



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA



**RECURSOS TÉCNICOS Y PROCESOS DE APRENDIZAJE  
APLICADOS EN LA *BALADA I EN SOL MENOR* OP 23 DE  
FRÉDÉRIC CHOPIN**

Opción de titulación:

TESINA

Para obtener el título de

LICENCIADO EN INSTRUMENTISTA – PIANO

Presenta

Oswaldo Antonio Bardales Sánchez

Asesoras

Mtra. Monique Caroline Rasetti Albuquerque

Dra. María Eunice Fabiola Padilla León

Ciudad de México 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tabla de contenido	
Dedicatorias y agradecimientos	2
INTRODUCCIÓN	3
La técnica y los recursos.	4
Procedimientos	10
La <i>Balada I en sol menor op. 23</i> de F. Chopin (1810-1839)	12
Estructura	13
Dificultades Técnicas	18
Sugerencias de estudio	20
Estudio por secciones priorizando las más complicadas:	21
Mano Izquierda. Fase 1. Estudio por fragmentos cortos aplicando distintos ritmos.	21
Mano Izquierda. Fase 2. Agrandar los fragmentos de forma progresiva.	25
Mano Izquierda. Fase 3. Tocar toda la sección.	28
Mano Izquierda. Fase 4. Subir el tempo	28
Mano Derecha. Fase 1. Estudio por fragmentos cortos aplicando distintos ritmos.	28
Mano Derecha. Fase 2. Agrandar los fragmentos de forma progresiva.	33
Mano Derecha. Fase 3 Tocar toda la sección	35
Mano Derecha. Fase 4. Subir el tempo	35
El proceso de tocar con manos juntas	35
Conclusiones.	36
Índice de ilustraciones	38
Bibliografía	39
Videos	39

## Dedicatorias y agradecimientos

Dedico este logro a mi familia, quienes nunca se opusieron a mi decisión de estudiar esta carrera y al apoyo de mi padre por haberme ayudado a incursionar en este camino, sin el cuál habría resultado mucho más difícil llegar a este punto.

A los alumnos que estén en busca de mejorar su estudio en el piano esperando que, de alguna forma, el presente trabajo pueda brindarles un poco de luz a las preguntas o problemáticas que se les presenten.

Agradezco a la Facultad de Música y a la UNAM por ser sede de esta casa en la que pude crecer y aprender junto a mis amigos y profesores, y que me brindó la invaluable oportunidad de cursar como estudiante de intercambio en el extranjero.

Al apoyo y enseñanzas de mis maestros: Andrés Acosta (QDEP), Erick Cortés, Ninowska Fernández, Paolo Mello, Monique Rasetti, Eunice Padilla, Arturo Valenzuela, Luis Iván Jiménez, Sonia Rangel, Armando Ramírez, Verónica Villegas.

A mis amigos y compañeros, con quienes recorrí parte del camino y aprendí junto a ellos y de ellos, a quienes admiro y aprecio: José, Armando, Diana, Silvia, Carlos, Carolina, Jorge, Arlen, Sebastián, Katya, Angélica, Érica, Andrea, Isaí, Edith, Guillermo, Víctor, Mara, Luis.

## INTRODUCCIÓN

La presente tesina es una síntesis de los aprendizajes adquiridos por mi paso en la Facultad de Música de la UNAM en la forma de estudiar una obra musical, en este caso, sobre un fragmento de la balada Op. 23 en sol menor de Frédéric Chopin (1810-1839). Elegí esta obra por tratarse de una pieza icónica en el repertorio pianístico a nivel mundial, lo que hace muy probable que, lo que aquí desarrollo, pueda ser de utilidad para estudiantes que aborden la obra en mención.

Se encuentra dividida en dos partes principales; la primera cumple la función de marco teórico que ilustra las bases técnicas de los instrumentos de teclado y cómo fueron transformándose hasta llegar a la técnica pianística del S. XIX y XX, así como un breve contexto de la Balada Op. 23 y cómo está estructurada. La segunda parte expone las principales dificultades que encuentro en la obra y el esquema de trabajo que propongo para su correcta memorización y dominio. Este esquema está ilustrado sobre una sección de la obra y puede aplicarse al resto de la misma.

Los motivos por los que me incliné a desarrollar mi trabajo sobre estas cuestiones giran en torno a conocer y no olvidar de dónde vienen las bases técnicas que usamos los pianistas, en resaltar que es importante tener un esquema de estudio (más allá del esquema de estudio que propongo, puede haber una y mil variantes) que permita al estudiante ser más eficiente en su estudio al piano ya que una buena práctica reforzará su confianza de presentarse en público.

## La técnica y los recursos.

Al hablar de los orígenes de la técnica del piano es inevitable no referenciar la obra *Historia de la técnica pianística* del Dr. Luca Chiantore (2002), ya que reúne en ella un compendio amplísimo que puede ser el punto de partida para investigaciones aún más profundas y especializadas, sin embargo, para el caso que nos atañe es suficiente, pues ilustra los orígenes de la técnica en los instrumentos de tecla antecesores del piano (órgano, clavecín, clavicordio) con base en fuentes que están fuera del alcance inmediato al tratarse de facsímiles, manuscritos, o escritos que se encuentran en Europa y en idiomas distintos. Es por eso que se vuelve en una obra obligada para tener una idea de dónde vienen esos estándares de la técnica del piano, como la postura frente al piano (distancia, altura del banco, altura de los brazos, etc.).

Posterior a ello, encuentro en las pedagogías de Abby Whiteside (1881-1956) y Vicente Scaramuzza (1885-1968) puntos en común al incluir ya una técnica más vigente en el piano. Recursos como “punto de apoyo” del que hablaba Chopin, la esquematización de diferentes tipos de “ataque” o “toques” y la relajación de las articulaciones para la aplicación eficiente de las mismas, se ven asentados en sus enseñanzas.

La forma actual de tocar el piano es el resultado de una larga evolución en la técnica de los instrumentos de tecla como el órgano, el clavecín y el clavicordio. Los primeros vestigios que hay son las representaciones iconográficas como la que encontramos en las figuras de los ángeles músicos del claustro romántico de Santa María de Ripoll.



Ilustración 1 “Ripoll, claustro de la iglesia de Santa María”. Chiantore, 2002, p.35

Según la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, (2022) la técnica es el “Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte.” Los recursos que usamos al tocar el piano están en nuestro cuerpo y en nuestra mente y los procedimientos son los pasos que seguimos para aprender una nueva pieza musical, ambos (recursos y procedimientos) son complementarios entre

sí. La asimilación de una pieza musical depende de cuán bien aprovechemos estos dos elementos durante nuestra práctica y estudio. A pesar de las diferencias físicas entre cada intérprete como el tamaño de nuestras manos, el largo de nuestras extremidades, nuestro peso, altura, entre otras cualidades, se han logrado homogeneizar una serie de principios, a los que nos referiremos como nuestros recursos, para tocar correctamente el piano. Algunos los heredamos desde las bases clavecinísticas que actualmente siguen siendo vigentes, pues, adquirir una buena postura frente al instrumento es fundamental y de las primeras cosas que se deben transmitir al alumno como:

- *“una muñeca a la misma altura de los nudillos” (Denis, pp. 37 y 39 1650)*
- *“los dedos se mantendrán arqueados y bien alineados a la misma altura, tomada a partir de la longitud del pulgar” (Saint-Lambert, p.42 1702,)*
- *“El centro del cuerpo y el del teclado deben coincidir.” (Couperin, pp.3-6 1716/1717) Citado por Chiantore 2002.*

Estos principios fueron el resultado de una búsqueda por tocar eficazmente el instrumento, sin embargo, otros principios aún más antiguos como la posición de la mano y acción de los dedos se transformaron a lo largo de los siglos como se aprecia en las siguientes imágenes:

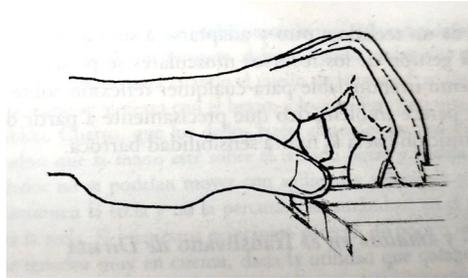
S. XV



“Jan van Eyck: Het Lam Gods [1432]. Gante, catedral de San Bavón.” (Chiantore, 2002, p.36)

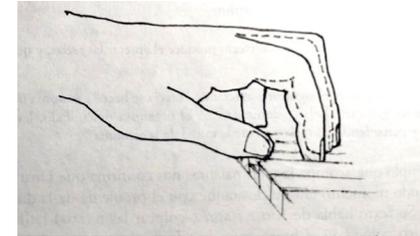
Ilustración 2 Evolución de la técnica.

