

013-23
2
2 ej



**Universidad Nacional Autónoma
de México**

Escuela Nacional de Música

**UN ANALISIS DE LAS VISIONES FUGITIVAS
OP. 22 DE SERGEI PROKOFIEV**

**Propuesta de un procedimiento analítico
cuyo objetivo será lograr una correcta
interpretación de esta obra.**

T E S I S

**Que para obtener el título de
LICENCIADO EN PIANO**

p r e s e n t a

José Miguel González Sobrino



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Prólogo	2
I. Datos biográficos del autor	
1. Primer periodo ruso (1891-1918)	4
2. Periodo extranjero (1918-1933)	12
3. Segundo periodo ruso (1933-1953)	19
II. Formación y evolución del estilo en la música de Prokofiev (características generales)	29
III. Análisis de las <u>Visiones Fugitivas</u> Op.22	
1. Algunos datos previos	40
2. Análisis de cada pieza	41
a) Descripción general de la pieza (alte. compás. forma. textura. etc.)	
b) Análisis fraseológico (descripción minuciosa de cada frase)	
c) Análisis armónico	
IV. Los problemas técnicos que surgen en la ejecución de las <u>Visiones Fugitivas</u>	
1. La música para piano de Prokofiev dentro de la literatura pianística	99
2. Análisis cuantitativo de las dificultades técnicas que se presentan en las <u>Visiones Fugitivas</u>	103
V. Conclusiones	105
Apéndice I: Partitura de las <u>Visiones Fugitivas</u>	*
Apéndice II: Catálogo de obras	106
Bibliografía	113

* anexo a esta tesis

PRÓLOGO

La obra en la cual centraremos nuestra atención, es una serie de veinte piezas descriptivas para piano titulada Visiones Furtivas, compuesta por Sergei Prokofiev entre los años 1915 y 1917.

Hemos elegido analizar estas piezas pues como veremos, en ellas se encuentran ya, los elementos que posteriormente habrían de constituir el estilo musical del autor, por otro lado, esperamos que el método analítico que aquí intentaremos, pueda ser aplicado a la mayoría del repertorio pianístico.

En el capítulo primero ubicaremos a Prokofiev dentro del período histórico musical, donde, juntamente con Stravinsky, fueron los representantes del modernismo ruso.

Veremos como la formación musical de Prokofiev comenzó desde muy pequeño siendo la madre su primera maestra, posteriormente Gliere lo inició en la composición, seguiremos así su trayectoria en cuanto a las relaciones que mantuvo con sus maestros y amigos.

A los 27 años de edad partió de su Rusia natal, habiéndose recibido para entonces de compositor y pianista. En el extranjero se caracterizó por su retraimiento siendo uno de sus pocos amigos Stravinsky y aún esta amistad, fué inestable. Por otro lado, fué uno de los grandes colaboradores de los ballets de Diaghilev.

Dentro de las influencias definitivas en su obra, pueden considerarse por una parte el piano y el teatro, por otra los compositores Beethoven, Grieg y Tchaikovsky -según el mismo confiesa, siendo notable en toda su música la manifestación clara de su nacionalismo.

Nos detendremos en el capítulo segundo para analizar sus ideas con respecto a la importancia que le dió a la melodía, a su conflicto con el recitativo y a otros aspectos estilísticos de su obra en general.

La obra de Prokofiev abarca todos los géneros, inclusive la musicalización de películas. De las características representativas de su música para piano nos referiremos, en este mismo capítulo segundo a: el retorno al piano clásico, el uso de las cualidades percutivas, sus texturas -que van desde una melodía acompañada hasta complejas polifonías, etc. Al finalizar este capítulo haremos una reseña de sus óperas y de sus ballets donde mencionaremos Flor de Piedra por ser -en nuestra opinión- el más original.

Llegaremos así a la parte central de esta tesis: el análisis de las Visiones Fugitivas que corresponderá al capítulo tercero. En la introducción de este, describiremos el método a seguir a partir del análisis melódico, rítmico, formal, armónico, etc.

En el capítulo cuarto ubicaremos estas piezas dentro del género de la literatura pianística a que pertenecen: la tradición del Preludio, y estudiaremos los problemas técnicos de ejecución contenidos en ellas; problemas que van desde una simple melodía acompañada hasta dificultades polifónicas con complejidades rítmicas.

Las conclusiones pertinentes serán expuestas en el quinto capítulo.

I. DATOS BIOGRAFICOS DEL AUTOR

1. PRIMER PERIODO RUSO (1850-1915)

Sergei Prokofiev nació el 23 de abril de 1891 en la aldea de Sontsovka, cerca de la hoy ciudad de Stalingrado, en Donbas y murió en Moscú el 7 de marzo de 1953. Su padre, Sergei Alexeyevich Prokofiev (1846-1910) fué ingeniero agrónomo, originario de Moscú; su madre, Marya Grigoryevna Zhitkova (1855-1924) originaria de San Petersburgo, se sabe que fué una buena pianista y una inteligente pedagoga. Sergei Prokofiev nació después de la muerte de dos hermanas, de manera que resultaba natural la dedicación de sus padres hacia él; ellos mismos se encargaron de su educación, por lo que no lo enviaron a la escuela, "torturándolo" seis horas diarias según recuerdos del compositor.

Inició sus estudios musicales a temprana edad con su madre, quien supo guiarlo muy bien. A lo largo de su infancia estuvo muy motivado musicalmente por medio de viajes, juegos, y un gran interés hacia su persona, sobre todo en el campo de la composición.

Su segundo maestro fué Reinhold Gliere, con quien aprendió rudimentos de armonía, análisis de la forma, e instrumentación. Se conservan en los archivos de Prokofiev numerosas piezas compuestas bajo la dirección de Gliere, las cuales nos permiten contemplar sus gustos y evolución a los once años de edad; también podemos observar en estas piezas influencias de Schubert, Schumann, melodías inspiradas en Beilini, Verdi, etc.

Hacia finales de 1902 compuso una sinfonia en sol mayor en cuatro movimientos, después de componer una sonata para violín y haber hecho intentos de composición operística.

A principios de 1904, Prokofiev fué presentado a Alexander

Glazunov, quien aconsejó se le enviara inmediatamente al Conservatorio de San Petersburgo al cual ingreso en 1904. permaneciendo en este diez años teniendo en ocasiones altercados con sus profesores debido a su fuerte estilo individual. En 1907 Max Reger visitó San Petersburgo, hecho que marco el principio del estudio sistemático de Prokofiev sobre la nueva música occidental.

En 1905 Prokofiev se incorporó a la sociedad "Veladas de Música Moderna" donde formó su propio estilo como compositor. Dicha sociedad fue, durante la primera década del siglo XX, el centro más importante del modernismo musical en Rusia; el grupo de innovadores musicales reunidos en ella, se oponía al tradicionalismo del "Grupo de los Cinco" y al de Tchaikovsky. Los conciertos que se daban en estas veladas, incluían música de Debussy, Dukas, Faure, Chausson, Roussel, D'Indy, Schönberg, Reger, Wolf, Richard Strauss y los compositores rusos Scriabin, Stravinsky, Medtner, Rachmaninoff, Revitov, Senilov, Tcherepnin, Gnossin y Steinberg. De esta sociedad surgieron los futuros representantes del modernismo ruso: Stravinsky y Prokofiev.

En diciembre de 1905, en un concierto organizado por las "Veladas de Música Moderna", Prokofiev hizo su primera presentación al público con obras propias: Historia, Copos de Nieve, Reminiscencia, Impulso, Plegaria, Desesperación y Sugerencias Diabólicas, habiendo impresionado profundamente al auditorio ésta última, por su incontenible y poderoso dinamismo.

En la primavera de 1909 finalizo el curso de composición a los 15 años de edad en el Conservatorio de San Petersburgo otorgándosele el título de "Artista libre"; nombre adjudicado por los escandalizados profesores conservadores.

Durante los siguientes cinco años (1909-1914), Prokofiev se especializó en los estudios pianísticos iniciándose además en la dirección orquestal. En cuanto a sus composiciones, las continuó en un plano completamente independiente y libre. Fué

con Tcherepnin el único maestro con quien Prokofiev tuvo buenas relaciones en esta época, pues además de tomar con él orquestación, recibía valiosos consejos sobre composición.

Tcherepnin, a la vez que apoyaba la predilección de su discípulo por lo nuevo, lograba al mismo tiempo despertar en él el respeto por la tradición clásica. Estas tendencias neoclásicas de Prokofiev se hicieron sentir en la Sinfonietta Op.5, en las piezas Op.12 y con fuerza particular en la Sinfonía Clásica Op.25 de 1917.

La pasiva contemplación y morbidas revelaciones, características de los poetas simbolistas, fueron otras de las influencias que Prokofiev tuvo en su juventud; asimismo tuvo gran interés por la poesía de Constantino Balmont¹. Esta unión ilícita con la poesía de una rama artística tan extraña a la naturaleza de Prokofiev, fué indudablemente una manifestación de las diferentes tendencias del compositor en desarrollo. La poesía de Balmont le inspiró, además del Op.7 Cisne y Oja (dos coros femeninos con orquesta), una de las canciones del Op.9 (dos poemas para voz y piano), una de las canciones del Op.23 (cinco poemas para voz y piano), la cantata Siete, son siete Op.30, y cinco poemas Op.36; de Balmont también tomó el título de su ciclo para piano Visiones Fugitivas Op.22 (1915-1917):

En cada Visión Fugitiva veo mundos
llenos de cambiante despliegue de los colores del arcoiris ²

En otros aspectos, ya desde sus primeras miniaturas para piano de 1907 a 1909, se revela en Prokofiev un espíritu inquieto e investigador, siempre en busca de nuevos ritmos y nuevas armonías. En las cuatro piezas Op.4 (Reminiscencia, Impulso, Desesperación y Surestiones Diabólicas) puede

1. ver pág.40

2. citado en Nestyev, Israel V., Prokofiev (versión castellana de Hector Alberto Alvarez, Buenos Aires, Argentina, Schapire S.P.L.,1960) pág. 47.

observarse ya la individualidad artística del compositor: su inclinación por la narración romántica, pensativa y soñadora en la primera; su ruidosa risa juvenil en la segunda; su tenso dramatismo teatral en la tercera.

Piezas como Sugestiones Diabólicas o los estudios Nos. 4 y 1, dada su complejidad técnica e interpretativa, deben servir hasta hoy como índice de la madurez técnica y artística de un pianista.

Los pasajes polirrítmicos originales en el Estudio en re menor, los característicos efectos de ostinato en Desesperación, eran para Prokofiev resplandecientes centelleos de penetración en el futuro, así como las complejidades politonales altamente expresivas y los renovadores descubrimientos armónicos de Sugestiones Diabólicas.

En 1910 al morir su padre, su madre se encargó de lo necesario para que Prokofiev prosiguiera sus estudios. En 1911, compuso el Concierto para piano No.1 Op.10 en re menor. La ejecución de este Concierto en Moscú y San Petersburgo conquistó verdadera fama para Prokofiev y reveló su originalidad artística. Por primera vez, el contraste de las formas, típico de la música de Prokofiev apareció en una concepción dramática unitaria.

En 1912 escribió la Tocata para piano Op.11, "con su rápido ritmo maquinista y sus curiosos efectos politonales y constructivistas" observa I. Nestiev. En agosto del mismo año terminó la Sonata para piano No.2 Op.14, pieza compuesta por estados de ánimo fuertemente contrastantes, la Balada para cello Op.15, y otras.

En 1913 compuso el Concierto para piano No.2 en sol menor Op.16 siendo de la misma época el ciclo para piano Op.12 que consta de 10 piezas: esta colección de diferentes periodos y estilos llevaba ya huellas de la predilección del joven Prokofiev por los cuentos para niños.

Prokofiev salió al extranjero por primera vez en el verano

de 1913 visitando París y Londres. pasando la mayor parte de sus vacaciones en Auverna. En agosto 23 fué ejecutado por primera vez su concierto para piano No.2 en San Petersburgo. Cierta crítica escribió acerca del mismo:

En el estrado aparece un muchacho con rostro de estudiante de la Peter Schule. Es Sergei Prokofiev (...) se sienta al piano, parece dedicarse a quitar el polvo a las teclas o a probar las notas con una digitación aguda y seca. El auditorio no sabe que pensar. Se escuchan algunos murmullos de indignación. (...) La sala se vacía. El joven artista finaliza su concierto con una incontinente combinación de discordancias mecánicas, el auditorio está escandalizado. La mayoría silba. Con una reverencia burlesca. Prokofiev vuelve a sentarse y ejecuta números bis. El auditorio abandona la sala por completo...

(Petersburskaya Gazeta,
25 de agosto de 1913) ¹

Este concierto dió lugar a mucha polémica.

En noviembre de 1913 Debussy estuvo en Rusia, y en honor a su llegada a San Petersburgo la revista "Apollon" organizó un concierto que se realizó el 2 de noviembre. En este concierto Prokofiev ejecutó algunas de sus propias obras: Legenda Op.12 y uno de sus Estudios del Op.2. Fué en esta ocasión cuando conoció a Debussy, quien mostró interés por su obra. A su vez, Prokofiev asistió al concierto ofrecido por Debussy pareciéndole su música "no suficientemente substanciosa". Solo más tarde, cuando éste vivió en París llegó a conocer más a fondo la música francesa.

El año escolar 1913-14 fué muy importante para Prokofiev, pues su lucha por ganar el primer premio al graduarse como pianista fué para él mas importante que la calificación mediocre que obtuvo en composición. Así, en lugar de ejecutar una de las fugas de El Clave Bien Temperado como era costumbre, escogió una de las fugas de El Arte de la Fuga: en

1. Nestiev, op.cit., pág 55.

lugar de un concierto clásico, incluyó su propio concierto (el No.1): brillantemente ejecutado por él mismo, lo que causó algunas controversias en el jurado. Sin embargo, el conservatorio se vio obligado a reconocer el talento del joven graduado y Glazunov, director del Conservatorio, quien había votado en su contra, tuvo que entregarle, a su pesar, el premio "Rubinstein".

El 11 de mayo fué nuevamente ejecutado el Concierto No.1 con gran éxito. Toda la prensa de San Petersburgo se ocupó de ello.

Ese mismo año de 1914 Prokofiev hizo un viaje a Londres, lugar donde se presentaba la inauguración de la temporada de Diaghilev; este viaje le fue ofrecido por su madre como premio a su graduación en el Conservatorio; en vísperas de la guerra, las temporadas del ballet de Diaghilev figuraban entre las más sensacionales atracciones de Europa. La última sensación que siguió a L'Oiseau de Feu y a Petrouchka había sido Le Sacre du Printemps cuya barbarie no tenía antecedentes. Esta música, con su brillante técnica, señalaba un nuevo camino hacia el arte de ese tiempo.

Walter Nuvel quien acompañaba a Prokofiev, le presentó a Diaghilev, quien accedió a escuchar el Concierto para piano No.2; sorprendido éste, propuso representarlo en forma de ballet, aunque esta idea nunca se llevó a cabo; sin embargo propuso Diaghilev que Prokofiev escribiera un ballet sobre un cuento de hadas ruso o sobre temas prehistóricos. Así fué como surgió el ballet sobre el tema escita Aja y Loli donde Prokofiev aprovechó la oportunidad, mostrándose audaz en el lenguaje armónico.

En el otoño de 1914 la partitura para piano de Aja y Loli estaba ya lista. Prokofiev dirigió todo su genio hacia la invención de cadencias aridas, ásperas, de melodías salvajes y arcaicas y de ritmos crudos.

Entretanto, el 24 de febrero de 1915, después de la entusiasta recepción de su Concierto para piano No.2 en la Sociedad Musical Rusa, Prokofiev partió a Italia invitado por

Diaghilev. Este, después de haber visto el esbozo de Ala y Lolli rechazó el ballet sosteniendo que el argumento carecía de agilidad y que la música era compuesta a la Tchorepnin. A modo de desagravio, Diaghilev organizó una presentación en el Augusteo de Roma, el 7 de marzo de 1915; donde hizo su primera presentación en el extranjero. Todos rindieron tributo a su Concierto No.2.

En la casa de Diaghilev, Prokofiev conoció a Stravinsky y de esta época dató la larga e inestable amistad entre ambos compositores.

Cuando Diaghilev rechazó Ala y Lolli, pidió a Prokofiev un nuevo ballet sobre temas del romancero ruso, surgiendo así El cuento del Bufón que fue más listo que siete Bufones, más conocido como Chouli (El Bufón) Op.21.

Esta obra y la búsqueda de un estilo nacionalista que la representara absorbieron completamente al compositor; hacia fines del verano la partitura para piano estaba lista.

Al mismo tiempo Prokofiev trabajaba en la orquestación del ballet rechazado Ala y Lolli que volvió a escribir en forma de suite sinfónica titulada ahora Suite Escita Op.20 en cuatro movimientos. Esta suite fué escrita para gran orquesta, incluyendo ocho cuernos franceses, cinco trompetas, maderas adicionales, piano y una complicada selección de nueve instrumentos de percusión además de los tímpanos.

En el verano de 1915, Prokofiev escribió su ciclo de canciones Op.23 (cinco canciones para voz y piano). Ese mismo año continuó con su ópera El Jurador basada en la obra de Dostoyevsky, la que había concebido ya desde 1914. Mientras trabajaba en esta obra, experimentó la satisfacción de éxito obtenido con la Suite Escita estrenada en Silesia el 16 de enero de 1916, provocando esta música una vez más muchas controversias.

Mientras Nurok y Nubel subrayaban la importancia de la novedad de la armonía y el gran colorido instrumental de Prokofiev, Glebov y Karatiyín llamaban la atención sobre el

intrínseco lirismo latente en muchas de sus obras. Este lirismo se manifestó plenamente en las Cinco canciones sobre textos de Ana AKBHATOVA Op.27 escritas en cinco días del noviembre de 1916. El 7 de abril de 1916 se organizó una audición privada para escuchar El jugador en casa de Telyakovsky, a quien no le gusto la obra, pero ante los argumentos de los jóvenes directores no pudo resistirse y firmo el contrato. La opera pudo ser incluida en el repertorio para 1916-17; durante todo el verano Prokofiev estuvo trabajando en la orquestacion de esta.

La prensa atacó de antemano esta obra de Prokofiev y, además, corrían rumores de que los cantantes del Maryinsky estaban desesperados por las insuperables dificultades técnicas de esta composición. En realidad fuè esa la razón por la cual no se representó la opera por aquel tiempo.

En 1917, absorbo Prokofiev completamente en su música no advirtió la tormenta revolucionaria que se avecinaba. Ajeno a la política, su vida continuó entre recitales para piano y conciertos. Sus inspiraciones revolucionarias fueron comprometidas y superficiales, surgiendo así una de las Visiones Emotivas (No.9 Presto aritattissimo), inspirada en las batallas de febrero; música inquieta, caótica, que según el compositor pinta la agitación de la multitud más que la esencia íntima de la revolución. Así mismo, motivado por los alzamientos revolucionarios escribió la cantata Siete, son Siete (para tenor, coro y orquesta sobre un texto de Balmont) Op.30. Esta obra fuè ejecutada por primera vez en mayo de 1924 en los conciertos de Sergel Koussevitzky en París. En 1933 la cantata fuè revisada por el autor y publicó la partitura para piano.

Prokofiev pasó el verano de 1917 en el campo, cerca de Petrogrado, estudiando las filosofías de Kant y Schopenhauer a la vez que continuaba su trabajo con ahinco.

El Concierto para violín No1 Op.19 y la Sonata para piano No.2 fueron quizá algunos de sus mejores trabajos escritos en

el periodo que precedió a su estadia en el extranjero.

La primavera de 1916 marco la linea divisoria entre el primer periodo de la carrera de Prokofiev y el periodo siguiente de sus visitas al extranjero.

El 7 de mayo de 1916, Prokofiev abandonó Petrogrado, pues fué enviado a los Estados Unidos a un viaje en el que habria de alternar el trabajo artistico con el cuidado de su salud personal. Su equipaje estaba compuesto principalmente por paquetes de música que incluian las partituras de la Suite Escita, el Concierto para piano No.1, la Sinfonia Clasica y varias piezas más: partio con muchas ideas sobre un nuevo concierto para piano y el argumento de su futura ópera El Amor por Tres Naranjas: nombre que recibia una revista publicada durante la guerra por un grupo de teatro modernista que defendia al convencional teatro de parodia de Carlo Gozzi.

2. PERIODO EXTRANJERO (1916-1933)

El 1º de julio de 1916, Prokofiev llegó a Japón, donde permaneció dos meses e hizo tres presentaciones. De ahí partió a Nueva York donde hizo su primera presentación en un recital de piano el 20 de noviembre de 1916 el cual tuvo mucho éxito. Luego de este exitoso recital, tuvo una fuerte critica negativa en Nueva York. Sus obras más extensas tuvieron más aceptación en Chicago, donde fueron ejecutadas por una de las principales orquestas norteamericanas. Su debut en Chicago fué con el Concierto para piano No.1 y la Suite Escita.

En enero de 1919 hubo de firmar un contrato con Cleofonte Campanini, principal director del Chicago Opera Company para escribir la ópera El Amor por Tres Naranjas Op.33 que debia ser entregada hacia el otoño. Prokofiev entregó la partitura

el 17 de octubre de 1919 según lo convenido. "La mezcla de cuento de hadas, humor y sátira de la comedia de Gozzi, y especialmente sus cualidades teatrales, me arraigaron fuertemente", recuerda Prokofiev.

