



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,

DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

MÁSTER UNIVERSITARIO EN MÚSICA

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Proyecto de investigación artística performativa.

TÍTULO

Estudio performativo interdisciplinar, desde la técnica pianística, de los pasajes de mayor complejidad de la *Balada* en sol menor, op. 23, de F. Chopin.

ESTUDIANTE

Arturo Domene Cabanes

TUTOR

Dr. D. Ramón Sanjuán Mínguez

COTUTORA

Dra. Dña. Nuria Lloret Romero

Valencia, julio de 2017.

RESUMEN

Este trabajo interdisciplinar parte de la línea de investigación performativa (Cook, Zaldívar, Hernández) sobre la experiencia de la “práctica artística” o “recreación de la obra de arte”.

El objetivo del presente estudio es analizar los movimientos, gestos y sensaciones musculares que experimento como pianista para ejecutar los pasajes más complejos de la *Balada* nº 1 de Chopin y conseguir una interpretación de calidad basada en la naturalidad y comodidad técnica, necesarias para abordar la obra de arte.

Partiendo de las ediciones de trabajo existentes (Kullak, Cortot, Paderewski) y de mi propia grabación, análisis y detección de los pasajes de mayor complejidad, me apoyo en las “teorías técnicas” (Matthay, Breithaupt, Ortmann) y en las soluciones gestuales de los grandes pianistas (Michelangeli, Horowitz, Zimmerman, Yuja Wang, Lang Lang, Lisitsa) para fundamentar y explicar mis decisiones como intérprete.

Es pues un estudio técnico (de los medios y herramientas que permiten mi interpretación de la obra) y performativo (de cómo esos medios trascienden hacia los espectadores a través de los aspectos del gesto pianístico), para ayudarme a solucionar las dificultades inherentes a mi propia práctica artística y a potenciar mi gestualidad desde un punto de vista expresivo.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Marco teórico.....	4
2.1. Síntesis de las obras artísticas y teóricas fundamentales consultadas.....	4
2.1.1. La <i>Balada</i> nº 1 en sol menor, op. 23 de F. Chopin (1835).....	4
2.1.2. La <i>Investigación artística en música</i> de R. López-Cano (2014).....	6
2.1.3. La <i>Historia de la técnica pianística</i> de Luca Chiantore (2001).....	7
2.1.4. <i>La interpretación musical</i> , editado por John Rink (2008).....	7
2.2. La investigación musical desde la práctica.....	8
3. Objetivos.....	11
4. Metodología.....	12
4.1. Investigación documental.....	12
4.1.1. Indagación en las ediciones de trabajo.....	12
4.1.2. Análisis formal.....	16
4.1.3. Estudio de las teorías técnicas.....	18
4.1.4. Comparación de la gestualidad de grandes intérpretes.....	19
4.2. Autoetnografía artística.....	22
4.2.1. Autoobservación indirecta.....	22
4.2.2. Autoobservación directa.....	24
4.2.3. Autorreflexión: mi mano.....	27
4.2.4. Entrevista autoetnográfica.....	28
4.2.5. El gesto performativo.....	30
5. Aplicabilidad de los resultados.....	32
6. Conclusiones y futuras líneas de investigación.....	34
7. Bibliografía.....	36
8. Partituras y documentos audiovisuales.....	39
8.1 Partituras.....	39
8.2 Documentos audiovisuales.....	40

1. Introducción.

El inicio del estudio de la *Balada* op. 23 en sol menor, de Frédéric Chopin correspondió con un momento de turbulencia y de crisis en mi vida. Todo músico, en algún momento de su vida, antes de dedicarse en cuerpo y alma a la práctica de su instrumento se plantea la disyuntiva: ¿universidad y/o conservatorio?

Me remonto al año 2003. Estoy cursando 4º curso de la Licenciatura en Derecho y 3º de Grado Superior de Piano. Mi profesor me hace incluir esta partitura en el repertorio del curso. No hay tiempo suficiente de practicar, reflexionar y estudiar técnicamente todo lo que requiere. Sobre todo los pasajes más difíciles. Momento de crisis. Me dedico más al conservatorio, haciendo lo mínimo en la universidad, y estudio la obra, memorizándola incluso, saliendo del paso ese curso, pero con la sensación de que algo quedaba en el tintero, por falta de tiempo.

Ahora sé que ese algo era un estudio técnico y performativo de calidad, un análisis reflexivo y unas conclusiones que me permitieran controlar los pasajes más complejos –en los que siempre tuve diversos problemas técnicos-, y estar satisfecho de mi interpretación de la obra.

Qué mejor momento que este que me brinda el Trabajo Final de Máster, para poner por escrito esas observaciones, mis reflexiones y analizar los frutos que ha dado mi transformación como pianista estos últimos casi 15 años.

2. Marco teórico.

2.1. Síntesis de las obras artísticas y teóricas fundamentales consultadas.

2.1.1. La *Balada* nº 1 en sol menor, op. 23 de F. Chopin (1835).

El título de “Balada”¹ ha sido dado a “obras instrumentales de forma² libre, de estilo patético y de dimensiones a menudo considerables. Chopin dejó cuatro: op. 23, 38, 47, 52” (Brenet, 1981: 63). Las baladas se relacionan con un

¹ “Balada”, traducción española que le damos al término original *ballade*, usado en francés, inglés y alemán.

² “Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su forma” (Zamacois, 1997: 3).

poema narrativo, “las más conocidas son las cuatro *Ballades* de Chopin (que algunos creen que están basadas en poemas de Adam Mickiewicz³), pero también destacan las *Balladen* de Liszt y Brahms (...). Los puntos de referencia con el estilo literario suelen ser el estilo narrativo y la sugerencia de un estribillo” (Randel, 2009: 178).

Los manuales didácticos españoles de formas musicales tratan la balada de forma sucinta, destacando su “forma libre y contenido narrativo, evocador y fantástico” (Pedro Cursá, 1993: 68). La balada instrumental del Romanticismo “no pierde el carácter narrativo que la caracteriza” (Blanquer, 1989: 49), siendo “a la vez épico y lírico”; “el desarrollo de la composición es a *modo de relato de una Balada poética*⁴” (Zamacois, 1997: 233). Sin embargo, hay manuales que ni la mencionan en su apartado de “Formas Menores Románticas” (Pla, 1982).

En la producción de Frédéric Chopin (1810-1849), cuya obra casi en su totalidad está dedicada al piano solo, las baladas ocupan un papel central, y gozan de una reputación incuestionada a lo largo de la historia de la música para piano. Junto a los scherzos, polonesas, sonatas y conciertos, las baladas son las obras de mayor envergadura. Por el contrario, el mayor número de *opus* reside en la producción de piezas más breves: estudios, nocturnos, vales, impromptus, mazurkas y preludios.

La *Balada* en sol menor op. 23, estrenada por el propio compositor el 4 de octubre de 1835 en Leipzig, tiene su origen en los meses de mayo y junio de 1831, en Viena. La obra se finalizó en París y “fue publicada por primera vez en Londres, en mayo de 1836”. “Un mes después se editó en Leipzig. A París no llegó hasta el mes de julio” (Romero, 2008: 169). El manuscrito original está en Los Ángeles (USA), en la colección privada de Gregor Piatigorsky (Temperley, 1987: 101).

³ Adam Mickiewicz: poeta polaco que publicó en 1822 sus *Baladas y Romanzas*. Chopin las conocía (...) y pudo verse influenciado por “el mundo épico-nacionalista, como indudable es el interés de Chopin por el arte popular y los mitos ancestrales como fundamentos de un nuevo arte polaco” (Rattalino, 1997: 129-130).

⁴ Las palabras en cursiva corresponden al texto citado.

2.1.2. La *Investigación artística en música* de R. López-Cano (2014).

Este libro, prologado por Luca Chiantore, se centra exclusivamente en la investigación artística en música y expone de una manera clara y muy didáctica todo el recorrido investigador para producir conocimiento a través del arte musical.

Tomando como referencia planteamientos reales y ejemplos de investigaciones llevadas a cabo en la actualidad en la ESMUC⁵ y en el Real Conservatorio de la Haya, Rubén López-Cano ilustra a la perfección la multiplicidad de enfoques y formas en que puede realizarse la investigación artística interdisciplinar, así como la aplicación de sus resultados.

Su propósito fundamental es “ayudar a un tipo específico de estudiante superior de música práctica” (López-Cano, 2014: 15) y dotarle de “herramientas, instrumentos y estrategias prácticas” para crear un punto intermedio entre las disciplinas artísticas y la investigación académica (*Idem*: 19).

De esta forma, después de sentar las bases en torno a la discusión sobre el concepto de investigación artística y de la investigación en general, el libro pasa a ofrecernos instrumentos prácticos y estrategias metodológicas adaptadas al campo musical, que no difieren de las tradicionales técnicas de investigación documental y métodos cuantitativos y cualitativos. A estas se añade la práctica musical y la autoetnografía artística como recursos metodológicos a integrar en el proceso de investigación.

Para mí, el descubrimiento, lectura y estudio de este libro ha supuesto un avance muy positivo en la concepción que tenía acerca de la investigación, y ha venido a completar y darle una visión de conjunto a todo lo aprendido en las asignaturas sobre investigación performativa del Máster en Música.

⁵ Escola Superior de Música de Catalunya.

2.1.3. La *Historia de la técnica pianística* de Luca Chiantore (2001).

Este libro describe la historia de la técnica pianística a través de los grandes compositores. Para ello, se estudia el estilo de cada época y autor, las obras, las fórmulas de escritura, los tratados, la manera de tocar el instrumento de teclado de cada momento histórico, su mecanismo, los intérpretes, los métodos pedagógicos y los acontecimientos más relevantes del mundo pianístico desde los primeros documentos hasta los umbrales del tercer milenio, en busca de la técnica verdadera para interpretar cada obra. “Cuanto más nos acerquemos a la ejecución original de una obra, más cerca estaremos de su esencia” (Chiantore, 2001: 19).