S. XVI



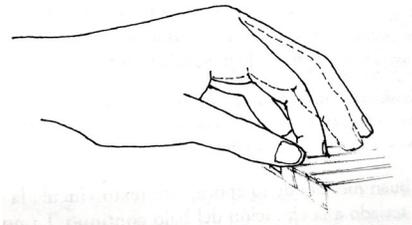
(Chiantore, 2002, p.47)

S. XVII



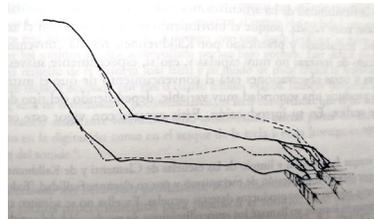
(Chiantore, 2002, p.52)

S. XVIII



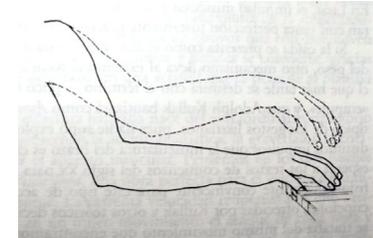
(Chiantore, 2002, p.65)

S. XIX



(Chiantore, 2002, p.275)

S. XX



(Chiantore, 2002, p.373)

Se puede observar que la muñeca fue elevándose hasta acomodarse poco más arriba que la altura de las teclas. De igual forma se pasó de activar sólo las falanges medias y distales en los S. XVI y XVII a incorporar el movimiento del dedo completo activándolo desde los nudillos como lo planteó Jean Philippe Rameau en su “*Mechanique des doigts*” (1724). La incorporación del antebrazo y el brazo completo como recursos interpretativos fueron el resultado de la búsqueda por aprovechar las nuevas sonoridades (dinámicas) que ofrecía el pianoforte, lo que fue un proceso gradual, ya que en la segunda mitad del S. XVIII, el clavecín y el pianoforte estaban presentes en la escena musical europea por igual. Tal es el caso que en el “*Methode ou Recueil de Connoissances Elementaires*” de 1786 escrito por Francesco Pasquale Ricci y Johann Christian Bach no enfatizan diferencia alguna entre la manera de abordar el órgano, el clavecín o pianoforte y no fue hasta 1797 que aparece un método exclusivo para el pianoforte: “*Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek*”, en el que establecen las pautas respecto a la distancia en la que debe sentarse el intérprete:

Pleyel y Dussek, pp.13-14 1797, citado por Chiantore 2002

Hay que sentarse de manera que los codos estén a la altura de la superficie de las teclas, y el cuerpo se encuentre a una distancia del borde del teclado suficiente para que las manos puedan pasar de derecha a izquierda, de izquierda a derecha e incluso cruzarse sin que el cuerpo sea un obstáculo, lo que supone aproximadamente una distancia de un pie. (p.138)

Otra característica del desarrollo técnico en el piano es la digitación. Albert Nieto (1988) señala que fue C. Czerny (1791-1857) quien sentó las bases para la estandarización de las digitaciones actuales en el piano bajo las siguientes normas:

- Supresión del paso de los dedos más largos sobre los más cortos, siendo el pulgar el único pivote de la mano.
- El mismo dedo no debe usarse en dos o más ts. consecutivas.
- El pulgar y el meñique no deben usarse en las ts. negras.
- Empleo de dedos diferentes en notas repetidas para favorecer la seguridad de percusión de la tecla. Se permite, no obstante, el empleo del mismo dedo en diseños staccato o cuando se desliza el dedo de t. negra a t. blanca.
- Para lograr un perfecto legato se preconiza la sustitución muda de los dedos. (p.33)

A. Nieto (1988) considera que estas normas no son definitivas ya que “Chopin, Liszt, Tausig y Anton Rubinstein borran completamente los límites en el empleo de los cinco dedos y en particular del pulgar y del meñique, utilizando estos últimos sobre las ts. negras sin restricción alguna”, pero, como señala Chiantore (2002), el estudio de la obra de Czerny no representa la cúspide de la técnica, sino la base y el fundamento para su posterior desarrollo.

Prueba de ello es la esquematización de Chopin en la enseñanza del piano que llegó a nuestros días gracias a la obra de Jean-Jaques Eigeldinger: *Chopin: Esquisses pour une méthode de piano*, que compila el facsímil de los bocetos del método inacabado

de Chopin y los de su alumno Thomas Dyke Tellefsen a quien Chopin le asignó la tarea de terminar su método.

Eigeldinger, p. 62 1993, citado por Chiantore (2002)

Divido en tres partes el estudio del mecanismo del piano:

1. Aprender a tocar con ambas manos las notas [...] escritas a distancia de un semitono y de un tono, es decir, las escalas —cromática y diatónica— y los trinos. [...]
2. Las notas distanciadas por más de un semitono o de un tono; es decir, [...] la octava partida en terceras menores [...] y el acorde perfecto en todas sus inversiones.
3. Las notas dobles (a dos voces): terceras, sextas, octavas. Cuando se conocen las terceras, las sextas y las octavas, se sabe tocar a tres voces y, por consiguiente, se conocen los acordes. (p.318)

Adicionalmente, en la pedagogía de Chopin encontramos otro concepto clave para el pianismo moderno que se estaban gestando durante el S. XIX:

El Punto de apoyo:

Tellefsen, pp. 88-89 1993, citado por Chiantore (2002)

“La mano debe encontrar su punto de apoyo en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta para que los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo;[...]" (p. 313)

El punto de apoyo de Chopin indicaba una concepción de movimiento al tocar que comprendía desde el hombro hasta la punta del dedo, y cada articulación debidamente relajada y flexible eran necesarias para lograr un sonido uniforme y calmo, en lugar de optar por la posición rígida de principios del clasicismo.

Estas observaciones invariablemente indican que ya existía una idea de movilidad integral de toda la extremidad, la cual exigía flexibilidad y soltura para superar los retos técnicos de la música romántica, como saltos rápidos sobre el teclado, cambios de registro y posición de las manos, y mayor rango dinámico. La concepción de tocar el piano aplicando el movimiento integral del brazo lo podemos ver reflejado en la pedagogía de Abby Whiteside (1881-1956) en Estados Unidos en las que trataba de equilibrar y poner en escena la enseñanza y entrenamiento de recursos técnicos que iban más allá de solo los dedos como el uso del torso, el brazo superior y el antebrazo (ver Whiteside 1997 pp. 30-45) o la de Vicente Scaramuzza (1885-1968) pedagogo italiano que desarrolló su carrera como maestro afamado en Buenos Aires, Argentina, la cual se basaba en la enseñanza de cinco toques básicos que debía comprender el pianista: de brazo, antebrazo, lateral o por rotación, toque de palma, toque de dedos (ver Colombo 2017 pp. 81-88).

