitulación del tema principal, aunque transformado (c. 213).

Chopin: tercera Balada, op. 47, cc. 201-204.

(Allegretto)

Ejemplo 16

The musical score for Example 16 shows two systems of music. The first system starts at measure 201, marked with a fermata and the number '201'. It features a piano introduction with a descending motif in the right hand and an ascending motif in the left hand. The two motifs converge into a single phrase. The second system continues the piece, showing a crescendo and a ritardando marking. The score includes a star symbol at the end of the first system.

Estos tres ejemplos de convergencia temática ocurren en pasajes de carácter secuencial que modulan a tonalidades remotas; en el ejemplo de la primera *Balada*, la convergencia acontece durante una modulación de mi bemol mayor a la menor. En los tres casos, el tema que reaparece proviene del comienzo de la *Balada* y ha estado ausente durante un tiempo apreciable. El proceso modulador le presta un aire como de recuerdo lejano que está siendo recuperado, a la vez que el proceso de convergencia produce la sensación de que ha estado presente siempre aunque inadvertidamente. La combinación de ambos procesos -modulación y convergencia temática- otorga a estos tres pasajes la estructura de una conciencia culpable que, súbitamente, en un momento de falta de vigilancia (los tres pasajes son de carácter tranquilo y meditativo) tiene que reconocer cierto recuerdo que había reprimido. Por medio de la convergencia temática, Chopin manifiesta la ineludible presencia de un tema musical inicial a través de todas sus retiradas y retornos, la fuerza ineludible de las líneas inauales recitadas

por el narrador, las consecuencias inevitables del acto inicial de desafío que desencadena la balada.

En la primera *Balada*, el tema principal también sufre una transformación cuando retorna sobre una nota pedal de la dominante de la menor (cc. 94-105). Esta vez lo que se transforma es, más que nada, el carácter de la música y no tanto la identidad del tema; y lo hace gradualmente, de acuerdo con un proceso que podríamos llamar “transformación progresiva”. Incluso desde el momento en que comienza, el tema presenta un carácter más sombrío que antes, debido a la falta de resolución de la nota pedal. Pero esta transformación progresiva, en sí misma, no es la clásica transformación temática de Berlioz o de Liszt: un tema que se transforma completamente de carácter desde el mismo momento de su reaparición. Este caso de transformación progresiva no se completa hasta el final mismo de la formulación del tema. El tema desarrolla más y más tensión, que se expresa en un abrupto *crescendo* que se detiene repentinamente y que a continuación retorna (cc. 99 y 101). Finalmente, el anhelante motivo de dos notas que originalmente respondía al arabesco del tema principal se convierte en una frase de tres notas apasionada que llega a desplazar al arabesco (véase el ejemplo 17). Esta frase nos lleva a otro tema que presenta una nueva forma de transformación (en el c. 106); la transformación progresiva es un procedimiento de transición, lo mismo que la convergencia temática.

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 100-103.

Ejemplo 17

Cada una de las *Baladas* posteriores tiene un pasaje similar de transformación progresiva que empuja a la música hasta un estado de intensidad y tensión muy elevadas (en la segunda, en los cc. 156-167; en la tercera, a continuación del pasaje de convergencia temática considerado antes, en los cc. 205-212; en la cuarta, en la última estrofa del tema principal, cc. 58-71). En la primera *Balada* encontramos incluso un segundo pasaje de transformación progresiva, una transposición del primero a la tonalidad de sol menor (cc. 194-205) que conduce al *finale*, al desenlace de la obra. En todos estos casos, es el tema principal de la *Balada* el que se transforma. Parece muy lógico que sea el tema ligado con el acto inaugural del desarrollo de la balada el que permita a ésta ascender a lo más alto en su irreprimible camino, a

veces para desviar finalmente su energía y proseguir su curso, en otras ocasiones para llevarla a su desenlace.

La primera transformación progresiva de la primera *Balada* es de las que finalmente desvían su energía: la tensión de su dominante se resuelve finalmente en la tonalidad de la mayor cuando el tema principal es contestado por el segundo tema, que también se transforma en ese momento (c. 106). En este caso, se trata de un tercer tipo de transformación temática que apenas necesita una designación propia, puesto que corresponde al tipo hecho famoso por Berlioz y Liszt. El tema transforma completamente su carácter original. En este y en otros casos semejantes de las otras *Baladas*, también existe transformación en otro sentido: la tensión más bien sombría que se había construido en el pasaje anterior aquí se convierte en energía exuberante. En la primera *Balada*, el trabajo de desarrollo narrativo de la balada se puede identificar especialmente bien con el tema principal y la voluntad de escapar de dicho desarrollo puede identificarse con el segundo tema; la transformación del segundo tema en este punto de la obra parece representar la escena o el momento en que dicha voluntad se expresa más directamente. Las sutiles reminiscencias del tema principal no consiguen acallar semejante inmediatez,³¹ ni tampoco se disipa la energía del pasaje cuando el tema se desvía de su curso original y se interrumpe en el punto de mayor tensión de la obra hasta ese momento (las octavas en los registros extremos a intervalo de tritono del c. 124). En lugar de eso, dicha energía, ahora canalizada en un movimiento continuo de corcheas, persiste en las dos escenas siguientes, la segunda de las cuales consiste en una ulterior transformación del tema secundario.

En esta nueva transformación (cc. 166-187) el tema se escucha en toda su longitud original, incluida la segunda parte -su extensión-. En cualquier caso, resulta más característico de Chopin, cuando escribe transformaciones temáticas al estilo de Berlioz-Liszt, apartar el tema de su curso original una vez ha establecido su nuevo carácter. Los ejemplos más claros de esta práctica en las *Baladas* posteriores se encuentran en la aparición final del tema principal en la tercera (cc. 213-225) y del segundo tema en la cuarta (cc. 169-191).³²

La transformación temática en las *Baladas* toma varias formas, ninguna de las cuales es única o característica de estas obras ni de Chopin. No obstante, Chopin es muy original por lo

³¹ Los comienzos de los dos temas presentan una estructura armónica y melódica similar que León Plantinga estudia en su obra *Romantic Music*, pp. 200-202 [ed. castellana, *La música romántica*, traducción de Celsa Alonso, Madrid, Akal, 1992, pp. 219-221]. Gerald Abraham argumenta, además, que la frase arabesco del tema principal ha "extendido sus ramillas para abrazar cuatro compases" de esta transformación del tema secundario.