Cuando cursé el Grado Superior de Piano considerábamos este libro como la “Biblia” del piano. Es incuestionable, y obvio a la vez, que, al haber estudiado esta evolución histórica, los conocimientos adquiridos nos han formado como músicos y nos han servido para contextualizar e informar nuestra práctica pianística.

2.1.4. *La interpretación musical*, editado por John Rink (2008).

Este libro, a través de dieciséis breves ensayos de diferentes expertos del ámbito anglosajón, se centra en el tema de la interpretación y la *performance* en el mundo musical. Está “dividido en cuatro partes, que corresponden a las etapas evolutivas de una interpretación: conceptos (...), aprender a interpretar, hacer música e interpretar la interpretación” (Rink, 2008: 14).

Es un libro que descompone el tema general en muchas parcelas sin perder en ningún momento el sentido de experiencia interpretativa en su conjunto. “Aunque resulta productivo descomponer un fenómeno complejo para estudiarlo (...), es importante recordar que sus componentes no son independientes; (...) La interpretación musical es una construcción y articulación del significado musical en la que convergen las características cerebrales, corporales, sociales e históricas del intérprete” (Clarke, 2008: 91).

Un libro de mucha utilidad para reafirmarme en mi estudio performativo interdisciplinar en el que las distintas ediciones de la partitura, el campo del análisis, el documento audiovisual y mi propio estudio autoetnográfico interactúan desde el prisma de la técnica.

2.2. La investigación musical desde la práctica.

En toda investigación se debe exponer el marco teórico y epistemológico donde sentar las bases científicas y metodológicas del desarrollo investigador del proyecto en cuestión. En mi caso, donde la investigación artística en música realizada por los propios músicos prácticos no tiene un largo recorrido, he recurrido a tres personalidades del campo como son: Fernando Hernández⁶, Álvaro Zaldívar⁷ y Nicholas Cook⁸.

Al ser las Enseñanzas Artísticas Superiores parte del nuevo Espacio Europeo de Educación Superior, se hace necesario abrir vías y acoger la Investigación Artística de los propios intérpretes como “legítima y evaluable investigación” (Zaldívar, 2005: 95). Por tanto, “se trata de garantizar a los graduados en artes, sin obligarlos a alejarse de su propia práctica creativa e interpretativa, su perfecta acogida en trayectorias de investigación reconocibles y evaluables” (Zaldívar, 2006: 91).

Esta nueva vía de investigación se centra en la práctica, en la acción e interpretación artística. Para evitar confusiones con el uso académico del término “interpretación” usamos el anglicismo *performativo*, tomado de “la perspectiva de lo que se ha denominado ‘*performance studies*’ y en su denominación en castellano como ‘estudios performativos’” (Hernández, 2006: 28). Lo performativo sería lo relativo a la actuación, la representación artística, la interpretación y toda labor del artista en el ámbito de su propia experiencia.

Por tanto, en la experiencia y en la construcción de significado que cada artista realiza de su realidad reside la fundamentación epistemológica de la investigación artística. Así, se nos presentan dos enfoques, tomados de las

⁶ El Dr. D. Fernando Hernández, profesor de la Universidad Central de Barcelona nos impartió la asignatura de Metodologías de la Experiencia Performativa en las Artes en el Máster de Música de la UPV, en la promoción 2008/09. He de reconocer, que en aquel momento, no entendimos nada de sus planteamientos, y es ahora, pasados los años, cuando todo empieza a cobrar sentido.

⁷ El Dr. D. Álvaro Zaldívar, catedrático de Musicología del Conservatorio Superior de Murcia, me invitó a sus clases de Metodologías de la Experiencia Performativa en las Artes en diciembre de 2009. Sus planteamientos y orientaciones a nadie dejaron impasible.

⁸ El Dr. Nicholas Cook, profesor de la Universidad de Cambridge, se acerca al estudio de la música como *performance* desde un punto de vista interdisciplinar y transversal.

Ciencias Sociales, “para orientar la investigación desde la ‘experiencia’ y el ‘significado’. Nos referimos a los enfoques fenomenológico y construccionista” (Hernández, 2006: 23).

En ellos, el estudio de la experiencia es fundamental. En primer lugar porque cada ser humano dota a su experiencia de significado. Y en segundo lugar, porque construimos significado a partir de las construcciones de significado de los otros. A esto, se le añade la aproximación hermenéutica, como “teoría para la comprensión humana” (López-Cano, 2014: 108), y poder así, entender la experiencia desde el punto de vista de quienes la viven.

Por tanto, al hablar de investigación artística, investigación desde la práctica artística o investigación performativa se trata “de aquella investigación que directamente se centra en los procesos de la práctica artística. Se parte, de que el conocimiento ‘también’ puede derivar de la experiencia, y esas acciones artísticas son una experiencia especialmente intensa e interesante” (Zaldívar, 2010: 124-125).

Este tipo de investigación no es “sobre” el Arte, sino “*desde* el Arte” (Zaldívar, 2008: 1). Sobre el Arte siempre se ha investigado desde las ramas de la Historia, la Psicología, la Sociología, la Filosofía y la Educación. Pero desde el Arte, desde el trabajo de la práctica artística también puede el artista realizar una tarea de investigación.

La música es un arte performativo, ya sea en directo o en grabación. A pesar de que la Musicología en los últimos tiempos va centrándose en aspectos interpretativos -despertando así del letargo que centraba sus esfuerzos principalmente en la noción de Música como plasmación de sonidos en la partitura a través de la notación⁹-, debería cambiar su objeto mismo, pensando la Música como un discurso en sí mismo, como narración que da significado mientras dura. Y es como arte efímero que sigue atrayendo (Cook, 2013).

⁹ Como indica Monique Deschaussées (2002: 43) en su libro *El intérprete y la música*: “Nos hallamos frente a unos papeles pautados que contienen unos signos extraños; signos que, para un profano, constituyen un auténtico enigma. Y no deja de ser paradójico: porque la música, cuando no está escrita, es el arte más cercano a la vida, accesible a todos, y ha acompañado a la humanidad desde el principio de los tiempos”.

Como refieren Cook (2013) y López-Cano (2014), la música como *performance* ha suscitado el análisis cuantitativo a través de medios y herramientas informatizadas como el software gratuito *Sonic Visualiser* y otro tipo de programas. Estos programas estudian un factor musical o una variable (la dinámica, el tempo, el mantenimiento del pulso, las articulaciones, la duración de los sonidos, etc.). Muchos artículos de revistas de impacto, indexadas y especializadas en el análisis se han preocupado de este tipo de estudio (Gabrielsson, 2003; Leong, 2016), junto a alguna tesis doctoral, y del tan de moda análisis shenkeriano (Dunsby, 1989; Cook, 2013). Pero este tipo de información cuantitativa, objetiva y valiosa según el interés investigador, no deja de ser un análisis sobre un objeto artístico: el estudio o comparación de uno o varios archivos sonoros, por ejemplo.

Sin embargo, los recursos metodológicos para integrar la práctica artística al proceso de investigación tienen su origen en metodologías cualitativas (López-Cano, 2014). Sirvan de ejemplo las tesis doctorales desde la práctica artística del canto minero (Piñana, 2017), del violonchelo (García, 2014) o de la práctica del yoga (Araiza, 2009), que comienzan a asentar desde diversos puntos de vista paradigmas cualitativos autoetnográficos, y son un ejemplo de la variedad de opciones y vías de desarrollo que la investigación performativa está tomando en nuestros días.

Desde la experiencia de la práctica artística, desde el trabajo de taller, desde la banqueta del piano y el estudio -lápiz en mano-, se puede llevar a cabo la investigación artística siempre que en el proceso de investigación se proceda de la manera más transparente posible y los resultados sean comunicables.

Hasta hace relativamente poco tiempo, el pianista, en su casa o en la clase de piano, ha estado ajeno a estas metodologías que le permiten aprender a través de la reflexión de su propia práctica. Siempre se ha guiado de manera intuitiva o mimética repitiendo prácticas que han sido satisfactorias en su historia o en la de su maestro, ninguno de los cuales había escrito ni reflexionado nada desde su experiencia, desde sí mismo, sus sensaciones y evolución como artista.

3. Objetivos.

El objetivo principal de este trabajo es realizar un estudio técnico y performativo de calidad para solucionar las dificultades presentes en los pasajes de mayor complejidad de la *Balada* n° 1 en sol menor, op. 23, de F. Chopin.

Para lograr este objetivo general, se establecen unos objetivos específicos:

- Obtener experiencias técnicas previas de la obra por parte de pianistas-editores, en sus ediciones de trabajo.

- Conocer la estructura formal de la partitura y, de este modo, poder ubicar los pasajes de mayor dificultad.

- Revisar lo establecido en las principales teorías técnicas y utilizar el vocabulario apropiado para fundamentar mis decisiones como intérprete.

- Observar las diferentes soluciones gestuales de grandes intérpretes y valorar la idoneidad de las mismas.

- Detectar los puntos débiles de mi interpretación a través de la grabación audiovisual.

- Analizar los movimientos, gestos y sensaciones musculares que experimento, en busca de la mayor naturalidad y comodidad posible.

- Reflexionar desde la propia práctica acerca de cómo esta se lleva a cabo y de las características morfológicas y funcionales de mi mano.

- Relacionar mis aprendizajes técnicos con las diferentes situaciones y emociones de cada fase de mi aprendizaje musical, y así contemplar desde esta relación mi evolución como pianista.

- Reflexionar acerca de la significación gestual del pianista desde la perspectiva performativa.

4. Metodología.

La tarea de investigación o metodología propuesta en el presente trabajo tiene una doble vertiente: por un lado, herramientas propias de la tradicional investigación documental, y por otro, la autoetnografía artística, con herramientas de trabajo procedentes de metodologías cualitativas.