El punto en común entre las pedagogías de A. Whiteside y V. Scaramuzza era la conciencia de nuestro cuerpo y la relajación continua de nuestros movimientos, adquiriendo flexibilidad en nuestras articulaciones para propiciar la libertad al concatenar los distintos toques necesarios en el piano que van desde el torso hasta la punta de nuestros dedos.

En el siguiente video realizado por Sebastián Colombo, quien fue alumno de María Rosa Oubiño, una de las alumnas de V. Scaramuzza, podemos encontrar un ejemplo donde se muestran los cinco toques:

<https://www.youtube.com/watch?v=AM1ENee7Wnw>

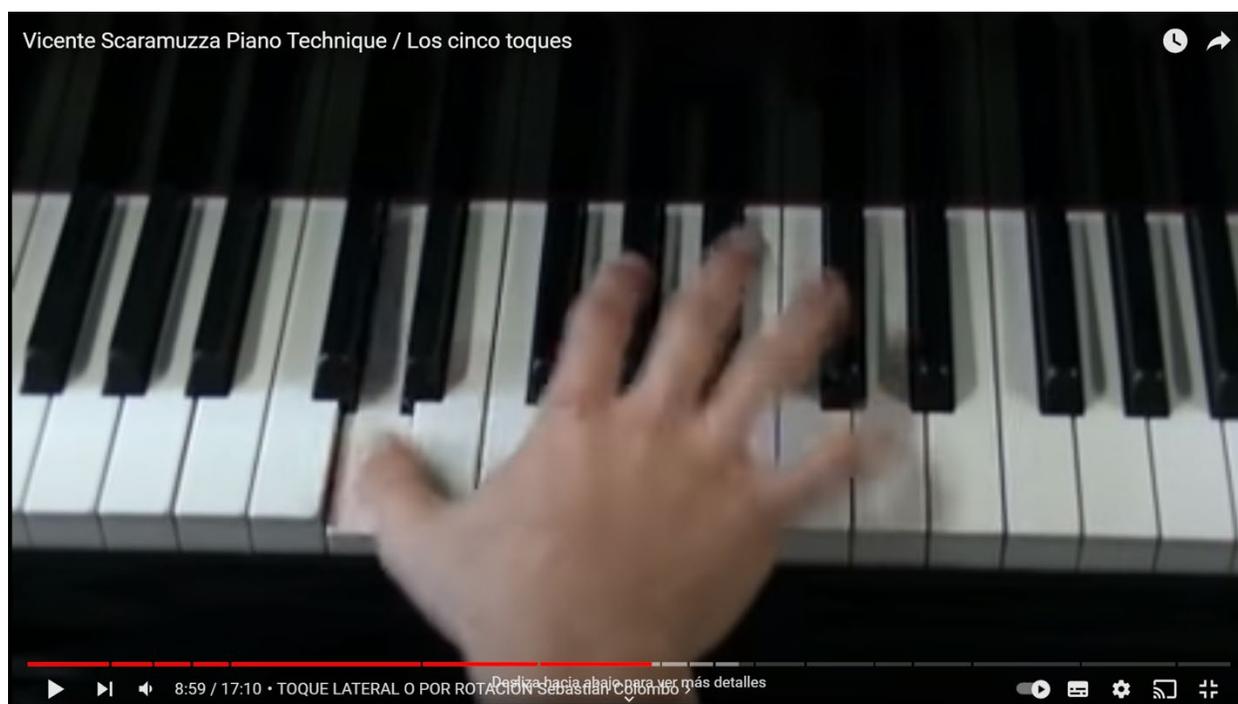


Ilustración 3 Video de los 5 toques de V. Scaramuzza.

## Procedimientos

Los pasos a seguir para el aprendizaje de cualquier obra de música que se pretende abordar le llamaremos procedimientos.

Durante mi carrera y al estudiar con distintos profesores, logré sintetizar las enseñanzas adquiridas que me permitieron ser más eficiente, hablo específicamente de procedimientos de estudio y no de herramientas o técnicas interpretativas. Haré un recuento de dichos procesos:

- Durante el propedéutico, al estudiar con el maestro Andrés Acosta, abordé las 15 invenciones a dos voces de J. S. Bach (1685-1750) y por lo menos 10 de sus 15 sinfonías a 3 voces, además del repertorio de otros periodos con los que se debe cumplir en el programa anual. Durante ese periodo carecía de métodos de estudio; mi única solución era forzarme a estudiar el mayor número de horas posible y repetir una y otra vez hasta que la obra comenzara a fluir un poco más. Muchas veces no estudiaba por manos separadas y raramente memorizaba, lo que me daba muy poca seguridad de ejecutar frente a un público. A pesar de haber abordado un repertorio considerable, fueron contadas las piezas en las que verdaderamente profundicé y memoricé. En esta etapa de experimentación me surgió la pregunta: ¿qué me podría funcionar para aprender más rápido las obras?
- En el primer año de licenciatura, al estudiar con el maestro Erick Cortés aprendí a ser más eficiente en el estudio. Recuerdo una clase en la que hizo un experimento conmigo al ver la inseguridad de mi memoria:

Nos enfocamos en los primeros cuatro compases de la sonata *Hob XVI No. 32 en si menor* de J. Haydn (1732-1809); tuve un minuto para memorizar la mano derecha del primer compás y, pasado ese tiempo, me pidió realizar el mismo proceso para la mano izquierda. Posteriormente tuve un minuto más para aprender de memoria el primer compás con ambas manos. Al final del experimento hizo énfasis en que tardamos menos de 5 minutos para que aprendiera perfectamente bien el primer compás, lo que significa que tardaría entre 15 a 20 minutos para memorizar los primeros cuatro compases con manos juntas. Esto quiere decir que, aún si estudiara solamente media hora al día, algo que se considera muy poco sabiendo que el promedio de horas de estudio ideales es de 3-5 horas diarias, en una semana podría tener resuelta y memorizada la primera sección que consta de 28 compases.

Seguir dicho modelo me ayudó a mejorar la eficiencia de mi estudio y fortalecer la memorización del repertorio, lo que comprobé en la presentación de nuestros avances dentro de las clases grupales.

- Durante el segundo año de licenciatura estudié con la Mtra. Ninowska Fernández Britto. Durante ese año tuve muchos problemas para resolver cuestiones de velocidad y articulación uniforme en ciertos pasajes del *Concierto para piano No. 3 en do menor* de Beethoven y en el *Estudio Op. 25 No. 2* de F. Chopin. Su recomendación de estudio era extraer los fragmentos de figuras cortas y rápidas del mismo valor rítmico y repetirlos. En cada repetición se aplica un acento que es desplazado por cada una de las subdivisiones, así, en un fragmento de cuatro dieciseisavos, el primero es acentuado en la primera vuelta, luego, en la segunda repetición el segundo y así sucesivamente, con el objetivo de trabajar la activación de cada uno de los dedos para ganar uniformidad y estabilidad en la articulación.
- En el tercer año de la carrera, estudié con el Mtro. Paolo Mello, con quien aprendí a ser aún más esquemático en el estudio. Aunque ya me habían recomendado la idea de tener puntos de apoyo a lo largo de la obra en los que uno puede retomar en caso de una falla de memoria, fue con él que profundicé este recurso. Uno de sus consejos de estudio era diseccionar la obra en cuestión con un criterio de jerarquía en el nivel de dificultad de cada pasaje de la obra. De esta manera, en un preludio, por ejemplo, el *Op. 28 No. 16* de F. Chopin que consta de 46 compases y conforme a las grabaciones de artistas reconocidos dura entre 1:00 y 1:10, tuve 7 secciones de estudio ordenadas bajo el criterio mencionado y debía ser capaz de comenzar en cualquiera de ellas. Igualmente me enseñó la aplicación de diversas fórmulas rítmicas que favorecían la memoria muscular y la uniformidad en la articulación.

