

ANÁLISIS DE LA BALADA 1 Op. 23

FREDERIC CHOPIN

Hernando Cruz

Maestro

Sergei Sichkov

Proyecto de Grado

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES

BOGOTÁ, NOVIEMBRE DE 2009

TABLA DE CONTENIDO

1. Objetivos
 - 1.1. Objetivo general
 - 1.2. Objetivos específicos
2. Justificación
3. Marco teórico
4. Conclusiones
5. Bibliografía

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL

Establecer un análisis teórico de la Balada 1 Op. 23 de Frederic Chopin fundado en los criterios adquiridos a lo largo de las prácticas y materias teóricas ofrecidas en la carrera; examinar la balada por medio de los métodos y herramientas de estudio dados en las clases. La investigación del contexto histórico de la obra cabe dentro de los objetivos, y en algún momento serán tenidos en cuenta.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Analizar la Balada 1 Op. 32 de Frederic Chopin para establecer su estructura formal y el desarrollo de la misma, con el fin de dar a entender la pieza, las intenciones del autor y ayudar a tomar decisiones al momento de la ejecución.

Mostrar desde un marco teórico una idea de cómo se establece la obra a partir del desarrollo musical de materiales, haciendo un análisis formal, describiendo secciones y comentando sus aspectos interpretativos.

Señalar las intenciones interpretativas desde una perspectiva pianística mencionando los detalles de las dificultades que presenta la obra y la manera de resolverlos a través del lenguaje musical.

2. JUSTIFICACIÓN

La justificación teórica sirve para entender y asumir la ejecución de la obra con propiedad teniendo en cuenta los aspectos compositivos de la Balada, como fraseo, secciones y carácter.

El análisis teórico sirve para aplicar dichos conocimientos al momento de ejecutar la pieza y hacerlos evidentes en la Balada 1 en sol menor Opus 23 de Frederic Chopin ya que durante su montaje ha generado una exigencia particular en cuestiones técnicas y musicales que son la base pianística para la explicación del repertorio romántico. Dado que gran parte del examen de grado comprende obras los periodos barroco, clásico, romántico y siglo XX es oportuno seleccionar esta obra por su importancia en el estudio de la interpretación del piano.

Para tener una mejor conciencia estilística al momento de interpretar y comparar diferentes clases de repertorio ya que esto nos lleva a una visión más profunda y completa de la música.

INTRODUCCION

En la edad media la balada era un género de danza cantada difundido entre los trovadores, que luego fue evolucionando hasta convertirse en género estrictamente literario, con cualidades poéticas que le concedían musicalidad. La poesía no tenía nada que ver con la música, pero la musicalidad era creada en la escritura del versado mismo del poema.

Las temáticas desarrolladas en las baladas consistían en eventos históricos, tragedias, violencia y acontecimientos sobrenaturales en general con un mal desenlace.

Más adelante, en el siglo XIX, también se basaría en acontecimientos como sucesos de temas nacionalistas, ídolos, melodramas, el alma humana, y una visión de la libertad y el heroísmo; alguien que induciría y recibiría justicia, conflictos, para cambiarse luego a una tragedia que se asocia con el pasado, la poesía antigua y la épica.

En 1836, Chopin divulgó una pieza para piano solo con el nombre de Balada.¹ Esta lucía una problemática particular al ser usada como modelo para una obra estrictamente musical, no obstante en aquella época era habitual hallar música sin idea programática.

Balada era el término francés y la *ballata* término italiano para caracterizar los tipos especiales de baladas en la historia de la música.

Ejemplos de tipos de baladas son:

1. La canciones populares nórdicas - balada
2. En Francia en la edad media - balada
3. La balada italiana
4. La balada romántica
5. La balada jazz
6. La balada de la música popular.

Chopin no se basó en proponer un nuevo tipo de pieza, sino simplemente en citar a este género literario, ya que no había sido elegido como modelo para la música instrumental aunque afirmaba que se había inspirado en algunos poemas de Mickiewicz² para escribir sus baladas; aún así no queda un testimonio definitivo respecto a una intención plena y conscientemente literaria para el grupo de las cuatro baladas. Esta intención poética debería traducirse como un lenguaje musical coherente y lógico. Dicha relación es resultado de un trabajo que alcanza altos grados artísticos mediante una tendencia de abstracción sobre sus propios medios estrictamente musicales, y que desemboca en forma y frases autónomas.