4.1. Investigación documental.

4.1.1. Indagación en las ediciones de trabajo.

Después del largo tiempo que dediqué al estudio de la bibliografía sobre el marco teórico para ubicar mi estudio performativo, me centré en la partitura. La partitura, para el intérprete es el punto de partida de su estudio. El creador plasma en la partitura su obra de arte y el músico la recrea. Crear y recrear son las dos acciones de la práctica artística.

La práctica no se da de forma eremítica, alejado de todo y entendiéndonos con nosotros mismos. Para una verdadera práctica informada hemos de comenzar por analizar la información que el autor y los diferentes editores nos dan en la partitura.

Al recordar la obra objeto de estudio, hice memoria y me acordé que en 2003 adquirí la edición Henle -que me recomendó mi profesor-, que es Urtext. Una edición Urtext garantiza que es una fiel reproducción del manuscrito del autor. Pero al revisar la web de partituras imslp.org *Petrucci Music Library* las distintas ediciones gratuitas que se encuentran me encontré con dos muy interesantes: la de Alfred Cortot, llamada “edición de trabajo”¹⁰ y la de Théodore Kullak, llamada “edición instructiva”¹¹, que, junto con la que tenía de Paderewski, difieren de todas las demás por sus anotaciones: digitaciones, aclaración de términos, indicaciones, o motivos y pasajes extraídos, explicados y desarrollados con ejercicios para trabajar la obra y mejorarla en algún aspecto técnico-musical.

¹⁰ Las traducciones corresponden al autor de este trabajo.

¹¹ Nomenclaturas que los propios pianistas-editores ofrecen en la portada de las ediciones que llevan sus nombres.

Esta información ya es el conocimiento de los pianistas-editores construido a partir de su experiencia e interacción con la obra de arte. Veamos lo que pueden aportarme en mi labor de estudio y práctica de la obra para encontrar la mayor comodidad, naturalidad y precisión en su interpretación.

La edición de Paderewski se centra en identificar y comentar las fuentes utilizadas, explicar la interpretación de la ornamentación utilizada por Chopin –en particular los trinos y mordentes-, y en comparar las diferencias filológicas de las fuentes musicales en aquellos compases que divergen en algún sentido. Estas anotaciones “sobre” la obra de arte están lejos del objetivo del presente trabajo.

Lo que sí nos habla de la experiencia “desde” la práctica de Paderewski es la digitación que él recomienda de modo sucinto. Hay algunas, que son realmente obvias, como la sustitución de dedos para mantener ligada la melodía, las digitaciones de los arpeggios o el hecho de colocar el quinto dedo de la mano derecha para las notas más agudas.

Contrastando sus propuestas con mi práctica pianística he de decir que para mí han sido muy útiles las siguientes digitaciones:

- La que propone para los tres primeros compases en la mano izquierda para evitar la abertura interdígital de los dedos 4-3¹².

- La del compás 48 donde utiliza el tercer dedo para la parte fuerte, a pesar de que a priori hace que se mueva demasiado en el compás.

- En el acompañamiento de los compases 106-108, así como en el *scherzando* del compás 138, me parece muy útil la digitación que ofrece; coincido en que es la más natural y ayuda a realzar la expresividad que dibuja el acompañamiento y la línea melódica en cada caso.

- La que ofrece en el compás 141 que, después de experimentarla, voy a adaptarla a mi acción interpretativa, pues ayuda a preparar la repetición del motivo y no la había pensado con anterioridad.

- Alabo la solución que da en la mano derecha en el compás 171, al pasar el 4 por debajo del 3; me parece una idea genial para evitar bloqueos y tensiones innecesarias al ligar las notas dobles –terceras y sextas-.

¹² Cada número, en el mundo pianístico, corresponde a un dedo. De modo que, tanto en la mano derecha como en la izquierda el 1 corresponde al pulgar; el 2, al índice; el 3, al corazón; el 4 al anular; el 5, al meñique.

Por el contrario, hay digitaciones que en mi práctica han resultado ser muy negativas:

- La abertura interdigital de los dedos 5-4 de la mano derecha en el compás 23 para ligar un intervalo de cuarta. Me parece una exageración según la morfología de mi mano.

- El acorde de tres notas del compás 29, con los dedos 1-2-3, cuando entre la nota más grave y la más aguda hay un intervalo de séptima menor.

- Los malabarismos que se hacen (obsesión de la época) por evitar el pulgar en tecla negra y favorecer la abertura 5-2 de la mano derecha para ligar o tocar sextas (c. 45-46, 206-207) a pesar de la tensión que esa abertura interdigital supone para la mano, el brazo y el bloqueo de la muñeca.

- En los pasajes de escalas cromáticas (c. 146-148 y 158-160), la tendencia a juntar excesivamente los dedos, mantener la mano en una posición muy cerrada y sobreexplotar al cuarto dedo es una característica de la digitación de sus escalas cromáticas que yo no comparto.

Es sorprendente que en la parte más brillante la obra, la de las octavas de los c. 119 al 124 no haya hecho una propuesta de su particular digitación, puesto que las demás ediciones siempre sugieren alguna digitación para la nota superior, y hay múltiples soluciones según la morfología de la mano de cada uno.

Más sorprendente es, si cabe, que no nos ofrezca ningún comentario, digitación o dato que nos hable de su práctica en el pasaje más complejo de la obra, como es la *coda* final, a partir del compás 208.

La edición de Theodore Kullak, plagada de digitaciones no ofrece casi comentarios por escrito. Únicamente tiene cuatro anotaciones a pie de página. La primera y más extensa habla sobre la forma de la obra, pues se han establecido letras mayúsculas para cada sección a modo de estrofas. La segunda y tercera son dos breves comentarios acerca de dos errores filológicos en otras ediciones. La más interesante es la cuarta: nos ofrece un consejo práctico para que los pianistas de manos pequeñas trabajemos las sextas con el dedo 5 (teclas blancas) y el dedo 4 (teclas negras) para la nota superior y siempre con el pulgar para la nota más grave. Un consejo que demuestra empatía y experiencia pedagógicas.

A excepción de los compases 22, 106 (segunda negra de la izquierda), 138 y 150-153 porque no me resultan cómodos y me crean tensiones o aberturas interdigitales inalcanzables, coincido en la conveniencia para la naturalidad de mi mano de la mayor parte de sus digitaciones. Son de destacar: la digitación del compás 33, la unión de los compases 45-46 (sin miedo a utilizar el pulgar en tecla negra), la digitación para el acompañamiento del compás 68, la utilización en el compás 93 de la mano izquierda para ayudar a la melodía de la derecha, la digitación de las famosas octavas de los compases 110-112 y 119-124 (en las que intercambiaría solamente en el compás 123 el dedo 5 por el 4 en las notas re# y mi#), los compases 170-172 y los consejos que da en la *coda*, algunos de los cuales nunca había practicado ni experimentado.

El caso de Alfred Cortot es llamativo. En su edición no solo figura su propia digitación¹³ con ejemplos que me parecen insólitos (repetición de nota rápida con cambio de dedo 5-1, paso de 4 por encima del 5 y a continuación paso del 3 por encima del 4 para las octavas, salto de octava con digitación 3 y luego 2 y varios pasos de pulgar en acelerando por debajo del quinto dedo), sino que establece 40 anotaciones a pie de página donde escoge los pasajes que por su experiencia son lo más complicados de ejecutar técnicamente y crea ejercicios *ad hoc* para su estudio singular. Ya en la portada a su “edición de trabajo” podemos leer este consejo práctico: “Trabajar, no solo el pasaje difícil, sino la dificultad misma que se encuentra contenida en él, devolviéndole su carácter elemental” (Cortot, 1929: 1).

Pues en esas 40 anotaciones se contienen un total de 59 ejercicios, donde el aumento de la dificultad misma, el empleo de ritmos diversos y la transposición cromática es la metodología utilizada para familiarizarse con el problema y superarlo. Pero a mi juicio, estos ejercicios, muchos de los cuales no alcanzo a abordar porque hay distancias muy incómodas para mi mano (sobreexplotación del intervalo de cuarta justa y aumentada con la abertura interdigital de la mano derecha 5-4), deberían ir acompañados de unas explicaciones prácticas, al menos

¹³ Para ser fieles a la realidad, no todas las digitaciones propuestas por Cortot son inviables. Muchas son obvias, otras coinciden con las de Paderewski en que no se adaptan a la morfología de mi mano. La mejor de ellas es la que he adoptado para el compás 106: pasar el dedo 4 por encima del 5 ayuda a ligar los acordes y a realizar el fraseo escrito por Chopin.

de las sensaciones musculares idóneas para que sepamos que estamos haciendo correctamente el ejercicio (siendo consciente de que todo el mundo no tiene la misma mano), si no, estamos arriesgando nuestra salud y abriendo paso a las “enfermedades profesionales del pianista”, dolencias musculares de la extremidad superior (Podzharova, 2010: 58).

Las anotaciones que hablan de música como interpretación y emoción están plagadas de un lenguaje muy romántico con muchas imágenes y símbolos para inspirar al pianista.

Cortot debió ser un pianista de enorme facilidad, intuición y con una mano privilegiada, por el tipo de solución que recomienda y el lenguaje que utiliza, pero de las 40 anotaciones solo encontramos alguna frase refiriéndose a la técnica con un lenguaje extraño: “amasar el teclado en lugar de golpear” (Cortot, 1929: 10), por ejemplo.

“La ‘dificultad’ escondida en cada tipo de escritura, (...), estaba llevando a otros teóricos a buscar respuestas en el estudio (incluso anatómico) de los diversos movimientos. Cortot, en cambio (...) buscaba en la música las respuestas a los problemas técnicos” (Chiantore, 2001: 703).

El interés por Chopin y por darlo a conocer se tradujo en su famoso libro *Aspectos de Chopin* (Cortot, 2003), donde publica los apuntes que esbozó el compositor en vida para un supuesto futuro método, junto a otros temas sobre su música y personalidad.