Al realizar una síntesis de estos aprendizajes, los cuales me han dado una mayor eficiencia en mi estudio, encontré una relación directa en los consejos de estudio que propone José Luis Nieto, quien es concertista y compositor de origen español graduado del Conservatorio Tchaikowsky en 2006. Para la eficiencia en el estudio, Nieto (2016) sugiere:

- Leer a primera vista toda la obra para delimitar las secciones más difíciles y darles prioridad a las mismas. Por “secciones” se refiere a “secciones amplias y genéricas, y no a pasajes breves”.
- Desde un primer momento iniciar la memorización del texto.
- Organizar el tiempo de estudio conforme a los objetivos a corto y largo plazo:

José Luis Nieto (2016)

Por ejemplo, supongamos que dispones de una sesión de 40 minutos. En esta sesión te propones cumplir tres objetivos de los cuales uno de ellos es de considerable dificultad respecto a los otros dos. Bien, pues una organización equilibrada de tu sesión sugiero que podría ser, organizar los 40 minutos en 5 partes de 8 minutos, de las cuales invertirías los primeros 8 minutos para resolver el objetivo A); los siguientes 8 minutos para resolver el objetivo B); los siguientes 16 minutos (8+8) para resolver el objetivo C) de mayor dificultad [...] y por último los restantes 8 minutos para repasar de una manera más genérica los objetivos A) B) y C) para verificar el resultado [...] (p.36)

- Estudiar meticulosamente por células cortas en lugar de secciones grandes, haciendo uso de la repetición para su memorización. Posteriormente enfocarse en unificar la obra por secciones más grandes, definiendo el inicio y la conclusión de cada una de las frases, párrafos, secciones, etc.

Para el proceso de memorización, Nieto (2016) aconseja:

- La repetición: en una primera instancia por células cortas y concisas. El tamaño de estas células depende de la dificultad del pasaje y de la capacidad del ejecutante. Se debe tener el rigor de que cada repetición sea correcta en cada detalle o de lo contrario se reforzaría el error.
- La continuidad: una vez delimitadas las células o fragmentos que se memorizarán en el proceso de repetición, es importante concluirlo con el inicio del próximo fragmento. “De este modo estaremos aprendiendo no sólo el fragmento sino la línea de continuidad [...]” (p.66).
- Ya que el trabajo por células cortas está finalizado, se procede a ensamblar las frases y secciones de la obra “dando paso a un estudio menos técnico y mucho más creativo y artístico.” (p.66).

Por otro lado, como señala Whitehouse (1997), el *cómo* trabajar el ritmo de dichos fragmentos puede ser de suma eficacia porque el ritmo es de lejos la más simple y eficiente herramienta para obtener buenos resultados. En este sentido, se refiere al practicar un fragmento o un pasaje de la obra aplicando diversas fórmulas rítmicas, lo que nos ayuda a encadenar las células más pequeñas de cierto pasaje y obtener la continuidad deseada con la práctica necesaria.

## *La Balada I en sol menor op. 23 de F. Chopin (1810-1839)*

Del repertorio para mi proceso de titulación, elegí esta obra para desarrollar los elementos del presente trabajo por ser una pieza icónica del periodo romántico en la que debemos hacer uso de los recursos técnicos de los que hablamos en el capítulo “La técnica y los recursos” ya que al tratarse de una obra de gran dificultad, encontramos una serie de retos importantes como la duración de la obra, mantener una buena concentración por más tiempo y pasajes de alto nivel técnico, por lo que hay que conocer bien nuestro cuerpo y cómo usarlo para rendir mejor durante la interpretación.

El término “Balada” ha tenido varias connotaciones a lo largo de la historia, por ejemplo, ha designado a las canciones tradicionales narrativas relacionadas a eventos contemporáneos (S. XVI-XIX) interpretadas por trovadores, las cuales podían ser impresas y vendidas en ferias, mercados, etc.; también a las canciones de salón a finales del S. XIX y principios del XX o a un tipo de verso francés en el medievo. El tipo de Balada que nos interesa es la que se incorporó como pieza puramente instrumental en

la que Chopin fue pionero con sus cuatro Baladas, siendo la Op. 23 escrita entre 1830-1836. (Conrad. W. 1981 p. 53)

Diversas fuentes (Conrad. W. 1981 p.53) (Müllemann s.f. p. 10) (Gavoty. B. 1987 p. 398) coinciden en que es probable que Chopin se inspirara para la composición de sus cuatro Baladas por la lectura de las poesías “Konrad Wallenrod”, “El Switez”, “La Ondina” y “Los tres Budris” de su compatriota Adam Mickiewicz (1798-1855) quien figuraba entre el círculo de compositores y artistas de París durante las primeras décadas de 1800. Esta teoría surge de una visita que hizo Chopin al compositor R. Schumann que tuvo lugar en Leipzig, sin embargo, no existe evidencia que soporte sólidamente esta idea más que el testimonio de la confidencia que le hizo Chopin a Schumann.

Samson (2001) señala que la primera Balada de Chopin, junto con el primer Scherzo, se gestaron durante los primeros años de su estancia en París; la Balada Op. 23 fue publicada por primera vez el 9 de enero de 1836 por *Leipzig publishers Breitkopf & Härtel*<sup>1</sup>. Como Conrad (1981) señala, Chopin fue pionero al establecer la balada instrumental como género, que fue adoptado por sus sucesores como F. Liszt (1811-1886) en sus baladas en re bemol mayor y si menor, J. Brahms (1833-1897) en sus baladas Op. 10 o E. Grieg (1843-1907) en su Balada Op. 24 en sol menor.

## Estructura

Samson (2001) sugiere que el punto de referencia esencial para comprender la estructura de las cuatro baladas de Chopin es la forma sonata<sup>2</sup> y, puede encontrarse la relación con dicha forma por su estructura:

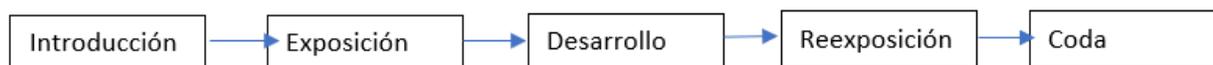


Ilustración 4 Estructura de la Ballada Op. 23

<sup>1</sup> Henle Verlag, G. s.a. *Chopin Ballades* Henle Library p. 9

<sup>2</sup> La forma típica de la sonata consiste en tres secciones principales, la primera es llamada “exposición” en la que encontramos un primer grupo en la tónica y un segundo grupo a menudo en la dominante, ambos grupos pueden contener numerosas ideas, la idea más prominente en el primer grupo es llamada “tema principal” “sujeto” o “material primario”, por otro lado la idea más prominente en el segundo grupo es llamada “segundo tema”, el tema principal y segundo tema a menudo suelen ser de carácter contrastante. La segunda sección llamada “desarrollo” desarrolla los materiales presentados en la exposición conforme modula a lo largo de una o más tonalidades. La tercera sección llamada “recapitulación” o “reexposición” comienza con un regreso simultáneo a la tonalidad presentando la reexposición del segundo tema en la tonalidad en que la sonata está escrita, siguiendo una cadencia o coda a la misma para concluir el movimiento. (Sadie, S. 2001 Vol. 23 p. 688)

El análisis que Samson realiza sobre la estructura y los demás elementos de la obra resultan útiles y prácticos para comprender las secciones y materiales que la conforman, lo que facilita un estudio ordenado para trabajar a profundidad cada una de sus secciones y transiciones con sugerencias de estudio que propongo en el presente trabajo.

