



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

**CUATRO PIEZAS PARA PIANO OPUS 4 DE SERGEI PROKOFIEV:
UN ANÁLISIS FORMAL Y PIANÍSTICO**

Tesis que para obtener el grado de

Licenciada en Música

En el campo de interpretación musical (Piano)

Presenta:

Dalia Guadalupe Jiménez Rios

Tutor:

Mtro. Héctor Pablo Silva Treviño (Facultad de Música, UNAM)



Ciudad de México. Abril 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**CUATRO PIEZAS PARA PIANO OPUS 4 DE SERGEI PROKOFIEV: UN
ANÁLISIS FORMAL Y PIANÍSTICO**

**Tesis que para obtener el grado de
Licenciada en Música
en el campo de Interpretación (Piano)**

Presenta:

Dalia Guadalupe Jiménez Ríos

Tutor:

MTRO. HÉCTOR PABLO SILVA TREVIÑO

Facultad de Música, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO

Abril 2018

AGRADECIMIENTOS

He logrado mantener presente en mí el momento en el que uno de mis hermanos me dijo que no me olvidara de ser agradecida con todos, así que:

Ninowska Fernández-Britto: Por el tiempo, las anécdotas, charlas, reuniones, y hasta por los regañíos, por la manera en la que enseña y por despertarme del letargo en el que vivía. La quiero muchísimo.

Arturo Jiménez y Guadalupe Rios: Por el acercamiento a la música, la perseverancia, las pláticas, el afecto, el apoyo, los recursos y la familia.

Marina Calle: El incondicional y gran apoyo, el cariño, los juegos y las risas, por Mario.

A mis hermanos y hermanas.

A Pablo Silva, Krisztina Deli, Paolo Mello, Monique Rasetti, Francisco Viesca, Eunice Padilla, Antonio Rodríguez, Edith Ruiz, Elías Morales, Mario Stern, Francisco Zúñiga, Leonardo Mortera, Alonso Gutiérrez, Manolo Álvarez, Arturo Noyola por sus enseñanzas y acercamiento. Los admiro y los aprecio.

A Mario Londoño: Por el inmenso e incondicional apoyo que me das, por la perseverancia que le entregas a todo lo que amas, incluida yo. Por la disciplina y sobre todo, por enseñarme a disfrutar esta profesión y buscar siempre un reto más grande.

CONTENIDO

| | |
|--|-----|
| ÍNDICE DE ILUSTRACIONES..... | 5 |
| ÍNDICE DE TABLAS | 8 |
| RESUMEN | 9 |
| ABSTRACT | 10 |
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| 1. OBJETIVOS | 12 |
| 1.1 OBJETIVO GENERAL..... | 12 |
| 1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS..... | 12 |
| 2. JUSTIFICACIÓN..... | 13 |
| 3. ANTECEDENTES | 14 |
| 4. CONTEXTO HISTÓRICO | 16 |
| 4.1. Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX. | 16 |
| 4.2 Comienzos de la Escuela Musical Rusa. | 18 |
| 4.3 La vida musical en Rusia durante el cambio de siglo. | 22 |
| 4.4 Serguei Prokofiev: Biografía | 221 |
| 4.5 Las “veladas de música contemporánea” | 27 |
| 4.6 El Opus 4..... | 28 |
| 5. METODOLOGÍA..... | 30 |
| 5.1 Análisis musical | 30 |
| 5.1.1 Análisis armónico | 30 |
| 5.1.2 Teoría de conjuntos..... | 30 |
| 5.3 Procedimiento | 20 |
| 5.3.1 Fase 1. Determinación de la armonía de cada una de las piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev. | 20 |
| 5.3.2 Fase 2. Caracterización rítmico-melódica de cada una de las piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev. | 20 |
| 5.3.3 Fase 3. Análisis formal de cada una de piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev. | 321 |
| 5.4.4 Fase 4. Análisis pianístico de cada una de las piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev. | 32 |
| 6 ANÁLISIS | 332 |
| 6.1 Consideraciones preliminares | 33 |
| 6.2 Notas “falsas” o “equivocadas” | 34 |
| 6.3 REMINISCENCE | 365 |

| | |
|---|----|
| 6.3.1 Síntesis del análisis formal de <i>Reminiscence</i> | 46 |
| 6.4 <i>ÉLAN</i> | 49 |
| 6.4.1 Síntesis del análisis formal de <i>Élan</i> | 55 |
| 6.5 <i>DESPAIR</i> | 57 |
| 6.5.1 Síntesis del análisis formal de <i>Despair</i> | 63 |
| 6.6 <i>DIABOLIC SUGGESTIONS</i> | 65 |
| 6.6.1 Síntesis del análisis formal de <i>Diabolic Suggestions</i> | 74 |
| 7. ANÁLISIS PIANÍSTICO..... | 76 |
| 7.1 <i>Reminiscence</i> | 76 |
| 7.2 <i>Élan</i> | 78 |
| 7.3 <i>Despair</i> | 70 |
| 7.4 <i>Diabolic suggestions</i> | 83 |
| 8. CONCLUSIONES | 89 |
| 8.1. Reflexión personal | 79 |
| BIBLIOGRAFÍA | 80 |
| APÉNDICE..... | 82 |

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

| | |
|---|----|
| Figura 1 Genealogía de pianistas rusos..... | 10 |
| Figura 2 Ejes axiales..... | 26 |
| Figura 3 Numeración de intervalos a partir de fa..... | 26 |
| Figura 4 Intervalos T.A. Reminiscence..... | 28 |
| Figura 5 Intervalos Introducción Reminiscence..... | 28 |
| Figura 6 Introducción mano derecha Reminiscence..... | 29 |
| Figura 7 Contrapunto T.A. Reminiscence..... | 29 |
| Figura 8 T.B. Reminiscence..... | 30 |
| Figura 9 Contrapunto T.B. Reminiscence..... | 30 |
| Figura 10 Elaboración T.A. Reminiscence..... | 31 |
| Figura 11 Contrapunto elaboración T.A. Reminiscence..... | 31 |
| Figura 12 Elaboración mano izquierda Reminiscence..... | 31 |
| Figura 13 T.A. eje axial Do mayor Reminiscence..... | 32 |
| Figura 14 “Retardo libre” Reminiscence..... | 32 |
| Figura 15 Segunda exposición T.B. Reminiscence..... | 33 |
| Figura 16 Clímax Reminiscence..... | 34 |
| Figura 17 Síntesis formal Reminiscence..... | 37 |
| Figura 18 Antecedente Élan..... | 39 |
| Figura 19 Consecuente Élan..... | 40 |
| Figura 20 Antecedente P.B. Élan..... | 40 |
| Figura 21 Consecuente P.B. Élan..... | 41 |
| Figura 22 Reexposición X' Élan..... | 41 |
| Figura 23 Antecedente hemiola Élan..... | 42 |
| Figura 24 Consecuente hemiola Élan..... | 43 |
| Figura 25 Antecedente y consecuente Élan..... | 43 |
| Figura 26 Síntesis formal de Élan..... | 45 |
| Figura 27 Ritornello Despair..... | 47 |
| Figura 28 Secuencia Despair..... | 48 |
| Figura 29 Imitación Despair..... | 48 |
| Figura 30 T.B. Despair..... | 49 |

| | | |
|------------------|--|----|
| Figura 31 | Desarrollo T.B Despair..... | 50 |
| Figura 32 | Elaboración Despair..... | 50 |
| Figura 33 | Transición Despair..... | 51 |
| Figura 34 | Coda Despair..... | 51 |
| Figura 35 | Síntesis formal Despair..... | 53 |
| Figura 36 | Motivo a Diabolic suggestions..... | 55 |
| Figura 37 | Trémolo Diabolic Suggestions..... | 55 |
| Figura 38 | Sección A Diabolic Suggestions..... | 56 |
| Figura 39 | Motivos a, b y c Diabolic Suggestions..... | 57 |
| Figura 40 | Contracción motivo a Diabolic Suggestions..... | 57 |
| Figura 41 | Ampliación motivo a Diabolic Suggestions..... | 58 |
| Figura 42 | A' Diabolic Suggestions..... | 59 |
| Figura 43 | Motivos a y b Diabolic Suggestions..... | 60 |
| Figura 44 | Transición Diabolic Suggestions..... | 61 |
| Figura 45 | A'' Diabolic Suggestions..... | 62 |
| Figura 46 | Síntesis formal Diabolic Suggestions..... | 64 |
| Figura 47 | Sustitución del pedal tonal..... | 65 |
| Figura 48 | Pedal tonal con pedal de sostén..... | 66 |
| Figura 49 | Pedal tonal en nota corta..... | 66 |
| Figura 50 | Dirección del pulgar..... | 67 |
| Figura 51 | Independencia de los dedos en la misma mano..... | 68 |
| Figura 52 | Dirección incorrecta de las voces..... | 69 |
| Figura 53 | Dirección correcta de las voces..... | 69 |
| Figura 54 | Desplazamiento de brazos..... | 70 |
| Figura 55 | Articulación del ostinato..... | 71 |
| Figura 56 | Articulación quinto dedo..... | 72 |
| Figura 57 | Recursos contrarios en la misma mano..... | 72 |
| Figura 58 | Muñecas..... | 74 |
| Figura 59 | Muñecas y brazos..... | 74 |
| Figura 60 | Respiración..... | 75 |
| Figura 61 | Respiración..... | 75 |
| Figura 62 | Impulso/ligereza..... | 76 |

| | |
|--|----|
| Figura 63 Cuarto y quinto dedo..... | 77 |
| Figura 64 Terminar en silencio, no en sonido..... | 77 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|----|
| Tabla 1 Correspondencia de intervalos..... | 27 |
|---|----|

RESUMEN

En este trabajo se presenta una descripción del análisis formal de las “Cuatro Piezas para piano Opus 4” de Sergei Prokofiev en donde se pueden apreciar los tratamientos compositivos utilizados por el autor en cuanto a armonía, melodía, ritmo y desarrollo de la forma en cada una de las obras. Además, se encuentra de manera introductoria un acercamiento a su contexto histórico que abarca el periodo de transición del siglo XIX al siglo XX. Se presenta también una aproximación al desarrollo musical de la sociedad rusa, enfocado principalmente a la escuela pianística, que desembocó en la formación de un intérprete y compositor que contribuyó en gran medida al repertorio para piano y que hace parte en la formación de los alumnos de dicho instrumento en la actualidad. De igual forma, se incluye en este trabajo la descripción de las dificultades técnicas a resolver en las piezas de este Opus.

PALABRAS CLAVE: SERGEI PROKOFIEV, OPUS 4, PROKOFIEV
PRIMERAS OBRAS, REMINISCENCE, ÉLAN, DESPAIR, DIABOLIC
SUGGESTION. ANÁLISIS MUSICAL, ANÁLISIS PIANÍSTICO.

ABSTRACT

This work describes the formal analysis of Sergei Prokofiev's "Four Piano Pieces Opus 4, where the reader can appreciate the musical treatment made by the composer in different musical aspects such as harmony, melody, rhythm and shape development in each piece. In addition, it contains an historical context which involves the transitional period of the XIX century to the XX century. It also presents an approach to the musical development of the Russian's society, mainly focused on the pianistic school which influenced into the knowledge of an interpreter and composer that contributed to a large extent to the piano repertoire and which is part of the training of the students at present. Likewise, it includes the description of the technical difficulties to solve in the pieces of this Opus.

KEY WORDS: SERGEI PROKOFIEV, OPUS 4, PROKOFIEV'S EARLY MUSIC, REMINISCENCE, ÉLAN, DESPAIR, DIABOLIC SUGGESTION, MUSICAL ANALYSIS, PIANISTIC ANALYSIS.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de un análisis musical debe estar encauzado a un objetivo aunque éste se modifique en el trayecto, o de otro modo la variabilidad de resultados puede confundir más que ayudar; es importante recordar que un análisis musical no es único y verdadero, sino que los resultados que se encuentren pueden retroalimentar o contraponer la propuesta de algún otro tipo de análisis y que hay diversos caminos para llegar a múltiples resultados. Resulta difícil pensar que es posible no realizar un análisis de cada obra que se interpreta y lograr de todas formas el objetivo (tocar la obra), ya que siempre se hace un análisis, aunque sea básico y escueto durante el estudio.

Con frecuencia se encuentran en el repertorio para piano obras que salen de los conocimientos teóricos del intérprete y que se tratan de resolver de manera espontánea, siguiendo fielmente las indicaciones que otorguen un poco de forma a la pieza y de acuerdo a esto, el análisis musical se hace necesario y fundamental para cubrir esta carencia; el intérprete debe hacer uso de este recurso para conocer la función de cada uno de los elementos del discurso, si desea llegar finalmente a una interpretación satisfactoria.