A la nueva ópera siguió la Obertura sobre temas Melancólicos Op. 34 para cuarteto de cuerdas, clarinete y piano. Esta obra fue solicitada en Nueva York por el cuarteto judío Ziano.

Cuando hubo llegado el tiempo en que El Amor por Ilya Naranlis debiera estrenarse, Campanini murió repentinamente. Después de este suceso, Prokofiev logró organizar no sin dificultad cierto número de recitales donde solamente al final del programa ejecutaba dos o tres piezas suyas.

La pasión de Prokofiev por escribir música, lo llevó a componer la ópera El Ángel de Fuego Op. 37 cuyo argumento era de Valery Bryusev. En esta ópera el compositor dió rienda suelta a su dón para la expresión trágica, su interés por los aspectos crueles de la vida, por la horrible fantasmagoría teatral y por el teatro Glaznoi.

La presentación de esta obra se vió seriamente obstaculizada en varios aspectos, por lo que sus intentos terminaron en fracaso.

En la primavera de 1920 Prokofiev se convenció de que Norte América no tenía nada más que ofrecerle.

En abril de ese mismo año, Prokofiev visitó Europa: París y Londres donde encontró a Diaghilev y a Stravinsky. Diaghilev le propuso representar El Rufón, cuya partitura para piano había conservado cuidadosamente durante cinco años. A sugestión de Diaghilev, Prokofiev alteró algunos números del ballet; Stravinsky se interesó vivamente por la obra y le hizo algunas sugerencias principalmente en lo relativo a la orquestación.

En 1921, Diaghilev inauguró su temporada con la Promiere de El Rufón para el cual se había tomado muchos trabajos. El decorado y los trajes ejecutados por Larionov, fueron realizados en un estilo de dibujo exageradamente primitivo.

El propio compositor dirigió la orquesta; la Premiere atrajo la atención de todo el mundo musical parisiense. Los comentarios de la prensa fueron altamente encomiásticos: "Una verdadera cascada de ideas, un fondo inagotable de color, ritmo, melodía...." ¹

Sin embargo, en Londres fue casi un escándalo, y a tantas críticas absurdas, Diaghilev, furioso, replicó a críticos ingleses en una larga carta dirigida al director del Daily Telegraph el 16 de Julio de 1921:

El hombre ha inventado la navegación aérea y el teléfono, y sin embargo la gente aún se sirve del teléfono para cambiar las misas observaciones imbeciles sobre toda nueva idea. Escuché a alguien decir que Wagner no había compuesto una sola melodía; a los veinte años se me asegura que la música de Rimsky-Korsakov no era más que matemática; a los veinticinco que Cezanne y Gauguin eran simples bufones ¡Y Debussv!, ¡Y Strauss!, ¡Y Rousseau!, ¡Y Matisse!. Por espacio de quince años la gente ha venido burlandose de ellos, sin sospechar cuan estúpidos eran al hacerlo. No es difícil imaginar cuan tontos y triviales parecen los denuestos que los críticos eruditos lanzan contra Stravinsky, Picasso, Prokofiev y Lariónov... ¹

Después de la Premiere de El Bufón, Prokofiev se trasladó en el verano de 1921 a la costa de Bretaña donde se dedicó con entusiasmo a trabajar en el Concierto para piano No. 1 comenzado en Rusia. La mayoría de los temas de este Concierto habían sido acumulados durante mucho tiempo: desde 1911, 1912 y 1913 en Rusia. Así Prokofiev creó una de sus mejores obras añadiendo algunos temas que faltaban y combinándolos con todo el material reunido anteriormente. Este Concierto fué el resultado de muchos años de experimentación en el terreno de

1. Nestiev, op.cit., pág. 114.

la música para piano.

En octubre de 1921, Prokofiev realizó su tercer viaje a los Estados Unidos para hacer los preparativos de la Premiere de El Amor por Tres Naranjas. La Premiere tuvo lugar el 30 de diciembre de 1921, con la participación de la cantante Nina Koshetz en el papel de Fata Morgana; haciendo la interpretación del Príncipe el cantante mexicano José Mojica. Fue acogida calidamente por el público de Chicago. Por otra parte, en Nueva York, tuvo una acogida francamente hostil. El comentario humorístico de uno de los críticos fue: "El costo de la representación es de 130 000 dólares, lo que representa 43 000 dólares por cada naranja".

El Concierto para piano No.3, ejecutado con anterioridad los días 15 y 17 de diciembre en Chicago, también había obtenido gran éxito, mientras que en Nueva York este mismo Concierto no fué escuchado con simpatía.

En marzo de 1922 regresó a Europa estableciéndose en Ettal, pequeño y pintoresco pueblo de Bavaria, donde permaneció año y medio durante el cual pasó revista a su obra; realizando viajes ocasionales a varios centros europeos con el fin de dar conciertos y ofrecer Premieres; ahí fué donde escribió la Sonata para piano No.5 (1923), también reescribió el Concierto para piano No.2, cuya partitura se había perdido en Petrogrado, preparó las partituras para piano de El Rufón y El Amor por Tres Naranjas e hizo una Suite Sinfónica con la música de El Rufón.

En el verano de 1922 Prokofiev volvió a encontrarse con Stravinsky quien criticó El Amor por Tres Naranjas, negándose a escuchar mas de un acto. El resultado fué un conflicto entre ambos compositores. A su vez Prokofiev expresó su desagrado por la reciente producción de este último. Los dos colaboradores del ballet de Diaghilev se mantuvieron, desde entonces, separados por varios años.

En octubre de 1923 Prokofiev se trasladó a París, donde residió durante diez años. El 15 de octubre de ese mismo año

se estrenó su Concierto para violín No.1. El lirismo de este concierto fue poco atrayente para el público francés y Prokofiev sintió una fuerte hostilidad en los círculos artísticos: esta actividad frente a su arte fue expresada brutalmente por Stravinsky y documentada por R. Kraft en Conversaciones con Stravinsky.

Diaghilev hizo a Prokofiev una nueva e inesperada oferta. Le pidió un ballet que describiera la vida en la Rusia Soviética. Hacia el otoño de 1925, la partitura para piano del nuevo ballet estaba lista. Diaghilev la aceptó y la denominó Le Pas d' Acier (El Paso de Acero) Op.41.

A partir de 1925 las conexiones de Prokofiev con los círculos musicales soviéticos comenzaron a intensificarse. Después de haberse desilusionado en París, sintió que el interés del público soviético por su música era mucho más sólido y sincero.

En enero de 1927 Prokofiev decidió visitar la Unión Soviética permaneciendo ahí tres meses en los que se sintió muy feliz de encontrarse con muchos de sus viejos amigos; finalmente dió ocho conciertos en los que obtuvo gran éxito. Esta vez su visita a Rusia fué breve y quedó intensamente impresionado por la nueva cultura que se formaba en su patria.

Sin embargo, en opinión de Nestiev, Prokofiev no estaba maduro aún para romper los vínculos que lo unían a occidente. Esperaba la Premiere de Le Pas d' Acier y tenía esperanzas de representar en Alemania El Ángel de Fuego.

Finalmente, en junio de ese mismo año se estrenó en París Le Pas d' Acier. El 4 de julio Diaghilev se atrevió a presentarlo en Londres, donde fue bien acogido.

En el verano Prokofiev terminó la orquestación de El Ángel de Fuego Op.37 ópera en cinco actos con un libreto hecho por el mismo, nunca llegó a representarse en esa época. Más adelante, al descubrir el manuscrito de El Jugador en la biblioteca del ex-Teatro Maryinsky, Prokofiev reanudó su

1. Stravinsky, Igor. Selected Correspondence, vol.1. (Edited and with commentaries by Robert Kraft). New York. Alfred A. Knopf, 1954

trabajo en esta obra.

El 29 de abril de 1929, en el Teatro Real de Bruselas fue representado El Jugador; y, subsecuentemente, en 1930-31, fue aprovechado como base para una suite sinfónica titulada Peñón, es la Op. 45.

En 1928, después de dos años estériles aparecieron la Tercera Sinfonía Op. 33, el ballet El Hijo Prodigio Op. 46. La tercera Sinfonía fue ejecutada por primera vez en París el 17 de mayo de 1929. Prokofiev dijo de ella: "Siento que en esta sinfonía he logrado profundizar mi lenguaje musical".

El último encargo que Diaghilev hizo a Prokofiev fue la música de El Hijo Prodigio, obra que, como dice I. Nestiev, constituye una nueva paleta orquestal, sutil, sobria, de perfiles netos, con los desolados y delicados timbres de las flautas, oboes y clarinetes; esta obra, pues, había de ser considerada como un nuevo punto de partida del estilo musical de Prokofiev, en la cual la claridad tonal y las disonancias solo aparecen como resultado de sutiles superposiciones contrapuntísticas. Después de los fuertes colores y salvajes tonos de la Suite Escrita y de la inhumana y punzante música de El Rufón, esta paleta orquestal parecía, en cierto modo, exageradamente ascética.

En el Hijo Prodigio, las descripciones: escenas del encuentro del hijo prodigo con sus compañeros, de la francachela, del robo: están relegadas a segundo plano; abandonó la música decorativa y redujo al mínimo los elementos de danza. Las cualidades líricas, delicadas y humanas que utilizó en El Hijo Prodigio fueron desarrolladas mas vigorosamente en Romeo y Julieta.

El 21 de marzo de 1929 se ejecutó en París la Premiere de El Hijo Prodigio. En el mismo programa se ejecutó Ronald de Stravinsky. Ambos compositores dirigieron su propia música. El ballet fue un éxito. poco después se presentó por Diaghilev en Berlín y Londres. Los comentarios de la prensa estuvieron a su favor en todas partes. Este fue el último ballet de Diaghilev, pues en el verano de 1929 murió en

Venecia. Se había roto uno de los lazos mas importantes que unian a Prokofiev a occidente.

Al año 1929, relativamente improductivo, siguieron en 1930 tres composiciones significativas: la Cuarteta Sinfonia Op.47, el Cuarteto en si menor Op.50 y el ballet Sur le Borysthene (En el Dnieper) Op.51. El Cuarteto en si menor es poco común, formado por tres movimientos: Allegro en forma sonata, Scherzo y Final (Lirico Lento). La música, al igual que la del Hijo Prodigio es profunda, calmada y contemplativa, con algunos pasajes que recuerdan a Musorgsky.

Sur le Borysthene fué la última obra extensa para teatro escrita por Prokofiev en el extranjero. En esta época, Prokofiev se dió cuenta de que en Europa nadie se interesaba por sus óperas.

Sus últimas composiciones escritas en el extranjero fueron solamente instrumentales: los Conciertos para piano Nos. 4 y 5, la Sonata para dos violines Op.56, la Canción Sinfónica Op.57 y el Concierto para cello Op.58.

La Sonata para dos violines se ejecutó por primera vez el 16 de diciembre de 1932 (el mismo día del estreno de Sur le Borysthene) y fué compuesta para Triton, sociedad que difundía música de cámara moderna, apoyada por un grupo de compositores entre los que figuraban Milhaud, Honegger, Poulenc y el mismo Prokofiev. Esta sonata se tocó en el concierto inaugural.

El Concierto para piano No.4 fue compuesto para la mano izquierda, por encargo de Paul Wittgenstein, el pianista austriaco que perdió su brazo derecho en la guerra, y a quién numerosos compositores le dedicaron conciertos para la mano izquierda: Richard Strauss, Maurice Ravel y otros. Este Concierto consta de cuatro movimientos: el primero y el cuarto abundan en pasajes virtuosos; el segundo es un Andante y el tercero un Allegro en forma sonata. El Concierto, extremadamente complejo, desagradó al pianista quien no lo ejecutó. Después de haber desaparecido por muchos años,

reapareció y es el actualmente conocido como el Concierto No.4 para la mano izquierda.

Por otra parte, El Concierto No.4 presenta nuevos experimentos dentro de la técnica pianística, fue reanudado después de un lapso de once años: su primera ejecución se ofreció en Berlín el 31 de octubre de 1932.

3. SEGUNDO PERIODO RUSO (1933-1953)

En noviembre de 1932 Prokofiev expresó a la prensa rusa: "Me produce gran alegría encontrarme otra vez en la tierra soviética": "Dos cosas me sorprenden de este país: la actividad creadora sin precedentes de los compositores soviéticos... y el crecimiento colosal del interés general por la música, claramente evidenciado por las grandes masas de público que llenan ahora las salas de conciertos" (Vechernaya Moskova, 5 de diciembre de 1932).

Prokofiev se ubicó pronto dentro de los nuevos intereses artísticos. Se consagró a la tarea de escribir música para el cine y el teatro, proyectó dar clases de composición en el Conservatorio de Moscú y buscó nuevos libretos para ópera esperando en que sus ideas en el terreno del drama musical pudieran tomar una forma definida en Rusia.

Los años 1933-34, Prokofiev los pasó adaptándose al medio ambiente soviético y encontrando gradualmente su lugar en la Unión Soviética. En el extranjero, su credo había sido la innovación en general, la búsqueda de nuevos sonidos y armonías, etc. es decir la creación de una música nueva y original. En Rusia, su pensamiento cambió y él mismo lo expresó así: "En la Unión Soviética la música existe para los millones de personas que, antes, debían vivir sin ella o que solo en grandes ocasiones podían escucharla. A estos nuevos millones de personas debe dirigirse el compositor soviético"

(6 de noviembre de 1934).

No cuestionaremos aquí sus puntos de vista políticos o del arte en relación a la política. Sin embargo, el régimen soviético ejerció definitivamente un cambio en sus ideas musicales. Agregaremos, además, que por sus declaraciones teóricas, puede descubrirse una tendencia a dividir en dos categorías: una, superior, para los "conocedores" y otra, inferior, para el público en general.

En 1933, aparece su primera obra escrita en la Unión Soviética, fue la música para El Teniente Klie Op.60, según la historia de T. Tynanov. Esta fue una especie de prueba a la que se le sometió bajo las nuevas condiciones. Prokofiev se vió frenar a un problema concreto: comentar musicalmente el ambiente de la vieja San Petersburgo bajo el reinado de Pablo; con sus desfiles militares, sus ceremonias militares según el molde prusiano, y sus avasalladores húsares.

Parte de ese mismo año, Prokofiev lo pasó en el extranjero, donde escribió su Suite Sinfónica o Canción Sinfónica Op.57: esta obra está formada por tres movimientos, y fué concebida como una pieza lírica y filosófica en la que se representan tres estados sucesivos: Obscuridad, Lucha y Realización.

El 14 de abril de 1934 se estrenó La Canción Sinfónica en Moscú, pero no logró despertar interés en el público. Esta obra fué duramente criticada por la prensa soviética y se insinuaba que cualquier corriente con estas tendencias musicales no podría ser fructuosa bajo las nuevas condiciones soviéticas. Hacia finales del año, Prokofiev concibió la idea de realizar junto con el productor S. Radlov, la trama de un ballet sobre el tema de Roméo y Julieta que sería el Op.64.

A mediados de 1935, fué compuesto el Concierto para Violín No.2 Op.63: una parte fué escrita en París, otra en Voronezh, etc. la partitura fué completada en Bakú, el 16 de agosto de 1935.

Hacia el final del tercer año de su obra en la Unión

Soviética. había ya signos definidos de un cambio considerable en su producción, orientada ahora hacia nuevos temas.

En abril de 1936. Prokofiev terminó su obra sinfónica: Pedro y el Lobo cuento para niños. El mismo escribió la historia. La pieza fue ejecutada por primera vez por la Filarmónica de Moscú en mayo de 1936. En ese mismo año, el mundo artístico soviético se preparaba para el vigésimo aniversario de la Revolución de octubre y el centenario de la muerte de Pushkin. Prokofiev participó en ambos eventos. Escribió una cantata Para el vigésimo aniversario de la Revolución de octubre Op.74 sobre textos de Lenin, Stalin y Marx, para orquesta sinfónica, banda militar, acordeones e instrumentos de percusión y dos coros; en diez movimientos. Sin embargo la cantata nunca se ejecutó. Por otro lado, escribió unas canciones sobre textos de Pushkin Op.73; así, volvió a la esfera lírico-vocal que había abandonado hacia 15 años. De estas tres canciones la primera tiene un valor autobiográfico, pues coincide con su situación:

Diez años han pasado desde entonces... y mucho
ha cambiado la vida para mí.
yo también, obediente a las leyes de la vida,
he cambiado... pero he aquí que de nuevo
el pasado me envuelve en sus brazos
y ¡Oh! parece que ayer
vagaba por estos bosques... 1

En la segunda mitad de 1936 Prokofiev trabajó simultáneamente en tres temas de Pushkin: su música para el poema Eureca Ozerin Op.71, la música para la película La Reina de Espadas Op.70 y la música para la tragedia Boris Gudonov Op. 70b. además, ese mismo año escribió también dos suites sinfónicas tomadas de Romeo y Julieta Op.64 bis y la

1. Nestiev, op.cit., pág 155.

Overtura Russa Op.72 escrita para la Filarmónica de Moscú y estrenada el 29 de octubre de ese mismo año.

A principios de 1937 Prokofiev realizó una amplia gira de conciertos por Europa y Estados Unidos. ese mismo año escribio entre otras cosas una serie de canciones titulada Canciones de Nuestros Dias Op.76. A fines de 1937 escribió en Pravda:

Me he esforzado por lograr un lenguaje melodioso y claro, pero al mismo tiempo hice todo lo posible por no restringirme a los métodos aceptados de melodía y armonización. Esto es precisamente lo que hace tan difícil componer una música lucida y progresista: la claridad debe ser nueva, no vieja.

En Canciones de Nuestros Dias Prokofiev volvió nuevamente a los temas soviéticos.

A principios de 1935, realizó otra larga gira por el extranjero, visitó Checoslovaquia, Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. En Los Angeles visito Hollywood donde hizo un estudio detallado de los métodos técnicos empleados para los fondos musicales de las películas.

A su regreso a Rusia, Prokofiev colaboró con Sergei Eisenstein en la película histórica Alexander Nevsky. Esta fué una de las películas en que la música no solo ilustra, sino que conduce la acción. En ese mismo año (1938) completó la partitura del Concierto para cello Op.58.

En el año de 1939, inicio el proyecto de tres nuevas sonatas para piano: la sexta Op.62, la séptima Op.63 y la octava Op.64.

En febrero de 1940 termino la Sonata No.6. En la temporada 1939-40, participó activamente en los preparativos de la representación de Semyon Kotko (Op.61) en el teatro Stainislavsky de Moscú. La ópera fué titulada primero: Yo, hijo del pueblo trabajador según la novela de Valentin Katayev sobre la lucha de los guerrilleros ucranianos contra

los invasores germanos en 1918.

En la primera parte de 1941, Prokofiev escribió su autobiografía a petición del Sovetskaya Muzyka. En julio de ese mismo año escribió la Marcha Sinfónica Op.83 y la Marcha en la bemol mayor Op.59 para Banda de metales. En ese mismo mes, delinea el argumento y el libreto para la ópera La Guerra y la Paz Op.91 de Tolstoi, ópera que describe la Rusia de 1912 y la lucha de los rusos contra la invasión napoleónica: la ópera consta de once escenas.

En ese año de 1941, los bombardeos aéreos empezaron a hostigar a Moscú, por lo que el gobierno soviético evacuó a numerosos representantes distinguidos del mundo artístico y científico. Prokofiev juntamente con Miaskovsky, Schaporin, Nemirovich-Danchenco, Koschoslov y otros, se dirigió al Cáucaso. Durante ese tiempo trabajó intensamente en la ópera La Guerra y la Paz presentándose ocasionalmente en conciertos donde se ejecutaban sus obras. Simultáneamente, inició la composición de la Suite Sinfónica 1941 Op.90 que consta de tres partes: En la Batalla, Por la Noche y Por la Hermandad de los Pueblos. Esta música no despertó ningún interés en los círculos musicales, debido a la descripción superficial del tema de la guerra, y fué empleada como partitura para la nueva película Guerrilleros de las Estepas Ucranianas dirigida por Igor Savchenko; la canción ucraniana ¡Oh tú, Galva! se convirtió en una de las más populares para los soldados de la guerra.

Dos obras principales de ésta época fueron: la cantata Alexander Nevsky Op.78 y la ópera Semion Korko. Estas obras constituyen una síntesis de las dos tendencias que aparecen en su obra del periodo soviético: la tendencia teatral y descriptiva, y la tendencia nacionalista.

En Alexander Nevsky, como en la Suite Escita, Prokofiev se muestra aquí como un brillante pintor de paisajes, un soberbio maestro del colorido tonal: el paisaje ruso constituye el telón de fondo de casi todas las escenas de

esta tragedia histórica: el sombrío panorama de Rusia saqueada y devastada en el primer movimiento: la niebla de las heladas del amanecer en el estilo de una pintura de Surikov al comienzo de Batalla sobre el hielo y los sombríos tonos nocturnos de la escena del Campo de los Muertos. Recortados contra este telón de fondo del paisaje ruso, se levantan pinturas sonoras temerosas, casi fantásticas que recuerdan las pesadillas de Goya y de Mathias Grünewalt, o los frescos medievales católicos por ejemplo en Los Cruzados en Pskov.