	Compases	Tonalidad
<p>Introducción</p> <p>1-7</p> 		
<p>Tema I</p> <p>8-44</p> <p>Sol menor</p> 		
<p>Transición</p> <p>44-67</p> 		
<p>Tema II</p> <p>67-93</p> <p>Mi bemol mayor</p> 		

Ilustración 5 Material temático

	Compases	Tonalidad
Tema II	166-93	Mi bemol mayor
		
Tema I	194-207	Sol menor
		
Coda (Tema IV)	208-64	Sol menor
		

Ilustración 6 Recapitulación y coda

La estructura general de la obra plantea una imagen espejo y simétricamente equilibrada, con la diferencia que, en la reexposición presenta el tema II con un carácter apasionado y en *fortissimo* mientras que el tema I lo presenta con un pedal dominante que prepara el paso para la sección final (tema IV) generando tensión armónica.

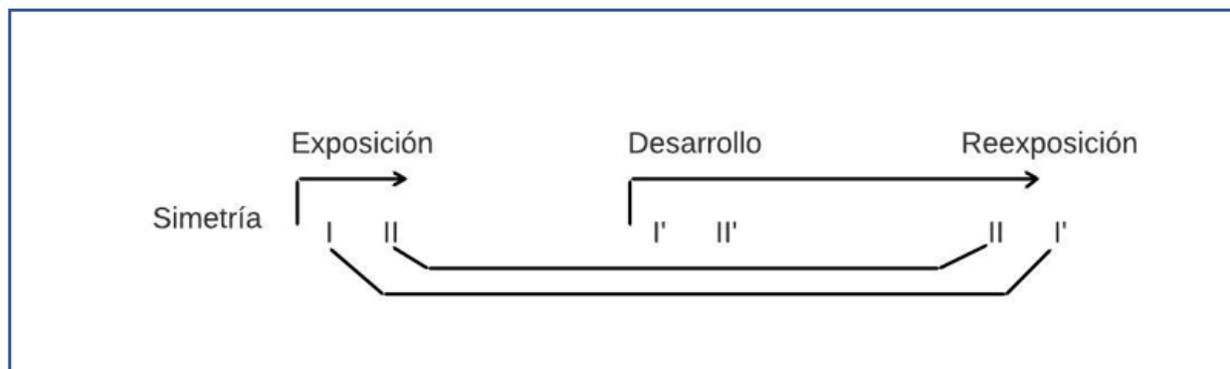


Ilustración 7 Simetría estructural Samson, J. 2001, p. 46

Mucho del interés de la obra se centra en la manera en que los temas presentados se transforman, desarrollan e interactúan entre sí. En el desarrollo se combinan sin material de transición entre uno y otro, y el contraste y la continuidad entre el tema I y tema II es inmediata, además de que se presentan en La menor/La mayor respectivamente, lo que fortalece su asociación armónica. Las últimas partes de cada tema en esta sección de desarrollo son transformadas,<sup>3</sup> lo que permite que crezcan naturalmente y sean dirigidas en su construcción, generando tensión hasta alcanzar su clímax en los cc. 124-126. La transición que hay de los cc. 126-137 consta de una armonía dominante que prepara el regreso tonal al VI grado y una figuración por tonos y semitonos que guía hacia el Tema III cuya fraseología alude a un ritmo de vals y su función es servir de pivote entre la exposición y la reexposición.

<sup>3</sup> En general este recurso es una constante en el tratamiento de los materiales que presenta Chopin a lo largo de toda la balada, el cambiar las últimas partes del material presentado al momento de repetirlo, lo que sirve de pivote para una transición o desarrollo continuos.

	Compases	Tonalidad
Tema I'	94-105	<u>(La menor)</u>
<p>The musical score for Tema I' is in 3/8 time, marked <i>a tempo</i> and <i>pp</i>. It consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).</p>		
Tema II'	106-25	<u>(La mayor)</u>
<p>The musical score for Tema II' is in 3/8 time, marked <i>ff</i>. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with chords, and the lower staff has a rhythmic accompaniment with chords. The key signature has no sharps or flats (C major).</p>		
Transición	126-37	
<p>The musical score for the Transición is in 3/8 time, marked <i>più animato</i>. It consists of two staves. The upper staff has a fast, rhythmic melodic line, and the lower staff has a simple accompaniment with quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).</p>		
Tema III	138-65	Mi bemol mayor
<p>The musical score for Tema III is in 3/8 time, marked <i>mf</i>. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).</p>		

Ilustración 8 Material temático del desarrollo

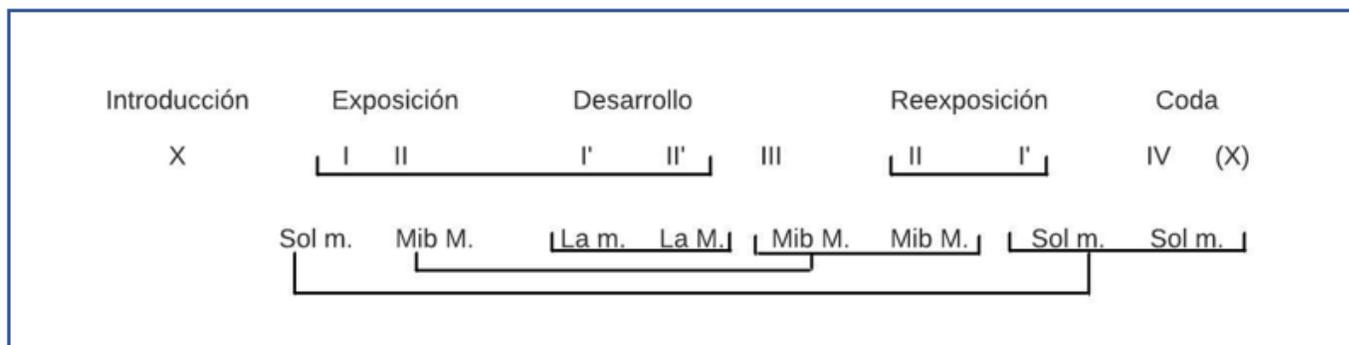


Ilustración 9 Esquema estructural (Samson, J. 2001 p. 47.)

## Dificultades Técnicas

A lo largo de la obra nos encontraremos con secciones o pasajes que requerirán de mayor tiempo de estudio para superar diversos retos que pueden ser:

1. Rapidez, precisión y simultaneidad en escalas, arpeggios o modelos melódicos repetitivos o progresivos (Ej. Ilustración 10).
2. Fluidez del discurso en acordes o intervalos (notas dobles 3as, 6tas, 8vas) de velocidad moderada a rápida. (Ej. Ilustración 11)
3. Combinación de las dos anteriores. (Ej. Ilustración 12)
4. Polirritmias. (Ej. Ilustración 13 y 14)

Ilustración 10 Ejemplo de simultaneidad en escalas

108

Ilustración 11 Ejemplo de fluidez del discurso en acordes o intervallos etc.

140

Ilustración 12 Combinación de rapidez y cambios de posición

169

Ilustración 13 Combinación de polirritmias 1



Ilustración 14 Combinación de polirritmias 2

## Sugerencias de estudio

Enunciaré una serie de enseñanzas que he adquirido de maestros con quienes he tomado clases de piano que, junto con las consideraciones de A. Whiteside y J. L. Nieto, me han ayudado a llegar a tener un estudio más sistematizado y eficiente.

Natasha Karpowa: Originaria de Rusia, con estudios de maestría en Richard Strauss Konservatorium, Alemania, me mostró la importancia de tener un toque de dedos homogéneo, la importancia de dominar las escalas, arpeggios y acordes en sus distintas inversiones, y la aplicación de ritmos para desarrollar memoria muscular y fluidez en pasajes de mayor virtuosismo.

Andrés Acosta: Pianista mexicano que participó en el concurso internacional “Chopin” en Varsovia en 1965, año en que ganó la pianista argentina Martha Argerich. De él aprendí a “economizar” movimientos, es decir, no realizar más que la acción necesaria al momento de tocar, sin exagerar con gestos corporales de tipo “teatral” para tener un pianismo mesurado y discreto.