Chopin vivió en la sociedad de fomento de jóvenes poetas polacos y artistas que estaban llenos de ardiente patriotismo y fervor revolucionario, él era como uno de sus futuros representantes. A los ojos de Polonia, Chopin estaba empezando a asumir la posición de un compositor nacional.

² **Adam Mickiewicz de Poraj** (Novogrodek, Polonia, 24 de diciembre de 1798-Constantinopla, 26 de noviembre de 1855) fue un poeta y patriota polaco, cuya obra marca el comienzo del Romanticismo en su país.

A lo largo de su vida luchó por la independencia de Polonia con respecto a Rusia, donde estuvo exiliado desde 1824 por sus actividades revolucionarias durante su época de estudiante. Logró escapar de Rusia, estableciéndose en Lausana. Sus poemas abordan temas nacionalistas polacos y presentan una imagen heroica, si bien melodramática, del alma humana, y una visión byroniana de la libertad y el heroísmo. Sus obras han sido traducidas a la mayoría de las lenguas europeas.

3. MARCO TEORICO

Balada 1 Op. 23

Comentarios y descripciones.

Compases (1-7) Este *recitativo*³ con métrica en 4/4 y *tempo largo* inicial es la pequeña introducción del tema principal: un ascenso de cuatro octavas con carácter pesado de un acorde de La bemol mayor en primera inversión, se complementa con una segunda frase más melódica y con alteraciones cromáticas hasta que se convierte en Sol menor. Es la preparación con armonía napolitana que contiene la introducción del material para el resto de la obra.

En cuanto a la *interpretación*, una dificultad de esta frase radica en mantener la continuidad en la línea melódica sin acentuar rompiendo el fraseo establecido de la voz narrativa, cuya función expresa la tensión de la obra en la primera escena de acción.

Es importante para el intérprete ejecutar con flexibilidad de los dedos y la muñeca para crear dirección hacia los picos melódicos en este caso la nota aguda Do de la primera frase; además que es elemental apoyar mesuradamente con el pedal a la armonía y para no dejar espacios entre las notas repetidas. (Fig. 1)

³ forma de composición usada comúnmente dentro de las óperas, oratorios, cantatas y obras similares, que se describe como un discurso melódico con acompañamiento mínimo musical y sin estructura formal para ser recordado con facilidad.

Ballade.

1. M^{te} le Baron de Stockhausen. Fr. Chopin, Op. 23.

Lento.

Moderato.

Ossia:

Fig. 1

Compases (8-44). Aparece el primer tema o tema principal. (Fig. 2) Con métrica ternaria (6/4) en *tempo moderato*. Una melodía desnuda con dos blancas en intervalo de segunda mayor en la voz de la soprano, que siempre está presente en toda la sección, busca abrigo por medio de parejas de acordes que le dan sentido armónico; además de sugerir un vals, cada par de blancas siempre está complementado con un acorde de dominante con séptima y décima (suspensión de sexta) presentado en forma de arpeggio ascendente. En este caso siendo la tonalidad Sol menor sería $D_2 -10$. Este gesto sumamente melódico es el motivo que tiene mayor recordación de toda la pieza por su cualidad armónica de dominante, la forma en que resuelve cada nota del acorde es un ejemplo claro de buena conducción de voces, el giro melódico da un impulso ascendente y descendente que nos conduce a la tonalidad añadiéndole riqueza y sutil sentido de frase.

Lo mismo problemas de ejecución que en el *recitativo*, pero esta vez es primordial no resaltar la primera nota baja del arpeggio y finalizar de la misma manera sin acentos. Las segundas de la voz superior frasearlas en *diminuendo*.