4.1.2. Análisis formal.

Tras haber analizado el contenido completo de cada edición, seleccioné los dos pasajes de mayor complejidad. Estos pasajes complejos fueron escogidos en base a dos criterios:

- Criterio objetivo: la coincidencia de un tipo de escritura amplia, tensión y densidad armónica.

- Criterio subjetivo: el recuerdo de la dificultad que me producían.

No es lo mismo tocar notas sueltas, que octavas; ni tocar notas dobles, que acordes. No es lo mismo tocar con la mano en posición cerrada que aquella

posición en la que hay que abrirla debido a la carga de armonía que masifica el acorde.

Para circunscribir estos pasajes a una parte concreta de la obra me dispuse a analizarla. La herramienta utilizada para comprender la estructura de la obra es el análisis morfosintáctico.

Este análisis trata de conocer “cómo están hechas las obras musicales” (Blanquer, 1989: 14). En el libro de Piero Rattalino (1997: 129) se nos ofrece un esquema de la forma de esta balada, que paso a reproducir, por su interés y claridad en su estructura:

La forma de la Balada op. 23, es referible al sistema clásico del primer movimiento de sonata, repensado de manera absolutamente original y con un asombroso sentido de las proporciones y de las simetrías:

Introducción¹⁴ (¹⁵c. 1-7)
Primer grupo temático (sol menor) (c. 8-36)
Primer episodio de transición, sobre material del primer grupo (c. 36-67)
Segundo grupo temático (Mi bemol mayor) (c. 67-94)
Segundo episodio de transición, sobre material del primer grupo (c.94-105)
Segundo grupo temático (La mayor) (c. 106-125)
Tercer episodio de transición, sobre material del primer grupo (c. 126-165)
Segundo grupo temático (Mi bemol mayor) (c. 166-193)
Primer grupo temático, abreviado (sol menor) (c. 194-208)
Coda (c. 208- 264)

Por tanto, el primer pasaje considerado como más complejo es el segundo grupo temático en la mayor, añadiéndole un compás como preparación al mismo (por tanto, compases del 105 al 125).

El segundo pasaje seleccionado es la parte de la Coda que más dificultades técnicas me ha provocado siempre (compases 216 al 238).

Estos pasajes fueron grabados audiovisualmente al comienzo de este estudio, en la primera fase de práctica y recordatorio de la obra, después de más de 5 años sin haberla interpretado ni siquiera de manera esporádica.

¹⁴Encontré este esquema en el transcurso de mis investigaciones sobre las características de la Balada en el contexto de las obras de Chopin y el pianismo romántico parisino. Considero que es tan clarificador, mucho más que otros que ofrecen alguna propuesta e incluyen un pequeño análisis formal y shenkeriano (Samson, 1992: 46-53), que solo me he atrevido a añadir los números de los compases a los que hace referencia.

¹⁵ Compás/compases.

4.1.3. Estudio de las teorías técnicas.

Una vez seleccioné y ubiqué los pasajes más complejos para mi estudio y antes de describir los movimientos para dar vida a esos pasajes, me decidí a estudiar detenidamente a los tres teóricos de la técnica más influyentes en la pedagogía del piano. Para ello es fundamental el estudio de lo compendiado en el *Apéndice de la Historia de la técnica pianística* de Luca Chiantore (2001: 577-723), el libro que es referente indiscutible sobre el tema en habla hispana, a nivel mundial.

El objetivo de esta indagación era revisar algunos principios técnicos establecidos en las teorías técnicas más importantes para utilizar el vocabulario apropiado y fundamentar mis decisiones como intérprete.

El inglés Tobias Matthay (1858-1945) ya diferenció las diferentes formas de tocar (lo que todos los pianistas entendemos por ataques) según el movimiento partiera de los dedos, de los dedos y la mano, y de los dedos, mano y brazo en conjunto. También estudió cómo dejamos el peso del brazo y lo contraponemos al esfuerzo muscular. Centrándose en la acción de los dedos, Matthay explica las consecuentes diferencias sonoras de tocar con los dedos curvados articulando verticalmente y con los dedos más distendidos. Además, trasciende el estudio de la técnica poniendo su interés en el gesto que experimenta cada segmento del sistema braquial según sea el ataque de uno u otro tipo.

El alemán Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) parte de la concepción más natural a la hora de tocar el piano. De ahí que sus principios sean la utilización del peso del brazo y la relajación. Contrapone la caída del peso del brazo con el lanzamiento, actividad muscular. Sigue hablando del traslado del peso del brazo en el teclado (él habla de apoyo y oscilación longitudinal), añadiendo la vibración del antebrazo y los movimientos de rotación. Las sensaciones son importantes para saber graduar la energía. La elasticidad de la muñeca cobra un sentido especial.

El americano Otto Ortmann (1889-1979) estudió las fuerzas musculares implicadas en la ejecución pianística. Para ello estudió por separado cada gesto y su implicación técnica. El pianista realiza movimientos activos debidos a su musculatura y movimientos pasivos debidos a fuerzas ajenas a él. También nos da

su visión acerca de los diferentes movimientos de los dedos, de la fijación de las articulaciones para el famoso traslado de peso y de los tipos de ataque.

Las bases de la investigación de Ortmann son: “la *rigidez* (impide el movimiento flexible), la *plasticidad* (permite la realización del movimiento variado), la *elasticidad* (permite el movimiento y el retorno), la *compresión* (que permite la disminución y el volumen), la *expansión* (contraria a la compresión), el *peso* (masa que une volumen y materia), la *inercia* (equilibra la tendencia del cuerpo, estimula el movimiento relajado y unifica la acción de las fuerzas externas)” (García-Calero, 2013: 15-16).

Podemos encontrar algunos de estos principios en las referencias del propio Chopin y de sus alumnos acerca de la base técnica que regía su actividad pianística: “la mano equilibrada; ni girada a la izquierda ni a la derecha” (Eigeldinger, 1986: 28), “la elasticidad era su gran objetivo; él repetía sin cesar: ‘fácilmente, fácilmente’; la rigidez le exasperaba” (Idem: 29); “su muñeca estaba en constante movimiento” (Ibid.), “guardaba los codos cerca de sus costados” (Idem: 30); y sobre el papel de la muñeca “como la respiración en la voz” (Idem: 45).

4.1.4. Comparación de la gestualidad de grandes intérpretes.

Del mismo modo que en la comunicación se dice que el lenguaje no verbal está mucho más cargado de significado que el verbal, así sucede también con la interpretación pianística. De esta forma el gesto del pianista, más o menos exagerado, puede dar mucha más información de lo que acontece en la “performance”, que los mismos sonidos que obtiene predeterminados ya por el mecanismo pianístico.

El gesto, ya profusamente estudiado en el mundo musical (Godøy, 2010), nos habla. Es indiscutible que la técnica se ve al igual que la música se escucha. Además, una de las conclusiones de los estudios cuantitativos sobre la práctica artística es que lo que escuchamos está mediado por lo que vemos, por tanto no oímos lo mismo si vemos o no. La parte visual es importantísima como canal de comunicación de lo que ocurre en ese momento; los estudios nos dicen que

nuestra significación es diferente en uno u otro contexto. La construcción de significado, pues, no es la misma.

En este apartado voy a estudiar sucintamente la gestualidad de 6 grandes pianistas, pertenecientes a generaciones bien distintas, interpretando la Balada.

Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995)¹⁶ y Vladimir Horowitz (1903-1989) pertenecen a una generación de pianistas donde el gesto añadido expresivamente es prácticamente inexistente. Este hieratismo en su interpretación nos habla de la intención de su “performance”: mostrar un respeto por la obra y por encontrar la autenticidad verdadera de la intención del autor que no centre la atención en el pianista, sino que nos ayude a concentrarnos en la obra de arte. Todos los movimientos de Michelangeli son ergonómicos, y no se añade nada, más bien se evitan las ampulósidades gestuales y respiraciones apoyando los finales de frase o sacando el brazo del teclado, llevándolo hacia su cuerpo. Incluso tensa el cuello para no moverse ni perder el eje de su cuerpo. Solamente hallamos un gran lanzamiento de brazo en un punto culminante, que refuerza este momento. Su estática interpretación nos habla de la seriedad y la concentración en la obra.

Horowitz es un poco más expresivo y utiliza el movimiento del codo, sin necesitarlo técnicamente, cuando su deseo es realizar un cambio tímbrico o de color. En su interpretación lo que encontramos son excesos: inclinaciones del tronco hacia delante muy pronunciadas, apoyos excesivos –golpes-, balanceos fuera de contexto. Por otra parte, las respiraciones de muñeca, el reparto del peso y las rotaciones de antebrazo y brazo son muy naturales.

Krystian Zimerman (1956) es el equilibrio perfecto y la medida gestual en toda su interpretación. Sus elocuentes lanzamientos verticales son expresivos en su medida justa, su flexibilidad de muñeca, clarísimos empujes, caídas controladas, rotaciones y cambios de dirección nos hablan de un control y un autoconocimiento extraordinarios que dan a su performance una naturalidad y una facilidad que roza lo exquisito.

Los tres pianistas más jóvenes que he elegido observar gestualmente pertenecen a una generación actual donde el artista que llama la atención es el centro de lo audiovisual. Todos los gestos que no son consecuencia de un toque

¹⁶ En la bibliografía se encuentra un apartado (7.3) con la información de cada grabación.

pianístico y exceden lo necesario para abordar un pasaje técnicamente tienen la intención de expresar la singularidad de la personalidad de cada pianista.

De esta forma, Valentina Lisitsa (1973) realiza grandes respiraciones donde extiende en exceso la mano y la dobla hacia arriba, con movimientos corporales, tronco hacia delante, movimiento lateral de cabeza, balanceo constante y gesticulación facial. Todo en ella es muy flexible -quizá demasiada demostración de flexibilidad-, y la organización gestual del discurso es muy clara.