³² Justo antes de este pasaje de la cuarta *Balada*, reaparece el tema principal en una forma que naturalmente debería calificarse más bien de variación que de transformación. Al extraordinario pasaje que conduce a esta variación sí que cabría calificarlo de "transformación", bien que en un sentido especial: se trata de una estructura onírica que emerge tentativamente a partir de los fragmentos del tema en medio de su estrofa.

que respecta a la función que dichas transformaciones desempeñan en estas obras. No tienen, por ejemplo, la función generativa que tiene en muchas obras de Liszt, creando nuevos episodios o nuevos movimientos a partir de un tema dado. Las transformaciones de Chopin permanecen en lo fundamental dentro del movimiento o del ritmo que predominan en la obra. Ciertamente, desempeñan una función unificadora, pero no porque llevan una única *idée fixe* a los diversos episodios musicales como en la *Symphonie Fantastique*. Más bien, permiten a Chopin desarrollar una “única línea de acción” en sus Baladas. Le permiten hacer avanzar el movimiento de la acción sin tener que presentar una cantidad excesiva de nuevos materiales. Unifican la obra en el sentido especial de que aproximan entre sí los temas que ya han aparecido. Esto lo consiguen haciendo manifiestas las conexiones entre los temas y también confiando a los temas nuevos caracteres que les permiten relacionarse entre sí. Puesto que establecen un puente entre los temas narrativos y los temas de caracterización, las transformaciones temáticas median entre los dos planos de representación de las *Baladas*: la representación del acto de narrar y la representación de la cosa narrada.

Las diversas clases de transformaciones apuntan a un objetivo común. En la primera *Balada*, por ejemplo, las tres transformaciones –cada una de una clase diferente– se suceden muy seguidas (cc. 89-124). Contempladas las obras en conjunto, las transformaciones tienden a acumularse en las partes centrales. Esta situación se explica por su función en la narración: al concentrar energías, al reunir temas que parecían independientes, fuerzan a la acción a llegar a un resultado. Impulsan el desarrollo de la balada desde el acto inicial de desafío hasta la antesala del desenlace. Sólo en un caso se escucha una transición durante el desenlace mismo: la tercera Balada –excepcional por su “final feliz”,³³ además de por otras razones– presenta en su conclusión una transformación temática de las que Edward Cone llama una “apoteosis”.³⁴ Pero incluso esta transformación desempeña una función específica en el desarrollo de la balada: constituye el primer y único retorno del tema principal, que había desaparecido durante prácticamente toda la pieza.

³³ Siempre se ha alabado la grandeza de los finales trágicos de las baladas, pero lo cierto es que en el repertorio literario y popular que conoció Chopin no faltaban las baladas con finales felices. En algunos repertorios, las baladas cómicas pueden incluso superar en número a las trágicas. Véase D. K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898* (New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1959), pp. 263-264.

³⁴ Véase Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (Nueva York: W. W. Norton, [1968]), pp. 83-84.

ESTRUCTURAS DE LA ORGANIZACIÓN GLOBAL

La estructura de *balada*, tal como la concibe Chopin, parece requerir tres clases de acontecimientos musicales: la formulación de los temas, la transformación de éstos y la resolución. Puede pasar que se sirva de estos tres acontecimientos musicales para articular la *balada* en una forma musical tripartita, pero no es necesario. Ciertamente, las baladas populares y literarias que Chopin conocía ofrecían la forma tripartita como uno de los modelos posibles. “Muchas baladas”, escribe David Buchan acerca del repertorio escocés, “presentan una organización conceptual ternaria que domina la historia como un todo”.³⁵

La primera *Balada*, si prescindimos de su introducción “pre-narrativa”, tiene, de hecho, una forma musical tripartita. Esta forma se manifiesta en la estructura de la voz narrativa de la obra. Las tres apariciones del tema principal –cada una de las cuales irrumpe de manera llamativa en un momento en que la pieza había perdido, en cierta medida, su ímpetu– anuncian el comienzo de cada una de las tres partes o episodios de la forma musical (véase el diagrama 1).

Diagrama 1 Chopin: primera Balada, op. 23. Forma en tres episodios.

	EPISODIO 1					EPISODIO 2					EPISODIO 3
	Escena 1		44 Pasaje de virtuosismo	Escena 2		Escena 1		154 Pasaje de virtuosismo	Escena 3		208-64 Conclusión (Pasaje de virtuosismo)
c. 1	8	36		68	94	106	124		138	166	
Intro- ducción →	Tema principal	Primer tema “precipitado”	Tema secundario	Tema principal	Tema secundario	Pasaje de virtuosismo	Segundo tema “precipitado”	Tema secundario	Tema principal		

Diagrama 2 Chopin: tercera Balada, op. 47. Forma en tres episodios.

	EPISODIO 1 (Escena 1)	EPISODIO 2 (Trama principal)			EPISODIO 3 (desenlace)			
		1 ^{er} cuadro	2 ^o cuadro		3 ^{er} cuadro			
c. 1	52	103	116	144	183	213	231	
	Tema principal	Tema secundario con extensiones	Tema secundario	Tema terciario con extensiones	Tema secundario	Convergencia del tema principal y del secundario	Tema principal	Tema terciario

El primer episodio se inicia con la formulación completa del tema, que establece la voz narrativa y expresa la tensión de la historia a la vez que presenta la primera escena de la acción. Los dos episodios siguientes, por contraste, no se inician hasta que han sido introduci-

³⁵ Buchan, *The Ballad and the Folk*, p. 116.

dos por el tema, que retoma brevemente su voz y tensión sobre una pedal de dominante. Cada uno de los dos primeros episodios consiste en dos "escenas" temáticas separadas por un pasaje de virtuosismo; el tercero consiste en una escena independiente dominada por un pasaje de virtuosismo. Los dos primeros son aproximadamente iguales en longitud (cc. 8-93 y 106-193) el tercero es considerablemente más breve (cc. 208-264, a un tempo más rápido). La progresión musical, desde la formulación de los temas pasando por su transformación, hasta llegar a la resolución, se lleva a cabo en estos tres episodios, lo mismo que el desarrollo narrativo de la balada, desde el acto de desafío inicial, pasando por el desarrollo de la acción, hasta el desenlace.

