UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Postgrado
Maestría en Música

INFLUENCIA DEL RÉGIMEN SOVIÉTICO SOBRE LAS "SONATAS DE LA GUERRA" DE SERGEI PROKOFIEV

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por

Eduardo Francisco Plaza Stüve

Como requisito parcial para optar al grado de

Magíster en Música

Realizado con la tutoría de la Profesora

Adina Izarra

Abril, 2003

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Postgrado
Maestría en Música

INFLUENCIA DEL RÉGIMEN SOVIÉTICO SOBRE LAS "SONATAS DE LA GUERRA" DE SERGEI PROKOFIEV

Este Trabajo de Grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

_____
Presidenta
Olga López

_____
Miembro Externo
Carlos Urbaneja
Conservatorio Juan José Landaeta

_____
Miembro Principal-Tutor
Adina Izarra

Fecha: _____

AGRADECIMIENTO

A mi tutora y profesora Adina Izarra por el respaldo y apoyo que siempre me brindó.

A mi profesor y amigo Carlos Urbaneja, cuya dedicación y enseñanza me fortalecieron como músico e hicieron posible la culminación de mis estudios.

RESUMEN

La Sexta, Séptima y Octava Sonatas para piano o “Sonatas de la Guerra” de Sergei Prokofiev fueron escritas entre 1939 y 1944 durante el período más nefasto de la censura soviética. Aunque esbozadas al mismo tiempo, estas obras presentan notables diferencias estilísticas entre ellas. Este trabajo pone en evidencia las abruptas modificaciones y adaptaciones que realizó el compositor en su lenguaje musical como respuesta a las exigencias de los críticos y burócratas comunistas.

Hemos basado nuestro trabajo fundamentalmente en un análisis estructural y armónico de los primeros movimientos de las “Sonatas de la Guerra” con el objetivo de comparar el nivel de complejidad de estas obras como parte de la evolución del lenguaje musical del compositor. La Octava Sonata revela un color armónico más simple que el de sus homólogas anteriores y al mismo tiempo presenta una estructura formal más sofisticada. Estos resultados muestran una evolución opuesta de parámetros situados a niveles diferentes de comprensión. En efecto, las modificaciones radicales del color armónico tuvieron efectos inmediatos sobre los críticos y el público en general y permitieron a Prokofiev escapar de sus detractores. Sin embargo, los cambios sutiles a nivel estructural son una muestra evidente de la lucha interna que mantuvo Prokofiev por mantener su integridad artística durante toda su vida.

Palabras Claves

Prokofiev, “Sonatas de la Guerra”, régimen soviético, análisis.

ÍNDICE GENERAL

Pág.

AGRADECIMIENTO ii

RESUMEN iii

ÍNDICE DE FIGURAS vi

CAPÍTULO1: INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO 2: EVOLUCIÓN DEL NACIONALISMO MUSICAL EN RUSIA DESDE EL SIGLO XVIII HASTA EL SIGLO XX 3
2.1 Formación y desarrollo del estilo nacionalista ruso 3
2.2 Consolidación del nacionalismo musical en Rusia 7
2.3 Las revoluciones de 1917 9
2.4 Socialismo-Realismo (1932-1953) 12

CAPÍTULO 3: VIDA Y OBRA DE SERGEI PROKOFIEV 14
3.1 Primeros Años 14
3.2 Años en el Conservatorio 16
3.3 Después del Conservatorio 20
3.4 Años en el Extranjero 24
3.5 Regreso a Rusia 29
3.6 Últimos Años 33

CAPÍTULO 4: METODOLOGÍA 37
4.1 Estructura Formal 37
4.2 Lenguaje Armónico 39

CAPÍTULO 5: SONATA No. 6 op. 82, PRIMER MOVIMIENTO 40

CAPÍTULO 6: SONATA No. 7 op. 83, PRIMER MOVIMIENTO 57

CAPÍTULO 7: SONATA No. 8 op. 84, PRIMER MOVIMIENTO 77

CAPÍTULO 8: CONCLUSIONES 101
8.1 Conclusiones Parciales 101
8.1.1 Sonata No. 6 op. 82, primer movimiento 101
8.1.2 Sonata No. 7 op. 83, primer movimiento 103
8.1.3 Sonata No. 8 op. 84, primer movimiento 104
8.2 Conclusiones Finales 106
8.2.1 Estructura 106
8.2.2 Lenguaje Armónico 108

REFERENCIAS 110
Referencias Bibliográficas 110
Referencias Discográficas 110

APÉNDICE 1: TABLA DE MOTIVOS DE LA SONATA No. 6, Op. 82, PRIMER MOVIMIENTO 111

APÉNDICE 2: TABLA DE MOTIVOS DE LA SONATA No. 7, Op. 83, PRIMER MOVIMIENTO 112

APÉNDICE 3: TABLA DE MOTIVOS DE LA SONATA No. 8, Op. 84, PRIMER MOVIMIENTO 113

APÉNDICE 4: ESQUEMAS FORMALES Y ARMÓNICOS 114
Sonata No. 6, Op. 82, Primer Movimiento 115
Sonata No. 7, Op. 83, Primer Movimiento 116
Sonata No. 8, Op. 84, Primer Movimiento 117

APÉNDICE 5: CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE MUSICAL DE SERGEI PROKOFIEV 118
Tonalidad Expandida 119
Técnica Modulativa 121
Color Armónico 123
Técnica Polifónica 128

APÉNDICE 6: CATÁLOGO DE OBRAS DE SERGEI PROKOFIEV 130

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 5.1	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 1-3	40
Figura 5.2	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 4-8	41
Figura 5.3	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 12-17	42
Figura 5.4	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 21-25	43
Figura 5.5	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 32-38	44
Figura 5.6	Melodía simplificada de las secciones C_1 y C_2	44
Figura 5.7	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 40-51	45
Figura 5.8	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 60-67	46
Figura 5.9	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 1-3	46
Figura 5.10	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 87-91	47
Figura 5.11	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 122-125	48
Figura 5.12	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 128-135	49
Figura 5.13	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 157-160	49
Figura 5.14	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 162-170	50
Figura 5.15	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 176-178	51
Figura 5.1.6	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 192-193	52
Figura 5.17	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 196199	53
Figura 5.18	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 229-238	54
Figura 5.19	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 242-247	55
Figura 5.20	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 253-256	55
Figura 5.21	Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 270-272	56
Figura 6.1	Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 1-4	58
Figura 6.2	Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 5-6	58
Figura 6.3	Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 7-9	59
Figura 6.4	Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 10-13	59
Figura 6.5	Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 20-21	60
Figura 6.6	Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 23-27	61
Figura 6.7	Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 45-50	62

Figura 6.8 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 55-69..... 63
Figura 6.9 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 90-97..... 63
Figura 6.10 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 103-109..... 64
Figura 6.11 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 124-131..... 65
Figura 6.12 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 133-136..... 66
Figura 6.13 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 156-161..... 67
Figura 6.14 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 177-180..... 67
Figura 6.15 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 181-189..... 68
Figura 6.16 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 222-225..... 69
Figura 6.17 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 226-233..... 70
Figura 6.18 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 234-240..... 70
Figura 6.19 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 244-252..... 71
Figura 6.20 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 252-259..... 72
Figura 6.21 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 348-353..... 74
Figura 6.22 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 373-381..... 75
Figura 6.23 Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 415-422..... 76
Figura 7.1 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 1-9..... 78
Figura 7.2 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 10-13..... 79
Figura 7.3 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 18-21..... 80
Figura 7.4 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 35-41..... 81
Figura 7.5 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 42-43..... 82
Figura 7.6 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 44-47..... 83
Figura 7.7 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 54-60..... 84
Figura 7.8 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 61-66..... 85
Figura 7.9 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 67-71..... 86
Figura 7.10 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 84-89..... 86
Figura 7.11 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 90-93..... 87
Figura 7.12 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 94-95..... 88
Figura 7.13 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 102-107..... 89
Figura 7.14 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 133-140..... 91
Figura 7.15 Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 141-148..... 92

Figura 7.16	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 155-160	93
Figura 7.17	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 170-173	94
Figura 7.18	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 183-186	95
Figura 7.19	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 187-188	95
Figura 7.20	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 116-203	96
Figura 7.21	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 231-235	97
Figura 7.22	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 245-249	98
Figura 7.23	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 261-263	99
Figura 7.24	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 280-283	99
Figura 7.25	Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 289-297	100
Figura 8.1	Estructura formal de la Sonata No. 6, op. 82 (primer movimiento)	101
Figura 8.2	Estructura formal de la Sonata No. 7, op. 83 (primer movimiento)	103
Figura 8.3	Estructura formal de la Sonata No. 8, op. 84 (primer movimiento)	104
Figura 8.4	Duración aproximada de los grupos motívicos de cada movimiento	107
Figura 8.4	Duración proporcional de los grupos motívicos de cada movimiento	107
Figura 8.6	Similitudes del lenguaje armónico entre los movimientos analizados	109
Figura 8.6	Diferencias del lenguaje armónico entre los movimientos analizados	109
Figura A5.1	Prokofiev, Sonata No. 5 op. 38, primer movimiento, c. 1-8	120
Figura A5.2	Prokofiev, Rondó op. 52 No. 2 (1928), c. 76-79	121
Figura A5.3	Prokofiev, Rondó op. 52 No. 2 (1928), c. 66-68	121
Figura A5.4	Prokofiev, Rondó op. 52 No. 2 (1928), c. 171-175	122
Figura A5.5	Prokofiev, Sonata No. 5 op. 38, primer movimiento, c. 137-140	123
Figura A5.6	Ejemplo de sustitución armónica (elaborado por el autor)	123
Figura A5.7	Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, tercer movimiento, c. 1-2	124
Figura A5.8	Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, primer movimiento, c. 6	124
Figura A5.9	Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 14	124
Figura A5.10	Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 36	125
Figura A5.11	Prokofiev, Sonata No. 8 op. 84, segundo movimiento, c. 47	125
Figura A5.13	Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 91-92	126
Figura A5.12	Prokofiev, Sonata No. 9 op. 103, cuarto movimiento, c. 27	126
Figura A5.14	Prokofiev, Sonata No. 7 op. 83, segundo movimiento, c. 44-45	126

Figura A5.15 Prokofiev: Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 30-32..... 127
Figura A5.16 Prokofiev: Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c.1..... 127
Figura A5.17 Prokofiev: Sonata No. 5 op. 38, primer movimiento, c. 25-32..... 128
Figura A5.18 Prokofiev: Sonata No. 5 op. 38, tercer movimiento, c. 130-132..... 129

CAPÍTULO 1
INTRODUCCIÓN

El lenguaje musical de cada compositor está determinado por la combinación de varios factores o parámetros. La armonía, la melodía, el ritmo y la textura son sus elementos más significativos y determinantes. Es muy fácil, a simple escucha, diferenciar una obra barroca de una romántica, sin embargo, explicar esta diferencia en términos precisos resulta una tarea más compleja. Para definir el lenguaje de un compositor es necesario identificar y analizar los elementos recurrentes en cada una de sus obras. Este análisis no difiere en gran medida de una demostración científica, sino que se basa en hechos objetivos y comprobables y, por supuesto, en el razonamiento lógico. No pretendemos menospreciar el instinto y la imaginación, inspiradores de toda creación musical. Sin embargo, es importante resaltar que los propios compositores están conscientes de los recursos y técnicas utilizadas en toda composición.

En su autobiografía, Prokofiev explica como organiza y recopila varias melodías que había escrito en su juventud y las utiliza para componer una obra nueva. Al analizar la música de Beethoven, Brahms o Bruckner, nos encontramos con una inmensa estructura lógica que da forma a las ideas musicales y soporta los esquemas armónicos y melódicos característicos de cada obra. Los grandes compositores han sabido conciliar de manera equilibrada la relación que existe entre forma y fondo. Prokofiev era un hombre profundamente racional, su gran destreza en el ajedrez es prueba de sus capacidades intelectuales. Su obra refleja una gran atención y cuidado sobre la forma y su lenguaje armónico es sistemático y bien definido (sus experimentos e innovaciones fueron siempre producto de la búsqueda consciente de nuevos efectos).

A partir de las acusaciones dirigidas en contra de artistas e intelectuales rusos durante el gobierno estaliniano, los compositores más importantes de esa época transformaron

abruptamente su lenguaje musical, poniendo en evidencia el temor y la angustia que los invadía. De regreso a su patria, Prokofiev fue criticado y perseguido por los organismos censuradores del régimen soviético, los cuales pretendían culparlo de antipatriótico y anticomunista. A raíz de las represalias que tomó el gobierno en contra de los compositores "formalistas", Prokofiev escribió *Pedro y el Lobo*, *Cenicienta* y la *Cantata para la Revolución de Octubre*, con la intención de aligerar la presión que recaía sobre él y su familia. Aún cuando Prokofiev intentó conservar su entereza y originalidad, la presión moral y psicológica ejercida por sus detractores tuvo consecuencias irreversibles sobre su música.

La Sexta, Séptima y Octava Sonatas para piano son generalmente conocidas como las "Sonatas de la Guerra", por haber sido esbozadas en 1939, a la víspera de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, estas obras fueron terminadas en momentos distintos, durante un período de seis años. Entre las tres sonatas existen diferencias radicales que no se corresponden con el corto lapso de tiempo que las separa. Efectivamente, el complejo lenguaje armónico de la Sexta y Séptima Sonatas se opone al lenguaje simple de la Octava, caracterizado por la ausencia de disonancias y acordes alterados, típicos de la armonía de Prokofiev. Paradójicamente, la estructura de esta sonata es más compleja que la de sus predecesoras, cuyos primeros movimientos se basan en una forma sonata tradicional.

Las causas de esta oposición inusual entre armonía y forma son difícilmente comprobables mediante argumentos objetivos. Sin embargo, el contexto histórico que rodea a Prokofiev sugiere un intento por adaptarse a las exigencias de la censura soviética. El lenguaje armónico de Prokofiev fue siempre criticado y rechazado por sus profesores de conservatorio y más tarde por los representantes del gobierno soviético. Las acusaciones dirigidas en su contra giraban en torno a la complejidad armónica de su lenguaje. No es extraño por lo tanto, que Prokofiev simplificara el lenguaje armónico de las obras compuestas en este período. Por otro lado, la estructura de una obra, es un elemento que escapa a la mayoría de los oyentes y críticos. A menos que se realice un análisis exhaustivo sobre una obra, resulta muy difícil determinar la complejidad de su forma. Por estas razones, creemos que la complejidad de la estructura de la Octava Sonata, en relación a su simplicidad

armónica, responde a un deseo de resistir sutilmente a la presión moral e intelectual que ejercía el régimen comunista sobre Prokofiev.

CAPÍTULO 2
EVOLUCIÓN DEL NACIONALISMO MUSICAL EN RUSIA DESDE EL SIGLO XVIII HASTA EL SIGLO XX[1]

2.1 Formación y desarrollo del estilo nacionalista ruso

A principios del siglo XVIII, las relaciones políticas y comerciales entre Rusia y Europa occidental se habían fortalecido enormemente gracias a la política exterior de Pedro el Grande. Esta expansión económica dio origen a un intercambio cultural que se mantendría estable hasta la revolución Bolchevique de 1917. Las bellas artes, en especial la arquitectura, la pintura y la música se desarrollaron a pasos agigantados. Las grandes ciudades, principalmente San Petersburgo y Moscú, albergaron a reconocidos artistas extranjeros como el arquitecto italiano Bartolomeo Rastrelli, quien construyó el *Palacio de Invierno*, el *Instituto Smolny* y el gran palacio *Tsarskoie Selo* (actualmente *Palacio Pouchkin*). La pintura y la escultura se enriquecieron gracias al aporte que hizo Fédot Choubine, artista de origen ruso, educado en Italia y Francia. Finalmente, gracias al impulso que ejerció Caterina II sobre las bellas artes, floreció una etapa de enorme importancia para la vida artística en Rusia. En efecto, aparecen en esta época la ópera, el ballet y el teatro. Estas artes se adaptaron progresivamente a la cultura eslava y posteriormente se enriquecieron con el aporte del pueblo ruso.

En 1731, el compositor italiano Giovanni Alberto Ristori presentó en Moscú su ópera *Calandro*, primera obra de este género en suelo ruso. Gracias al triunfo de Ristori, él y su compañía se establecieron en la corte imperial de San Petersburgo, en ese entonces capital del imperio. En 1736, la ópera *La forza dell'amore e dell'odio* del compositor Araja, consolidó definitivamente los lazos entre la corte imperial y las compañías de ópera italiana, ya que se aprobó la participación, en la orquesta y coros, de un gran número de ejecutantes de la

[1] Información extraida principalmente de la obra de Nicolás Riasanvosky (ver referencias bibliograficas).

orquesta de la corte. A partir de estas producciones, las compañías extranjeras comenzaron a interpretar óperas en lenguaje ruso. La primera de ellas fue *Tsefal i Prokris* (Cephalus y Procris) del compositor Sumarokov. Esta simbiosis aceleró definitivamente el proceso de síntesis entre la música de Europa occidental y la música eslava. Músicos de la talla de Paisello y Cimarosa ocuparon honorables cargos en las cortes y teatros imperiales. En 1779, el compositor Sokolovsky, utilizó música folklórica y textos extraídos del lenguaje coloquial ruso en su ópera *Melnik-koldun, obmanshchik i svat* (el molinero que fue mago y tramposo). Este género de ópera, de corte popular, tuvo gran éxito e influenció a las nuevas generaciones de compositores rusos, como Pashkevich, Fomin y Borniansky. Las compañías rusas tuvieron que competir contra las alemanas, francesas e inglesas, que se habían ganado el respeto de las cortes y del pueblo. Caterina II era una gran admiradora de la ópera y donó mucho dinero para asegurar una producción de alta calidad durante toda la temporada. La ópera alemana *Das Donauweibchen* del compositor alemán Kauer, influenció enormemente la vida musical de la época, dando origen a óperas con temas fantásticos y épicos como *Askoldova mogila* (la Tumba de Askold), estrenada en 1835. Al año siguiente, se estrena la primera gran ópera nacionalista rusa: el drama histórico *Una Vida por el Zar* (originariamente *Ivan Soussanine*) de Mikhail Glinka. Sin embargo, las óperas extranjeras todavía eran preferidas por el público en general.

La liturgia ortodoxa no escapó a la influencia de la música occidental. Los compositores italianos residenciados en Rusia adoptaron elementos operísticos y sinfónicos típicamente occidentales y los adaptaron a los cantos litúrgicos. Encontramos así, melodías de Gluck y Spontini en obras religiosas de envergadura como misas y corales. Estas obras, generalmente destinadas a grandes espacios, eran únicamente interpretadas en las iglesias más importantes de San Petersburgo y Moscú.

Paralelamente a las incursiones en el campo operístico, los conciertos sinfónicos y los recitales instrumentales adoptaron elementos de la música occidental gracias al auspicio de la corte y de la nobleza rusa. La mayoría de los conciertos eran privados y se hacían en los palacios y residencias de la aristocracia, frente a una audiencia bastante reducida. Los primeros intérpretes de renombre provenían del extranjero. Pianistas como Field y Hummel dieron a conocer sus últimas composiciones y atrajeron la atención del público hacia un

lenguaje musical novedoso. En 1802, nace la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo, divulgando obras de gran envergadura, especialmente oratorios y misas de Haendel, Haydn, Mozart y Beethoven. La producción y fabricación de pianos, guitarras y arpas se incrementó significativamente. Las casas editoras comenzaron a publicar música tradicional rusa y se construyeron las primeras librerías y bibliotecas musicales en San Petersburgo.

Gracias al esfuerzo de los hermanos Anton y Nicolai Rubinstein, los músicos obtuvieron un puesto de jerarquía en la sociedad rusa. Es así como la *Sociedad de Música Rusa*, fue fundada en 1859 bajo el patrocinio de la gran duquesa Yelena Pavlovna. Esta institución se convirtió posteriormente en el conservatorio de San Petersburgo, cuyos primeros profesores provenían de escuelas extranjeras y muy pocos de origen ruso, como es el caso de Nikolai Rimsky-Korsakov. Estas invitaciones a músicos occidentales fueron criticadas por defensores del nacionalismo ruso, alegando que la creación de este conservatorio amenazaba con anular el desarrollo de la música tradicional. A pesar de las protestas, un segundo conservatorio fue construido en Moscú. Dirigido por Nicolai Rubinstein, esta institución admitió desde sus comienzos al joven Tchaikovsky, quien se había graduado en el conservatorio de San Petersburgo. En los años setenta, Tchaikovsky y Rimski-Korsakov estaban a cargo de las cátedras de composición en Moscú y San Petersburgo respectivamente, dando origen a una escuela esencialmente rusa de altísimo nivel. Músicos como Taneiev, Kalinnikov y Rachmaninov en Moscú y Glazunov, Liadov e Ippolitov-Ivanov en San Petersburgo, se convirtieron en los máximos exponentes de estos conservatorios. La *Sociedad de Música Rusa* extendió su programa educacional hacia las provincias del imperio, dando origen a nuevas escuelas en Kiev, Saratov, Kharkiv, Tbilisi y Odessa.

La gran demanda que tuvieron los conservatorios de San Petersburgo y Moscú, obligó a sus directores a elevar el precio de las matrículas y a limitar los cupos. Las admisiones al conservatorio estaban destinadas a estudiantes de clase alta, o estudiantes pobres muy talentosos. Esta selección irritó al compositor Mily Balakirev, quien se unió a las protestas nacionalistas que se oponían a la modernización[2] de los conservatorios. En 1862, se creó la *Escuela Gratuita de Música* cuyo objetivo principal era la enseñanza a estudiantes muy talentosos sin recursos económicos. Debido a dificultades de financiamiento, esta institución

[2] Nos referimos a la adopción de programas vanguardistas provenientes de Europa occidental.

fue cerrada a finales del siglo. Las actividades benéficas de Balakirev, sirvieron de ejemplo para la creación de los llamados *Conservatorios del Pueblo*, fundados en 1905 bajo la dirección de Rimsky-Korsakov, Taneiev y Liadov. Ya en esta época, un gran número de escuelas privadas se habían establecido y funcionaban paralelamente a los conservatorios nacionales.

La creación de la *Sociedad de Música Rusa* transformó completamente la vida musical en San Petersburgo y Moscú. En cada conservatorio se establecieron programas orquestales y recitales de música de cámara con más de veinte conciertos al año. El repertorio musical se enriqueció con el estreno de obras barrocas, y obras clásicas de Beethoven, Mendelssohn y Schumann, combinadas con producciones nuevas de música rusa. Anton Rubinstein ofreció una serie de conciertos sinfónicos y recitales de piano, que abordaba cronológicamente el repertorio musical desde el período barroco hasta el período moderno. Estos conciertos fueron muy estimados por el público ruso, ansioso por obtener una cultura musical mas sólida.

Hacia finales del siglo XIX, la música folklórica despertó el interés entre músicos y musicólogos rusos. Importantes investigaciones en el campo de la música tradicional se concretizaron en una serie de conciertos con carácter nacionalista. En 1887 Vasily Andreiev creó una orquesta de instrumentos folklóricos. Los instrumentos de cuerda de la orquesta fueron sustituidos por Balalaikas construidas en cuatro tamaños diferentes. Andreiev hizo arreglos de música tradicional y clásica de una alta calidad, ganándose el respeto de Rimsky-Korsakov. Por otro lado, Piatnitsky fundó un coro de música folklórica, la cual arregló para cuatro voces. Este director conocía bien las tradiciones rusas y trató de enseñar a sus discípulos el canto al estilo particular de los pastores y campesinos rusos. Sin embargo, su visión distaba mucho del verdadero canto tradicional.

En las últimas décadas del siglo XIX, la cultura musical rusa se había consolidado como una de las más ricas y heterogéneas en Europa. La mezcla de culturas, transformó a los músicos y al público, elevando su nivel de exigencia y su respeto por la música.

2.2 Consolidación del nacionalismo musical en Rusia

Las figuras más importantes de la música del período romántico, Tchaikovsky y Glazunov, fueron grandes defensores de la apertura cultural rusa. Sin embargo, dos de sus alumnos, Liadov y Liapunov, tenían otros ideales. El nacionalismo ruso, impulsado por el "grupo de los cinco"[3], se impuso y generó cambios en la estética musical de principios del siglo XX. La combinación de elementos nacionalistas con un lenguaje armónico propio de la música tradicional rusa del siglo XIX, dio como resultado un movimiento equivalente al impresionismo francés. El estreno en Rusia de *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1907, tuvo influencia directa sobre el lenguaje musical de los compositores y músicos de los conservatorios y escuelas. Liadov desarrolló un estilo más refinado y lo utilizó junto a elementos de la música tradicional rusa. De igual manera, Debussy jugó un papel importante en compositores maduros como Rimsky-Korsakov. En los pasajes fantásticos o sobrenaturales de sus óperas, incluyó escalas octatónicas y de tonos enteros, típicos del lenguaje impresionista.

Modest Moussorsky, quien ejerció una gran influencia sobre el mismo Debussy, con sus canciones infantiles, se convirtió en uno de los máximos exponentes del impresionismo ruso, con sus óperas *Boris Goudunov* y *El Príncipe Igor* y sobre todo con su obra para piano *Cuadros de una Exposición*. La riqueza del lenguaje armónico de Moussorsky fue decisiva para el establecimiento de nuevos principios estéticos. Su ejemplo fue seguido por Taneiev, quien llevó a sus alumnos a una búsqueda de nuevos valores y conceptos. La escuela de Moscú, que para esa época se había convertido en la más importante de todas, estuvo a la vanguardia de las nuevas tendencias musicales. Compositores como Medtner, Catoire, Glière, Satchinsky y sobre todo Scriabin, protegido de Taneiev, impulsaron y aceleraron el proceso de modernización del lenguaje musical en Rusia.

[3] No creemos necesario extendernos sobre la génesis de este grupo, tantas veces citado y comentado en la literatura musicológica.

Esta revolución en la música y en las artes estuvo ligada a los cambios políticos y sociales que ocurrieron en Rusia a principios del siglo XX. En efecto, el pueblo ruso se encontraba en plena ebullición y las huelgas se extendían por todo el país. Las manifestaciones de estudiantes se multiplicaban hasta el punto de convertirse en acciones casi permanentes. La pobreza en los campos creó una tensión casi insoportable, propicia para la acción de los socialistas-revolucionarios. Al mismo tiempo, la consolidación del movimiento obrero impulsó a la unión social-demócrata. En 1902, 1903 y 1904, comités de política económica y grupos de profesores y médicos exigieron reformas drásticas. Los socialistas-revolucionarios aprovecharon estas demandas para ejecutar altos funcionarios y directivos del gobierno. El 22 de mayo de 1905, conocido en Rusia como el "domingo sangriento", la policía asesinó a más de ciento treinta obreros que manifestaban en contra de las políticas sociales. La incapacidad de Nicolás II para controlar a sus fuerzas policiales quedó demostrada con estos hechos. Este nefasto episodio condujo a huelgas mucho más duraderas y efectivas. Los obreros crearon entonces un *soviet* o consejo, signo insospechado de lo que ocurriría doce años después. Casi totalmente paralizados y forzados a reconocer la amplitud del movimiento de oposición, Nicolás II y su gobierno capitularon. El 30 de octubre de 1905, el emperador firmó e hizo público el *Manifiesto de Octubre*. Este documento garantizaba libertades civiles a los rusos y anunciaba la elección de una nueva *Douma*, o consejo de gobierno, investida con facultades legislativas. El poder de los Romanov se convirtió en una monarquía constitucional.

En las artes y en la literatura, el realismo que dominaba la segunda mitad del siglo XIX fue suplantado por las nuevas tendencias artísticas del siglo XX. En el período conocido como "La Edad de Plata"[4], hubo un notable desarrollo artístico y literario. La evolución musical de estos años fue marcada por el genio de Alexander Scriabin e Igor Stravinsky. Scriabin influyó prácticamente sobre todos los músicos de su generación y de las generaciones futuras. Su lenguaje armónico era tan avanzado que pronto se destacó entre todos sus compañeros. A raíz de su muerte prematura, a los 31 años de edad, Scriabin se convirtió en un ídolo nacional. Muchos compositores, entre ellos Glière, Medtner y Lourié, quisieron imitar su lenguaje.

[4] Período comprendido entre 1900 y 1917.

De igual manera, la evolución del lenguaje musical en Rusia fue marcada por la genialidad de Stravinsky. Las obras maestras del ballet ruso como *el Pájaro de Fuego*, *Petrouchka* y *la Consagración de la Primavera*, combinaron extraordinariamente música y coreografía, con un refinamiento totalmente nuevo. Estos ballets fueron recibidos triunfalmente en París en 1909 bajo la dirección del empresario Serge Diaghilev y la presencia de los bailarines Anna Pavlovna y Vaslav Nijinsky. Pintores como Marc Chagall y Basil Kandinski rompieron definitivamente con las normas establecidas hasta ese entonces, y se convirtieron en primeras figuras del modernismo pictórico. Otro hecho remarcable de este período es el redescubrimiento de los íconos religiosos, desde hacía mucho olvidados[5]. Estas magníficas obras, representativas del medioevo ruso, fueron restauradas a partir de 1900 y una vez más formaron parte de la vida artística rusa. *El Teatro de Arte de Moscú,* dirigido por Constantin Stanislavsky se basaba en el realismo psicológico. Este teatro llegó a ser uno de los más famosos en Rusia y en el mundo. Sin embargo, existían muchas otras corrientes en el país.

La evolución de la cultura rusa en los años que preceden a 1917 está íntimamente relacionada con la situación política, económica y social del país. Uno de sus elementos más resaltantes es la disparidad que existe entre las clases elitescas y el pueblo. Sin embargo, a pesar de sus grandes escuelas de música y teatro, sus ballets de prestigio internacional y representantes de las artes plásticas de alto nivel, la gran mayoría de la población carecía de educación básica. Podemos afirmar que a las vísperas de la revolución, la vida cultural rusa se caracterizaba por su dinamismo y modernidad. Sin embargo, contrariamente a las afirmaciones posteriores de los gobiernos Soviéticos, esta evolución intelectual no condujo necesariamente al Bolchevismo. En efecto, la atmósfera cultural de "La Edad de Plata" demuestra que los rusos educados estaban abandonando los ideales socialistas de Lenin y sus seguidores.

[5] Riasanovsky 1994, 145. La primera escuela rusa de pinturas de íconos aparece en Souzdal (noreste de Moscú) a finales del siglo XIII. El máximo exponente de este arte fue Andrei Rublev, de la escuela moscovita del siglo XIV.