Yuja Wang (1987) utiliza mucho el codo para guiar la expresión de la frase resaltando la atención y el cuidado en su realización. Hay una participación activa del tronco -con movimientos circulares, laterales y de balanceo-, y de la cabeza -reafirmando el apoyo de los grandes acordes.

Lang Lang (1982) es el ejemplo más significativo de lo innecesario y hasta molesto que es realizar tantos gestos y movimientos añadidos. Eclipsando la escucha musical, hace uso de un repertorio gestual que a nadie deja impasible: suelta muchas notas para enfatizar el significado expresivo de los acentos, no hay respiraciones de muñeca, sino de codo -por tanto las respiraciones están muy destacadas-, participación activa del hombro, multitud de movimientos con la cabeza, gestos de la cara, ojos, levantamiento de ceja, sonrisa, inclinaciones hacia delante y hacia atrás, respiraciones lentas sobreactuadas y hasta el levantamiento de la pierna izquierda en pasajes muy agudos en los que se inclina hacia la derecha.

Los gestos de Lang Lang son en su mayoría innecesarios, pero mantienen al espectador atento de lo que acontece musicalmente. Es un refuerzo muy potente, quizá demasiado, del significado musical que transmite.

4.2. Autoetnografía artística.

Las estrategias de investigación autoetnográficas “corresponden a metodologías cualitativas”, que se centran “en lo realizado, planificado, observado y sentido por el propio investigador” sujeto y objeto de estudio (López-Cano, 2014: 138). “La autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona” (Idem: 139). “Uno de los elementos que distingue la autoetnografía en investigación artística (...) es que no solo rememora hechos del pasado, sino que registra minuciosamente acontecimientos presentes desarrollados durante el proceso mismo de la investigación” (Idem: 142).

La experiencia se expresa en forma de relatos; es la llamada “narrativa autoetnográfica” (Hernández, 2006: 28). “En la investigación performativa hay una preocupación por el texto, la escritura, el testimonio, la corporeización del sujeto que narra, y la implicación de los lectores (...) en la experiencia de configuración de significado (...). La escritura se transforma así en un recurso a través del cual se crea o recrea experiencia” (Hernández, 2008: 105).

4.2.1. Autoobservación¹⁷ indirecta¹⁸.

Inspirado por las soluciones gestuales y la técnica de los seis grandes pianistas analizados, me dispuse a observar la grabación de los pasajes más complejos que había registrado al principio de mi trabajo.

En el primer pasaje, mi gesto de la mano izquierda en el bajo fundamental - primera nota de cada compás-, no queda claramente definido si es un apoyo o un lanzamiento. El brazo se queda tenso al percutir la nota, y ni la muñeca apoya, ni se lanza verticalmente. Esto es debido a que nunca reflexioné conscientemente sobre qué movimiento realizar, ni en el pasado me grabé para observarlo.

La mano derecha se lanza en el primer acorde del compás 106 cuando no es lo que está escrito en el fraseo. No uno ni separo gestualmente los acordes. De ahí que otro grave problema sea el tema de la respiración. No lanzo los acordes al

¹⁷ “La autoobservación es el equivalente de la *observación participante* de los métodos cualitativos, pero referida al propio sujeto que realiza la observación” (López-Cano, 2014: 150).

¹⁸ “En esta modalidad es necesario grabarnos en vídeo o audio mientras realizamos las acciones artísticas objeto de nuestro estudio. Posteriormente las analizamos detalladamente” (López-Cano, 152).

final de cada frase, o no hay un movimiento vertical del brazo después de una nota apoyada o empujada pero sostenida con los dedos por su duración. Este movimiento vertical lento del brazo hacia arriba separaría y reflejaría las respiraciones que marca la partitura y que dotan de sentido a la separación de las ligaduras de fraseo y a cada unidad de significado.

En la ejecución me preocupo excesivamente por dar las notas correctas y no organizo gestualmente el discurso. No se escuchan las notas intermedias que se marcan como importantes y enriquecen la sonoridad del pasaje; ni aprovecho los silencios para trasladar el brazo lentamente y dar la sensación de mayor separación entre una frase y otra. Las octavas son de brazo, cometo algún error, el pulso se atrasa, no hay cambio de técnica para realizar plenamente los reguladores, y la derecha eclipsa y tensa a la izquierda, que no aclara gestualmente los movimientos que realiza.

En el segundo pasaje hay claramente mucho más gesto en la mano izquierda que en la derecha. Reconozco que siempre tuve más problemas en la mano derecha, que es mi mano más débil y siempre ha estado más tensa. Como le cuesta extenderse para realizar las sextas con la digitación 2-5 tiendo a tensar el brazo y a bloquear la rotación que se produce desde su eje, y por tanto me canso más. Esto se agrava por la rapidez del pasaje. Debería controlar mejor las aberturas interdigitales para que solo se produzcan desde la mano y no bloqueen ninguna articulación. Además de este problema, cuando paso el quinto dedo por encima del pulgar en los movimientos descendentes para pasar a la siguiente posición, el meñique llega con miedo y su pulsación no se oye claramente. Debería prestar más atención a este movimiento que tanto se repite.

Mi mano izquierda no define de forma precisa el movimiento a realizar. Excepto el primer acorde, que claramente apoya, los demás movimientos no reflejan si el brazo quiere lanzarse o apoyarse, y si para su desplazamiento hay movimiento lateral o circular. La articulación de la muñeca debe ayudar estando más relajada.

4.2.2. Autoobservación directa.

Este apartado lo considero la fenomenología de la práctica¹⁹. En él doy cuenta de los movimientos, gestos y sensaciones que experimento a día de hoy en mi práctica pianística. Lo resuelvo técnicamente siendo consciente de que el paso de estos casi 15 años me ha formado y cambiado respecto al año 2003, y es hoy, cuando puedo llenar de sentido aquellos vacíos que quedaron entonces.

El primer pasaje (c. 105-125), coincide con el Segundo Grupo Temático (la mayor), más el compás previo, y al ser el de mayor exaltación sonora necesito utilizar mucho el peso y los movimientos de las distintas partes del brazo.

En el compás 105 se prepara este nuevo tema. Es por ello que al ser un momento de tan gran preparación necesito contener la melodía ligada de la mano derecha e ir aumentando la presión en cada tecla sin soltar para obtener más efecto *crescendo*. La mano izquierda sí que se desplaza debido a la lejanía de los acordes del acompañamiento, en los cuales voy aumentando su presión para explotar en un gran acorde arpegiado que acaba provocando que lance el brazo hacia arriba en un gesto que indica que hemos llegado a un punto culminante. Este gran gesto que produce mi brazo izquierdo es debido a la amplitud e inercia del acorde arpegiado y al gran desplazamiento que a continuación realiza el mismo brazo hacia la zona más grave de todo el teclado para coger la siguiente octava, comienzo del compás 106.

Desde el compás 106 al 109, la mano izquierda va a realizar el mismo diseño: una octava muy grave, que es el bajo fundamental, seguido de cinco acordes que despliegan la armonía.

El gesto en la primera octava de cada uno de estos cuatro compases de la mano izquierda me parecía hacia abajo; pero en realidad al llegar a cada uno de los bajos voy a impulsarme verticalmente. Acto seguido el brazo se desplaza lateralmente y muy veloz –movimiento cuya preparación hay que estudiar detenidamente para medir la distancia-, para preparar la morfología de cada acorde, es decir, si alguna nota está en tecla negra la mano se adaptará al teclado y entrará un poco hacia adentro. Esto es especialmente llamativo cuando la nota más

¹⁹ “Un trabajo puramente técnico, profundo y preciso, que no deja nada en la sombra y garantiza una total seguridad cimentada en elementos controlados” (Deschaussés, 2002: 46).

aguda es el pulgar, pues nos obliga a mover el codo hacia delante y subir la muñeca. Todo este desplazamiento acórdico se facilita si en el transcurso de los cinco acordes realizamos un movimiento semicircular con la muñeca hacia la parte aguda, subiendo la muñeca según se va alcanzando el registro agudo, para realizar el movimiento semicircular contrario al descender. En esa sucesión de 5 acordes distribuiremos el peso, lo trasladaremos a cada nota y lo graduaremos para entonar o cantar el diseño en un pequeño *crescendo* y *diminuendo* según las notas de los acordes ascienden o descienden, como el efecto de las olas del mar.

Del compás 110 al 113 la mano izquierda va a realizar un diseño similar al anterior pero más reducido, repitiéndose hasta ocho veces el siguiente patrón: impulso vertical del bajo en octava, desplazamiento rápido lateral para preparar la siguiente nota doble que la realizaremos con el peso del brazo –poco, porque es parte débil-, y sintiendo la relajación de la musculatura del brazo que produce todo apoyo al fijar las articulaciones de los dedos, para acto seguido realizar con la muñeca un movimiento vertical. Esa unión de apoyo hacia abajo y movimiento vertical hacia arriba se denomina toque de retroceso, pues en un solo gesto la muñeca cae y se va otra vez, *retrocede*. Esta vuelta a subir de la muñeca –sin impulso de brazo-, va seguida de un desplazamiento rápido lateral del brazo en busca del siguiente bajo con el que volveremos a impulsarnos nuevamente.

En los compases siguientes (114-123) se repite exactamente el mismo esquema explicado para los compases 106-119.

La mano derecha en el compás 106 tiene un problema que me ha llevado de cabeza siempre: al abrir la mano para que cada dedo alcance una nota -porque este acorde tiene cinco-, siempre me he tensado. Pero inclinando la mano hacia la derecha, y sin preocuparme de que estuviera equilibrada y redondeada, resulta que alcanzo mejor las notas del acorde y relajo la muñeca. Esto me permite empujar con el brazo, para luego fijar las articulaciones de los nudillos y sentir así en un instante su relajación; este impulso hacia adentro me permite extraer del piano un sonido redondo, debido a que relajo el brazo y a la elasticidad propia de la muñeca. Pasando el 4 por encima del 5 (adoptado de Cortot), ligo ahora los dos acordes (y realizo la idea de *legato* y conexión musical que prescribe Chopin) realizando un impulso vertical al final del último con el consiguiente gesto hacia

arriba (como pregunta) para realizar acto un gesto hacia abajo (respuesta) de los dos acordes siguientes.