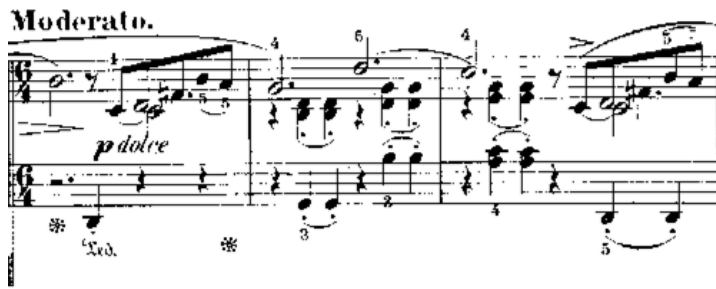


Fig. 2

La importancia del tema radica no solo en su cualidad expresiva sino también que al tener función de dominante es usado como material temático de la transición para diferentes secciones como lo es la llegada a La mayor del segundo tema, y la coda.

A partir del compás 21 desaparece el acorde mencionado para darle importancia al bajo porque cambia de ser acompañamiento en función de las fundamentales de los acordes. Ahora la mano izquierda hace pequeños motivos mientras que las voces superiores mantienen su diseño pero con melodías más estructuradas en ritmo de negras. Este aumento de la intensidad de la música nos transporta en una serie de adornos con efecto de ornamento que culminan en una cadencia autentica perfecta en la tonalidad inicial.

Este tipo de ornamentos debe ser ejecutado con ligereza pero sin perder las cualidades melódicas que posee este tipo de efecto tocando las teclas lo más livianamente posible.

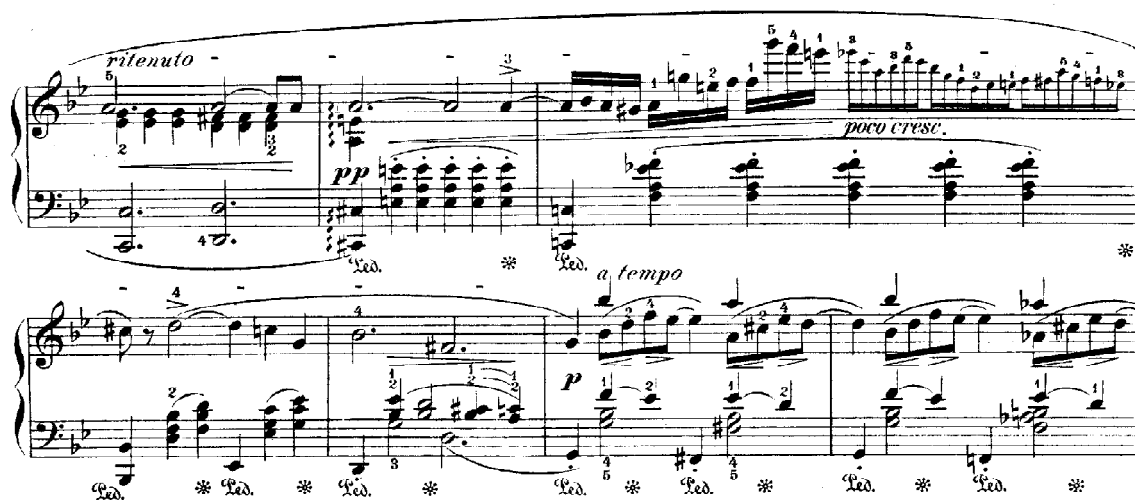


Fig. 3

Compases (c.c 36-44) (Fig. 4) Ahora Chopin crea una nueva línea de bajo de segundas de grados conjuntos descendentes que resuelven acordes de séptima - en una voz intermedia que cabe destacar dentro de esta sección debido a su carácter afligido además de ser material usado en el tercer tema de la balada como acompañamiento (c.c. 138-145).

En las voces superiores hay figuraciones que se repiten a lo largo de todo este periodo que aunque no progresan armónicamente lo hacen en dinámica anticipando el carácter agitado de la transición; en medio de tanta repetición de los motivos es necesario evitar la monotonía modificando el manejo del ritmo estirándolo o jugando con el *rubato*.

El uso de pedal de estos compases debe ser tésico y ser retirado cada tercer tiempo para evitar las disonancias creadas por la resolución de los acordes de séptima respetando la duración de las negras para no dejar espacios; el *Agitato* obliga al ejecutante aumentar la velocidad del tempo pero debe ser acelerado junto con el regulador del compás 39 para dar coherencia con la sección de transición siguiente.