En las Cuatro piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev se encuentran una gran cantidad de elementos teóricos -como el empleo y desarrollo de las diferentes formas en que se desenvuelven las obras-, así como también elementos técnicos fundamentales para el desarrollo del intérprete que van desde el empleo de diversos recursos para realizar un sonido determinado, hasta el desplazamiento de las manos y los brazos a gran velocidad y con grandes sonoridades. Estas obras le dan la oportunidad al intérprete de manejar discursos contrastantes que van de lo expresivo a lo virtuoso.

1. OBJETIVOS

1.1 OBJETIVO GENERAL

Brindar a los estudiantes del área de piano de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México un texto acerca del análisis formal y pianístico de las Cuatro piezas para piano opus 4 de Sergei Prokofiev como apoyo para la interpretación de dicha obra.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar un análisis armónico, melódico, rítmico y formal de las Cuatro piezas opus 4 de Sergei Prokofiev.
- Realizar a su vez un análisis pianístico de las Cuatro piezas opus 4 de Sergei Prokofiev.
- Constatar si un análisis armónico determina todos los elementos imprescindibles para el acercamiento a la obra.

2. JUSTIFICACIÓN

Los instrumentistas que son formados dentro de la Facultad de Música de la UNAM, y en particular los que pertenecen al área de piano, son instruidos en desarrollar progresivamente habilidades tanto motoras, para el instrumento, como intelectuales, para la comprensión de la música en general, principalmente por la variedad de repertorio que se debe abarcar, es decir, del estudio de diferentes periodos, formas y estilos musicales. Existen algunos compositores cuya obra resultaría simplemente inadmisibles no abordar en la educación musical de un joven pianista. Tal es el caso de Sergei Prokofiev, cuya contribución al repertorio pianístico es altamente reconocida.

Sin embargo, dentro del medio académico musical, resulta complicado encontrar algún texto que analice con profundidad una de las obras más conocidas de este compositor, del Opus 4 número 4 *Diabolic Suggestions*, lo que sugiere que se carece de un análisis musical total o parcial del resto del Opus.

Cabe destacar que aunque dentro de la formación de los intérpretes está también considerada la enseñanza del análisis musical, generalmente el estudiante recibe pocos recursos de los cuales servirse para el análisis de obras que sobrepasen un lenguaje armónico del siglo XIX. La realidad es que al limitarse con el análisis armónico tradicional, se analizan obras elaboradas con otro tipo de lenguaje utilizando recursos que no permiten entender a fondo qué sucede con la pieza.

Este proyecto propone realizar un análisis armónico y un análisis formal de las Cuatro piezas Opus 4 de Sergei Prokofiev, basado en el autor Ernest Toch y su libro *The Shaping Forces in Music*, con el propósito de conocer qué armonías utilizan las diferentes piezas, qué funciones cumplen sus respectivos acordes, y exponer hasta donde sea posible la estructura de las cuatro piezas. De manera conjunta se propone estudiar los elementos rítmicos, y melódico de cada una de las piezas con la finalidad de relacionarse más amplia con las obras. Asimismo se elabora un análisis pianístico que evidencie las dificultades a resolver en este Opus.

Este proyecto es útil porque contribuye a solucionar la carencia de un análisis musical de las cuatro piezas del Opus 4 de Sergei Prokofiev, al cual los estudiantes del programa de Licenciatura en Música Piano, podrán hacer referencia para hacer una propuesta interpretativa de este repertorio.

3. ANTECEDENTES

3.1 Antecedente 1. José Miguel González Sobrino en su tesis titulada *Un análisis de las visiones fugitivas Op.22 de Sergey Prokofiev: propuesta de un procedimiento analítico cuyo objetivo será lograr una correcta interpretación de ésta obra*, ofrece a la comunidad académica de la Facultad de Música una propuesta de análisis.

3.2 Antecedente 2. Mario Londoño en su tesis titulada *Proceso de análisis musical de los “Nuevos estudios sencillos” para guitarra del maestro Leo Brouwer* expone la necesidad de realizar un estudio de tipo analítico del repertorio que se va a abordar:

“Al enfrentarse el intérprete a situaciones ambivalentes dentro de la música, necesita detener el movimiento de manera artificial para aumentar el grado de percepción y comprensión de la obra¹, poniendo al descubierto las “intenciones ocultas” del compositor. Aunque el análisis no puede reemplazar el sentimiento, si puede darnos las herramientas para construir un plan que nos permita recrear la pieza detalladamente y que su interpretación sea significativa.”²

3.3 Antecedente 3. Deborah Rifkin en su artículo publicado por The Society for Music Theory, Inc., titulado *A Theory of Motives for Prokofiev's Music*, propone desarrollar una teoría de los motivos que proporciona un ideal del lenguaje cromático de Prokofiev. La autora refiere el problema de la siguiente forma:

¹ El autor hace referencia a plasmarlo en algo que sea manipulable.

² Londoño, Mario. “Proceso de análisis musical de los “Nuevos estudios sencillos” para guitarra del maestro Leo Brouwer”. Tesis de Licenciatura en instrumentista -guitarra, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, 2014.

Aunque la teoría de Shenker puede contener la idiosincracia de los movimientos cromáticos en la música de Prokofiev, no explica detalladamente por qué el cromatismo está ahí.³

Nos encontramos con la consideración de que un análisis armónico tradicional no puede explicar todos los elementos presentes en la música de Prokofiev.

³ Rifkin, Deborah. "A theory of motives for Prokofiev's Music". *The Society for Music Theory, Inc.* Volumen 26, publicación 2, 1 October 2004, pp. 265–289. La traducción es mía.

4. CONTEXTO HISTÓRICO

4.1. Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX.

Durante los primeros años del siglo XX la sociedad rusa se encontraba inmersa en un crisol donde convergían los factores que finalmente desembocaron en la revolución de octubre; dando paso a la creación de la Unión Soviética y que, en consecuencia, transformaría al país en uno de los principales actores de la política mundial, así como también de las ciencias y las artes.

En Rusia se vivía una situación interna tumultuosa, y, en vísperas de la primera guerra mundial, el estado ruso trataba de consolidar las reformas que habían empezado casi medio siglo atrás, con el objetivo de modernizar al país. Los países de Europa ya gozaban en su mayoría de un despegue económico debido a la revolución industrial, no así Rusia que carecía de este desarrollo, en parte debido a la colonización, la expansión imperialista y la dificultad en la comunicación entre las zonas más alejadas del territorio.⁴

No es de extrañar que fuera prioridad para el estado zarista la construcción de un ferrocarril en dirección a China, Asia Central y septentrional, que proporcionara la infraestructura para garantizar la presencia del estado en sus diversas fronteras y que en especial, unificara las diferentes naciones que componían parte del territorio, en un solo tiempo y espacio imperialista. Dichas naciones habían desarrollado sistemas socio-económicos y culturales completamente ajenos a Moscú y San Petersburgo, lo cual era un escollo para la apuesta de la industrialización, en tanto que éstas se centraban en particular en el sector agrario.⁵

La importancia de la expansión de las vías férreas para el estado se puede apreciar por el incremento exponencial que éstas tuvieron, ya que en 1840 existían solo 27 km de líneas férreas, para 1870 se habían superado los 10 mil kilómetros, en 1885 ya existían 24.901 km. Finalmente, en 1900 se pasó los 60

⁴ Fazio Vengoa, Hugo. *Rusia en el largo siglo XX. Entre la modernización y la globalización*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2005, p. 27.

⁵ *Ibidem*. Pp 28-29.

mil, y ya entrado el siglo XX la mitad de la deuda nacional correspondía a este rubro.⁶

Sin embargo, dichos esfuerzos por unificar la nación fueron infructuosos debido a que para los inicios del siglo XX Rusia contaba con una población de 159,2 millones de habitantes de los que la gran mayoría permanecía en el campo y aunque el enfoque se dirigía principalmente al desarrollo de este sector,⁷ la idiosincrasia del campesino constituía un obstáculo para lograr los objetivos del estado.⁸

La pirámide social rusa para mediados del siglo XIX se basaba en un esquema feudal de servidumbre, donde el campesinado pertenecía al estado o a un terrateniente bajo una disciplina brutal. Los siervos podían incluso ser vendidos o intercambiados individualmente o por familias y su trabajo era completamente gratuito. Dicha estratificación constituía la principal causa de atraso para el país ya que impedía la constitución de un mercado laboral; a esto se le sumaba que el siervo carecía de motivación para incrementar su productividad y que no tenían participación en el plano militar por el hecho de que la élite rusa no instruía militarmente a los siervos por temor a que enseñaran lo aprendido y se rebelaran.⁹

En el año de 1861 se decretó el fin de la servidumbre otorgándole libertades al campesinado para comerciar con la tierra, iniciativa que en principio buscaba dar el impulso necesario para que los campesinos se movilizaran a los centros urbanos y terminaran trabajando en las grandes fábricas, pero la tradición heredada de las llamadas comunas evitó el desapego de la tierra por parte del campesinado¹⁰.

La comuna (*obschina*) era la institución de una vida colectivista que constituía el marco de referencia para la interacción del campesino con la comunidad. Para sus miembros la comuna era su mundo (*la llamaban mir, término que en ruso tiene un doble significado: mundo y paz*),¹¹ su fundamento de identidad y nación.

⁶ *Ibidem.* p. 29.

⁷ *Ibidem.* p. 35.

⁸ *Ibidem.* p.29.

⁹ *Ibidem.* pp. 33.

¹⁰ *Ibidem* pp. 33-34.

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

Abandonarla implicaba perder los derechos sobre las tierras concedidas en usufructo temporal. En consecuencia, aquellos que accedían a trabajar en una fábrica se convertían en “*ciudadanos ocasionales*”, ya que en realidad no residían en la ciudad de forma permanente.¹²

4.2 Comienzos de la Escuela Musical Rusa.

Catalina la Grande fundó la Academia Rusa de las Artes a mediados del siglo XVIII otorgándole a pintores, escultores y arquitectos un estatus en la sociedad de acuerdo a su oficio, permitiéndoles consolidar sus carreras. Aquellos que recibían un diploma de dicha academia podían tomar un lugar en la sociedad rusa como “Artistas Libres”.¹³ Sin embargo, la profesión del músico no estaba incluida en el currículum académico y por ende no era formalmente reconocida.¹⁴

Cualquiera que deseara dedicar su vida a la música debía de buscar la remuneración económica ejerciendo alguna otra profesión. Tal situación involucraba sacrificar el tiempo que debía de gastar el músico en perfeccionar habilidades y conocimientos, en otras tareas lejanas a su desarrollo musical. Para contrarrestar lo anterior, el pianista y compositor Anton Rubinstein empezó a desarrollar en el año de 1852 un plan para la creación de una academia musical, pensando principalmente en el futuro de la composición y la interpretación.¹⁵

Dicho plan proponía contratar maestros en las disciplinas de contrapunto riguroso, fuga, orquestación, prácticas de composición y literatura musical; en la interpretación sería requerido un maestro especializado para cada instrumento. Este plan pudo ser presentado al Zar gracias a las influencias que había obtenido Rubinstein después de lograr cierta popularidad y aceptación como pianista dentro de la aristocracia rusa. Finalmente, con apoyo de la duquesa Yelena Pavlovna, Rubinstein fundaría en 1859 la Sociedad Rusa de la Música, que comenzaría a brindar sus clases al año siguiente. Esta actividad se

¹² *Ibíd.*, P.P. 36-37.

¹³ Taylor, Philip. *Anton Rubinstein, A Life in Music*. Indiana: University Press, 2007. P. 87.

¹⁴ Frovola-Walder, Marina. “Russian Federation”. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Editor Stanley Sadie. Volume 21. (2001). P. 927.

¹⁵ *Idem*.

institucionalizó en 1862 con la creación del Conservatorio de San Petersburgo, que contó entre sus maestros a varios prominentes músicos extranjeros.¹⁶

El éxito del Conservatorio de San Petersburgo fue tal que para el año de 1866 se fundaría el Conservatorio de Moscú bajo la dirección de Nikolai Rubinstein, hermano de Anton, quien era también un respetado pianista instruido en Alemania. Entre las primeras contrataciones del conservatorio se encontraba Tchaikovsky, recién egresado del Conservatorio de San Petersburgo, así como Taneiev y Kalinnikov.¹⁷

La cátedra de piano de los dos conservatorios contaba con una prominente lista de maestros que incluía a Rubinstein, Safonov, Yesipova, Ziloti y Goldenweiser. Por supuesto, esta particularidad hacía que el departamento de piano tuviera demanda y generara más ingresos; los suficientes como para permitir a los demás departamentos subsistir sin ninguna contrariedad material.¹⁸ (Véase Figura 1).