En todo lo que queda de pasaje, la escritura de la mano derecha se divide en dos categorías: acordes y octavas. Los grandes acordes me suponen una tensión que poco a poco controlo con las sensaciones de apoyo, fijación y relajación o desbloqueo de las articulaciones de la muñeca y el codo, para obtener una mayor comodidad técnica. El empuje de los grandes acordes es la técnica con la que mejor resuelve el pasaje.

La nota intermedia de la caída de los compases 110, 111 y 112, como sugería Cortot, hay que destacarla más porque es imposible mantenerla todo el tiempo que su valor de redonda con puntillo indica.

Respecto a las octavas, después de mucho pensar, he apreciado y sentido en cada escala que todas, excepto las cuatro últimas, las realizo con un movimiento de antebrazo, con la sensación de relajación de la muñeca para así no bloquear ninguna y permitirme timbrar o articular el quinto dedo -el pulgar se fija con el peso del brazo-. La diferencia en el fraseo de las octavas de esta sección es la cantidad de peso que transmito desde el antebrazo gracias a la relajación de la articulación de la muñeca.

Los silencios he de aprovecharlos para realizar un gesto expresivo mayor y más lento al tener más tiempo para desplazarme. El compás 124 es la culminación de este heroico pasaje, con los mayores impulsos verticales (*fff*) en la mano derecha e izquierda, y el mayor gesto expresivo de todos, debido a la mayor actividad muscular del brazo, incluso con intervención de músculos de la espalda y el cuerpo entero, con un impulso tal, que podría llegar a levantarme de la banqueta del piano.

El segundo pasaje coincide con la parte más compleja de la *Coda* (compases 216-238). El primer tiempo del compás 216 es un impulso vertical que me lanza los dos brazos como conclusión de la frase anterior y los desplaza lateralmente –de forma muy rápida- a su nueva posición.

El brazo derecho apoya y destaca la melodía con un movimiento de caída libre notando la sensación de relajación del brazo. Acto seguido la mano derecha se abre para alcanzar las notas dobles y se cierra rápidamente para repetir la

misma nota (ahora nota doble) con el meñique. Este gesto –cambio de dirección–, que se produce gracias a la flexibilidad de la muñeca, volverá a repetirse muchísimo. Son acordes quebrados que exigen un movimiento de rotación de antebrazo, compaginados con movimientos circulares del propio brazo. En la parte aguda, el sentido del cambio de dirección será siempre opuesto a las agujas del reloj, siendo el cambio de dirección de la parte grave justo al contrario.

La melodía debe seguir sintiendo el apoyo del brazo, sintiendo además la relajación automática, necesaria para no bloquear y acceder a la nota siguiente. La mano izquierda requiere de movimientos circulares que vienen bien en ambos sentidos rotatorios. En realidad, los sentidos de la rotación son intercambiables según el brazo comienza lanzándose o apoyándose, y los dos me vienen bien. Cuanto más alejado esté el bajo de los acordes, mayor velocidad de desplazamiento lateral debo realizar.

4.2.3. Autorreflexión²⁰: mi mano.

Al reflexionar acerca de los problemas técnicos que siempre había notado y nunca resuelto, me vino a la cabeza que los consejos de mi profesor en 2003 estaban destinados a abrir mucho la mano y pensar en obtener un sonido pleno de los acordes apoyando sus notas centrales. Ahora me doy cuenta de que esta indicación era útil para él, pues con su gran mano abarcaba sin problemas todo el acorde y sacaba un sonido pleno. Pero no para mí, pues al querer imitar la posición de su mano y la facilidad con que tocaba el acorde, me tensaba cada vez más con el consecuente empeoramiento sonoro.

Es por eso que en la autoobservación directa he tenido en cuenta la morfología de mi mano y su funcionalidad. Mi mano alcanza cómodamente los 18 centímetros que se requieren para alcanzar el intervalo de octava sobre las teclas. Pero no puede realizar el intervalo de novena ni el de décima, por lo que debo considerarla una “mano pequeña”. El límite de extensión pulgar-meñique por el borde de las teclas es de 20 centímetros, sujetando una novena, pero esta sujeción *in extremis* solo me sirve en momentos puntuales para mantener acordes.

²⁰ “La autoobservación se complementa con la autorreflexión, un modo de pensar sobre sí mismo que implica introspección, análisis y evaluación *retrospectiva* de lo que hacemos” (López-Cano, 2014: 159).

Cuando se extiende mi mano para tocar un acorde de 5 notas como, por ejemplo, el acorde del compás 106 todo mi brazo se tensa si quiero mantener la posición de la mano como cuando toco cualquier otro acorde más pequeño. Esto siempre fue un problema, pero con el estudio detallado que he realizado, y gracias a la experiencia de observar en Londres a las japonesas de manos pequeñas cómo posicionaban la mano, torciéndola incluso, he hallado una técnica nueva para enfrentarme a los grandes acordes de octava con notas intermedias que me permite fijar las articulaciones de los dedos y relajar la muñeca y el codo, cuya tensión era fuente de limitación dinámica y dureza en el sonido.

De ahí que cualquier movimiento debe estar pensado al máximo detalle, valorando todas sus posibilidades de ejecución, pues mi ideal técnico es evitar tensiones innecesarias y realizar una interpretación eficiente.

En mi práctica he intentado en todo momento dar vida a la partitura desde mi propia sensación de naturalidad, comodidad y relajación, adaptando mis movimientos a las exigencias que la escritura pianística requiere.

He seleccionado cuidadosamente los movimientos para poder fijar todo muscularmente de forma correcta y he procedido a observarme de la manera más detenida posible, sin ser totalmente exhaustivo nota a nota.

“La técnica impecable supone un tiempo de perfección; pero la perfección es el punto de partida, no la meta final. Solo después de alcanzar el “ahora mismo perfecto” comienza la evolución del proceso de maduración. (...) En cada proceso debe preservarse el ajuste preciso, sin tolerancia de fallos, debido a que se requiere educación y adiestramiento; no se debe educar para el fracaso y la mediocridad, sino para la perfección” (García-Calero, 2013: 22). De la práctica de calidad que he realizado espero haber alcanzado ese “ahora mismo perfecto”.

4.2.4. Entrevista autoetnográfica.

Como comenta, a mi juicio, muy acertadamente Luca Chiantore: “Si la técnica es el conjunto de recursos del que cada artista dispone para expresarse, resulta natural que su desarrollo proceda paralelamente respecto a la evolución personal y artística del propio intérprete, marcando en todo momento sus límites y posibilidades” (Chiantore, 2001: 20).

Por tanto, me gustaría relacionar mis períodos de aprendizaje y preparación artística con los contenidos técnicos aprendidos y las emociones que los mismos me suscitaron. Para ello, me he planteado las siguientes preguntas:

- 1-. ¿Cuáles han sido los periodos de mi aprendizaje musical?
- 2-. ¿Qué emociones me sugiere cada época?
- 3-. ¿Qué hechos de cada estadio de mi vida musical han marcado mi aprendizaje como pianista?
- 4-. ¿Qué personas influyeron significativamente en mi evolución?
- 5-. ¿Qué contenido técnico adquirí en cada etapa?

PERIODO	VILLENA (1991-2001)
EMOCIONES	Protección, tranquilidad, seguridad, buen trabajo, pero inconsciencia, descontrol, ignorancia.
HECHOS PIANÍSTICOS	Grado Elemental y Profesional de Piano, premios en los Concursos de Jóvenes Intérpretes, audiciones.
PERSONAS INFLUYENTES	Profesor de Piano: muy bondadoso, nada por imposición y dejando mucha libertad en la organización de la clase y el estudio. Profesora de Cámara: muy estricta, pero transmisora de los conocimientos que ella misma estaba perfeccionando.
CONTENIDOS TÉCNICOS	Pocos conscientes. Solamente rotación mano para trémolos, respeto y diferencia entre <i>legato</i> y <i>staccato</i> .

PERÍODO	ALICANTE (2001-2005)
EMOCIONES	Apertura a un nuevo conocimiento y visión de la música. Entusiasmo, alegría, respeto.
HECHOS PIANÍSTICOS	Grado Superior de Piano. Audiciones, exámenes, conciertos de música de cámara.
PERSONAS INFLUYENTES	Profesor de Piano: con su enseñanza nos abrió un mundo nuevo y con su técnica nos puso los medios a nuestro alcance. Pero no empatizó con mis posibilidades reales según el tamaño y flexibilidad de mi mano. Mis sensaciones no eran las suyas. Profesora de Música de Cámara: detección de los bloqueos y tensiones; reflexión y análisis.
CONTENIDOS TÉCNICOS	Toque de dedos, relajación de la muñeca, desbloqueo del codo, sensación de peso, acción coordinada de las manos, igualdad en la pulsación, apoyo.

PERÍODO	LONDRES (2005-2008)
EMOCIONES	Reto, expansión, asombro, interés.
HECHOS PIANÍSTICOS	Bachelor of Music en el Royal College de Londres. Audiciones; exámenes; conciertos de música de cámara; asistencia a múltiples eventos (Royal Festival Hall, Wigmore Hall, Barbican, Royal Albert Hall...).
PERSONAS INFLUYENTES	Profesor: naturalidad en la relación técnica-música y muchas ideas para trabajar; conciertos: fuente inagotable de inspiración; compañeros: inclinación del eje de la mano para alcanzar los amplios acordes (japonesa); amigos: múltiples soluciones gestuales y técnicas a las dificultades pianísticas.
CONTENIDOS TÉCNICOS	Movimientos circulares de antebrazo y brazo, peso, diferenciación del toque de dedos (<i>legato, over-legato, portato, staccato</i>); objetivo musical en la aplicación técnica.