En la cantata -nos dice Nestiev- se presentan dos estilos que contrastan entre sí: por una parte, los inhumanos y bárbaros temas de los invasores germanos, repulsivos en su aborrecible bestialidad; y por otra, temas del pueblo ruso, ora víllicos y bravos, ora pesados y graves. Estas dos categorías de imágenes engendran dos estilos diferentes de expresión sonora: contorsiones melódicas sinistras y una instrumentación pesada y estridente para caracterizar a Los Cruzados; y las melodías nacionales rusas tratadas en un estilo diatónico claro y sobrio para describir a los guerreros rusos. El Guignol, expresión favorita de Prokofiev que nos es familiar desde la música de sus primeras piezas para piano y del Ángel de Fuego, adquiere en esta obra no solo una modelación concreta y vívida sino también un propósito definido. El horror y la fealdad encarnados en las imágenes de los caballeros livonianos personifican el rostro bestial de los provocadores de guerras de la hora actual.

Prokofiev cuenta que cuando trabajaba en la descripción de los cruzados, estudiaba himnos católicos auténticos de la Edad Media.

...Pero esta música estaba tan alejada de nosotros que no podía ser usada. No hay ninguna duda de que los cruzados la cantaban con frenesí guerrero cuando marchaban a la batalla; sin embargo, para los oídos modernos, sonaba demasiado fría e indiferente. Por ello me vi obligado a dejarla de lado y a componer para los cruzados una música que se adaptase más a la concepción moderna.

(Pionner No.7, 1939)

Los episodios corales Ocurrió en el Río Neva, Alzaos

Hombres de Rusia. daban una prueba de su nueva búsqueda de imágenes que descubrieran la grandeza y la nobleza de los guerreros patriotas. pues ahí aparecía el mundo de la melodía rusa encarnando las aspiraciones heroicas del pueblo ruso. Cada pasaje de estas canciones relata su origen ruso.

La maestría desplegada por Prokofiev en Alexander Nevsky merece un estudio detallado. El carácter multiforme de sus recursos orquestales desde el más sutil impresionismo del pintor difuso hasta los crudos colores del decorador escénico es verdaderamente asombroso. del mismo modo que sus audaces métodos contrapuntísticos desarrollados en un plano dual. por los que sorprendentes efectos cinematográficos se transfieren al reino de la música sinfónica.

(1. Nestiev)

En el verano de 1942 Prokofiev se trasladó a Tbilisi a Alma-Ata. donde la industria cinematográfica había sido evacuada de Moscú. Allí. Sergei Einsenstein lo invitó a colaborar en su nueva película Iván el Terrible. También en ese verano completó la Sonata para piano No.7 Op.83. y la Sonata para flauta y piano Op.96 y terminó los esbozos para La Balada del Niño Desconocido Op.93.

En diciembre de 1942 Prokofiev regresó a Moscú donde presentó la Sonata No.7 y la partitura para piano de La guerra y la Paz.

En 1943 la Sonata No.7 fué ejecutada por Svyatoslav Richter. y fue recibida con calido entusiasmo. En marzo de ese mismo año. gracias a esta obra. Prokofiev recibió la recompensa más alta a que podía aspirar un artista soviético: el premio "Stalin".

Además de la Sonata No.7. en 1943 Prokofiev estrenó la Sonata para flauta y piano. el Cuarteto No.2 Op.92. la Balada del Niño Desconocido Op.93 y obras de menor importancia.

El verano de 1944 Prokofiev lo paso en la Casa de descanso de los Compositores. en la montaña de Nicolino. pintoresca aldea de Ivanovo. Ahí compuso la Sonata para piano No.8 Op.84. cuyos esbozos ya tenía. y la Quinta

Sinfonía Op.100. Durante este verano, aparte de Prokofiev, estaban en la Casa de descanso: Mlaskovskv, Khachaturian, Shostakovich y Kabalevskv. En estos dos meses se escribieron las obras más brillantes de la temporada: el Cuarteto No.2 y el Trio para piano de Shostakovich; la Sonata para piano No.5 y la Quinta Sinfonía de Prokofiev. La Sonata No.5 es la tercera del grupo de sonatas iniciadas en 1939. La novedad y frescura del material temático, volvieron a sorprender al auditorio. Esta sonata fue estrenada el 29 de septiembre de 1944 por Emil Giliels.

En enero de 1945 se estrono, el día 13, la Quinta Sinfonía en el Gran Salón del Conservatorio de Moscú, y la primera parte de Ivan el Terrible que fué ejecutado en toda Rusia.

Después de la Quinta Sinfonía, el curso de la vida de Prokofiev tuvo un cambio. Justamente al final de la guerra, cuyo feliz evento fué recibido con la Oda para el Fin de la Guerra Op.105, en la cual ocho arpas y cuatro pianos substituyen a un esnamble de cuerdas. En 1945, la salud de Prokofiev comenzó a decaer; sin embargo, la enfermedad que soportaría durante ocho años no le impidió seguir trabajando. Prokofiev abandonó Moscú y partió nuevamente hacia Ivanovo a descansar a la Casa de los Compositores.

Entre 1946 y 1950, vivió casi constantemente en esta casa junto con su esposa. Después, solamente durante largos periodos cuando el medio ambiente era propicio.

La vida en Nicolino le ayudó a su salud. Gustaba de largas caminatas durante las cuales buscaba hongos, saludable distracción que al parecer le había enseñado Mlaskovskv; y le gustaba además la jardinería. Recibía a sus amigos, nos dice Kabalevskv, y les mostraba los jardines que alrededor, de los cuales estaba orgulloso.

A todo esto, estuvo constantemente en contacto con la vida musical soviética; por otro lado, revelándose a las órdenes de los médicos, se puso a trabajar tanto como pudo, de tal manera que en los últimos años compuso muchas nuevas

obras y también se dedicó a revisar viejas composiciones.

De este último periodo, son numerosas las obras desconocidas para nosotros, tales como la Cantata para el Treintavo aniversario de la Revolución Op.114, la ópera Un Auténtico Hombre Op.117, el ballet Fin de Piedra Op.118; además, partituras tales como la Sonata para piano No.9 (descubierta después) o la Sinfonía No.7, obras ya escuchadas internacionalmente.

La Sonata No.9 es la última de la serie y está caracterizada por una desacostumbrada simplicidad, claridad y sobre todo serenidad. Esta Sonata fué dedicada al pianista Sviatoslav Richter, fué completada en 1947 y estrenada por Richter el 21 de abril de 1951. No solamente cierra la serie de sonatas sino que también es la última composición para piano. El nuevo estilo de Prokofiev, más relajado, quieto, más limpio, puede atribuirse a un cambio en el carácter del compositor, quien substituyó la energía de su juventud por una actitud más contemplativa hacia la vida.

Prokofiev, de cualquier manera, apasionado como siempre, libremente interesado en los nuevos problemas presentados a los artistas soviéticos, fue acusado por el riguroso régimen de Stalin después de la composición de esta sonata.

Su nueva ópera Un Auténtico Hombre escrita entre 1947 y 1948 provocó finalmente el "Caso Prokofiev", aunque en realidad éste figuraba ya en la lista negra diez meses antes de la creación de esta ópera. De hecho, el 10 de febrero de 1948 en ocasión de la condenación de La Grande Amitié de V. Muradeli, una orden del Comité Central del partido comunista advirtió a los músicos contra una dirección "Formalista" y "Antipopular" y comentó:

Esta tendencia está especialmente marcada en los compositores D. Shostakovitch, S. Prokofiev, A. Khatchaturian, V. Shebalin, G. Popov, N. Miaskovsky, etc. (...) cuyos trabajos y tendencias musicales antidemocráticas; además de al pueblo soviético, a su sensibilidad artística.

Inútil es retirar el doloroso hecho conectado con las condenas de 1946. Es suficiente ilustrarlas con un texto oficial y una caricatura: el texto oficial, firmado por Zhdanov, define las dos visiones del compositor ruso:

Lo más importante es desarrollar y perfeccionar la música soviética. El resto consiste en defender nuevamente la música soviética de la intrusión de elementos decadentes burgueses. No habría que olvidar que la U.R.S.S. es ahora el auténtico depósito de la cultura musical universal.

En la caricatura publicada en Krokodil y relatada por Pinoteau, ésta representa a una pareja tendida sobre un banco bajo un árbol en el cual un pájaro canta. La leyenda dice:

- ¿No ama la manera en que el ruiseñor canta?
- No se quien escribió la canción, no puedo decírtelo.

Así, el 13 de enero de 1949, en Izvestia, V. Kukbarsky condenó la ópera Un Auténtico Hombre con muy severos términos. El Oratorio Cuidando la Paz Op.124 compuesto en 1950, no escapó a la crítica soviética.

En los siguientes años Prokofiev continuó escribiendo y revisando obras, el contenido de estas últimas es más lírico y sin motivo político aparente.

Sergei Prokofiev murió el 7 de marzo de 1953 de una hemorragia cerebral, y fué sepultado en Moscú en el cementerio del antiguo monasterio de Novo Devichy, cerca de las sepulturas de Scriabin y Czechov.

I I . FORMACION Y EVOLUCION DEL ESTILO EN LA MUSICA DE SERGEI PROKOFIEV

(Características Generales)

Sergei Prokofiev es uno de los compositores que mejor ha mantenido la tradicion clásica de la sinfonia y el concierto en el siglo XX, aunque para él, la diferencia entre lo clásico y lo tradicional no tuvo importante significado. Analicemos primero su evolución estilística.

El estilo musical de Prokofiev se definió claramente desde su primer periodo (1909-1915), periodo escolar): los intereses musicales del joven compositor estaban centrados en dos esferas: el teatro, arte de imágenes y situaciones; y el piano, que desde su infancia habia sido su medio de expresion favorito.

Él mismo nos informa acerca de sus influencias de juventud. La linea clásica la obtuvo en parte de la devoción que tenia su madre por Beethoven, Tchaikovsky y Grieg, y su rechazo por las vulgares canciones populares gitanas; de su maestro Tcherepnin, obtuvo el entusiasmo por Haydn y Mozart; y sus lecciones de contrapunto con Taneiev, le hicieron descubrir a Bach. Así, podemos observar que muchas de sus Gavotas surgieron a partir de las Gavotas de varias suites para teclado y para orquesta de Bach. Ambos, Tcherepnin y Taneiev lo influenciaron mucho en su tendencia a la innovación, especialmente en la búsqueda de una nueva armonia.

V. Karatygin definió su estilo con las siguientes palabras: "La combinacion de lo simple con lo intrincado y de la complejidad del conjunto con la simplificación de lo particular."

Las características más simples y clásicas de la música de Prokofiev son sus formas, ritmos y texturas; lo complejo

y lo raro se hallan en el lenguaje armonico, en los métodos polifónicos y, a veces, en la melodía. Prokofiev simplifica, desnuda deliberadamente la pieza de todo cuanto no sea una estructura rítmica nitidamente recortada, y la combina con una intensidad extraordinaria de armonía y melodía. A veces su música es de forma casi esquemática, pero invariablemente se halla animada por una modulación fresca y original. En su música también encontramos una regresión a algunas características de la música de los siglos XVII y XVIII o más, a moldes de danza, organum, melodías modales, etc.

Prokofiev compuso su primera sinfonía, la Sinfonía Clásica, cuando solo tenía 25 años (1915-17), antes de que Hindemith comenzara su carrera, antes del neoclasicismo de Stravinsky, de Schönberg, de Bartok y Piston; pero después de que hubiese probado a sí mismo que era un rebelde opuesto tanto al academismo de Glazunov como al neoromanticismo de Scriabin. Además fue un admirador del joven poeta Mayakovsky (1893-1930) quien combinó Futurismo y Bolcheviquismo (Prokofiev escribió un interesante reporte sobre el ruidoso futurismo italiano). En ese momento, la idea de su Sinfonía Clásica le surgió como una broma — y como para coronar su ironía, su "broma" fue, entre la música clásica del siglo XX, la más popular —. En la Gavota de esta sinfonía (tercer movimiento), podemos observar que la originalidad de Prokofiev consistió en combinar una rica armonía con un ritmo gracioso y vigoroso; su melodía, donde se puede observar una influencia de las melodías de Reger, forma una fresca unidad, no así su ritmo. Al descubrir a Ravel, cerca de 1912, Prokofiev observó una similar combinación de melodía y ritmo en su música.

Aunque la Sinfonía Clásica es la técnica y el estilo típicos de Prokofiev, no puede representar su completa personalidad ni sus aspiraciones.

MELODIA

El mismo Prokofiev clasifica las líneas básicas de su estilo, en una carta autobiográfica fechada en 1941, donde enfatiza la línea melódica como la más importante dentro de su música; aclara que lo que otros llaman elementos grotescos a algunas características de su música, no lo son: pues son elementos que están subordinados a la melodía, y no elementos constantes sino ocasionales desviaciones: elementos que él prefiere llamar Scherzoishness con varios grados: broma, risa, burla.

La melodía en Prokofiev es rica y abundante: donde se preocupa por devolver a la música la melodía nitidamente recortada del clasisismo. Esta tendencia representa una reacción contra la tendencia a la absorción de la melodía por la armonía de la que los impresionistas y Scriabin en su último periodo fueron culpables.

La contorsión y la desviación de las líneas melódicas, las usa Prokofiev para producir efectos ridículos, caricaturescos, o para subrayar una poderosa emoción.

Otra característica que presenta la peculiar línea melódica prokofiana, es que ésta, no solamente cambia con frecuencia de tonalidad, sino que por la fusión de melodía y acompañamiento, se produce una nueva opción en la tonalidad. Por esta razón es que muchas veces no se pueden distinguir bien unas armonías de otras, y cuando llega la cadencia final, muchas veces en la fusión de armonías, melodía y acompañamiento, la tónica parece arbitraria. Sin embargo, si uno escucha con atención la tonalidad de la melodía y escucha el acompañamiento como otro camino, al juntarse ambos en la cadencia final, la tónica resulta muy satisfactoria. La unidad que hay en la melodía, muchas veces da unidad a movimientos completos sin que haya precisamente una modulación: pues las "sacudidas armónicas" que se presentan a lo largo del movimiento, son más bien acordes fortuitos de la misma tonalidad y no modulación.

ARMONIA

El lenguaje armónico de Prokofiev se caracteriza por una claridad simple en sus armonías básicas, combinada con una audacia extrema en el uso de acordes imprevistos o de transición. Además, encontramos también transiciones repentinas, combinaciones de acordes tan frescos, que podría decirse que aparece una nueva opción en la tonalidad, llena de inesperadas posibilidades. Encontramos también, largas cadenas de acordes paralelos o divergentes, cada uno de los cuales es más o menos común, pero están combinados de tal forma, que producen nuevos efectos sonoros y originales: por ejemplo, el final de la Marcha de El Amor por Las Naranjas.

Todas las disonancias deliberadas, incluyendo los efectos misteriosos producidos por combinaciones ocasionales o sonidos inarmónicos, son empleados principalmente por Prokofiev con propósitos descriptivos. No teme a las combinaciones raras de armonías, por politonal que pueda resultar el efecto, pues es compensado al final con una conclusión tonal.

Utiliza también armonías pedal y ostinato sobre los cuales una línea melódica es marcadamente contrastante.

Un elemento importante en el estilo armónico de Prokofiev es el principio lineal, del que emergen muchos acordes angulares como resultado del entrecruzamiento de dos o más líneas horizontales, y a veces, inclusive de dos progresiones armónicas diferentes. Esto resulta de superponer figuras melódicas paralelas y aparentemente independientes.

FORMA

La cualidad clásica de la música de Prokofiev se hace sentir también en su elección de la forma: la Sonata, el Poema Sinfónico en un movimiento, el Rondó, las Variaciones, las formas ternarias, etc. Conservando los atributos básicos de las formas clásicas, frecuentemente viola uno u otro

elemento esencial: por ejemplo: sus métodos empleados casi invariablemente para modificar la reexposición, que es concebida a veces como una continuación del desarrollo; o los temas, que pueden aparecer combinados de un modo contrapuntístico: en otros casos, la reexposición está enteramente privada del tema subordinado, o es reducida al mínimo, asumiendo la forma de una suerte de repetición y coda fundidas. En los casos en que la forma sonata es respetada, se sirve de extrañas relaciones tonales para enriquecer la forma clásica.

A veces, el desarrollo de sus sonatas o conciertos da lugar a una curiosa deformación, a una desviación de la imagen hacia lo grotesco, o hacia una condensación exagerada de expresión.

COLORIDO INSTRUMENTAL

Otra distinción de su música, es su colorido tonal estridente: crudamente material y casi invariablemente subordinado a un propósito descriptivo. Utiliza una rica textura orquestal, innumerables efectos de pedal, abundante uso del sostenuto, frases insistentemente recurrentes y toda suerte de efectos sonoros; características que se hacen semejantes en algún modo a ciertas tradiciones que parten de Wagner y particularmente de Richard Strauss. Sus partituras orquestales están llenas de colorido, como textura armónica; su orquestación abunda en duras capas de colorido tonal, en inesperadas y agudas combinaciones de instrumentos para lograr algún efecto dramático extraño: los timbres sostenidos de los metales, el complejo sistema de los instrumentos de percusión; el seco, quebrado sonido penetrante del piano, usos peculiarmente descriptivos de las cuerdas, etc.

EL PIANO

Por otro lado, sus primeras obras pianísticas señalaron

un retorno al piano de la época clásica, acentuando fuertemente su cualidad percusiva. La técnica de saltos y entrecruzamiento de manos en sus piezas, recuerda a Domenico Scarlatti.

Los efectos de tocatta o maquinistas, esto es, el fondo de una máquina precisa, rápida y de movimiento regular, son muy característicos en su obra pianística, así como los subrayados non legato, marcados acentos, etc. Todo esto derivado, según él mismo nos dice, de la famosa Tocatta para piano de R. Schumann.

Hallamos también un esfuerzo por lograr una estructura compleja y un desarrollo polifónico complejo; también son características sus impulsivas carreras dinámicas, pasajes deliberadamente simplificados en forma de ejercicios para cinco dedos, moldes de movimientos mecánicos, efectos mecánicos, etc. Así, la línea va desde los ritmos de locomotora de la Tocatta Op.11, hasta la tocatta del Concierto para piano No.5 y las ásperas imágenes que expresan la vida urbana moderna en El Paso de Acero.

Otra línea significativa en la música de Prokofiev es el lirismo; este lirismo está mezclado del modo más original con influencias de Schumann y con las tradiciones rusas de Musorgsky o directamente del romancero ruso. Hay páginas líricas en casi todas sus composiciones.

Finalmente, una línea básica que recorre su obra, es el humor, que además de haber sido una influencia del Futurismo italiano, forma parte de una larga tradición. Esta tradición es una de las características más distintivas de la música rusa y comenzó con los experimentos de Dargomizhsky y Musorgsky.

LA ÓPERA

Se puede afirmar que Prokofiev, como Debussy, desarrolló su mayor esfuerzo y fidelidad dentro de la ópera, aunque sus

obras instrumentales ganaron mucha más atención por parte de los escuchas¹. Refiriéndose a Prokofiev, I. Nestiev destaca muchos detalles para confirmar la importancia de las óperas, las cuales nunca llegó a reunir en su totalidad. Así mismo, Renate Jahn hace la observación de que sus ballets y sus películas no fueron otra cosa que sustitutos de sus operas, las cuales en contraste con sus ballets y sus películas, que fueron realizados siempre por encargo, nacieron de un impulso propio; por otro lado, durante su vida ninguna de ellas fue un suceso completo en el sentido del reconocimiento público.

Jahn traza una curva de desenvolvimiento a través de las óperas de Prokofiev donde en un principio había una diferencia entre las melodías -arias- y recitativos intercalados, pero que poco a poco fueron uniéndose ambos, con tendencia hacia el recitativo.

Probablemente, si Prokofiev hubiera vivido más tiempo, quizá hubiera sido el más grande operista desde Strauss y Debussy, o al menos, un fuerte rival de Berg y Britten. Observemos para esto sus óperas Esponsales en un convento (libreto de Prokofiev, basado en Duena de Sheridan) Op.86, La Guerra y la Paz Op.91 y Un autentico Hombre Op.117.

Otra razón por la que Prokofiev no desarrolló con mayor intensidad el recitativo, fué porque en 1948, Khrennikov, quien sustituyó a Khachaturian como secretario de la Unión de Compositores, condenó sus obras por formalistas², por lo que Prokofiev escribió una carta de justificación ante el Comité, absteniéndose en adelante de desarrollar más el recitativo. La carta expresaba lo siguiente:

1. Como sabemos, Debussy escribió una única ópera: Pelléas et Mélisande. Pero ciertamente le dedicó su mayor esfuerzo.

2. Formalizar, en el concepto de la Rusia Soviética, se aplicaba casi exclusivamente a la idealidad estática. Donde existe una realidad ideal.

El formalista era aquel que cuidaba en exceso de la forma, pasaba por conservador y burgués. Era aquel que no le importaba que su arte fuera entendido por "las masas", se convertía en un antisocialista individualista.