La segunda y la cuarta *Balada* tienen formas similares en tres etapas. En la segunda, los dos primeros episodios (cc. 1-81 y 82-155) se inician con extensas formulaciones del tema principal y el tercero se introduce con una breve transformación de dicho tema (cc. 156-167). En la cuarta *Balada* la introducción retorna (en el c. 129) seguida del tema principal (c. 135) para dar comienzo al segundo episodio, el tercer episodio es introducido por medio de una especie de esqueleto de la introducción (c. 203). La tercera *Balada* también presenta una forma en tres episodios, pero el episodio central se caracteriza por la ausencia del tema principal. El episodio central es, en palabras de Buchan, en sí mismo, "una suerte de trama principal... desarrollada en tres fases"³⁶ (véase el diagrama 2). Cada una de las tres fases o cuadros, es introducida por el segundo tema (cc. 52, 103 y 144); la tercera -en la cual finalmente reaparece el tema principal- desemboca directamente en el desenlace, anunciado por la "apoteosis" de dicho tema principal (c. 213). El episodio central, formado por una serie de tres pruebas por las que pasa el personaje central, otorga a esta tercera *Balada* la forma más ritualista de las cuatro.

La forma en tres episodios, por sí misma, no da cuenta de toda la organización de las *Baladas*. Simultáneamente hay otras estructuras presentes que organizan la misma música de otras formas. En la primera *Balada*, por ejemplo, uno de los climaxes más importantes de la obra se produce justo en el punto medio del segundo episodio: se trata del antes mencionado tritono en *fff* entre octavas en los registros extremos (c. 124); con él se interrumpe la exposición del segundo tema de la *Balada*. Este estallido divide la *Balada* prácticamente por su punto medio; al final de la obra se encuentra un estallido similar -se trata también de un tritono en *fff* entre octavas en registros extremos- (c. 258) que conduce sin pausa hasta el acorde final. Las dos mitades en las que queda dividida la *Balada* por este gesto tan evidente (o, si se prefiere, por este par de gestos) contrastan entre sí por lo que se refiere al ritmo y a las dinámicas (véase el diagrama 3). La segunda mitad de la obra procede en su mayor parte a

³⁶ *Ibid.*, p. 114.

tempi más rápidos que la primera (dos compases después del punto de articulación aparece la indicación *sempre più animato*) y en un flujo estable de corcheas en lugar de negras. La música de la primera mitad es predominantemente tranquila aunque alcanza el *fortissimo* poco antes de la división (c. 106), el resto de la pieza se mantiene en un nivel dinámico semejante salvo algún que otro respiro hasta el final.

Diagrama 3

“Contrapunto” de estructuras en la primera Balada, op.23. Los paréntesis en el diagrama del ritmo indican pasajes que constituyen una excepción al patrón general de reducción de la duración de las notas. Igualmente, los paréntesis en el diagrama de las dinámicas indican pasajes que constituyen una excepción al patrón general (primera mitad tranquila seguida de una segunda mitad de dinámicas más elevadas).

ESTRUCTURAS BIPARTITAS		c. 124 tritono					c. 258 tritono					
RITMO	c. 1 Largo C	8 Moderato 6/4 negras	45 (<i>Sempre più mosso</i> corcheas)	68 <i>Meno mosso</i> negras	82 (corcheas)	94 <i>A tempo</i> negras	126 <i>Sempre più animato</i> corcheas	194 (<i>Meno mosso</i> negras)	208-64 <i>Presto con fuoco</i> ♯			
DINÁMICAS	c. 1 (<i>f</i>)	8 <i>p</i>	48 (<i>f - dim.</i>)	68 <i>pp</i>		106 <i>ff</i>	124 <i>fff - (dim.)</i>	154 <i>ff</i>	194 (<i>pp</i>)	208 <i>ff</i>		
ESTRUCTURA SIMÉTRICA DE LAS TONALIDADES												
c. 1	68			94	106	126		194				
Sol menor	Mi bemol mayor			La menor	La mayor	Mi bemol mayor		Sol menor				
ESTRUCTURA TEMÁTICA EN TRES EPISODIOS												
c. 1	EPISODIO 1				94	EPISODIO 2					194	EPISODIO 3
	Escena 1		44	Escena 2		Escena 1		Escena 2		Escena 3		
Intro- ducción →	8 Tema principal	36 Primer tema "precipitado"		Pasaje de virtuosismo	68 Tema secundario	Tema principal →	106 Tema secundario	124 Pasaje de virtuosismo	138 Segundo tema "precipitado"	154 Pasaje de virtuosismo	166 Tema secundario	Tema principal →

De acuerdo con los estudiosos de las baladas y de otras manifestaciones de la narrativa oral, las estructuras bipartitas pueden presentar una relación de equilibrio u oposición entre los elementos³⁷ de ambas, como sucede aquí con el ritmo y las dinámicas. A la vez, las estructuras bipartitas hacen posible una organización simétrica o en marco.³⁸ De hecho, ciertos estudiosos han destacado la organización simétrica de la primera *Balada*. Los analistas que se han ocupado sobre todo de en qué medida la forma de la obra se halla próxima a la forma

³⁷ Véase *ibid.*, p. 57.

³⁸ Buchan advierte que “los ritmos binarios y anulares de la estructura narrativa deben considerarse conjuntamente a causa de la relación fundamental que guardan entre sí... aquí se hace explícita” (*Ibid.*, p. 121).

sonata señalan que los dos temas se reexponen en orden inverso a como se exponen.³⁹ Uno de ellos, Gerald Abraham, advierte que esta inversión contribuye a dar a la obra un “perfil semejante a un arco”.⁴⁰ Pero este perfil tan sencillo no revela la medida en que realmente hay relaciones simétricas presentes en la obra. Como la mayor parte de los analistas, Abraham considera una coda todo el episodio final de la obra (el *presto con fuoco* que yo había identificado como el desenlace del desarrollo de la balada) y no dice nada acerca de qué sucede en ella. Franz Eibner, el único analista que examina esta sección con cierto detalle, es uno de los que con más vigor se oponen al intento de analizar la *Balada* como una forma sonata; para él sólo los últimos 15 compases de la obra pueden calificarse de coda.⁴¹ Considera toda la sección del *presto con fuoco* como una idea nueva y sólo encuentra en ella una referencia al material temático previo.⁴² Gran parte de lo que aparece en esta sección es nuevo, desde luego, pero como desenlace y conclusión de la obra se relaciona de diversas maneras con el material del principio -el acto inaugural de la balada- proporcionando así un marco a la obra como un todo. De hecho, la sección apenas tiene sentido si no es como “ajuste de cuentas” con el material que abría la obra. Por lo tanto, para entender la forma de *balada* de Chopin, es fundamental llevar a cabo un análisis de este proceso temático de desenlace -en esta y en las otras *Baladas*-.