PERÍODO	VALENCIA (2008-2011)
EMOCIONES	Perfeccionismo, interés, seriedad, preocupación por el trabajo muy bien hecho, satisfacción.
HECHOS PIANÍSTICOS	Clases de larga duración cada cierto tiempo; encuentros y <i>Masterclasses</i> con grandísimos pianistas.
PERSONAS INFLUYENTES	Mi profesor: por su sabiduría, conocimiento y aplicación técnica; todos los profesores internacionales invitados a los encuentros: su bagaje musical y sus inspiradoras ideas.
CONTENIDOS TÉCNICOS	Empuje, caídas libres y controladas, lanzamientos, desplazamientos laterales, rotación de antebrazo, rotación de brazo, octavas de brazo, multiplicidad de tipos de ataque.

4.2.5. El gesto performativo.

El estudio de la técnica es el medio para interpretar eficazmente la partitura y darle todo su sentido musical. Ese aspecto interpretativo, como acción performativa, siempre tiene presente al público, a quien va dirigida la labor del artista, porque la naturaleza e intención del arte es comunicar. Desde mi punto de vista sí que se puede relacionar un estudio técnico de la obra con su interpretación performativa. “Considerar el cuerpo como fuente de la expresión musical implica que ésta constituye un medio para comunicar cualidades básicas de la naturaleza humana, cualidades que emergen del movimiento” (Davidson, 2008: 175).

Cada gesto que realizo es un discurso expresivo que condiciona la construcción de significado en mi público. “El público distingue todo tipo de informaciones sutiles sobre los intérpretes a partir de sus movimientos corporales y su aspecto general” (Idem: 179). En el momento de la práctica, he tenido en cuenta este aspecto performativo, intentando conformar mi gesto con la mayor amplitud y claridad posible, gracias a la naturalidad que la técnica consciente y relajada me proporciona.

Así en los lanzamientos verticales de brazo al principio y al final del primer pasaje, hago partícipe al auditorio de la llegada a dos puntos culminantes de la obra, y ese gesto enfatiza y refuerza el significado que tienen estructuralmente. Los momentos de empuje, de apoyo y ligadura de grandes acordes junto al mantenimiento en dinámica *forte* durante varios pulsos, enfatizan, en el que escucha, la sensación de tensión y heroicidad²¹.

En el segundo pasaje, los constantes cambios de dirección y la inexistente respiración gestual durante los acordes quebrados del *Presto con fuoco*, refuerzan en el público la idea de dificultad, virtuosismo y fatiga muscular. Esta intención, en los pianistas jóvenes analizados y en mí mismo produce, en ocasiones, un balanceo del torso, un movimiento a modo casi de galope, que hace percibir la *performance* de la *Coda* como un momento de profunda extenuación.

“La mayoría de los movimientos (...) pueden considerarse expresivos en lugar de prácticos” (Clarke, 2008: 90). Desde esta perspectiva podemos decir que el propio Lang Lang es demasiado expresivo, y que en su *performance*, sus movimientos de cabeza, sonrisa y gestos hacen eclipsar al compositor para centrarnos en él, y puede ser por ello que sea objetos de comentarios como: “debería alejarse de Chopin; no tiene alma”²². Son las “consecuencias negativas de gestos incongruentes” (Davidson, 2008: 178).

Aunque esta temática es decisiva en la comprensión musical, un estudio más riguroso acerca de un léxico de los gestos corporales resultantes de mi propia técnica, junto a su significación musical, implicaría un trabajo más extenso -tal vez una tesis doctoral-, que, puede ser una opción muy interesante de futuro.

²¹ No todo el público percibe lo mismo. Para confirmar esta afirmación necesitaría hacer una serie de estudios de campo. Esa opción excede los objetivos de este TFM.

²² Comentario a su vídeo. Referencia en el apartado 8.2 del presente trabajo.

5. Aplicabilidad de los resultados.

Los resultados del presente estudio son de aplicación a pianistas con una mano pequeña, que logran alcanzar con comodidad la octava y realizar acordes de séptima, -con una de sus notas duplicadas, es decir, 5 notas-, dentro de esa misma octava. Por tanto, este grupo de pianistas debemos evitar digitaciones que superen el intervalo de tercera entre los dedos 3, 4 y 5, pues harán que nos tensemos. También debemos evitar las digitaciones 1-2-3 en acordes de tres notas si entre sus extremos hay una distancia de séptima.

De este modo, para interpretar la Balada op. 23 de F. Chopin, la edición de Paderewski con sus grandes aberturas interdigitales analizadas y su vacío de sugerencias en los pasajes más complejos se muestra de poca ayuda. La de Alfred Cortot, plagada de ideas y ejercicios inaccesibles a mi prototipo de mano, no habla claramente de las sensaciones a experimentar y la mayoría de las digitaciones que propone me parecen insólitas. La edición más útil, y que demuestra una empatía fuera de lo común por sus consejos prácticos para los pianistas de manos pequeñas es la de Kullak. Coincido, pues, en la conveniencia de sus propuestas para aquellos pianistas que tengan una mano similar a la mía.

El análisis morfosintáctico se ha demostrado como una herramienta insustituible para el conocimiento de la estructura de la obra y su estudio es un paso obligado de todo pianista, dirigido a una interpretación formada e informada. Asimismo el estudio de las teorías técnicas es un pilar fundamental para conocer de modo racional los principios y las fuerzas que se aplican en la *performance*. De igual modo el estudio y comparación gestual de diversos intérpretes, demostrando la multiplicidad de recursos técnicos y performativos, se aplica como inspiración constante en la resolución de los problemas que la partitura plantea y la comunicación singular de los resultados. Zimerman, en la comparación realizada, se alza como el intérprete de mayor equilibrio entre el gesto natural y el gesto expresivo añadido en la *performance* y más claro organizador gestual del discurso. En general, ningún pianista respeta la escritura de los arcos de fraseo totalmente. En su interpretación son mucho más creativos e

inventan diferentes uniones gestuales, o las cortan, según el significado que quieren transmitir.

Los resultados obtenidos a través de la autoetnografía artística son también de aplicación a los pianistas de mano pequeña. En la autoobservación indirecta se ha demostrado que la preocupación por llegar a alcanzar todas las notas y tocarlas exactamente hace que perdamos la organización gestual del discurso y la consciencia de transmisión de significado al público. Por tanto, se ha demostrado que es en la autoobservación directa de la técnica junto a la reflexión performativa que le es inherente donde he tomado las decisiones clarificadoras de mis movimientos y su transmisión gestual.

La autorreflexión y la autoentrevista se han alzado como herramientas utilísimas para tomar conciencia y reflexionar acerca del “modus operandi” de la práctica, -basado en las sensaciones de libertad, naturalidad y comodidad-, y de la propia trayectoria artística, relacionando situación-emoción-conocimiento.

La reflexión técnica de mi práctica pianística ha dado como resultado la clarificación consciente de mis movimientos, conceptualizados en movimientos de: dedos –gracias a la articulación de los nudillos, para destacar las voces intermedias o la voz superior-, mano –gracias a la articulación de la muñeca, para interpretar notas dobles-, antebrazo –gracias a la articulación del codo, para las octavas y acordes cuya potencia sonora no requería del uso de más peso -, y brazo –gracias a la articulación del hombro. La rotación de antebrazo gracias a la flexibilidad de la muñeca ha sido, en mi práctica, imprescindible. Los resultados más interesantes han sido los obtenidos acerca del estudio de los movimientos de mi brazo que resumo en el siguiente cuadro:

MOVIMIENTOS	GESTOS	SENSACIONES MUSCULARES
LANZAMIENTO	Suelto el brazo ↑	Relajación automática
EMPUJE	NO suelto el brazo ↑	Fijo articulaciones
CAÍDA	Suelto el brazo ↓	Relajación automática
APOYO	NO suelto el brazo ↓	Fijo articulaciones

6. Conclusiones y futuras líneas de investigación.

A través del presente estudio performativo interdisciplinar he podido acercarme a la investigación artística desde mi propia práctica pianística. Las estrategias de investigación autoetnográfica -donde, como investigador, he sido sujeto y objeto de estudio-, son la metodología ideal para que los músicos prácticos aprendamos de nosotros mismos y extrapolemos nuestros resultados a artistas-investigadores afines a nuestras características personales e intereses.

Asimismo, el estudio de la experiencia de los pianistas-editores, de los teóricos de la técnica, así como de la vivencia performativa de otros pianistas es totalmente enriquecedor para la labor que he llevado a cabo en trabajo.

En el campo puramente técnico he sido consciente de la fijación de las articulaciones de los dedos y de la automática sensación de libertad y relajación del brazo, codo, antebrazo y muñeca inmediatamente después del ataque.

He adaptado la digitación y los movimientos a la morfología y funcionalidad de mi mano, consciente de su tamaño y sus limitaciones. Aunque he realizado un trabajo controlado y consciente, reconozco que todavía hay sensaciones que me cuesta explicar.

Toda técnica tiene un reflejo gestual consecuencia de la fuerza de la gravedad y de la elasticidad de las articulaciones. He aprendido que del gesto del brazo depende la respiración, comunicando el significado de comienzo y de fin, de unión y separación de cada frase. El gesto performativo pianístico abre un campo de investigación muy amplio. Un estudio interesante de la significación gestual, donde cada gesto sea una unidad con significado propio y concreto, podría ser una opción de investigación futura.

Este trabajo me ha permitido ser consciente de la importancia de la técnica pianística en la gestualidad performativa, pero también he constatado que solo he realizado un acercamiento muy superficial a un tema de estudio muy relacionado con mi trabajo y mi práctica interpretativa. Aunque estoy convencido de que un gesto ampuloso produce un determinado efecto en el público, en realidad es solo mi impresión y el significado estará condicionado por la experiencia de los espectadores, así como por su contexto social y cultural. Para confirmar estas

hipótesis necesitaría hacer una serie de estudios de campo, que, en una investigación futura, profundicen en esta temática.