Nunca me pregunté por la importancia de la melodía. Amo la melodía y la considero como el elemento más importante de la música. He trabajado sobre el mejoramiento de sus cualidades en mis composiciones por muchos años; encontrar una melodía instantáneamente comprensible aún para el escucha no iniciado, y al mismo tiempo que sea original, es la tarea más difícil para un compositor: pues este está rodeado por una gran multitud de peligros: Puede caer dentro de lo trivial o vanal, o dentro de la repetición de algo ya escrito por el mismo. En este aspecto, la composición de melodías complejas es mucho más fácil. También puede suceder que un compositor se preocupe por su melodía mucho tiempo, y revisándola, inconscientemente la haga muy refinada y complicada, separándose así de la simplicidad. Sin duda alguna yo caí demasiado en esta trampa. En el proceso de mi trabajo se tiene que ser particularmente cuidadoso para que la melodía conserve su simplicidad sin que caiga en lo trivial, meloso o imitativo; esto es fácil de decir, pero no fácil de cumplir. Todos mis esfuerzos estarán de ahora en adelante concentrados en cumplir estas palabras, no solamente como una receta, sino para realizarlas en mis siguientes obras.

Tengo que admitir que he cedido a la atonalidad, pero también tengo que decir que he sentido una atracción en torno a la música tonal por un considerable tiempo. Después me di cuenta claramente de que la construcción de una obra tonal es como levantar una construcción sobre una sólida base a la vez que una construcción sin tonalidad es como edificar sobre arena...

He sido criticado por la predominancia del

recitativo sobre la melodía; me gusta el teatro como tal, y creo que alguien que asiste a la ópera tiene derecho a esperar no solamente impresiones auditivas, sino también visuales: si no, tendría que ir a un concierto y no a la ópera; pero cada acción en el escenario está estrechamente asociada al recitativo. Por otro lado, la cantilena (aria) induce a cierta inmovilidad en el escenario: recuerdo la dolorosa experiencia de haber visto la acción en algunas óperas de Wagner, en donde en todo un acto, con duración cerca de una hora, ninguna persona se movía en el escenario. Este miedo a la inmovilidad me impidió extenderme sobre una cantilena demasiado larga. De acuerdo a esta resolución, pensé sobre este problema con mucho cuidado y llegué a la conclusión de que cada libreto operístico tiene elementos que demandan el uso del recitativo, a la vez que hay otros elementos que requieren el tratamiento del estilo arioso; pero también hay secciones (y estas secciones toman considerable espacio) en las que el compositor tiene libertad de tratarlas como ariosos o como recitativos. Consideremos como ejemplo la escena de la carta de Tatiana en Eugene Onegin ... Esta es la dirección en la que intentaré continuar. ¹

Así, sus últimos trabajos no conocidos en occidente pero muy aceptables por la cima oficial adoptada por el partido de aquellos momentos en la U.R.S.S., son óperas con melodías más bien triviales como Hoguera de Invierno Op.122 (1949) y Cuidando la Paz Op.124 (1950).

1. carta citada en W.Austin, William, Music in 20th Century From Debussy through Stravinsky, New York-London, W.W. Norton, 1966

EL BALLET

En cuanto a sus ballets, Flor de Piedra Op. 118 (1940-50) reveló la propia personalidad de Prokofiev más que otras obras anteriores. Entre él y su segunda esposa Mira Mendelsohn, confeccionaron la historia, basada en varios cuentos folklóricos de P. Bazhov y el tema es el siguiente:

El protagonista es un ceramista que deja su villa a su sabio y viejo maestro y a su novia para ir en busca de la legendaria "Flor de Piedra", la que le permitirá perfeccionar su arte... Finalmente obtiene éxito por medio de una ayuda mágica, regresa y crea una firme base para la "Villa Bella" y danza feliz con su novia, habiéndose enfrentado antes al vil capataz quien aprovechando su ausencia, había torturado y amenazado a toda la villa, especialmente a la protagonista.

A través de la unidad musical, Prokofiev asocia la escena del triunfo de los héroes adecuándola a cada representación, sea amorosa, del villano, etc. incluyendo danzas folklóricas. Sin embargo, Nestiev y otros críticos encontraron esta unidad musical, inadecuada para interpretarse.

No obstante, Flor de Piedra es el más atractivo de sus ballets, pues los anteriores, con sus múltiples contrastes, tienden más a la forma de las óperas, mostrando un consistente desarrollo. Además, los cuatro ballets que Prokofiev escribió para Diaghilev, de alguna manera están influenciados por los diferentes estilos de Stravinsky; y por otro lado, los ballets Romeo y Julieta y Cenicienta dan alguna evidencia del punto de vista opuesto pues Prokofiev fué en estas obras un neoromántico, respondiendo quizá a los llenamientos políticos de la U.R.S.S. de aquella época.

Los ballets y las operas juntos, nos muestran que Prokofiev tuvo que abstenerse de componer libremente, pero se reveló con lentitud conforme avanzó en edad.

Aunque nunca entendió del todo a Stravinsky, quizá

inconscientemente tomó algunos rasgos que incluyó en sus primeros ballets, y aunque Prokofiev no aceptó estos señalamientos, muchos criticos lo corroboran y cualquier oyente lo puede percibir.

III. ANÁLISIS DE LAS VISIONES FUGITIVAS

1. ALGUNOS DATOS PREVIOS

Las Visiones Fugitivas Op.22 para piano solo, fueron escritas por Prokofiev entre los años 1915-17. Es una serie de veinte piezas líricas que pueden interpretarse sueltas o en su conjunto. Prokofiev se inspiró aquí en unos versos del poeta simbolista Constantino Balmont:

En cada Vision Fugitiva veo mundos
llenos de cambiante despliegue de los colores del arcoiris

En estas piezas, podemos ver la continuación de una tradición que comenzó quizá con el Preludio, cuya continuación la podemos encontrar en el periodo romántico y2 con otro enfoque, en las Romanzas sin Palabras de Felix Mendelssohn, en los Preludios de Chopin, en las Escenas del Bosque de Schumann, en el Rincón de los Niños y los Preludios de Debussy, en fin en todas esas series de piezas líricas de formas libres, comparables a los ciclos de Lied o Chanson francesa, siendo un estilo musical que podemos comparar con el de la Poesía en literatura.

Se trata de un arte íntimo donde el objetivo principal es la expresión poética de las emociones y no la exhibición del lenguaje técnico o compositivo.

Antes de abordar estas bellas piezas, veamos algunos datos acerca de C. Balmont, poeta del que Prokofiev obtuvo frecuente inspiración.

El poeta ruso Constantino Balmont nació en 1867, fué el primero de los poetas rusos que habían de orientarse hacia el decadentismo, pero a diferencia de sus compañeros que se inspiraban en los simbolistas franceses, Balmont tomó como

sus maestros a los románticos alemanes. En 1894, inició junto con Briusov la publicación de una colección poética y, a partir de entonces, su actividad, hasta principios de nuestro siglo, fué inagotable. Editó almanaques, creó bibliotecas, publicó libros de poesía. En 1900, llegó a la cumbre de su carrera. Sus partidarios lo calificaron de "Rey de la poesía".

Balmon es un roncido enamorado de la forma y la belleza en el simbolismo. No se perdió por los caminos religiosos y filosóficos de los Merejkovski.

Conforme su obra fué madurando, fué abandonando la melancolía para entregarse a la embriagadora pasión de la vida. Amó la naturaleza, el amor, los colores.

Balmon y sus epígonos se disgregaron y desapareció la escuela sin dejar continuadores. Solo quedó la obra de los mejores, Balmon entre ellos.

2. ANÁLISIS DE CADA PIEZA

El orden que seguiremos en este análisis es el siguiente:

- a) Descripción general de la pieza: aire, compás, forma, textura.
- b) Análisis fraseológico: presentaremos una descripción minuciosa de cada frase.
- c) Análisis armónico (bajo-cifrado).

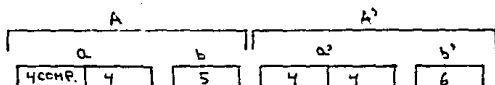
Nº 1

a) Descripción general de la pieza.- Lentamente. $\frac{3}{4}$:

Melodía acompañada formada por dos partes (A-A') con un puente de unión entre ambas y una coda final semejante al puente. Las dos partes son iguales, salvo que la segunda tiene un contrapunto cromático agregado. El puente y la coda están formados con elementos de la melodía principal.

FORMA:

1ª parte:	1ª	semifrase	compases	1 a 4	(antecede- dente)] a
	2ª	"	"	5 - 8	(consecue- nente)	
puente:					9 - 13] b
2ª parte:	1ª	"	"	14 - 17	(ant.)] a'
	2ª	"	"	18 - 21	(cons.)	
coda:	→			"	22 - 27] b'



b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (1-8):

Está formada por una melodía acompañada que consta de dos semifrases: antecedente y consecuente respectivamente.

Melodía: Es anacrúsica, predominan los valores de cuarto. El ritmo del antecedente y del consecuente es semejante; la curva melódica abarca un ámbito sonoro de dos octavas y en general es descendente, con una cadencia rítmico-melódica al final de cada semifrase.

Acompañamiento: Tiene un principio anacrúsico; de ahí en adelante el motivo rítmico será el mismo ($\frac{3}{4}$ p p |) excepto hacia el final de la frase donde hay

una cadencia rítmica. La textura del acompañamiento esta formada por acordes de 7ª que omiten la 5ª (acordes de tres sonidos). Estos acordes se mueven en general por grados conjuntos a manera de Organum. En la 1ª semifrase el movimiento es descendente, en la 2ª es ascendente primero y descendente después, formando una cadencia armónica hacia el final de la frase. En relación a la melodía principal, se observa un movimiento contrario tanto en la 1ª como en la 2ª semifrases.

2ª Frase: Puente (comp.9-13):

Este puente une a la 1ª frase con la 2ª, utilizando elementos ya presentados en la 1ª frase: su movimiento melódico es primero ascendente y luego descendente (predomina el movimiento ascendente). El ritmo es igual en ambas manos y ambas tienen acordes del mismo color armónico: hacia el final del puente hay una cadencia.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.14-21):

Es igual a la 1ª frase, pero ahora con un contrapunto agregado cuyo ritmo es constante y está formado por octavos descendentes; iniciándose con notas cromáticas y luego por grados conjuntos en general. Esta escala descendente cruza todo el rango sonoro que va de una de las notas agudas de la melodía, hasta el bajo y ocupa toda la frase. En los dos últimos compases, el acompañamiento cambia de color, -sorpresa armónica (comp.20)- para conducirnos a la coda.

2ª Frase (comp.22-27): Coda.

Fundamentalmente es casi idéntica al puente entre las dos frases principales: el mismo ritmo, mismo movimiento melódico, e igual textura; la diferencia reside en la 1ª semifrase transportada medio tono más

arriba, la 2ª está transportada una 4ª justa superior y al final hay un compás más como cadencia final.

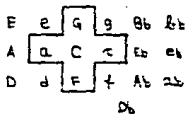
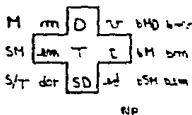
c) Análisis armónico.-

En cuanto al análisis armónico, nos basaremos en los conceptos de Schönberg expuestos en su libro *Structural Functions of Harmony*; dicho autor postula lo que tradicionalmente se denomina como modulación como región tonal; para Schönberg una obra no abandona su tonalidad sino que se traslada a diferentes regiones tonales. Esta tesis nos proporciona un concepto interpretativo más unitario y a la vez permite enriquecer más el rango dinámico; por Ej. se dara mayor intensidad dinámica a un tema que habiendo sido expuesto en la región de tónica, se presenta ahora en la región de dominante (siempre y cuando el compositor no haya indicado otra cosa).

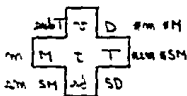
Como hemos visto en capítulos anteriores, Prokofiev cambia de tonalidad de un momento a otro para lo cual utiliza diversos métodos, además utiliza en muchos de sus pasajes la bitonalidad; por esto, al aplicar el sistema de Schönberg, podemos encontrar muchas relaciones tonales que con otro sistema serian más difíciles de explicar.

A continuación presentamos los cuadros que utiliza Schönberg en los dos modos: mayor y menor, y su equivalencia en las tonalidades de Do mayor y La menor:

Modo Mayor



Modo Menor



ABREVIATURAS:

T	tónica	Np	Napolitano
D	dominante	dor	Dórico
SD	subdominante	S/T	supertónica
t	tónica menor	bM	mediante bemol mayor
sd	subdominante menor	bSM	submediante bemol mayor
v	5ª menor	bMD	mediante bemol mayor de la D
sm	subdominante menor	bm	mediante bemol menor
m	mediante menor	bsm	submediante bemol menor
SM	submediante mayor	bmv	mediante bemol menor del v
M	mediante mayor		

(Las abreviaturas escritas con letras mayúsculas se refieren a modos mayores, y las escritas con minúsculas a modos menores).

En el apéndice I (copia de la partitura) aparecen los bajo-cifrados de las 20 piezas que constituyen las Visiones Fugitivas aplicando este sistema. Considerando esto como un análisis armónico.

Nº 11

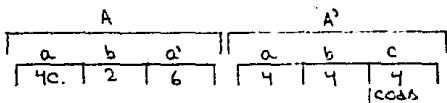
a) Descripción general.- Andante. $\frac{4}{4}$:

Melodía acompañada por un ostinato a lo largo de toda la pieza: formada por dos partes (A-A'). En la 1ª parte aparece la melodía principal con una duración de 4 compases, luego, en los siguientes 2 aparece un motivo armónico contrastante como respuesta a la melodía principal; en la siguiente frase aparece nuevamente la melodía principal ahora transportada y ornamentada.

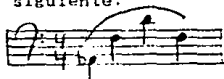
La 2ª parte es semejante a la 1ª, aunque ahora orientada hacia un final conclusivo.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases 1 a 4
	2ª "	" " 5 - 6
	3ª "	" " 7 - 12
2ª parte:	1ª "	" " 13 - 16
	2ª "	" " 17 - 20
	3ª "	" " 21 - 24

**b) Análisis fraseológico.-**

El motivo rítmico-melódico del acompañamiento (bajo ostinato) es el siguiente:



(con algunos cambios de color a lo largo de la pieza) en la coda desaparece este ostinato.

MELODÍA:**1ª PARTE****1ª Frase (comp. 1-4):**

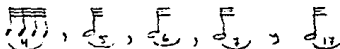
El tema principal está formado por una frase completa: antecedente, consecuente (contrapunto agregado) y cadencia. La curva melódica de la melodía es en general descendente. (Los motivos rítmicos son fáciles de detectar en la partitura).

2ª Frase (comp. 5-6):

Aparece una nueva melodía (motivo armónico contrastante), intercalada en acordes de 3 sonidos; la melodía comienza en la soprano y continúa en el alto; aquí, el motivo rítmico principal está formado por cuartos.

3ª Frase (comp.7-12):

Es una variación de la melodía principal, intercalada en una sucesión de la nota Do de valores largos que va avanzando en octavas descendentes con ornamentos intercalados entre cada Do. Estos ornamentos (variación de la melodía principal), rítmicamente van agregando un sonido más, es decir:



Luego, vienen los compases 11 y 12 que son la cadencia de esta 1ª frase.

2ª PARTE:

1ª Frase (comp.13-16):

Es igual a la 1ª frase de la pieza, pero con un contrapunto agregado consistente en una nota pedal (Sol) con una apoyatura superior a la 8ª alta, que entra en el tercer tiempo de cada compás y tiene una duración de 2 cuartos.

2ª Frase (comp.17-20):

Es igual a la 2ª frase de la pieza, ahora se repite 2 veces.

3ª Frase (comp.21-24):

Cadencia final: Termina el ostinato y en su lugar aparece un bajo continuo (pedal), y la cadencia final.

Nº III

a) Descripción general.- Allegreto, $\frac{4}{4}$:

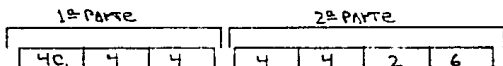
Es una pieza formada por una melodía con acompañamiento sincopado. Consta de 2 partes: de 3 y 4 frases respectivamente.

Los principales elementos de esta pieza se presentan en la 1ª frase, donde aparece una melodía con antecedente y consecuente. A lo largo de la 1ª parte el esquema de la 1ª

frase se repite 3 veces con variantes armónicas y notas de paso. La 2ª parte cambia de carácter y articulación, aunque es una variación de los mismos motivos: la última frase es semejante a la 1ª en cuanto a carácter.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 - 4
	2ª "	"	5 - 8
	3ª "	"	9 - 12
2ª parte:	1ª "	"	13 - 16
	2ª "	"	17 - 20
	punteo	"	21 - 22
	3ª "	"	23 - 28



Cada principio de frase comienza con el tema principal del primer compás. Es difícil asociar una determinada forma a esta pieza debido a su particular fusión y variación de motivos.

b) Análisis fraseológico.

1ª PARTE:

1ª Frase (comp. 1-4):

La melodía principal (en la voz tenor) está formada por grados conjuntos y su curva melódica es la siguiente:




(La parte descendente es el consecuente). Esta melodía está acompañada por acordes sincopados de 3 sonidos en la parte superior. El bajo está constituido por una nota pedal: el final de la frase está formado por una cadencia.

2ª Frase (comp.5-8):

La 1ª semifrase es básicamente igual a los primeros 2 compases de la pieza. En la 2ª semifrase continúa ascendiendo la melodía con el mismo modelo rítmico melódico; este primer compás de la 2ª parte se presenta 2 veces, y la 2ª cambia el acorde final de la mano derecha para conducirnos a la siguiente frase.

3ª Frase (comp.9-12):

La 1ª semifrase es semejante a los 2 primeros compases, con otro color armónico. La 2ª semifrase incluye nuevos motivos en la melodía y el acompañamiento; es una frase conclusiva: La melodía (ahora en el soprano) utiliza un solo motivo que se repite 3 veces:  : el acompañamiento va descendiendo a manera de progresión hasta llegar a una cadencia suspensiva.

2ª PARTE:

1ª Frase (comp.13-16):

El acompañamiento está formado por un solo motivo rítmico-melódico que se repite a lo largo de la frase:



La melodía comienza con el motivo melódico de la mano derecha del primer compás de la pieza y luego presenta una variación del nuevo motivo rítmico-melódico (comp.11) durante los 3 siguientes compases. En el comp.16 hay un cambio de compás.

2ª Frase (comp.17-20):

El acompañamiento es exactamente igual al de la frase anterior; la melodía es una transposición una 3ª menor descendente de la frase anterior. En el comp.20 hay un cambio de compás.

Puente (comp.21-22):

El acompañamiento sigue siendo el mismo. La melodía esta formada por un motivo anacrúsico que se repite 2 veces, este motivo es a la vez conclusivo de la frase anterior y puente para la nueva frase.

3ª Frase (comp.23-25):

Nuevamente comienza como los 2 primeros compases de la pieza, y continúa ascendiendo de la misma manera, hasta la cadencia final conclusiva.

Nº IV

a) Descripción general.- Animato, $\frac{6}{8}$:

Esta pieza está basada en un solo motivo que se utiliza en forma de canon, que es el recurso principal de la pieza. Las frases cambian de textura de una a otra, y las cadencias son fáciles de detectar debido a este recurso. Está formada por 2 partes cada una de 4 frases. En general, a lo largo de la pieza se observa un desarrollo del primer motivo, con una parte contrastante intermedia de 2 frases al principio de la 2ª parte; luego viene un largo final con elementos ya expuestos.

FORMA:


1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 4
	2ª "	"	5 - 8
	3ª "	"	9 - 12
	4ª "	"	13 - 16
2ª parte:	1ª "	"	17 - 20
	2ª "	"	21 - 24
	3ª "	"	25 - 28
	4ª "	"	29 - 39
	extensión	"	40 - 49



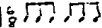
b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-4):

Motivo melódico simple  que se repite en forma de canon en varias regiones del teclado cada vez un registro más grave.

2ª Frase (comp.5-8):

Formada por 2 semifrases casi iguales. Motivo rítmico ; este es un elemento percusivo formado por acordes de 4 sonidos (repartidos en ambas manos); en la voz superior aparece una melodía formada por el primer motivo melódico (comp.1).

3ª Frase (comp.9-12):

Es igual a la 1ª frase, pero con un contrapunto agregado: arpeggio ascendente con duración de un compás



Al final de la frase aparece un nuevo motivo rítmico:



4ª Frase (comp.13-16):

Esta frase es semejante a la anterior, salvo el tercer compás de la melodía, que es una variación del mismo motivo.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.17-20):

Cambian los motivos rítmicos: ahora es un contrapunto a 2 voces formado por dieciséisavos. La curva melódica de la melodía está formada por escalas descendentes en la 1ª semifrase y ascendentes en la 2ª. El acompañamiento es una progresión cromática

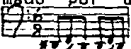
descendente formada por acordes de 7ª Mayor arpegiados.

2ª Frase (comp.21-24):

Es semejante a la frase anterior, combinando ahora el motivo de dieciséisavos, con el motivo de la 2ª frase. En la mano derecha aparecen escalas descendentes agrupadas de seis en seis. El acompañamiento, 4 compases, de hecho son 2 que se repiten en los siguientes 2.

3ª Frase (comp.25-25):

Frase a manera de puente para conducirnos al final. La melodía está formada con muy pocos elementos, tomados de frases anteriores. El acompañamiento está formado por un ostinato cuyo motivo rítmico melódico es:



el intervalo es de una 3ª disminuida.

4ª Frase (comp.29-49):

Frase final conclusiva dividida en 2 semifrases, motivo rítmico: $\left| \frac{3}{4} \right|$; la mano derecha utiliza 2 acordes solamente: Mi menor y Do mayor en 1ª inversión. En la mano izquierda, después de una introducción de 2 notas que se repiten varias veces, aparece el tema de la melodía principal (1ª frase). Al final, este mismo motivo sirve de cadencia final.