2.3 Las revoluciones de 1917

La revolución de marzo de 1917 provocó la caída de la autocracia de los Romanov y fue una de las acciones civiles más espontáneas, desorganizadas y anónimas de la historia política rusa. La precaria situación económica del imperio, acentuada por la Primera Guerra mundial, obligó a la clase obrera a revelarse masivamente en contra del gobierno. En San Petersburgo, ahora rebautizada Petrogrado, la falta de comida y carbón desencadenaron una manifestación general. El 10 de marzo de ese mismo año, los batallones de reserva destinados a proteger al gobierno se unieron a los manifestantes y, alentados por la ausencia de Nicolás II que se encontraba ocupado en el frente de guerra, derrocaron rápidamente al gobierno imperial. Al día siguiente, los miembros de la *Douma*, disolvieron la asamblea y crearon un gobierno provisional. El 15 de marzo, Nicolás II abdicó en su nombre y en el de su heredero Alexis. El gobierno provisional fue inmediatamente reconocido por los países democráticos de Europa y por los Estados Unidos. Este gobierno, sin embargo, tuvo un gran opositor: el *Soviet* de Petrogrado, constituido el 12 de marzo y formado por obreros y soldados. Este nuevo gobierno impuso sus leyes y desplazó progresivamente al gobierno provisional, hasta acaparar casi todo el poder de decisión. A pesar de los ideales liberalistas y socialistas del nuevo régimen, la economía del país seguía derrumbándose, los campesinos y la clase obrera permanecía en la miseria. Lenin llegó a Petrogrado a través de la frontera finlandesa, gracias al consentimiento de los alemanes. En sus famosas “tesis de abril”, el líder soviético tomo una posición radical e intransigente. Lenin afirmaba que la revolución burguesa había llegado a su fin y que el país se aproximaba irremediablemente a un período socialista. Según estas declaraciones, el proletariado y los campesinos pobres debían tomar el poder. Los afiches bolcheviques anunciaban los objetivos del socialismo: la confiscación de tierras nobles, el control de las fábricas por parte de los comités de obreros, el poder para los *Soviets*, y la guerra a la aristocracia. Lenin tuvo que esperar siete meses para convencer al pueblo ruso de sus ideas socialistas. Debido a una fuerte oposición, tuvo que escapar del país y esperar hasta el momento propicio para actuar. La guerra y la inestabilidad política del país fueron factores decisivos para la caída del nuevo gobierno. El 25 de octubre de 1917 estalla la “Gran Revolución de Octubre”. Soldados de la guarnición de Petrogrado y la guardia roja obrera atacaron y se apoderaron del Palacio de Invierno, defendido por alumnos de las escuelas

militares. Los ministros del gobierno provisional fueron arrestados y el poder pasó a manos del *Soviet.*

Para este momento de la historia, las relaciones que existían entre la política y el arte se hicieron muy fuertes. La enseñanza en los conservatorios nacionales fue dirigida por Anatoly Alexandrov, Feinberg y Miaskovsky. A raíz de la muerte de Scriabin, sus discípulos más destacados, entre ellos Krein, Roslavets y Lourié, tomaron las riendas de la escuela modernista. Muchos de estos compositores se convirtieron en figuras representativas de la *Asociación Contemporánea de Música*, formada en 1923. Los ideales de esta organización eran similares a aquellos de la *Vechera Sovremennoy Music* (veladas de música contemporánea), divulgada gracias al empeño de Derzanovsky en la primera década del siglo XX. La orientación pro-modernista de esta asociación permitió que se estrenaran obras de Stravinsky, Bartók y Hindemith en Petrogrado o más bien, Leningrado, como se le conoció bajo el régimen Soviético. De igual manera, los estrenos de *Wozzeck* de Alban Berg y los *Gurrelider* de Schoenberg demostraron el alto nivel de calidad de las orquestas e intérpretes auspiciados por la asociación. A pesar del gran éxito que tuvo la *Asociación Contemporánea de Música*, defensores del socialismo, principalmente Lunacharsky, se convirtieron en detractores de la música moderna en general. Compositores como Lourié y Rosvalets, fueron severamente atacados, e incluso borrados de la historia musical rusa durante más de sesenta años.

En los primeros años del período Soviético, la visión apocalíptica de Scriabin tuvo una enorme influencia sobre músicos pertenecientes a una sociedad social y políticamente revolucionaria. Esta estética fue aceptada de manera optimista por la comunidad e incluso por la *intelligentsia*. A partir la supremacía de Stalin, en 1929, comenzó una inexorable aniquilación de los enemigos del Estado Soviético. La disolución de las organizaciones culturales y la creación de la *Yezovshina*, o doctrina censuradora, la obra de Scriabin fue declarada obsoleta e irrelevante. Hacia finales de 1930, las tendencias modernistas y simbolistas habían sido prohibidas por el gobierno, pues se consideraban complicadas y demasiado subjetivas para las masas. El nacionalismo se convirtió en el único ideal político, social y cultural. Lourié y Roslavets fueron obligados a pedir disculpas en público por haber

compuesto obras modernas y sus manuscritos fueron quemados. El lenguaje musical de estos compositores sufrió un cambio drástico como consecuencia de las amenazas del gobierno Soviético, éstos abandonaron sus ideas vanguardistas y adoptaron un lenguaje tonal.

2.4 Socialismo-Realismo (1932-1953)

A partir de 1930, la historia de la música en Rusia se construyó en base a dos tendencias diferentes. La primera de ellas tuvo su origen en la Escuela de Leningrado de Vladimir Shcherbachiov. Este profesor sembró en sus alumnos el interés por la música neoclásica y por compositores vanguardiastas como Stravinsky, Hindemith y Prokofiev. A pesar de la poca afinidad con la música tradicional rusa, esta escuela sirvió de impulso creador a Dmitri Schostakovich. La segunda tendencia tuvo sus orígenes en el proletariado. Los ideales nacionalistas de estos grupos antimodernistas, fueron los responsables en 1932 de la desaparición de la Asociación Contemporánea de Música. En ese año, formaron la Unión de Compositores Soviéticos con la intención de censurar las nuevas obras musicales mediante reuniones evaluadoras. Esta organización estaba también a cargo de garantizar empleo a todos los compositores que la conformaban, los cuales se vieron obligados a reformular su lenguaje musical, simplificándolo y convirtiéndolo en una especie de híbrido entre tradicionalismo y modernismo. Clasicismo, nacionalismo, propagandismo y social-realismo se convirtieron en elementos claves para que compositores como Shostakovich, Prokofiev, Kabalevsky y Krennikov no fueran atacados por las autoridades del Estado. A partir de esta censura cultural, la etnomusicología y la música de cine se convirtieron en las disciplinas más populares. Esto se explica por el hecho de estar conectadas directamente con el pueblo y su historia, ideales comunistas explotados por el Estado Soviético. Las primeras represalias en contra de los compositores de vanguardia, surgieron con la aparición del artículo “desorden en vez de música”, publicado en la *Pravda*[6]del 18 de enero de 1936. A raíz del estreno de las óperas de Shostakovich *Lady Macbeth del Distrito Mtsensk*. Stalin, presente en el estreno, criticó las disonancias y la falta de claridad de la música. Shostakovich fue difamado y excluido de la mayor parte de los conciertos importantes que se ofrecían en la URSS. Sin embargo, la

[6] Publicación del gobierno comunista cuyo nombre significa “verdad” o “veracidad”.

influencia de los compositores vanguardistas, entre ellos, Prokofiev, Miaskovsky y Shostakovich, fue tan importante, que incluso sus detractores no pudieron escapar a ella.

Las dificultades que tuvieron los compositores durante el período Soviético, son bien conocidas y han sido sólidamente documentadas. Aquellos que se formaron musicalmente antes de la revolución de 1917, afrontaron grandes dificultades, ya que, si bien hicieron grandes esfuerzos por adaptarse a las nuevas leyes, su estilo estaba ya consolidado y arraigado profundamente. Los intentos por liberarse de los ataques y difamaciones de la censura comunista, llevaron a muchos al borde de la desesperación, ya que debían abandonar sus propios ideales. Esto generó la necesidad de expresar ideas mediante sutiles alusiones, escondidas bajo símbolos e imágenes que pasaron desapercibidas bajo los ojos de los críticos y detractores. Los máximos exponentes de esta sutil manera de burlarse de las autoridades fueron Shostakovich y Prokofiev, quienes se valieron de la retórica musical y la presencia de programas ocultos como medio de protesta.

CAPÍTULO 3
VIDA Y OBRA DE SERGEI PROKOFIEV

3.1 Primeros Años

Sergei Sergeevich Prokofiev nació el 23 de abril de 1891 en el pueblo de Sontsovka, Ucrania, en la región de Ekaterinoslav Guberniya (actualmente, región de Dnepropetrosk). Su padre, Sergei Alexeevich Prokofiev, nacido en Moscú y egresado de la Academia de Agricultura Petrovsko-Razumovsky, fue administrador de una vasta propiedad de la familia Sontsov en las estepas de Rusia central. Su madre, Maria Grigorevna Zhitkova Prokofiev, era pianista amateur y gran amante de Beethoven y Chopin. El primer acercamiento que tuvo Prokofiev con la música se produjo evidentemente gracias a su madre. Ella lo dejaba tocar en la parte superior del teclado mientras practicaba sus ejercicios y piezas. A los cinco años, Sergei ya había compuesto su primera melodía. Su madre tuvo grandes dificultades para escribirla, pues nunca había aprendido a leer y escribir música correctamente. Se trataba de una melodía en *Fa* Mayor con algunas alusiones al modo lidio. El proceso de transcripción musical impresionó positivamente a Prokofiev, quien inmediatamente se dispuso a escribir sus primeras composiciones. Todavía bajo la tutela materna, Prokofiev comenzó sus primeras clases de piano. Éstas consistían en breves lecciones de veinte minutos diarios, ya que su madre pensaba que lo más importante era la concentración y la calidad del estudio.

Cuando Prokofiev tenía ocho años, viajó a Moscú con sus padres y asistió a varias presentaciones, notablemente, a *Fausto*, *El Príncipe Igor*, y *La Bella Durmiente*. Prokofiev, impresionado particularmente por Gounod, expresó el deseo de componer una ópera. En junio de 1900, de regreso a casa, compuso la ópera *El Gigante*, obra que refleja la inocencia y fantasía de un niño de ocho años. En junio de 1902, la familia Prokofiev realizó un segundo viaje a Moscú. En esta ciudad, un alumno de Sergei Taneiev y un viejo amigo de la familia, Yuri Pomerantsev, descubrió en Prokofiev gran talento y cualidades musicales innatas.

Taneiev, informado acerca del encuentro, quiso conocer al joven compositor. Después de tocar algunas obras, entre ellas, la obertura de su segunda ópera *Islas Desiertas*, Prokofiev decidió comenzar seriamente sus estudios musicales. Taneiev propuso empezar inmediatamente clases de teoría musical con Pomerantsev. Los padres de Prokofiev, sin embargo, no podían pagar las clases del nuevo profesor y la estadía de su hijo en Moscú. Finalmente, Taneiev propuso una solución satisfactoria, el joven y talentoso compositor de origen belga, Reinhold Glière aceptó trasladarse a Sontsovka para hacerse cargo de la tutoría de Prokofiev. Esta solución fue posible gracias a la amistad que existía entre Glière y Taneiev. Las lecciones consistían, según el propio compositor, en una combinación de "armonía con composición libre y un estudio de los elementos de la forma y la orquestación"[7]. El talento natural de Prokofiev impresionó a Glière, quien constató inmediatamente que el niño tenía oído absoluto, excelente memoria, un sentido armónico excepcional y una gran creatividad. A raíz de una serie de clases dedicadas al estudio de la "canción" como forma, Prokofiev compuso seis *pesenky* (pequeñas canciones) para piano. Después de estas lecciones, seguirían nuevas e interesantes clases sobre formas sinfónicas e instrumentación. Prokofiev sintió deseos de componer una sinfonía y, a pesar de las objeciones de su profesor, se dispuso a trabajar inmediatamente.

Al cabo de dos meses, el trabajo estaba casi terminado. Prokofiev se trasladó a Moscú y mostró a Taneiev su nueva obra. Después de tocarla a cuatro manos, el maestro elogió la técnica polifónica del joven compositor, pero criticó severamente la simpleza de la armonía. Prokofiev, recuerda en sus relatos que este encuentro le serviría para el resto de su vida. En efecto, ocho años después, al mostrar sus Estudios op. 2 a Taneiev, recibiría críticas totalmente contrarias: "demasiadas notas falsas"[8]. Después de recordarle que justamente él había sido la causa de sus experimentos armónicos, Taneiev exclamó "Así que fui yo quien te guió hacia ese camino resbaloso"[9].

De regreso a Sontsovka, Prokofiev compuso una sonata para violín, de la cual sólo el tema principal del primer movimiento sería incluido posteriormente en la Balada para

---

[7] Sergei Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Others Writings*, trad. Oleg Prokofiev (Londres: Faber and Faber, 1991), 232. Original en inglés: "harmony with free composition and a study of the elements of form and orchestration" (traducción del autor).
[8] Prokofiev, 1991, 232. Original en inglés: "far too many wrong notes" (traducción del autor).
[9] Ibid. Original en inglés: "So it was I who launched you on that slippery path" (traducción del autor).

Violoncello y Piano op. 15. Los tres primeros compases de la introducción y los primeros cinco del tema principal son idénticos en ambas composiciones. Esta Balada, compuesta en 1911, es la primera obra publicada del compositor. En el verano siguiente, Glière retornó a Sontsovka. Siguiendo sus consejos, Prokofiev compuso la ópera *Festividades Durante la Plaga* de Pushkin, tema que ya había utilizado Cesar Cui en una ópera del mismo nombre. Cuando llegó el momento de enviar a Sergei al colegio, o *Gymnasium*, como se llamaba en ese entonces, sus padres se decidieron por San Petersburgo, pues tenían familiares cercanos que podrían ocuparse de su hijo. En febrero de 1904, Prokofiev fue presentado ante Glazunov, para ese entonces director del Conservatorio de San Petersburgo. Viendo las obras del joven Prokofiev, Glazunov elogió su talento, sin mostrar gran entusiasmo. Unos días mas tarde, Glazunov visitó a la madre de Prokofiev y le pidió que inscribiera a su hijo en el conservatorio. Maria Grigorevna aceptó, no sin pensarlo durante largo rato. No quería que su hijo dependiera únicamente de la música. Glazunov, convenciéndola de los talentos naturales de Sergei y de la importancia de los estudios en el conservatorio como único camino para desarrollar las habilidades musicales. En 1904, a los trece años de edad, Prokofiev presentó el examen de admisión en el Conservatorio, con resultados sumamente satisfactorios.

3.2 Años en el Conservatorio

Con cuatro óperas, dos sonatas, una sinfonía y varias piezas para piano, el nuevo estudiante se perfilaba como uno de los mejores y más talentosos de la escuela. Fue admitido inmediatamente en la clase de composición de Liadov, la clase de orquestación de Rimsky-Korsakov y la clase de armonía de Glazunov. En las clases de composición, Liadov utilizaba el "sistema de composición de Rimsky-Korsakov"[10], el cual hacía énfasis en las reglas básicas tradicionales: Rimsky-Korsakov temía que sus alumnos se convirtieran en "Mussorgskys indisciplinados"[11]. Desde un principio, Prokofiev empleó en sus obras, ácidas disonancias y ritmos sorprendentes, y aunque considerado como un *enfant terrible*, en realidad siempre se mantuvo dentro de las formas tradicionales. Prokofiev sobresalía en las clases de teoría y contrapunto, excelencia que mantuvo pese a las malas relaciones con su profesor.

[10] Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev: a biography.* (Evanston, Il: Northwestern University Press, 2002), 32.
[11] Ibid. 37. Original en inglés: "undisciplined Mussorgskys" (traducción del autor).

En las clases de contrapunto, el joven compositor conoció a un nuevo estudiante del conservatorio, Nikolai Miaskovsky, quien se convirtió en el amigo más importante que tendría en toda su vida. Miaskovsky había ya cumplido veinticinco años cuando ingresó al conservatorio. Habiendo cumplido el servicio militar[12], Miaskovsky no tenía un portafolio tan grande como el de su joven amigo: canciones sobre textos de Balmont, Baratinsky y Gippius, y algunas piezas para piano. Sin embargo, este compositor se convertiría en uno de los sinfonistas Soviéticos más importantes, habiendo escrito veintisiete sinfonías. En 1906, el compositor Max Reger visitó el conservatorio y dirigió varias de sus obras, entre ellas, la Serenata en Sol Mayor, causando en Prokofiev una gran impresión. Una tarde, Miaskovsky se presentó con un arreglo a cuatro manos de esta serenata y quedó admirado con el excelente nivel pianístico de Prokofiev. Los dos compositores pasaban tardes completas leyendo arreglos a cuatro manos de las nueve sinfonías de Beethoven y otras obras como *Scherezade* de Rimsky-Korsakov. El lenguaje armónico de Prokofiev se había convertido en un problema para los profesores del conservatorio. Su música "irreverente, ruidosa y llena de los horrorosos intervalos disonantes prohibidos a los estudiantes"[13], había conseguido que muchos profesores lo detestaran. El único que defendía a Prokofiev, era por supuesto, Miaskovsky, quien además de ser su amigo, tenía un sentido crítico muy agudo.

Después de haber finalizado los cursos de armonía y contrapunto, Prokofiev ingresó a la clase de dirección orquestal de Nikolai Tcherepnin. Este director se convirtió en uno de las más importantes figuras de la vida musical en Rusia y en Europa, dirigiendo los estrenos en París de los Ballets Rusos producidos por Diaghilev. Prokofiev, aunque poco dotado para dirigir, fue uno de los alumnos más destacados de la clase, y aceptado como un hijo por Tcherepnin. Lo que no aprendió sobre orquestación en la clase de Rimsky-Korsakov[14], fue asimilado rápidamente en las clases de dirección. Por otro lado, el interés que tuvo Tcherepnin por la música de vanguardia fue un elemento importantísimo en el desarrollo musical de Prokofiev: "[Tcherepnin] hablaba sobre innovación en música con tal entusiasmo que yo

[12] Prokofiev no cumplió con el servicio militar por ser hijo único de una viuda (su padre murió cuando tenía diecinueve años).
[13] Robinson, 2002, 53. Original en inglés: "irreverent, noisy and filled with the awful dissonant intervals they banned from the students" (traducción del autor).
[14] Según Prokofiev, las clases de Rimsky-Korsakov no le sirvieron de nada.

mismo me sentía fuera de moda"[15]. Debido a la corta edad de Prokofiev, su maestro no permitió que dirigiera inmediatamente. El alumno debió pasar largo tiempo practicando en clase antes de dirigir la orquesta. Cuando esto sucedió, Tcherepnin fue categórico: "Usted no tiene talento para la dirección, pero como tengo fe en usted como compositor y sé que tendrá que dirigir sus propias obras en más de una ocasión, le enseñaré a dirigir"[16].

Entre 1907 Prokofiev tocó varias piezas recientemente escritas por él frente a un grupo de compositores del conservatorio. Sus composiciones mostraban ya una personalidad bien definida, con sus famosas disonancias y ritmos repetitivos. Este concierto valió a Prokofiev una invitación para tocar en las *Veladas de Música Contemporánea*, frente a un público nuevo, más crítico y, sin embargo, más flexible que el público del conservatorio. En este círculo exclusivo de músicos, se interpretaban obras de Debussy, Schoenberg, Ravel, Dukas, D'Indy y otros compositores menos conocidos. Prokofiev estrenó junto con Stravinsky muchas de sus obras y progresivamente se ganó la admiración y aprecio de los músicos que asistían a estas reuniones.

Después de haber aprobado brillantemente todos sus exámenes en el conservatorio, Prokofiev viajó con su madre y su tía Tanya a las costas del Mar Negro. De ahí partieron a Sontsovka donde pasaron unas cortas vacaciones. De regreso a San Petersburgo, Prokofiev y Miaskovsky decidieron componer una sinfonía en el verano. Esta sinfonía contenía ya los rasgos principales de la estética de Prokofiev. En una carta enviada a Miaskovsky, deducimos la gran diferencia estilística que existía entre los dos amigos: "Estoy muy perturbado por los que acabas de escribirme: ¿Porqué estas *longeurs* de ciento veinte páginas? ¿Qué puede ser peor que una sinfonía demasiado larga? En mi opinión, una sinfonía debería durar idealmente veinte minutos, o treinta como máximo. Estoy tratando de escribir la mía lo más compacta posible"[17]. Como sinfonista, Prokofiev se mostró fiel a sus convicciones. Sus primeras cuatro

[15] Prokofiev, 1991, 241. Original en inglés: "He spoke about new trends in music with such enthusiasm that I almost felt behind the times". (traducción del autor).
[16] Ibid. Original en inglés: "You have no gift for conducting, but since I have faith in you as a composer and I know that you will have to conduct your own compositions on more than one occasion I shall teach you how to conduct" (traducción del autor).
[17] Robinson, 2002, 59. Original en inglés: "I'm very disturbed by what you are writing me: why these *longeurs* of 120 pages? What can be worse than a long symphony? In my opinion, a symphony should ideally last twenty minutes, or thirty maximum. I am trying to write mine as compactly as possible" (traducción del autor).

sinfonías duran todas menos de cuarenta minutos, quizás como reacción a las largas sinfonías de Brahms y Mahler.

De regreso al conservatorio, Prokofiev se inscribió en la clase de formas musicales, dictadas por el profesor Iosif Vitol, un conocido compositor Latvio. Este profesor, al igual que Liadov, no concedía mucho interés a las nuevas tendencias, hecho que irritaba en gran medida a Prokofiev y Miaskovsky. En 1909, el compositor había completado sus estudios de primer nivel en el conservatorio y después de pasar sus exámenes finales brillantemente, fue invitado a proseguir al nivel superior, es decir, a una especialización. Para esta época ya había compuesto la Primera Sonata para Piano op. 1, los Estudios op. 2 y la Sinfonietta op. 5, bajo la dirección de Tcherepnin. Su próxima obra sería su Primer Concierto para Piano y Orquesta op. 10. Este concierto, según las palabras del propio Prokofiev, fue su "primera obra mas o menos madura en relación al concepto y al acabado"[18]. El nuevo concepto al cual se refiere Prokofiev, se basa en la relación entre el piano y la orquesta, así como la compleja estructura del primer movimiento[19]. La forma de este concierto fue muy criticada puesto que parecía una serie de episodios sin conexión aparente entre ellos.

Prokofiev se presentó varias veces en las *Veladas de Música Contemporánea* para interpretar sus obras, entre ellas, las conocidas *Sugestión Diabolique* y *Désespoir*.[20] Con la interpretación de estas piezas, muy exigentes técnicamente, Prokofiev atrajo la atención de la afamada pianista y profesora Anna Esipova, quien consintió en formarlo como pianista. Con una vasta experiencia en público y una técnica muy sólida, Prokofiev comenzó a recibir clases de piano con la gran maestra, poco después de cumplir los dieciocho años de edad. El 24 de mayo de 1914, Prokofiev culminaría finalmente sus estudios en el conservatorio.

[18] Prokofiev, 1991, 59.
[19] Forma Sonata con introducción que se repite antes y después de la exposición; un corto Andante insertado antes del desarrollo; reexposición y coda final.
[20] Palabras francesas cuyo significado es: "Sugestión Diabólica" y "Desespero" (traducción del autor).

3.3 Después del Conservatorio

Como premio de graduación, Maria Grigorevna regaló a su hijo un viaje al exterior. Prokofiev escogió Londres, donde Diaghilev y sus Ballets Rusos habían triunfado. A su llegada, un amigo del compositor, Nuvel, lo llevó a conocer al famoso productor. En un concierto privado, Prokofiev interpretó su Segundo Concierto para piano, compuesto un año antes, impresionando enormemente a Diaghilev y sellando definitivamente una amistad que se mantendría por largo tiempo. En Londres, asistió a las presentaciones de *Daphnis et Chloë* de Ravel y *El Pájaro de Fuego* y *Petroushka* de Stravinsky, obras que según su criterio carecían de "verdadero material temático"[21] (Prokofiev, 1991, p. 250). Todo en Londres era novedoso e interesante para el músico, tanto así, que casi olvida que la Primera Guerra Mundial (1914-1918) estaba a punto de estallar. Prokofiev viajó a Rumania, Bulgaria y Grecia, en donde la guerra todavía no había empezado. En marzo de 1915, el compositor presentó su Segundo Concierto en Roma, en el Augusteum, bajo la dirección de Molinari. Esta fue su primera aparición en público fuera de su tierra natal. La amistad entre Diaghilev y Prokofiev dio varios frutos a nivel musical. El primero de ellos fue la ópera *Chout* (*El Bufón*), obra típicamente rusa, con melodías y textos folklóricos y tradicionales. Mientras escribía su nueva ópera, Prokofiev retomó los bocetos de *Ala y Lolli*, ballet inconcluso que había comenzado años atrás, y lo transformó en la *Suite Escita*.[22] Ese mismo año, Prokofiev conoció a Rachmaninov, quien se mostró muy receptivo en el encuentro. La interpretación que el gran pianista dio de la Sonata No. 5 de Scriabin, decepcionó un poco al público. Prokofiev, sin embargo, elogió la musicalidad y pianismo de Rachmaninov. Un diálogo entre los dos músicos fue, según Prokofiev, la causa de la ruptura de las buenas relaciones entre él y su nuevo amigo: "Después de todo, Sergei Vasilievich, pienso que tocaste muy bien", comentó Prokofiev. Rachmaninov respondió: "¿Creías que yo tocaría mal?"[23]. En enero de 1916, Prokofiev comenzó a trabajar en un nuevo proyecto: *El Jugador*, ópera inspirada en la novela corta de Dovstoievsky. En esta obra, el compositor utilizó un lenguaje de "izquierda extrema"[24], es decir, ácido y disonante.

[21] Original en inglés: "real thematic material" (traducción del autor).
[22] El nombre completo de esta obra es: "Alla y Lolly, la Suite Escita". "Escita" se refiere a la región norte del Mar Negro.
[23] Prokofiev, 1991, 253. Original en inglés: "After all Sergei Vasilievich, I think you played it very well….Did you think I would play it badly" (traducción del autor).
[24] Prokofiev, 1991, 254. Original en inglés: "ultra left idiom" (traducción del autor).

Un día, Maria Grigorevna se acercó a su hijo y le hizo saber que no estaba de acuerdo con su nuevo lenguaje. No se hablaron durante dos días. En efecto, Prokofiev empleó en esta obra un lenguaje expresivo y sarcástico basado en la burla, pues la acción gira en torno a un personaje cómico. Después de cinco meses y medio, la ópera estaba lista. El director de los teatros imperiales, Teliakovsky, concedió una audición a la nueva obra y, siguiendo los consejos de varios compositores y del director de teatro Vsevolod Meyerhold, aceptó firmar un contrato por una temporada. En noviembre compuso el ciclo de canciones "Cinco Poemas de Anna Akhmatova" para canto y piano op. 27. Este ciclo contrasta con el carácter agudo y satírico de *El Jugador*. Prokofiev afirma que "después de ellas [las canciones] mucha gente creyó por primera vez que yo también podía escribir melodías líricas"[25]. Los poemas que Prokofiev escogió se basan en una idea común: la luz y la oscuridad. El tema de la luz, específicamente el sol, era un ideal para los artistas futuristas. Por otro lado, el escritor Konstantin Balmont[26], muy estimado por Prokofiev, escribió un ciclo de poemas titulado *Seamos como el Sol*.

En 1917, año muy productivo a pesar de los acontecimientos políticos en Rusia, Prokofiev compuso su Primera Sinfonía o *Sinfonía Clásica*, el Primer Concierto para Violín y Orquesta, las Sonatas No. 3 y 4 para piano, la Cantata *Siete, son Siete* y el ciclo de piezas cortas *Visiones Fugitivas* para piano solo. Ninguna de estas obras, exceptuando la cantata y algunas piezas del ciclo, reflejan los acontecimientos políticos y sociales que estaban ocurriendo en ese año[27]. El concierto, las sonatas y la sinfonía son obras que aparentemente no contienen elementos extramusicales.

El ciclo de veinte piezas cortas para piano *Visiones Fugitivas*[28] fue escrito entre 1915 y 1917, sin embargo, no están editados en orden cronológico. Con una duración de veinte minutos, estas piezas tratan evocar diferentes y rápidos estados de ánimo, con un sentido impresionista, un poco al estilo de Debussy. La mayoría de estas piezas son de carácter reflexivo, aunque algunas son muy irónicas e incluso grotescas. En su autobiografía, Prokofiev afirma que escribió la penúltima pieza de este ciclo (*Presto agitatissimo e molto acentuado*)

[25] Robinson, 2002, 123. Original en inglés. "After them, many people believed for the first time that I could also writ lyrical music" (traducción del autor).
[26] Escritor de muchos de los libretos y textos de Prokofiev.
[27] La Revolución de Octubre ocurrió el 25 de octubre de 1917.
[28] En ruso "mimoletnosti" significa "impresiones o ideas pasajeras".

como una respuesta a la Revolución de Febrero. Esta corta pieza, de sólo treinta segundos de duración, demanda una energía frenética por parte del intérprete ya que está compuesta por grandes saltos y pasajes rápidos de gran virtuosismo. *Visiones Fugitivas* reflejan el estado de depresión que invadía a Prokofiev a causa de los cambios políticos en su país. En una carta a su gran amigo Miaskovsky, el compositor expresa sentimientos de tristeza y consternación que lo afligían.

La *Sinfonía Clásica* es la primera obra de Prokofiev que muestra su admiración por la música del siglo dieciocho. Este estilo aparecería más tarde en obras como *El Amor por Tres Naranjas, Teniente Kijé, Cenicienta, Compromiso en un Monasterio* y *Guerra y Paz*. Las formas tradicionales y la emoción restringida del período clásico resultaban para Prokofiev más interesantes que la estética romántica del siglo diecinueve. Según el propio compositor, la obra entera fue compuesta en su cabeza durante paseos en el campo. Lejos de su piano, condición que el mismo se había impuesto, no tuvo más remedio que componer la sinfonía sirviéndose de su intelecto, oído e imaginación. Haydn se había convertido en un modelo desde las clases de Tcherepnin, y sirvió de inspiración para la creación de esta sinfonía. Durante la gestación de la *Sinfonía Clásica*, Prokofiev trabajó también sobre la orquestación del Concierto para Violín op. 19 y la Cantata *Siete, son Siete*. Esta cantata se inspiró en la idea de recrear un estilo musical netamente ruso. Prokofiev, afectado por la revolución, se obsesionó con la idea de encontrar las tradiciones de base de la cultura rusa. Dirigiendo su atención hacia temas relacionados con la antigüedad, Prokofiev se interesó por una invocación de la civilización caldea grabada en caracteres cuneiformes en los muros de un templo akadio. El texto, descifrado por Hugo Winkler y utilizado por Balmont en su poema *Ellos son Siete,* inspiró a Prokofiev para componer su cantata. En su poema, Balmont enfatiza el carácter invocatorio mediante el uso de repeticiones, onomatopeyas y aliteraciones, las cuales fueron utilizadas por Prokofiev en su música. Un extracto del poema ilustra las figuras literarias de las cuales hacemos referencia:

Semero ikh!
Semero ikh!
V glubine Okeana semero ikh!
V vysotakh nebesnykh semero ikh!

¡Siete, son siete!
¡Siete, son siete!
¡En las profundidades del océano, son siete!
¡En los altos cielos, son siete![29]

Para ilustrar el poder de invocación y el carácter primitivo del texto, Prokofiev utilizó una gran variedad de recursos: tenor solista (*Tenore drammatico*) cuya parte es declamatoria (no melódica), coro mixto dividido en ocho partes, una orquesta enorme, con metales adicionales (cuatro trompetas, ocho cornos, tres trombones tenores, un trombón bajo, una tuba y una tuba baja) y percusión completa. En casi todos los aspectos, esta obra contrasta con la sinfonía clásica y el concierto para violín. La orquestación aparatosa, y la complejidad del lenguaje musical, son las causas principales de la poca aceptación que tuvo *Siete, son Siete* en los años posteriores a su estreno.