En 1871 la escuela de San Petersburgo incluiría dentro de su lista de maestros a Rimsky-Korsakov, quien accedió a ser parte del proyecto institucional pese a la reacción contraria por parte de otros miembros del grupo de “los cinco”, quienes consideraron en un principio el modelo educativo de la academia como una amenaza para el desarrollo del nacionalismo ruso.¹⁹

Pronto la Sociedad Rusa de la Música abriría varios conservatorios en las provincias; se establecieron nuevas escuelas en Kiev (1863), Saratov (1865), Khar'kiv (1871), Tbilisi (1871) y Odessa (1886), que aunque fundadas bajo el estatus de conservatorio del estado, dependían del pago de matrículas elevadas por parte de los estudiantes; esta situación recibía la desaprobación de muchos, que consideraban que el nuevo sistema educativo cerraba las puertas a estudiantes talentosos pertenecientes a un estrato social más bajo.²⁰

Ante esto se formarían escuelas privadas y escuelas para el pueblo que también tendrían una fuerte producción de músicos virtuosos; además, Mili Alekséievich

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibidem, pp. 927-928.

Balákirev fundaría la primera escuela gratuita en el año de 1862. Este proyecto, aunque terminaría desafortunadamente a finales del siglo XIX por no haber obtenido nunca el patrocinio adecuado, tuvo una fuerte influencia en la creación de otras escuelas durante la época soviética.²¹

²¹ Idem.

Pedagogical Genealogy of the Most Famous Russian Pianists

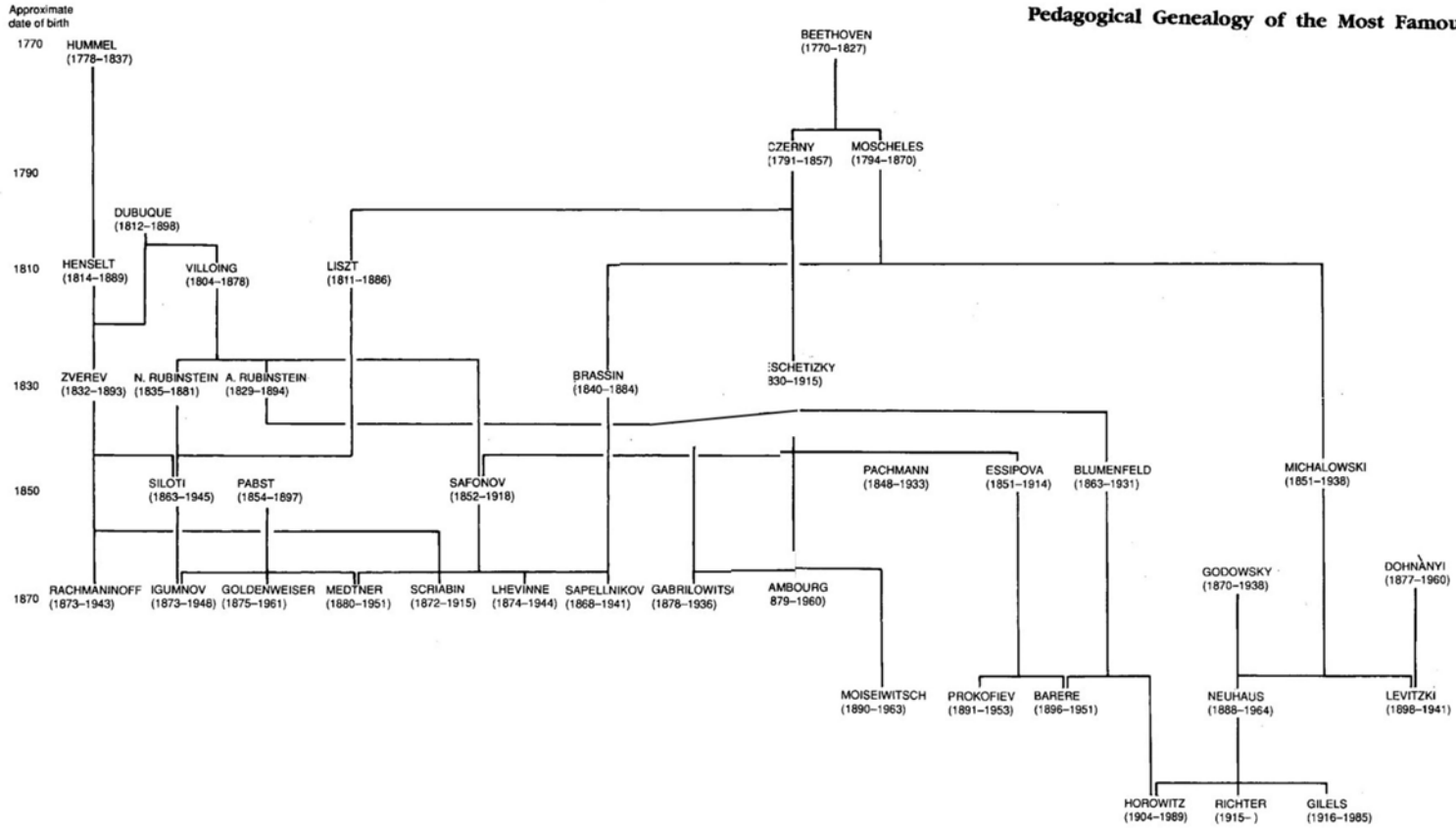


Figura 1. Genealogía de pianistas²²

²² Martyn, Barrie. *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*. Neva York: Routledge, 2016

4.3 La vida musical en Rusia durante el cambio de siglo.

La creación de la Sociedad Musical Rusa por parte de Rubinstein transformó por completo la vida musical de Moscú y San Petersburgo; a finales del siglo XIX se establecieron en ambas ciudades ciclos de conciertos para orquesta y música de cámara, con programas que incluían los grandes compositores de la música occidental —Beethoven, Mendelssohn, Schumann— combinados con los nuevos trabajos de compositores nacionales. Del mismo modo se presentaron series de conciertos educativos para la enseñanza de la historia de la música, los cuales despertaron un renovado interés por la música barroca.²³

Por otro lado, la fuerte actividad musical impulsó a industriales que gozaban de una creciente prosperidad a apoyar económicamente, no sólo a las grandes orquestas, sino en particular las carreras de compositores en ese entonces menores como fueron entre otros Glazunov y Skryabin. A través de la fundación de nuevas empresas para la publicación de música, se crearon premios que incentivaran a los compositores entre los que se encontraban el Premio Glinka y el Premio para la Música de Cámara, ambos eventos abiertos únicamente para compositores nacionales.²⁴

4.4 Serguei Prokofiev: Biografía

El 23 de abril de 1891 nació en Sontsovka (Ucrania) Sergei Sergeyevich Prokofiev, hijo de Alexeyevich Prokofiev -quien se desenvolvía como agrónomo y respetaba la música aunque con cierto desapego- y de Marya Grigoryevna Zhitkova, una buena pianista que instruyó a su hijo en el piano a muy temprana edad tratando de formarle disciplina con lecciones de 20 minutos a los siete años e incrementando progresivamente el tiempo.²⁵ Pasados los años Prokofiev en su biografía sopesaría lo bueno y lo malo del método de su madre:

Su principal objetivo era mantener mi interés no alienarme...así que dedicó el menor tiempo posible en ejercicios y tanto tiempo como le fue posible en conocer la literatura musical [...]. Ahí hubo otro lado de la

²³ Frovola-Walder, Marina. Op. Cit. p. 927.

²⁴ Idem.

²⁵ Martinov, I. *Serguei Prokofiev*. Trad. Tatiana Maximénkova. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983., pp. 7 y 9.

moneda, mantuve una imprecisa posición de los dedos...y eso fue mi perdición en todo el periodo que estuve en el conservatorio²⁶

En su época de estudiante en el Conservatorio de San Petersburgo entre 1908 y 1912 se sentían ya los conflictos que más adelante darían como resultado la Revolución Rusa, sin embargo, para el joven Prokofiev parecían pasar inadvertidos ya que invertía su tiempo recibiendo clases de composición, de interpretación del piano y dirección,²⁷ es durante este periodo (1909-1912) que escribió las cuatro piezas que conformarían el opus 4. Pese a que sus impulsos iban dirigidos hacia la composición, su formación como pianista le permitió llevar una carrera internacional que empezó en 1914 tras ganar el Premio Rubinstein convirtiéndolo inmediatamente en uno de los intérpretes rusos más destacados del momento.²⁸

Comenzó sus búsquedas profesionales en el extranjero ese mismo año con un viaje a Londres, donde formalizó sus primeros contactos profesionales no sólo con otros músicos sino también con coreógrafos y escritores.²⁹ Estando en Italia, tuvo la oportunidad de reanudar sus relaciones con Igor Stravinsky a quien más adelante le hablaría sobre su entusiasmo en las melodías populares rusas, lo que revelaba el principio nacionalista de la creación de Prokofiev. Su primera interpretación fuera de su país natal fue el 7 de marzo de 1915 en Italia, donde interpretó su Concierto No. 2.³⁰

El 7 de mayo de 1918 Prokofiev abandonó Petrogrado con dirección a Vladivostok, desde donde pensaba partir en barco hacia América del Sur pero por ligeras complicaciones en el viaje, decidió trasladarse a Japón donde permaneció por algunas semanas; posteriormente quiso continuar a su destino original aunque desafortunadamente, perdió el barco hacia América del Sur y el siguiente en partir se dirigía a Estados Unidos de América.³¹

²⁶ Nice, David. *Prokofiev, from Russia to the West 1981-1935*. E.U.A.: Yale University Press, 2003, p. 8. (La traducción es mía).

²⁷ *Ibíd.*, pp. 61-62.

²⁸ Pascual, Josep. *Guía Universal de la música clásica*. Barcelona: Robinbook, 2004., p. 290.

²⁹ Martinov, I. *Op. Cit.*, pp. 70-71.

³⁰ *Ibíd.*, p. 74

³¹ *Ibíd.*, pp. 122-123.

No le resultó fácil comenzar en los Estados Unidos la actividad de concertista, pues su nombre ahí era completamente desconocido, además de que el público norteamericano se interesaba poco por la música nueva. Fue en Nueva York, el 20 de noviembre de ese mismo año que tuvo lugar un concierto de Prokofiev con obras de su autoría. A partir de entonces, firmó un contrato para una serie de grabaciones con una compañía de pianolas y comenzó a desenvolverse como intérprete y compositor.³²

En octubre de 1923, poco tiempo después del traslado de Prokofiev a Francia, se estrenó en París su primer concierto para violín, dando inicio a su vida musical parisina. Rápidamente se insertó en el círculo cultural que albergaba personajes como Rachmaninov, Karol Szimanovsky, Pablo Picasso, Anna Pávlova y Arthur Rubinstein, entre muchos otros. La comunicación del compositor con todas estas personas lo incorporó a los acontecimientos de la vida parisiense interesándose en nuevas ideas.³³

Para el año de 1927, después de nueve años de búsquedas en el extranjero, Prokofiev realizó su primer viaje de conciertos en la Unión Soviética, lo que marca un importante papel en su vida ya que este acontecimiento estrechó cada vez más la relación entre él y su tierra natal.³⁴ Encontró por parte de sus connacionales un cálido recibimiento; fue rápidamente integrado por sus antiguas amistades tales como Miaskovsky, Asáfiev, etc. y el 24 de enero de ese mismo año, se llevó a cabo en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú la primera interpretación del autor, quien fue recibido con un entusiasmo nunca antes visto.³⁵

Todos recordamos cómo el público, cual si fuera una sola persona, se levantó ante su aparición en la escena de la Gran Sala del Conservatorio y le saludó de pie, mientras él se inclinaba y se inclinaba doblándose por la mitad,...³⁶

³² *Ibidem.*, p. 123.

³³ *Ibidem.*, pp.161-162.

³⁴ *Ibidem.*, pp. 181

³⁵ *Ibidem.*, pp. 181-183.

³⁶ Neuhaus, *Compositor-intérprete*, s. p., s.e., s.a., Apud. Martinov, I. *Serguei Prokofiev*. Trad. Tatiana Maximénkova. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983., pp. 70-71.