En la primera *Balada*, el desenlace no llega como una formulación nueva y transformada del tema inicial. Más bien, llega como un estallido de energía furiosa -Chopin exige que se interprete *con fuoco*- que se ha ido construyendo progresivamente a lo largo de la *Balada* y que ahora, por así decir, consume y aniquila los temas anteriores dejando de ellos tan sólo unos pocos restos dispersos. La sección se introduce, como ya sucedía con el movimiento principal de la *Balada*, mediante una frase cadencial (acorde de $\frac{6}{4}$ del i, dominante V⁷ y i, en sol menor) que cambia a un nuevo ritmo y a un *tempo* más rápido (véase el ejemplo 18). En dicha frase cadencial, todavía podemos escuchar en el primer tiempo del c. 207 una versión de paso del acorde del comienzo (c. 7) que incluía la “nota clave” que anticipaba el tono afectivo de la obra (la apoyatura de *mi*^b). Pero en la primera frase de la nueva sección, sólo queda del tema principal la progresión armónica (i- ii⁷- V⁷- i) de su primera frase (cc. 9-11) y el rasgo rítmico de que comienza las frases melódicas justo después del ataque del tiempo.

El nuevo acorde que se escucha a continuación (en el c. 216) -y que se repite insistentemente durante unos doce compases- no proviene del tema principal, sino de la introduc-

³⁹ Véase Leichtenritt, *op. cit.*, vol. 2, p. 2; Hedley, *op. cit.*, p. 174; Abraham, *Chopin's Musical Style*, p. 155; Franz Eibner, “Über die Form der Ballade Op.23 von Fr. Chopin”, *Annales Chopin* 3 (1958), p. 111, n. 3; Wagner, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰ Abraham compara la forma de la obra con la del primer movimiento de la *Symphonie Fantastique*.

⁴¹ Eibner, “Über die Form der Ballade...”, p. 110.

⁴² El motivo del c. 243, que proviene de los cc. 201-202.

ción: se trata del acorde de sexta napolitana con el que comienza la *Balada*. Pero ahora lo que en la frase inicial era un final no conclusivo (el *lab* que va a *sol* y después a *fa#*) se resuelve adecuadamente (véase el ejemplo 19). La música continúa esta vía reelaborando materiales del comienzo de la obra, hasta que desciende hasta un *re* en octava en el registro más grave del piano (c. 242) y a partir de este momento comienza una nueva fase del pasaje conclusivo (véase el ejemplo 20).

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 206-212.

Ejemplo 18

Acorde con la nota clave

poco riten.

il più forte possibile

Presto con fuoco

fz

8va

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 216-217.

(*Presto con fuoco*)

Ejemplo 19

fz

8va

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 242-250.

(*Presto con fuoco*)

Ejemplo 20

fz

cresc.

6

6

6

Ejemplo 20 cont.

Este *re grave* inicia una larga cadencia, la cadencia final de la obra, que termina en un *sol grave* diez compases más tarde. Las dos notas están enlazadas por medio de una enorme escala que barre el teclado de abajo arriba primero y de arriba abajo después, un recuerdo de los pasajes de virtuosismo que han impulsado la narración a lo largo de toda la *Balada*. En el punto culminante de este pasaje (el comienzo del c. 246) la escala cromática desemboca en un floreio de cinco notas que se deriva de la segunda frase de la introducción (véase el ejemplo 21). Justo antes, el motivo derivado por transformación del tema principal (en los cc. 201-204) se escucha en la mano izquierda (243-245). El motivo termina y aparece el floreio de la introducción sobre un acorde que es –como el “acorde de la nota clave”– un acorde de dominante con una apoyatura múltiple. Este es el momento de la verdad de la narración musical, cuando los motivos de la introducción y del tema principal convergen sobre una transformación del acorde que antes los separaba.

Chopin: primera Balada, op. 23, c. 5.

Ejemplo 21

Esta versión del acorde se resuelve más delicadamente que el primero, pero el proceso conclusivo continúa todavía. El fuego que anima este proceso arroja fragmentos de material musical en los que algún elemento de la introducción se funde con algún otro episodio prin-

principal de la *Balada* (véase el ejemplo 22). Primero aparece una escala ascendente, un elemento escuchado frecuentemente en la parte central de la *Balada*, pero ahora en octavas sin acompañamiento, una “voz” que no se había escuchado desde la introducción. A continuación, un acorde suave se repite tres veces con un ritmo tomado de la transformación del tema principal (cc. 243-245; véase el ejemplo 20), pero que también se había escuchado antes en la introducción (véase el ejemplo 23). En tercer lugar, se escucha otra frase en octavas sin acompañamiento que constituye una transformación de la “frase arábescó” del tema principal.

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 250-264

Ejemplo 22

250 (Presto con fuoco) *riten.*
fz *p*

253 *f* *riten.*

256 *riten.* *accel.* *poco riten.* *accel.*

260 *riten.*

Ejemplo 23

Chopin: primera Balada, op. 23, cc. 6-7.



Los tres fragmentos que siguen son expansiones de los tres anteriores; el tercero del grupo (c. 257) no sólo funde las octavas sin acompañamiento de la introducción con la “frase arabesco” del tema principal, sino que también incorpora las notas del acorde de la nota clave. En el fragmento final (cc. 258-262) el tritono tomado del punto medio de la Balada (c. 124) inicia dos escalas en movimiento contrario (reuniendo así la escala ascendente y la descendente de los cc. 242-250) que convergen en la más poderosa de todas las frases musicales en octavas desnudas. La voz que emerge al final de la *Balada* es la misma que se había escuchado al comienzo, a pesar de la transformación que ha sufrido en el curso del desarrollo de la narración: canta igualmente con frases inconexas, con cierto timbre humano pero extendido más allá del rango que puede alcanzar cualquier voz humana. Chopin ha enmarcado la Balada con dos breves pasajes que se reflejan y que están estrechamente relacionados.