Prokofiev ofreció dos recitales de piano en Petrogrado el 15 y el 17 de abril de 1918. En estas presentaciones, estrenó su Tercera y Cuarta Sonatas para piano, y las *Visiones Fugitivas*. Aunque el gobierno Soviético tenía más de un año en el poder, las empresas privadas todavía patrocinaban ciertos eventos culturales. En el estreno de su *Sinfonía Clásica*, gracias a Diaghilev y Gorky, Prokofiev conoció al recién nombrado ministro de la cultura, Anatoly Lunacharsky, quien era un hombre de cultura refinada y sólido criterio musical. Aprovechando el encuentro, Prokofiev expresó sus deseos de residenciarse en los Estados

[29] Robinson, 2002, 134. Original en inglés:
"Seven, they are seven!
Seven, they are seven!
In the ocean depths they are seven!
In the heavens above they are seven!" (traducción del autor).

Unidos debido a sus planes artísticos y precaria salud. Lunacharsky aprobó la decisión y ofreció a Prokofiev toda la ayuda necesaria para su empresa.

3.4 Años en el Extranjero

Prokofiev emprendió su viaje hacia los Estados Unidos con grandes ilusiones y expectativas. Años más tarde confesaría la gran decepción que sintió a causa de la fría receptividad del público norteamericano. Después de un largo viaje por el noreste de Rusia, atravesando Vladivostok y la región de Siberia, el compositor llegó a Tokio el 1 de junio de 1918, donde permaneció hasta agosto del mismo año. Prokofiev aprovechó su corta estadía en Japón para ofrecer dos conciertos en las ciudades de Tokio y Yokohama. Los japoneses, poco interesados en la música moderna, no dieron mucha importancia al compositor ruso, sin embargo, fueron muy corteses y buenos anfitriones. Desde Yokohama, Prokofiev emprendió la etapa final de su viaje hasta San Francisco, con una breve parada en Honolulu. Sin dinero y con la ayuda de amigos que había conocido en el viaje, el compositor pudo llegar hasta Nueva York en septiembre de 1918. Según Prokofiev, "los compositores [en su país] han creado algo constantemente, ofreciendo al público nuevos problemas para resolver....América, por el contrario, no ha tenido compositores originales, exceptuando aquellos que han venido de Europa con una sólida reputación..."[30]. En Nueva York, Prokofiev se convirtió en una curiosidad, debido al poco interés que la cultura norteamericana concedía a la música vanguardista. El 29 de noviembre debutó en el Museo de Brooklyn en un concierto compartido con su compatriota, Boris Anfield. La segunda presentación de Prokofiev, esta vez en el Aeolian Hall, tuvo mayor repercusión que el concierto precedente pues la audiencia contaba con la presencia de los críticos más importantes de la ciudad. En sus primeros años de actividad como solista, Prokofiev fue conocido como "el compositor Bolchevique". Según los numerosos artículos publicados sobre el pianista y compositor ruso, el recital de Prokofiev fue

[30] Prokofiev, 1991, 264. Original en inglés: "Composers had been continually creating something new, offering the public new problems to solve…America, on the contrary, had no original composers, apart from those who came from Europe with ready-made reputations" (traducción del autor).

un éxito social y musical: “Sus dedos son de acero, sus muñecas, de acero, sus bíceps y tríceps, de acero...”[31].

El éxito de las primeras presentaciones de Prokofiev en Nueva York, aseguró un futuro prometedor. Dos casas editoras se interesaron en publicar nuevas obras para piano, de las cuales, *Cuentos de la Abuela* y *Danzas* op. 32, son las más conocidas. Por otro lado, Prokofiev fue invitado a grabar varias de sus obras en pianola. El 10 y 11 de diciembre de 1918, el compositor se presentó como solista junto a la Orquesta Nacional Rusa en el Carnegie Hall. En estas presentaciones, Prokofiev interpretó su Primer Concierto para Piano y Orquesta, bajo la batuta de Modest Altschuler, considerado como un director mediocre. Pese a la baja calidad de la orquesta, el concierto fue un gran éxito y consolidó definitivamente la carrera de Prokofiev en los Estados Unidos. Cyrus McCormick, un famoso fabricante de maquinaria agrícola, había conocido a Prokofiev un año atrás, durante el estreno la ópera *Siete, son Siete*. El comerciante, quien resultó ser un gran amante de la música, ofreció ayudar a Prokofiev en el caso de que éste decidiera establecerse en los Estados Unidos. El compositor aceptó la oferta de McCormick y se trasladó a Chicago, donde conoció a Frederik Stock, director de la orquesta sinfónica y a Cleofonte Campanini, director de la ópera. Las dos presentaciones que Prokofiev realizó con la Sinfónica de Chicago fueron mucho más exitosas que su concierto en el Carnegie Hall. Campanini se interesó en *El Jugador*, pero lamentablemente la música se encontraba en el conservatorio de Moscú. Prokofiev, sin desanimarse, prometió componer una ópera para el director italiano. Inspirado en una obra teatral de Carlo Gozzi, Prokofiev compuso la ópera *El Amor por Tres Naranjas* en junio de 1919.

Prokofiev conoció a su esposa después de un concierto en Nueva York. De ascendencia española y polaca, Carolina Codina era una cantante lírica, de gran cultura y refinamiento. Poco después de haberse conocido, Prokofiev y su nueva amistad comenzaron un romance que se convertiría en matrimonio cuatro años mas tarde. En abril de 1920, el compositor realizó un viaje a París y Londres, donde ofreció varios conciertos y se reunió con amigos y compatriotas. Prokofiev se enteró de los estragos que había causado la revolución en su país.

[31] Robinson, 2002, 145. Original en inglés: “His fingers are steel, his wrists steel, his biceps and triceps steel…” (traducción del autor).

Cientos de emigrantes pedían refugio en toda Europa, huyendo de las atrocidades e injusticias que se cometían en nombre del Estado Soviético. De regreso a Nueva York, Prokofiev inició una serie de conciertos en Chicago, San Francisco y Los Angeles, los bellos paisajes de California mantenían alta su moral. Inspirado por el cambio de ambiente, compuso sus *Cinco Canciones sin Palabras* op. 35, de carácter alegre y optimista. En Chicago, Mary Garden, la famosa soprano que estrenó *Pelleas et Mélisande* de Debussy aceptó cantar en *El Amor por Tres Naranjas*. Motivado por las buenas noticias y por el prestigio que había conseguido, Prokofiev retornó a Europa en el año 1921, uno de los mejores de toda su carrera. En Francia, el gran director ruso Sergei Koussevitsky organizó varios conciertos en salas importantes del país con el propósito de promocionar a Prokofiev y su música. La audiencia francesa inmediatamente se interesó por el compositor, a quien apodaron con el sobrenombre de "el nuevo Stravinsky." Después de los éxitos alcanzados en París y posteriormente en Londres, Prokofiev decidió pasar el verano en Saint Brevins-Les-Pins, un pueblo en la costa de Bretaña. Ahí se reunió con su madre y con su viejo amigo Boris Bashkirov. Más tarde se uniría al grupo, Carolina Codina, su amiga y pretendiente. En esos meses, terminó de escribir su Tercer Concierto para Piano y Orquesta op. 26 y su ciclo de canciones op. 23. De regreso a los Estados Unidos, ganó el primer premio de un torneo de ajedrez que se llevó a cabo a bordo del barco *Aquitania*. Una vez en Nueva York, el compositor se vio atacado por críticos y colegas. El debut en Norteamérica del Tercer Concierto para piano fue un fracaso. Según sus detractores, "...[había] pocos, muy pocos pasajes [del concierto] que podrían ser reconocidos como música....¿Cuál es el propósito de esta obra? ¿Es satírica? ¿Es burlesca? Puede que esto sea una buena broma, pero es muy larga y dolorosa"[32].

Debido a las críticas y hostilidades del medio musical en Nueva York, Prokofiev decidió partir hacia un lugar mas tranquilo. En marzo de 1922, el compositor se mudó al pueblo de Ettal, a dos kilómetros de Munich, Alemania. Este lugar apacible y alejado de las presiones urbanas, ofrecía al compositor todos los elementos necesarios para su tranquilidad y salud física. Sin embargo, Prokofiev no tardó mucho en ausentarse del pueblo, debido al poco interés artístico que éste ofrecía. Con su madre y con Carolina, o más familiarmente, Lina, el

[32] Robinson, 2002, 169. Original en inglés. "there are a few, but only a very few passages….recognized as music. What, in fine, is the underlying purpose of this work? Is it a satire? Is it burlesque?...If it is a joke it may be a good one, but it is a long and a painful one" (traducción del autor).

compositor viajó frecuentemente por toda Europa. En febrero de 1923, organizó su primera gran gira europea, con el Tercer Concierto para piano como atracción principal. El prestigio y dinero que adquirió con estos conciertos ofrecieron a Prokofiev la oportunidad de casarse con su prometida el 29 de septiembre de 1923. Poco tiempo después de su matrimonio, viajó a París en donde se presentó en varias oportunidades y convenció a Koussevitsky para que dirigiera el estreno mundial de su Concierto para Violín No. 1, con Marcel Darrieux al violín. En esa memorable ocasión, asistieron importantes personalidades como Pablo Picasso, Anna Pavlova, Karol Szymanowsky y Arthur Rubinstein.

A raíz del éxito conseguido en el concierto, Prokofiev y su esposa decidieron establecerse en París, en donde vivirían durante los próximos doce años. Según el compositor, "vivir en París no nos convierte en parisinos"[33]. Esta afirmación sugiere que, a pesar del buen trato y las atenciones de los franceses, el compositor no se involucró con la sociedad y costumbres del país. Los primeros años fueron difíciles económicamente para la familia Prokofiev. Gracias al dinero que ganaba con sus conciertos y presentaciones, Prokofiev pudo mantener a su esposa y a su madre enferma. La práctica diaria del instrumento se ganó la antipatía de los vecinos, quienes obligaron al músico a insonorizar su estudio. Sin tiempo para componer, se dedicó a rescribir su Segundo Concierto para piano y a presentar sus obras mas conocidas. La cantata *Siete, son Siete,* el ballet *El Bufón* y la *Suite Escita*, invadieron las salas de Paris y otras ciudades importantes de Francia. Gracias a estas frecuentes presentaciones, el público se familiarizó con el lenguaje musical del compositor, apoyándolo hasta convertirlo en uno de los más populares de su época. Casi todas las obras tempranas de Prokofiev habían sido presentadas en Europa con gran éxito. Únicamente la Segunda Sinfonía, estrenada el 6 de junio de 1925, decepcionó al público y a los críticos. Todavía desanimado por el fracaso de su sinfonía, Prokofiev se reunió con Diaghilev para trabajar en un nuevo proyecto. Se trataba de un ballet sobre un tema Soviético. La idea general giraba en torno a la "construcción" del ideal comunista. Representado por martillos, maquinaria pesada, luces y otros efectos especiales, el ballet *La Edad de Acero* tenía el propósito de ofrecer una imagen positiva del comunismo ante el pueblo. Con un lenguaje simple[34] y un tema popular, Prokofiev quería ganarse al público

[33] Prokofiev, 1991, 275. Original en inglés: "Living in Paris does not make one a Parisian" (traducción del autor).
[34] Prokofiev, 1991, 278. Obra completamente diatónica, cuyas melodías fueron compuestas, según el compositor, sobre las teclas blancas del piano.

ruso, ofendido por haberse ausentado tanto tiempo de su patria. En diciembre de ese año, Prokofiev viajó a los Estados Unidos con la intención de promocionar sus nuevas obras y presentarse junto a su esposa Lina. Con un éxito sin precedentes, el compositor ofreció catorce conciertos patrocinados y organizados por la sociedad de música contemporánea *Pro Música*.

El éxito de Prokofiev en Europa occidental se consolidó rápidamente gracias a tres factores principalmente: en primer lugar, el público europeo se había acostumbrado a la rápida evolución del lenguaje musical de los compositores vanguardistas. La múltiples tendencias que coexistían y daban nacimiento a nuevos híbridos se habían convertido en norma y en cada estreno se esperaban nuevas propuestas e ideas. En segundo lugar, el lenguaje musical de Prokofiev, característico por sus disonancias y armonías inusuales, se mantenía dentro de la tonalidad. Sus obras más innovadoras no se comparaban con las osadas incursiones atonales de Scriabin en sus últimas obras para piano, ni con el lenguaje austero de Schoenberg. En último lugar, al igual que Rachmaninov, Prokofiev era un gran intérprete de su música, se podía dar el lujo de estrenar obras tan difíciles como su Segundo Concierto para piano. Las innumerables giras que ofreció por Europa, Francia, Italia, España, la Unión Soviética y los Estados Unidos, aseguraron su prestigio y fama a nivel mundial.

En 1927, Prokofiev viajó a Rusia con el propósito de estrenar algunas obras y evaluar la situación económica y social de su país. Acompañado por su esposa, el compositor llegó a Moscú el 19 de enero y se reunió con sus viejos amigos Miaskovsky, Derzanovsky y Asafiev. La primera presentación de Prokofiev en suelo ruso fue un éxito total. El programa consistía en diez piezas de la suite *El Bufón*, el Tercer Concierto para Piano y Orquesta y la suite *El Amor por Tres Naranjas*. Después de pasar unos días con sus amigos y familiares, los Prokofiev se trasladaron a Leningrado (nombre impuesto a Petrogrado por el gobierno Soviético). En esta ciudad, el recibimiento que hicieron al compositor fue mucho más importante que en Moscú. Jóvenes compositores, como Popov y Shostakovich mostraron sus obras. Los días en Leningrado fueron unos de los momentos más felices de su vida. Al finalizar su estadía en Rusia, se trasladó a Kiev y Odessa, donde ofreció dos recitales de piano en cada ciudad. De regreso a París, Prokofiev se había ya decidido por un pronto regreso a su patria. Entre 1928 y 1935, viajó a Rusia más de diez veces. Sentía la necesidad de regresar a

sus tradiciones y costumbres. Sin embargo, no quería dejar la vida placentera y cosmopolita que le ofrecía la capital francesa. A esto se añade el poco entusiasmo que tenía Lina en cambiar de residencia. En París, Prokofiev había alcanzado una buena estabilidad económica. Vivía lujosamente y tenía varias propiedades. Sus dos hijos, Oleg y Sviatoslav, pequeños aún, se habían acostumbrado a la vida parisina, a pesar de los numerosos viajes familiares. Prokofiev era aclamado en toda Europa como uno de los mejores compositores rusos, y gozaba de muchos privilegios. Cuando visitaba a sus colegas en Moscú o Leningrado, era recibido con grandes honores. Por otra parte, el gobierno Soviético se había encargado de convencer a muchos emigrados rusos de volver a su patria, ofreciéndoles protección y beneficios. Antes de trasladarse definitivamente a Rusia, Prokofiev estrenó su nuevo ballet *Sobre el Dniepr* el 16 de diciembre de 1932. Esta obra fue compuesta con la intención de borrar la imagen de *enfant terrible* que tanto lo había lo perturbado durante los años veinte. Escrita en un lenguaje desprovisto de elementos sarcásticos, la obra es considerada como un experimento inusual. La ausencia de elementos folklóricos y melodías tradicionales, y el uso de un lenguaje armónico extremadamente simple, dan a este ballet un carácter totalmente atípico de la música de Prokofiev.

3.5 Regreso a Rusia

En 1935, Sergei Prokofiev, junto su esposa y sus dos hijos, se estableció en Moscú, luego de haber vivido diecisiete años en el extranjero. Según Dimitri Shostakovich, Prokofiev tomó esta decisión ya que la cultura Soviética se había convertido en una nueva moda para el occidente. Un establecimiento permanente en la Unión Soviética ofrecería al compositor, una gran oportunidad para consolidarse, para mejorar su imagen, y para protegerlo de acreedores a quienes debía mucho dinero por causa del póquer. Por otro lado, las razones que propone Nikolai Nabokov, inmigrante ruso y amigo cercano del compositor, son enteramente diferentes a las de Shostakovich. Nabokov afirma que Prokofiev defendía los ideales revolucionarios Soviéticos. Para él, la revolución rusa no era una solución desesperada o una calamidad nacional, sino una lección para el occidente que regeneraría la sociedad europea. Nunca sabremos la razón definitiva que impulsó al músico a abandonar la comodidad y

tranquilidad de su hogar en París. Si bien Prokofiev sabía que su fama y el prestigio le abrirían las puertas del mundo artístico en Rusia, también estaba consciente de las atrocidades cometidas por el régimen estaliniano en nombre de los ideales Soviéticos. Esta decisión le pesaría años mas tarde, cuando, al igual que muchos otros artistas e inmigrantes, sería acusado, perseguido y torturado psicológica y moralmente. Los primeros años de Prokofiev en su tierra natal fueron muy productivos, en nueve meses compuso el ballet *Romeo y Julieta* y el Segundo Concierto para Violín y Orquesta, obras representativas de su madurez artística. En diciembre de ese año, la familia Prokofiev celebró por primera vez la navidad en Moscú. Dos meses después, el compositor partió a una gira de conciertos por Europa. A su regreso se enteró de las acusaciones que se habían hecho en contra de Shostakovich a causa de su ópera *Lady Macbeth*. Basada en una novela corta de Nikolai Leskov, esta ópera describe las frustraciones de la vida en los campos rusos. La heroína de la historia, Katerina Izmailova, asesina a su padrastro, a su marido y a su primo en nombre de un amor imposible. Pasajes de intenso lirismo enfatizan la pasión entre los amantes. Esta obra, estrenada dos años atrás en Leningrado, fue ampliamente ovacionada por el público y dio a Shostakovich el lugar que le correspondía entre los compositores de su generación. Sin embargo, más tarde se acusó a Shostakovich de "formalismo anti-Soviético." Entre los acusadores se encontraba Tikhon Krennikov, quien también quería denunciar a Prokofiev por sus comentarios sobre "el provincialismo" y el nuevo "gran estilo". Krennikov perseguía al compositor ya que éste osaba criticar a los Bolcheviques componiendo música para una revolución de la cual había escapado.

Presionado y hostigado, Prokofiev compuso *Pedro y el Lobo,* pretendiendo desviar la atención de sus detractores, ya que no podrían acusarlo por componer música para niños. De igual manera, su ballet *Cenicienta,* fue un intento frustrado de convencer a sus acusadores con un estilo popular y directo. Sin embargo ninguna de estas dos obras cumplieron con su objetivo principal, las acusaciones seguían en pié y la tragedia era casi inminente. Prokofiev tenía solamente un recurso para escapar de los juicios masivos: ir directo al grano. El compositor escribió entonces la *Cantata para el Vigésimo Aniversario de la Revolución de Octubre.* Con textos de Marx, Lenin y Stalin, esta obra resume los principios del comunismo Soviético. Sin embargo, los detractores de Prokofiev la consideraron vulgar e izquierdista y la

criticaron severamente por haber relacionado Stalin con Marx y Lenin. Una nueva obra titulada *Canciones de Nuestros Días*, que reúne un gran número de melodías folklóricas, fue catalogada como aburrida y poco original. Prokofiev se encontraba en un dilema, si componía de manera simple y directa, era considerado izquierdista, si componía según sus ideales, era acusado de formalista. A pesar de todo, Prokofiev disfrutó de ciertas libertades prohibidas para otros, él era el único músico de su generación que podía viajar al exterior. Esta libertad tenía un alto precio: su esposa e hijos se convirtieron en rehenes. Así, el Estado Soviético garantizaba que el compositor volvería de cada una de sus giras internacionales. En estos viajes, se le veía siempre ensimismado, perturbado y nervioso. Estaba constantemente vigilado por agentes Soviéticos. Finalmente, en 1937, obtuvo la aprobación de Stalin y del partido Soviético con la producción de una película sobre la vida de Alexander Nevsky. En colaboración con el conocido director de cine Sergei Eisenstein, Prokofiev compuso toda la música de esta versión anti-Nazi sobre el gran héroe Ruso. El compositor concentró todos sus esfuerzos en componer una cantata con el mismo nombre - *Alexander Nevsky* - a partir de arreglos hechos a la música ya existente. En esta época de su vida, y valiéndose de la fama recientemente adquirida, Prokofiev compuso obras como el Concierto para Violoncello y Orquesta en mi menor, la Quinta Sinfonía y el arreglo para una nueva película de Eisenstein: *Iván el Terrible*. Con este nuevo grupo de obras, Prokofiev se convirtió en el compositor más famoso de Rusia.

En 1939, Prokofiev pasó buena parte del verano en Kislovodsk, descansando y componiendo sin la compañía de su familia. Conoció entonces a una joven de nombre Maria Cecilia Abramovna Mendelson. Mira[35] era una joven judía originaria de Kiev, estudiante de letras y educada según las tradiciones rusas. Con cuarenta y ocho años de edad, Prokofiev tenía exactamente el doble de la edad de su nueva compañera. La relación entre ambos se basó principalmente en el intelecto y el amor por las letras. En cartas personales, Prokofiev hablaba de Mira de manera mucho mas afectuosa que de su esposa Lina.

A mediados de 1939, Prokofiev volvió al piano y comenzó a componer su Sexta, Séptima y Octava Sonatas para piano. Estas obras fueron concebidas al mismo tiempo e inspiradas por un elemento en común: la Segunda Guerra Mundial. En efecto, la invasión de

[35] Maria Mendelson era mejor conocida como Mira Mendelson.

los ejércitos alemán y Soviético en Polonia, siguiendo el pacto de Varsovia, había causado conmoción a nivel mundial. Inglaterra y Francia criticaron y amenazaron severamente a Hitler y a Stalin, la guerra era inminente, los movimientos de tropas y armamento militar despertaban los más horrendos pensamientos en el compositor. Las tres sonatas, cuyos movimientos fueron esbozados al mismo tiempo, fueron llamadas "Sonatas de la Guerra", y son consideradas como las obras para piano más geniales de Prokofiev. El compositor abandonó la idea de trabajar sobre las tres obras al mismo tiempo y se concentró en la primera de ellas. La Sexta Sonata, escrita en cuatro movimientos, fue estrenada por el propio compositor (sería la última vez que Prokofiev estrenaría una de sus obras) el 26 de noviembre de 1940 en Moscú. Ya para esta época, una nueva ópera llamada *Compromiso en un Monasterio* estaba casi terminada. Esta obra fue inspirada en una ópera cómica del siglo dieciocho, *The Duenna*, del dramaturgo inglés Richard Brinsley Sheridan. Mira Mendelson se había dedicado a traducir la obra de Sheridan en ruso. La trama interesó a Prokofiev, quien vio en ella un gran potencial para componer una ópera cómica al estilo clásico. *Compromiso en un Monasterio* fue escrita en dos meses con mucha satisfacción y entusiasmo. El 22 de junio de 1941, Prokofiev se enteró, por medio de su amigo Sergei Eisestein, que los alemanes habían atacado y bombardeado las ciudades rusas. En su residencia de Kratovo, a pocos kilómetros de Moscú, el compositor vivía relativamente a salvo de la guerra. La noticia lo conmocionó y llenó de tristeza.

Si bien, el compositor nunca se divorció de su primera esposa, entre ambos decidieron separarse lo más pronto posible. Prokofiev dejó a sus hijos y a se esposa y se mudó con Mira para pasar el resto de sus días con ella. Lina y sus dos hijos pudieron sobrevivir económicamente gracias al trabajo de intérprete que ella había conseguido (hablaba cinco idiomas) y al aporte financiero que hacía Prokofiev regularmente. Sin embargo, el abandono afectivo causó grandes tristezas a Oleg y Sviatoslav. Aunque muchas personas cercanas a Lina, le aconsejaron conceder el divorcio a su marido, ella nunca accedió por razones de orgullo. Prokofiev por su lado, no quiso hacer escándalo y evitó aparecer en público con Mira durante un buen tiempo. La producción musical de Prokofiev durante la guerra fue notable desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo. La música que escribió incluye algunas de las obras más profundas y complejas. A la edad de cincuenta años, el compositor había llegado

a la plena madurez musical. Este período de su vida fue el más duro de toda su carrera, Prokofiev quedaría agotado y enfermo hasta el final de sus días.

3.6 Últimos Años

El Comité de Asuntos Artísticos de Moscú, decidió evacuar a todos los músicos y artistas en general de Moscú, debido al peligro que representaba la cercanía de los alemanes a la capital. Prokofiev y Mira, junto a un grupo de profesores del conservatorio partieron hacia Nalchick, en el Cáucaso donde se establecerían hasta 1943. El compositor dejaba atrás una vida y la había cambiado por otra, Lina y sus dos hijos, se habían quedado en Moscú soportando las vicisitudes de la guerra. En este estado de depresión, Prokofiev concentró todas sus energías en escribir la ópera *Guerra y Paz* y dos canciones que serían incluidas más tarde en las Siete Canciones de Misa op. 89. Con la colaboración de su segunda "esposa" (así la llamaba en sus cartas), Prokofiev escribió *Guerra y Paz* con muchas expectativas. La novela del mismo título de Leon Tolstoi, era un clásico entre el pueblo ruso. Formaba parte de la literatura obligatoria en las escuelas. Prokofiev sentía un gran afecto por esta obra, y trató de conservar intacto el texto de Tolstoi. Al escribir el libreto de *Guerra y Paz*, Mira recopiló los episodios más representativos de la novela, usualmente escribiendo una escena por capítulo. Las investigaciones que realizaron Mira y Prokofiev demuestran la seriedad con que el compositor se había obligado a escribir esta obra. En abril de 1942, Prokofiev ya había terminado la reducción para piano de *Guerra y Paz*. Con deseos de estrenarla pronto, envió sus bocetos a Moscú para una evaluación oficial. La reacción del comité de artistas no fue tan positiva como él hubiese esperado. Sin embargo, Shostakovich envió una carta inmediatamente expresando su admiración por la nueva ópera.

Prokofiev pidió al gran pianista Sviatoslav Richter que estrenara su Séptima Sonata para Piano. Un año atrás, Richter había ofrecido un recital con obras de Prokofiev y otros compositores rusos, impactando al público y, por supuesto, al compositor. El estreno se realizó en Moscú el 18 de enero de 1943 bajo una tremenda ovación. Al final del concierto, amigos y compositores cercanos a Prokofiev se quedaron en el teatro y pidieron a Richter que tocara la obra de nuevo, para apreciarla mejor. Otro gran pianista, Emil Gilels, estrenó la Octava Sonata

un año más tarde, con menos éxito que la anterior. Esta obra, dedicada a Mira Mendelson, es musical y emocionalmente un tributo al amor y al apoyo de Mira durante los años difíciles de la guerra.

En 1945, la Segunda Guerra Mundial había terminado en todos los frentes. Japón se había rendido ante los Estados Unidos el 2 de septiembre, cerrando el último capítulo de ese nefasto período. Aunque las tensiones políticas y sociales desaparecieron gracias al júbilo general y a la conciliación entre aliados, Stalin no esperó mucho tiempo para reiniciar las purgas intelectuales y las persecuciones a la oposición. La resolución oficial de la prensa, como aquellas publicadas por los diarios Star y Leningrad, atacó viciosamente a la literatura y a dos de sus más insignes representantes: Anna Akmatova, cuyos poemas fueron utilizados por Prokofiev, y Mikhail Zoschenko. Los ataques oficiales al teatro y al cine, fueron similarmente crudos e insultantes. Sergei Eisenstein fue acusado de ignorar y tergiversar los hechos históricos en su película *Iván el Terrible*. Los músicos y compositores fueron víctima de la doctrina conocida como "Zdanovshchina", nombre derivado del principal autor de estos ataques, Andrei Zdanov, miembro importante del Politburo y brazo derecho de Stalin.

En esta época de su vida, Prokofiev se encontraba enfermo y débil por el esfuerzo que había significado escapar a los múltiples ataques de los censores y detractores de su música. El compositor fue calificado como formalista, término que sembró el terror en todos los artistas Soviéticos durante los últimos cinco años del gobierno estaliniano. Originalmente, el formalismo se aplicaba al arte cuando era considerado demasiado técnico e insuficientemente identificado con algún contenido ideológico. El formalismo terminó siendo sinónimo de anti-patriotismo. En música, este término se aplicaba a las obras atonales o de tonalidad "poco clara" y a las melodías difíciles de reconocer. Una vez que las denuncias se hicieron públicas, y los grandes artistas como Prokofiev, Shostakovich y Kachaturian fueron acusados de formalistas, los compositores más jóvenes trataron de escapar de sus perseguidores, simplificando su lenguaje y adoptando una posición menos polémica.

El golpe más terrible para Prokofiev fue la terrible acusación y enjuiciamiento de su primera mujer Lina. Después de haberse separado del compositor, Lina obtuvo un trabajo

como intérprete y traductora. Esto la acercó a los círculos de diplomáticos y embajadores residentes en la Unión Soviética. Lina no escapó a los múltiples arrestos de extranjeros acusados de espionaje y conspiración. Sin poder hacer nada, Lina fue sentenciada a cadena perpetua en los campos de trabajos forzados de Siberia. Prokofiev no vería nunca más a la madre de sus hijos. No hay registros oficiales de la reacción del compositor ante la injusticia que se había cometido, sin embargo, sus amigos y colegas afirman que quiso ayudar, pero no con mucha insistencia. Los ataques en su contra impedían que se enfrentase a las autoridades Soviéticas. En febrero de 1948, el peor mes de su vida, Prokofiev se deprimió enormemente. El sentimiento de culpa y la tristeza lo acompañaron hasta su muerte.

Los últimos años de Prokofiev estuvieron llenos de grandes tragedias. La muerte de su amigo Sergei Eisenstein, la drástica reducción de su salario y el deterioro de su salud, mermaron su ánimo, pero no su capacidad creadora. Su última ópera, *Historia de un Hombre Real*, representa el final de la evolución de su lenguaje operístico. Su estreno, presenciado por los burócratas del gobierno, fue un gran fracaso. En la sesión plenaria de la Unión de Compositores, Krenikov aprovechó la ocasión para criticar y censurar la nueva obra de Prokofiev: "el formalismo todavía vive en los compositores Soviéticos, esto está demostrado con la nueva ópera de Prokofiev"[36]. El teatro Kirov abandonó la idea de presentar esta obra debido a las acusaciones hechas en contra de su autor. El ballet *La Flor de Piedra*, tuvo igual suerte que *Historia de un Hombre Real*. Basado en cuentos folklóricos de los Urales y recopilados por el escritor Pavel Bazhov, este ballet representa a los famosos cortadores de piedra de los montes Urales, quienes trabajaban la malaquita y el cobre. Las últimas obras de Prokofiev, entre ellas, la Sonata para Violoncello y Piano op. 119 y la Sinfonía Concertante para Violoncello y Orquesta, escaparon a las críticas de Krenikov pues fueron estrenadas por el gran violoncelista Mstislav Rostropovich, considerado un héroe nacional.

En su casa de campo en Nikolina Gora, Prokofiev cayó gravemente enfermo, a causa de la depresión y el cansancio. Con dolores de cabeza y mareos, murió en brazos de Mira el 5 de marzo de 1953, el mismo día de la muerte de Stalin.