Durante el tiempo que el compositor estuvo en la Unión Soviética, con todas las presentaciones de sus obras y de sus interpretaciones, que no solo se llevaron a cabo en las grandes salas de concierto sino también por medio de las novedosas transmisiones radiales, Prokofiev pudo ver con sus propios ojos la magnitud de la edificación cultural, que le proporcionó una gran cantidad de material creativo para el futuro. Comprendía la dificultad de la creación de un nuevo lenguaje musical comprensible para todos: ³⁷

Ella [la música], antes que todo, debe ser melódica; la melodía simple y comprensible, sin desviarse ni hacia el estribillo ni hacia un giro trivial. En general muchos compositores pueden componer con dificultades una melodía, sea la que sea, pero más difícil aún es componer aquella para la cual están planteadas tareas determinadas. Tanto la técnica de la escritura como su forma de la exposición, deben ser claras y simples. No estereotipadas. La sencillez no debe ser una sencillez vieja sino nueva.³⁸

A pesar de la gran admiración que despertaba Prokofiev en su país, regresó y estableció su residencia en París y a partir de este momento, se vió inmerso en muchos contratos y obligaciones que lo mantuvieron tanto en una ardua actividad en la composición como viajando por los principales recintos del mundo musical en la interpretación de su propia música.³⁹ Tales apariciones tuvieron lugar en Moscú, Leningrado, Estados Unidos, París, Roma, Berlín, etc. Incluso en Buenos Aires, donde fue presentada la *Suite Escita*.⁴⁰

En 1936, regresó de manera definitiva a su país, con gran reconocimiento internacional. Estaba dispuesto a trabajar en las condiciones que el país le ofreció y esperaba hacer un aporte a la cultura soviética dedicando su trabajo principalmente a las grandes masas del pueblo de quienes se alegraba por su creciente interés hacia la música: ⁴¹

Estaba asombrado de la concentrada atención con que aquel público escuchaba los conciertos de mis obras. Debo confesar sinceramente, que

³⁷ Martinov, Op. Cit., p. 188

³⁸ *Ibidem.*, p. 234

³⁹ *Ibidem.*, p. 232.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 189.

⁴¹ *Ibidem.*, pp. 243-245.

el oyente obrero de Cheliábinsk brindó mucho más interés por el programa que algunos de los auditorios calificados de las ciudades americanas y de Europa occidental.⁴²

Fueron cada vez más notorios los logros del régimen soviético sobre todo en la cultura. Se ofrecía para la talentosa juventud el camino del máximo perfeccionamiento. Prokofiev llamaba a los compositores a ser incansables en sus búsquedas creativas que ya no eran dirigidas a los gremios académicos:⁴³

Compositores, traten con atención este momento: si ustedes rechazan al pueblo, él se volcará hacia el jazz [...] Las grandes masas [...] comprenden mucho más de lo que piensan algunos compositores y quieren superarse. La música de nuestro país se convirtió en el patrimonio de las enormes masas.⁴⁴

Para 1941, ya en la Segunda Guerra Mundial, el régimen soviético planteó para todos sus pueblos, trabajaran donde trabajaran, nuevas tareas, específicas y urgentes. Los compositores, por ejemplo, debían inspirar al pueblo a la lucha contra el enemigo. Una de las composiciones elaboradas por el compositor en esta época fue la Sonata para piano número 7 de la cual, Sviatoslav Richter comentó:⁴⁵

La sonata arroja al oyente a la alarmante atmósfera de un mundo desequilibrado. El desorden e incertidumbre imperan. El hombre observa el desencadenamiento de las fuerzas mortíferas, pero la razón de su vida, no deja de existir para él. Siente que ama. La totalidad de sus sentimientos, se dirige ahora a todos. Él, junto con los demás, sufre profundamente la pena común. La impetuosa carrera llena de voluntad de vencer, borra todo en su camino. El hombre se fortalece con la lucha y se convierte en la gigantesca fuerza que afirma la vida.⁴⁶

El 13 de enero de 1945, se presentó con éxito en la Sala Principal del Conservatorio, la sinfonía número 5. Evento que comenzó de manera particular:

⁴² *Ibidem.*, p. 245

⁴³ *Ibidem.*, pp. 260-261

⁴⁴ *Ibidem.*, pp. 261-262

⁴⁵ *Ibidem.*, pp. 301, 305 y 310.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 310

Cuando Prokofiev salió a escena y se preparó para dirigir, sonaron salvas de artillería con las cuales saludaban las victorias del glorioso Ejército Soviético. Ninguno de los asistentes, ni siquiera el mismo compositor pudo suponer que ésta se convertiría en su última actuación en escena. Pocos días después se manifestaría un ataque de la enfermedad que padecería en los últimos años de su vida.⁴⁷

Prokofiev se vio necesitado de pasar casi todo el tiempo de sus últimos años de vida en Nikolina Gora, en donde se recuperaba de la enfermedad que lo afectaba y pese a las instrucciones de los médicos de no trabajar en ese estado de salud, le resultó imposible al compositor acatar la indicación. Incluso aceleró todo lo que le fue posible su producción musical con la finalidad de no perder las melodías que sonaban obsesivamente en su cabeza y no lo abandonaban hasta que lograba pasarlas al papel.⁴⁸ Casi nadie se enteró de su muerte el 5 de marzo de 1953 dado que ese mismo día se anunció la muerte de Stalin.⁴⁹

4.5 Las “veladas de música contemporánea”

La agitada vida musical en las principales ciudades de Rusia provocó que la crítica especializada pasara de ser un pasatiempo ocasional para los aristócratas amantes de este arte, a ser una escritura exigente y depurada; muchas prominentes figuras de la música se dieron a la tarea de publicar artículos para encauzar la opinión. Los periódicos que carecían de este suplemento no sobrevivían por mucho tiempo, en cambio publicaciones como *Nuvellist* publicaron por un largo periodo (1840-1906).⁵⁰

La crítica obtuvo gran relevancia e influyó el desarrollo de la música en aquella época, era necesario para cualquier compositor contar con la aceptación de ésta. Si bien no era posible obtener un espacio en las grandes salas para los pequeños compositores, sí existía un espacio visitado por especialistas donde se podía interpretar el nuevo repertorio con la posibilidad de obtener una opinión publicada

⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 327-328.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 373.

⁴⁹ Pascual, Josep, *Op. Cit.*, p. 292.

⁵⁰ Frevola-Walder, Marina. *Op. Cit.* p. 928.

en alguno de los principales medios. Los críticos Karatyguin y Núrok establecieron en 1901 en San Petersburgo las “veladas de la música contemporánea”, lugar donde se organizaban sistemáticamente conciertos de música de cámara que atraían la atención de espectadores en busca de la originalidad de sus programas.⁵¹

4.6 El Opus 4

En el verano de 1908 Prokofiev trabajó en algunas de las obras del entonces Opus 4, que le darían la oportunidad de presentar un programa de su completa autoría. Dicho evento tuvo lugar en San Petersburgo el 31 de Diciembre de 1908 en el ciclo de conciertos de las “Veladas de la Música Contemporánea” en *The Reform School on the Mika Canal*. Dichas veladas contaban habitualmente con la asistencia de algún o algunos críticos y consistían en dar a conocer las propuestas de los nuevos compositores de Rusia, así como escuchar también música antigua.⁵²

Es en este espacio donde Prokofiev obtuvo su primera crítica publicada al interpretar siete piezas (Story, Snowflakes, Reminiscence, Élan, Prayer, Despair, Diabolic Suggesions) entre las que ya se encontraban las que finalmente conformarían el Opus 4.⁵³ Dice la crítica:

...Son extraordinariamente originales las pequeñas piecitas para piano de S. Prokofiev, interpretadas con el manuscrito del mismo autor. El joven compositor, que aún no ha terminado su instrucción artística, pertenece a la corriente extremadamente modernista, y en originalidad y audacia sobrepasa a sus contemporáneos franceses. Su indudable gran talento, recorre todas las gamas de una rica fantasía creativa; talento todavía no equilibrado que se entrega a cada ímpetu, que se apasiona por las extravagantes combinaciones sonoras, pero que con una gran agilidad encuentra una base lógica para las modulaciones más arriesgadas. Las piecitas, según su carácter, son muy diversas: unas, impetuosas, tempestuosas (*Desesperación*); otras, tranquilas, pensativas

⁵¹ Martinov, I. Op. Cit. p. 31

⁵² Ibídem. p. 31

⁵³ Nestyev, Israel. *Sergei Prokofiev: His musical life*. New York: Borzoi Books, 1946. P. 15

(*Recuerdos*); algunas asombran por un salvaje y desenfrenado juego de fantasía (*Alucinaciones*). Sinceridad, falta de falsa inventiva, premeditada búsqueda de algo extraordinario no justificado armónicamente y talento verdaderamente destacado, se reflejan en el desarrollo lógico de pensamiento, forma y contenido. La grandiosa fuerza de su fantasía e innovación dan al autor exceso de material creativo.⁵⁴

Posteriormente ante el éxito de sus “piececitas” Prokofiev estrenaría en ese mismo invierno sus primeras obras orquestales, recibiendo críticas de publicaciones más importantes como *Peterburgskaya Gazeta* y *Muzika*. Esta última albergaría un fuerte interés en las propuestas de música moderna por parte de Skryabin, Stravinsky y el mismo Prokofiev.⁵⁵

⁵⁴ Shlifstein, S. *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2000. Pag, 26.

⁵⁵ Martinov. I. Op. Cit. p 33

5. METODOLOGÍA

5.1 Análisis musical

Por medio de la palabra podemos reconocer de inmediato un significado específico, aún si la previa planificación del discurso no es totalmente clara. Sin embargo, una frase musical puede carecer de todo significado sin el análisis y planificación de su propio discurso. El planteamiento analítico de la armonía, el estilo y la forma proporciona una serie de conocimientos que pueden ser de gran utilidad en la ejecución musical, ya que le permite al intérprete una mejor percepción del objetivo musical y de los sistemas de relación con él mismo.

5.1.1 Análisis armónico

Los análisis armónicos son todos aquellos que estudian preferentemente los diferentes procedimientos que siguen los músicos para organizar los sonidos a nivel sincrónico (los que suenan simultáneamente) y cómo despliegan esos procedimientos a lo largo de la obra, intentando extraer leyes que sinteticen estos procedimientos con la finalidad de encontrar patrones comunes que permitan comprender la génesis de la obra y replicar la técnica del autor a nivel armónico.⁵⁶

Ernest Toch dirige su libro *The Shaping Forces in Music*, a quienes han pasado por una cierta cantidad de teoría musical elemental. Propone ubicar elementos como sistemas de organización sonora, centros tonales, modos, rasgos que definen ese sistema armónico concreto como el ritmo armónico y uso de disonancias, así como enfatizar elementos de la forma para realizar un análisis armónico funcional

5.1.2 Teoría de conjuntos

Como el lenguaje de Prokofiev en estas obras es principalmente experimental, este trabajo propone utilizar de manera complementaria al análisis armónico, un análisis basado en el desarrollo musical no convencional como La teoría de conjuntos.

⁵⁶ María Vázquez. "El análisis musical y su metodología".

https://www.academia.edu/4480155/An%C3%A1lisis_musical._Teor%C3%ADa_para_1o

Su fundador, el compositor y teórico norteamericano Milton Babbitt, concibió la teoría inicialmente como un método axiomático, de estricto carácter científico, que favoreciera el acercamiento analítico riguroso y sistemático al repertorio. Posteriormente, el teórico norteamericano Allen Forte implementó el concepto *complejos de conjuntos*.⁵⁷ La teoría de conjuntos persigue establecer un marco para la descripción, interpretación y explicación de cualquier composición que utilice sistemas de organización sonora dentro de la tonalidad extendida o el neomodalismo, ampliando las técnicas de análisis del lenguaje shenkeriano, que sólo podían llegar a aplicarse al lenguaje de la música tonal tradicional.⁵⁸

Hebert Vázquez en su libro *Fundamentos teóricos de la música atonal*, explica de manera progresiva la manera en que la teoría de conjuntos parte de asignar números enteros a las notas, para después utilizar éstos para localizar las estructuras que describen las agrupaciones con distancias interválicas mínimas o formaciones fundamentales de acordes que el compositor utiliza como bloques constructivos.

5.3 Procedimiento

5.3.1 Fase 1. Determinación de la armonía de cada una de las piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev.

- **Actividad 1.** Identificar el curso armónico de cada una de las obras así como la textura en que se desenvuelven.
- **Actividad 2.** Analizar la estructura melódica de las obras.

5.3.2 Fase 2. Caracterización rítmico-melódica de cada una de las piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev.

- **Actividad 1.** Identificar si la distribución de la melodía es por células, motivos, frases o periodos.
- **Actividad 2.** Detallar los fraseos y articulaciones.
- **Actividad 3.** Analizar la métrica.

⁵⁷ Vázquez, Hebert. *Fundamentos teóricos de la música atonal*. Ciudad de México: UNAM, 2006, p. 9.

⁵⁸ Idem.