Dotada de esta estructura de marco, la primera *Balada* presenta una organización general simétrica y en arco, aunque no tanto desde un punto de vista temático, sino más bien tonal. En última instancia, la pieza tiene tres partes que comienzan con el mismo tema. No obstante, la estructura de la disposición de las tonalidades sigue lo que Abraham llama un “perfil semejante a un arco”. La música modula de sol menor a mi bemol mayor, a continuación a la menor y la mayor, en torno a su punto medio vuelve a mi bemol y finalmente a sol menor (véase el diagrama 3). Esta estructura tonal aunque resulte poco convencional, es sencilla y equilibrada, quizás hasta resultar sorprendente, si tenemos en cuenta lo atrevidas que son las modulaciones. Dos de ellas, incluida la modulación de mi bemol a la menor (cc. 90-94) descrita más arriba, sorprenden porque tienen lugar durante un proceso de convergencia temática. Todas ellas sorprenden porque se realizan por medio de lo que hemos llamado el procedimiento de “la elipsis y la demora narrativa” (aunque, en el caso de la primera modulación a mi bemol, también descrita más arriba, habría que decir mejor “demora y elipsis”). En las modulaciones con convergencia temática, Chopin procede sencillamente por medio de un pequeño salto o una serie de saltos pequeños del acorde de tónica de la primera tonalidad al acorde de tónica de la otra tonalidad y a continuación se demora sobre una pedal de dominante durante unos cuantos compases, dejando que la nueva tonalidad se consolide. En con-

traste, el pasaje de transición más largo de la obra que presenta un carácter convencional no modula en absoluto (cc. 146-166).⁴³

El “arco” de la estructura tonal ayuda a hacer más evidente el proceso “narrativo” de la balada. El primer acto, que se desarrolla en sol menor encuentra respuesta en el desenlace en sol menor. Entre tanto, en el intervalo en que se elude dicho desenlace, la música pasa por otras tonalidades, sobre todo mi bemol; en el centro mismo de la obra, el desenlace parece encontrarse lo más lejos posible cuando se escucha el tema secundario en su forma más exuberante, en la tonalidad más remota de la (cuyo carácter remoto, por cierto, se acentúa deliberadamente).

Los temas se coordinan de manera sencilla con las tonalidades (véase de nuevo el diagrama 3): el tema principal se escucha dos veces en sol menor y una vez en la menor, el secundario, dos veces en mi bemol mayor y una en la mayor. Sin embargo, la estructura temática en tres episodios no encaja de manera sencilla con la estructura simétrica de las tonalidades, la estructura de marco o las estructuras bipartitas de las dinámicas y del ritmo. Las modulaciones ocurren en los puntos de transición entre los episodios, aunque también en su interior. La tonalidad de mi bemol se escucha sólo al final de los episodios 1º y 2º; la tonalidad de la, sólo al comienzo del segundo. La introducción queda fuera de la estructura en episodios, pero el pasaje final que responde a la introducción sí queda incluido en ella. El punto de inflexión y clímax de la estructura bipartita llega en el segundo episodio, bastante antes de su punto intermedio. Las estructuras tripartitas y bipartitas de la Balada parecen funcionar en cierto modo independientemente y no acentúan siempre –con los medios propios de cada una– los mismos momentos o acontecimientos musicales.⁴⁴

Las diversas organizaciones estructurales, por lo tanto, no se refuerzan siempre unas a otras. En lugar de ello, crean una compleja progresión con un número relativamente elevado de momentos de clímax o puntos de inflexión de diversas clases. Constituyen una progresión de la clase que David Buchan llama arquitectónica “contrapuntística” en lugar de “concurrente”. En la arquitectónica contrapuntística, escribe: “las articulaciones de las unidades de las diversas estructuras no siempre coinciden y las estructuras mismas se entrelazan en una suerte de contrapunto”. Las baladas que corresponden a este modelo suelen ser las de narración más extensa (las que descansan más en la narración y menos en el diálogo) y “suelen estar

⁴³ Abraham muestra que tales transiciones no modulatorias son características de Chopin; véase *Chopin's Musical Style*, pp. 83-84.

⁴⁴ Jim Samson, *The Music of Chopin* (Londres: Routledge & Kegan Paul, [1985]), p. 179, reconoce igualmente dos patrones en conflicto en la primera *Balada*: uno en forma de “arco que abarca toda la obra” que presenta en su punto culminante el “episodio en ritmo de vals”, y un “ímpetu que crece hasta el final de la obra y que se consigue por medio de oleadas sucesivas de tensión y relajación”.

articuladas en tres actos, al menos alguno de los cuales incluye a su vez varias escenas; suelen mantener, además, una relación de conjunto equilibrada entre los actos y las escenas".⁴⁵ Esta descripción parece perfectamente apropiada en sus diversos aspectos para la primera *Balada* de Chopin. Pero Chopin, lo mismo que la señora Brown de las Falkland, la cantante cuyo repertorio describe Buchan, no estructura sus *baladas* siempre de la misma manera.

Cada una de las *Baladas* presenta varias estructuras de conjunto diversas, además de la estructura temática en tres episodios, pero cada una difiere de las demás en sus estructuras y en la manera en que las diversas estructuras se coordinan entre sí. La segunda es única por su final. Su último episodio, como sucedía en la primera *Balada*, constituye el desenlace de las dos secciones temáticas presentadas al comienzo, pero en este caso no se produce la convergencia de las mismas. En lugar de ello, se reexponen sucesivamente y en orden inverso (el tema secundario en los cc. 168-196 y el principal en los cc. 196-203) lo que presta al conjunto de la obra una estructura de doble marco. No hay más estructuras simétricas en esta *Balada*: la obra ni siquiera termina en la tonalidad con la que comienza. La inconfundible estructura bipartita corresponde a una división de cada uno de los episodios –en virtud de una oposición temática, de ritmo, tonalidad, dinámicas y carácter a la vez– y no de la obra en conjunto. Así como la primera *Balada* se adecua perfectamente a la definición de la arquitectónica "contrapuntística", la segunda encaja en su definición de la arquitectura "concurrente": "Las unidades de articulación de las diversas estructuras coinciden, de modo que producen escenas claramente definidas".