[36] Robinson, 2002, 481. Original en inglés: "Formalism still lives in the music of Soviet composers" (traducción del autor).

CAPÍTULO 4
METODOLOGÍA

Nuestro análisis está basado en dos parámetros fundamentales: la estructura y el lenguaje armónico de los primeros movimientos de las Sonatas Nos. 6, 7 y 8 de Prokofiev[37]. Hemos organizado cada movimiento en cuatro grandes grupos, conformados a su vez por subgrupos o secciones. Únicamente las secciones originales[38] y algunos episodios relevantes han sido ilustrados y analizados en detalle. Sin embargo, las secciones repetidas y reexposiciones aparecen en orden lineal y alternadas con las secciones principales, especificando el número de compases que éstas abarcan.

4.1 Estructura

Los grandes episodios o grupos motívicos[39] han sido designados bajo las letras mayúsculas **A**, **B**, **C** y **D**. La reexposición de un grupo transpuesto se designa con la letra t (transpuesto) y v (variado). Las transposiciones y variaciones de los grupos motívicos se identifican de la siguiente manera:

A Grupo motívico original
$\mathbf{A^v}$ Grupo motívico variado
$\mathbf{A^t}$ Grupo motívico transpuesto
$\mathbf{A^{vt}}$ Grupo motívico variado y transpuesto.

[37] En general, cada vez que nombramos las Sonatas Nos. 6, 7 y 8 en este análisis, nos referimos únicamente a sus primeros movimientos.
[38] Llamaremos con este nombre a toda sección presentada por primera vez en el movimiento.
[39] En lugar de "primer tema" o "primera zona tonal", hemos designado bajo el nombre de "grupos motívicos" a todo episodio que contenga una o más secciones caracterizadas por presentar parámetros estructurales comunes: textura, tempo y tonalidad.

Los subgrupos o secciones, han sido designados con letras mayúsculas y subíndices: A_1, A_2, A_3, etc. El criterio de selección y clasificación está basado principalmente en cuatro parámetros:

a) Melodía: material motívico original y variado.
b) Armonía: modulaciones, transposiciones, color armónico.
c) Textura: disposición de las voces en el registro, densidad armónica y melódica.
d) Tempo: cambios de tempo indicados por el compositor.

Las secciones construidas sobre uno o más motivos variados no han sido considerados episodios reexpositivos. Únicamente las secciones que presentan un motivo en su totalidad se consideran reexposiciones de una sección anterior. Las secciones que se repiten conservando el mismo material motívico y armónico han sido identificadas con la misma letra que la sección original. Sin embargo, cuando existen cambios evidentes en la textura, la armonía o la melodía, estas secciones variadas se identifican de la siguiente manera:

A	sección original
A^v	sección variada
A^t	sección transpuesta
A^{vt}	sección variada y transpuesta

De igual manera, los motivos melódicos (y excepcionalmente rítmicos) han sido designados con la letra m. La nomenclatura m^v y m^t responde a los mismos criterios utilizados en la clasificación de los grupos y secciones. Una lista detallada de todos los motivos que conforman cada movimiento se encuentra al final de nuestro trabajo, en los apéndices 1, 2 y 3.

El episodio central y el episodio conclusivo de cada movimiento están constituidos por secciones de grupos diferentes. Los hemos designado con las letras **D** y **E** para diferenciarlos del resto de los grupos motívicos. En general, estos grupos están conformados por elementos anteriormente expuestos o, excepcionalmente, por secciones completamente nuevas, independientes del resto del movimiento.

4.2 Lenguaje armónico

Las secciones más relevantes han sido analizadas armónicamente de acuerdo a los parámetros establecidos por el análisis funcional, ya que el lenguaje armónico utilizado por Prokofiev no traspasa los límites del sistema tonal. En algunos casos, la armonía está construida sobre polaridades determinadas por secciones inestables funcionalmente (cromatismos, bitonalidad). En todo caso, hemos adaptado el análisis funcional al sistema tonal expandido (característico de Prokofiev) con el fin de comprender la relación que se establece entre armonía y forma. La nomenclatura que utilizamos en nuestro análisis, corresponde al sistema de notación funcional codificado por Arnold Schoenberg[40] en su *Harmonielehre.*

[40] Schoenberg creó un novedoso y elaborado sistema de notación para la armonía funcional. En su *Harmonielehre* (tratado de armonía) escrito en 1911, el compositor emplea la notación de números romanos para identificar las funciones tonales. Sin embargo, la terminología empleada tardaría más de cuarenta años en ser adoptada por los teóricos y analistas. Cuando Schoenberg publicó su obra *Structural Functions of Harmony* en 1948, obra que resume en gran medida al *Harmonieliehre*, se vio obligado a incluir un prefacio explicando la nomenclatura que utilizaría. En la edición de 1948, el editor Leonard Stein aclara: "El problema de esta obra reposa sobre la terminología empleada. Muchos de los términos técnicos fueron creados por Schoenberg y no corresponden a las normativas americanas ni inglesas."

La nomenclatura empleada en este trabajo deriva, evidentemente del sistema de notación de Schoenberg, pero sigue estrictamente las normativas del sistema norteamericano (utilización de mayúsculas y minúsculas, funciones secundarias identificadas con una línea diagonal, etc.). Este sistema se encuentra claramente expuesto en la obra de Stephan Kotska y Dorothy Payne *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*, 4ta ed. (Nueva York: McGraw-Hill, 2000).

CAPÍTULO 5
SONATA No. 6 Op. 82, PRIMER MOVIMIENTO

Grupo motívico **A** (c. 1-23)

A_1 (c. 1-3)

La primera sección del grupo **A,** conformada por el motivo[41] m_1, muestra una clara sustitución del acorde de dominante (MI) por un pedal sobre el cuarto grado aumentado (+RE) contra LA, produciendo así una armonía bitonal (ver figura 5.1). La mezcla de modos (mayor-menor) está implícita en la duplicación a la tercera en m_1 (mi-re-do# y do-sib-la), ya que corresponde a las tríadas de LA y la.

Figura 5.1. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 1-3.

[41] Hemos incluido una lista de motivos de este movimiento en el apéndice 1.

A_2 (c. 4-8)

Sección caracterizada por las sustituciones armónicas en elementos cadenciales. El acorde de MIb en segunda inversión sustituye al acorde de MI, implicando una función dominante inusual. De igual manera, la resolución sobre I (sugerida por la melodía) es sustituida por el vi^6. La sustitución armónica de funciones tradicionales por funciones no tradicionales forma parte del lenguaje armónico característico de Prokofiev. Generalmente, en el lugar donde la melodía sugiere un giro armónico esperado (ver figura 5.2, c. 5-6), Prokofiev sustituye una o ambas funciones representadas por grados vecinos o acordes alterados. Esta técnica no desestabiliza el esquema armónico de la pieza puesto que es utilizada en pasajes muy cortos.

Figura 5.2. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 4-8.

A_1 (c. 8-11)

A_3 (c. 11-18)

Esta sección, más densa que las anteriores, combina $m_1{}^t$, (transportado y desplegado en varios registros del piano) con los motivos m_{4a} y $m_{4b.}$ (figura 5.3). La yuxtaposición de estos motivos implica la mezcla de armonías opuestas: escala modal hipodórica (sugerida por el contexto) y cromática, ambas descendentes con la tonalidad paralela (Do-do) en $m_{1,}$ lo cual se traduce en una en el acorde alterado DO^{a3b}/la.

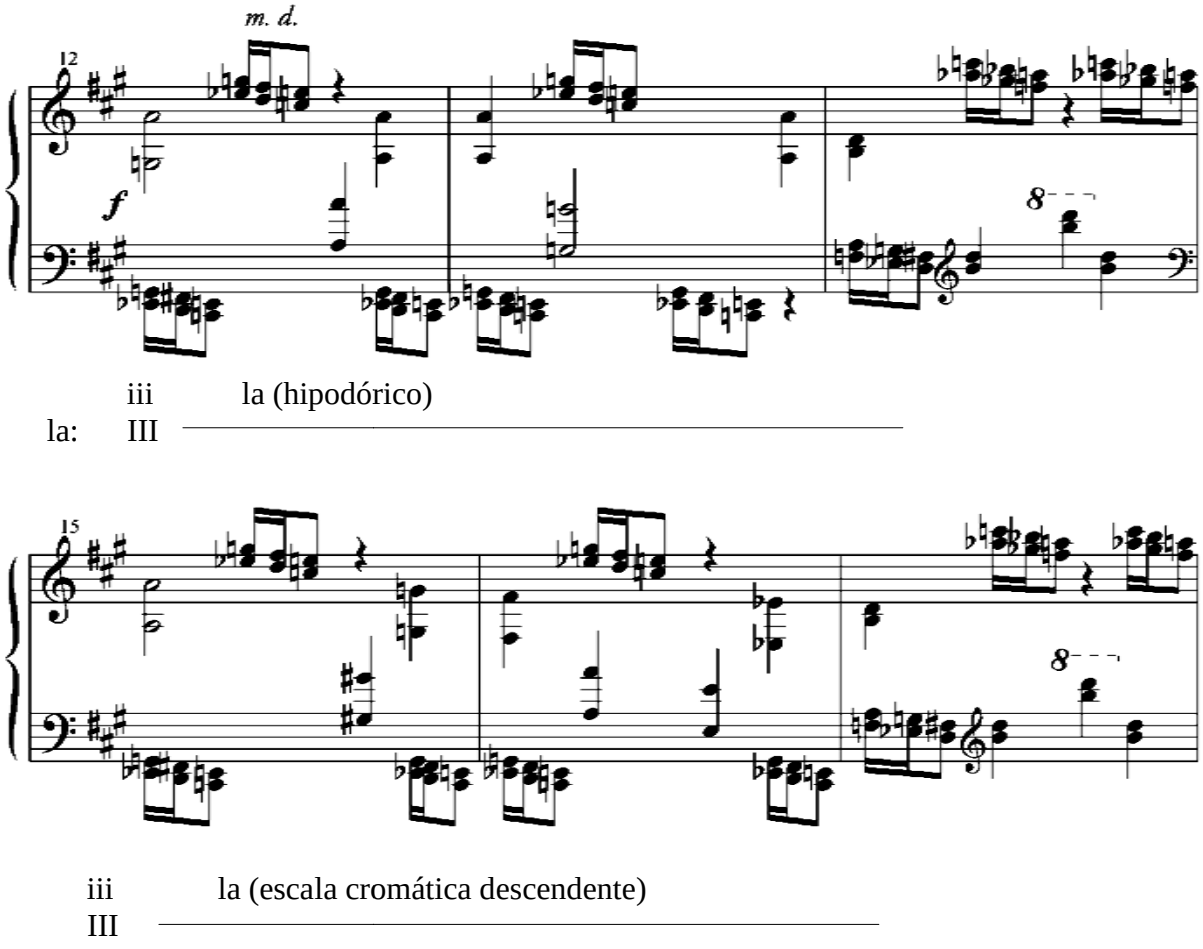


Figura 5.3. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 12-17.

A_1 (c. 19-23)

Grupo motívico **B** (c. 24-39)

B_1 (c. 24-27)

Esta sección presenta un carácter contrastante con la anterior en dinámica y textura. Está conformada por el motivo m_5. Con una nueva armadura de clave en DO Mayor, esta sección se expone tres veces sobre los grados IV, bVII (subtónica) y I, sugiriendo progresiones armónicas hacia un punto culminante (las indicaciones dinámicas y la textura lo confirman).

En la figura 5.4 observamos la yuxtaposición del acorde pedal de FA (mano derecha) contra m_5 (bajo cromático[42]), relación armónica que se repite en dos secuencias posteriores.

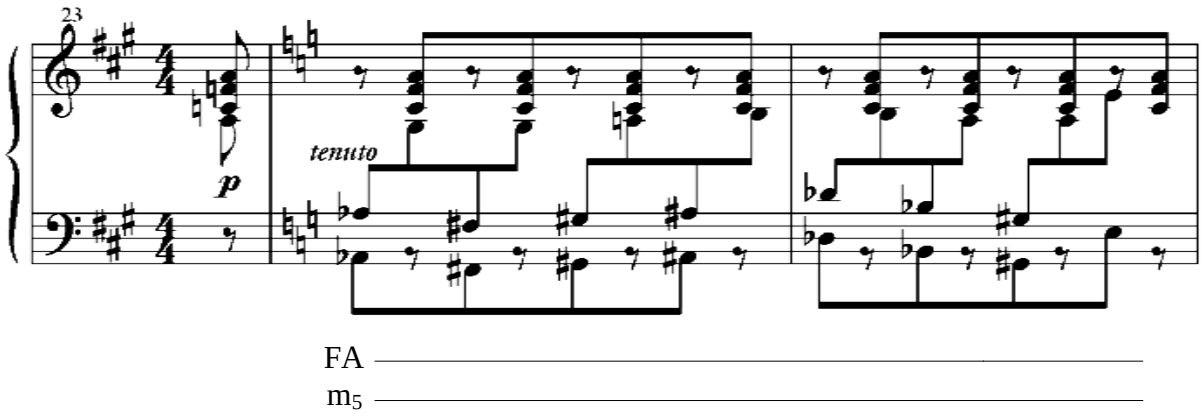


Figura 5.4. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 23-25.

B_1^t (c. 28-30)

B_1^t (c. 31-32)

B_2 (c. 32-39)

Esta sección (figura 5.5) compensa el gran crescendo de la sección anterior mediante progresiones armónicas descendientes construidas sobre una nota pedal (si) y una desaceleración del ritmo armónico. Este pedal anticipa la armonía sobre la cual está construida la sección siguiente. Las secciones B_1 y B_2 son armónicamente inestables, están construidas sobre el principio de un gran crescendo-decrescendo, sin establecer una función permanente.

[42] Ver apéndice 5, figura A5.9

Figura 5.5. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 32-38

Grupo motívico **C** (c. 40-86)

C_1 y C_2 (c. 40-51)

Hemos reagrupado estas dos secciones (figura 5.7), ya que en su exposición original, forman parte de un solo episodio. Sin embargo, es necesario considerar los motivos m_{6a} y m_{6b} separadamente, pues son generadores de secciones independientes a lo largo del movimiento. La línea melódica conformada por estos dos motivos, comprende los doce sonidos de la escala cromática, siguiendo la secuencia desde la primera nota hasta última sin repetir ningún sonido tenemos:

Figura 5.6. Melodía simplificada de las secciones C_1 y C_2.

La línea melódica está construida sobre dos notas pedales (si y sol#). La yuxtaposición de esta melodía y los pedales en el bajo (mantenidos por el pedal acústico del piano) produce armonías inusuales, mezclando los armónicos de si y sol# con la escala diatónica de DO y SI.

Figura 5.7. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 40-51.

C_1^{vt} y C_2^{vt} (c. 52-59)

C_3 (c. 60-64)

Esta sección (figura 5.8) está construida sobre un motivo derivado de m_{6a}, utilizando únicamente sus tres primeros sonidos (si-do#-mi). El despliegue de este motivo, utilizando dos transposiciones diferentes (sobre si y la), da origen a una secuencia melódica que sugiere una estructura pentatónica (si-do#-mi-fa#-la y la-si-re-mi-sol). Esta doble estructura es utilizada como soporte armónico sobre el cual se superpone m_{6a} en su estructura original.

Figura 5.8. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 60-67.

La economía de recursos en este pasaje es evidente: Prokofiev utiliza el mismo motivo como color armónico y como línea melódica.

C_3^v (c. 64-76)

C_4 (c. 77-86)

En esta sección (figura 5.9) podemos observar la presencia de m_7 (tetracordio[43] descendente: mi-re-do#-si) sugiriendo la tonalidad de si (menor). Sin embargo, la voz superior se superpone en cuartas (la-sol#-fa#-fa) creando una dualidad entre las dos voces (fa natural contra fa# menor). Por otro lado, la base de la estructura armónica se apoya sobre un acorde pedal (si ⌀) opuesto a FA# en el registro superior.

Figura 5.9. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 1-3.

[43] Llamaremos tetracordio a toda sucesión de notas en grado conjunto, similarmente a los tetracordios griegos.

Grupo motívico **D** (c. 87-217)

D_1 (c. 87-91)

Esta sección sirve de introducción al cambio drástico de textura y tempo que abarca toda la sección central del movimiento. El ritmo repetitivo y la armonía estática actúan como elementos estabilizadores del discurso musical. Efectivamente, el clímax alcanzado en la sección anterior es neutralizado por la súbita disminución de la tensión armónica. Esta sección es reexpuesta al final del episodio central, sugiriendo una estructura simétrica ilustrada en el siguiente esquema:

C_4 D_1 (**D**) D_1 A_1

En la línea del bajo (figura 5.10) se emplean intervalos aumentados y disminuidos (2^{da}, 3^{era} y 4^{ta}) contra un acorde pedal de si $\emptyset^{(3)}$, creando un amplio espectro armónico. Este acorde se prolonga hasta la sección siguiente y actúa como elemento de enlace. Por otro lado, el motivo en tresillos con notas repetidas (m_8) es independiente del resto del material (no deriva de ningún otro) y es utilizado como elemento delimitador entre el episodio central y el resto.

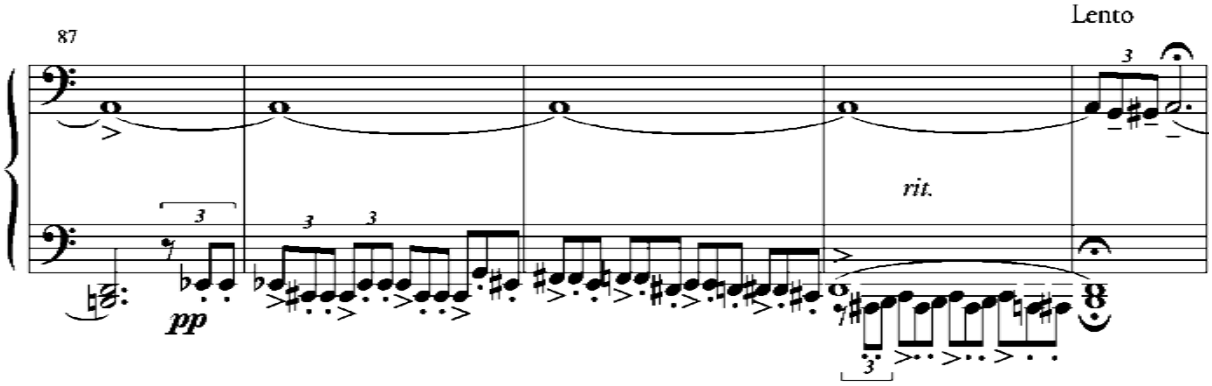


Figura 5.10. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 87-91.

D_2 (c. 92-110)

Esta sección (figura 5.11) está caracterizada por un ostinato rítmico que prevalece hasta la reexposición de A_1 (c. 218) . El nuevo tempo está subrayado por cambios de textura, armonía y dinámica, creando una atmósfera nueva. El material motívico está construido sobre una simple derivación de m_{6a} (tres primeras notas y repetición de la última en corcheas staccato), con el objetivo de originar tensión y prolongarla hasta la sección siguiente (D_3). La armonía está construida sobre un pedal de si $\emptyset^{(3)}$ contra un patrón de notas repetidas (lab, do y si) y se superpone a las armonías derivadas de m_{6a} (sol#-si-do#-mi) y al acorde de fa#°.

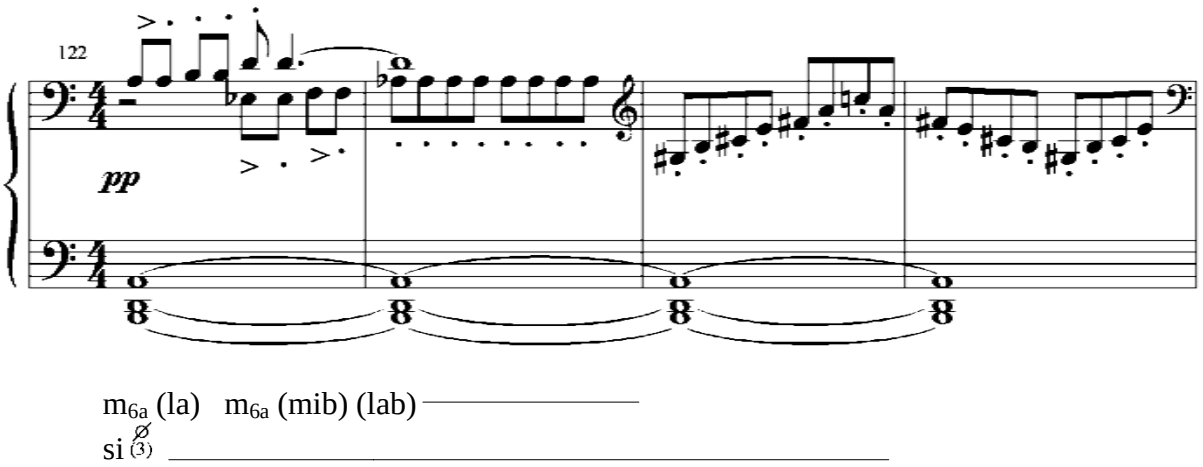


Figura 5.11. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 122-125.

D_3 (c. 111-157)

En este episodio (figura 5.12), se reexponen m_6 (m_{6a}-m_{6b}) y m_1, presentados en forma seccionada y variada. La textura se densifica gracias al uso tres registros diferentes (bajo, medio y alto), y a combinaciones rítmicas y melódicas del material motívico. La armonía esta construida a partir de la superposición de m_6 (modo mayor) al pedal de si, lo cual se traduce en una escala dórica (si-do#-re-mi-fa#-sol#-la) como base del color armónico. Al mismo tiempo esta resultante se combina con elementos armónicos aislados: m_1 (tresillos de negra descendentes) y appoggiaturas (do natural) sobre la nota pedal. La estructura de esta sección está construida a partir de m_6, expuesto en valores rítmicos aumentados y armonizado distintamente a C_1-C_2.

Figura 5.12. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 128-135.

D_4 (c. 157-164)

En esta pequeña sección (figura 5.13), se reexpone m_{6a}, como elemento de transición hacia la nueva sección construida a partir de m_5. En efecto, estos motivos se presentan de forma intercalada (m_{6a}-m_5-m_{6a}) reestructurados bajo un mismo patrón rítmico, lo cual facilita la transición hacia m_5. Consideramos este episodio separadamente ya que presenta una textura contrastante con la sección anterior (el ostinato rítmico desaparece y la armonía se vuelve más densa).

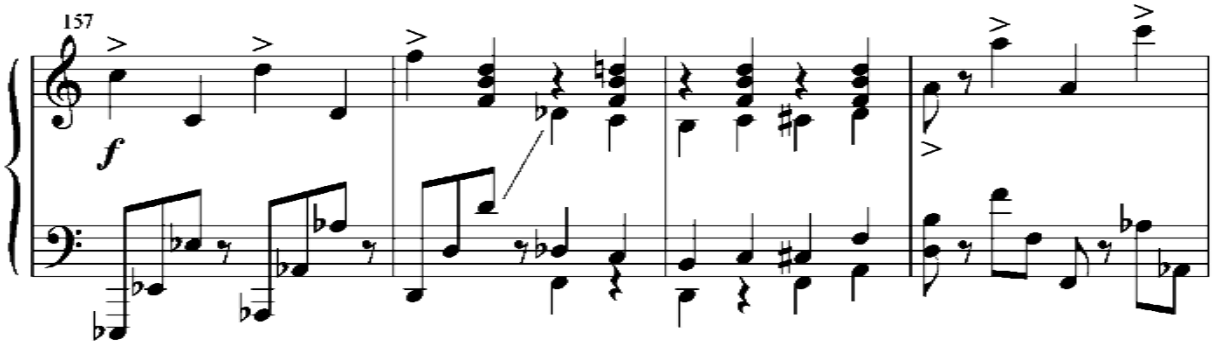


Figura 5.13. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 157-160.

D_5 (c.165-176)

Después de la reexposición de m_6 durante tres secciones diferentes (c. 111-162), aparece un nuevo episodio (figura 5.14), derivado de m_5 (escala cromática descendente y ascendente). Como podemos observar, el acorde pedal (la) que acompaña a m_5 en el registro superior, se opone a la tonalidad de SI (terceras y sextas en el bajo). Esta superposición de armonías distanciadas por un tono o semitono forma parte fundamental del lenguaje musical de Prokofiev[44]. El resultado de esta oposición se traduce en una armonía extremadamente disonante, enfatizando el carácter dramático de esta sección.

Figura 5.14. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 162-170.

[44] Ver apéndice 5, figuras A5.2, A5.3 y A5.4.

D_6 y D_7 (c. 176-192)

Estas dos secciones (reagrupadas bajo una misma textura y dinámica) presentan variaciones rítmicas de m_7 (tetracordio descendente) y m_{6b} (tresillo de corcheas en octavas). El ritmo abrupto y la armonía disonante convierten a este pasaje en uno de los más estridentes del movimiento. La escala cromática descendente en la voz superior es acompañada de dos variantes de la escala de si (si-la#-sol#-fa# y si-la#-sol-fa#) y una tetracordio ascendente (do-do#-re#-mi). Esta combinación produce intervalos disonantes (2^m, 4^+, etc.) contra un pedal de 7^M en la mano izquierda (figura 5.15).

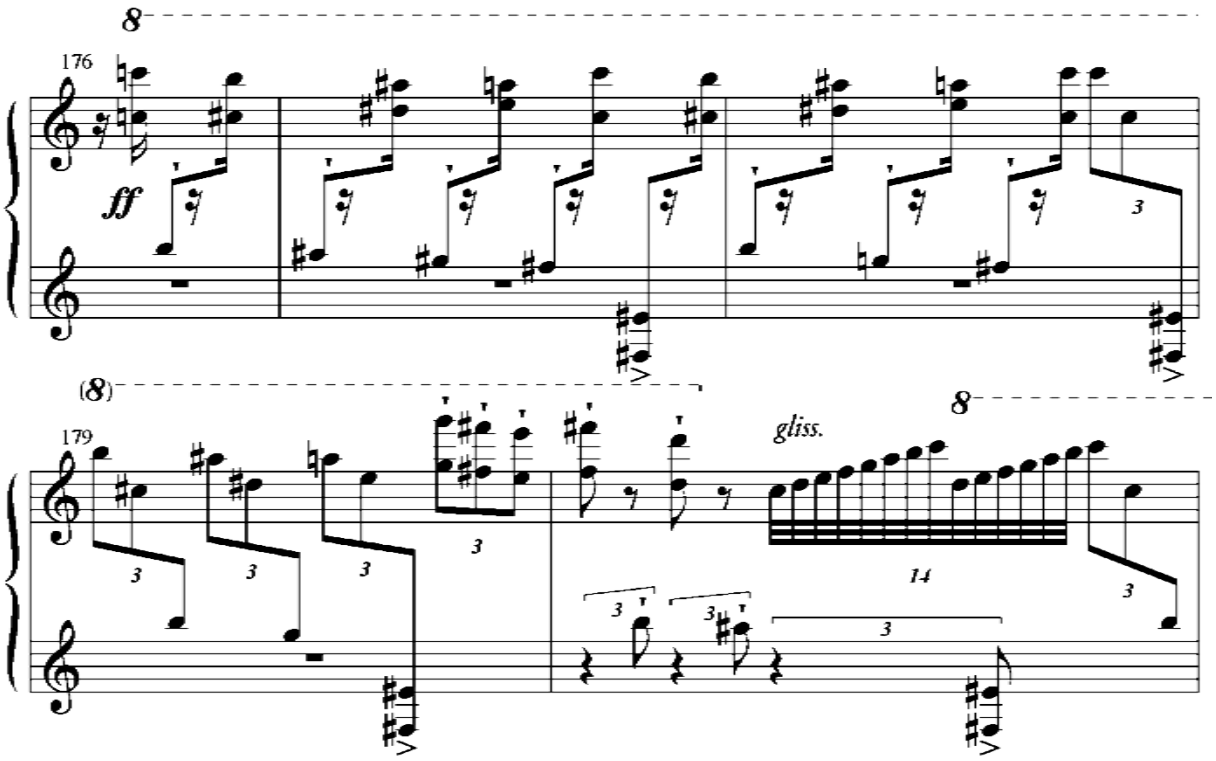


Figura 5.15. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 176-178.

D_8 (c. 192-195)

En esta sección (fig 5.16), m_5 (voz superior) presenta variaciones rítmicas (valores aumentados) y armónicas: la escala cromática descendente es doblada a la cuarta y a la octava inferior siguiendo un bajo que se divide entre la escala de tonos (sib-lab-solb-mi) y el acorde de si°. Nuevamente, la transición entre secciones contrastantes, en este caso, D_7 y D_9, se efectúa gracias a la inclusión de episodios estáticos.

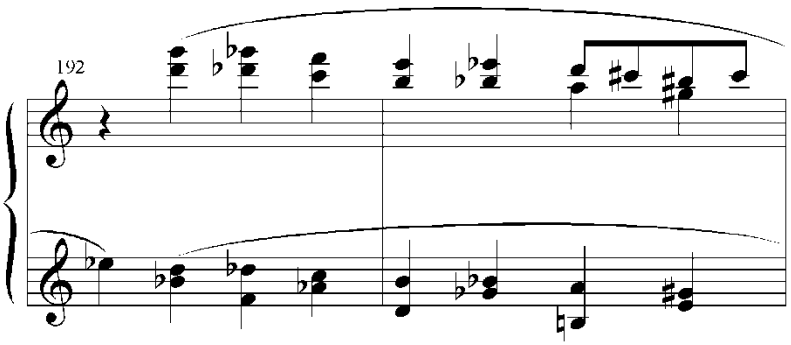


Figura 5.16. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 192-193.

D_9 (c. 196-210)

En este pasaje (figura 5.17), el soporte armónico está estructurado a partir de la bitonalidad. Al igual que en D_5, dos bloques de acordes contrastantes se superponen creando marcadas disonancias: REb^M contra si° en secuencias intercaladas. Por otro lado, m_1 se presenta en su forma más simple (sin la tercera inferior) y expuesto en el registro medio del piano con una dinámica forte que enfatiza su carácter protagónico.

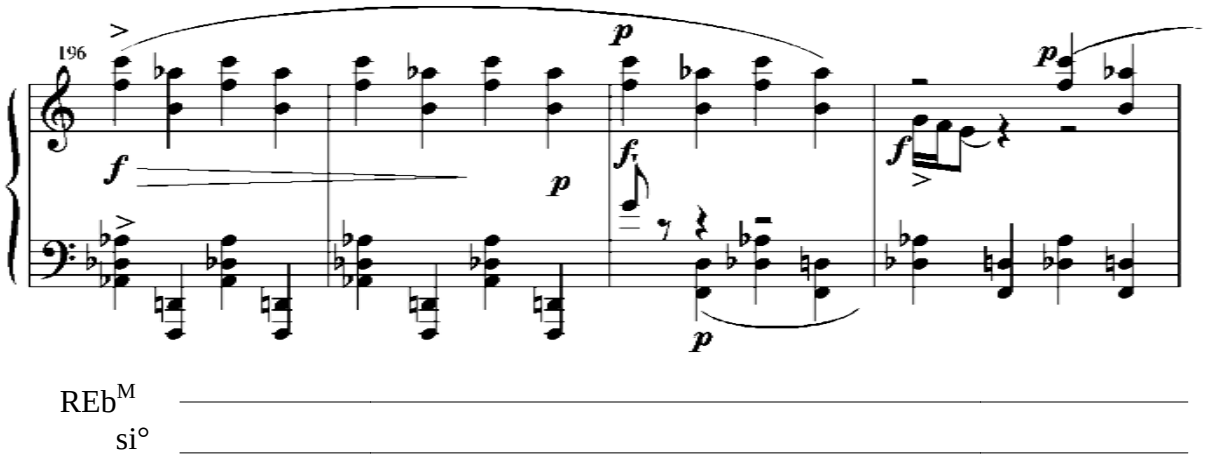


Figura 5.17. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 196-199.