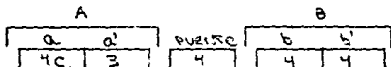
Nº V

A) Descripción general.- Molto giocoso, $\frac{2}{4}$:

Melodía acompañada, dividida en 2 partes con un puente entre ambas (comp.8-11) y cada parte formada por 2 frases. La 2ª parte es diferente a la 1ª.

FORMA

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 4
	2ª "	"	5 - 8
	punteo	"	8 - 11
2ª parte:	1ª "	"	12 - 15
	2ª "	"	16 - 19



b) Análisis fraseológico.-

1ª Frase (comp.1-4):

Melodía formada por un antecedente (comp.1,2) y un consecuente (comp.3,4). El motivo rítmico melódico es el mismo. Esta melodía está formada por una escala ascendente, que es interrumpida para luego continuar; acompañada por pequeñas intervenciones y puntos armónicos culminantes en la mano izquierda (acordes cortos de 3 sonidos).

2ª Frase (comp.5-8):

Es semejante a la 1ª frase, pero ahora los 2 motivos de la melodía son más contrastantes.

Puente (comp.8-16):

Formado por 2 semifrases, y cada una por un motivo jocoso diferente.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.12-15):

Frase formada por un modelo bitonal que se repite a lo largo de los 4 compases. Utiliza 2 colores armónicos que se alternan en cada compás.

2ª Frase (comp.16-19):

Los primeros 3 compases son rítmicamente iguales a los de la frase anterior, el último compás es diferente

-cadencia conclusiva-. Esta frase utiliza los mismos colores armónicos pero en diferente posición.

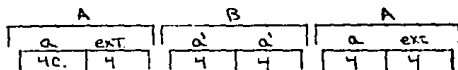
Nº VI

a) Descripción general.- Con eleganza. $\frac{6}{8}$:

(Pastoral) pieza en forma ternaria A-B-A: es una melodía acompañada: pieza a 2 voces donde, en varias ocasiones hay cruzamiento de estas. La melodía principal se presenta en la parte A: la parte B es una transposición de la melodía principal y el acompañamiento es una variación del acompañamiento de la parte A: luego, nuevamente la parte A.

FORMA

1ª parte: 1ª frase	compases	1 a 4
2ª "	"	5 - 8
2ª parte: 1ª "	"	9 - 12
2ª "	"	13 - 16
3ª parte: 1ª "	"	17 - 20
2ª "	"	21 - 24



b) Analisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-4):

Aparece la melodía principal en la parte superior (mano derecha) acompañada por un contrapunto en movimiento contrario, en un registro superior al de la melodía (cruzamiento de voces). El motivo rítmico es semejante en ambas voces. y la curva melódica es la siguiente:



(comp. 1 a 4)

2ª Frase (comp.5-8):

Se puede clasificar como una extensión de la 1ª frase, para concluir con una larga cadencia, formada con los mismos elementos.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.9-12):

Es una transposición tonal de la melodía principal, acompañada por un ostinato formado con los mismos elementos rítmico melódicos.

2ª Frase (13-16):


Es igual a la frase anterior, con un cambio en los 2 últimos compases para la cadencia conclusiva de esta parte.

3ª PARTE

Es igual a la 1ª, salvo que el último acorde es conclusivo en lugar de suspensivo.

NºVII

A) Descripción general.- Pittoresco. $\frac{6}{4}$:

Formada por 2 partes de 4 y 3 frases respectivamente. En general, es una melodía acompañada. La melodía aparece sobre acordes arpegiados (estrapas), el acompañamiento es un ostinato a lo largo de toda la pieza. Este acompañamiento (bajo) tiene la misma textura rítmica y melódica: una sola voz arpegiada con el mismo ritmo:  la curva melódica de este arpeggio es un bajo de aria italiana:



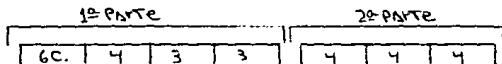
El color armónico de los arpeggios varia por lo general en cada frase: en la 3ª y 4ª frases -parte más intensa

(culminante)- utiliza colores armonicos diferentes a las otras frases.

En las voces superiores (mano derecha) se va formando paulatinamente una melodía. A manera de arpa, la melodía aparece primero en la nota superior del arpeggio (1ª y 2ª frases), y luego en la parte inferior (3ª y 4ª frases). En general, es una pieza muy ornamentada. La 2ª parte es un retorno a la melodía que ahora se desvanece poco a poco para finalizar en la misma forma en que se inició la pieza.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 6
	2ª "	"	7 - 10
	3ª "	"	11 - 13
	4ª "	"	14 - 16
2ª parte:	1ª "	"	17 - 20
	2ª "	"	21 - 24
	3ª "	"	25 - 28



b) Análisis fraseológico.

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-6):

En los primeros compases surgen los arpeggios del acompañamiento -textura sobre la cual se construirá la melodía-, como introducción. En los siguientes 4 compases, el color armónico del bajo sigue siendo el mismo (La menor); en la parte superior, aparecen notas extremas -melodía- creando un ambiente previo a la melodía principal, cambiando el color armónico.

2ª Frase (comp.7-10):

Bajo: arpeggios sobre Sol en los primeros 2 compases y La menor en los otros 2. El último compás cambia a $\frac{3}{4}$ (cadencia rítmico melódica). La melodía aparece en la parte superior de las estropas y es ahora más definida (continuidad rítmica e intervalica), con varios colores armónicos y es ascendente.

3ª y 4ª Frases (comp.11-13,14-16):

En los primeros 3 compases el bajo está formado por una armonía, tanto rítmica como melódica, es más densa en esta parte. Las estropas aparecen ahora sobre la melodía principal, con varios colores armónicos. En la melodía hay adornos intercalados (apoyaturas y puentes); el último compás, es una escala ascendente en dieciséisavos que nos conduce a la cadencia conclusiva de la frase.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.17-20):

Es igual a la 2ª frase.

2ª Frase (comp.21-24):

El bajo está formado por arpeggios sobre La menor. Los 2 primeros compases son iguales a los 2 segundos, unidos por un pequeño puente melódico (escala ascendente de dieciséisavos); esta frase tiene alguna semejanza con la 1ª frase (melodía por saltos en la parte superior de los acordes).

3ª Frase (comp.25-25):

Frase conclusiva cuyos 2 primeros compases son iguales a los 2 primeros de la 2ª frase. Los 2 últimos compases forman la cadencia conclusiva melódica y rítmica, ya sin melodía.

Nº VIII

a) Descripción general.- Comodo. $\frac{4}{4}$:

En general es una melodía acompañada dividida en 3 partes semejantes: A-B-C; no hay desarrollo, pues las partes B y C son una transposición de la parte A. La textura es diferente en B y C, siendo cada vez más densa.

En la 1ª parte aparecen los principales elementos: a) acompañamiento, que será el mismo todo el tiempo:



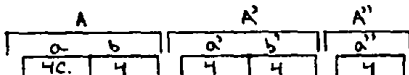
b) la melodía principal (1ª frase) y c) la melodía secundaria (2ª frase).

En la 2ª parte aparecen los mismos elementos con un contrapunto agregado, ostinato, en la parte superior en la 1ª frase; en esta parte, las 2 melodías (principal y secundaria) aparecen transportadas.

En la 3ª parte regresa la melodía a su registro original, con un nuevo contrapunto en la parte superior a la melodía, formado ahora por dieciséisavos creando así una nueva textura.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 4
	2ª "	"	5 - 10
2ª parte:	1ª "	"	11 - 14
	2ª "	"	15 - 20
3ª parte:	1ª "	"	21 - 24



b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-4):

Formada por 2 semifrases: antecedente y consecuente. La textura está formada por 3 voces: melodía, acompañamiento y bajo. El acompañamiento y el bajo son un modelo rítmico melódico que se repite. En la 1ª frase utiliza el mismo bajo (Mi,Si), en la 2ª cambia (Do,Fa). La conjunción de los 3 elementos (melodía, acompañamiento, bajo) es lo que crea la ambientación completa (característica prokofiana de combinar elementos simples que al unirse crean efectos inesperados).

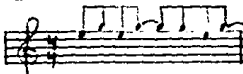
2ª Frase (comp.5-10):

Formada por 2 voces: melodía y acompañamiento. El acompañamiento en esta frase no tiene el pedal de la frase anterior. Esta frase consta de 4 compases y una extensión de 2. La melodía es muy simple y repetitiva (introducción y un ritmo melódico que se repite en los 5 siguientes compases con una cadencia rítmica en el 5º). El acompañamiento varía armónicamente cada medio compás. Esta frase, como la 4ª, es una especie de puente entre la 1ª y la 3ª; y la 3ª y la 5ª: que son en las que aparece la melodía principal; sin embargo, los cambios son muy sutiles y se puede hablar de una continuidad en las melodías.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.11-14):

Esta frase es una transposición de la 1ª frase una 3ª menor ascendente, con un contrapunto agregado (ostinato) encima de la melodía. Este contrapunto, rítmicamente está formado por octavos formando un intervalo de 3ª menor:



En la 2ª semifrase, este intervalo está transportado medio tono arriba.

2ª Frase (comp.15-20):

Es una transposición de la 2ª frase a una 3ª menor descendente. En los 2 primeros compases aparece un contrapunto en medio de la melodía y el acompañamiento: formado por una escala cromática ascendente (de Mi a Do), medida en octavos.

3ª PARTE (comp.21-24):

Es igual a la 1ª frase: misma tonalidad y misma melodía: en la 1ª semifrase el acompañamiento es igual y en la 2ª cambia armónicamente para conducirnos a la cadencia conclusiva. En esta frase aparece un contrapunto superior, formado por dieciséisavos con elementos intervalicos de la melodía de la 2ª frase.

Nº LX

a) Descripción general.- Allegretto tranquilo. $\frac{3}{4}$:

(Toccata) Esta pieza puede dividirse en 2 partes de 2 frases cada una, y una extensión o coda de 5 compases.

El acompañamiento de esta pieza es por lo general rítmicamente uniforme. En cuanto a la melodía, ésta está formada por una unión de motivos melódicos y sus variantes, donde los colores armónicos son una fusión de melodía y acompañamiento. Hacia la 2ª parte, la melodía es más compleja debido a la fusión de varios motivos, y a la mayor variedad de colores armónicos. En el final aparece el primer motivo de la pieza (2 últimos compases).

FORMA:

1ª parte: 1ª frase	compases	1 a 6
2ª " "	" "	7 - 13
2ª parte: 1ª " "	" "	14 - 19
2ª " "	" "	20 - 25
extensión o coda	" "	26 - 30

A		A'		
a	E	a'	b'	compA
6C.	7	6	6	5

b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-6):

Contrapunto a 2 voces: abajo, el acompañamiento, que va formando armonías con un ritmo uniforme de octavos. Su movimiento melódico es variado, a diferencia de los otros números. En la voz superior -melodía principal- el primer compás está formado por intervalos armónicos de 10ª y con un ritmo de cuartos; a partir del 2º compás, la melodía está medida en dieciséisavos y formada por motivos rítmico melódicos repetidos, cuyo color armónico se determina por su fusión con el acompañamiento que va variando. Podemos dividir esta frase en 2 semifrases de 3 compases cada una.

2ª Frase (comp.7-13):

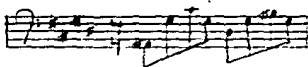
Formada por 2 semifrases de 3 y 4 compases respectivamente; continúa la misma textura (contrapunto a 2 voces) a excepción de los 2 últimos compases en donde aparecen acordes de 3 sonidos en el acompañamiento (medidos en octavos) para formar una cadencia conclusiva en el último compás de esta frase.

La melodía está formada también por elementos derivados de los motivos rítmico melódicos de la 1ª frase. Es fácil identificar en la partitura las reiteraciones de los motivos, sus transportes o motivos que sirven como puentes para otros.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.14-19):

El acompañamiento de la mano izquierda conserva el mismo modelo melódico a lo largo de la frase:



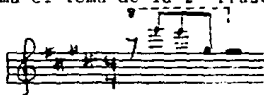
El cambio de color armónico se presenta como sigue: 2 compases, 1 compás y 2 compases. Esta frase es la más variada en muchos aspectos, pues es la frase central de la pieza. La parte superior de esta frase (melodía) se puede agrupar de la siguiente manera:

2 compases	2 compases	1 compás	1 compás
nuevos	1 ^o motivo	motivo	arpeggios
motivos	de la pieza	derivado	conclu-
		de la 1 ^a	sivos
		parte	

En esta frase también encontramos cambios de compás.

2^a Frase (comp. 20-25):

Es semejante a la 2^a frase de la 1^a parte: el acompañamiento se puede comparar a la 2^a frase. La melodía toma el tema de la 2^a frase; ahora a 2 voces:



el tema aparece en la parte superior en los primeros 2 tiempos, los otros 2 (formados por dieciseisavos) aparecen en la 2^a voz (voz contrapuntística). Tomando este compás como modelo, se repite durante 4 compases comenzando cada vez en una región más grave. Los 2 últimos compases son semejantes a los 2 últimos de la 2^a frase.

3^a Frase (comp. 26-30):

Frase conclusiva: en la mano derecha aparece una escala ascendente formada por dieciseisavos, que imita la mano izquierda a partir del tercer tiempo. En los 3 últimos compases aparece la cadencia conclusiva que

utiliza el tema inicial de la pieza con un acompañamiento en mitades.

A continuación presentamos un esquema por frases y compases de los principales motivos de esta pieza:

1 ^{er} Motivo Melódico ANTECEDENTE	2 ^o Motivo Melódico	CONTINUA el 2 ^o Motivo	Iguiente Me Melódico. El 3 ^{er} de los Celaditos Melódicos Celaditos (Arpeggiado)	3 ^{er} Motivo Melódico: derivado del 2 ^o Motivo	3 ^{er} Motivo Melódico	
CADENCIA MELÓDICA						
TEMA MELÓDICO REPETIDO POR 10 VECES EN 24 COMPASES DERIVADO DEL 1 ^o Y 3 ^o MOTIVO MELÓDICO PERO RECIPROCAMENTE	NUEVO MOTIVO MELÓDICO DE LOS NIEVES FORMADO POR 5555	ESTE ES EL COMPAS QUE TIENE EL NIEVE CON SU PROGRESION DESCENDENTE	MISMO MOTIVO, MISMA FORMA SE REPITE 3 VECES	MISMO MOTIVO MELÓDICO (5555) QUE SE REPITE 2 VECES	MISMO MOTIVO EN 4 VECES ((((P=((())))	CADENCIA ASCENDENTE FORMADA POR 5555
14 ^o Y 15 ^o REPETICION DEL MISMO COMPAS, CADA VEZ EN UNOS DE LOS MELÓDICOS	(X)	MOTIVO (1) →		VARIACION DEL MOTIVO (1)	CADENCIA MELÓDICA EN 5555	
TEMA DEL COMPAS (1)	UNA OTRA FORMA	UNA OTRA FORMA	UNA OTRA FORMA DEL COMPAS	(((VARIACION DEL COMPAS (1)	
CADENCIA ASCENDENTE COMO CADENCIA FINAL EN 5555		CADENCIA RITMICA	MOTIVO (1) →			

NEX

a) Descripción general.- Ridicolosamente. $\frac{2}{4}$:

De carácter jocoso, pieza formada por 2 partes. Es una melodía con un acompañamiento formado por un solo motivo rítmico.

En la 1ª parte, después de algunos motivos melódicos de introducción, se presenta la melodía principal (comp.11) formada por un primer motivo, un segundo motivo (comp.15) y una cadencia (comp.21).

La 2ª parte, después de exponer el 2º motivo principal, presenta una frase semejante a la 1ª frase de la pieza y finalmente termina con una cadencia también semejante a la de la 1ª parte.

FORMA:

1ª parte:	1ª Frase	compases 1 a 14
	2ª "	" " 15 - 22
2ª parte:	1ª "	" " 23 - 30
	2ª "	" " 31 - 39



b) Análisis fraseológico.-

El acompañamiento está formado por un ostinato rítmico de carácter cómico, que perdura a lo largo de toda la pieza:



sin embargo, hay una que otra cadencia intercalada donde apenas varía este motivo.

2ª Frase (comp. 31-39):

Formada por 2 semifrases de 4 y 5 compases respectivamente. En esta frase final, el acompañamiento pasa a la parte superior (mano derecha) en la 1ª semifrase, y regresa a la parte grave (mano izquierda) en la 2ª semifrase para la cadencia final. La melodía aparece en la mano izquierda y es igual a la de los compases 2 a 5; la 2ª semifrase es igual a los 4 últimos compases de la 1ª parte (c. 19-22), ahora una 3ª baja.

Nº XI

a) Descripción general.- Con vivacita. $\frac{4}{4}$:

También de carácter jocoso. Melodía acompañada en forma ternaria (A-B-A).

A: 4 frases: las 2 primeras frases son semejantes; exposición de un tema.

3ª frase: transposición de la melodía y cambio de color armónico.

4ª frase: reprise de la 1ª frase y cadencia. A: a-b-a.

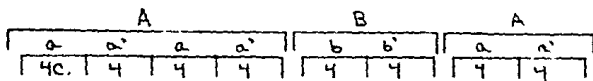
B: Nuevo tema melódico contrastante en la melodía, ritmo, acompañamiento y armonía (cambio de carácter); formado por 2 frases semejantes, la 2ª se desvía hacia la cadencia conclusiva de esa parte.

La textura es a 4 voces: contrapunto a 2 voces en la mano derecha, imitado una 3ª baja por la mano izquierda.

A: Formada por 2 frases que son la repetición de la 3ª y 4ª frases de la 1ª parte respectivamente (b-a) con lo que concluye la pieza.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 4
	2ª	"	5 - 8
	3ª	"	9 - 12
	4ª	"	13 - 16
2ª parte:	1ª	"	17 - 20
	2ª	"	21 - 24
3ª parte:	1ª	"	25 - 28
	2ª	"	29 - 32




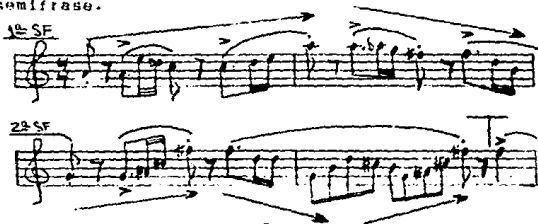
b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-4):

Melodia acompañada: el acompañamiento está formado por un motivo rítmico armónico con duración de 1 compás, y que se repite a lo largo de toda la frase; este motivo consta de un bajo (nota pedal), y 2 acordes de acompañamiento.

La melodia esta formada por un motivo rítmico  (burla) que se repite durante toda la frase a excepción del último compás que es una cadencia rítmica formada por dieciseisavos. La curva melódica es ascendente y descendente en la 1ª semifrase; ascendente, descendente y ascendente en la 2ª semifrase.



2ª Frase (comp.5-8):

Esta frase es semejante a la anterior, salvo en la cadencia final de la frase.

El acompañamiento cambia de color y de pedal al tercer compás, y luego una escala cromática descendente medida en cuartos concluye la frase.

3ª Frase (comp.9-12):

Es igual a la 1ª frase pero transportada una 2ª mayor ascendente.

4ª Frase (comp.13-16):

Muy semejante a la 2ª frase; salvo los 2 últimos compases donde hay una cadencia (fin de la 1ª parte), armónicamente también hay una cadencia en Do mayor.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.17-20):

Esta 2ª parte es de carácter contrastante con la anterior (rítmicamente, melódicamente y en el acompañamiento). Formada por una melodía principal en la soprano donde prevalecen los octavos y un contrapunto en el alto formado por cuartos y en su mayoría silencios. Estas 2 voces son duplicadas exactamente igual una 5ª baja por el tenor y el bajo.

Curva melódica: Ascende hacia el tercer compás y desciende hacia una cadencia conclusiva. Armónicamente cambia de color respecto a la 1ª parte.

2ª Frase (comp.21-24):

Los 2 primeros compases son iguales a los 2 primeros de la frase anterior, los 2 últimos utilizan el mismo motivo rítmico melódico y de imitación pero ahora solo a 2 voces, formando así la cadencia conclusiva de esta 2ª parte (pequeña progresión).

3ª PARTE

1ª Frase (comp.25-28):

Es igual a la 3ª frase

2ª Frase (comp. 29-32):

Es igual a la 4ª frase.

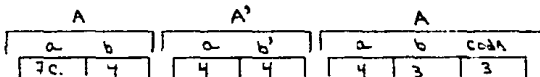
ANEXO I

a) Descripción general: - Assai moderato. $\frac{3}{4}$: ♩

Melodía acompañada. forma ternaria. A-A'-A-Coda.
Después de una breve introducción de acompañamiento, surge la melodía principal, muy simple, cortada por silencios y muy unida a la 2ª frase que es como una extensión hacia la cadencia (frase conclusiva). La parte A' solo varía de la parte A en su 2ª frase, que es una cadencia más conclusiva. A continuación viene nuevamente la parte A, con su pequeña coda al final.