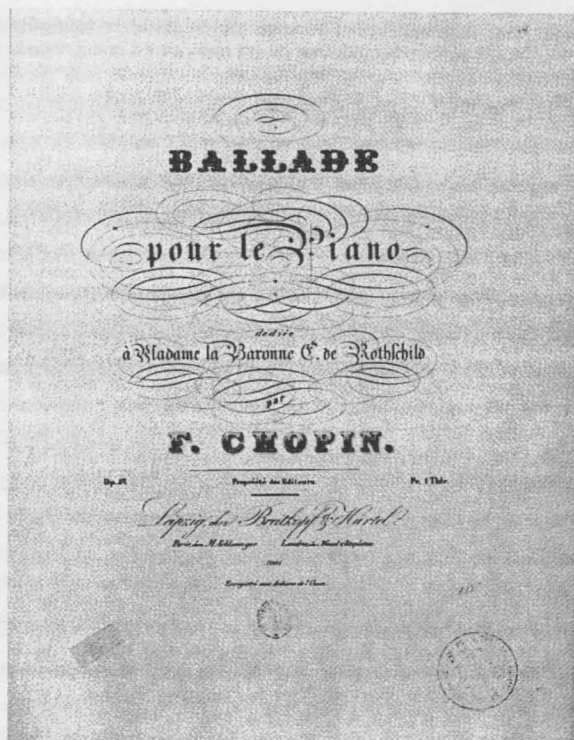
En la tercera *Balada*, el episodio final culmina su estructura de marco y a la vez su estructura temática bipartita (véase el diagrama 2). El marco se completa con el retorno –único en toda la pieza– del tema principal (c. 213); la estructura bipartita se completa con la reaparición –también única en toda la pieza– del tema terciario (c. 231) cuya primera aparición señalaba el punto medio de la *Balada* (c. 116). Al igual que sucedía con los dos temas del último episodio de la segunda *Balada*, los temas principal y terciario de la tercera no convergen en ningún momento (aunque antes sí habían convergido el tema principal y el secundario). La estructura rítmica y la dinámica no coinciden con la temática y la tonal. Como en la primera *Balada*, la coordinación de las estructuras es más de carácter contrapuntístico que concurrente, pero aquí el efecto es menos radical: mientras que en la primera *Balada*, el contrapunto de estructuras parecía multiplicar los momentos de contraste extremo, en la tercera, los cambios en uno de los planos estructurales quedan suavizados por la continuidad de los otros.

⁴⁵ Buchan, *op. cit.*, p. 135.

La cuarta *Balada*, en muchos aspectos, es la que sigue el esquema de la primera más fielmente, con una mayor sofisticación, pero con bastante menos de ese carácter indómito que Schumann tanto apreciaba en aquélla. La sofisticación de la cuarta se aprecia muy bien en sus modulaciones: no sólo presenta una estructura moduladora mucho más rica, sino que, además, prácticamente cada modulación se realiza por medio de una nueva y sutil vuelta de tuerca al procedimiento de “la elipsis y la demora”. Por ejemplo, Chopin se mueve de su tema principal en fa menor a si bemol mayor, la tonalidad de su tema secundario, sin modulación alguna. Simplemente, interrumpe el tema principal en mitad de una frase en si bemol menor; a continuación, se sitúa en un acorde de la dominante de si bemol en el que se demora unos seis compases (cc. 74-79) antes de llegar a la tónica, si bemol mayor. Pero justo antes de comenzar el nuevo tema, se desliza rápidamente de si bemol mayor a la mayor y de nuevo a si bemol (cc. 81-84) creando la sensación de que el nuevo tema llega como caído del cielo, mientras que a la vez deja claro que brota directamente del tema principal. En la primera *Balada*, por medio de la convergencia temática, se evidencia paradójicamente la relación estrecha y a la vez remota entre los temas; en la cuarta, la paradoja se extiende también a la relación armónica entre ellos.

Las estructuras bipartitas se desarrollan menos en la cuarta *Balada* que en la primera. Una vez más, hay una introducción que retorna aunque ahora su función estructural consiste en definir el comienzo de cada uno de los episodios de la estructura ternaria, antes que en crear una forma de marco. De hecho, no hay marco en esta *Balada*, puesto que en la sección final, en el desenlace intervienen el tema principal y el secundario, pero no la introducción. Más aún, no hay simetría de conjunto ni en la estructura tonal ni en ninguna otra. Se destaca el punto medio de la obra, ciertamente, pero como un momento de reposo –en la cadencia (c. 134) justo después del retorno de la introducción– en lugar de como un clímax y punto de ruptura, como en la primera *Balada*. A causa de las proporciones de los tres episodios de esta *Balada*, este momento de reposo llega justo después del comienzo del segundo episodio: difícilmente podría parecer independiente de la estructura ternaria. Del mismo modo, el cambio a un ritmo más movido en la segunda parte de la *Balada* no llega en un momento de clímax: los tresillos de semicorcheas que dominan la segunda mitad de la obra se insinúan poco a poco (en torno al c. 157) en la melodía ornamentada del tema principal que retorna en ese punto. En consecuencia, hay estructuras independientes de la estructura en tres episodios en esta *Balada*, pero no proporcionan “puntos” que se proyecten “contra” dicha estructura ternaria. Más bien, prestan un impulso fluido a la secuencia ordenada de escenas musicales.

Portada de la edición original de la Cuarta Balada, op. 52, de Chopin (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1843). Reproducida con permiso de la Biblioteca Houghton, Universidad de Harvard.



Las cuatro *Baladas* de Chopin presentan varias estructuras de conjunto comunes; pero aparte de la estructura en tres episodios, no hay otras estructuras que puedan definir una forma musical característica (e incluso la estructura ternaria común no se identifica siempre de la misma manera). ¿Es posible decir, entonces, que Chopin acuñó para este su nuevo género musical una forma musical propia? La respuesta tiene que ser no, si aceptamos que una forma musical tiene que tener una secuencia fija de los acontecimientos temáticos y los armónicos o una correspondencia fija entre ellos. A este respecto, lo más que han concedido los primeros estudiosos de estas obras es que cada una de las *Baladas* de Chopin representa una adaptación –quizás, más bien, una distorsión– diferente de la forma sonata; a otros, incluso esto les ha parecido demasiado.

Cabe imaginar que Chopin, no habiendo encontrado en las baladas poéticas y musicales ningún modelo poético uniforme más que en el nivel de la estrofa, se sintió con libertad para inventar una forma musical diferente para cada una de sus *Baladas*. Algunos de los contemporáneos de Chopin consideraban el canto popular de baladas como un arte improvisatorio y fluido. Goethe, por ejemplo, escribe en 1821:

El cantante... posee el acervo de elementos de su tema -sus figuras, las acciones y los sentimientos- tan profundamente en su espíritu que no sabe cómo los sacará a la luz. Puede que comience en un tono lírico, épico o dramático y que proceda cambiando la forma a voluntad, para apresurarse y llegar al desenlace o demorándolo considerablemente.⁴⁶

Pero en el mismo ensayo, Goethe también escribió acerca de un sentido amplio en el que las baladas de todos los pueblos “proceden siempre de la misma manera en los mismos asuntos”.