D_1^{t} (c. 211-217)

Grupo motívico $\mathbf{A^{v}}$ (c. 218-228)

A_1 (c. 218-220)

A_2 (c. 221-223)

A_1 (c. 224-228)

A_3^{vt} (c. 229-241)

En la figura 5.18 se observa claramente la superposición de dos motivos expuestos anteriormente. En efecto, m_6 (m_{6a} y m_{6b}) en la voz superior y m_{6a}^{v} en la inferior son presentados al mismo tiempo en perfecta simbiosis. La conformación pentatónica (la-si-re-mi-sol) de m_6 se adapta al carácter modal de m_4 (la-si-do-re-mi-fa-sol). Ambos motivos giran en torno a la nota pedal la (en el bajo) enfatizando su rol de tónica dentro del movimiento. Los pasajes consonantes (c. 229-232) culminan en arpegios con movimiento contrario extremadamente disonantes (c. 234)

Figura 5.18. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 229-238.

Grupo motívico **C^{vt}** (c. 229- 252)

C_1^{vt} (c. 242-252)

En esta sección (figura 5.19) podemos observar claramente la reexposición de m_{6a} superpuesta nuevamente a su propia variación (m_{6a}^{v}). Este motivo se expone sobre la escala de la, a diferencia de su primera aparición en C_1 (escala de DO) y es rápidamente fragmentado para dar paso a un episodio de enlace hacia la sección siguiente.

Figura 5.19. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 242-247.

Grupo motívico **E** (episodio conclusivo) (c. 253-272)

D_9^V (c. 253-269)

El motivo m_{6b} está representado por los tresillos de negra en la parte superior, que se destaca sobre el resto por su timbre estridente y su fraseo marcado. El fondo armónico retoma el acompañamiento de m_9 en D_9, esta vez con una armonía más disonante: acorde en base de cuartas (do-fa-si) contra MI (figura 5.20).

Figura 5.20. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 253-256.

A_1^v (c. 270-272)

Para finalizar, los tres últimos compases del movimiento están representados por el motivo inicial m_1, expuesto en su tonalidad original y doblado a la doble octava superior (figura 5.21).

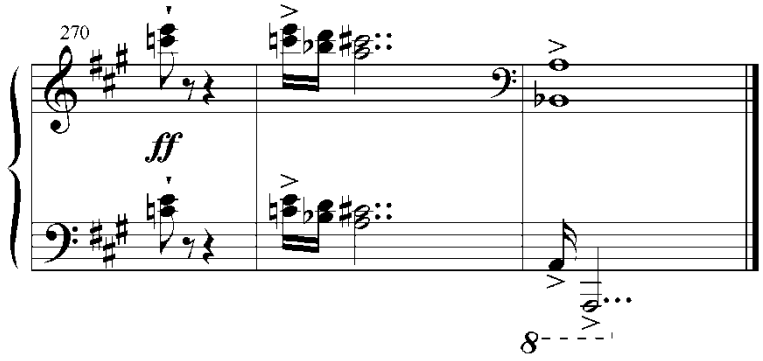


Figura 5.21. Prokofiev, Sonata No. 6, op. 82, primer movimiento, c. 270-272.

CAPÍTULO 6
SONATA No. 7 Op. 83, PRIMER MOVIMIENTO

Debido a la complejidad del lenguaje armónico de este movimiento en relación al sistema tonal tradicional, el concepto de funcionalidad debe ser extendido a un sistema basado en polaridades o centros de atracción. Sin perder la noción de tonalidad, Prokofiev construye la mayoría de sus motivos a partir de una nota o acorde protagónico, enfatizado por la agógica y la acentuación. Designamos un motivo con polaridad en sib (por ejemplo) cuando el dibujo melódico se apoya sobre esta nota, indiferentemente de su posición en la secuencia de sonidos. A pesar de esta acotación, la técnica analítica utilizada en este movimiento se fundamenta sobre las mismas bases que nuestro análisis anterior.

Grupo motívico **A** (c. 1-64)

A_1 (c.1-9)

Esta sección está conformada por m_1 (m_{1a} y m_{1b}) y m_2. Estos motivos (ver apéndice 2) presentan características similares (textura, polaridad, valores rítmicos) y se comportan como elementos complementarios (antecedente-consecuente). El motivo m_1 se ha subdividido en dos partes debido a la importancia de cada una de éstas en el futuro desarrollo del movimiento.

m_{1a} (c. 1-4)

Con polaridad en sib (prolongación al final de m_1 y énfasis rítmico), el color armónico de este motivo (figura 6.1) está implícito en las relaciones interválicas de la melodía. En efecto, los saltos de corchea-negra con agógica cadencial (lab-reb y fa-sib) sugieren una armonía de tipo V-I y V-i (LAb-REb; REb-sib).

Figura 6.1. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 1-4.

m_{1b} (c. 5-6)

La configuración rítmica de este motivo (figura 6.2), juega un papel fundamental durante todo el movimiento, ya que es utilizado como elemento común entre secciones diferentes, asegurando la coherencia y unidad del discurso musical

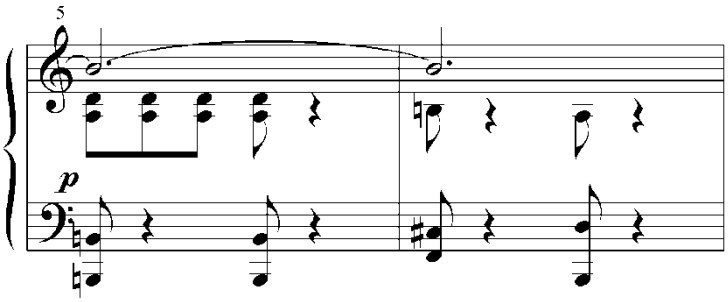


Figura 6.2. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 5-6.

m_2 (c. 7-9)

Como complemento de m_{1a} (figura 6.3), el motivo m_2 está conformado por las relaciones interválicas fa-sib-lab-reb (primeras cuatro notas del motivo). Este motivo se aproxima a su nota principal (sib) mediante un descenso cromático sobre la última nota (si natural-si bemol) en el tiempo fuerte. El apoyo sobre esta nota está enfatizado por la curva melódica en forma de arco que se inicia con el sonido final del motivo precedente (sib-sol-sib). El motivo m_2 al igual que m_1 está doblado a la octava y desprovisto de soporte armónico.

Figura 6.3. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 7-9.

A_2 (c.10-19)

En esta sección (figura 6.4) el motivo m_3 (similar a m_1 y m_2 en textura) se repite cinco veces incrementando la tensión en el discurso musical. La implicaciones armónicas del dibujo melódico son más claras que en los motivos anteriores: FA+ (la-do#-fa en la voz superior y fa-la-do# en la inferior, c.10) contra SIb (la-fa-sib en la voz superior y fa-re-sib en la inferior. (c. 11).

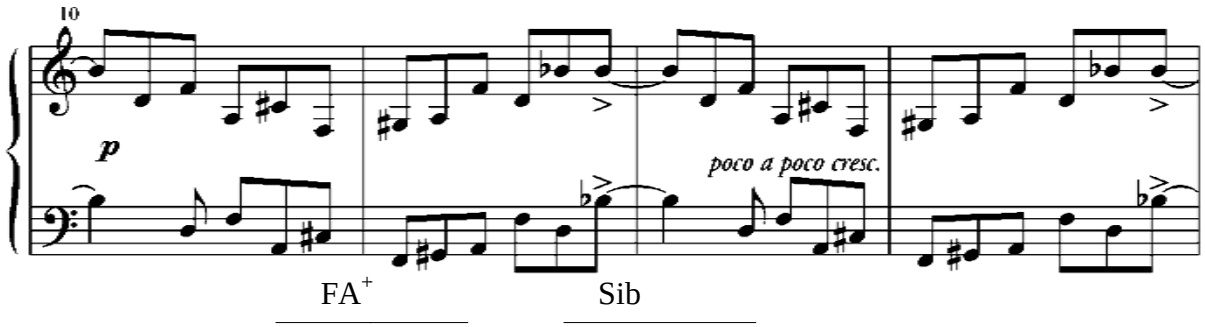


Figura 6.4. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 10-13.

A_3 (c. 20-27)

Conformada por m_{4a} y m_{4b} (estructura similar) esta sección se caracteriza por un ritmo armónico estable. En efecto, el ostinato rítmico enfatizado por la agógica y pedales en el bajo, se comporta como elemento estabilizador dentro del plan armónico general.

m_{4a} (c. 20-23)

Observamos en este pasaje (figura 6.5) una de las técnicas preferidas de Prokofiev: la inversión de sonoridades o sustitución armónica. En este caso, las notas la y sib en la voz superior han sido invertidas. La armonía subyacente (MIb y SIb^{M7}) implica un orden inverso de la melodía: (sib-la). Mediante esta técnica, el compositor puede modificar acordes tradicionales y adornarlos con disonancias inusuales sin traspasar los límites de la tonalidad. En realidad, la combinación de estos dos acordes sigue teniendo el mismo resultado sonoro (mezcla de Mib y SIb) que una relación armónica tradicional.

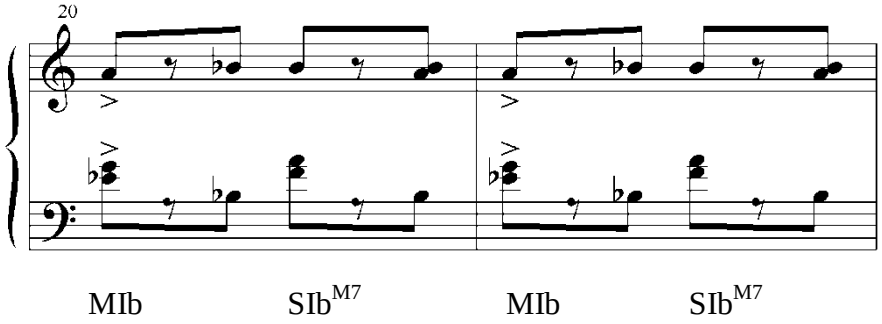


Figura 6.5. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 20-21.

m_{4b} (c. 24-27)

El color armónico de este pasaje (figura 6.6) está conformado por una estructura bitonal opuesta a un acorde pedal alterado. En la voz superior vemos claramente la presencia de dos tríadas mayores cuya relación fundamental se basa en el intervalo de tercera. La línea

melódica está doblada por una tercera inferior conformando las tríadas de SOL y SI. Al mismo tiempo, estos dos acordes están distanciados por una tercera mayor. El bajo armónico representado por un ostinato rítmico, superpone dos intervalos de segunda menor distanciados por una séptima mayor. Como podemos constatar, el color armónico de esta sección es extremadamente disonante, como resultado de la superposición de acordes armonías de índole diferente.

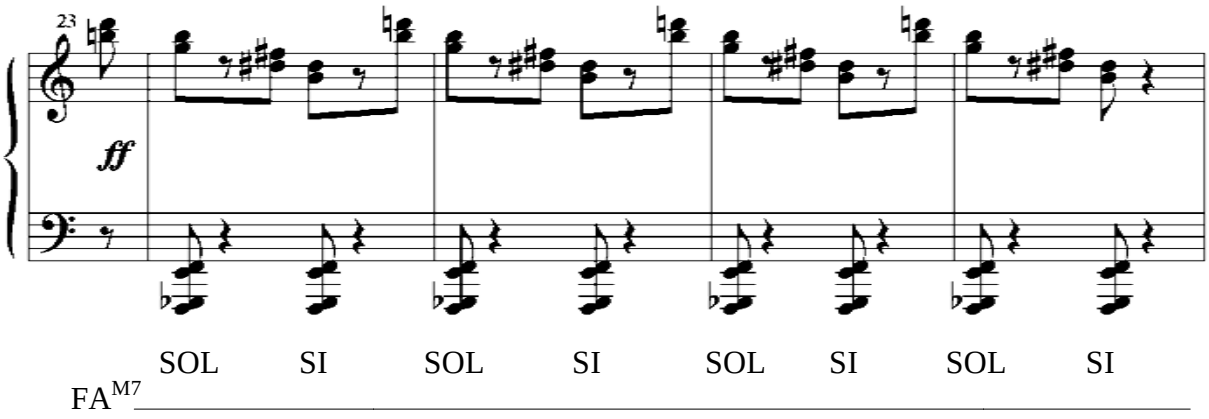


Figura 6.6. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 23-27.

A_1^v (c. 28-44)

A_4 (c. 45-60)

Esta sección (figura 6.7), principalmente de carácter rítmico, enfatiza dos centros tonales en la voz inferior mediante un movimiento de cuartas (do#-sol#-do#, en este ejemplo y re-la-re, más adelante en la sección). Estas polarizaciones sobre do# menor (acorde de $do\#^2$ en la mano derecha) y re menor (acorde de re^2 en la mano izquierda) se yuxtaponen al movimiento cromático ascendente del bajo. Por otro lado, este asenso culmina en las notas fa y fa# (ambos a partir de la nota fa), lo cual determina una relación paralela entre las dos polaridades: do#-fa y re-fa#.

Figura 6.7. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 45-50.

A_1^{vt} (c. 61-64)

Grupo motívico **B** (c. 65-123)

B_1 (c. 65-89)

Como podemos observar en la figura 6.8, el color armónico de esta sección está basado en la oposición entre sib y DO^{M7} (voz superior). El intervalo de novena menor descendente (al inicio de m_{6a}) es un ejemplo característico de la línea melódica abrupta (intervalos disonantes mayores a una octava), técnica empleada por Prokofiev en los pasajes dramáticos, como antítesis de los pasajes líricos.

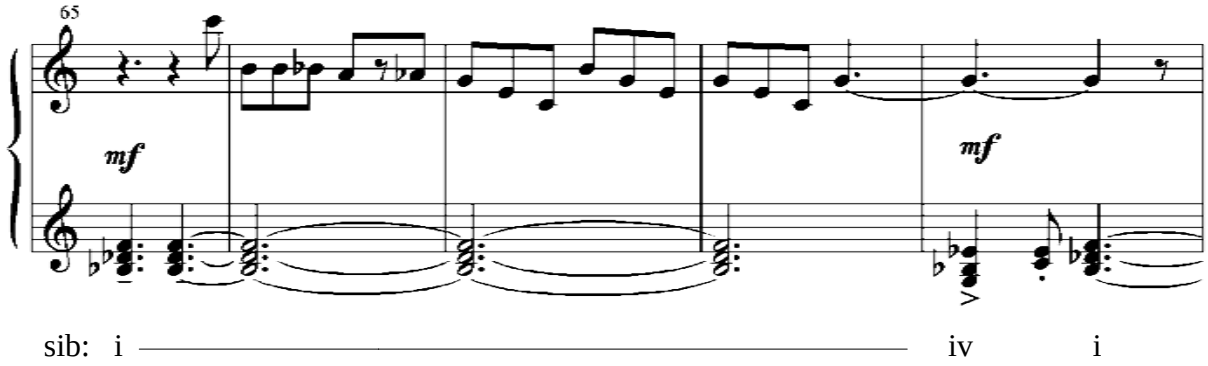


Figura 6.8. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 55-69.

B_2 (c. 90-102)

Esta sección (figura 6.9) presenta un color armónico basado en la superposición de re (c. 93) y mi^{M2}. En general, las oposiciones bitonales que utiliza Prokofiev en esta sonata originan disonancias extremas. La distancia entre los diferentes acordes implican siempre roces de segunda y cuarta aumentada al encontrarse distanciados por tonos vecinos.

Figura 6.9. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 90-97.

B_3 (c. 103-123)

Esta sección conclusiva del grupo **B** (figura 6.10), presenta a m_8 tres veces de manera consecutiva, alternado en ambas manos. Este motivo está armonizado sobre una nota pedal (la) y una segunda voz inferior que sugiere funcionalidad tradicional. En efecto, los intervalos si-re, do-sol, fa-la y re-la con énfasis sobre la nota la al final del ascenso de la voz superior (c. 105-106) pertenecen a la escala diatónica de DO. Sin embargo, por estar construida sobre un pedal de la, esta secuencia implica colores subordinados a la escala de la menor (eólica)

Figura 6.10. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 103-109.

C_1 (c. 124-133)

La sección C_1 (figura 6.11) presenta elementos claramente contrastantes con las secciones anteriores. En general, Prokofiev se las arregla para reafirmar los cambios radicales en sus secciones mediante elementos recurrentes (tempo, dinámica, textura y estructura armónica). Las notas repetidas al comienzo de m_9 son, sin embargo, variaciones motívicas de m_{1b}. Esta similitud entre motivos de secciones diferentes refleja las intenciones del compositor: dar coherencia y homogeneidad al movimiento. El dibujo melódico de los cuatro primeros sonidos (mib-reb-lab-fa# o solb, c. 124-125) lleva implícito una armonía que reposa sobre mib menor. La interrupción sorpresiva (la menor) que se yuxtapone a esta secuencia implica una estructura armónica bitonal (mib/la) durante los cuatro primeros compases de esta sección. Por otro lado el soporte armónico que reposa sobre los pedales de lab, do# y, al final del ejemplo, do, ilustran el complejo tramado armónico que caracteriza a esta sección. A pesar de ello, y gracias a una disminución del tempo inicial, el ritmo armónico (negra con puntillo) y la textura polifónica (voces internas) atenúan el efecto caótico de la pluralidad armónica de la sección.

Figura 6.11. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 124-131.

C_2 (c. 134-143)

Esta sección (figura 6.12) mantiene un carácter lírico en la melodía mediante relaciones cromáticas entre sus intervalos (secuencias mi-si y mib-sib). La línea melódica se suaviza gracias a las alusiones a colores armónicos tonales (acorde de fa# menor). En contraste con los episodios dramáticos, la línea melódica de este pasaje está conformada por movimientos conjuntos (mi-mib-re-sib en la parte inferior de la melodía) y saltos que no sobrepasan la distancia de una octava.

(fa#)

Figura 6.12. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 133-136.

C_1^v (c. 144-149)

Grupo motívico **D** (c. 150-347)

D_1 (c. 150-167)

Esta sección (figura 6.13) está construida a partir de m_{1b} (notas repetidas) y variaciones de m_7, m_{1a} y m_4 (desplegados en los registros medio y alto). En este episodio se construye progresivamente un punto climático que culmina en la sección siguiente. El incremento de la tensión se construye a sobre un ostinato rítmico en el bajo, las indicaciones de dinámica (crescendo) y la aceleración del ritmo armónico. La continuidad del discurso musical está

garantizada por un desarrollo motívico acentuado (variaciones de motivos anteriores). La superposición y combinación de material asegura variedad en la evolución del discurso.

Figura 6.13. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 156-161.

D_2 (c. 168-181)

Esta sección (figura 6.14) combina una variación de m_7, en la voz superior, con una anticipación de m_{4a} (próxima sección) en la voz inferior. Aquí podemos observar nuevamente los saltos abruptos que ocurren en la melodía (novena menor) utilizados en momentos dramáticos del discurso.

Figura 6.14. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 177-180.

A_3^v y A_1^v (c. 182-195)

Como podemos observar en la figura 6.15, los motivos m_{4b} y m_{1a} (secciones A_3 y A_1), están claramente reexpuestos sobre las mismas polaridades, en orden invertido. Esta sección puede ser considerada como una reexposición del grupo motívico **A** después de un corto desarrollo. Sin embargo, el orden invertido de los motivos y la presencia de elementos expuestos en la sección anterior (como veremos más adelante) indican que este episodio es una mezcla entre **D** y **A**, lo que sugiere una especie de reexposición anticipada. Recordemos que el elemento determinante en la organización de las diferentes secciones de este movimiento es la textura. En este caso, la exposición de motivos con polaridades originales, y secuencias melódicas intactas (y en este caso, retorno al tempo original), deben considerarse con atención especial dentro de un episodio transitivo, como es el caso del desarrollo en la Forma Sonata.

Figura 6.15. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 181-189.

D_2^t (c. 195-206)

A_3^{vt} (c. 206-208)

A_4^v (c. 209-221)

B_1^v (c. 222-225)

En esta breve sección (figura 6.16) se reexpone la segunda parte de B_1 (m_7 variado), transpuesto un tercera menor descendente. Como hemos observado, la secuencia original de secciones originales de **A** (A_1, A_3 y A_4) se han presentado en orden alternado. Aunque no podemos considerar estas inclusiones como una recapitulación tradicional, podemos afirmar que hay una clara reexposición de un mismo grupo temático. A partir de este razonamiento, podemos afirmar que la reexposición de B_1^{vt} (y como veremos más adelante, B_2 y B_3), forma parte de un plan reexpositivo.

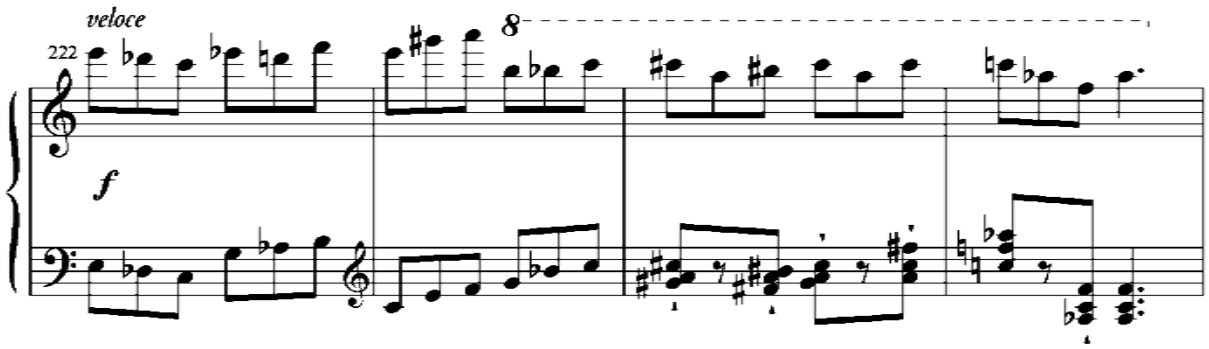


Figura 6.16. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 222-225.

A_4^v (c. 226-233)

La inclusión de esta sección (figura 6.17) después de B_1^{vt}, origina una ruptura en el orden de la secuencia original de **A** y **B**. Este episodio perteneciente al grupo temático anterior se interpone entre B_1 y B_2 (sección siguiente) en una especie de collage motívico, creando inestabilidad en el discurso musical. Como podemos observar, las variaciones que hace el compositor sobre esta sección son mínimas (únicamente adornadas por escalas y arpegios descendentes). En realidad, este tipo de inclusiones sería atípico dentro de una sección de desarrollo motívico tradicional.

Figura 6.17. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 226-233.

B_2^{vt} (c. 234-240)

En esta sección (figura 6.18), el motivo m_7 está doblado a la doble octava. La textura es más densa que en B_2 y la armonía más compleja. El color armónico sugerido por m_7 se superpone a un bajo enarmónico (sol#=lab) del tercer grado de la tríada de fa menor. Este bajo genera armonías contradictorias, ya que sirve de soporte armónico al acorde alterado sol#-la-mi, cuya raíz (mi) está distanciada por una 2^m de la raíz del acorde de fa menor.

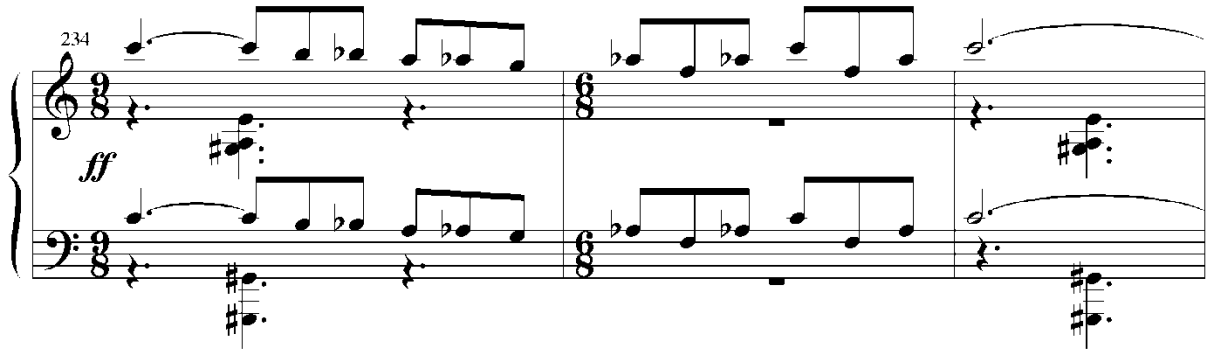


Figura 6.18. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 234-240.

B_3^{vt} (c. 241-251)

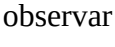
Esta sección (figura 6.19) se caracteriza por superponer características de m_7 a la textura y estructura rítmica de m_8. La modificación de parámetros básicos de un motivo a partir de elementos asociados a otro forman parte de la técnica de desarrollo motívico de Prokofiev. En este ejemplo, el patrón rítmico (m_7) sustituye a la secuencia original de m_8:  Por otro lado, podemos observar que la secuencia melódica original (re-sol-la-re-mi-si-la) de m_8 ha sido transpuesta y alterada. (sib-do-fa-sol-do#-re-do#), siguiendo el patrón rítmico de m_7.

Figura 6.19. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 244-252.

La textura densificada por la presencia de acordes y adornos en el registro bajo, contribuye al incremento de la complejidad armónica de este pasaje con respecto a su homólogo anterior. En efecto, el color armónico está construido a partir de apoyos sobre las notas mi y si en la mano izquierda, enfatizadas por tresillos ascendentes. Al final del pasaje, el acorde aumentado (re-sol#-si), desplegado sobre un arpegio ascendente, se opone una armonía de FA#, sugerida por la escala de si en modo lidio, en la voz superior (sol#°/FA#).

A_3^{vt} (c. 252-290)

Esta sección (figura 6.20) reexpone claramente el motivo m_4 con una textura diferente. Las terceras menores y mayores que caracterizaban a este motivo han sido reemplazadas por cuartas disminuidas, equivalentes enarmónicas de los intervalos originales. Al igual que en m_{4b}, la interacción entre estas dos voces genera colores armónicos bitonales. Por otro lado, la sección se extiende sobre veintinueve compases, principalmente gracias a la repetición incesante de m_{4a}. Como hemos observado anteriormente, la repetición de un elemento a lo largo de una sección (generalmente de tipo rítmico) tiene un objetivo especifico: incrementar la tensión y estabilizar la estructura armónica. En este caso, un largo pedal de lab-sib-reb se superpone a la escala hexacordal do-re-mi-fa-sol-si (color armónico de DO).

Figura 6.20. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 252-259.

C_1^{vt} (c. 291-303)

Grupo motívico $\mathbf{B^t}$ (c. 304-347)

B_1^t, B_2^t y B_3^t (c. 304-347)

Grupo motívico $\mathbf{C^t}$ (c. 348-368)

C_1^t y C_2^t (c. 348-368)

Estas dos secciones (figura 6.21) presentan una rigurosa reexposición de C_1 y C_2 que, constituye la recapitulación del grupo motívico **C**. A diferencia de **A** y **B**, este episodio se rige bajo las normas de la forma sonata tradicional, reconstituyendo todos los parámetros de base: tempo, estructura armónica, estructura melódica y textura. Es evidente que las relaciones armónicas entre **A**, **B** y **C** no siguen un lineamiento tradicional, ya que las polaridades sobre la cual estas secciones se estructuran, se inscriben dentro del sistema tonal expandido, traspasando los límites del ciclo de quintas. Este grupo motívico está transpuesto un tono más agudo que su versión original. Como hemos observado, la relación armónica entre las diferentes secciones (originales y transpuestas) sigue el patrón de modulación por tonos vecinos (un tono o medio tono).

Figura 6.21. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 348-353.

Grupo motívico **E** (episodio conclusivo) (c. 369-422)

A_5 (c.369- 420)

Hemos designado esta sección bajo el nombre de A_5 porque está conformada por casi todos los elementos de **A**, a manera de coda. En general, Prokofiev utiliza elementos del primer grupo motívico para finalizar el primer movimiento de una sonata, con el propósito de generar contraste con la sección anterior. En la figura 6.22 podemos observar una abrupta interrupción del tempo y un cambio radical en la textura de A_5 en relación al grupo motívico **C**. Podemos observar el importante rol que juegan las notas pedales a lo largo de esta sección: en un principio, do y fa constituyen la base armónica que sustenta m_{1a}. Un cambio en la estructura rítmica del bajo (c.385) sirve de base a m_{1b}, sugiriendo un color armónico bitonal. En efecto, el movimiento cadencial en el bajo (mi-si) se opone a los intervalos de sexta en el registro medio del piano (re-sib y sol-mib), conformando dos colores armónicos distanciados de una segunda menor. La bitonalidad se origina en este caso a partir de la técnica de

sustitución armónica. Los bajos si y mi contra armonías de SIb y MIb, pueden ser considerados como desplazamientos por grados vecinos de las fundamentales de esas tríadas.

Figura 6.22. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 373-381.

Por otro lado, el final de esta sección presenta al motivo m_{1b}, el cual ha servido como elemento unificador dentro del movimiento (figura 6.23). Aquí se pone en evidencia la importancia de los motivos rítmicos como elemento unificador dentro de una estructura compleja.

Figura 6.23. Prokofiev, Sonata No. 7, op. 83, primer movimiento, c. 415-422.

CAPÍTULO 7
SONATA No. 8 Op. 84, PRIMER MOVIMIENTO

Grupo motívico **A** (c. 1-34)

A_1 y A_1^v (c. 1-9)

Prokofiev comienza esta sonata con la presentación de A_1 (conformada por m_{1a} y m_{1b}), seguida inmediatamente por A_1^v (variada). Entre estas dos secciones se observan diferencias sutiles a nivel de la estructura melódica y armónica, sin modificaciones drásticas en la textura. En efecto, la armonía gira en torno a una tonalidad claramente definida (SIb), pero las relaciones entre sus grados (funcionalidad) no es exactamente igual. Como podemos ver en la figura 7.1 (c.1-5), A_1 presenta una estructura sustentada sobre un esquema I- vii°- iii/V - V. La utilización de grados vecinos (lab menor-la menor, c.1) y relaciones enarmónicas (anticipación de sol# por lab, c. 1 y 3) ofrecen una riqueza armónica construida a partir de tríadas mayores y menores. Por otro lado, las variaciones del plan armónico en A_1^v, enfatizan la cadencia sobre I, mediante la prolongación de la función dominante, en este caso, sustituida por iii, v (fa menor) y +V. En resumen, A_1 y A_1^v se comportan como antecedente y consecuente, siguiendo el esquema I-V-I.