(Fig.4)

Agitato y sempre più mosso (c.c. 44-67) en Sol menor, sirve como transición hacia el segundo tema, en la mano izquierda aparecen acentos de octava y un ritmo en el bajo que revalida constantemente la tonalidad de Sol menor y por encima una línea que actúa como una ondulación; es importante llevar siempre el tempo hacia adelante y limpiar bien el pedal quitándolo en los silencios para evitar la aparición de disonancias como las segundas de la mano derecha.

Ahora, en medio de fuerte cambio y aumento en la velocidad la música gira frenéticamente a un grupo de arpeggios en Sol menor llegando a un *calando y smorzando*; indicación respecto a la lentitud y reflujo; por último, el notable *ritenuto* que atenúa la llegada del segundo tema de la balada debe ser tocado exagerando la lentitud del tiempo para que la entrada de la segunda sección llegue con ligera contundencia.

Hasta aquí la primera sección en Sol menor de la balada en donde el compositor no hace modulaciones, pero sí de un pequeño énfasis a La mayor. Cabe destacar debido a su lejanía tonal.

Esta sección en E-bemol mayor *Meno mosso / sotto voce*⁴ (Fig. 4) es el segundo tema presentado como una canción de amor . Chopin juega con una nueva forma y carácter mostrando la melodía con una voz escueta que aunque este manifestada en pianísimo no resulta incomoda al ser amortiguada por arpeggios que no sólo son un acompañamiento debido a la intrincada media voz que añade una tercera por medio de contrapunto. En esta parte es menester del intérprete mantener siempre las dinámicas en piano no solo por las indicaciones del autor sino por ser la parte noble de la balada sin un clímax dramático, además no hace uso de matices en *forte* ni reguladores; el intérprete debe vislumbrar por sí mismo el juego dinámico implícito en el fraseo y evitar así la monotonía.

Algo que se debe tomar en cuenta en este segundo tema es el manejo del *rubato*⁵; el pulso de negras es bien definido por la mano izquierda, entonces eso le otorga coherencia a la libertad rítmica de la melodía de la mano derecha, proveyéndole la autonomía de una melodía vocal.

Para este tipo de melodías es importante tocar superficialmente el acompañamiento, mientras que la melodía hay que destacarla tocando las teclas con profundidad, el manejo del tempo para el *rubato* debe ser sutil y dictado por los finales de los gestos melódicos en las frases, y hacerlos más evidentes dentro de los gestos cadenciales, es decir acelerar en pro del desarrollo del fraseo y desacelerar en los finales.

⁴ disminución del tiempo y del sonido

⁵ Chopin utilizó ampliamente el *rubato* en su forma de tocar, y estaba lejos de ser rigurosa métrica, acelerar y frenar tal o cual motivo; Pero para cada *rubato* Chopin tenía una lógica emocional ... Se interpreta por sí misma la intensificación y la desaceleración de la la melodía, por los detalles de la armonía, por la construcción de la figuración.

Musical score for piano, measures 94-103. The score is in B-flat major, 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is "Meno mosso" and the dynamics are "sotto voce" and "pp". The piece includes several pedaling marks and asterisks indicating specific techniques or effects.

Fig. 5

A partir del compas 94 reaparece el primer tema, pero esta vez en función de transición para la tercera parte de la balada en La mayor.

La menor es la tonalidad expuesta para este primer tema que en su función mantiene pedal en la dominante aparentemente; aparece un material en *Sforzandi* (fuerte acento) y una acumulación de los pequeños *crescendi en stretto* para crear un acorde de Mi mayor *ff* que cumple la llegada del transformado segundo tema pero variado debido a la nueva tonalidad y textura.