La mayor parte de los estudiosos actuales proporcionan un mecanismo que permite reconciliar ambas observaciones. David Buchan compara dos versiones de la misma balada, interpretadas por el mismo cantante con “varios meses de diferencia”, como sigue:

La versión A tiene dos actos con tres escenas cada uno y la versión B tiene tres actos con dos escenas cada uno. Aunque las organizaciones individuales son diferentes, el método de organización -en patrones binarios y ternarios- es el mismo; y a pesar de que las estructuras puedan diferir, la historia misma no cambia en lo esencial.⁴⁷

Así pues, incluso las recreaciones de la misma balada por parte del mismo intérprete -o como Buchan y otros dirían, las diferentes versiones de una misma balada que conoce un cantante- presentan diferentes organizaciones formales, pero éstas resultan de un mismo y característico “método de organización”.

En sus cuatro *Baladas* Chopin se sirve de algo semejante a ese método de organización. Todos los materiales musicales y los procesos presentes en estas obras -los temas que encierran los episodios cargados de acontecimientos en estrofas narrativas, las transformaciones temáticas que evidencian la proximidad de lo aparentemente remoto, los enérgicos desenlaces que recogen los temas y los motivos iniciales- se aproximan, en virtud de los medios musicales utilizados, a las características de la narración de las baladas. Por lo tanto, difícilmente puede sorprender el que Chopin también recurra a la balada como modelo de su método para organizar esos materiales. En ambos casos, el resultado fue algo nuevo en el campo de la música instrumental. Su adaptación de ese “método de organización” característico de las baladas produce una forma musical de un tipo inusitado. No se trata ni de una forma ternaria ni de una forma binaria, ni siquiera de alguna forma peculiar de combinar ambas. Las Baladas de Chopin presentan una forma común en el mismo sentido en que las baladas presentan una forma narrativa común: sea cual sea el ritmo de las estructuras globales de una *Balada* determinada, la forma musical siempre corresponde a la forma típica del desarrollo de una balada.

⁴⁶ Goethe, “Ballade”, en *Goethes Werke* (Der Tempel-Verlag), vol. 7, p. 212.

⁴⁷ Buchan, *op. cit.*, p. 142.

EL ASUNTO DE LA FORMA SONATA

La tradición analítica que interpreta las *Baladas* de Chopin en términos del esquema de la forma sonata se remonta al estudio de Hugo Leichtentritt titulado *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, que se publicó en 1921-22.⁴⁸ En un momento en que los estudios de las obras de Chopin eran de carácter fundamentalmente "impresionista" su uso del modelo de la sonata proporcionaba un medio para comparar las *Baladas* con las obras de los clásicos vieneses y, de este modo, ayudaba a asegurar a Chopin un puesto entre los grandes maestros. El análisis de Leichtentritt reconoce que Chopin parte de la forma sonata en cierto modo incluso en la primera *Balada*, pero sobre todo en las otras tres. Ahora bien, incluso su matizado recurso al modelo de la forma sonata ha despertado al menos tanta oposición como asentimiento. Su separación del elemento programático del formal, por otra parte, estableció el precedente de una decisión repetida casi sin excepción desde entonces, al menos hasta muy recientemente.

Casi al mismo tiempo, Heinrich Schenker realizó un osado análisis alternativo de la primera *Balada*. En la sección dedicada a las "formas de canción" en *Die freie Satz (La composición libre)* publicado justo después de su muerte en 1935, Schenker describe esta *Balada* como "una forma ternaria muy extendida, que se deriva con gran atrevimiento de una nota vecina, pero que se desarrolla en un único y amplio gesto"⁴⁹ (véase el diagrama 4). Por extraño que pueda parecer considerar un pasaje (cc. 208-264) que no recupera el tema de la primera parte como tercera parte (A₂) de una forma ternaria que, además, aparece bajo el epígrafe de "formas de canción", el análisis de Schenker presenta algunas ventajas sobre el de Leichtentritt. En especial, la interpretación de Schenker reconoce a la tercera parte de la obra -que he identificado con el desenlace del desarrollo narrativo de la balada- su función de respuesta al tema inicial; Leichtentritt lo había considerado meramente una coda.

Gráfico de Heinrich Schenker de la primera Balada de Chopin (1935).

Diagrama 4

⁴⁸ Leichtentritt analiza las *Baladas* de Chopin en *Analyse*, vol. 2, capítulo 1.

⁴⁹ Heinrich Schenker, *Free Composition (Der freie Satz)*, trad. al inglés y ed. Ernst Oster, 2 vols. (Nueva York: Longman, [1979]), vol. 1, p. 132. El gráfico que elaboró Schenker de la pieza aparece en el vol. 2 como fig. 153, ex. 1.

En las siguientes décadas se desató algo parecido a un debate en torno a estas vías alternativas de análisis establecidas por Leichtentritt y Schenker en relación con la forma de la primera *Balada* (las otras *Baladas* sólo en unas pocas ocasiones fueron traídas a colación en el debate). Del lado schenkeriano, Franz Eibner, en el artículo del año 1958 que discutimos más arriba,⁵⁰ contribuyó al debate doblemente, señalando las debilidades del análisis de Leichtentritt, por una parte, y refinando el análisis de Schenker, por otra. Pero incluso antes de que apareciera el artículo de Eibner, algunos analistas más inclinados al análisis que partía del modelo de la forma sonata intentaron modificarlo para que diera cuenta de las dificultades que planteaba la primera *Balada*. Gerald Abraham, en 1939, propuso su “perfil semejante a un arco” para dar cuenta de la “reexposición” del segundo tema, todavía en la tonalidad secundaria, antes del tema principal. Pero en 1965, Douglas Green señaló que el perfil en “arco”, aunque hace frente al problema de la reexposición del tema secundario, no da cuenta del problema de la reexposición del tema principal: la versión que retorna sobre la armonía de la dominante de sol menor (en el c. 194) se parece menos al tema principal en su forma original que a la versión sobre la armonía de la dominante de la menor (en el c. 94) y “ambas se encuentran en clara oposición a la formulación original”.⁵¹ El análisis que realiza Green, aunque describe la *Balada* como “única” por lo que se refiere a su diseño y estructura tonal, tiene mucho en común con el análisis en tres partes de Schenker, especialmente en su énfasis en la “lenta sucesión de los acordes que prolongan el VI grado” en la parte media de la obra.