Figura 7.1. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 1-9.

A_2 y $A_2{}^v$ (c. 10-17)

Al igual que A_1, la sección A_2 (figura 7.2) se repite inmediatamente después de su exposición, presentando variaciones en su estructura melódica y armónica.. Las estructuras melódicas de Prokofiev llevan implícita una armonía tonal. En efecto, las relaciones entre los intervalos sugieren armonizaciones basadas en tríadas y tétradas, ya que están agrupadas siguiendo un color armónico específico y delimitadas por rupturas abruptas en la secuencia melódica (cromatismos, saltos). La aparición las notas do#, fa# y mi natural (c. 12), se oponen a la secuencia inicial (c. 10) que gira en torno a la tonalidad de SIb. La armonización de este tipo de estructura melódica, está, por consecuencia, subordinada a los repentinos cambios en la melodía y presenta colores armónicos contrastantes. El plan armónico de A_2 presenta, sin embargo, un centro tonal definido sobre Sib. En efecto, la aparición de notas alteradas se justifica gracias a la técnica de sustitución armónica. La dominante es sustituida nuevamente (ejemplo anterior) por el quinto grado aumentado (+V), lo cual es equivalente una cadencia perfecta dentro del sistema tonal expandido.

Sib: I SOLb^{+6} V^{M7}/V IV(a)^6 +V^7 I

Figura 7.2. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 10-13.

A_3 (c. 18-25)

Esta sección (figura 7.3) se presenta como un tercer grupo motívico sobre el IV grado de SIb Mayor. Aunque A_1, A_2 y A_3 están organizadas bajo la misma textura y tonalidad, estas secciones son independientes entre ellas. La estructura armónica, definida por puntos cadenciales sobre V y I, y la ruptura en el registro de la melodía (registro medio a registro superior o viceversa) funcionan como elementos delimitadores entre los tres episodios. El motivo m_3 presenta similitudes con m_{1a} debido a su estructura rítmica (sucesión de negras y corcheas agrupadas). Sin embargo, la oposición armónica entre A_1 y A_3 (I y IV grados) determina el carácter independiente de ambas secciones. En A_3, la voz superior está adornada por un movimiento constante de las voces internas. Al final de esta sección, el estilo polifónico[45] de este pasaje se enriquece gracias a la pluralidad rítmica entre las voces extremas (c. 12-15). Por otro lado, la conducción de voces se realiza generalmente por movimiento conjunto (un tono o medio tono) asegurando un enlace sutil entre secuencias de sonidos agrupadas en tríadas (c.23-25).

Figura 7.3. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 18-21.

A_1 (c. 26-30)

A_1^v (c. 31-34)

[45] Ver apéndice 5, figuras A4.17 y A4.18.

Grupo motívico **B** (c. 35-54)

B_1 (c. 35-41)

Con un cambio de tempo indicado por el compositor (Poco più animato), esta sección (figura 7.4) está conformada por m_4, motivo cuya estructura melódica es explotada en secciones posteriores. Con excepción de la anacrusa, las primeras cuatro notas de este motivo conforman una tríada mayor de SOL, repetida y transportada inmediatamente en SOLb y DOb (figura 47, c. 35 y 36, voz superior). La variedad en el color armónico originado a partir de esta combinación es equilibrada por un pedal común entre los tres acordes. Por otro lado, esta relación de tonos vecinos (SOL y SOLb) bajo una misma nota pedal es explotada a lo largo de todo el movimiento. La sección B_1^{vt} y sus repeticiones, están enteramente construidas a partir de este esquema. Contrariamente a los movimientos analizados anteriormente, la riqueza armónica de este movimiento está basada en la yuxtaposición de armonías opuestas, no a la superposición de ellas.

Figura 7.4. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 35-41.

B_2 (c.42-43)

Esta breve sección (figura 7.5) sirve de enlace entre B_1 y B_1^{vt}. Armónicamente, observamos como el acorde alterado re-mi-lab-si (enarmónico de re-mi-sol#-si) es transformado en si° . Estos dos acordes comparten un elemento común (re) que será utilizado como medio para modular a la siguiente sección.

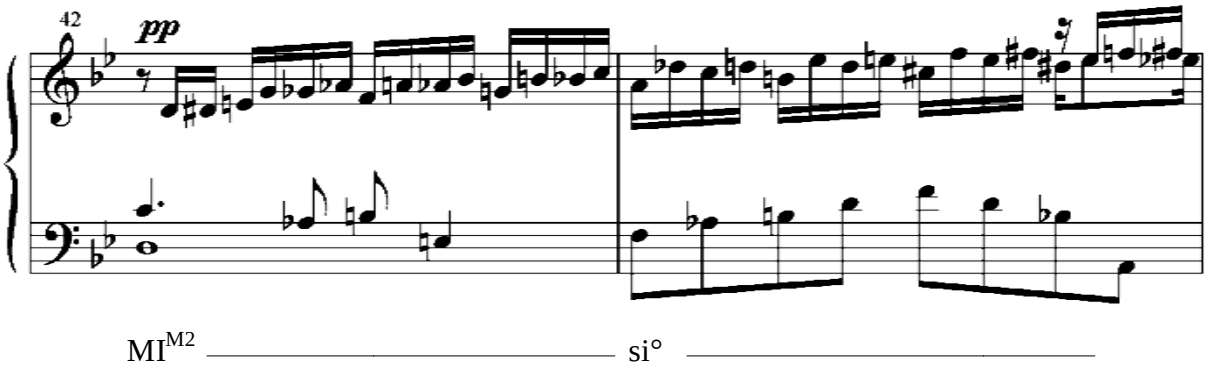


Figura 7.5. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 42-43.

B_1^{vt} (c.44-47)

La textura general de esta sección (figura 7.6) se basa principalmente en variaciones de m_4 y m_{1a}, expuesto en la sección B_1. En efecto, el pedal de fa# constituye una base para los rápidos cambios armónicos que se suceden en la mano derecha, como consecuencia de la yuxtaposición de armonías contrastantes (RE-LAb-RE-REb). Podemos observar en la voz superior una relación interválica de terceras que difiere de la relación armónica disonante existente entre las raíces de los acordes subyacentes (quinta disminuida y segunda menor). Gracias a la inversión de LAb y Reb, la voz superior resultante (la-do-la-fa) suaviza el contraste originado por la diversidad de colores armónicos. Por otro lado, el motivo m_{1a} sustituye a la nota pedal en el bajo convirtiéndose en un medio de gran expresividad.

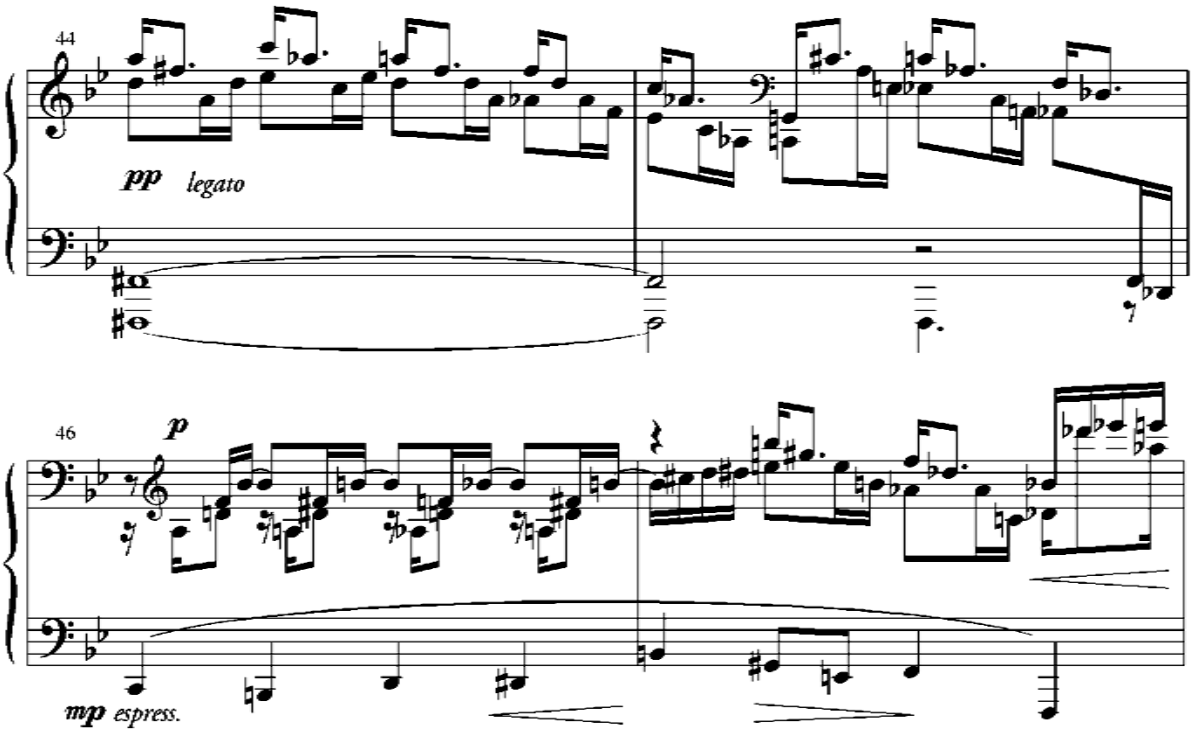


Figura 7.6. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 44-47.

B_1^{vt} (c. 48-51)

B_1^{vt} (c. 52-54)

Grupo motívico **C** (c. 54-89)

C_1 (c. 54-60)

Esta sección (figura 7.7) contrasta con la anterior por su complicado movimiento polifónico a cinco voces. Las terribles dificultades musicales y técnicas del estilo pianístico de Prokofiev no se ven minimizadas en pasajes líricos como este. Al contrario, la pluralidad de voces demanda gran agudeza en el *touché* y en la búsqueda de colores. La disonancias provenientes de la interacción entre las diferentes líneas melódicas son inmediatamente resueltas y se compensan gracias a una estructura armónica tonal.

Figura 7.7. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 54-60.

C_2 (c. 61-66)

Esta sección (figura 7.8) presenta una tonalidad definida sobre sol menor y establece una relación de tercera con A_1, A_2 y A_3. La armonía está definida sobre un acorde de sol con cuarta aumentada (do#) que juega un papel preponderante en la melodía. La sustitución del cuarto grado por su equivalente alterado produce una línea melódica construida sobre la escala: sol-la-sib-do#-re-mib-(fa) (mezcla de sol menor melódica con re menor armónica). Es notable el sorpresivo cambio a mi menor (figura 51, c. 65) que se produce mediante el descenso cromático del intervalo de sexta re#-do (c. 64) hacia re-si (c. 65) junto con un movimiento descendente de la sensible de sol (c. 64) hacia la nueva tónica. (mi).

Figura 7.8. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 61-66.

C_3 (c. 67-72)

Esta sección (figura 7.9) se comporta como complemento armónico de C_2, ya que gira entorno a su v grado (menor). La cadencia frigia, sugerida por el movimiento cromático descendente de las notas pedales (mib-re) y la ausencia de fa# en la melodía (con excepción de la apoyatura) acentúan el carácter modal del episodio. La estabilidad armónica de C_2 y C_3 (considerando C_1 como una anticipación) es asegurada por las secciones C_2^{v} (c.73) y C_1^{vt} (c.78), reexpuestas sobre la tonalidad inicial de C_2 (sol menor). Se establece por lo tanto, un movimiento armónico i-v-i equivalente al esquema I-V-I de la secciones A_1-A_2.

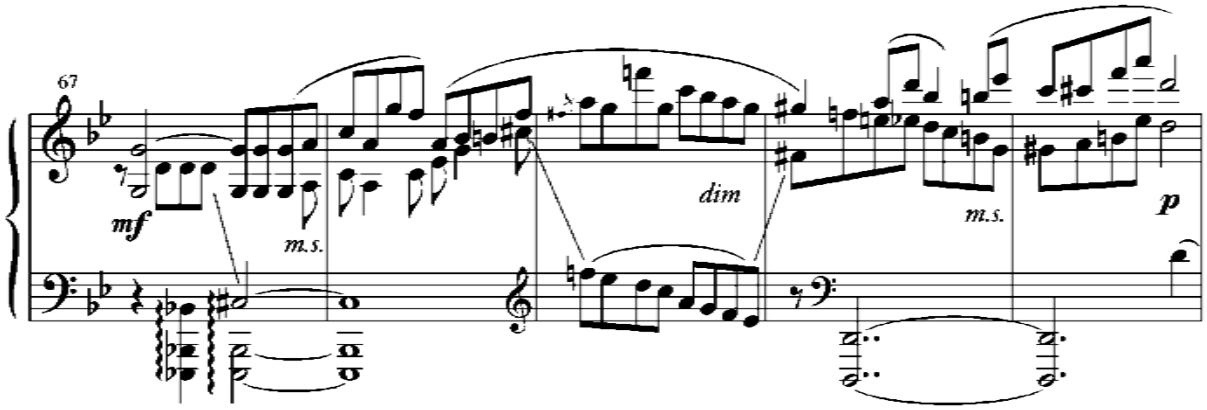


Figura 7.9. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 67-71.

C_2^{v} (c .73-77)

C_1^{vt} (c. 78-83)

C_4 (c. 84-89)

Esta breve sección (figura 7.10) presenta al motivo m_7, cuya conformación melódica sugiere la tonalidad de Re Mayor. Procedente de una sección definida sobre sol menor, este motivo repetido a manera de pedal armónico sugiere un movimiento V-I en la estructura armónica

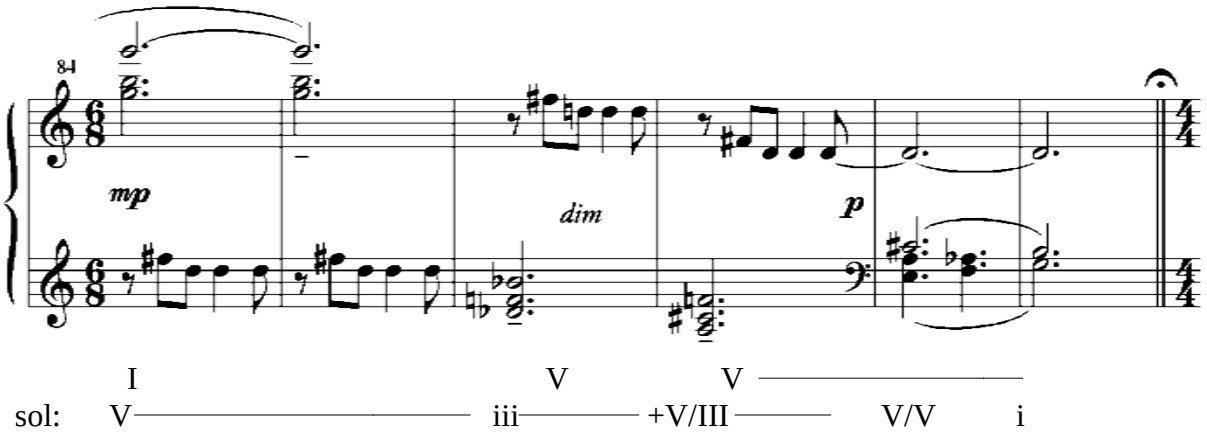


Figura 7.10. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 84-89.

Grupo motívico **D** (c. 90-229)

B_2^{v} (c. 90-94)

Con un súbito cambio de tempo (Allegro moderato), esta sección (figura 7.11) sirve como elemento de enlace entre C_1^{vt} y B_3^{t}, pues no ofrece contrastes a nivel de la dinámica (mantiene la sonoridad *pianissimo*) y contiene elementos rítmicos característicos de B_3 (grupos de cuatro semicorcheas)

Figura 7.11. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 90-93.

B_1^{vt} (c.94-97)

Observamos en esta sección (figura 7.12) la repetición casi exacta del esquema armónico y melódico de B_1^{vt} (figura 7.6). Sin embargo, la línea del bajo sustituye a la nota pedal de la sección original. A lo largo de este movimiento, Prokofiev enfatiza los contrastes de textura mediante la alternancia de pasajes rápidos y lentos.

Figura 7.12. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 94-95.

B_2^{vt} (c. 98-99)

A_3^{vt} (c. 100-106)

Esta sección (figura 7.13) se caracteriza por la presencia del motivo m_3 en la mano izquierda y arpegios organizados en bloque en la derecha. El color armónico del figuraje en semicorcheas se construye a partir de la línea melódica del bajo, la cual mantiene un ritmo armónico constante (a la blanca). Podemos observar una armonía basada principalmente en tríadas mayores, séptimas disminuidas y séptimas mayores. (c. 102 y 103). Aunque el resultado sonoro de A_3^{v} es totalmente novedoso dentro del movimiento, debemos considerar la presencia de m_3 lo suficientemente importante como para asignar una letra distinta a esta sección. Como hemos explicado anteriormente, estos casos son excepcionales, y en general se han designado con letras diferentes las secciones que presenten motivos variados.

Figura 7.13. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 102-107.

B_1^{vt} (c.107-110)

B_1^{vt} (c. 110-113)

A_1^{vt} (c. 114-115)

A_3^{vt} (c. 116-119)

B_1^{vt} (c. 119-122)

B_1^{vt} (c. 123-126)

B_1^{vt} (c. 126-129)

B_1^{vt} (c. 129-133)

D_1 (c. 133-140)

Esta sección (figura 7.14) contrasta con las anteriores (B_1^{vt}) por su carácter pesante y estático. El motivo m_5^{v} se presenta con variaciones en casi todos sus elementos: textura, valores rítmicos, dinámica y color armónico. Solamente su estructura melódica conserva similitudes con el material original (ver figura 7.7, c. 55). El cambio brusco de textura y dinámica confiere a este pasaje una clara autonomía en relación a las secciones vecinas. Armónicamente, esta sección gira en torno a fa# menor, sugerida por el movimiento melódico en la voz superior. Sin embargo, el movimiento armónico implícito en la melodía (V-i) se desvía hacia una armonía poco tradicional. En efecto, la función dominante (sugerida por el sol# en la melodía) ha sido sustituida por un acorde pedal de sexta aumentada sobre el primer grado (c. 134 y 136), lo cual conduce a un movimiento cadencial inesperado. En los compases siguientes, el acorde de tónica se superpone a un pedal de sol#, reforzando así la ambigüedad armónica del pasaje.

Figura 7.14. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 133-140.

D_2 (c. 141-154)

Esta sección (figura 7.15) está conformada por variaciones de m_{2a} (c. 10). En efecto, las ocho primeras notas de este motivo forman una secuencia melódica que se repite a lo largo de la sección, transportadas a un semitono ascendente. En el ejemplo podemos observar la primera secuencia con polaridad de sol# (c. 141-142) y su inmediata repetición sobre una polaridad de la (c. 143-144). El motivo m_{2a} ha sido modificado rítmicamente (duplicación de los valores) y el color armónico presenta características totalmente diferentes a la sección A_2.

Figura 7.15. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 141-148.

A_1^{vt} (c. 155-158)

Esta sección (figura 7.16) aparece de forma alternada con la anterior. La inestabilidad armónica creada por las incesantes transposiciones de $m_{2a}{}^{v}$ se ve compensada por la repentina aparición del motivo m_{1a} (c. 155) acompañado por un ascenso cromático en la línea del bajo. Sin embargo, esta breve presentación se ve truncada por la brusca yuxtaposición de las secuencias anteriores (c. 159). Este episodio muestra una de las técnicas más utilizadas por Prokofiev a nivel de desarrollo motívico. En efecto, como hemos visto anteriormente (Sonata No. 7), el episodio central del primer movimiento se construye a partir de dos técnicas de desarrollo opuestas. En primer lugar, Prokofiev presenta variaciones motívicas de elementos anteriormente expuestos y los combina mediante la superposición e hibridación de éstos. Esta técnica era la más comúnmente utilizada por los compositores del período clásico y romántico. En segundo lugar, Prokofiev construye un episodio nuevo a partir de claras reexposiciones de elementos motívicos anteriores (casi siempre melodías completas) a manera de collage.

Figura 7.16. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 155-160.

D_2^t (c. 159-164)

A_1^{vt} (c. 165-169)

C_2^{vt} (c. 170-182)

En esta sección (figura 7.17), el motivo m_{6a} se reexpone con variantes en la armonía y la textura. La distribución de las diferentes voces en tres pentagramas muestra claramente la presencia de una línea contrapuntística complementaria a la melodía principal, cuya conformación es típica de la técnica polifónica de Prokofiev. Como hemos observado anteriormente, el movimiento horizontal de las voces en los pasajes líricos, se realiza por movimiento conjunto, siguiendo las tradiciones de la escuela rusa[46]. Esta sección presenta características similares con A_1^{vt}, puesto que se incluye dentro del grupo **D** de manera reexpositiva y no como parte de un desarrollo motívico.

[46] Ver apéndice 5**,** figuras A5.17 y A5.18.

Figura 7.17. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 170-173.

D_3 (c. 183-195)

Hemos constatado que los tres primeros grupos motívicos del movimiento (**A**, **B**, **C**) se estructuran de acuerdo a un esquema formal tradicional. Sin embargo, el grupo **D** presenta características atípicas de la Forma Sonata, debido a la inclusión de episodios aislados e independientes de las secciones originales. La sección D_3 (figuras 7.18 y 7.19) es prueba innegable de esta afirmación, puesto que se presenta como una sección totalmente independiente del resto del movimiento. La inclusión de este episodio dentro del movimiento debe ser vista como una derivación del sistema tonal expandido de Prokofiev. Existe un contraste marcado entre esta sección y las anteriores, definido principalmente por un cambio súbito de tempo y textura. El estatismo de la armonía y la ausencia de motivos melódicos confieren a esta sección un carácter único dentro del movimiento. Sin embargo, lo más inusual de este episodio es su estructura independiente de los motivos anteriores. No podemos, sin embargo, considerar esta sección como un nuevo grupo motívico, ya que el material que ésta presenta no será desarrollado posteriormente, contrariamente a los grupos **A**, **B** y **C**.

Figura 7.18. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 183-186.

Figura 7.19. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 187-188.

C_4^v (c. 196-205)

Como episodio conclusivo del grupo **D**, la sección C_4^v (figura 7.20) se presenta al motivo m_7^v (ver apéndice 3) como una transición armónica entre D_3 y A_1. En efecto, la alternancia entre las dos polaridades principales de la sección anterior (MI y sol, c. 187-188), es equilibrada por un intervalo pedal re-fa# en la voz superior de C_4^v (c. 196-202). La estructura armónica esta construida sobre un bajo que desciende en terceras o sus equivalentes enarmónicos: do#-la-fa#-mib-do. Esta progresión culmina en una superposición del acorde de Mi y RE (c. 204) que conduce a un movimiento melódico cadencial en la línea del bajo (re-do-sib) y permite la unión de la próxima sección en SIb.

Figura 7.20. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 116-203.

Grupo motívico **A** (c. 206-230)

A_1 (c. 206-210)

A_1^v (c. 211-214)

A_2 (c. 215-218)

A_2^v (c. 219-222)

A_3 (c. 223-230)

Grupo motívico **B**^{vt} (c. 231-238)

B_1^{vt} (c. 231-238)

La reexposición de la sección B_1 (figura 7.21) se realiza presenta una interesante duplicación de sus componentes melódicos, densificando drásticamente la textura. Esta sección se reexpone sobre la tonalidad de MIb (a diferencia de su versión original sobre SIb), lo cual reafirma su carácter transitorio entre los grupos **A** y **C**, ya que sirve como puente armónico entre estos grupos. Según el esquema tradicional de la Forma Sonata, la sección de transición entre dos grupos motívicos estables no debe necesariamente reexponerse sobre la tonalidad original. En este caso, los grupos **A** y **C** son reexpuestos sobre la misma tonalidad (SIb) y el grupo **B** sobre un cuarta ascendente, lo que favorece una transición coherente con el sistema tonal tradicional: Sib-Mib-Sib.

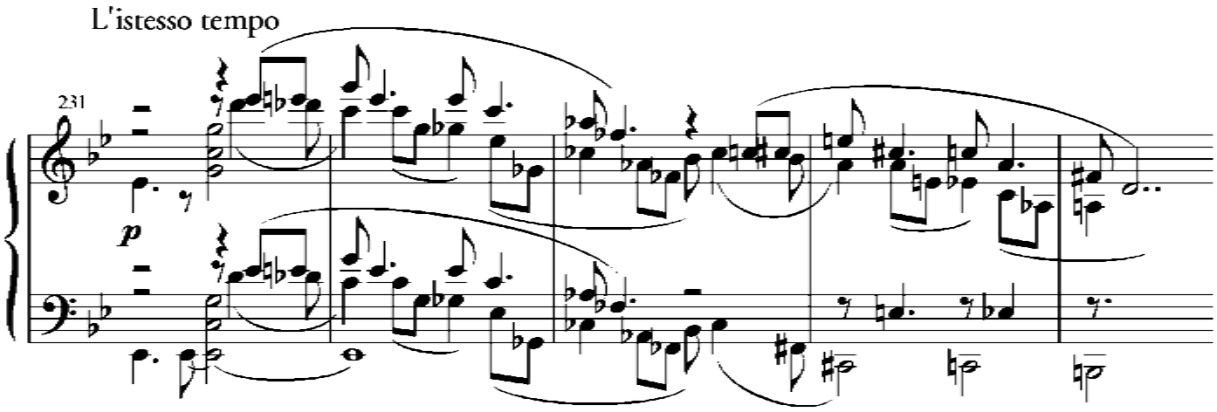


Figura 7.21. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 231-235.

Grupo motívico **C**^{vt} (c. 239-260)

C_1^t (c. 239-244)

C_2^t (c. 245-251)

Exponemos esta sección (figura 7.22) con la única finalidad de mostrar su exacta transposición sobre Sib, tonalidad original del grupo **A**.

Figura 7.22. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 245-249.

C_3^t (c. 252-256)

C_2^t (c. 257-260)

Grupo motívico **E** (episodio conclusivo) (c. 261-297)

B_1^{vt} (c. 261-264)

La coda final del movimiento (figura 7.23) está construida sobre material temático expuesto anteriormente. En efecto, a lo largo de toda la sección, observamos como Prokofiev utiliza los motivos m_4^v y m_8, alternados de manera similar que en las secciones B_2 (figura 7.9) y varias repeticiones transpuestas de B_1^v. En esta sección se omiten completamente los elementos motívicos de los grupos **A** y **C**, lo cual se opone al carácter conclusivo de una coda tradicional.

Figura 7.23. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 261-263.

B_1^{vt} (c. 265-268)

B_1^{vt} (c. 268-272)

B_1^{vt} (c. 273-277)

B_3 (c. 278-297)

Solamente al final de esta sección (figura 7.24) se densifica dramáticamente la textura, mediante pasajes virtuosos y una armonía excepcionalmente disonante en este movimiento, confiriendo al pasaje un carácter netamente conclusivo.

Figura 7.24. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 280-283.

Las escalas ascendentes de este episodio (figura 6.25) recuerdan a la enigmática aparición de la sección D_3. La tonalidad inicial del movimiento está enfatizada por un movimiento cadencial sugerido por las notas finales de las escalas (solb y mi) como doble apoyatura de V (fa) y la resolución sobre I.

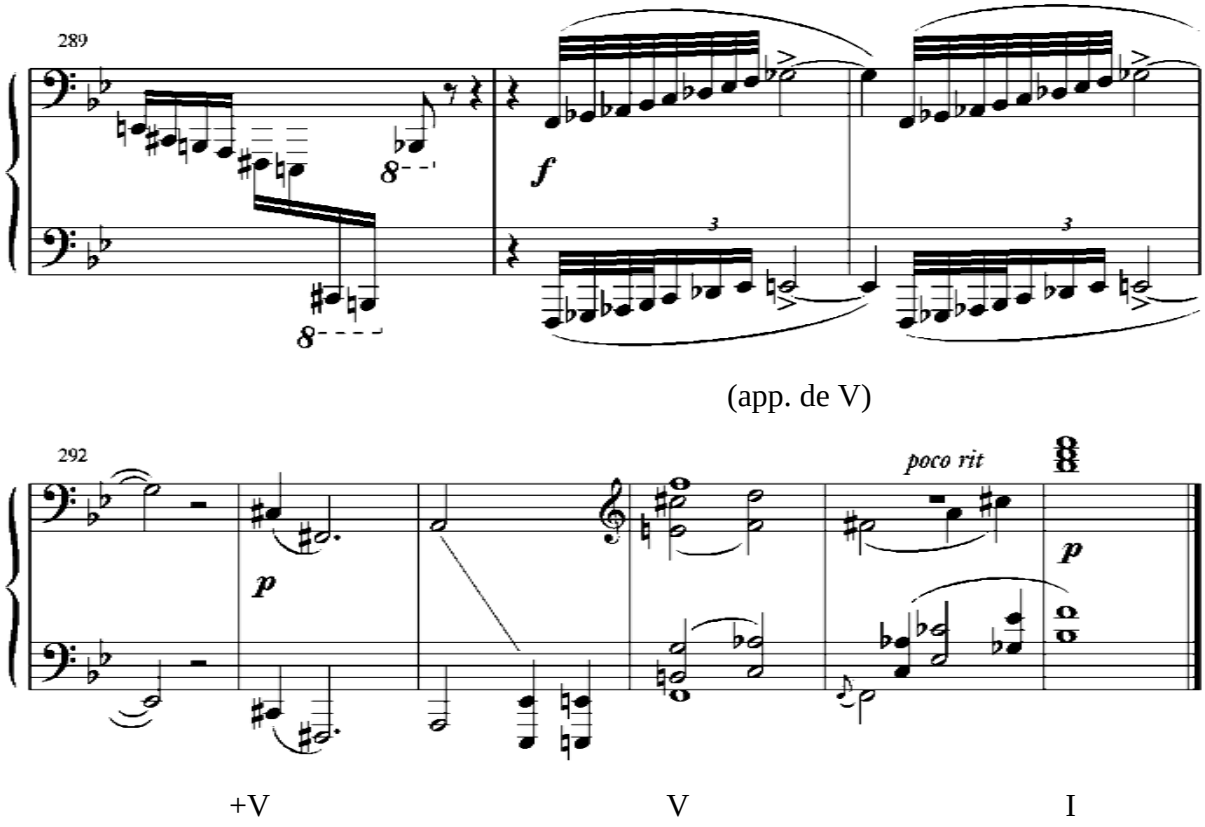


Figura 7.25. Prokofiev, Sonata No. 8, op. 84, primer movimiento, c. 289-297.

CAPÍTULO 8
CONCLUSIONES

8.1 Conclusiones parciales

Las conclusiones individuales de los movimientos analizados han sido organizadas en dos partes cada una: estructura formal y lenguaje armónico, con el objetivo de comparar posteriormente estos parámetros en conjunto.