FORMA:

1ª parte:	1ª	frase	compases	1 a 7
	2ª	"	"	8 - 11
2ª parte:	1ª	"	"	12 - 15
	2ª	"	"	16 - 19
3ª parte:	1ª	"	"	20 - 23
	2ª	"	"	24 - 29



b) Análisis fraseológico: -

1ª PARTE:

1ª Frase (comp. 1-7):


Acompañamiento: Es un ostinato cuyo modelo se presenta en el primer compás. Los 2 primeros compases, son una introducción formada únicamente por el acompañamiento.

La melodía, en la voz soprano, se introduce en el

ultimo tiempo del tercer compás, y con un contrapunto simultaneo en el alto. El contrapunto no varia durante toda la frase, mientras que la melodia está formada por un antecedente y un consecuente.

2ª Frase (comp. 5-11):

El acompañamiento está formado por otro esquema rítmico (semejante al primero); y se presenta cada compás un intervalo de 2ª mayor descendente; el motivo es un arpeggio ascendente, que en el último compás es descendente con el ritmo invertido para formar así la cadencia de la 1ª parte.

Melódicamente, esta frase está formada también por un contrapunto a 2 voces (soprano-alto) con un motivo rítmico melódico: , que se presenta 3 veces. En el último compás, el movimiento rítmico aparece en el contrapunto y la melodia principal permanece fija (cadencia rítmica) para terminar la 1ª parte.

2ª PARTE

1ª Frase (comp. 12-15):


La melodia, en la mano derecha, es igual a la 1ª frase de la pieza; al final presenta un puente que concluye e inicia la nueva frase.

El acompañamiento es igual al de la 1ª frase (comp. 1-7), ahora una 5ª baja.

2ª Frase (comp. 16-19):

Es una variación de la 2ª frase de la 1ª parte; este frase queda en suspenso.

El acompañamiento se presenta formado por una escala cromática ascendente dividida por 2 intervenciones del bajo.

La melodia es un contrapunto a 2 voces (soprano-alto) formado por un diálogo que comienza en la soprano; rítmicamente es un contrapunto de imitación a un cuarto con puntillito () de distancia; el final de

la frase es una cadencia suspensiva. Aunque los elementos rítmico melódicos son diferentes en esta frase, la melodía es fundamentalmente la misma que en la 2ª frase de la 1ª parte (comp.8-11), pues tiene el mismo carácter y el color armónico es semejante.

3ª PARTE

1ª Frase (comp.20-23):

Es una reexposición de la 1ª frase de la pieza.

2ª Frase (comp.24-26):

Continúa la reexposición, ahora de la 2ª frase de la pieza.

Coda (comp.27-29):

Es una cadencia final en forma de recitativo.

NEXIJI

a) Descripción general. Allegretto, $\frac{4}{4}$:

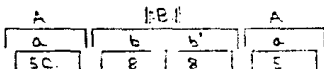
Melodía acompañada formada por 4 frases acomodadas de la siguiente manera:

- 1ª Frase (5 compases): Melodía introductoria de carácter estático acompañada por acordes con un ritmo muy simple.
- 2ª Frase (5 compases): Formada por 2 semifrases, de 4 compases cada una, siendo la 2ª una Sª más alta. La melodía contrasta con la de la frase anterior.
- 3ª Frase (5 compases): Es igual a la 2ª frase, ahora con un pedáñ trino agregado a lo largo de toda la frase.
- 4ª Frase: Es la reexposición de la 1ª.

FORMA:

Esta pieza es de forma ternaria: A-B-A, un poco irregular, ya que los compases que forman cada parte son 5.16.5 respectivamente; donde la parte A podría ser tomada como introducción y final, tomando en cuenta que se trata de una melodía completa e independiente.

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 5	
2ª parte:	1ª "	"	6 - 13	(6-9, 10-13)
	2ª "	"	14 - 21	(14-17, 18-21)
3ª parte:	1ª "	"	22 - 26	



b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE (comp. 1-5):

La melodía está constituida por antecedente y consecuente. El acompañamiento está formado por acordes de 3 sonidos en valores largos.

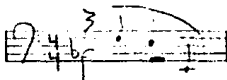
2ª PARTE

1ª Frase (comp. 6-13):

Dividida en 2 semifrases donde la 2ª es una transposición una octava alta.

Melodía: Es un contrapunto a 2 voces (soprano-alto) formada por un antecedente (2 compases) y un consecuente (2 compases), esta 1ª semifrase aparece transportada una 5ª alta para formar la 2ª semifrase. La melodía se desenvuelve en un movimiento cromático descendente, el contrapunto avanza en movimiento contrario y el motivo rítmico fundamental está formado por cuartos. Ambos, antecedente y consecuente se inician en la soprano.

Acompañamiento: Formado por tenor y bajo cuyo modelo rítmico melódico se presenta en el primer compás:



y en los siguientes se presenta con una variante: el tenor permanece igual en los 5 compases y el bajo va alternando 2 notas (una cada compás).

2ª Frase (comp.14-21):

Es semejante a la frase anterior, con un trino pedal agregado: en los antecedentes de la 1ª y 2ª semifrasés, el trino es sobre La b; en los consecuentes el trino aparece sobre las notas del contrapunto.

3ª PARTE (22-26):

Es una reexposición de la 1ª frase de la pieza.

NEXIV

a) Descripción general.- Feroce. $\frac{6}{8}$:

(Toccatà) Forma ternaria; aquí la textura es más compleja. Melodía acompañada; pieza de carácter fundamentalmente rítmico que utiliza varias texturas. El esquema formal nos puede orientar más.

FORMA

1ª parte:	1ª	frase	compases	1 a 6
	2ª	"	"	7 - 10
	3ª	"	"	11 - 14
2ª parte:	1ª	"	"	15 - 20
	2ª	"	"	21 - 24
	3ª	"	"	25 - 28
	4ª	"	"	29 - 32
3ª parte:	1ª	"	"	33 - 36
	2ª	"	"	37 - 43

A			B				A'	
a	b	a'	c	d	c'	d'	a	a''
2+4	4	4	2+4	4	4	4	4	4+3

b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-6):



Melodía acompañada: La melodía aparece en la región aguda (mano derecha) y el acompañamiento en el registro


medio (mano izquierda): esta frase comienza con 2 compases de introducción formados por motivos rítmicos.

Melodía: es anacrónica y se puede dividir en 2 semifrasas: una sola línea melódica que utiliza varios motivos rítmicos melódicos, el rango melódico es de una 5ª, el color armónico es el mismo.

Acompañamiento: formado por un único motivo rítmico durante toda la frase, cada octavo es un acorde de 4 sonidos simultáneos, cuyas 3 notas inferiores son como un pedal percusivo (que se repite cada octavo), la voz superior de estos acordes, después de la introducción, asciende por grados conjuntos hacia el cuarto tiempo y vuelve a descender hacia el 1º del siguiente compás.


2ª Frase (comp. 7-10):

Melodía acompañada: Se puede dividir en 2 semifrasas: en la 1ª, la melodía comienza en un registro más grave, y cierra de la región grave a la aguda con un puente de 3 notas octavadas () hacia el 2º compás. El tema melódico en la 2ª semifrase es el mismo de la 1ª transportado una 7ª menor ascendente. Los motivos melódicos de esta frase son nuevos y su ritmo está formado por octavos ().

El acompañamiento, en la 1ª semifrase está formado por una escala cromática de terceras simultáneas en octavos (). En la 2ª semifrase, pasa a la parte superior (mano derecha), y sigue el mismo procedimiento cromático.

3ª Frase (comp. 11-14):



Dividida en 2 semifrasas: la 1ª es una reexposición de la 1ª frase de la pieza, ahora transportada una 5ª baja. La 2ª semifrase es un puente formado por diésis ascendentes, progresión ascendente de ategios de 4 notas como cadencia conclusiva de la 1ª parte.


El acompañamiento en esta frase varía respecto a la 1ª: rítmicamente está formada por octavos (); la

1ª semifrase esta formada por una escala descendente por grados conjuntos de terceras simultáneas: en la 2ª semifrase el acompañamiento es una sola voz que asciende por saltos de diferentes intervalos con alteraciones que van variando de color armónico. Las curvas melódicas del acompañamiento y la melodía son paralelas: En la 1ª frase descienden, y en la 2ª ascienden para formar la cadencia de esta 1ª parte.


2ª PARTE

1ª Frase (comp. 15-20):

Comienza con una introducción rítmica, que luego formará parte del acompañamiento; es un motivo que se repite 3 veces a lo largo de 2 compases: ; después de esta introducción continúan 4 compases que se dividen en 2 semifrases: En la 1ª, la melodía comienza con un motivo anacrúsico que se repite 3 veces: . en la 2ª, la melodía tiene un principio tético y desciende por grados conjuntos con un ritmo similar, formando una cadencia rítmico melódica.

El acompañamiento utiliza el motivo rítmico de la introducción de esta 2ª parte y es seguido por el siguiente motivo: . alternando estos 2 motivos y utilizando siempre las mismas notas. La 2ª semifrase es más bien una cadencia rítmica cambiando de color armónico. En toda la frase la melodía aparece en la región aguda y el acompañamiento en la región media.

2ª Frase (comp. 21-24):

Dividida en 2 semifrases: en la 1ª semifrase el acompañamiento utiliza un motivo rítmico armónico que fue utilizado en la semifrase anterior y un nuevo motivo rítmico:  alternándose durante 3 veces siempre con las mismas notas.

La melodía reexpone la 1ª semifrase de la frase anterior, transportada una 6ª menor ascendente y con un

contrapunto agregado sobre la voz soprano formado por cuartos con puntillo () que descienden cronáticamente.

En la 2ª semifrase, el acompañamiento es en el primer compás igual al primer compás de la 1ª semifrase pero transportado una 2ª menor ascendente. en el 2º compás utiliza el motivo rítmico armónico de la 1ª semifrase con diferentes colores armónicos.

La melodía está formada por dieciséisavos, su movimiento melódico es descendente y tiene función de cadencia.

3ª Frase (comp. 25):

En la melodía se reexponen la 1ª frase de la 2ª parte pero transportada una 5ª alta y con un acompañamiento en el alto que va alterando la armonía.

El acompañamiento, rítmicamente utiliza un motivo ya conocido: $\left\{ \frac{6}{8} \text{ } \overline{\overline{\overline{\text{ }}} \text{ }} \overline{\overline{\overline{\text{ }}} \text{ }} \right\}$. estos motivos se repiten a lo largo de la frase, presentando un cambio de color armónico cada 2 compases y luego cada compás, el alto presenta la misma armonía que el acompañamiento.

4ª Frase (comp. 29-32):

La melodía es una reexposición de la 2ª frase de la 2ª parte pero con un acompañamiento en el alto, formado por la misma textura que el acompañamiento de la frase anterior. El acompañamiento es similar al de la frase anterior, y las armonías corren paralelas con el alto y están agrupadas de la siguiente manera: 2 comp., 1 comp., 1 comp.

3ª PARTE

1ª Frase (comp. 33-35):

Es una reexposición de la 1ª frase de la pieza, omitiendo la introducción.

2ª Frase (comp. 37-43):

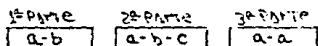
Formada por 3 semifrases, las 2 primeras son iguales

y son la repetición de los compases 11 y 12, variando únicamente la cadencia, aunque es similar. La última semifrase es una cadencia rítmica con elementos ya conocidos, en ambas manos aparecen ritmos paralelos formando armonías que preparan la cadencia final. Esta última frase es más rítmica y armónica que melódica.

Nº XV

a) Descripción general.- Inquieto. $\frac{4}{4}$:

(Toccata) Melodía acompañada en forma ternaria. Cada parte está formada por 2 frases cada una; las primeras frases de cada parte son semejantes, las segundas diferentes; la división de cada parte está determinada por el cambio de textura o de motivos rítmico melódicos y no precisamente por cadencias armónicas; los motivos rítmico melódicos de esta pieza pueden agruparse así:

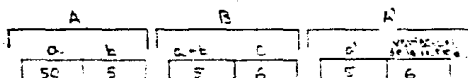


Este no es un esquema de la forma o de la repetición de temas idénticos, es la presentación aproximada de la utilización de motivos rítmico melódicos.

En general esta pieza es una fusión de temas, texturas y armonías; frases irregulares muy unidas unas con otras sin cadencias específicas.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 5	
	2ª	"	"	6 - 10
2ª parte:	1ª	"	"	11 - 15
	2ª	"	"	16 - 21
3ª parte:	1ª	"	"	22 - 26
	2ª	"	"	27 - 32

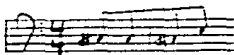


b) Analisis fraseol6gico.-


1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-5):

Los primeros compases son una introduccion, formada por un motivo ritmico melodico en el bajo:



motivo que perdurara a lo largo de toda la pieza siempre en el bajo -acompañamiento- y en ocasiones también en la parte superior -melodia-.

En esta frase, la parte superior está formada por un motivo percetivo, y armónico, constituido por el mismo motivo del acompañamiento pero articulado de 2 en 2 (): son acordes simultaneos de 3 sonidos que van ascendiendo cromáticamente; el ascenso dura toda la frase pero la textura varia en el 5º y 4º compases que se divide en 2 veces donde en la parte superior aparecen terceras y en la inferior una sola línea melódica:



2ª Frase (comp.6-10):

El acompañamiento está formado por el mismo motivo ritmico melodico: que al tercer compás cambia de color, este cambio se inicia con octavas paralelas.


En la parte superior aparece una melodia, nuevo elemento, como parte contrastante con la textura general de la pieza. Esta melodia está formada por una sola línea melódica ligada, con antecedente y

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

consecuente. con valores de octavo: la curva melódica es descendente y la melodía dura 2 compases. Los siguientes 3 compases, es decir donde cambia el color del acompañamiento, forman una especie de coda que concluye esta parte: formada con elementos del consecuente de la melodía, que se repiten 3 veces como afirmando la cuencia, aunque armónicamente no hay cadencia específica.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.11-15):

El acompañamiento esta formado por el mismo motivo pero en movimiento contrario formado ahora por algunas notas dobles -quintas-. En base a un motivo rítmico: , va cambiando de armonías cada 2.2.2.4 grupos de octavos: es decir, el acompañamiento hace mas densa su textura y el movimiento armónico se vuelve mas variado.

La parte superior es una reexposición de la 1ª frase de la pieza tomando, en la 2ª semifrase, la melodía de la 2ª frase de la pieza, pero ahora sin extensión o coda.

2ª Frase (comp.16-21):

El acompañamiento continúa con el mismo motivo. Los 2 primeros compases, ofrecen notas dobles formando un intervalo de quinta: en los siguientes 3 compases se presenta el mismo motivo, en octavas paralelas: se debe observar el movimiento melódico ascendente y descendente del acompañamiento.

En la parte superior, los 2 primeros compases ofrecen un nuevo tema melódico formado por octavos y cuartos: una curva melódica ascendente hacia el final del 2º compás. Los otros 4 compases estan formados por un tema derivado del tema de los compases 4 y 5. Este modelo se repite 4 veces: cada vez en un registro mas grave.

3ª PARTE

1ª Frase (comp.21-26):

Acompañamiento: continua el mismo motivo. ahora es una escala cromática ascendente de acordes en 1ª inversión. que cambia de grado cada octavo y que dura los 4 compases de la frase.

Parte superior: El modelo rítmico melódico armónico de esta parte es igual al tercer compas de la pieza. Este modelo va ascendiendo cromáticamente. y paralelo al bajo. hasta finalizar la frase.

2ª Frase (comp.27-32):

Acompañamiento: formado ahora por una sola voz que utiliza el motivo de la introducción. presentado por aumentación y a una 5ª baja.

Parte superior: Primero es una línea y luego a 2 voces. es el motivo de la introducción hasta el final. Esta última frase podría considerarse como coda.

En su conjunto. esta pieza ofrece una sola textura fundamental que se vuelve más densa hacia la parte culminante de la pieza. cambiando de color armónico de acuerdo a la textura. Hacia la parte central aparecen las 2 únicas melodías contrastantes de la pieza. La 1ª melodía ya se había expuesto. pero sobresale más en esta parte intermedia. Termina la pieza con una frase que se sirve de los mismos elementos. adelgazando la textura y duplicando algunos valores en el bajo. creando un efecto de desvanecimiento en la región más grave del teclado.

Nº XV!

a) Descripción general.- Dolente, $\frac{4}{4}$:

Melodía acompañada. forma ternaria: A-B-A'. La melodía. formada por antecedente y consecuente. se expone en la 1ª frase y se repite en la 2ª; en la 2ª parte

aparecen nuevos motivos contrastantes con los anteriores tanto en la melodía como en el acompañamiento. La 2ª parte es una reexposición casi idéntica a la 1ª: añadiendo únicamente un acorde pedal en el bajo, un motivo de unión entre las frases, y una frase más que hace el oficio de coda, con las mismas características."

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compasos	1 a 4
	2ª "	"	5 - 8
2ª parte:	1ª "	"	9 - 12
	2ª "	"	13 - 18
3ª parte:	1ª "	"	19 - 23
	2ª "	"	24 - 28
	3ª "	"	29 - 34

A		B		A'		
a	a	b	b'	a'	a'	a'
4c.	4	4	6	5	5	6

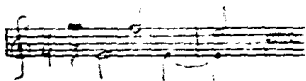
b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-4):

A la melodía se opone un contrapunto, y se puede seccionar en 3 partes: antecedente, consecuente y puente para la 2ª frase. El antecedente es una melodía cromática descendente formada en su mayoría por cuartos. El consecuente es una curva melódica que desciende y asciende, también en cuartos, la melodía continúa ascendiendo en su tercera sección constituida por los mismos elementos rítmicos.

El acompañamiento está formado por un contrapunto a 2 voces, tenor y bajo: el tenor utiliza una escala cromática descendente y el bajo es una nota pedal:



2ª Frase (comp. 5-8):

Es una continuación y a la vez una repetición de la frase anterior. Estas, están unidas por un puente melódico formado por 2 dieciseisavos: en el último compás de esta frase, hay una cadencia rítmico melódica (|| d d ||).

2ª PARTE

1ª Frase (comp. 9-12):

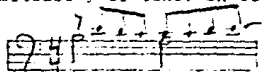
Se expone ahora una melodía modal, que consta de antecedente y consecuente (2 y 2 comp.). El esquema del nuevo motivo rítmico es: $\left[\frac{4}{4} \text{ } \right] \left[\text{ } \right] \left[\text{ } \right] \left[\text{ } \right]$. los 2 primeros compases son iguales, los 2 segundos son una variación para formar la cadencia.

El acompañamiento es una sola línea melódica, consta de acordes arpegiados donde el primer compás es el modelo a seguir por toda la frase.

2ª Frase (comp. 13-15):

Es una frase similar a la anterior, ahora transportada.

El acompañamiento en octavos, utiliza el mismo motivo de la frase anterior en los 2 primeros compases de ésta; los siguientes 4 se desenvuelven a 2 voces: el bajo en mitades y el tenor en octavos.



3ª PARTE

1ª Frase (comp. 19-23):

Es una reexposición de la 1ª frase de la pieza, y en el último compás aparece una cadencia rítmico melódica; tiene un pedal continuo agregado de una 5ª justa

(do-sol): en su último compás, aparece un puente para unirse a la 2ª frase: $\{ \text{3} \}$.

2ª Frase (comp. 24-25):

Es la repetición de la frase anterior.

3ª Frase (comp. 29-34):

Nuevamente la exposición de la misma frase, ahora con 2 compases más como cadencia final.

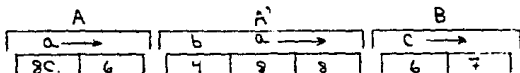
Nº XVII

a) Descripción general.- Poético, $\frac{3}{4}$:

Melodía acompañada, formada por 3 partes: A-A'-Coda. La melodía aparece en la mano izquierda después de una introducción, continuando en la 2ª frase. En la 2ª parte, aparecen nuevos elementos, nuevos motivos melódicos como introducción después de los cuales se repite la melodía principal. La 3ª parte es una coda: frase hecha en base a la armonía y ritmo del acompañamiento.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 5
	2ª "	"	9 - 14
2ª parte:	1ª "	"	15 - 18
	2ª "	"	19 - 26
	3ª "	"	27 - 34
3ª parte:	1ª "	"	35 - 40
	2ª "	"	41 - 47




b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp. 1-8):

La melodía aparece en el registro grave, después de una introducción de 4 compases: formada por notas de valores largos, cuartos y mitades, y un movimiento por grados conjuntos de 3º tono, descendiendo una 3ª menor y ascendiendo nuevamente, esta melodía concluye en la frase siguiente.

El acompañamiento en la mano derecha, utiliza un solo motivo rítmico:  con la misma nota pedal -si- a lo largo de toda la frase.

2ª Frase (comp. 9-14):

Formada por 4 compases y una extensión de 2 para la cadencia de la 1ª parte.

Melodía: Es la continuación de la frase anterior a manera de consecuente o respuesta, aunque cada una, la 1ª y la 2ª partes de esta melodía, tienen su antecedente y consecuente respectivos. Esta 2ª parte de la melodía utiliza los mismos motivos rítmicos, con mayores saltos melódicos para formar la cadencia, y una extensión como cadencia de la 1ª parte.


Acompañamiento: Esta formado por el mismo motivo rítmico de la 1ª frase. Los 2 primeros compases son una continuación de la frase anterior, en los siguientes 4 compases aparecen 2 nuevos motivos melódico armónicos que se repiten 2 veces cada uno, formados por un segmento de escala ascendente, comenzando siempre sobre la misma nota -la-:




la 5ª vez, la escala asciende 3 grados más. Este acompañamiento se unirá al de la siguiente frase, por grados conjuntos, y la melodía será, la que se cruce una 10ª superior al acompañamiento.