Resulta sorprendente descubrir que, después de los progresos del debate, Günther Wagner, a la vez que revelaba todavía más dificultades en la aplicación de la forma de sonata que Eibner o Green, todavía recurriera a este modelo para analizar la primera *Balada*.⁵² Lo que es más interesante que la mera persistencia del análisis desde el modelo de la forma sonata es que los que, como Wagner, separan los elementos narrativos –la balada propiamente dicha– del análisis formal, intentan salvar todo lo posible del modelo de la sonata, mientras que un autor como Carl Dahlhaus, que considera que el modelo de la balada planteó a Chopin un “problema estructural”, encuentra en la primera *Balada* de Chopin sólo una “lejana reminiscencia” de una forma sonata.⁵³ De hecho, sólo se puede llevar a cabo una útil comparación entre la forma sonata y la forma de *balada* de Chopin cuando se tienen en cuenta los elementos narrativos de las *Baladas*. En primer lugar, el modelo narrativo de la *balada* presenta más afinidad natural con el modelo de carácter retórico de la sonata que con la mayor parte

⁵⁰ Eibner, “Über die Form der Ballade,” pp. 107-12.

⁵¹ Douglass M. Green, *Form in Tonal Music* (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, [1965]), p. 298.

⁵² Wagner, *op. cit.*, pp. 26-28. Otros autores recientes que han recurrido a la forma sonata –con ciertas reservas– para analizar la primera *Balada* son Michel Griffel: “*The Sonata Design in Chopin’s Ballades*,” *Current Musicology* 36 (1983), pp. 125-36, y Jim Samson, *The Music of Chopin*, capítulo 11.

⁵³ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 148.

de los otros modelos de forma musical, como el de las formas de la canción lírica o el de las formas de danza: ambos son modelos de progresión verbal continua con un sólo "argumento". Pero si miramos más allá de esta afinidad general, encontramos que los temas narrativos de Chopin están modelados sobre temas de canciones (como los de las baladas de Loewe) antes que sobre los temas de carácter retórico de las sonatas y que la naturaleza de los temas principales determina la naturaleza general de la obra, y en particular la naturaleza de los retornos temáticos.

Precisamente, los mayores problemas de los análisis que aplican el modelo de la forma sonata a la primera *Balada* (y a las otras tres) se han planteado en relación con el asunto de las recapitulaciones temáticas, justo por cuanto en este punto la terminología de la forma sonata encaja especialmente mal con el modelo narrativo de la balada. George Bernard Shaw planteó el asunto con gran crudeza: "es imposible contar una historia en forma de sonata, porque el final de una historia no es la reexposición del comienzo, que es lo que sucede al final de un movimiento en forma de sonata".⁵⁴ Quizás su afirmación resulte demasiado terminante. En cada una de las *Baladas* de Chopin los temas principales reaparecen o se rememoran al final y esto no perjudica a la fuerza narrativa del conjunto. Pero entonces, quizás no toda reformulación de un tema deba considerarse una "reexposición" o "recapitulación", si tenemos en cuenta todas las asociaciones del término, no sólo de tipo musical, sino también las originales de índole retórica. En las *Baladas* de Chopin, las reformulaciones o rememoraciones de los temas toman las formas que toman precisamente por la clase de temas que son.

Los temas principales de las *Baladas*, contruidos de manera que sugieren a la vez la repetición incesante de la estructura estrófica de la canción y un episodio de la narración, retornan de maneras diferentes, aludiendo así a la melodía que en las baladas siempre se repite pero con diferentes palabras que relatan un episodio posterior. El retorno temático constituye por lo tanto, a la vez, una reasunción y una continuación, pero dista de ser una reexposición. La reasunción queda sugerida en el momento del retorno, cuando el tema se reitera o se transpone muy exactamente; la nueva etapa del proceso narrativo queda sugerida justo después, en la primera *Balada*, por medio de la transformación progresiva, en la segunda y la tercera (en la que es el segundo tema el que desempeña el papel destacado a este respecto) por medio de la continuación cambiada del tema, en la cuarta por medio de la variación. De hecho, este recurso a la técnica de la variación, que va desplegando los cambios a lo largo de la repetición estrófica, tiene importantes consecuencias en las *baladas* instrumentales posteriores, especialmente en la *Balada en forma de variaciones sobre una melodía noruega* de Grieg.

⁵⁴ Sir George Bernard Shaw, *Music in London 1890-94*, 3 vols. (Nueva York: Vienna House, 1973), vol. 2, p. 87.

En la comparación de la forma de *balada* de Chopin con la forma de sonata hay, junto a la semejanza genérica por lo que respecta al modelo narrativo y retórico, otra semejanza advertida por Dahlhaus cuando afirma que la primera *Balada* de Chopin “recuerda remotamente a una forma de sonata, al basarse en un contraste subyacente de los temas”. No obstante, de nuevo, una mirada más próxima revela una diferencia esencial, o al menos revela en qué medida la *Balada* de Chopin es un caso especial. En la forma sonata la reelaboración del material temático en la sección central (el desarrollo) conduce a una nueva relación entre los temas al final (en la reexposición) especialmente a una nueva resolución del “contraste” tonal, mientras que en una *Balada* de Chopin la creación de nuevas relaciones entre los temas, especialmente la disolución de los “contrastes” aparentes entre los temas, se concentra en la parte media y conduce al final a una fundamental reelaboración del material temático –que supone un “ajuste de cuentas” con éste-. Las *Baladas* de Chopin se asemejan a muchas otras obras del siglo XIX en que poseen una forma orientada a su final –es decir, que mantiene las tensiones sin resolver hasta el final mismo de la pieza–; pero se distingue de la mayoría de ellas (y, como se ha visto, también de las baladas de otros compositores) por los medios que utiliza para mantener las tensiones (a saber, por medio del aumento continuo del ímpetu rítmico y mediante la supresión prolongada de los temas) y por la manera en que las resuelve al final (retomando el material que había sido suprimido casi desde el principio en una suerte de furioso desenlace que lo transforma hasta hacerlo casi irreconocible).

Lo que hace las *Baladas* de Chopin semejantes entre sí y diferentes de otras obras musicales no es su relación con la forma sonata, sino su parentesco con otro modelo común a las cuatro, el modelo narrativo al que Chopin apuntaba con sus títulos. No sólo es imprescindible recurrir a este modelo para revelar el significado narrativo de los procedimientos musicales de los que se sirve Chopin en estas obras, sino que además, sin él resulta muy difícil comprender la originalidad de sus materiales musicales y de las formas en que organiza estos materiales. Por eso, sin este modelo apenas resulta posible descubrir lo que los compositores posteriores de *baladas* instrumentales podrían haber aprendido de las *Baladas* de Chopin. ■

Traducción: Juan Carlos Lores