5.3.3 Fase 3. Análisis formal de cada una de las piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev.

- **Actividad 1.** Analizar las pequeñas dimensiones.
- **Actividad 2.** Analizar las dimensiones medias.
- **Actividad 3.** Analizar las grandes dimensiones.

5.4.4 Fase 4. Análisis pianístico de cada una de las piezas para piano Opus 4 de Sergei Prokofiev.

- **Actividad 1.** Hacer una revisión de la técnica pianística de las obras.
- **Actividad 2.** Con base en la práctica interpretativa, identificar las complicaciones teóricas que se presentan.
- **Actividad 3.** Con base en la práctica interpretativa, localizar las dificultades técnico-mecánicas.

6 ANÁLISIS

6.1 Consideraciones preliminares

El lenguaje armónico de Prokofiev ha sido considerado durante esta primera etapa de su desarrollo como experimental y de igual modo ha sido catalogado por sus biógrafos, a veces de manera despectiva, como una copia de las propuestas elaboradas por Skriabin y Rachmaninov. Sin embargo, se puede apreciar en el Opus 4 que Prokofiev sintetiza de manera muy personal los elementos adquiridos del nacionalismo ruso junto con un lenguaje influenciado por los discursos de Wagner y Debussy.

Para identificar estas características en las piezas del Opus 4, se deben tomar en cuenta, ciertos aspectos del lenguaje armónico de Prokofiev que ponen a prueba los límites de la tonalidad, como por ejemplo la utilización del séptimo grado menor o mayor en función de dominante, recurso que es ahora más conocido como “*Dominante de Prokofiev*”. Esto consiste en la sustitución de una dominante típica por una triada que ubica su fundamental medio tono por debajo de la tónica, por ejemplo: en lugar de la dominante de Do mayor se coloca el acorde de Si mayor (si-re#-fa#), o en el caso de la dominante de La menor, Prokofiev utiliza el acorde de Sol sostenido menor (sol#-si-re#).⁵⁹ El uso de estas dominantes, le da a Prokofiev la posibilidad de conducir las voces cromáticamente hacia la tónica, además de permitirle en repetidas ocasiones aumentar la densidad de los acordes.

Por otra parte, se debe tomar en cuenta que a fines del siglo XIX y principios del siglo XX existió un renovado interés por la utilización del contrapunto como fuerza motora del discurso. Ya se encontraban indicios en alguna música de Wagner de que el elemento contrapuntístico era el que dictaba la dimensión armónica en lugar de derivar de ésta. En el caso del Opus 4 de Prokofiev se puede encontrar que lo que pareciera un empleo descuidado del cromatismo, por no tener una aparente explicación armónica, es en realidad la consecuencia de un desarrollo contrapuntístico. Esto también explica la aparición de texturas bitonales que son a menudo la extensión de un lenguaje contrapuntístico.

⁵⁹ Harley, Konrad. *Harmonic Function in the music of Sergei Prokofiev*. Tesis de Doctorado en Filofofia. University of Toronto. 2014. P. 2.

Sumado a esto, aparece constantemente en el desarrollo de las líneas una asimetría que puede ser explicada como características tomadas de la libre acentuación en la música folclórica rusa y de la Europa oriental; esto puede también observarse en la música de compositores contemporáneos a Prokofiev como Stravinsky y Bartók.

Finalmente, se debe valorar el manejo de la ampliación de la forma por medio de la reutilización de los motivos y frases, transpuestos a otros ejes tonales, conservando sus relaciones interválicas.

6.2 Notas “falsas” o “equivocadas”.

Otro aspecto que se debe considerar y que ha sido discutido en repetidas ocasiones por teóricos que han tratado de explicar el comportamiento armónico de Prokofiev, es la existencia de las llamadas “notas falsas” o “notas equivocadas” en sus composiciones. Para poder explicar dichas notas, es necesario recordar que la primera instrucción musical de Prokofiev fue alejada de la técnica y más cercana a desarrollar el instinto musical, lo que ayudó a formar algunas características de su estilo.

Pero, el utilizar el término “notas equivocadas” o “notas falsas” resulta contradictorio, ya que parece que busca explicar la presencia de ciertos sonidos tratando de satisfacer la lógica de la armonía tonal. Además, pareciera sugerir que el compositor no deseaba incluir o no debió escribir ciertos sonidos dentro de la partitura. El término ha sido tomado de una anécdota narrada por el propio Prokofiev, en la cual Taneiev critica la armonía utilizada en el acompañamiento de una de sus sinfonías, mencionando que era “algo cruda” al utilizar casi siempre I, IV y V. Describe Prokofiev que a partir de ese momento empiezan los experimentos armónicos que darían forma a sus estudios Op. 2, los cuales presentó nuevamente a Taneiev, siendo la crítica en esta oportunidad que había “demasiadas notas equivocadas”.⁶⁰

Respecto a los llamados “*sonidos ajenos a la armonía*”, Arnold Schönberg hace la aclaración de que el empleo de sonoridades “accidentales” en una pieza se diferencia de los acordes teóricamente admitidos en el aspecto de que estos

⁶⁰ Prokofiev, Sergei. “*Autobiography*”, in *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, ed. Oleg Prokofiev y Christopher Palmer. Londres: Faber and Faber, 1991. P. 232.

últimos son o consonancias o disonancias; como consonancias pueden ser tratados libremente sujetas únicamente al movimiento de sus fundamentales, en el caso de las disonancias, éstas deben prepararse y tener su respectiva resolución.⁶¹

Lo anterior resulta ser una convención estilística y obedece únicamente a una concepción de la armonía válida sólo en un contexto histórico específico, ante lo cual el mismo autor explica:

No existen sonidos extraños a la armonía, pues la armonía es la simultaneidad sonora. Los sonidos extraños a la armonía son simplemente aquellos que los teóricos no han podido meter en su sistema. Y esto viene de que los teóricos han supuesto gratuitamente que el oído sólo puede tomar en cuenta los cinco primeros armónicos superiores.⁶²

De acuerdo a lo anterior podemos inferir que a partir del siglo XX los compositores empiezan a prescindir de la preparación y resolución por grado conjunto de sonoridades más alejadas a los cinco primeros armónicos, como es el caso en particular del empleo de la novena tomada como apoyatura libre. En concordancia con lo anterior el autor Peter Deane Roberts enumera una lista de recursos usados por Prokofiev y sus contemporáneos rusos que describe la utilización de varias técnicas para alcanzar su lenguaje armónico. Dicha lista es la siguiente:

1. Proveer un contexto neutral o debilitado tonalmente mediante el uso de cuartas, triadas aumentadas o cualquier otra formación simétrica.
2. La directa yuxtaposición de dos acordes.
3. El establecer dos cadencias sucesivamente o emplear cadencias en diferentes modos.
4. El uso de tonalidades vecinas para crear la sensación de ambigüedad.
5. El énfasis de una sola nota en el bajo que se encuentra en oposición a una tónica establecida o que se encuentra implícita.

⁶¹ Schönberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical Editores, 1979. P. 379.

⁶² *Ibíd.* Pag. 381.

6. Combinación de dos armonías con diferente énfasis modal o tonal en diferentes texturas.
7. Combinación de la voz principal con un pedal en el bajo.
8. Sustitución a un acorde inesperado en vez de uno ya anticipado para crear un nuevo énfasis. (El uso de la mediantes en lugar de la tónica es un procedimiento común).
9. El uso de “tonos de control” para crear un balance entre dos tonos rivales.⁶³

Con respecto al último punto, Roberts explica que los “tonos de control” son aquellas disonancias que no otorgan ninguna función tonal a la armonía y cuyo propósito es mantener las atracciones tonales de un pasaje bajo control.

6.3 REMINISCENCE

Las piezas que componen el opus 4 de Prokofiev pasarían a la historia por ser los primeros destellos de madurez en la formación del autor; estas fueron consideradas por parte de la crítica como piezas extraordinariamente originales. La primera de las piezas, *Reminiscence*, de carácter tranquilo y pensativo es, sin embargo, valorada por algunos biógrafos de manera contradictoria a la crítica que recibió en su primera ejecución, ya que ha sido catalogada como una consecuencia de la fuerte influencia de Rachmaninov, al demostrar un estilo muy lírico y emocional, así como de Miaskovski, por la abundancia de cromatismos que le dan a la obra un carácter pegajoso.⁶⁴

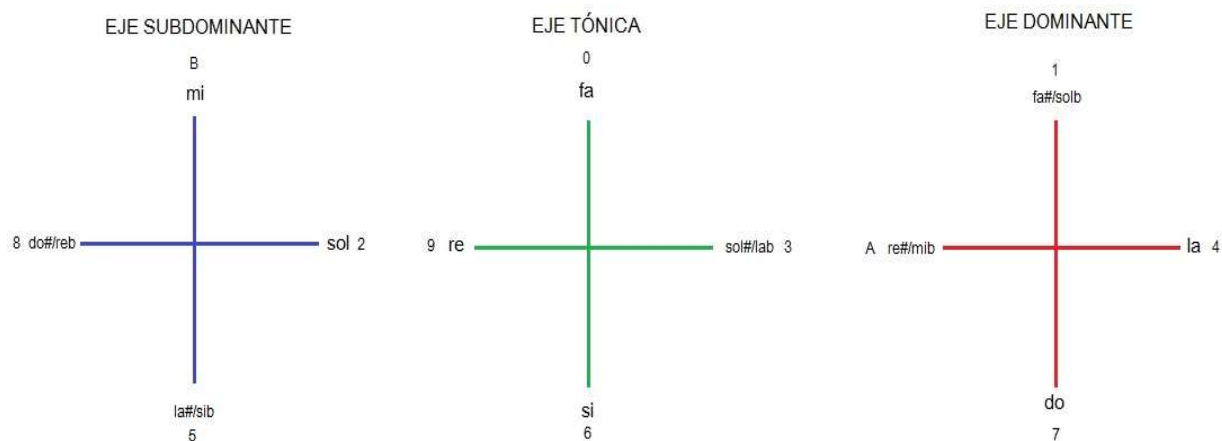
Este uso constante de alteraciones accidentales durante la obra da en un primer acercamiento al análisis una impresión de aleatoriedad. Sin embargo, el sistema axial propuesto por Ernő Lendvai para el análisis armónico de la música de Bartók nos ofrece una explicación de las relaciones tonales entre las diferentes secciones.⁶⁵ Dicho método consiste en encontrar ejes simétricos tomando la relación de las doce notas ordenadas cromáticamente.

⁶³ Roberts, Peter Deane. *Modernism in Russian Piano Music: Scriabin, Prokofiev and their Russian Contemporaries*. Indiana: University Press, 1983. P. 82.

⁶⁴ Martinov, I. Op. Cit. P. 48.

⁶⁵ Lendvai, Ernő. *Béla Bartók análisis de su música*. España: Idea books. S.A., 2003. P. 11

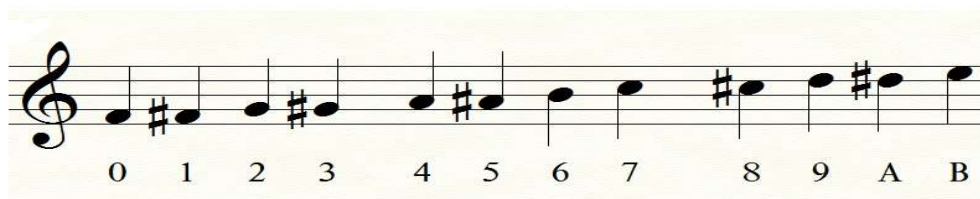
Figura 2. Ejes axiales



Por ejemplo, utilizando como eje tonal la nota Fa, se crea un eje con las notas Fa, Si, Re y Sol#; si se toma el Do como dominante, el eje Do, La, Fa# y Mib, finalmente si se toma el Sib como subdominante, se forma el eje Sib, Sol, Mi y Reb.

Debido a que uno de los recursos más utilizados por Sergei Prokofiev es la enarmonización, para mayor comprensión de la pieza, se sustituirá el nombre de las notas por un número que describa la distancia interválica en medios tonos de cada nota a partir de Fa; en consecuencia 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-A y B (en donde A y B corresponden a los números 11 y 12 respectivamente para no utilizar dos dígitos) describen un sonido correspondiente a la serie cromática, siendo esto: Fa=0, Fa#=1, Sol=2, etc.

Figura 3: Numeración de los intervalos a partir de fa.