Ya no como una canción de amor, el segundo tema se convierte en una majestuosa línea de octavas (Fig.6) que planea con sus respectivos acordes en *ff*, llevando la melodía a alturas y colores mucho más brillantes. En general los acordes que acompañaban a la apertura del tema ahora son doblados en textura lo que produce un otro efecto mostrando líneas distintas moviéndose en direcciones contrarias en la parte grave, proveyendo así a la pieza de una bien delineada textura polifónica con cualidades sinfónicas. Chopin usa el segundo tema en una nueva condición para plasmar ánimo por la brillantez de las octavas, adorna

la música llegando a nuevas alturas y extensión de registro. Este efecto en el teclado que pronuncia cada nota de la escala favorece el aumento de la intensidad del tema.

Cabe anotar que el ejecutante además de mantener el *legato* de las octavas en la mano derecha también debe hacerlo con las notas superiores de la mano izquierda ya que delinear el arpeggio dándole cierta cualidad melódica, además evitar en la izquierda el uso del quinto dedo para favorecer la disposición y flexibilidad de la mano.



Fig. 6

A partir del compas 124 la aparición de un tritono *fff* seguido de notas rápidas marcadas *più animato* transitoriamente nos lleva a la sección de *scherzando*.

Este compas (c.c. 124) rompe con particular carácter la balada, siendo una hendidura evidente dentro de la obra debido a su dinámica, función por la tensión armónica y ser el tiempo cumbre que rompe con la textura y escritura de las octavas expuestas anteriormente.

Como es el clímax de toda la obra cabe destacarlo mediante el uso exagerado de la dinámica en triple *fortissimo*; ejecutarlo además desde una posición alta y dejando un espacio o cesura entre el tritono y el arpeggio consecuente.

En este punto hay unos lugares estructurales importantes, como las señales de una larga armonía dominante que evidencia el regreso de Mi bemol mayor, y el material temático que da paso a la figuración. La dominante se compone a través de la figuración octatónica (alternando los tonos y semitonos).

El *scherzando* es un pasaje con características típicas de la escritura pianística de Chopin, establece una intrincada figura melódica llena de cromatismos en el registro agudo, mientras que su acompañamiento está dado por acordes sencillos dibujados de manera simple texturalmente en la mano izquierda, logrando un lenguaje musical más sofisticado. Además el diseño del bajo nos recuerda materiales de los compases 36 a 43.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system is marked *animato* and features a complex, chromatic melodic line in the right hand with numerous slurs and fingering numbers (1-5). The left hand provides a simple accompaniment of chords and single notes. The second system is marked *poco a poco cresc.* and continues the melodic and accompanimental patterns. Dynamics like *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Fig. 7

En esta sección el VI grado Mi bemol mayor es recuperado (c. 138) (Fig. 7) acreditado por un episodio de vals (tercer tema), cuya fraseología es similar al de un arabesco.⁶

Un material temático nuevo acaba de ser presentado además de haber restituido la tonalidad del segundo tema. Las indicaciones como *Scherzando* le muestran al intérprete que el pasaje se debe tocar de una manera juguetona o graciosa; en pro del aumento del *tempo* la mano derecha debe ejecutar cada frase ligeramente pero sin perder las características melódicas de un buen fraseo.

En una acelerada carrera de escalas, Chopin nos devuelve al segundo tema en Mi bemol mayor con un ánimo precipitado.

Ahora la melodía del segundo tema es planteada mediante la escritura de acordes en *ff*, y en el bajo con amplios patrones arpegiados con el principio de la melodía acompañada por acordes quebrados con lo que su música parece adquirir una textura básicamente homofónica; además esta vez el tema es presentado con carácter polaco, es decir vanagloriándose; indicaciones como *con forza, sempre f*, mantienen este fulgor.

Una nueva transición se producirá - *meno mosso, pp, sotto voce* antes del inicio de la emocionante coda, re exponiendo así el primer tema de la balada pero esta vez manteniendo un pedal en la dominante de Sol menor (re). Este mismo procedimiento fue usado para presentación del segundo tema en La mayor, pero esta vez finalizando ya todos los materiales presentados, terminando la balada en el compas 208. *Appassionato y il piú forte possibile* son las indicaciones que acompañan el descenso final de esta cadencia en sol menor.