2ª PARTE

1ª Frase (comp.15-18):

La melodía contrasta con la anterior por su registro agudo, los diversos motivos rítmicos, y sus saltos intervalicos. Esta melodía se divide en 2 grupos de 2 compases cada uno: ; la curva melódica es descendente.

El acompañamiento continúa como en las frases anteriores, pero ahora el modelo rítmico es de 6 en lugar de 4: ; los primeros compases constituyen un pedal de mi-re#, el último compás es una escala descendente de mi a si.

2ª Frase (comp.19-26):

1ª semifrase (comp.19-22): Constituida por 4 compases divididos en 2 y 2; los 2 segundos son una repetición de los 2 primeros. Es una frase cadencial que carece de melodía principal; utiliza un solo motivo rítmico:  como continuación del acompañamiento anterior. La primera nota de cada compás forma la melodía. Esta semifrase es semejante a la introducción de la pieza.

2ª semifrase (comp.23-26): Es una reexposición de la 1ª frase de la pieza, salvo que en el acompañamiento, se sustituye la 1ª nota por un silencio de octavo y en la voz superior aparece una nota pedal en valores de un cuarto. Estas notas son las mismas que las de la frase anterior: si y re.


3ª Frase (comp.27-34):

Es una reexposición de la 2ª frase de la pieza, pero el acompañamiento continúa como en la frase anterior; además de la extensión de 2 compases tiene un puente -2 compases- formado por una escala ascendente como continuación del acompañamiento para

conducirnos a la última parte de la pieza.

3ª PARTE

1ª Frase (comp.35-40):

Constituida por 6 compases, es una frase rítmica, la cual se sirve de un modelo armónico para los 3 primeros compases, y otro para los otros 3; rítmicamente, utiliza el siguiente motivo: . horizontalmente es un intervalo de 5ª que se alterna, armónicamente son acordes de 7ª.

2ª Frase (comp.41-47):

Es semejante a la frase anterior, ahora con un modelo armónico los 2 primeros compases y otro los siguientes 5; los 3 últimos compases se sirven del mismo motivo pero en aumentación, como cadencia final.

En su conjunto, esta pieza se sirve de una textura, acompañamiento en octavos, sobre la cual aparece primero una melodía, luego otra contrastante con la anterior y finalmente la primera, terminada esta, continúa la textura rítmico armónica hasta el final de la pieza, ya sin melodía.

Nº XLVII

a) Descripción general.- con una dulce lentezza, $\frac{3}{4}$:

Formada por 2 partes, cada una de 4 frases; es una melodía acompañada. En la 1ª parte, después de una introducción formada por una melodía secundaria, aparece la melodía principal. En la 2ª parte, se expone otra melodía principal al final de la cual continúa el acompañamiento contrapuntístico.

FORMA:

1ª parte:	1ª	frase	compases	1 a 4
	2ª	"	"	5 - 8
	3ª	"	"	9 - 12
	4ª	"	"	13 - 16
2ª parte:	1ª	"	"	17 - 20
	2ª	"	"	21 - 24
	3ª	"	"	25 - 28
	4ª	"	"	29 - 32



b) Analisis fraseologico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-4):

Acompañamiento: Es el mismo en los 4 compases: un motivo rítmico - $\underline{3} \underline{d} \underline{J}$ - donde los 2 primeros tiempos son ocupados por el bajo, y el 3º es un acorde de re menor en 2ª inversión, acompañamiento igual en los 4 compases: el bajo varia: **mi-si-mi-si**.

Melodia: Comienza con una anacrusa, y está formada por grupos de 6 octavos en forma de arpeggios, ofrece una curva melódica ascendente hacia el tercer compás que desciende hacia el 4º compás. Esta melodia podría analizarse como un acompañamiento que perdurará a lo largo de la pieza, sobre el cual aparecerán algunas notas en la soprano -contrapunto- que constituirán la melodia principal.

2ª Frase (comp.5-8):

Acompañamiento: Formado por el mismo esquema rítmico armónico de la 1ª frase pero con un cambio de color armónico hacia el tercer compás: el acorde es ahora **do# menor** en 2ª inversión y el bajo es **re# y la#**.

Melodia: Es semejante a la de la frase anterior, con un cambio de color armónico al tercer compás: y conserva la misma curva melódica.

3ª Frase (comp.9-12):

Acompañamiento: es el mismo que aparece en la 1ª frase.

Melodia: Aparece un contrapunto en la parte superior que se convertirá en la melodía principal. En cuanto al acompañamiento melódico -alto- reexpone el de la 2ª frase. Sobre esta textura de bajo, acompañamiento y contrapunto, aparece la melodía principal formada por un motivo rítmico de 3 compases constituida por intervalos descendentes; este motivo es igual al de la mano izquierda (tenor-bajo) pero a contratiempo ($\downarrow \downarrow$).

4ª Frase (comp.13-16):

Acompañamiento: Sigue siendo el mismo de la frase anterior durante 3 compases, al 4º surge una cadencia como una continuación del acompañamiento contrapuntístico del alto:



Melodia: Continúa a 2 voces, ahora la melodía principal -soprano- comienza con el motivo rítmico melódico del alto durante los 2 primeros compases, al tercer y cuarto compases aparece una cadencia rítmica, continuando el descenso intervalico. Mientras tanto, el alto continúa su mismo esquema rítmico, pero ahora es una melodía descendente que al tercer compás, se convierte en una escala cromática que continuará en el bajo ya con intervalos mayores, como cadencia conclusiva de la 1ª parte.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.17-20):

Acompañamiento: (tenor-bajo) surge de la 1ª frase de la pieza aunque ahora se sirve de diferentes colores armónicos.

Parte superior: El alto continúa con su mismo esquema rítmico, mientras que melódicamente, dibuja una escala cromática ascendente durante un compás y descendente al siguiente.

Melodía: En esta frase, la melodía utiliza diferentes elementos rítmicos durante 2 compases, y los siguientes 2 son rítmicamente una repetición de éstos; el movimiento melódico es por grados conjuntos y ocupa 2 compases, los 2 siguientes son una transposición una 3ª menor ascendente.

2ª Frase (comp.21-24):

Acompañamiento: Los 3 primeros compases continúan el mismo modelo rítmico pero cambiando el color armónico cada acorde.

Melodía: En esta frase desaparece el contrapunto (alto), la melodía (soprano) toma ahora el motivo rítmico del alto, formada por intervalos que junto con el acompañamiento y el bajo, forman diferentes colores armónicos.

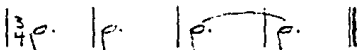
3ª Frase (comp.25-28):

Acompañamiento: Es el mismo de la 1ª frase de la pieza.

Melodía: Solo aparece el contrapunto -acompañamiento-: Motivo que se inicia al final de la frase anterior; antes de terminar su exposición aparece otra entrada en un registro más grave que asciende a manera de progresión a lo largo de toda la frase, hasta llegar a la región aguda.

4ª Frase (comp.29-32):

Acompañamiento: Es una cadencia rítmico armónica:



Melodía: Continúa el contrapunto -alto-. formando ahora una cadencia rítmico melódica sobre la nota si alternándose a una 8ª; al final los valores se prolongan.

En su conjunto, esta pieza es una melodía acompañada, cuya textura está formada por un acompañamiento en la parte inferior (tenor-bajo) y un acompañamiento melódico armónico (alto) en la parte superior. Después de una frase con esta textura, en la voz soprano aparece la melodía principal que se inicia por valores largos. Poco a poco esta melodía va incluyendo nuevos elementos rítmicos, hasta que, al iniciar la 2ª parte, aparece su parte culminante, que concluirá en la 2ª frase de esta parte; las 2 últimas frases, reintroducen la textura inicial de la pieza, sin melodía, y finaliza con una cadencia rítmica de las 3 voces (alto, tenor y bajo).

Nº XIX

a) Descripción general.- Presto agitatissimo e molto accentuato. $\frac{3}{4}$:

Melodía acompañada formada por 2 partes: la 1ª de 5 frases y la 2ª de 4. La melodía tiene un motivo rítmico muy característico, que es fundamental en toda la pieza:

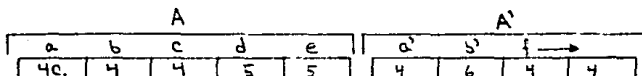
este motivo se presenta desde el primer compás, y apareciera siempre, ya sea en esta forma o una variación de la misma.

Las frases están interconectadas, pues cuando cambia la textura de la melodía y el acompañamiento, por lo general al mismo tiempo, el color armónico no presenta

una evidente cadencia: por otro lado, el cambio de textura es mínimo, aunque la densidad aumenta hacia el final, aumentando también la dinámica de P a FF.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 4
	2ª "	"	5 - 8
	3ª "	"	9 - 12
	4ª "	"	13 - 17
	5ª "	"	18 - 22
2ª parte:	1ª "	"	23 - 26
	2ª "	"	27 - 32
	3ª "	"	33 - 36
	4ª "	"	37 - 40



b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE


1ª Frase (comp.1-4):

Melodía: Comienza con el siguiente motivo rítmico melódico:




este motivo tiene como característica principal la sincopa y el empleo de octavos; las variantes de esta combinación, predominarán en la pieza. Para la 1ª frase, la curva melódica es ascendente en forma de progresión: es una melodía de carácter rítmico con un color armónico que va variando juntamente con el acompañamiento.


Acompañamiento: Formado por una escala ascendente

de terceras mayores simultáneas cuyo ritmo es: ; algunas de estas terceras se repiten 2 veces.


Esta 1ª frase podría verse como una introducción a un tema inmediato, aunque este primer tema es muy importante y la melodía subsiguiente podría ser interpretada como un contrapunto agregado. Esto se analizará.

2ª Frase (comp.5-8):

Acompañamiento: Está constituido por el mismo ritmo:  formando intervalos de terceras y quintas, cambiando de color armónico.

Melodía: Sobre la continuación de la melodía anterior, que ahora se presenta por grados conjuntos a lo largo de 2 compases, con una curva melódica que asciende y luego desciende, aparece un contrapunto superior comenzando con una anacrusa que resuelve a una 4ª descendente cuya duración es de casi 2 compases: ; este motivo se repite en los siguientes 2 compases. En esta frase estas 2 melodías contrapuntísticas forman un diálogo de importancia.

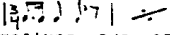
3ª Frase (comp.9-12):

Acompañamiento: continúa con el mismo ritmo de cuartos: esta frase la podemos dividir en 2 semifrases: la 1ª -2 compases- está formada por una escala cromática ascendente de 6 sonidos, formando intervalos de 4ª justa, unidos por una ligadura. La 2ª semifrase está agrupada de la siguiente manera: ; es una escala cromática descendente formando intervalos de 3ª y 4ª hasta llegar a una cadencia.

Melodía: También la dividiremos en 2 semifrases: la 1ª, antecedente, comienza con una anacrusa de un cuarto, y la línea rítmico melódica que se presenta es una variante del tema principal (comp.1-2), este motivo aparecerá 3 veces en forma ascendente hacia el

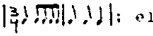
tercer compas de la frase -consecuente-. y continuará en la 2ª semifrase, ahora de manera descendente y el motivo que utiliza es nuevamente una variante del tema.

4ª Frase (comp.13-17):

Acompañamiento: Consta de 5 compases donde varían los motivos rítmicos, además aparece un nuevo motivo: . Hay cruzamiento de voces. Los motivos que aparecen aquí, son una variante del tema original (1ª y 2ª compases) tanto rítmica como melódicamente. La curva melódica de este acompañamiento asciende por saltos a manera de progresión hacia el tercer compás, para luego descender hacia el primer tiempo del 6º compás que termina y a la vez inicia la siguiente frase.

Melodía: Agrupada por motivos casi iguales a los del acompañamiento distribuidos de la siguiente forma: 2 compases, 2 compases y 1 compas. Los motivos empleados aquí, son también una variante de los primeros 2 compases tanto rítmica como melódicamente. La curva melódica es ascendente hacia el tercer compas y descendente hacia el fin de la frase; en el tercer y cuarto compases puede observarse un incipiente diálogo entre las 2 voces.

5ª Frase (comp.18-22):

Acompañamiento: Utiliza motivos rítmicos ya conocidos, o derivados también de los motivos principales. La textura está dividida en 2 partes: 3 y 2 compases; los primeros 3 están formados por acordes simultáneos de 3 sonidos, donde la voz superior se mueve por grados conjuntos de $\frac{1}{2}$ tono, mientras las otras 2 voces son siempre las mismas; estos 3 compases son la repetición del siguiente motivo: ; el último compás es una cadencia rítmica. Hay una melodía en la voz superior de los acordes.

Melodia: Los 3 primeros compases tienen un tema que dura 2 compases, que se repite en los siguientes 2 con una pequeña variante. Los compases 21 y 22 presentan el mismo motivo rítmico melódico que el acompañamiento: contrapunto imitado en movimiento directo a distancia de un octavo; hay cruzamiento de voces de la melodía y el acompañamiento. El tema utilizado, es una variante y unión de los motivos del contrapunto del acompañamiento de los compases 5 y 6 (2ª frase); los 2 últimos compases de esta frase constituyen la cadencia de la 1ª parte.

2ª PARTE

1ª Frase (comp.23-26):

Melodia: Es exactamente igual a la de la 1ª frase de la pieza.

Acompañamiento: Rítmicamente es igual a la 1ª frase de la pieza (1 3 |) |); melódicamente, los 3 primeros compases alternan terceras simultáneas con una nota suelta:



el 4º compás concluye la frase con el siguiente motivo:



La nota suelta, que aparece entre cada 2 terceras, va ascendiendo por grados conjuntos al igual que las terceras.

2ª Frase (comp.27-32):

Melodia: Comienza igual a los 2 primeros compases de la 2ª frase de la pieza (comp.5 y 6), y los siguientes 3 son una variante de estos 2

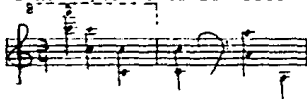
específicamente, una de las melodías, se presenta en octavas.

Acompañamiento: Formado por elementos ya expuestos desde las primeras frases, donde predominan los cuartos; el movimiento melódico de este acompañamiento es estático, formado primero por terceras y luego por quintas; al tercer compás surge un contrapunto rítmico melódico reexponiendo o variando motivos anteriores.

3ª Frase (33-36):

Continúa el aumento de tensión que comenzó en la frase anterior: densidad en la textura, movimientos melódicos con mayores saltos interválicos; es una frase cuya curva melódica va hacia el registro más agudo de toda la pieza en un FF. Esta y la siguiente frase constituyen la cadencia final.

Melodía: El ritmo es ya conocido, formado por octavas continuas que ascienden por terceras a manera de progresión. Al llegar a la parte más aguda -4º compás- desciende por octavas éste y el siguiente compás:



Acompañamiento: Constituido por acordes de 3 sonidos simultáneos empleando los mismos elementos rítmicos, aunque los saltos interválicos son mayores.

4ª Frase (comp. 37-40):

Cadencia final: Ambas manos descienden hasta el registro más grave de la pieza; es decir, los sonidos extremos (sonidos pico) de la pieza -más agudo y más grave- se encuentran en estas 2 últimas frases.

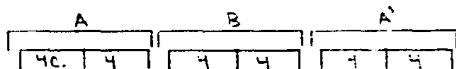
Ritmo: primer compás: $\frac{3}{4}$ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ambas manos; segundo y tercer compases: $\frac{3}{4}$ | ♪♪ | ♪♪ | también ambas manos. En esta frase ya no aparece la melodía.

XXV

- a) Descripción general.- Lento irrealmente. $\frac{9}{8}$ y $\frac{3}{4}$:
Melodía acompañada en forma ternaria A-B-A'.

FORMA:

1ª parte:	1ª frase	compases	1 a 4
	2ª "	"	5 - 8
2ª parte:	1ª "	"	9 - 12
	2ª "	"	13 - 16
3ª parte:	1ª "	"	17 - 20
	2ª "	"	21 - 24



- b) Análisis fraseológico.-

1ª PARTE

1ª Frase (comp.1-4):

Acompañamiento: Está constituido por cuartos a lo largo de toda la frase. Esta frase está dividida en 2 semifrases. Los 2 primeros compases del acompañamiento, se repiten en los siguientes 2. La curva melódica en general es ascendente y luego descendente empleando intervalos hasta de 7ª.

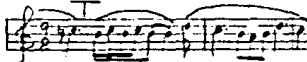
Melodía: Es anacrúsica, el modelo rítmico principal está formado por 3 octavas con una cadencia rítmico melódica en el último compás. La melodía asciende hasta una 13ª superior hacia el principio del tercer compás, y desciende hacia el final de la frase, siendo ésta, la melodía principal de la pieza.

2ª Frase (comp.5-8):

Acompañamiento: Es una variante del primer motivo rítmico, la curva melódica, al igual que la anterior.

asciende ahora hacia el 2º compás y desciende hacia el 3º.

Melodía: Dividida en 2 partes de 2 compases cada una, los 2 segundos son una imitación de los 2 primeros. El rango melódico en esta frase es de una 3ª menor, siendo una melodía más bien estática. Los motivos rítmico melódicos son nuevos:



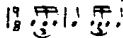
Esta 2ª frase es una especie de consecuente o cadencia de la 1ª frase.


2ª PARTE

1ª Frase (comp.9-12):

Mano derecha $\frac{9}{8}$, mano izquierda $\frac{9}{8}$. Formada por 2 semifrasas.

Melodía: Formada por un solo motivo rítmico melódico que es una variante del tema principal:

 el ámbito sonoro de este tema es de una 6ª mayor: este motivo se repite 3½ veces en la 1ª semifrase; la 2ª semifrase es una transposición idéntica a una 6ª mayor ascendente.

Acompañamiento: El primer compás de la 1ª semifrase, es un motivo rítmico melódico constituido por elementos de la melodía principal (compás 3), manteniendo la nota superior como pedal. El movimiento melódico es un arpeggio descendente de 3 octavas () que se repite una 5ª baja. En el 2º compás de esta frase, el acompañamiento es un contrapunto a 2 voces: voz superior, terceras simultáneas; voz inferior, una sola línea; contrapunto en forma de diálogo rítmico: terceras ascendentes cromáticamente y melodía contrapuntística en movimiento contrario. La 2ª semifrase es semejante a la 1ª.

2ª Frase (comp.13-16):

Consta de 2 semifrasas.

Melodía: Es muy semejante a la de la frase anterior.

Acompañamiento: La 1ª semifrase es una reexposición de la frase anterior. la 2ª está compuesta por el motivo rítmico: $\underline{\underline{b}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$, cada vez que este motivo. se presenta un grado mas grave. Este acompañamiento es un contrapunto a 2 voces.

3ª PARTE

1ª Frase (comp.17-20):

Melodía: es una reexposición de la 1ª frase de la pieza.

Acompañamiento: Formado rítmicamente por 3 octavos con acordes de 3 sonidos que van descendiendo durante toda la frase. Los acordes están contruidos por cuartas justas superpuestas.

2ª Frase (comp.21-24):

Cadencia final: Una melodía -nota pedal continua- y un acompañamiento -acorde de 7ª repetido hasta el final- con interrupciones de silencios de octavo, y bajo -pequeñas intervenciones de octavo con apoyaturas-. El movimiento melódico del bajo es descendente a lo largo de una 15ª; al final cambia el tempo.

IV. LOS PROBLEMAS TÉCNICOS QUE SURGEN EN LA EJECUCIÓN DE LAS VISIONES FUGITIVAS

1. LA MÚSICA PARA PIANO DE PROKOFIEV DENTRO DE LA LITERATURA PIANÍSTICA

Antes de hablar del pianismo de Prokofiev, haremos una breve reseña de como se ha desarrollado la musica para piano desde su origen. Presentaremos esta vision retrospectiva, porque como hemos visto, muchas características de su musica surgieron a partir de influencias barrocas, clásicas, románticas y de sus contemporáneos. Asi mismo, su musica para piano también tiene influencias de sus antecesores, y ésta, abarca gran parte de los recursos pianísticos surgidos hasta ese momento. Ya en el segundo capítulo (donde nos referimos al estilo) hemos mencionado las características generales de su música para piano. Aquí solo haremos una reseña de su lenguaje pianístico relacionado a la literatura pianística que le antecede.

Comenzaremos con los representantes intermedios entre el clave y el piano: Haydn y Mozart.

Haydn fué un genio en materia orquestal, no así en la composición de sus obras para teclado, en donde las composiciones de verdadera virtuosidad pianística son muy raras. Por lo general prefiere acompañar sus nobles e inspiradas melodías con un bajo de Alberti. A pesar de ello, podemos vislumbrar ya, aunque muy limitada, la influencia de la orquesta en el teclado, influencia que alcanzaria grandes proporciones con Beethoven.

Mozart en cambio, fué un célebre concertista y sus sonatas para piano son instrumentalmente muy superiores a las de Haydn. La mentalidad de Mozart permanecia sin embargo más en el clavecín que en el piano; fué en sus últimas sonatas donde

se dejan ver más disposiciones pianísticas que anteceden ya a Beethoven. No olvidemos sus maravillosos conciertos para piano.