Del mismo modo, para tener una mayor comprensión del crecimiento de la pieza, y en especial en su desarrollo melódico, se hace necesario evitar en ocasiones la nomenclatura convencional de los intervalos, ya que dicha nomenclatura fue

concebida para describir la lógica tonal, utilizando los términos mayor-menor que hacen alusión directa a los modos además de tener una correspondencia con los grados de una escala diatónica. Estas denominaciones pueden generar confusión al momento del análisis en la música del siglo XX, ya que aunque Prokofiev sigue conservando en su música un eje tonal (jerarquización de los sonidos), el empleo de diversas técnicas como el paralelismo, plagalismo y la politonalidad hacen que sea más adecuado utilizar una medida basada en semitonos y expresada en números enteros.

De acuerdo a lo anterior se puede tomar la representación propuesta por Hebert Vázquez en su libro de fundamentos teóricos de la música atonal:

Tabla 1. Correspondencia de intervalos

| Nombre tradicional | Representación numérica |
|------------------------------------|-------------------------|
| Unísono | 0 |
| Segunda menor | 1 |
| Segunda mayor | 2 |
| Tercera menor | 3 |
| Tercera mayor | 4 |
| Cuarta justa | 5 |
| Cuarta aumentada-Quinta disminuida | 6 |
| Quinta justa | 7 |
| Sexta menor | 8 |
| Sexta mayor | 9 |
| Séptima menor | 10 |
| Séptima mayor | 11 |
| Octava justa | 12 ⁶⁶ |

Para indicar si los intervalos son ascendentes o descendentes, se usarán los símbolos de positivo y negativo, siendo un intervalo descendente un número antecedido por el signo (-) y el intervalo ascendente en ocasiones antecedido por

⁶⁶ "Intervalos simples". Tabla. Hebert Vázquez, *Op. Cit.*, P.17

el signo (+) o sin ningún signo antecediéndolo dando por entendido que es un número positivo cuando esto suceda.

De acuerdo con esta nomenclatura encontramos que el Tema A (T.A) consta de los siguientes sonidos: T.A={0,1,2,4,5,6,7,9,A,B} y posee la siguiente distribución interválica.

Figura 4. Intervalos T.A. cc. 3-6

El T.A. está antecedido por una introducción (I) en el bajo cuya función es exponer el conjunto de sonidos que van a ser parte de la elaboración del T.A. El conjunto (I) consta de las siguientes notas: I = {0,1,2,4,5,6,7,9}.

Figura 5. Intervalos Introducción cc. 1-2

En el compás 3 se incorpora la mano derecha con una sucesión de acordes que establecen a la nota Fa como nuestro eje tonal, posterior a esto la nota fa queda como pedal en el bajo durante la exposición del T.A.

Figura 6. Introducción mano derecha cc. 2-3.

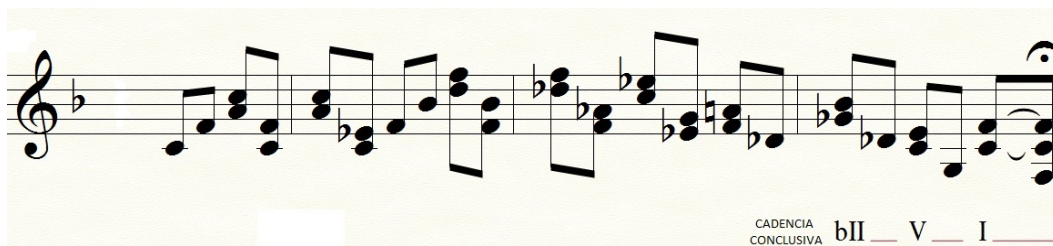
La voz de la soprano está ascendiendo cromáticamente hasta alcanzar el sonido 4 (nota La), este elemento que se presenta en la introducción será reiterativo durante toda la pieza y se encuentra en especial en momentos climáticos. El sonido 4 es la tercera del acorde de tónica (Fa) al tomar en cuenta esta característica se convierte en una pista importante para rastrear los ejes tonales que constituyen las diferentes presentaciones de T.A. durante toda la pieza.

Simultáneamente a T.A. se contrapone una melodía cromática descendente en la voz del tenor que será llamado para esta disertación contrapunto del Tema A (C.T.A), que abarca desde el sonido 4 (La) hasta el sonido 7 (Do): C.T.A={4,3,2,1,0,B,A,9,8,7}.

Figura 7. Contrapunto T.A. cc. 3-6

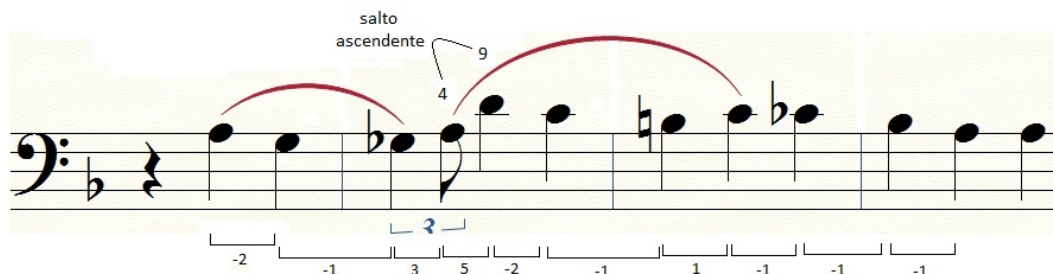
Después del T.A. aparece en la mano derecha un tema antagónico de carácter rítmico y construido por arpeggios y terceras armónicas cuya función es servir de sección conclusiva para cada una de las presentaciones del T.A.

Figura 8. T.B. cc. 6-9.



A este Tema B (T.B) se le contrapone al igual que a T.A. un tema de carácter melódico en la voz del tenor, que lo caracteriza un salto ascendente desde el sonido 4 (la) hasta el sonido 9 (re) para descender cromáticamente de nuevo al sonido cuatro.

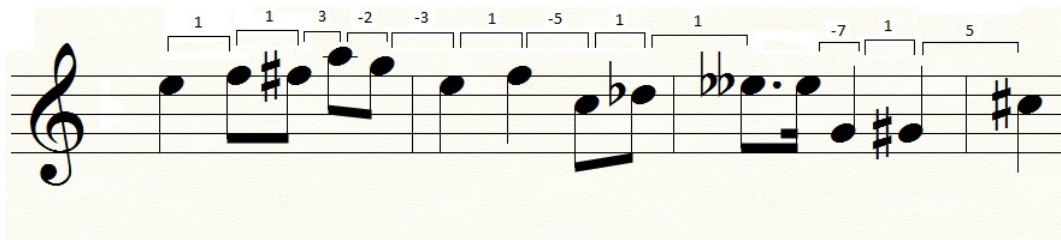
Figura 9. Contrapunto T.B. cc. 6-9



En estos primeros nueve compases que tienen la indicación de carácter “*tranquilo*”, el autor ha presentado todo el material temático que será utilizado para el crecimiento de la obra, finalizando ésta sección con una fermata la cual nos conduce al nuevo carácter “*penseroso*” (pensativo) en el compás 10. A partir de este compás aparece un desarrollo motivico de elementos tomados de T.A. donde la principal característica es el cambio del indicador de compás de $\frac{3}{4}$ a $\frac{4}{4}$; en consecuencia se produce una ampliación rítmica, modificando el motivo inicial del compás 3, agregando cuatro corcheas y dos notas negras a este.

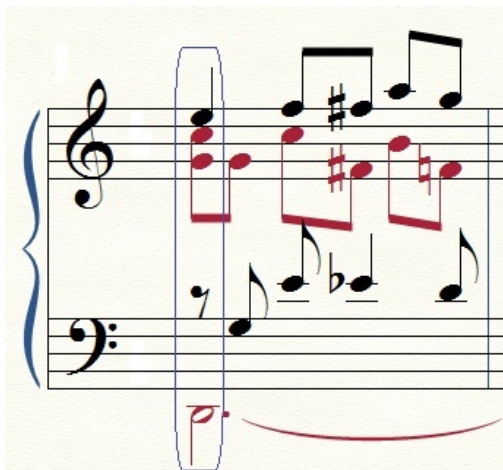
manera a la octava y la mano izquierda arpegiando acordes de subdominante; luego al séptimo grado bemolizado mayor (Mib, nota A) y presenta en el último tiempo un acorde de segundo grado menor (Solm, nota 2). Esta tensión armónica enfatizada con la indicación de *poco cresc.* y *ritardando*, además del cambio de métrica antes mencionado, nos conduce a la siguiente presentación del T.A., el cual en esta oportunidad aparece sobre el eje tonal de do mayor e igualmente en la métrica de $\frac{3}{4}$.

Figura 13. T.A. Eje axial Do Mayor cc. 14-16.



En la primera presentación del T.A. aparece en el bajo un pedal sobre la nota fa que reafirma la tonalidad, pero en el caso de esta segunda aparición en lugar de encontrar un pedal en Do aparece un “retardo libre”⁶⁷ en la nota Re. Formando el acorde Re, Sol, Do, Mi.

Figura 14. “Retardo libre” cc. 14.



Lo que llama la atención de este acorde es que se establece claramente una inversión del acorde de novena, algo que era rechazado por los teóricos ya fuera porque se considera necesario emplear la escritura de cinco o seis voces para

⁶⁷ Arnold Schönberg, *Op. Cit.*, P.P. 398-399. Explica que el retardo puede ir preparado o sin preparar, en el último caso lo llama “retardo libre” o apoyatura.

este, además del hecho de que no existían ejemplos documentales entre las grandes obras, o simplemente porque se aferraban fuertemente a la concepción de que deben usarse los armónicos cercanos para la construcción del acorde. El mismo Schönberg expone el caso de la inversión de Do, Mi, Sol, Re, con el Re en el bajo, defendiendo dicha inversión explicando simplemente que es un sonido extraño al sistema armónico establecido en la época, que se basa en la superposición de terceras, y aclara que el Re es el cuarto armónico puro de la nota Sol, algo mucho más cercano que el acorde de séptima el cual utiliza un armónico impuro (Sib).⁶⁸

Este movimiento debió de haber sido experimental y arriesgado para Prokofiev cuando concibió la pieza, sin embargo en la literatura actual (y en especial si se toma en cuenta las inversiones en el jazz) dicha inversión es común.

Finalmente, la apoyatura resuelve cromáticamente al Do en la última corchea del compás 16, que nos lleva a un cambio de carácter *Tranquilo* y se hace la segunda exposición del T.B. que se encuentra construido sobre La mayor, que actúa como dominante de Re, nuevamente para concluir la segunda exposición del material temático y nos conduce a la siguiente elaboración en el compás 21 que se presenta en Re mayor.

Figura 15. Segunda exposición T.B. cc.17-20

V _____ I ___ V Vii/ii ___ ii Vaum/iv iv ___ V/V V ____

Para conservar el carácter contrapuntístico de la obra, a esta presentación del T.B. se le contrapone una elaboración de C.T.B, cambiando el ritmo y el salto de 5 semitonos entre el primer grupeto y el segundo, pero conservando el fraseo de tres negras ligadas seguidas por cuatro y descendiendo por grados conjuntos.

⁶⁸ *Ibidem*, P. 384.

En los compases 21 y 26 Prokofiev presenta nuevamente la elaboración del T.A. aplicando el cambio de métrica y de carácter a “*non tranquillo*” sobre las armonías de Re, Sib, Si y Do. La obra va acumulando tensión en esta secuencia donde a diferencia de la primera elaboración, el motivo se presenta completo únicamente en los primeros dos compases (c.c. 21 y 22). En el compás 23 se reduce el motivo a un solo compás y se reitera cambiando la armonía de la manera anteriormente dicha, conduciendo el discurso a su máxima tensión en el compás 26, en el cual reaparece la llegada cromáticamente ascendente al sonido 4 (La) que se había presentado anteriormente en los compases 2 y 3. Esto con la variación de que el último movimiento en la melodía es un salto de 2 semitonos y que el sonido 4 (La) no pertenece al acorde de fa en el eje de tónica sino al acorde de Fa# menor con séptima bemol que pertenece al eje dominante.

Figura 16. Clímax cc. 26

The image shows a musical score for measures 21-26. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. Measure 21 is marked 'rit.' and has a red box around it. Measure 26 is marked 'f' and has a green box around it. Annotations include 'elemento de la introducción' pointing to measure 21, 'Retardo' pointing to measure 26, and 'Comienzo de A': Exposición de T.A. en F#' pointing to the end of measure 26. A chord symbol 'F#: bVii°7' with an arrow pointing to the right is located below the bass staff.

Una interpretación de este pasaje en el compás 26 consiste en enarmonizar el acorde y tomar los sonidos 1, 4 y 8 como las notas Solb, Sibb y Reb. En consecuencia teniendo el bajo Mib, el acorde se convierte en un Mib disminuido con séptima menor, dando lugar a una “*Dominante de Prokofiev*”, el séptimo grado bemolizado de Fa# mayor, el cual conduce la obra a la última sección ubicada en el compás 27 donde el sonido 4 (La), es reemplazado por el sonido 5 (La#) y se presenta el T.A. sobre la armonía de Fa# (c.c. 27-2), exposición que

libera la tensión acumulada y descansa en la última aparición del T.A. en los compases 30-33.