8.1.1 Sonata No. 6 op. 82, primer movimiento

El siguiente esquema representa la estructura formal del movimiento[47]:

$A_1\ A_2\ A_1\ A_3\ A_1$ $B_1\ B_1^{t}\ B_1^{t}\ B_2$ $C_1\ C_2\ C_1^{v} C_2^{v} C_3 C_3^{v}\ C_4$ $D_1\ D_2\ D_3\ D_4\ D_5\ D_6\ D_7\ D_8\ D_9\ D_1^{t}$ $A_1\ A_2\ A_1\ A_3$ C_1^{vt} $D_9^{v}\ A_1^{v}$

A **B** **C** **D** $\mathbf{A^{v}}$ $\mathbf{C^{vt}}$ **E**

Figura 8.1. Estructura formal de la Sonata No. 6, op.82 (primer movimiento).

Las estructura de este movimiento presenta claras semejanzas con la Forma Sonata tradicional (aunque el segundo grupo reexpositivo $\mathbf{C^{vt}}$ no es presentado completamente). A pesar de las relaciones armónicas inusuales entre **A** y **C** (un tono de diferencia), la recapitulación se efectúa sobre la misma tonalidad que el primer grupo reexpositivo. En efecto $\mathbf{A^{v}}$ y $\mathbf{C^{v}}$ giran en torno al mismo centro tonal (la). Si bien este esquema no está construido en función del tiempo[48], presenta características similares a la forma sonata tradicional:

a) Hay una clara reexposición de la sección **A** ($\mathbf{A^{v}}$) seguida de la versión transpuesta de **C** ($\mathbf{C^{vt}}$) sin inclusión de **B**.

---

[47] Ver apéndice 4.

[48] Este esquema presenta únicamente el orden de aparición de cada sección y grupo motívico en función del número de compases. Sin embargo, para poder comparar los tres movimientos analizados, es necesario considerar sus estructuras proporcionalmente, es decir en función del tiempo (en valores relativos, por supuesto). Para esto hemos realizado un esquema comparativo en la página 107.

b) La sección **B** está dividida en dos partes: B_1 B_1^t B_1^t y B_2. Como explicamos anteriormente en nuestro análisis, esta sección está construida en forma de arco y es inestable armónicamente (mientras que **A** y **C** son estables). Por lo tanto podemos afirmar que B funciona como episodio transitivo o de enlace.

c) La sección **D**, conformada por varias secciones yuxtapuestas, no presenta elementos originales sino variaciones y superposiciones de motivos anteriormente presentados (principalmente m_1 y m_6). Esta sección esta construida a partir del desarrollo motívico del material presentado en **A**, **B** y **C**.

d) Al final de las reexposiciones de **A** y **C**, la sección D_9^v se une a A_1^v a manera de coda.

El lenguaje armónico de este movimiento está basado principalmente en la superposición de armonías opuestas, lo cual conduce generalmente a colores armónicos bitonales. Aunque la estructura presenta una concepción claramente tonal, la armonía disonante y ciertamente ambigua tiende a opacar la simpleza del plan armónico. Los elementos principales del lenguaje armónico en este movimiento son los siguientes:

a) Los colores armónicos se superponen: mezcla de modos y bitonalidad.
b) Las funciones tradicionales son sustituidas por funciones inusuales.
c) Se observa un lenguaje armónico disonante a partir de acordes alterados cromáticamente.
d) La interacción entre pedales y motivos melódicos origina colores armónicos inusuales.

8.1.2. Sonata No 7, op. 83, primer movimiento

La estructura de este movimiento se puede resumir en el siguiente esquema:

$A_1A_2A_3A_1^{v}A_4A_1^{vt}$ $B_1B_2B_3$ $C_1C_2C_1^{v}C_2^{v}$ $D_1D_2A_3^{v}A_1^{v}$ $D_2^{t}A_3^{vt}A_4^{v}B_1^{v}A_4^{v}B_2^{vt}B_3^{vt}A_3^{vt}C_1^{t}$ $B_1^{t}B_2^{t}B_3^{t}$ $C_1^{t}C_2^{t}$ A_5

A **B** **C** **D** $\mathbf{B^{t}}$ $\mathbf{C^{vt}}$ **E**

Figura 8.2. Estructura formal de la Sonata No. 7, op.83 (primer movimiento).

Este esquema presenta similitudes con la Forma Sonata tradicional ya que respeta los criterios de reexposición y desarrollo de los grupos motívicos. Sin embargo, la reexposición del primer grupo motívico no se presenta claramente, sino como parte del episodio central o "desarrollo" del movimiento. Solamente el segundo grupo motívico estable **C**, se presenta como una clara recapitulación después del desarrollo. La estructura de este movimiento puede resumirse de la siguiente manera:

a) El grupo motívico **A** no se reexpone de manera tradicional, sino mezclado con **D**, en una especie de desarrollo reexpositivo.
b) **B** y **C** se reexponen parcialmente al final del movimiento, transpuestos a una segunda mayor ascendente.
c) El grupo **D** (equivalente al desarrollo en la forma sonata clásica) está compuesto por múltiples secciones yuxtapuestas, en forma de collage sin realmente presentar una mezcla de motivos.
d) Los grupos **A** y **C** son estables armónicamente y presentan polaridades distanciadas por un tono (sib y lab)
e) La reexposición de **C** ($\mathbf{C^{vt}}$) se realiza sobre la misma polaridad de **A**, al estilo de la sonata clásica.

El lenguaje armónico de este movimiento es extremadamente disonante. La superposición de armonías opuestas es utilizada en casi todas las secciones del movimiento. La estructura melódica de los motivos principales se construye a partir secuencias cromáticas mezcladas con secuencias diatónicas. Existe una búsqueda de timbres y texturas que

sorprenden por su aridez o su estridencia. Podemos resumir la técnica armónica utilizada en este movimiento de la siguiente manera:

a) La mayoría de las secciones presentan un color tonal ambiguo, como producto del cromatismo de sus motivos melódicos y de la superposición de armonías opuestas.
b) Se observan acordes alterados cromáticamente o con notas añadidas.
c) Las modulaciones abruptas dentro de una misma sección son utilizadas con frecuencia.
d) El color armónico es estridente, árido y disonante.
e) Las notas o acordes pedales juegan un rol fundamental en la estabilidad armónica de una sección, ya que estas no se construyen a partir de esquemas funcionales tradicionales.

8.1.3. Sonata No 8, op. 84, primer movimiento

La estructura de este movimiento se presenta como una Forma Sonata clásica expandida pues el grupo motívico **B** constituye un elemento estable, al igual que **A** y **C**. La importancia de este grupo motívico en relación a los otros dos grupos, se observa en el siguiente esquema (desplegado en tres líneas debido a su longitud):

$A_1A_1^{v}A_2A_2^{v}A_3A_1A_1^{v}$ $B_1\,B_2\,B_1^{vt}\,B_1^{vt}$ $C_1C_2C_3\,C_2^{v}\,C_1^{vt}\,C_4$

A **B** **C**

$B_2^{v}\,B_1^{vt}\,B_2^{vt}\,A_3^{vt}\,B_1^{vt}\,B_1^{vt}\,A_1^{vt}\,A_3^{vt}\,B_1^{vt}\,B_1^{vt}\,B_1^{vt}\,B_1^{vt}\,D_1\,D_2\,A_1^{vt}\,D_2^{t}\,A_1^{vt}\,C_2^{vt}\,D_3\,C_4^{v}$

D

$A_1\,A_1^{v}\,A_2\,A_2^{v}\,A_3$ B_1^{vt} $C_1^{t}\,C_2^{t}\,C_3^{t}\,C_2^{t}$ $B_1^{vt}\,B_1^{vt}\,B_1^{vt}\,B_1^{vt}\,B_3$

A $\mathbf{B^{vt}}$ $\mathbf{C^{t}}$ **E**

Figura 8.3. Estructura formal de la Sonata No. 8, op.84 (primer movimiento).

El esquema muestra claramente la importancia conferida al grupo motívico **B**. En la Sexta y Séptima Sonatas, este grupo cumple una función netamente transitoria, por ser armónicamente inestable y proporcionalmente más breve que **A** y **C**. En este movimiento, **B** (o las secciones que lo conforman) se presenta en el episodio expositivo, en el desarrollo, en la reexposición y en la coda. A partir de estas observaciones podemos afirmar que **B** se comporta como un tercer grupo expositivo, al lado de **A** y **C**. La complejidad en la estructura de este movimiento (en relación a la Forma Sonata tradicional) reposa sobre la interacción de tres grupos motívicos principales. Por otro lado, existen elementos atípicos de la forma sonata tradicional (y en relación a las dos anteriores). La sección D_3 (figuras 7.18 y 7.19) no deriva de ninguna sección anterior y se expone aisladamente del resto de las secciones, lo que se opone al "desarrollo" de una sonata clásica. En resumen, la estructura de este movimiento presenta las siguientes características:

a) Existen tres grupos motívicos estables: **A**, **B**, **C**.
b) La exposición y reexposición de **A** y **C** se apega a los criterios de la forma sonata tradicional.
c) Los elementos de **B** se reexponen extensamente en la coda.
c) El "desarrollo" está construido a partir de la yuxtaposición e interacción de **A**, **B** y **C**.
d) La sección D_3 se presenta como un elemento aislado dentro del movimiento.

Según nuestro análisis, hemos podido comprobar que existe en este movimiento una significativa simplificación armónica con respecto a las sonatas anteriores. En efecto, la superposición de armonías ha sido sustituida por una armonía consonante, que busca efectos colorísticos mediante la yuxtaposición (no superposición) de armonías diferentes. A pesar de un plan armónico que concede grandes libertades a las reglas tradicionales, la armonía mantiene una transparencia notable a lo largo del movimiento. Únicamente en los pasajes cromáticos (figura 7.24) existen armonías disonancias y armonías no tonales. En resumen, el lenguaje presenta las siguientes características:

a) El color armónico está basado en tríadas y tétradas mayores y menores.
b) Los efectos colorísticos se originan a partir de la yuxtaposición de armonías diferentes.
c) Se observan cromatismos y disonancias en breves pasajes o como producto de la técnica polifónica tradicional en algunas secciones.
d) El plan armónico está basado en el sistema tonal expandido.
e) Hay una notable mayoría de relaciones funcionales tradicionales.

8.2 Conclusiones Finales

El análisis individual de los primeros movimientos de las "Sonatas de la Guerra" muestra claramente la estructura y el lenguaje armónico utilizado en cada uno de ellos. Sin embargo, para poder formular conclusiones referentes a la evolución de estas obras como conjunto, es necesario establecer un análisis comparativo de los resultados obtenidos.

8.2.1 Estructura

Los diagramas formales presentados anteriormente, resumen claramente la organización y disposición de los elementos estructurales de cada movimiento analizado. En efecto, podemos observar en estos esquemas, el orden de aparición de cada sección y grupo motívico que contiene cada episodio. Es evidente que una comparación basada sobre este parámetro no mostraría relaciones cuantitativas comparables, ya que la duración de cada movimiento es diferente. Por lo tanto hemos elaborado un esquema proporcional en función del tiempo, sustituyendo la duración total de cada movimiento por un tiempo único, permitiendo así una comparación basada en proporciones y no en duraciones reales.

La duración real de cada grupo motívico ha sido determinada por simple observación[49]. A partir de estos datos hemos elaborado una tabla de duraciones para cada movimiento:

[49] A partir de grabaciones en disco compacto (ver referencias discográficas), hemos determinado las duraciones aproximadas de cada grupo motívico.

Grupos Motívicos (duración en segundos)

	A	B	C	D	A	B^t	C^t	E	Total
Sonata No. 6	50	36	113	191	25	-	46	47	508
Sonata No. 7	49	51	101	135	-	16	99	39	490
Sonata No. 8	117	49	153	275	86	28	97	68	873

Figura 8.4. Duración aproximada de los grupos motívicos de cada movimiento.

Esta tabla nos permite observar las relaciones temporales que existen entre los grupos motívicos de cada movimiento. Sin embargo, para poder comparar estos resultados entre las tres sonatas, es necesario establecer un tiempo común. Si asignamos a cada tiempo total un tiempo igual a 100 (arbitrariamente), podemos homogeneizar los resultados obtenidos sobre una misma escala:

Grupos Motívicos (tiempo aproximado en base a 100)

	A	B	C	D	A	B^t	C^t	E	t=100
Sonata No. 6	9.8	7	22.2	37.5	4.9	-	9.05	9.25	100
Sonata No. 7	10	10.4	20.6	27.5	-	3.2	20.2	7.9	100
Sonata No. 8	13.4	5.6	17.5	31.5	9.8	3.2	11.1	7.7	100

Figura 8.4. Duración proporcional de los grupos motívicos de cada movimiento.

Partiendo de los valores obtenidos en esta tabla podemos esquematizar la estructura de los tres movimientos sobre una misma longitud, lo que permite visualizar las proporciones reales de cada grupo motívico:

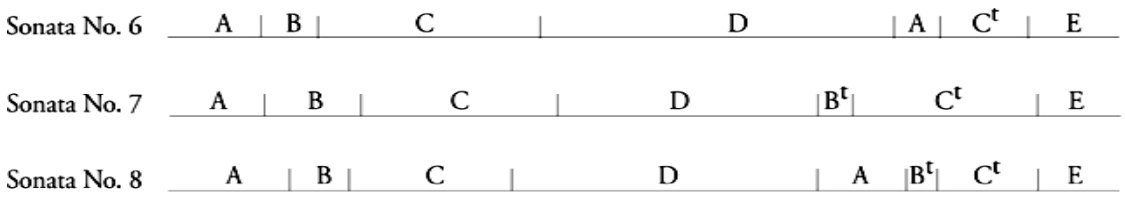


Figura 8.5. Esquema comparativo de la estructura formal de los tres movimientos analizados.

Este esquema muestra claramente las relaciones estructurales que existen entre los tres movimientos:

a) Los grupos **A** y **C** son más extensos que **B** en la exposición. Sin embargo, el grupo $\mathbf{B^t}$ es casi tan extenso a los grupos adyacentes en la Octava Sonata.
b) El grupo **D** (desarrollo) es el más extenso en los tres movimientos.
c) El grupo **E** es proporcionalmente igual en los tres movimientos.
d) Únicamente la Sonata No. 8 presenta una reexposición completa de los tres primeros grupos motívicos, lo cual muestra la importancia conferida al grupo **B** en relación a **A** y **C**.

En general, podemos afirmar que los tres movimientos analizados tienen una estructura similar a la Forma Sonata tradicional. Sin embargo, la Sonata No. 8 presenta una estructura más compleja que las precedentes ya que propone un esquema basado en tres grupos motívicos principales. Si bien, esto se produce de manera sutil, es indudable que a nivel formal, Prokofiev no dio su brazo a torcer ante las acusaciones hechas en su contra. Más aún, podemos afirmar que esta irreverente desobediencia forma parte de la voluntad que siempre caracterizó al compositor ruso.

8.2.2 Lenguaje Armónico.

Las conclusiones individuales de cada movimiento muestran una clara diferencia entre las Sonatas No. 6 y 7 y la Sonata No 8. Aunque el plan armónico es similar (tonalidad expandida) el color armónico es mucho más simple en la última sonata del grupo. La técnica de superposición armónica característica de la Sexta y Séptima Sonatas se sustituye por una técnica más simple de yuxtaposición de acordes implícita en el dibujo melódico de los motivos principales. Por otro lado, la estructura de los acordes en la Octava Sonata se construye a partir relaciones interválicas tonales, basados en las relaciones de tercera[50]. A pesar de un plan armónico expandido, el color armónico consonante predomina auditivamente sobre la complejidad estructural.

[50] A diferencia de las relaciones más complejas como la cuarta o el tritono.

En los siguientes cuadros comparativos podemos observar las similitudes y diferencias del lenguaje armónico entre los primeros movimientos de las “Sonatas de la Guerra”:

Sonatas Nos. 6, 7 y 8

Plan armónico basado en el sistema tonal expandido
Modulaciones dentro de una misma sección.
Sustitución de funciones tradicionales por funciones inusuales
Creación de colores armónicos a partir de la interacción entre pedales y sonidos

Figura 8.6. Similitudes del lenguaje armónico entre los movimientos analizados.

Sonatas Nos. 6 y 7	Sonata No. 8
Superposición de colores armónicos	Yuxtaposición de colores armónicos
Mezcla de modos y bitonalidad	Armonía tonal basada en la escala diatónica
Acordes alterados cromáticamente	Tríadas y tétradas mayores y menores
Color armónico estridente, árido y disonante	Color armónico consonante

Figura 8.6. Diferencias del lenguaje armónico entre los movimientos analizados.

La simplificación del color armónico en la Octava Sonata fue la manera más efectiva que tuvo Prokofiev para convencer a la censura y al pueblo de su pronta “conversión al comunismo” a raíz de la críticas y rechazos en general. Sin embargo, es obvio que la inteligencia del compositor estaba muy por encima de sus detractores, ya que los cambios realizados sobre su lenguaje musical sólo tuvieron efecto a niveles superficiales. Por el contrario, es de nuestro parecer que Prokofiev acentuó su odio contra el régimen Soviético de manera sarcástica, al igual que muchos otros compositores rusos.

REFERENCIAS

Referencias Bibliográficas

Fiess, S. (1994). *The Piano Works of Serge Prokofiev*. Londres: The Scarecrow Press.

Kotska, S y Payne, D. (1994).*Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music*. (3ª Ed.). Boston: McGraw-Hill.

Prokofiev, S. (1985). *Sonatas for Piano, Volumen 1: Sonatas 1-5*. Londres: Boosey & Hawkes.

Prokofiev, S. (1985). *Sonatas for Piano, Volumen 2: Sonatas 6-9*. Londres: Boosey & Hawkes.

Prokofiev, S. (1991). *Soviet Diary 1927 and Others Writings*. Trad. de O. Prokofiev. Londres: Faber and Faber.

Riasanovsky, N. (1994). *Histoire de la Russie*. Trad. de A. Berelowitch. Paris: Bouquins. (Trabajo original publicado en 1993).

Roberts, P. (1993). *Modernism in Russian Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Robinson, R. (2002). *Sergei Prokofiev*. Northeastern University Press.

Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. Nueva York: W.W. Norton & Company, inc.

Rosen, C. (1997). *The Classical Style*. Nueva York: W.W. Norton & Company, inc.

Schoenberg, A. (1966). *Harmonielehre*. Viena: Universal Edition.

Schoenberg, A. (1969). *Structural Functions of Harmony*. Nueva York: W.W. Norton & Company, inc.

Referencias Discográficas

"Prokofiev Piano Sonatas 7 & 8", interpretado por Yefim Bronfman. CBS Records MK 44680 (CD), 1988.

"Ravel: Gaspard de la Nuit - Prokofiev: Piano Sonata No. 6", interpretado por Ivo Pogorelich. Deutsche Grammophon 413 363-2, 1983.

APÉNDICE No. 1

TABLA DE MOTIVOS DE LA SONATA No. 6, Op. 82, PRIMER MOVIMIENTO

APÉNDICE No. 2

TABLA DE MOTIVOS DE LA SONATA No. 7, Op. 83, PRIMER MOVIMIENTO

APÉNDICE No. 3

TABLA DE MOTIVOS DE LA SONATA No. 8, Op. 84, PRIMER MOVIMIENTO

APÉNDICE No. 4
ESQUEMAS FORMALES Y ARMÓNICOS

Como complemento a las conclusiones presentadas en el capítulo 8, los siguientes esquemas muestran en detalle la estructura formal y armónica de cada movimiento analizado.

La nomenclatura que utilizamos aquí es similar a la empleada en el capítulo 4 con algunos elementos añadidos:

A	Grupo motívico original
$\mathbf{A^{v}}$	Grupo motívico variado
$\mathbf{A^{t}}$	Grupo motívico transpuesto
$\mathbf{A^{vt}}$	Grupo motívico variado y transpuesto
m	Motivo original
m^{v}	Motivo variado
m^{t}	Motivo transpuesto
m^{vt}	Motivo variado y transpuesto
(do, re, etc)	Raíces sugeridas de acordes sin funcionalidad
(d)	Modo dórico
□	Polaridad (en el caso de la Sonata Op. 83)

APÉNDICE No. 5

CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE MUSICAL DE SERGEI PROKOFIEV

Prokofiev ha sido considerado como el precursor de la tonalidad expandida. Su lenguaje armónico, innegablemente novedoso para la época, no es otra cosa que una extensión del sistema tonal tradicional. La funcionalidad y la jerarquía entre grados están presentes en toda su música y la estructura armónica de sus obras reposa sobre un esquema de corte clásico. A pesar de un rechazo aparente a los nuevos modelos, Prokofiev se destaca entre los músicos del siglo XX por ser uno de los compositores más originales

El sistema tonal tradicional está basado en la escala diatónica mayor. Las relaciones armónicas que existen entre sus grados han sido organizadas y jerarquizadas bajo el nombre de "funcionalidad". Este concepto subsistió durante tres siglos, siguiendo una evolución lineal y progresiva desde el barroco hasta el advenimiento de la atonalidad, a principios del siglo XX. El sistema tonal está organizado según el ciclo de quintas, siendo la quinta el primer intervalo distinto al unísono en la serie de los armónicos. Esta relación determina la jerarquía entre los distintos grados de la escala. Por lo tanto, la relación V-I (dominante-tónica) es la más fuerte de todo el sistema, pues involucra a los dos primeros eslabones del ciclo. La atracción que existe entre una función y otra está determinada por la relación armónica que existe entre los distintos grados de la escala diatónica.

La línea melódica (plano horizontal) no puede existir aislada del tejido armónico (plano vertical). Esta interdependencia es natural puesto que la melodía y la armonía se rigen bajo las mismas reglas. La resolución de un intervalo disonante en uno consonante es equivalente al movimiento dominante-tónica en una cadencia perfecta. Una de las características principales de las obras tonales es la perfecta sincronización que existe entre melodía y armonía. Los movimientos cadenciales de una melodía (segundo grado-primer grado, o séptimo grado-primer grado), están generalmente enfatizados por funciones armónicas que sugieren reposo. A partir de estas pausas o cadencias, el oído puede determinar el fin de un episodio y el comienzo de otro, ya sea nuevo o repetido. Es justamente la sucesión de episodios lo que determina la estructura de una obra musical. A partir de este razonamiento,

podemos afirmar que la armonía es generadora de forma ya que es el elemento más poderoso y efectivo para construir el discurso musical.

El sistema tonal expandido incluye relaciones funcionales distintas a aquellas empleadas por los compositores clásicos y románticos. Aunque la hegemonía del intervalo de quinta había ya desaparecido con el ciclo de terceras[51], el sistema tonal permaneció prácticamente invariable hasta finales del siglo XIX. Paralelamente a las propuestas de Schoenberg y Debussy, la tonalidad expandida de Prokofiev se destaca entre las tendencias musicales de su época por su originalidad y modernidad. En este sistema el V grado de la escala es substituido por grados lejanos como II, III, +IV y VI. Las modulaciones al III, IV y V grados son reemplazadas por modulaciones a grados vecinos (un semitono o un tono de diferencia). La gran flexibilidad de este sistema implica una mayor riqueza armónica y melódica. Esta libertad no significa, sin embargo, falta de coherencia. En efecto, Prokofiev comprende muy bien la importancia del equilibrio armónico dentro de un episodio. Para compensar la gran diversidad de posibilidades, el compositor mantiene un severo sentido de la forma y de la estructura.

Tonalidad Expandida

En el sistema tonal expandido el concepto de tónica todavía subsiste. Esta función, sin embargo, no es exclusiva del primer grado. La ruptura del ciclo de quintas permite el uso de tónicas sobre grados no tradicionales, como el segundo o el séptimo. Las técnicas que permiten el desplazamiento de funciones tradicionales sobre grados inusuales son muy variadas. En la música de Prokofiev[52], podemos observar el uso de tres procedimientos principalmente:

[51] Compositores como Schubert y Liszt emplearon el ciclo de terceras como alternativa al ciclo de quintas. Las modulaciones implícitas en este nuevo sistema (por ejemplo, Do menor-Mi Mayor) no requerían pasos intermediarios.

[52] Algunos de estos ejemplos y características han sido tomados de la obra *The Piano Works of Serge Prokofiev* de Stephen C.E. Fiess (ver referencias bibliográficas).

a) Enfatizar un acorde prolongándolo a manera de un pedal armónico.

b) Recargar un acorde de notas añadidas, generalmente segundas y cuartas aumentadas.

c) Repetir un acorde (ostinato rítmico), con el objetivo de dar estabilidad a un pasaje.

En la tonalidad expandida, la tradicional oposición balanceada entre sostenidos y bemoles todavía se mantiene. En el siguiente ejemplo observamos que el efecto depresivo ejercido por los bemoles es equilibrado por los sostenidos. Prokofiev explotó esta técnica para desarrollar un sistema de atracción efectivo entre tonos vecinos (figura A5.1).

Figura A5.1. Prokofiev, Sonata No. 5 op. 38, primer movimiento, c. 1-9.

Cuando analizamos la expansión tonal sobre el plan armónico de una obra, el predominio de segundas terceras y tritonos es evidente. En la Quinta Sonata de Prokofiev el esquema general se resume de la siguiente manera: RE-SOL#-MI-SIb-E-D-Sib-E-SIb. La

relación de cuarta aumentada que existe entre SIb y MI sustituye a la tradicional relación de quinta entre tónica y dominante.

Técnica Modulativa

Las modulaciones en el sistema tonal expandido se efectúan según procedimientos armónicos novedosos:

a) Simplificando la textura para preparar el paso hacia la nueva tonalidad, mediante el uso de un acorde o escala de enlace (figura A5.2).

Figura A5.2. Prokofiev, Rondó op. 52 No. 2 (1928), c. 76-79.

b) Superponiendo la nueva tónica al acorde precedente (figura A5.3).

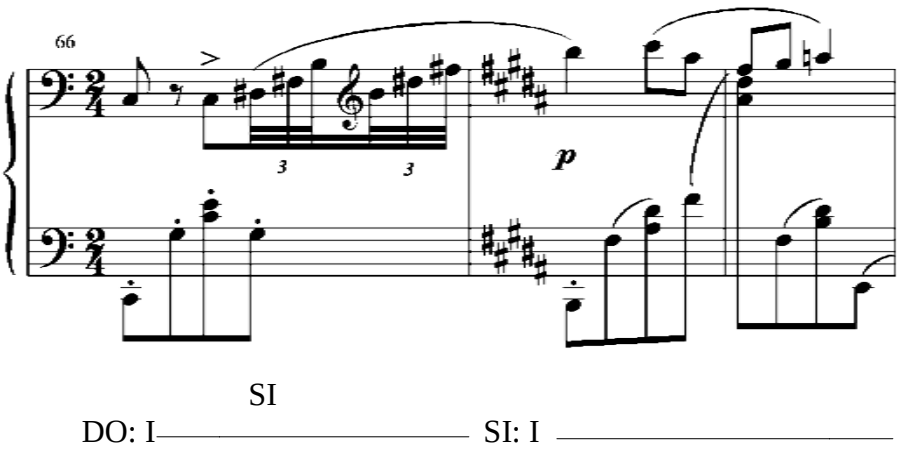


Figura A5.3. Prokofiev, Rondó op. 52 No. 2 (1928), c. 66-68.

c) Insertando una zona tonal neutra (figura A5.4).

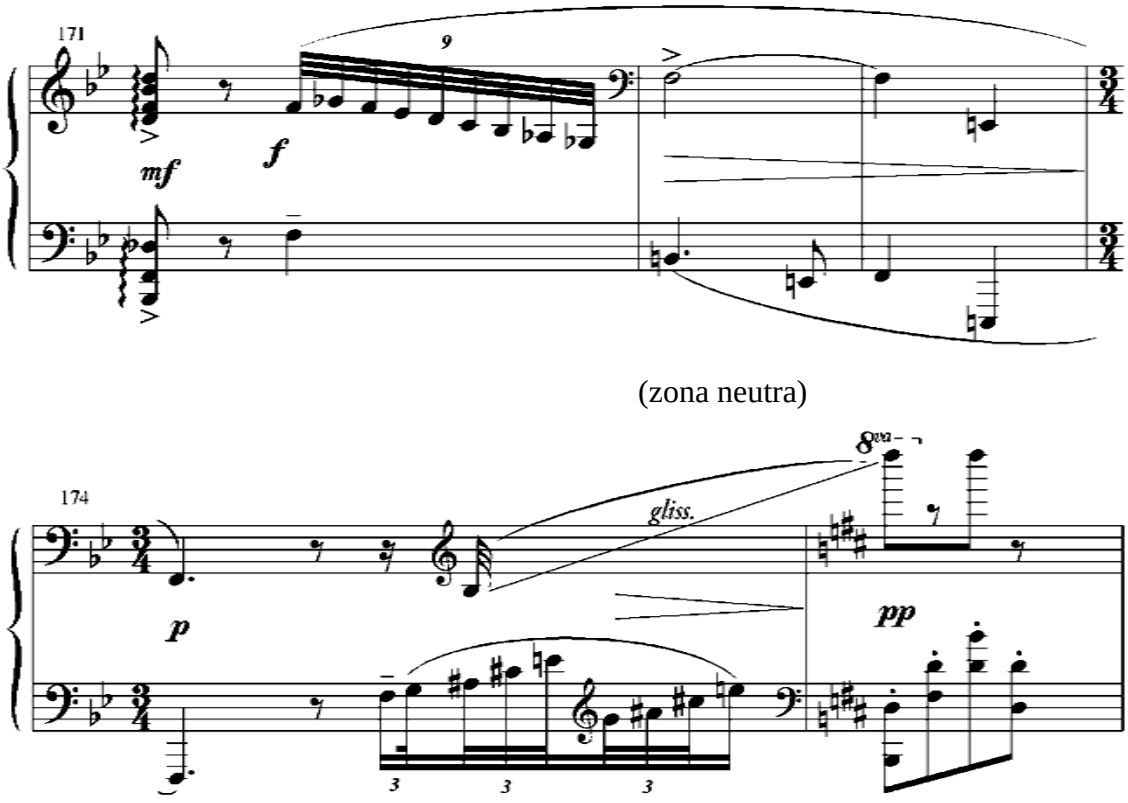


Figura A5.4. Prokofiev, Rondó op. 52 No. 2 (1928), c. 171-175.

d) Alterando cromáticamente un pasaje (figura A5.5).

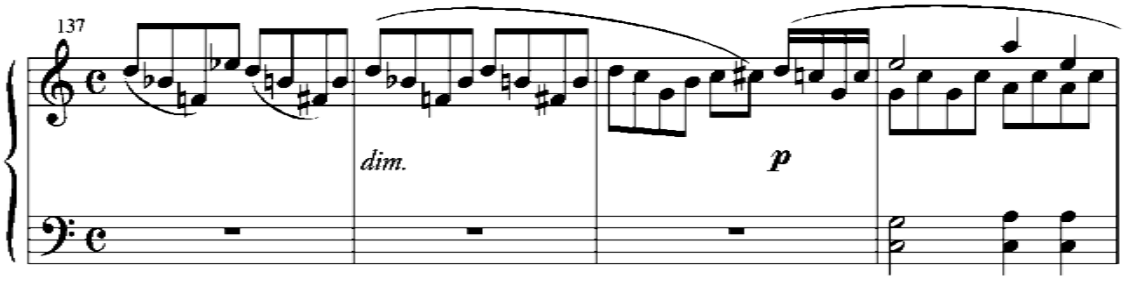


Figura A5.5. Prokofiev, Sonata No 5 op. 38, primer movimiento, c. 137-140.