Con Clementi, entramos ya al verdadero pianismo, sin perder nada de las antiguas virtudes brillantes, luminosas y metálicas del clave, el nuevo estilo inaugura una sonoridad llena, con un constante contraste entre el legato y staccato, aunque hay menos ornamentación y mayor riqueza de colorido dinámico, etc. Así, desde Clementi se dibuja ya en forma clara y de manera inconfundible la personalidad del piano.

Con Beethoven, la escritura pianística desarrolló al máximo sus posibilidades. El piano se transformó de inmediato en orquestal. En esta música encontramos altadas violinísticas, bajos pizzicatos, tremolos de timbales, acordes de maderas, trompetas, etc. También le debemos a Beethoven el empleo de la dinámica como medio de expresión autónomo.

Al contrario de las obras de Beethoven, la música pianística de Schubert se presenta inmune a cualquier influencia orquestal, y queda siempre como música pura de piano. Schubert inaugura así el estilo de música de cámara pianística que tanto éxito habría de tener durante todo el siglo XIX.

Nos encontramos ya en el Romanticismo, con un pianismo ya puro. Mendelssohn, dejó al mundo romántico una obra bastante novedosa, tanto por sus formas libres como por su concentración de todas las conquistas pianísticas logradas hasta ese momento, nos referimos a las Romanzas sin Palabras, serie de piezas descriptivas antecesoras a muchas otras entre las cuales se podrían colocar las Visiones Fugitivas de Prokofiev. Mendelssohn fue eminentemente un virtuoso y un romántico.

Después vendría Schumann, el "músico poeta" cuya más sobresaliente producción fué la pianística; música densa, de

gran riqueza sonora, poética y de infinitos matices...

Con Chopin, la literatura pianística alcanzó una altura insuperable. En esta música, el piano es usado sin ninguna alusión orquestal y es aprovechado en toda su plenitud hasta el punto de que la música de Chopin es imposible transcribirla a cualquier otro instrumento o grupo de instrumentos.

La revolución iniciada por Chopin al conferir al piano su plena independencia, llegó a su completa realización con Liszt, quien logró hacer salir al piano de la esfera del Salón para llevarlo a más amplios escenarios. Surge así otro sinfonismo, ahora puramente pianístico.

La fascinación por el virtuosismo y el colorido que Liszt confirió al piano, perduraría por muchos años. Amplio bagaje sobre el cual se apoyarían las nuevas escuelas nacionalistas: francesa, italiana, americana, española y la escuela rusa.

No fué sino con la llegada de Debussy, que el piano salió del estancamiento en el que se hallaba, pues parecía que después de Liszt y Wagner ya no había nada por hacer¹.

Debussy, sin hablar de su revolución estética, llevó al piano a ser nuevamente un instrumento de intimidad, creando un mundo de misterio, vaguedad, disolución lineal, constante imprecisión y un refinamiento en la combinación de timbres. Similar refinamiento es el que continuaría Ravel para alcanzar luego un mundo más arquitectónico.

Contra los residuos del Impresionismo, el decisivo retorno hacia una más neta escritura lineal y un renovado culto por el contrapunto, surgen entonces: Falla, Strávlinsky, Bartók, Hindemith y Prokofiev; algunos de los cuales han utilizado el factor percetivo del piano.

Al ser Prokofiev un concertista, una cantidad importante de su música, está escrita para el piano. Prokofiev es un

1. Esto no quiere decir que Debussy no haya tenido influencias de Liszt, sobre todo de su última época.

clásico, y en su obra más que innovaciones, encontramos un empleo de todos los aspectos del lenguaje pianístico: encontramos a Scarlatti, a Haydn, a Beethoven, el lirismo y la poesía de los románticos, utiliza también colores impresionistas, sinfonismo pianístico, los efectos percusivos de un Stravinsky o la bitonalidad bartokiana, también es posible encontrar las arquitecturas ravelianas. Así, vemos que el universo en que se mueve el lenguaje pianístico de Prokofiev es de los más vastos.

En cuanto al Prokofiev pianista, el pedagogo Henrich Neuhaus describió así su estilo de ejecución:

Energía, confianza, indomable, ritmo de acero, fuerza en el sonido (a veces duro de soportar en un cuarto pequeño), una peculiar fuerza épica que escrupulosamente evita algún sentido de super-refinamiento o intimidad (en su música no hay nada de esto), además, tiene una notable habilidad para ejecutar un verdadero lirismo, poesía, tristeza, reflexión, un extraordinario calor humano, y sentimiento de la naturaleza... Lo que fue más valioso en sus interpretaciones, fué su habilidad para transmitir a los compositores a través de sus ejecuciones. Cada cosa fue tan bien coordinada, como bella y natural; todo esto es apreciado por el que escucha. Tan grande fué el espiritual y creativo impacto de su música, que a pesar de todos sus opositores, quienes lo acusaron de frialdad y crudeza, no pudieron negar sus cualidades.

2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LAS DIFICULTADES TÉCNICAS
QUE SE PRESENTAN EN LAS VISIONES MUGIJIVAS

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
1. Resistencia								
2. Saltode acordes								
3. Salto de intervalos mayores a la 5ª								
4. Arpeggios			4					
5. 8ª, 9ª, 10ª simultaneas o arpegiadas								
6. Tremolos								
7. Melodia con trinos								
8. Digitación								
9. Trinos						9		
10. Digitación de escalas cromaticas	10							
11. Cruce de manos								
12. Destacar una melodia que está formada por la unión de las notas agudas de una serie de acordes que se tocan con la misma mano			12	12		11		
13. Pedal con nota pedal y cambio de melodia								13
14. Salto de intervalos					14			
15. Sustitucion de dedos	15		15					
16. Continuidad de la melodia cuando pasa de una mano a otra	16							16
17. Legatto de acordes	17			17				
18. 3ª, 4ª, etc. ligadas				18				
19. Sonoridad		19						
20. Estrepas								20
21. Diferentes ritmos en la misma mano								
22. Diferentes toques						22		
23. Adornos		23						
24. Polifonia								24
25. Pedal						25		
26. Velocidad	26					26		26
27. Cruce de voces					27	27		27
28. Destacar los planos sonoros (dinamica)						28		
29. Acentos sobre los principales tiempos de cada compás						29		29
30. Simultaneidad (acordes, 3ª, etc.)	30		(30)	30				
31. Destacar una melodia entre varias voces	31						31	31

Nº de dificultades

5	3	7	1	6	1	4	5
---	---	---	---	---	---	---	---

V. CONCLUSIONES

Como hemos visto a través de esta tesis, se aplicó un método analítico formado por las principales partes que constituyen el análisis musical y estas son:

1. Antecedentes históricos:

- Datos biográficos del autor
- su obra
- su estilo
- el género al que pertenece la obra analizada

2. La obra:

- descripción general
- forma
- melodía, armonía, ritmo, textura
- otros

3. Las dificultades técnicas de ejecución que presenta la obra.

Con esta tesis esperamos facilitar el trabajo de estudio e interpretación a quien quiera abordar las piezas del Op.22. Además hemos presentado un panorama general del estilo musical de Prokofiev.

Finalmente podemos concluir, comparando el Capítulo II: Formación y evolución del estilo en la música de Prokofiev, con las características encontradas en los capítulos III: Análisis de la Visiones Fugitivas y IV: Los problemas técnicos que surgen en la ejecución al piano de las Visiones Fugitivas, que en estas piezas se encuentran ya, bellamente sintetizados, los elementos estilísticos que habremos de encontrar en sus obras de mayor envergadura.

APÉNDICE I I CATALOGO DE OBRAS

OBRAS PARA PIANO

- Op.1 Sonata N°1
Op.2 cuatro Estudios
Op.3 cuatro piezas: Historia, Burla, Marcha, Espectro
Op.4 cuatro piezas: Reminiscencia, Impulso, Desesperacion,
Sugestiones Diabólicas
Op.10 Concierto N°1 en Re bemol mayor
Op.11 Toccata en Do mayor
Op.12 diez piezas: Marcha, Gavota, Rigodó, Mazurka, Capricho,
Leyenda, Preludio, Alemana, Scherzo Hu-
mórico, Scherzo
Op.14 Sonata N°2
Op.16 Concierto N°2 en Sol menor
Op.17 Sarcasmos (cinco piezas)
Op.22 Visiones Fugitivas (veinte piezas)
Op.26 Concierto N°3 en Do mayor
Op.28 Sonata N°3
Op.29 Sonate N°4
Op.31 Cuentos de la Vieja Abuela (cuatro piezas)
Op.32 cuatro piezas: Danza, Minué, Gavota, Vals
Op.33c Marcha y Scherzo de El Amor por Las Naranjas
(transcripciones para piano)
Op.38 Sonata N°5
Op.43b Divertissement (transcripción para piano)
Op.52 seis piezas
Op.53 Concierto N°4 para la mano izquierda en Si bemol M.
Op.54 dos Sonatinas
Op.55 Concierto N°5 en Sol menor
Op.59 tres piezas: Paseo, Paisaje, Sonatina Pastoral
Op.62 Pensamientos (tres piezas)

- Op. 63 doce piezas para niños
- Op. 75 Romeo y Julieta (diez piezas. transcripciones)
- Op. 77b Gavota N.º 1 de la música para Handel
- Op. 82 Sonata N.º 6
- Op. 83 Sonata N.º 7
- Op. 84 Sonata N.º 8
- Op. 95 tres piezas de Canicenta
- Op. 96 tres piezas de La Guirra y La Paz
- Op. 97 diez piezas de Canicenta
- Op. 102 seis piezas de Canicenta
- Op. 103 Sonata N.º 9

MUSICA DE CAMARA

- Op. 9 dos poemas para voz y piano sobre textos de Balmont
- Op. 15 Balada para cello y piano
- Op. 18 El Patito Feo. para voz y piano
- Op. 23 cinco poemas para voz y piano sobre textos de diferentes autores
- Op. 27 cinco poemas para voz y piano sobre textos de Anna Adkhmatova
- Op. 34 Overtura sobre temas hebreos para clarinete, piano y cuarteto de cuerdas
- Op. 35 cinco Canciones sin Palabras para voz y piano
- Op. 35b cinco canciones para violín y piano
- Op. 36 cinco canciones para voz y piano sobre textos de Balmont
- Op. 39 Quinteto para instrumentos de viento y cuerdas
- Op. 42 Overtura Americana para 17 ejecutantes
- Op. 45 Sinfonietta para pequeña orquesta (versión del Op. 5)
- Op. 50 Cuarteto para cuerdas N.º 1
- Op. 56 Sonata para dos violines
- Op. 60b dos canciones para voz y piano de El Talente Kila
- Op. 65b Día de Verano. suite sintónica para niños (pequeña orquesta)

- Op. 56 seis Canciones Populares para voz y piano
- Op. 69 cuatro Marchas Militares
- Op. 73 tres Romanzas para voz y piano sobre textos de Pushkin
- Op. 75b tres canciones para voz y piano de la película Alexander Pushkin
- Op. 75 siete Canciones Populares para voz y piano
- Op. 80 Sonata para violín y piano op. Do mayor
- Op. 89 siete canciones para coro sobre temas de guerra
- Op. 92 Cuarteto para cuerdas N°2
- Op. 94 Sonata para flauta y piano
- Op. 94b versión para violín y piano de la sonata anterior
- Op. 97b Adagio para cello y piano de Concierto
- Op. 95 dos canciones para el concurso del Himno Nacional
- Op. 99 Marcha para banda
- Op. 104 arreglos para voz y piano de canciones populares
- Op. 106 dos duetos para tenor, bajo y piano, basados en canciones populares
- Op. 115 Sonata para violín solo en Re mayor
- Op. 119 Sonata para violín y piano en Do mayor
- Op. 134 Sonata para cello solo

CONCIERTOS

Aparte de los cinco Conciertos para piano y orquesta ya mencionados, están los siguientes:

- Op. 19 Concierto para violín N°1 en Re mayor
- Op. 55 Concierto para cello en Do menor
- Op. 63 Concierto para violín N°2 en Sol menor
- Op. 125 Sinfonía Concertante para cello en Mi menor
- Op. 132 Concertino para cello y orquesta en Sol menor
- Op. 133 Concierto N°6 para dos pianos y orquesta

MUSICA ORQUESTAL

- Op. 3 Sinfonietta en La mayor
Op. 6 Sueños. descripción sinfónica
Op. 7 Cisne y Ola, dos coros femeninos y orquesta sobre
textos de Balmont
Op. 8 Esbozo Otoñal
Op. 20 Suite Escita
Op. 21b El Bufón. suite sinfónica en doce movimientos
Op. 25 Sinfonía Clásica
Op. 29b Andante de la sonata N.º 4 para piano, transcrita
Op. 33b El Amor por Tres Naranjas. suite sinfónica en 6 mov.
Op. 34b Obertura sobre temas hebreos
Op. 40 Segunda Sinfonía
Op. 41b El Paso de Acero. suite sinfónica
Op. 42b Obertura Americana (variación)
Op. 43 Divertimento en cuatro movimientos
Op. 44 Tercera Sinfonía
Op. 46b suite sinfónica basada en El Hijo Pródigo
Op. 47 Cuarta Sinfonía
Op. 51b En el Nieper. suite sinfónica
Op. 57 Canción Sinfónica
Op. 60 El Teniente Kije. suite sinfónica
Op. 61 Noches Egipcias. suite sinfónica
Op. 64b Romeo y Julieta. suite en siete movimientos
Op. 64c segunda suite de Romeo y Julieta en siete mov.
Op. 67 Pedro y el Lobo. cuento sinfónico sobre un texto de
Prokofiev
Op. 72 Obertura Rusa
Op. 76 Canciones de Nuestros Días. para coro y orquesta
Op. 81b Semyon Kotko. suite sinfónica
Op. 85 Marcha Sinfónica
Op. 90 1941 suite sinfónica: En la Batalla. Por la Noche.
Por la Hermandad de los Pueblos
Op. 100 Quinta Sinfonía

- Op.101 Puzos y Julieta, suite N°3
 Op.105 Oda para El Fin de la Guerra, para ocho arpas,
 cuatro pianos, orquesta de instrumentos de viento,
 percusiones y contrabajo
 Op.107 Centocenta, suite N°1
 Op.108 Centocenta, suite N°2
 Op.109 Centocenta, suite N°3
 Op.110 Vals, suite
 Op.111 Sexta Sinfonia
 Op.114 Cuarta Sinfonia (revisada)
 Op.113 Obertura Festiva
 Op.120 Valses para orquesta, de Pushkin
 Op.122 suite para niños Leña para el Invierno
 Op.123 Noche de Verano, suite sobre Espousales en un
Convento
 Op.126 Boda, suite sinfonica de Elor de Piedra
 Op.127 Fantasia Gitana
 Op.128 Rapsodia sobre los Montes Urales, de Elor de Piedra
 Op.129 El Lord de la Montaña de Cobre, de Elor de Piedra
 Op.131 Séptima Sinfonia
 Op.136 Segunda Sinfonia (revisada)

ÓPERAS

- Op.13 Magdalena, en un acto
 Op.24 El Jugador, en cuatro actos
 Op.33 El Amor por Tres Naranjas, en cuatro actos (Carlo
 Gozzi)
 Op.37 El Angel de Fuego, en cinco actos (Brusov)
 Op.51 Semyon Kotko, en cinco actos (V. Katayev)
 Op.56 Espousales en un Convento, en cuatro actos (Sheridan)
 Op.91 La Guerra y la Paz, once escenas (Tolstói)
 Op.117 Un Auténtico Hombre, en cuatro actos (Mira Mendelssohn
 -Prokofiev)

CANTATAS

- Op.30 Siete, son Siete, para tenor, coro y orquesta sobre un texto de Balmont
- Op.74 Cantata para el Vigésimo aniversario de la Revolución de octubre, sobre textos de Lenin, Stalin y Marx para orquesta sinfónica, banda militar, acordeones, instrumentos de percusión y dos coros: en diez movimientos
- Op.75 Alexander Nevsky, para solo, coro y orquesta en 7 movimientos
- Op.55 Zdravitsa, cantata para el Sexagésimo aniversario del natalicio de Stalin sobre textos populares
- Op.93 Balada del Niño Desconocido, en un movimiento para soprano, tenor, coro y orquesta: texto de Antokolsky
- Op.114 Prosperidad, País todo poderoso, cantata para el 30 aniversario de la Revolución, textos de Dolmatovsky
- Op.124 Guardando la Paz, oratorio para mezzosoprano, coro mixto, coro de niños y orquesta, texto de Marshak

BALLETS

- Op.21 El Bufón, en seis escenas
- Op.41 El Paso de Acero, en dos escenas
- Op.46 El Hijo Prodigio, en dos escenas
- Op.51 En el Dnieper, en dos escenas
- Op.64 Romeo y Julieta, en cuatro actos
- Op.57 Cenicienta, en tres actos
- Op.115 Flor de Piedra, en cuatro actos

MUSICALIZACIÓN DE LAS PELÍCULAS:

- Op.70 La Reina de Espadas, música para la película Boris Godunov, también la música para teatro
- Op.71 Eugene Onegin, música para teatro

Op.77 Hamlet. música para teatro
Op.75 Alexander Nevsky
Op.116 Iván el Terrible

OTRAS PELICULAS (SIN NUMERO DE OP.)

Kotovsky

Tonia

Guerrilleros en las Estepas Ucrainas

BIBLIOGRAFIA

- Nestyeu, Israel V., Prokofiev, s.l..s.f..(versión castellana de Hector Alberto Alvarez, Buenos Aires, Schapire, 1960)
- Samuel, Claude, Prokofiev, 1ª ed. Paris, Editions du Seuil, 1960 (translated by Miriam John, Great Britain, Calder & Boyars, 1971)
- La Rue, Jan, Guidelines for Styic Analysis, New York-London, W.W. Norton, 1970
- Schönberg, Arnold, Structural Functions of Harmony, New York-London, W.W. Norton 1954 (Revised Editions with corrections, 1969, Edited by Leonard Stein)
- Schönberg, Arnold, Harmonielehre, Viena, Universal Edition, 1922 (Tr. Ramón Barce, Tratado de Armonía, Madrid, Real Musical, 1ª ed. española 1979)
- Palma, Athos, Tratado completo de Armonia, vol.1 Buenos Aires, Ricordi Americana, 1ª ed. 1941 (12ª ed. corregida)
- Cortot, Alfred, Cours d'Interpretation (compilado y redactado por Jeanne Thieffry) 1ªed. Paris, R.Legoux, 1934 (Tr. de J. Carman, Curso de Interpretación, Buenos Aires, Ricordi Americana, s.f.)
- Casella, Alfredo, Il Pianoforte, Roma, Tumminelli & C.Editori 1936 (tr. Carlos Floriani, El Piano, Buenos Aires, Ricordi Americana, 3ª ed. revisada, s.f.)
- Hofmann, Michel, artículo sobre La Escuela Rusa en Dufourq, Norbert, La Música (Los Hombres, los Instrumentos, Las Obras), tomo II, Barcelona, Editorial Planeta, 4ª ed. 1976

- W.Austin, William. Music in the 20th Century From Debussy though Stravinsky. New York-London. W.W. Norton 1966
- Stravinsky, Igor. Selected Correspondence. vol.1. (Edited and with commentaries by Robert Kraft). New York, Alfred A. Knopf. 1964
- Mc. Allister, Pita. artículo sobre Prokofiev en Sadie, Stanley. The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. tomo XV. London. Macmillan Publishers Limited. 1960
- Herz, Gerhard. Cantata N.º 4 de J.S.Bach (an authoritative Score. Backgrounds. Analysis. Views and Coments). New York. W.W. Norton. 1967
- Pahlen, Kurt. Diccionario Universal de la Música. Buenos Aires. El Ateneo. 1.ª ed. 1959
- Eco, Umberto. Come si fa una tesi di laurea. s.l. Tascabili Bompiani. 1977 (tr. castellana de Lucia Baranda y Alberto Claveria Ibañes. Cómo se hace una tesis. 3.ª ed. México, 1982)
- Verdone, Mario. Que cosa è il Futurismo. Roma. Astrolabio-Ubaldini s.f. (tr. Dolores Fonseca. Qué es verdaderamente el Futurismo. Madrid. Doncel 1.ª ed. 1971)
- Jarres, Benjamin. Enciclopedia de la literatura. México D.F.. Editora Central. s.f., tomo 1
- Hayward-Ruge-Charomonte
- Wilcock-Zolla-Citall. Pasternak y El Doctor Zhivago. México: D.F., Examen. 1958
- Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 3.ª ed. 1951

PARTITURAS:

- Prokofiev, Sergei. Visions Fugitives Op.22. New York,
Boosey & Hawkes, 1974
- Prokofiev, Sergei. 9 Sonatas para piano. New York,
International Music Company, s.f.
- Prokofiev, Sergei. Ten Pieces for Piano solo Op.12. original
version. Melville New York, Kalmus Piano
Series, s.f.
- Prokofiev, Sergei. Sonata for Flute or Violin and Piano Op.94.
(New Revised Edition). New York. Music
Corporation of America. s.f.
- Prokofiev, Sergei. Classical Symphony Op.25. New York.
M. Baron Co., s.f.
- Prokofiev, Sergei. Alexander Nevsky. Cantata for Chorus and
Orchestra, (Revised by Harold Sheldon),
New York, MCA Music, s.f.
- Prokofiev, Sergei. Violin Concerto Nº2 Op.63, London.
Boosey & Hawkes, s.f.