Esta última presentación de T.A. alberga al final una extensión de la frase en notas negras (c.c.33-34) que ralentiza el discurso y lo conduce a la última aparición del T.B. (c.c. 34-37), la cual cumple una función conclusiva contundente reiterando como eje tonal el acorde de Fa mayor.

6.3.1 Síntesis del análisis formal de *Reminiscence*

La pieza contiene tres secciones en las cuales se presenta el mismo material temático elaborado en diferente eje tonal. La primera sección A (cc.1-13) tiene una introducción en los compases 1 y 2 de carácter tranquilo y con una métrica de $\frac{3}{4}$. El tema A se presenta entre los compases 3 al 6 sobre el eje tonal de Fa mayor, posterior a esto entre los compases 6 y 9 aparece el tema B que concluye la exposición del material que serán elaborados durante el crecimiento de la obra.

Entre los compases 10 y 13 aparece un cambio de carácter a *Penseroso*, haciendo una elaboración del material motivico del tema A, modificando la métrica a $\frac{4}{4}$, además de jugar con la textura contrapuntística ya que la melodía empieza por debajo del contracanto y va ascendiendo progresivamente.

La sección A' (cc.14-26) retoma la métrica de $\frac{3}{4}$ pero presenta el tema A en Do mayor, que constituye el eje dominante (cc.14-17). En el compás 17 aparece nuevamente el tema B con un carácter de *Tranquilo* y sobre la armonía de La mayor, que conecta en el compás 21 con una nueva elaboración de elementos del Tema A con carácter de *Non Tranquilo*.

Se presenta una vez más el cambio de métrica que genera una sensación de pesadez, la cual va incrementando la tensión junto con la armonía que se dirige a Fa# y la reducción del motivo, que pasa de tener una duración de dos compases (cc.21-22) a solo un compás. La elaboración llega a su máxima tensión en el compás 26 a través de un ascenso cromático a la nota La que hace parte de la "Dominante de Prokofiev", el séptimo grado disminuido y bemolizado de Fa# mayor.

La última sección A'' regresa a la métrica de $\frac{3}{4}$ presentando el tema A en el eje dominante de Fa# mayor (cc.27-30). Esta tensión armónica resuelve en el compás 30, el cual presenta el tema A en el eje tónica de Fa mayor y que contiene una pequeña extensión de tres negras (cc.33-34) a manera de coda, para diluir el discurso entre los compases 34 y 37 con el tema B que concluye en el acorde de Fa mayor como la tónica de la obra.

SÍNTESIS FORMAL "REMINISCENCIA"

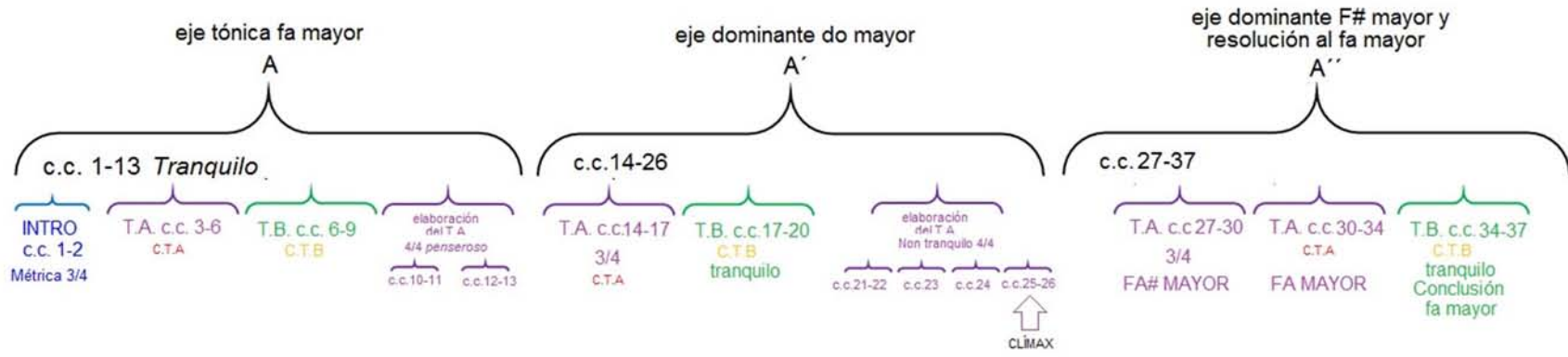


Figura 17

6.4 ÉLAN

La segunda de las piezas del opus 4 es un ejercicio virtuosístico elaborado a través de la repetición secuencial de periodos al estilo clásico, cuya principal particularidad es el carácter rítmico al estilo de danza y preponderantemente homofónico, que contrasta fuertemente con el carácter de la primer y tercer pieza del opus.⁶⁹

A partir del romanticismo los compositores utilizaron cada vez menos el *periodo* como método de construcción temática en las obras, inclinándose más a la construcción por *frases* que era considerada una forma más cercana a la expresión emocional.⁷⁰ Sin embargo, ya entrado el siglo XX hubo una tendencia por retomar los cánones del clasicismo, aunque con la inclusión de nuevas armonías y rítmicas irregulares, como es el caso de obras como *Pulcinella* de Stravinsky o la *Sinfonía Clásica* del mismo Prokofiev.

Tanto la frase como el periodo constan de un antecedente y un consecuente de proporciones simétricas, con la diferencia de que en la frase el antecedente no se repite inmediatamente en el consecuente, sino que se enlaza con una serie de elaboraciones motívicamente contrastantes. En el caso de los periodos dice Arnold Schönberg que éstos:

...deben constar de ocho compases, divididos en un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno, separados por una cesura en el cuarto compás. Esta cesura, un tipo de puntuación musical comparable a la coma se produce tanto en la melodía como en la armonía.⁷¹

De esta manera, en *Élan* los primeros 16 compases (sección X) están contruidos en dos periodos, un periodo antecedente (P.A.) comprendido entre los compases 1 al 8 y un periodo consecuente (P.C.) entre los compases 9 al 16; a su vez éstos periodos están compuestos por un antecedente (cc. 1-4, 9-12) y un consecuente (cc. 5-8, 13-16). El antecedente y consecuente del P.A. están contruidos de manera ortodoxa, en donde expone un motivo rítmico en el

⁶⁹ El mismo nombre de la obra describe su carácter: *Élan* = Impulso. (N. del A.)

⁷⁰ Schönberg, Arnold. *Fundamentos de la Composición Musical*. Londres: Faber paper covered editions, 1967. P. 19.

⁷¹ Schönberg, Arnold. *Ibidem.*, p. 33. No hay que perder de vista que este texto está dirigido específicamente a principiantes y que la idea de 2+2/ 4+ 4 para la frase es herencia de la musicología alemana del XIX

compás 1, seguido de su repetición en el compás 2; entre los compases 3 y 4 se encuentra una elaboración del mismo motivo, ya que hay un incremento de notas pequeñas creando una continuación contrastante y coherente de los dos primeros compases, y que a su vez se encadena de forma equilibrada con el consecuente, presentando una cesura en el movimiento mediante un sonido largo.

Figura 18. Antecedente

antecedente periodo A

ff

Em: i

-1 -1 -1 -1 -1 -1 +1

acompañamiento sincopado periodo A

Aunque el soporte armónico del antecedente es Mi menor, no genera quietud en el discurso debido al acompañamiento sincopado de la mano izquierda que presenta una serie de octavas descendentes que finaliza en el quinto grado del acorde (Si). El consecuente por su parte se presenta como una repetición variada del antecedente pero con el soporte armónico en el tercer grado mayor (Sol mayor) que se dirige a la dominante. Además se produce una intensificación en el ritmo en los compases 5 y 6, que es necesaria debido a la exposición de notas más cortas en los cc. 3 y 4.

Figura 19. Consecuente

The image shows a musical score for a piano piece. The title above the staff is "consecuente periodo B". The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. A red bracket above the upper staff spans from the beginning of the piece to the end of the first measure of the second system. Roman numerals "III" and "V" are placed below the lower staff at the beginning and end of the first system, respectively.

El consecuente de P.A. finaliza con una pequeña cadencia en tiempo débil sobre el primer grado cuya función es conectar con el siguiente periodo en el compás 9, que se desarrolla en el quinto grado. La construcción del siguiente periodo P.B. (cc.9-16) difiere del primer periodo en la elaboración de los dos primeros compases del antecedente (cc.9 y 10) al incluir una corchea en el último tiempo del compás 9 que conecta el movimiento con el siguiente compás, creando una estructura de 2 + 2 en el antecedente, contrastando con el antecedente del P.A. que alberga 1 + 1 + 2.

Figura 20. Antecedente P.B.

The image shows a musical score for a piano piece. The title above the staff is "antecedente periodo B". The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. A green bracket above the upper staff spans from the beginning of the piece to the end of the first measure of the second system. Roman numerals "V", "+7", "+7", "+7", "+1", "-6", "-6", and "-6" are placed below the lower staff. The dynamic markings "pp" and "f" are also present.

La textura durante el P.B. es a tres voces; la voz del medio está haciendo bordados y articulaciones cuya función es la de presentar de forma explícita la unidad de pulso, mientras en el bajo aparece una secuencia donde sube por saltos de 7 semitonos (quintas justas) y desciende por saltos de seis semitonos (quintas disminuidas). El consecuente del T.A'. consta de una repetición del antecedente con la única modificación que se encuentra sobre la base armónica

de tónica (Mi menor) y finaliza en el séptimo grado disminuido del segundo grado bemolizado (fa menor).

Figura 21- Consecuente P.B.

consecuente periodo B

pp *f* *p*

E: SÉPTIMO GRADO MAYOR DE Fm (Dominante de Prokofiev)

La siguiente sección de la obra, que será nombrada X', es una reiteración de los dos periodos anteriores conservando las mismas secuencias motivicas y armónicas pero esta vez sobre el eje tonal del segundo grado bemolizado (Fa menor). Únicamente aparece una pequeña variación motivica en la melodía del P.B. en los compases 26, 30 y 32, en los cuales Prokofiev agrega una corchea para generar más movimiento.

Figura 22. Reexposición sección X' cc. 17-32

Sección X'

Antecedente periodo A en Fm

f

Fm: bii

consecuente

antecedente

pp

Fm: III (Ab) Fm: V (C)

The image shows two staves of piano accompaniment. The top staff is annotated with 'variación del motivo' and 'consecuente'. It features dynamic markings of *f* and *pp*. The bottom staff has a chord marking 'F (V/iv)' below it. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

En el compás 33 comienza una nueva sección, la cual será llamada Y, en donde a pesar de que reaparece el P.C. éste ahora contiene la indicación de *Bassi vivi* para destacar el movimiento en el bajo el cual alberga el motivo principal de P.A., sonido largo-sonido corto- sonido largo, sustentando de igual modo la progresión armónica Si menor, Mi, Sol menor7, Lab, Re. Todo este movimiento armónico inexistente en los periodos anteriores, tiene como función guiar la pieza a un punto de ruptura en el compás 41, en donde aparece una hemiola que corta la célula rítmica motora y se convierte en un punto climático sobre el tercer grado mayor (Sol mayor) de la tonalidad axial (Mi menor).

Figura 23. Antecedente hemiola

The image shows a musical score with piano accompaniment. It is annotated with 'Ritmo complementario' and 'antecedente'. The score includes chord markings: G7 9, Em: #III7 9, Hemiola, E7, Gm7b9, and E7. The notation shows a complex rhythmic structure with various note values and accidentals.

Esta sección ubicada entre los compases 41 y 48 también presenta un antecedente y un consecuente de 4 compases cada uno. El antecedente tiene una estructura de 2 + 2 en donde se genera, a través del ritmo complementario, una acentuación de tres negras por compás en contraste con los seis tiempos de la métrica de la obra (cc.41-44). En el consecuente, (cc. 45-48) se conserva

la acentuación por medio de la ejecución de intervalos de cuarta, lo cual aumenta la densidad en la textura pero ya no conserva el ritmo complementario.

Figura 24. Consecuente hemiola

Finalmente en el compás 49 reaparece P.B. en donde el antecedente tiene una articulación en el bajo por cuartas en los dos primeros compases (cc.49-50), pasando por las notas Mi, La, Re, Sol y Do los siguientes dos compases presentan una reiteración de la tónica tocando los intervalos Si-Mi. El consecuente (cc.53-56) vuelve a presentar la misma secuencia de acordes y de notas en el bajo, pero la melodía una tercera por encima de la presentación en el antecedente.