Presto con fuoco, es la coda (c. 208) (Fig. 8) creada enteramente de material que no hace referencia al cuerpo principal ni materiales temáticos. Esta es a la vez innovadora y tradicional está llena de acordes dentados, cromatismos y melodías incipientes escondidas

⁶ Desde que el vals aparece después de que el material temático se ha presentado, funciona como un pivote entre la declaración y la repetición del segundo tema. simetría del proceso de trabajos temáticos, en donde el vals da las formas del pico de un arco temático ampliado.

en las voces internas con acentos, el intérprete nunca descansa debido a su complejidad técnica.

Una dificultad que presenta esta sección es mantener siempre el *ff*; para lograr esto es importante mantener el apoyo de las manos en el teclado y sobre todo del pulgar para reforzar la línea media escrita en negras.

Presto con fuoco.

Fig. 8

La aparición de escalas cromáticas seguida de otras ascendentes, una en octavas y otra en décimas; deben tocarse acentuando el bajo y la nota aguda; para lograr el *sf* escrito atacando la nota desde una posición vertical.

Una fracción del tema original es escuchada logrando ser derivado de la introducción: el acorde de sexta napolitana con el que comenzó la Balada - un segundo fragmento, mas tarde evoca la cita de otro tema. El final es un descenso de octavas en ambas manos, primero por movimiento contrario y luego por movimiento paralelo llegando a sol todo escrito con *fff*.

En la coda están escritas una cantidad de sugerencias de interpretación previstas por el compositor. (Fig. 9) Es debido examinar cuidadosamente todas las indicaciones; ejemplo *con forza* seguido de un regulador sugiere hacer con *sforzato*; la nota baja debe tocarse en forte, y la escala debe iniciar la con dinámica en *p* para lograr el efecto de *crescendo*, dejar una cesura en los silencios debido al carácter fragmentado de estos compases; y hacer uso del juego del *tempo* entre cada frase. Se podría llegar a la conclusión de que la coda debe ser interiorizada, de modo que se convierta en una parte intrínseca del intérprete y ser inspirada por el momento. El juego verdaderamente artístico que sugiere esta parte consiste en una combinación auténtica de conocimiento, sentimiento verdadero, y sobre todo gusto artístico apropiado, logrando una buena capacidad de equilibrio; todos los elementos disponibles en una composición determinada.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of notation. The first system features a grand staff with a treble and bass clef. It begins with the instruction 'con forza' and includes dynamic markings such as 'f' and 'p (pesante)'. Performance directions include 'riten.' (ritardando) and 'accel.' (accelerando). The second system continues the piece, showing a complex texture with multiple voices and dynamic markings like 'sf' and 'p'. The third system concludes the piece with 'fff poco riten.' and 'accelerando' markings, leading to a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

Fig. 9

4. CONCLUSIONES

Análisis formal

Aunque la mayoría de las obras de Chopin son pequeñas en comparación con las sonatas o conciertos; emplea formas binarias o ternarias que en las baladas son muy explícitas. Las formas de la música de Chopin son muy diversas y con una escritura libre; en el caso de la balada 1 se puede aplicar un modelo de forma de espejo en donde el primer tema A en sol menor es seguido de una B en Mi bemol, luego una C con el material del tema B pero en La mayor, luego retoma la B nuevamente en Mi bemol y re expone el primer tema A en la tonalidad inicial- esto basado en las tonalidades presentadas:

(A	B	C	B	A)
1-67	67-138	138-166	166-194	194-208 Coda

De esta manera Chopin establece un excelente elemento de simetría, y unidad temática tonal.

La forma está dada en función de que las secciones presenten a los temas bien diferenciados y en contraste unos con otros, basada en la transformación temática regida no tanto por procedimientos formales musicales como el desarrollo de los motivos.

Para tocar la balada es primordial encontrar los contrastes entre las secciones para demostrar el interés temático propuesto; aunque no haya mucha variación de los elementos melódicos de la balada, ni de ritmo, si hay que hacer lógica la diferenciación del diseño tímbrico, el volumen y la sonoridad. El ejemplo claro yace en las transformaciones del segundo tema (la primera vez tímido y de ensueño, la segunda vez romántico y apasionado y la tercera con sonido amplio y con carácter polaco).