Erick Cortés: Actualmente integrante del grupo de Concertistas de Bellas Artes del INBA. Con él aprendí a tener un estudio más eficiente, lo que me permitía ocupar menos tiempo que antes en memorizar las piezas. Esto es muy similar a lo que propone J. L. Nieto en priorizar objetivos, al igual que como lo comprobé bajo la cátedra del maestro

Paolo Mello Grand: pianista, pedagogo e investigador de origen italiano, graduado del Conservatorio *di Milano* en Italia. Con quien perfeccioné el recurso de reforzar puntos de referencia a lo largo de una pieza, y el orden y esquematización de estudio.

Ninowska Fernández Britto: Pianista de origen cubano con estudios de posgrado en el conservatorio P. I. Tchaikowski de Moscú. De ella aprendí el cuidado de escuchar más

a detalle todo lo que toco, lo que facilita con el tiempo a anticipar el resultado sonoro que se desea.

Monique Rasetti: Originaria de Suiza, graduada de Escuela Nacional de Música (actualmente Facultad de Música) y con estudios de posgrado en el Conservatorio de Neuchatel, Suiza. Me ha enseñado la importancia de no desvalorizar los detalles del texto, de escudriñarlo y encontrar en él las pistas para llevar a la interpretación el carácter y la intención de la obra. Al igual que concientizar el espacio sonoro en el que se actúa, sacar más sonido en el caso debido para las salas grandes de concierto.

### Estudio por secciones priorizando las más complicadas:

Cada sección debe ser estudiada a profundidad en sus fragmentos más cortos y a manos separadas, es decir, por frases, semifrases, compases o fragmentos de compás según lo requiera la dificultad del pasaje y la capacidad del intérprete. Sugiero el siguiente orden de secciones que considero de mayor a menor nivel de dificultad:

- A) Tema IV o Coda (cc. 208-264)
- B) Transición (cc. 44-67)
- C) Tema II' en La mayor (cc. 106-125)
- D) Tema II reexposición (cc. 166-193)
- E) Tema III (cc. 138-165)
- F) Transición (cc. 126-137)
- G) Tema I exposición (cc. 8-44)
- H) Tema II exposición (cc. 67-93)
- I) Tema I reexposición (cc. 194-207)
- J) Tema I desarrollo en la menor (cc. 94-105)
- K) Introducción (cc. 1-8)

Usaré el tercer inciso para explicar el proceso de aprendizaje de dicha sección, comenzando por fragmentar pequeñas células de música para trabajar la mano izquierda que ayudará a la posterior unión progresiva de las mismas, hasta lograr la continuidad de toda la sección. Dicho trabajo ayudará a recorrer el camino de asegurar los cambios de registro (saltos) y disposición de los acordes hasta llegar a tocarlos con fluidez y precisión que es la principal dificultad.

### Mano Izquierda. Fase 1. Estudio por fragmentos cortos aplicando distintos ritmos.

Para esta fase de estudio el pulso regular debe desaparecer, pues lo que se realiza es justamente modificar la métrica escrita como lo muestra la "Tabla de ritmos 1", para que posteriormente sea más sencillo coordinar los movimientos al aplicar un pulso regular.

Ritmo	Característica	Ejemplo
1	Nota de duración corta-larga	#1 
2	Nota de duración larga-corta	#2 
3	Impulsos por grupos de tres notas descansando en la tercera nota de cada grupo.	#3 
4	Impulsos por grupos de tres notas descansando en la primera nota de cada grupo.	#4 
5	Impulsos por grupos de seis notas descansando en la sexta nota de cada grupo.	#5 
6	Impulsos por grupos de seis notas descansando en la primera nota de cada grupo.	#6 

Ilustración 15 Tabla de ritmos 1

**Nota:** El calderón que coloco representa una pausa a placer. Dicha pausa sirve para preparar el movimiento a la siguiente posición, vigilando que se libera cualquier tipo de tensión acumulada y que la mano y el cuerpo estén relajados.

Aplicando los seis ritmos presentados y haciendo uso de la repetición con cada uno de ellos, se pueden cumplir los siguientes objetivos:

- Memorizar el pasaje.
- Facilitar la fluidez dentro del compás (ritmos 1, 3 y 5).
- Facilitar la continuidad encadenando con el inicio del siguiente compás (ritmos 2, 4 y 6).
- Tocar con control y relajación de nuestros movimientos, usando sólo el movimiento necesario, ni más ni menos.

Ejemplo: Aplicación de los 6 ritmos presentados en la “Tabla de ritmos 1”(Ilustración 15) a la mano izquierda del cc. 106.

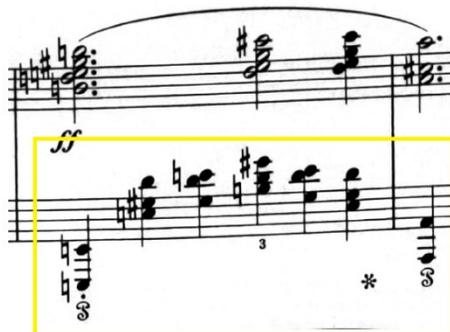


Ilustración 16 cc. 106

The image displays six musical staves, each labeled with a number from #1 to #6. Each staff is written in bass clef, one flat key signature, and common time. The notation shows rhythmic patterns for a specific measure, with notes and rests placed on a five-line staff. The patterns vary across the staves, illustrating different rhythmic interpretations or applications for the same measure.

Ilustración 17 Aplicación de los ritmos al cc. 106

Ya que el diseño de acompañamiento es similar a lo largo de toda la sección, se debe realizar el mismo trabajo en cada uno de los compases hasta el cc. 124.

### Mano Izquierda. Fase 2. Agrandar los fragmentos de forma progresiva.

Luego del trabajo por ritmos, aún podría resultar un gran reto para la memoria tocar toda la sección de corrido, por lo que, se puede subdividir la sección en fragmentos más manejables buscando una lógica en la forma en la que está construida.

Por ejemplo, teniendo en cuenta los cambios armónicos:

La mayor	106	Mi7 V7	107	La I	108	Si7 V7/V	109	Mi V				
	110	Re IV	Sim7 ii7	111	Do#men. iii	La7maj. I7maj	112	Si7 ii7	Do#7 V7/vi	113	Fa#men. vi	Si7 V7/V
	114	Mi7 V7	115	La I	116	Si7 V7/V	117	Mi V				
Sección modulatoria	118	Fa#7	119	Fa#7	120	Sol#7	121	Sol#7				
	122	Do#men. Sol#men.	123	Do#men. Sol#men.	124	Mi#dism.maj7	125	Mi#dism.maj7				

Ilustración 18 Armonías del tema II'

Bajo esta premisa, se puede subdividir la sección cada que hay un cambio de armonía. A partir de esta fase y las posteriores recomiendo usar un pulso regular llevando la cuenta de los tiempos del compás, no importa lo lento que sea mientras se mantenga un pulso regular. Para facilitar su memorización recomiendo subdividir como se muestra a continuación:

a)	<sup>106</sup> Mi7 V7	<sup>107</sup> La I	g)	<sup>114</sup> Mi7 V7	<sup>115</sup> La I
b)	<sup>108</sup> Si7 V7/V	<sup>109</sup> Mi V	h)	<sup>116</sup> Si7 V7/V	<sup>117</sup> Mi V
c)	<sup>110</sup> Re IV	Si7 ii7	i)	<sup>118</sup> Fa#7	<sup>119</sup> Fa#7
d)	<sup>111</sup> Do#men. iii	La7maj. I7maj	j)	<sup>120</sup> Sol#7	<sup>121</sup> Sol#7
e)	<sup>112</sup> Si7men. ii7	Do#7 V7/vi	k)	<sup>122</sup> Do#men.	<sup>123</sup> Sol#men. Do#men. Sol#men.
f)	<sup>113</sup> Fa#men. vi	Si7 V7/V	l)	<sup>124</sup> Mi#dism.maj7	<sup>125</sup> Mi#dism.maj7