Cook habla de la importancia performativa de cualquier gesto realizado por el músico durante su interpretación. Sin embargo, no habla de los gestos técnicos, que también pueden considerarse de una forma performativa. De este modo, he pretendido demostrar la importancia de estos gestos técnicos y la necesidad de que el músico sea consciente de ellos, los interiorice y los aproxime a su interpretación de la obra.

A partir de mi experiencia personal he sido consciente de ciertas limitaciones técnicas que han comprometido mi interpretación de esta obra. Ahora, además, soy consciente de que esas soluciones técnicas implican una determinada gestualidad que puede ayudar al público a comprender mejor la obra por cuanto estos gestos se pueden analizar o considerar desde la perspectiva de los estudios performativos. Por lo tanto, este trabajo pone en evidencia la necesidad de integrar los diferentes acercamientos analíticos y performativos de una forma transversal e interdisciplinar. Algo que excede los objetivos de este trabajo pero que puede ser el punto de partida de una futura tesis doctoral.

Junto a esa opción destacaría otras futuras líneas de investigación: estudios de campo en significación gestual, para comprobar la percepción por parte del público de la interpretación y el gesto pianístico, la fisiología del movimiento, contemplando la anatomía, funciones de los músculos y vocabulario médico específico, y traducción de tratados junto a la aplicación técnica y performativa de los mismos a obras de mayor formato.

Por último, otra línea de investigación futura muy relacionada con el presente trabajo sería la innovación metodológica interdisciplinar, donde se investigaría la creación de nuevas estrategias para presentar a la comunidad científica los resultados performativos de forma novedosa. De este modo, la investigación musical realizada por los propios artistas tendría cada día mayor reconocimiento académico.

7. Bibliografía.

Araiza, A. (2009). *Conocer y ser a través de la práctica del Yoga: una propuesta feminista de investigación performativa*. Tesis Doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

Blanquer, A. (1989). *Análisis de la Forma Musical*. Valencia, Piles.

Brenet, M. (1981). *Diccionario de la música*. Barcelona, Editorial Iberia.

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial.

Chiantore, L., Domínguez, Á., y Martínez, S. (2016). *Escribir sobre música*. Barcelona, Musikeon Books.

Clarke, E. (2008). “Comprender la psicología de la interpretación”. En Rink, J. (ed.). (2008). *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Música.

Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. New York, Oxford University Press.

Cortot, A. (1929) *Edition de travail des oeuvres de Chopin*. Vol. 4. Paris. Maurice Senart. Reimpresión no fechada, posterior a 1940. Disponible en URL: <http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/e/e7/IMSLP273214-PMLP01646-Chopin-Ballade1-Cortot.pdf>

Cortot, A. (2003). *Aspectos de Chopin*. Madrid, Alianza Música.

Davidson, J. (2008). “El lenguaje del cuerpo durante la interpretación”. En Rink, J. (ed.). (2008). *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Música.

Deschaussées, M. (2002). *El intérprete y la música*. Madrid, Ediciones Rialp.

Dunsby, J. (1989). “Performance and Analysis of Music”. *Music Analysis*, 5 (1), pp. 5-20. Consultado el 01/05/2017, http://www.jstor.org/stable/854325?seq=1#page_scan_tab_contents

Eigeldinger, J-J. (2008). *Chopin, pianist and teacher, as seen by his pupils*. Cambridge, Cambridge University Press.

Gabrielsson, A. (2003). "Music Performance Research at the Millennium". *Psychology of Music*, 31 (3), pp. 221-272. Society for Education, Music and Psychology Research. Consultado el 20/06/2017, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/03057356030313002>

García, M^a. T. (2014). *El límite: una investigación performativa para el violonchelo contemporáneo*. Tesis Doctoral. Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

García, P. (2013). "La interpretación pianística como creación científica". *Creatividad y Sociedad*. N^o 21. Consultado el 30/12/2015, <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/21/9.%20La%20interpretacion%20pianistica%20como%20creacion%20cientifica.pdf>

Hernández, F., Pérez, H. J., y Gómez, M. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid, Instituto Superior de Formación del Profesorado. Ministerio de Educación y Ciencia.

Hernández, F. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Educatio Siglo XXI*, 26, pp. 85-118. Murcia, Facultad de Educación. Universidad de Murcia.

Leong, D. (2016). "Analysis and Performance, or wissen, können, kennen. *Music Theory Online. Society for Music Theory*", 22 (2). Consultado el 01/05/17, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/toc.22.2.html>

López-Cano, R., y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona, Conaculta-Fonca. [Disponible en: <https://www.dropbox.com/s/iiby4o85zz97rb5/LopezCano.SanCristobal2014.pdf?dl=0>

Pedro, D. de. (1993) *Manual de Formas Musicales*. Madrid, Real Musical.

Piñana, F. J. (2017). *La Taranta: una investigación artística desde los Procesos Interpretativos*. Tesis Doctoral. Murcia, Facultad de Educación. Universidad de Murcia.

Pla, Ll. (1982). *Guía Analítica de Formas Musicales para estudiantes*. Madrid, Real Musical.

Podzharova, E., Rangel-Salazar, R., Vólkhina, G., Vallejo-Villalpando, J.M. (2010). “Pianista: entre la música y la medicina”. *Acta Universitaria*. México, Universidad de Guanajuato. Consultado el 30/12/2015, <http://www.actauniversitaria.ugto.mx/index.php/acta/article/viewFile/77/63>

Randel, M. (Ed.). (2009). *Diccionario Harvard de música*. Madrid, Alianza Editorial.

Rattalino, P. (1997). *Historia del Piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Cooper City, Span Press Universitaria.

Rink, J. (Ed.). (2008). *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial.

Romero, J. (2008). *Chopin, raíces de futuro*. Madrid, Fundación Scherzo y A. Machado Libros, S.A.

Samson, J. (2001). *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge, Cambridge University Press.

Temperley, N. (1987). *Chopin*. Barcelona, Muchnik Editores.

Zaldívar, Á. (2005). “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y “performativa””. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (1), pp. 95-122.

Zaldívar, Á. (2006). “El reto de la investigación creativa y performativa”. *Eufonía*, Nº 38, pp. 87-94.

Zaldívar, Á. (2008). “Investigar desde el arte”. *Anales*, año 1, nº 1. Santa Cruz de Tenerife: Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Zaldívar, Á. (2010). “Investigar desde la práctica artística”. *Actes del I Congrés Internacional “Investigació en música”*. València: Institut Superior d’Ensenyances Artístiques. Generalitat Valenciana.

Zamacois, J. (1997). *Curso de formas musicales*. Cooper City: Span Press Universitaria.

8. Partituras y documentos audiovisuales.

8.1 Partituras²³.

Chopin, F. (1836). *Ballade pour le Piano dédiée à Mr. Le Baron de Stockhausen op. 23*. Paris: Maurice Schlesinger. Consultado el 30/04/2017, [http://imslp.org/wiki/Ballade_No.1,_Op.23_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Ballade_No.1,_Op.23_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Chopin, F. (1881). *Ballads*. Instructive Edition with explanatory remarks and fingering by Dr. Theodore Kullak. Berlin: Schlesinger’sche Buch u-Mus. Handl. Consultado el 10/07/2017, [http://imslp.org/wiki/Ballade_No.1,_Op.23_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Ballade_No.1,_Op.23_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Chopin, F. (1976). *Balladen*. Duisburg: G. Henle Verlag.

Chopin, F. (1987). *Baladas*. Edición Paderewski. Instituto Chopin de Polonia. Madrid: Real Musical.

²³ “Las obras musicales mencionadas en un escrito no se incluyen como tales en la bibliografía. No obstante, si a lo largo de un texto orientado a la comunidad científica se ha hecho mención a ediciones específicas de esas obras u ejemplares únicos, sí es conveniente ofrecer datos que permitan su identificación. Éstos pueden incluirse en la bibliografía o, preferiblemente, en un listado aparte” (Chiantore, Domínguez y Martínez, 2016: 207).

8.2 Documentos audiovisuales²⁴.

Chopin ballade no.1. Interpretación de Arturo Benedetti Michelangeli. [video streaming] <https://www.youtube.com/watch?v=jKWkCKdDGVs> (consulta: 30/04/17).

Horowitz (Chopin) Ballade in G Minor (HQ). Interpretación de Vladimir Horowitz [video streaming] https://www.youtube.com/watch?v=18620H_z8Uk (consulta: 30/04/17)

Zimerman plays Chopin Ballade No. 1. Interpretación de Krystian Zimerman. [video streaming] <https://www.youtube.com/watch?v=RR7eUSFsn28> (consulta: 30/04/17)

Chopin Ballade No.1, Op.23 G Minor Valentina Lisitsa. [video streaming] <https://www.youtube.com/watch?v=bvtdjIIcgWQ> (consulta: 30/04/17)

Lang Lang plays Chopin: Ballade No. 1 in G minor, Opus 23. [video streaming] https://www.youtube.com/watch?v=9n_owFNalEA (consulta: 30/04/17)

Yuja Wang chopin ballade 1 (video). Yuja Wang, Graduation Recital, 16 Oct 2006, Curtis Institute of Music. [video streaming] <https://www.youtube.com/watch?v=4l1bs5hlnYk> (consulta: 30/04/17)

²⁴ Cualquier archivo digital consultado online debe acompañarse de los datos de la página donde ha sido consultado (...) preferiblemente acompañados de la fecha de consulta (...). Como pauta general, desde Musikeon sugerimos atenerse al siguiente formato: **Título del documento. Información adicional. [formato: audio o video streaming] URL (consulta: fecha)** (Chiantore et al., 2016: 202).