Interpretación

Una de las dificultades más importantes es la del fraseo porque se debe mantener la continuidad en la línea melódica conduciendo a los picos sin acentos; ejecutando con flexibilidad de los dedos y la muñeca para crear dirección; además que es elemental apoyar mesuradamente con el pedal a la armonía y para no dejar espacios entre las notas repetidas, es primordial no resaltar las primeras notas y finalizar de la misma manera sin acentos.

En las melodías que son temas, es importante tocar superficialmente el acompañamiento, mientras que los motivos temáticos hay que destacarlos tocando las teclas con profundidad, el manejo del tempo para el *rubato* debe ser sutil y dictado por los finales de los gestos melódicos en las frases, y hacerlos más evidentes dentro de los gestos cadenciales, es decir acelerar en pro del desarrollo del fraseo y desacelerar en los finales.

Los ornamentos en general deben ser ejecutados con ligereza pero sin perder las cualidades melódicas que posee este tipo de efecto tocando las teclas lo más livianamente posible o como notas de paso.

El uso de pedal debe ser generalmente tésico y ser retirado para evitar las disonancias creadas por la aparición de segundas y para no dejar espacios sin dejar de respetar los silencios.

El clímax de la obra debe ser destacado mediante el uso exagerado de dinámicas aprovechando también el *rubato* para darle más espacio y contundencia.

Comentarios

Algo que cabe destacar dentro de la Baldada 1 es sobre el manejo del primer tema usado como transición del material para la vinculación de los materiales temáticos. Este tema es

una de las primeras dificultades que el interprete afronta; la primera y segunda vez que aparecen deben tocarse en el mismo tiempo inicial, mientras que la tercera que precede la coda debe tocarse más suavemente y lento que las anteriores; el contraste dinámico que presenta la tercera presentación del primer tema debe sugerir más que un nivel de sonido, o una simple dinámica marcada; crear un equivalente emocional - *ff* apasionado. Del juego de la flexibilidad de tempo y sonido para ejecutar las transiciones puede estar la clave del éxito de la interpretación de la balada.

Siendo la melodía uno de los aspectos estilísticos más importantes de la música del Romanticismo, las relaciones y conexiones entre las notas melódicas pertenecen naturalmente a la caja de herramientas de la elaboración de la Balada, además son temas que tienen mucha recordación no solo por ser repetidas en las exposiciones sino también por su carácter y cualidades expresivas únicas. El discurso melódico es de vital importancia no solo para la ejecución de la balada sino para las obras en general; por eso es importante destacarlas dentro del discurso sin opacarlas por el acompañamiento.

Son obvias las exigencias que propone la balada debido a los numerosos cambios de carácter, el juego del tempo, articulaciones y otros que propone la composición, pero el estudio disciplinado y sistemático de la obra, nos permitirá acercarnos mejor para tener una interpretación que refleje el lirismo, la musicalidad y expresividad de todos los pasajes románticos característicos de la escritura de Chopin.

En síntesis la balada es una obra de construcción autónoma dotada de secciones contrastantes y que consta de una introducción en forma de línea ascendente, a manera de pregunta, al que sigue un tema con una melodía lírica y melancólica. El segundo tema, que comienza *sotto voce, cantabile*, se transforma otorgándole ímpetu; ambos temas se intercalan creando la forma mediante contrastes expresivos y termina magistralmente con una coda ostentosa y complicada técnicamente con una serie de acordes brillantes y de gran contundencia.

5. BIBLIOGRAFIA

- Bjorling, David. *Chopin and The G minor Ballade*. 2002.
- es.wikipedia.org/wiki/Adam_Mickiewicz-- para la reseña de Adam Mickiewicz-
- Grout Donald Jay, *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton &Company, Inc., 1973.
- Lago, Pilar. *La música de la Historia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- MUSICA CLASICA. Biografias De Musicos Clasicos. Chopin.
- Salazar, Adolfo. *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid, Aguilar, 1955.
- www.musicosclasicos.com/Chopin.php.
- www.wikipedia.org.

ANEXO

- Partitura Chopin, Fryderyk *Ballades*. I. J. Paderewski