Ilustración 19 Fragmentos cada dos cambios armónicos

Una vez memorizado cada uno de los 12 pequeños incisos, juntar grupos cada cuatro compases, con excepción de los cc. 110-13 debido a que hay más variedad en sus cambios armónicos. Los grupos a memorizar quedarían de la siguiente manera:

a)	<sup>106</sup> Mi7 V7	<sup>107</sup> La I	<sup>108</sup> Si7 V7/V	<sup>109</sup> Mi V
b)	<sup>110</sup> Re IV	<sup>111</sup> Si men.7 ii7	<sup>111</sup> Do#men. iii	<sup>111</sup> La7maj. I7maj
c)	<sup>112</sup> Si men.7 ii7	<sup>112</sup> Do#7 V7/vi	<sup>113</sup> Fa#men. vi	<sup>113</sup> Si7 V7/V
d)	<sup>114</sup> Mi7 V7	<sup>115</sup> La I	<sup>116</sup> Si7 V7/V	<sup>117</sup> Mi V
e)	<sup>118</sup> Fa#7	<sup>119</sup> Fa#7	<sup>120</sup> Sol#7	<sup>121</sup> Sol#7
f)	<sup>122</sup> Do#men.	<sup>123</sup> Sol#men.	<sup>124</sup> Do#men.	<sup>125</sup> Sol#men.
	<sup>124</sup> Mi#dism.maj7	<sup>125</sup> Mi#dism.maj7		

Ilustración 20 Agrupación cada 4 compases o 4 cambios armónicos

Por último, juntamos dos grupos más amplios antes de pasar a la tercera fase:

a)	<sup>106</sup> Mi7 V7	<sup>107</sup> La I	<sup>108</sup> Si7 V7/V	<sup>109</sup> Mi V	<sup>110</sup> Re IV	<sup>110</sup> Si men.7 ii7	<sup>111</sup> Do#men. iii	<sup>111</sup> La7maj. I7maj
	<sup>112</sup> Si men.7 ii7	<sup>112</sup> Do#7 V7/vi	<sup>113</sup> Fa#men. vi	<sup>114</sup> Si7 V7/V	<sup>114</sup> Mi7 V7	<sup>115</sup> La I	<sup>116</sup> Si7 V7/V	<sup>117</sup> Mi V
b)	<sup>118</sup> Fa#7	<sup>119</sup> Fa#7	<sup>120</sup> Sol#7	<sup>121</sup> Sol#7	<sup>122</sup> Do#men.	<sup>123</sup> Sol#men.	<sup>123</sup> Do#men.	<sup>123</sup> Sol#men.
	<sup>124</sup> Mi#dism.maj7	<sup>125</sup> Mi#dism.maj7						

Ilustración 21 Tema II' en dos secciones

### Mano Izquierda. Fase 3. Tocar toda la sección.

Una vez realizado el trabajo descrito en las fases 1 y 2, se podrá tocar de memoria la mano izquierda de toda la sección del Tema II' (cc. 106-125) con un pulso regular y de forma continua.

### Mano Izquierda. Fase 4. Subir el tempo.

En este punto, se puede subir el tempo hasta alcanzar la velocidad deseada o acercarse a ella lo más posible.

### Mano Derecha. Fase 1. Estudio por fragmentos cortos aplicando distintos ritmos.

En esta primera fase, donde el objetivo es delimitar fragmentos de música muy pequeños con el fin de poder memorizarlos con más facilidad y trabajar a profundidad los retos técnicos que presenten, he priorizado aquellos que presentan mayor dificultad. (Ilustración 22).

cc. 110 a)

cc. 111 b)

cc. 113 c)

cc. 119 d)

cc. 121 e)

cc. 123 f)

cc. 124 g)

Ilustración 22 Figuras en octavas de mano derecha

Para la mano derecha de esta sección también se pueden aplicar los ritmos de la “Tabla de ritmos núm. 2” (Ilustración 23) en las partes donde se debe tocar con más rapidez, esto es, donde se encuentran subdivisiones de octavas, por lo que el pulso regular debe desaparecer al modificar la métrica escrita en favor de crear memoria muscular. Dicha práctica facilitará la ejecución con mayor continuidad al momento de aplicar un pulso regular.

Ritmo	Característica	Ejemplo
1	Nota de duración corta-larga	#1 
2	Nota de duración larga-corta	#2 
3	Impulsos por grupos de tres notas descansando en la tercera nota de cada grupo.	#3 
4	Impulsos por grupos de tres notas descansando en la primera nota de cada grupo.	#4 
5	Impulsos por grupos de seis notas descansando en la sexta nota de cada grupo.	#5 
6	Impulsos por grupos de seis notas descansando en la primera nota de cada grupo.	#6 

Ilustración 23 Tabla de ritmos 2

Como se puede observar, son los mismos criterios que se exponen en la Tabla de ritmos núm. 1 (ilustración 15), pero adaptándolos al valor de octavos. Lo mismo se puede hacer en el caso de haber dieciseisavos (como en el cc. 32) con el cuidado de observar si la subdivisión es simple o compuesta para saber de qué manera agrupar las notas. El objetivo de este manejo de los ritmos es crear memoria muscular y asegurar la continuidad dentro del compás que se trabaja, al igual que la concatenación con el siguiente compás.

En seguida, se muestra la aplicación de los seis ritmos expuestos en la tabla anterior aplicados a un fragmento del cc. 119:



Ilustración 24 cc. 119

cc. 119

#1



#2



#3



#4



#5



#6



Ilustración 25 Aplicación de ritmos a figuraciones de octavas (corcheas)

Recomiendo realizar el mismo trabajo para todos los fragmentos escritos en octavos que se exponen en la ilustración 22.

### Mano Derecha. Fase 2. Agrandar los fragmentos de forma progresiva.

Seguirá el trabajo de fragmentar por pequeños grupos para la memorización de cada uno de ellos. Al ser la mano derecha quien lleva una línea cantábil, se definirán por fragmentos motivicos:

cc. 106  
a)

cc. 107  
b)

cc. 108  
c)

cc. 109  
d)

Ilustración 26 Fragmentos motivicos

Cada vez habrá que agrandar los fragmentos a estudiar en frases más largas (ilustración 27):

a) cc. 106 al inicio del 110

Musical score for section a) showing measures 106 to the beginning of measure 110. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex texture with multiple voices and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the start. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. Measure 108 is explicitly labeled.

b) cc. 110 al inicio del 114

Musical score for section b) showing measures 110 to the beginning of measure 114. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps. It contains several slurs and dynamic markings, including *ff*. Measure 111 is labeled. The texture is dense with many notes per measure.

c) cc. 114 al inicio del 118

Musical score for section c) showing measures 114 to the beginning of measure 118. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps. It features a complex texture with multiple voices and a dynamic marking of *ff*. Measure 114 is labeled. There are slurs and dynamic markings throughout the section.

d) cc. 118 al inicio del 120

Musical score for section d) showing measures 118 to the beginning of measure 120. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps. It features a complex texture with multiple voices and a dynamic marking of *ff*. Measure 118 is labeled. There are slurs and dynamic markings throughout the section.

e) cc. 120 al inicio del 122

Musical score for section e) showing measures 120 to the beginning of measure 122. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps. It features a complex texture with multiple voices and a dynamic marking of *ff*. Measure 121 is labeled. There are slurs and dynamic markings throughout the section.

f) cc. 122 al inicio del 124



g) cc. 124 y 125 al inicio del cc. 126

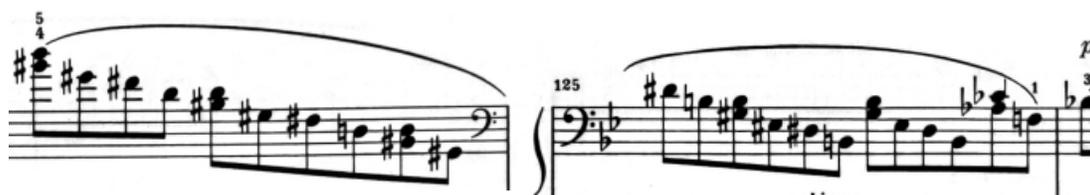


Ilustración 27 Fases cantábiles

### Mano Derecha. Fase 3 Tocar toda la sección

Realizado con éxito el trabajo descrito en las fases 1 y 2, se podrá tocar la mano derecha de toda la sección del Tema II' (cc. 106-125) de memoria con un pulso regular y de forma continua.