Color Armónico

El color armónico de Prokofiev está basado fundamentalmente en tríadas y tétradas. A diferencia de Scriabin o Debussy, el compositor raramente utiliza armonías cuartianas. De corte tonal, sus cadencias generalmente resuelven sobre grados inesperados y dan paso a modulaciones abruptas. En realidad, lo que podría ser una relación armónica ilógica (I-+IV-I), no es más que una relación común (I-V-I) en el lenguaje de Prokofiev:

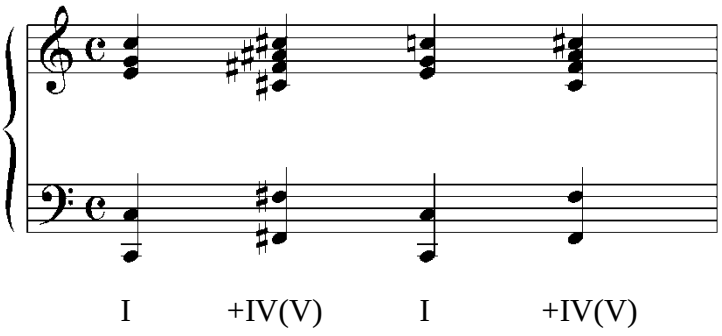


Figura A5.6. Ejemplo de sustitución armónica (elaborado por el autor).

Los elementos recurrentes del lenguaje armónico de Prokofiev son innumerables. Desde sus primeras obras de conservatorio hasta sus últimas sonatas para piano, el compositor utiliza técnicas de armonización como producto de la búsqueda de un lenguaje personal. Estos elementos se pueden resumir de la siguiente manera:

a) Substitución armónica: reemplazo de un acorde tradicional por uno construido sobre un grado vecino (figuras A5.7 y A5.8).

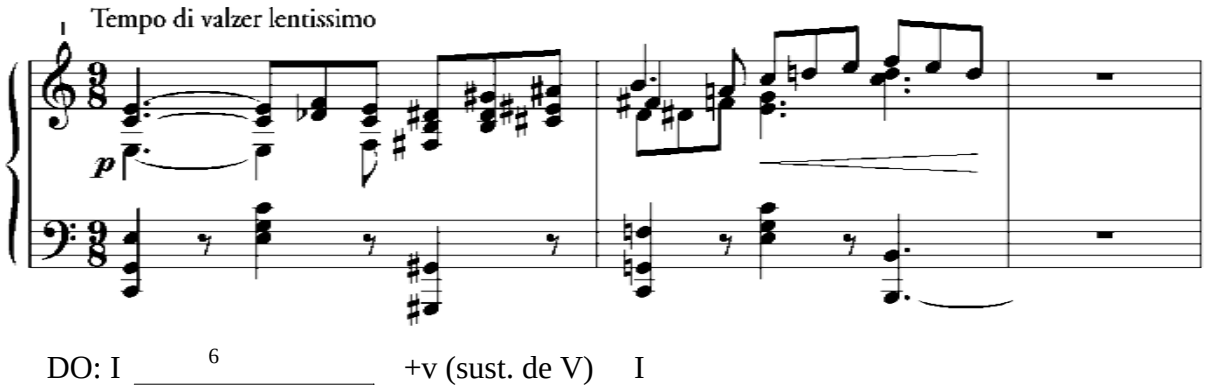


Figura A5.7. Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, tercer movimiento, c. 1-2

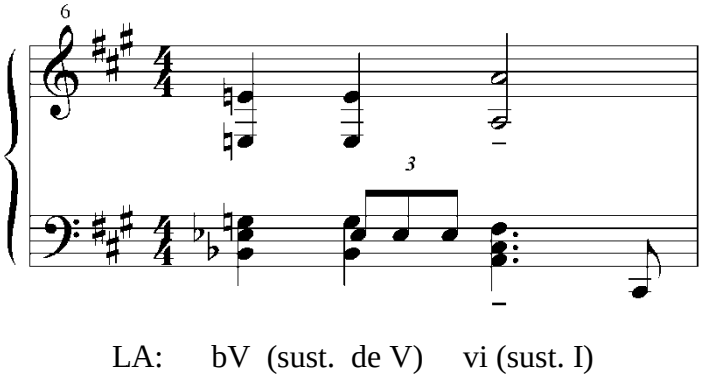


Figura A5.8. Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, primer movimiento, c. 6.

b) Movimiento cromático oblicuo: creación de nuevos acordes por movimiento cromático de una o varias voces opuestas a un pedal armónico (figura A5.9).

Figura A5.9. Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 14.

c) Elisión armónica: omisión de un acorde dentro de una progresión armónica lógica (figura A5.10).

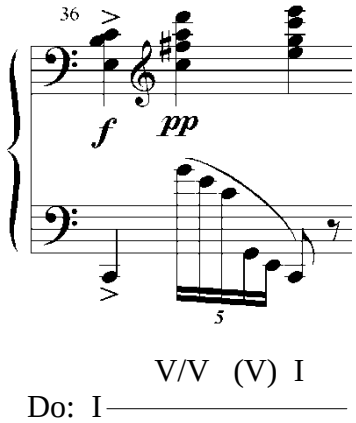


Figura A5.10. Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 36.

d) Paralelismo: movimiento paralelo de dos o más voces: (figura A5.11)

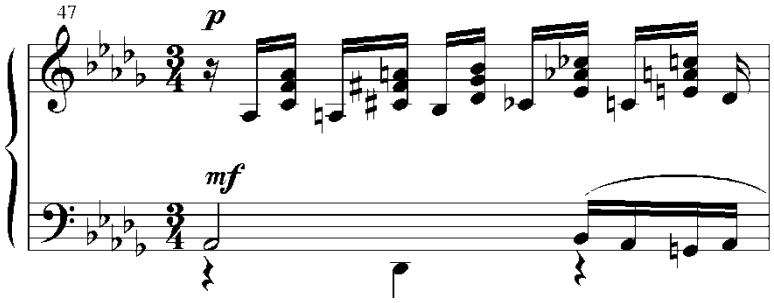


Figura A5.11. Prokofiev, Sonata No. 8 op. 84, segundo movimiento, c. 47.

e) Armonías basadas en escalas inusuales: Acordes construidos sobre escalas extrañas a la tonalidad clásica (figura A5.12).

Figura A5.12. Prokofiev, Sonata No. 9 op. 103, cuarto movimiento, c. 27-29.

f) Modulaciones inesperadas: movimiento armónico hacia tonalidades no tradicionales (figura A5.13).

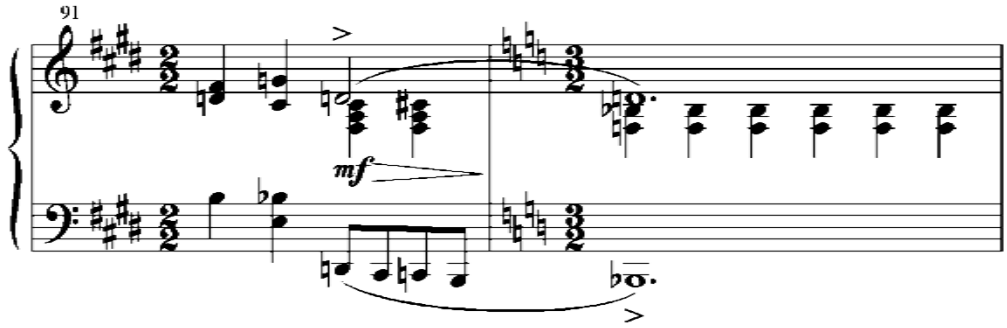


Figura A5.13. Prokofiev, Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 91-92.

g) Armonías cromáticas y acordes con notas alteradas: en estos acordes se utilizan armonías provenientes de funciones secundarias (dominante de dominante) e incluso más alejadas (figura A5.14).

Figura A5.14. Prokofiev: Sonata No. 7 op. 83, segundo movimiento, c. 44-45

h) Superposición de acordes y bitonalidad: utilización de dos o más tríadas en un mismo acorde y contrapunto bitonal (figura A5.15).

Figura A5.15. Prokofiev: Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c. 30-32.

i) Acordes con notas añadidas: generalmente segundas mayores y menores añadidas a una tríada (figura A5.16).

Figura A5.16. Prokofiev: Sonata No. 6 op. 82, segundo movimiento, c.1.

Técnica Polifónica

La técnica polifónica de Prokofiev está basada en las tradiciones de la escuela Rusa. La conducción de voces por grado conjunto (es decir, evitando saltos abruptos) y el movimiento lógico de las voces son dos de sus características más conocidas. Mikhail Glinka, fue el primero en formular las reglas y lineamientos que influirían a los músicos de las generaciones siguientes. Según él, la belleza de la polifonía residía en la libertad e independencia de cada voz. La técnica polifónica de Prokofiev se resume en sus propias palabras: "¿Dónde, si no en la polifonía, podemos encontrar el camino a la innovación?" Si bien es cierto que el estilo polifónico de Taneiev y Glazunov se basaba en la imitación y los elementos típicos del contrapunto tradicional, Prokofiev concedía mayores libertades a las voces, unidas por fuerzas de atracción dirigidas hacia un centro tonal común"[53] (Roberts, 1993, p. 29)

a) Prokofiev utilizaba frecuentemente el movimiento paralelo entre dos voces o entre acordes de tres y cuatro notas: (figura A5.17)

Figura A5.17. Prokofiev: Sonata No. 5 op. 38, primer movimiento, c. 25-32.

[53] Original en inglés: "Where, if not in polyphony, can one find the road to innovation?" (traducción del autor).

b) Estos paralelismos, en su mayoría “perfectos”, son el resultado del movimiento independiente de las voces, contrariamente a las progresiones de Debussy o Ravel, cuyas intenciones son puramente efectistas (figura A5.18).

Figura A5.18. Prokofiev: Sonata No. 5 op. 38, tercer movimiento, c. 130-132.

APÉNDICE No. 6

CATÁLOGO DE OBRAS DE SERGEI PROKOFIEV

El siguiente apéndice contiene la totalidad de las obras de Sergei Prokofiev y está organizado por géneros musicales, manteniendo un orden cronológico de cada obra[54]

I. Dramas Musicales

A. Óperas

Maddalena. Op. 13. Compuesta entre 1911-13. Sólo la primera escena fue publicada. Libreto de Magda Liben y Prokofiev. Graz, Austria, 1981

El Jugador. Op. 24. Compuesta entre 1915-17. Libreto de Prokofiev, inspirado en la novela de Dovstoievsky. Bruselas, 1929.

El Amor por Tres Naranjas. Op 33. Compuesta en 1919. Libreto de Prokofiev, de una adaptación de Meyerhold de una obra de Carlo Gozi. Chicago, 1921.

El Ángel de Fuego. Op. 37. Compuesta entre 1917-19. Libreto de Prokofiev, a partir de la novela de Valery Bryusov. Venecia, 1955.

Semyon Kotko. Op. 86. Compuesta en 1939. Libreto de Prokofiev y Valentín Kataev, inspirado en la novela de Kataev, *Soy un Hijo del Pueblo Trabajador*. Moscú, 1940.

Compromiso en un Monasterio. Op.86. Compuesta entre 1940-41. Libreto de Prokofiev y Mira Mendelson-Prokofiev, a partir de la obra *The Duenna* de Richard Brinsley Sheridan. Leningrado, 1946.

Guerra y Paz. Op 91. Compuesta entre 1941-52. Libreto de Prokofiev y Mira Mendelson-Prokofiev, inspirado en la novela de Tolstoy. Moscú, 1957.

Historia de un Hombre Real. Op. 117. Compuesta entre 1947-48. Libreto de Prokofiev y Mira Mendelson-Prokofiev, inspirado en la novela de Boris Polevoy. Moscú 1960.

B. Ballets

El Bufón (Chout). Op. 21. Compuesto en 1915. Revisado en 1920. Paris, 1921.

Trapecio. Sin número de opus. Compuesto en 1924.

---

[54] Este catálogo ha sido extraído principalmente de la biografía de Prokofiev escrita por Harlow Robinson (ver referencias bibliográficas).

Le Pas d'Acier[55]. Op. 41. Compuesto entre 1925-36. Paris, 1927.

El Hijo Pródigo. Op. 46. Compuesto entre 1928-29. Paris, 1929.

Sobre el Dniepr. Op.51. Compuesto entre 1930-31. Paris, 1932.

Romeo y Julieta. Op. 64. Compuesto entre 1935-36. Brno, Checoslovaquia., 1938.

Cenicienta. Op. 87. Compuesto entre 1940-44. Moscú, 1945.

La Flor de Piedra. Op. 118. Compuesto entre 1948-53. Moscú 1954.

C. Música para Teatro

Noches Egipcias. Sin número de opus. Compuesta en 1933-34. Producción de Tairov para el Teatro de Cámara de Moscú. 1934

Boris Godunov. Op. 70-bis. Compuesta en 1936. Producción de Meyerhold sobre la tragedia de Pushkin.

Eugene Onegin. Op. 71. Compuesta en 1936. Producción de Tairov para el Teatro de Cámara de Moscú, sobre la novela de Pushkin.

Hamlet. Op.77. Compuesta en 1937-38. Producción de Sergei Radlov sobre la tragedia de Shakespeare. Leningrado, 1938.

II. Música para Cine

Teniente Kijé. Sin número de opus. Compuesta en 1933 para el filme dirigido por Alexander Faintsimmer.

La Reina de Espadas. Op. 70. Compuesta en 1936 para el filme dirigido por Mikhail Romm.

Alexander Nevsky. Sin número de opus. Compuesta en 1938 para el filme dirigido por Sergei Einsestein.

Lermontov. Sin número de opus. Compuesta entre 1941-42 para el filme dirigido por Alexander Gendelstein. Inconclusa.

Tonya. Sin número de opus. Compuesta en 1942 para el filme dirigido por Abram Room.

[55] La Era de Acero

Kotovsky. Sin número de opus. Compuesta en 1942 para el filme dirigido por Alexander Faintsimmer.

Partisanos de la Estepa Ucraniana. Sin número de opus. Compuesta en 1942 para el filme dirigido por Igor Savchenko.

Iván el Terrible. Op. 116. Compuesta entre 1942-46 para el filme dirigido por Sergei Einsestein.

III. Música orquestal

A. Sinfonías y Sinfonietas

Sinfonieta en La mayor. Op. 5. Compuesta en 1909; revisada en 1914. Petrogrado, 1915.

Sinfonía No. 1 ("Clásica") en Re mayor. Op. 25. Compuesta entre 1916-17. Petrogrado, 1918.

Sinfonía No. 2 en Re menor. Op. 40. Compuesta entre 1924-25. Paris, 1925.

Sinfonía No. 3 en Do menor. Op. 44. Compuesta en 1928. Paris, 1929.

Sinfonieta en La mayor. Op. 48. (Revisión de la Op. 5) Compuesta en 1929. Moscú, 1930.

Sinfonía No. 4 en Do mayor. Op. 47. Compuesta en 1930. Boston, 1930.

Sinfonía No. 5 en Si bemol mayor. Op. 100. Compuesta en 1944. Moscú 1945.

Sinfonía No. 6 en Mi bemol menor. Op. 111. Compuesta entre 1945-47. Leningrado, 1947.

Sinfonía No. 7 en Do sostenido menor. Op. 131. Compuesta entre 1951-52. Moscú, 1952.

B. Conciertos

Concierto No. 1 para Piano y Orquesta en Re bemol mayor. Op. 10. Compuesto entre 1911-12. Moscú, 1912.

Concierto No. 2 para Piano y Orquesta en Sol menor. Op. 16. Compuesto en 1913; revisado en 1923. Pavlosk, 1913. Paris, 1924.

Concierto No. 1 para Violín y Orquesta en Re mayor. Op. 19. Compuesto entre 1916-17. Paris, 1923.

Concierto No. 3 para Piano y Orquesta en Do mayor. Op. 26. Compuesto entre 1917-21. Chicago, 1921.

Concierto No. 4 para Piano y Orquesta en Si bemol mayor, para la mano izquierda. Op. 53. Compuesto en 1931. Berlín, 1956.

Concierto No. 5 para Piano y Orquesta en Sol mayor. Op. 55. Compuesto en 1932. Berlín, 1932.

Concierto No. 2 para Violín y Orquesta en Sol menor. Op. 63. Compuesto en 1935. Madrid, 1935.

Concierto para Violoncello y Orquesta en Mi menor. Op. 58. Compuesto entre 1936-38. Moscú, 1938.

Sinfonía Concertante para Violoncello y Orquesta en Mi menor. Op. 125. Compuesta entre 1950-52. Copenhagen, 1954.

C. Suites

"*Alla y Lolly*, la Suite Escita". Suite para gran orquesta. Op. 20. Compuesta entre 1914-15. Petrogrado, 1916.

El Bufón (Chout). Suite sobre el ballet. Op. 21-bis. Compuesta en 1922. Bruselas, 1924.

El Amor por Tres Naranjas. Suite sobre la ópera. Op. 33-bis. Compuesta en 1924. Paris, 1925.

Le Pas d'Acier. Suite sobre el ballet. Op. 41-bis. Compuesta en 1926. Moscú, 1928.

El Hijo Pródigo. Suite sobre el ballet. Op. 46-bis. Compuesta en 1929. Paris, 1931.

"Cuatro Retratos y Desenlace de *El Jugador*", suite sinfónica para gran orquesta. Op. 49. Compuesta en 1931. Paris, 1932.

Sobre el Dniepr. Suite sobre el ballet. Op. 51-bis. Compuesta en 1933. Paris, 1934.

Teniente Kijé. Suite sobre el filme. Op 60. Compuesta en 1934. Moscú, 1934.

Noches Egipcias. Suite sobre la obra de teatro. Op. 61. Compuesta en 1934. Moscú 1934.

Romeo y Julieta. Primera suite sobre el ballet. Op. 64-bis. Compuesta en 1936. Moscú, 1936.

Romeo y Julieta. Segunda suite sobre el ballet. Op. 64-ter. Compuesta en 1936. Leningrado, 1937.

Un Día de Verano. Suite infantil para pequeña orquesta. Op. 65-bis. Compuesta en 1941. Leningrado, 1946.

Semyon Kotko. Suite sobre la opera. Op. 81-bis. Compuesta en 1941. Moscú, 1942.

El Año 1941. Suite para gran orquesta. Op. 90. Compuesta en 1941. Sverdlovsk, 1943.

Romeo y Julieta. Tercera suite sobre el ballet. Op. 101. Compuesta en 1946. Moscú, 1946.

Cenicienta. Primera suite sobre el ballet. Op. 107. Compuesta en 1946. Moscú, 1946.

Cenicienta. Segunda suite sobre el ballet. Op. 108. Compuesta en 1946.

Cenicienta. Tercera suite sobre el ballet. Op. 109. Compuesta en 1946. Moscú, 1947.

Valses. Suite para orquesta. Op.110. Compuesta en 1946. Moscú, 1947.

Noche de Verano. Suite para orquesta sobre la ópera *Compromiso en un Monasterio*. Op. 123. Compuesta en 1950.

La Flor de Acero. Suite nupcial sobre el ballet. Op. 126. Compuesta en 1951. Moscú, 1951.

La Flor de Acero. Fantasía gitana sobre el ballet. Op. 127. Compuesta en 1951. Moscú, 1951.

La Flor de Acero. Rapsodia Ural sobre el ballet. Op. 128. Compuesta en 1951.

D. Oberturas, Poemas, Divertimentos, etc

Sueños. Cuadro sinfónico para gran orquesta. Op. 6. Compuesto en 1910. San Petersburgo, 1910.

Otoño. Cuadro sinfónico para pequeña orquesta. Op. 8. Compuesto en 1910. Revisado en 1915 y 1934. Moscú, 1911. Petrogrado, 1916.

Andante de la cuarta Sonata para Piano. Transcripción para orquesta sinfónica. Op. 29-bis. Compuesta en 1934.

Obertura sobre Temas Hebreos. Transcripción para orquesta sinfónica. Op. 34-bis. Compuesta en 1934. Moscú 1934.

Obertura en Si bemol Mayor ("Americana"). Versión para gran orquesta. Op. 42-bis. Compuesta en 1928. París, 1930.

Divertimento para Orquesta. Op. 43. Compuesto entre 1925-29. París, 1929.

Andante del primer Cuarteto de Cuerdas. Arreglo para orquesta de cuerdas. Op. 50-bis. Compuesto en 1930.

Canción Sinfónica para gran orquesta. Op. 57. Compuesta en 1933.

Pedro y el Lobo, un Cuento de Hadas Sinfónico, para narrador y gran orquesta. Texto de Prokofiev. Op. 67. Compuesto en 1936. Moscú, 1936.

Obertura Rusa para orquesta sinfónica. Op. 72. (dos versiones). Compuesta en 1936 y 1937. Moscú, 1936.

Marcha Sinfónica en Si bemol Mayor para gran orquesta. Op. 88. Compuesta en 1941.

Oda al Fin de la Guerra para ocho arpas, cuatro pianos y orquesta de vientos, percusión y contrabajos. Op. 105. Compuesta en 1945. Moscú, 1945.

Poema Festivo ("Treinta Años") para orquesta sinfónica. Op 113. Compuesto en 1947. Moscú 1947.

Valses de Pushkin para orquesta sinfónica. Op. 120. Compuesta en 1949. Moscú 1952.

Poema Festivo - el Encuentro entre el Volga y el Don para orquesta sinfónica. Op. 130. Compuesto en 1951. Moscú, 1952.

IV. Música de Cámara

Scherzo Humorístico para cuatro fagotes. Op. 12-bis. Compuesto en 1915. (Arreglo del *Scherzo Humorístico* para piano Op. 12). Londres, 1916.

Balada para Violoncello y Piano. Op.15. Compuesto en 1912. Moscú, 1914,

Obertura sobre Temas Hebreos en Do menor, para clarinete, dos violines, viola, violoncello y piano. Op. 34. Compuesto en 1919. Nueva York, 1920.

Quinteto en Sol menor para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo. Op 39. Compuesto en 1924. Moscú, 1927.

Cinco Melodías para Violín y Piano. (Transcripción del Op. 35). Op. 35-bis. Compuesta en 1925.

Cuarteto de Cuerdas No. 1 en Si menor. Op. 50. Compuesto en 1930. Washington, 1931.

Sonata para dos Violines en Do Mayor. Op. 56. Compuesta en 1932. Moscú, 1932.

Cuatro Marchas para orquesta de metales. Op 69. Compuesta entre 1935-37.

Sonata para Violín y Piano No. 1 en Fa menor. Op. 80. Compuesta entre 1938-46. Moscú 1946.

Cuarteto de Cuerdas No. 2 en Fa Mayor. Op. 92. Compuesto en 1941. Moscú, 1942.

Sonata para Flauta y Piano en Re Mayor. Op 94. Compuesta en 1943. Moscú, 1943.

Sonata No. 2 para Violín y Piano en re Mayor (transcripción de la Sonata para Flauta Op. 94). Op. 94-bis. Compuesta en 1944. Moscú 1944.

Adagio del ballet *Cenicienta*. Arreglo para violoncello y piano. Op. 97-bis. Compuesto en 1944. Moscú, 1944.

Marcha para banda en Si bemol Mayor. Op. 99. Compuesta entre 1943-1944. Moscú, 1944.

Sonata para Violoncello y Piano en Do Mayor. Op. 119. Compuesta en 1949. Moscú, 1950.

V. Música Vocal y Sinfónico-Vocal

A. Oratorios, Cantatas, Coros y Suites

Dos Poemas de Konstantin Balmont para voces blancas y orquesta. Op.7. Compuesta entre 1909-10. San Petersburgo, 1910.

Siete, son Siete. Cantata para tenor, coro mixto y gran orquesta. Texto de Balmont. Op. 30. Compuesta entre 1917-18. Revisada en 1933. París, 1924.

Cantata para el Vigésimo Aniversario de la Revolución de Octubre, para orquesta sinfónica, banda militar, orquesta de acordeones, ensamble de percusión y dos coros.

Textos de Marx, Lenin y Stalin. Op. 74. Compuesta en 1974. Compuesta en 1936. Moscú 1966.

Canciones de Nuestros Días. Suite para solistas, coro mixto y orquesta sinfónica. Op.76. Compuesta en 1937. Moscú, 1938.

Alexander Nevsky. Cantata para mezzo-soprano, coro mixto y orquesta. Texto de Prokofiev y V. Lugovskoy. Op. 78. Compuesta en 1939.

Zdravitsa[56]. Cantata para coro mixto y orquesta. Textos folklóricos rusos, ucranianos y bielo- rusos. Op. 85. Compuesta en 1939. Moscú, 1939.

Balada para un Niño Desconocido. Cantata para soprano, tenor, coro y orquesta. Texto de Pavel Antokolvsky. Op. 93. Compuesta entre 1942-43. Moscú, 1944.

Florece, Oh Tierra Poderosa. Cantata para el trigésimo aniversario de la Revolución de Octubre, para coro mixto y orquesta. Texto de Evgeny Dolmatovsky. Op.114. Compuesta en 1947. Moscú, 1947.

[56] Saludo a Stalin. (traducción del autor)

En Guardia por la Paz. Oratorio para mezzo-soprano, narradores, coro mixto, coro de niños y orquesta. Texto de Samuel Marshak. Op. 124. Compuesto en 1950. Moscú, 1950.

B. Canto y Piano

Dos Poemas de Aleksei Apukhtin y Konstantin Balmont para canto y piano. Op. 9. Compuestos entre 1910-11. San Petersburgo, 1914.

El Patito Feo para canto y piano. Basado en el cuanto de Hans Christian Andersen. Op.18. Compuesto en 1914. Petrogrado, 1915.

Cinco Poemas para canto y piano. Texto de Valentin Goryansky, Zinaida Gippius, Boris Verin, Konstantin Balmont y Nikolai Agnitsev. Op. 1916. Petrogrado, 1916.

Cinco Poemas de Anna Akhmatova para canto y piano. Op. 27. Compuestos en 1916. Moscú, 1917.

Cinco Canciones sin Palabras para canto y piano. Op. 35. compuestas en 1920. Nueva York, 1931.

Cinco Poemas de Konstantin Balmont para canto y piano. Op. 36. Compuestos en 1920. Moscú, 1922.

Dos Canciones sobre el filme *Teniente Kijé*, arregladas para canto y piano. Op. 60-bis. Compuestas en 1934.

Seis Canciones para canto y piano. Op.66. Compuestas en 1935.

Tres Canciones para Niños para canto y piano. Op. 68. Compuestas entre 1936-39.

Tres Romanzas sobre textos de Pushkin para voz y piano. Op. 73. Compuestas en 1936.

Tres Canciones sobre el filme Alexander Nevsky. Textos de Boris Lugovskoy. Op. 78-bis. Compuestas en 1939.

Siete Canciones para canto y piano. Op. 79. Compuestas en 1939.

Siete Canciones de Misa para canto y piano. Op. 89. Compuestas entre 1941-42. Nalchik, 1941.

Arreglos sobre canciones folklóricas rusas para canto y piano (dos volúmenes con seis canciones cada uno). Textos folklóricos. Op. 104. Compuestos en 1944. Moscú, 1945.

Dos Dúos, arreglos sobre canciones folklóricas rusas para tenor, bajo y piano. Op. 106. Compuestos en 1945.

VI. Obras para Piano

A. Sonatas y Sonatinas

Sonata No. 1 en Fa menor. Op.1. Compuesta en 1907; revisada en 1909. Moscú, 1910.

Sonata No. 2 en Re menor. Op.14. Compuesta en 1912. Moscú, 1914.

Sonata No. 3 en La menor. Op.28. Compuesta en 1907; Revisada en 1917. Petrogrado, 1918.

Sonata No. 4 en Do menor. Op.29. Compuesta en 1908; Revisada en 1917. Petrogrado, 1918.

Sonata No. 5 en Do Mayor. Op.38. Compuesta en 1923. París, 1924.

Dos Sonatinas. No. 1 en Mi menor y No. 2 en Sol Mayor. Op. 54. Compuestas entre 1931-32. Londres, 1932.

Sonata No. 6 en La Mayor. Op.82. Compuesta entre 1939-40. Moscú, 1940.

Sonata No. 7 en Si bemol Mayor. Op.83. Compuesta entre 1939-42. Moscú, 1943.

Sonata No. 8 en Si bemol Mayor. Op.84. Compuesta entre 1939-44. Moscú, 1944.

Sonata No. 9 en Do Mayor. Op.103. Compuesta en 1947. Moscú, 1951.

B. Obras diversas

Cuatro Estudios. Op. 2. Compuestos en 1909. Moscú, 1910.

Cuatro Piezas. Op. 3. Compuestas entre 1907-08; revisadas en 1911. San Petersburgo, 1911.

Cuatro Piezas. Op. 4. Compuestas en 1908; revisadas entre 1910-12. San Petersburgo, 1912.

Toccata en Do Mayor. Op. 11. Compuesta en 1912. Petrogrado, 1916.

Diez Piezas. Op. 12. Compuestas entre 1906-13; revisadas en 1913. Moscú, 1914.

Sarcasmos, cinco piezas para piano. Op. 17. Compuestas entre 1912-14. Petrogrado, 1916.

Visiones Fugitivas, veinte piezas para piano. Op. 22. Compuestas entre 1915-17. Petrogrado, 1918.

Cuentos de la Abuela, cuatro piezas para piano. Op. 31. Compuestas en 1918. Nueva York, 1919.

Cuatro Piezas. Op. 32. Compuestas en 1918. Nueva York, 1919.

Valses de Schubert, escogidos y arreglados en una suite para dos pianos a cuatro manos. (Sin número de opus). Compuestos entre 1918-20.

Preludio y Fuga en Re menor para órgano de Buxtehude, arreglado para piano. (Sin número de opus). Compuesto en 1918-20.

Marcha y Scherzo de *El Amor por Tres Naranjas*, transcritos para piano por el compositor. Op. 33-ter. Compuestos en 1922.

Choses en Soi[57], dos piezas para piano. Op. 45. Compuestas en 1928. Nueva York, 1930.
Seis Piezas. Op. 52. Compuestas entre 1930-31. Moscú 1932.

Tres Piezas. Op. 59. Compuestas entre 1933-34. Moscú, 1935.

Pensamientos, tres piezas para piano. Op. 62. Compuestas entre1933-34. Moscú, 1936.

"Música para Niños, Doce piezas Fáciles para piano". Op. 65. Compuestas en 1935. Moscú, 1936.

Romeo y Julieta, diez piezas para piano. Op. 75. Compuestas en 1937. Moscú., 1937.

Divertimento, arreglo para piano. Op. 43-bis. Compuesto en 1938.

Gavota (No. 4) sobre la música de *Hamlet*, arreglada para piano. Op. 77-bis. Compuesta en 1938. Moscú, 1939.

Tres piezas sobre *La Cenicienta*, arreglo para piano. Op. 95.Compuestas en 1942.

Tres Piezas. Op. 96. Compuestas entre 1941-42.

Diez piezas sobre *La Cenicienta*, arreglo para piano. Op. 97.Compuestas en 1943.

Seis piezas sobre *La Cenicienta*, arreglo para piano. Op. 102.Compuestas en 1944.

[57] Cosas en sí. (traducción del autor).