### Mano Derecha. Fase 4. Subir el tempo

En este punto, se puede entonces trabajar en subir el tempo hasta alcanzar la velocidad deseada o, acercarse a ella lo más posible.

### El proceso de tocar con manos juntas

Después de practicar minuciosamente cada mano y habiendo alcanzado su continuidad y memorización, ha llegado el momento de comenzar a memorizarlo con las manos juntas; el proceso es el mismo que el descrito en la Fase 2. Se trata de fragmentar células muy pequeñas e ir encadenándolas con el inicio de la siguiente para garantizar la continuidad. Se pueden tomar como guías las ilustraciones 18, 19

y 20 que funcionan muy bien para ejemplificar dicho proceso y aplicarlo en la práctica con las manos juntas.

Recordando la propuesta de priorizar las secciones de la obra por nivel de dificultad de mayor a menor, y que todo el proceso anteriormente descrito fue para ejemplificar una manera de cómo estudiar el Tema II' (cc. 106-125), recomiendo aplicar el mismo esquema de estudio para el resto de las secciones. Teniendo dicho proceso de base, los criterios pueden ajustarse, por ejemplo, para el inciso K) Introducción (cc. 1-8). En este inciso no será necesario aplicar las fórmulas rítmicas por tratarse de un pasaje de carácter enunciativo, pero podría aplicarse el criterio de subdividir el pasaje en cc. 1-4 y 4-8 para facilitar su memorización.

Aunque se recomienda, el objetivo no es seguir realmente de forma inamovible el esquema de estudio propuesto, sino que alguno o varios de los recursos mostrados a lo largo de esta tesina puedan ayudar a superar una o más dificultades técnicas que puedan manifestarse en el estudio de esta obra.

## Conclusiones.

La eficacia en los procesos de estudio está inherentemente ligada a la seguridad de presentar un repertorio al público, es decir, si existen procesos eficaces, el intérprete tendrá un buen nivel de confianza al tocar en público y viceversa, pues, la práctica que ha realizado debe ayudar a propiciarle confianza y, aunque no sea infalible, aminora la probabilidad de que algo falle en su ejecución.

Es importante tener en cuenta cómo se fue modificando la técnica de los instrumentos de tecla hasta llegar al piano moderno, ya que permite entender mejor como se tocaba la música de distintas épocas que interpretamos y, al mismo tiempo, nos provee de un criterio interpretativo.

Los lineamientos generales de postura, posición de mano y distancia del cuerpo con relación al instrumento, cuyo objetivo es propiciar comodidad y eficiencia al tocar, no son leyes inamovibles, ya que cada ser humano es singular en sus características y puede llegar a sentir mayor comodidad y libertad al tocar en posiciones distintas, como Glenn Gould (1932-1982), pianista canadiense que se acomodaba en una silla chaparra, lo que posicionaba sus codos en un ángulo agudo, mismo que resultaría sumamente incómodo y antinatural para la mayoría de los pianistas, o el caso de Vladimir Horowitz (1903-1989) cuya forma de tocar era con una muñeca algo más baja de lo normal y los dedos más extendidos en lugar de tener la forma cóncava que se enseña, por mencionar algunos ejemplos.

Dominar las 24 escalas del sistema tonal, arpeggios, acordes y cadencias se considera una buena formación técnica, lo que es un punto fuerte y a favor de aprender casi

cualquier obra para piano, pues dichos elementos los encontraremos en la mayoría del repertorio que abordamos como estudiantes de esta facultad. Aunado a ello, un estudio más ordenado y esquemático como el que propongo, ayudará a tener resultados más eficientes al aprender una obra.

Esta tesina me ha brindado, además, herramientas en el campo de la enseñanza, pues el poner por escrito el proceso de aprendizaje, me ha permitido ordenar la manera de explicar claramente el proceso de estudio a los alumnos con quienes comparto lo aprendido.

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1 “Ripoll, claustro de la iglesia de Santa María”. Chiantore, 2002, p.35 .....	4
Ilustración 2 Evolución de la técnica. ....	6
Ilustración 3 Video de los 5 toques de V. Scaramuzza.....	9
Ilustración 4 Estructura de la Ballada Op. 23 .....	13
Ilustración 5 Material temático .....	14
Ilustración 6 Recapitulación y coda.....	15
Ilustración 7 Simetría estructural Samson, J. 2001, p. 46 .....	16
Ilustración 8 Material temático del desarrollo .....	17
Ilustración 9 Esquema estructural (Samson, J. 2001 p. 47.) .....	18
Ilustración 10 Ejemplo de simultaneidad en escalas .....	18
Ilustración 11 Ejemplo de fluidez del discurso en acordes o intervalos etc.....	19
Ilustración 12 Combinación de rapidez y cambios de posición.....	19
Ilustración 13 Combinación de polirritmias 1 .....	19
Ilustración 14 Combinación de polirritmias 2.....	20
Ilustración 15 Tabla de ritmos 1 .....	22
Ilustración 16 cc. 106 .....	23
Ilustración 17 Aplicación de los ritmos al cc. 106 .....	24
Ilustración 18 Armonías del tema II' .....	25
Ilustración 19 Fragmentos cada dos cambios armónicos .....	26
Ilustración 20 Agrupación cada 4 compases o 4 cambios armónicos.....	27
Ilustración 21 Tema II' en dos secciones .....	27
Ilustración 22 Figuraciones en octavos de mano derecha.....	29
Ilustración 23 Tabla de ritmos 2 .....	30
Ilustración 24 cc. 119 .....	31
Ilustración 25 Aplicación de ritmos a figuraciones de octavos (corcheas) .....	32
Ilustración 26 Fragmentos motívicos.....	33
Ilustración 27 Fases cantábiles .....	35

## Bibliografía

Chiantore, L. (2002). *Historia de la técnica pianística* (1ª Ed) España: Alianza Editorial.

Colombo, S. (2017). *Vicente Scaramuzza La vigencia de una escuela pianística*. España: Editorial Círculo Rojo.

Conrad, W. (1981). *The New College Encyclopedia of Music* U. S. A.: W. W. Norton & Company, Inc.

Nieto, A. (1988). *La digitación pianística* España: Fundación Banco Exterior.

Nieto, J. L. (2016). *Receta de estudio y otras excentricidades, o Guía para músicos*. España: Editor José Luis Nieto

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es/técnico#ZlkyMDs>> [17/noviembre/2023].

Sadie, S. (2001). *The new grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed) Vol. 23 U. S. A.: Macmillan Publishers Limited 2001.

Samson, J. (2001). *Chopin: the four ballades* U.K.: Cambridge University Press.

Whiteside, A. (1997). *Indispensables of piano playing* U. S. A.: Amadeus Press.

Whiteside, A. (1997). *Mastering the Chopin Etudes and Other Essays* U. S. A.: Amadeus Press.

## Videos

<https://www.youtube.com/watch?v=AM1ENee7Wnw>

consultado por última vez el 02 de febrero de 2024.