Figura 25. Antecedente y consecuente cc. 49-56

El compás 57 constituye una extensión del periodo elaborada con la estructura de los dos últimos compases del P.B. Estos cuatro compases (cc. 57-60) realizan

una cadencia al acorde de Mi menor, para realizar una coda en los últimos cuatro compases arpegiando el acorde junto con el motivo original del compás 1 tocado en octavas, el bajo sincopado y terminando en un acorde acentuado con únicamente la nota Mi sonando en cuatro registros diferentes.

6.4.1 Síntesis del análisis formal de *Élan*

Esta pieza de carácter enérgico está dividida en cuatro grandes secciones, las cuales son construidas mediante elaboraciones de una célula rítmica principal (negra-corchea-negra con puntillo). Dicho motivo se presenta desde el primer compás y se proyecta de manera simétrica para formar periodos al estilo clásico. Los dos primeros periodos constituyen la primera sección X (c.c.1-16) cuya principal característica es que se establece la armonía ubicando el eje tonal en Mi menor haciendo la progresión i-III-V-i durante el primer periodo. Posteriormente conecta el periodo consecuente con la siguiente gran sección de la obra la cual se encuentra sobre el eje del segundo grado menor y bemolizado (Fa menor); esta sección X' (c.c. 17-32) resulta ser únicamente un desarrollo secuencial de la primera sección.

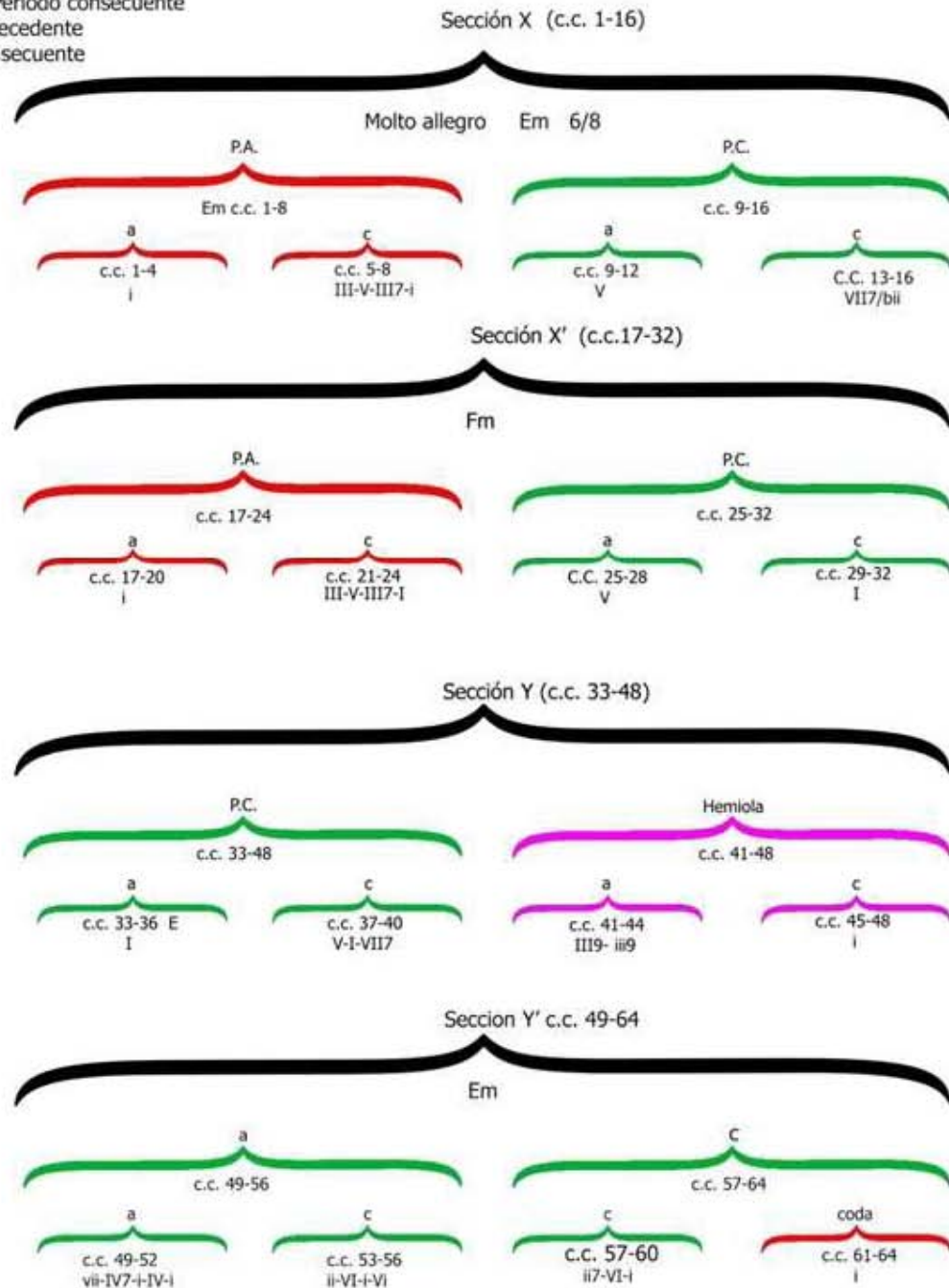
Posteriormente en el compás 33, el periodo consecuente obtiene mayor densidad armónica para poder conectar con el punto climático de la obra ubicado entre los compases 41 y 48, los cuales contienen una hemiola cuya acentuación hace referencia a un compás de 3/4 y que finalmente realiza una transición para regresar a la tonalidad axial (Mi menor).

La última sección Y' consta de la presentación del periodo consecuente seguido por cuatro compases que constituyen una extensión reiterando la célula rítmica (c.c. 57-60) y conectando con una coda de cuatro compases que finaliza el discurso contundentemente en Mi menor.

Figura 26 SÍNTESIS FORMAL DE ÉLAN

Gráfica síntesis formal de Élan

P.A: Periodo antecedente
 P.C: Periodo consecuente
 a:antecedente
 C:consecuente



6.5 DESPAIR

Israel Nestyev en su libro *Prokofiev: His Musical Life*, hace referencia a las obras que componen el opus 4 como pequeñas piezas que proyectan la individualidad artística del autor hacia el futuro.⁷² Será entonces durante el periodo comprendido entre 1908 y 1918 cuando quedaría definido el estilo musical de Prokofiev, el cual se manifestaría en dos esferas principales. La primera de éstas sería su devoción al piano, que lo tendría siempre conectado con las salas de concierto, y la segunda, el esfuerzo por reproducir de manera directa situaciones y fenómenos tomados tanto de libros como de la vida real.

En este sentido muchas de sus obras contienen un alto grado de teatralidad como es el caso de *Despair* o *Diabolic Suggestions*, de este opus 4, que fueron concebidas como futuras escenas teatrales. En particular *Despair*, contiene un intrincado discurso dramático comenzando con la indicación de carácter y *tempo* al principio de la pieza la cual dice “*Andante con agitazione e dolore*”, al mismo tiempo que presenta una de las características más llamativas en la música de Prokofiev: el empleo del *ostinato*.

Este motivo se presenta en el primer compás de la pieza y está compuesto por tres corcheas descendiendo cromáticamente a partir de la nota Re y llegando a la nota Do (sonidos 0, B y A).⁷³ El *ostinato* cumplirá en la obra una importante función formal ya que aparece durante toda la primera gran sección que se identificará como X (cc. 1-34) y en la sección final de la obra la cual será llamada X' (cc. 63-84).

En el compás 3 encontramos una figura melódica en la voz del bajo que consta de un salto de octava a partir de la nota 6 (Lab) seguido de un descenso cromático hacia el sonido 0 (Re). Esta figura melódica constituirá el *ritornello* de la obra, el cual conectará todas las secciones presentes en ella y además establece el eje tonal en la nota Re. Sin embargo, la tonalidad no aparecerá clara

⁷² Nestyev, Israel. Op. Cit. p. 16.

⁷³ De igual manera que en *Remiscence* se hará uso de la teoría de conjuntos para el análisis de esta pieza, en este caso el conjunto universal será tomado a partir de la nota re, consecuentemente los sonidos re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si, do y do# serán respectivamente 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, A y B. (N del A)

sino hasta el último compás, en donde la obra encuentra descanso en el acorde de Re menor.

Figura 27. Ritornello cc. 1-6

A partir del compás 7 encontramos la primera presentación del tema A (cc.7-16) sobre el segundo grado Mi menor 7, con una textura polifónica a tres voces que incluye el *ostinato* en la voz del bajo; la soprano toma la melodía en notas largas acompañada por la voz del alto que se duplica en el compás 8. En el compás nueve las dos voces toman el motivo negra con puntillo-negra-corchea, pero se separan en el compás siguiente donde la soprano inicia un movimiento de ascenso cromático y salto descendente, seguido por la respuesta del Alto que desciende en corcheas cromáticamente.

Este modelo se desarrolla de manera secuencial en los compases 10-12, 13-14, y finalmente en los compases 15 y 16 donde el motivo se reduce presentando únicamente el movimiento de un semitono ascendente y el salto descendente junto con la respuesta en corcheas en el segundo tiempo en la voz del Alto.

Figura 28. Secuencia cc. 7-16

El *rinornello* reaparece entre los compases 17 y 20 esta vez mostrando una imitación en la voz de la Soprano y conservando el *ostinato* en la voz del Alto, que conecta con el tema A' (cc. 21-30), compuesto por una re exposición del T.A. con un aumento en la densidad en la voz del Alto la cual se triplica a partir del compás 23.

Figura 29. Imitación cc. 21-30

La sección Y (cc.31-63) comienza nuevamente con el *ritornello* agregando una sexta menor junto con la duplicación a la octava en la voz del bajo y de igual manera agregando una tercera en la imitación de la soprano. A partir del compás 35 se presenta el tema B (cc. 35-42) que en la armonía de Mib como segundo grado bemolizado que regresa a Re menor; posee una textura a cuatro voces y está compuesto por el motivo de negra con puntillo-negra-corchea tomado del T.A. pero éste se enlaza con dos negras con puntillo en el siguiente compás (c.c. 35-36).

En los mismos dos compases la voz del bajo alberga una elaboración del *ostinato* que comienza en el sonido 6 (Lab), ascendiendo cromáticamente hasta el sonido 0 (Re), en la voz del tenor inmediatamente responde con el mismo movimiento cromático de seis corcheas pero descendente. Este movimiento se repite en los compases siguientes haciendo la secuencia en el bajo Lab, Re, Sib, Mi, Sib, Mi.

Figura 30. T.B. cc. 35-42

The image displays a musical score for the piano accompaniment of measures 35-42. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex texture with multiple voices. Harmonic analysis is provided above the notes, with labels such as 'bII i', 'bII', and 'i'. The first system shows measures 35 and 36, with a dynamic marking of 'pp'. The second system covers measures 37, 38, 39, and 40. The third system shows measures 41 and 42. The score includes various rhythmic markings, including eighth notes with beams and dotted notes. A pink bracket highlights a specific rhythmic motif in the bass line across several measures. The overall texture is dense and polyphonic.

Entre los compases 43 y 63 aparece un desarrollo del T.B. dividido en tres frases, la primera (cc. 43-50) exhibe un cambio en el patrón rítmico del motivo al utilizar primero las negras con puntillo y después el ritmo negra con puntillo-negra-corchea. La voz del alto marca el pulso con movimiento cromático mientras en el bajo encontramos arpeggios con una secuencia cromática en la primera corchea (Mib, Mi, Mi#, F#) y una nota pedal en el sonido B (Do#) en la tercera corchea de cada tiempo.

Figura 31. Desarrollo T.B. cc. 43- 50

El acorde de Re séptima mayor presente en los compases 49 y 50 tiene la función de VII para ir a Mib menor con séptima, en donde comienza la siguiente secuencia del motivo con la indicación de dulce entre los compases 51 y 58; dicha elaboración va acumulando tensión al reducir el motivo además de agregar tres corcheas como anacrusa.

Figura 32. Elaboración cc. 51-58

Finalizando la sección Y, de los compases 59 al 63 reaparece el *ostinato* en la voz del alto y cambia la dirección de la soprano con un arpeggio descendente, primero del cuarto grado Sol y luego del segundo grado Mi menor con séptima; en el bajo agrega el motivo de negra con puntillo y tres corcheas que preparan el regreso al *ritornello* al finalizar el arpeggio en el sonido 6 (Lab).

Figura 33. Transición cc. 59-63

Toda la tensión acumulada en los compases anteriores alcanza su punto climático en el *ritornello* de los compases 63 al 66, con el cual comienza la última sección X' (cc. 63-84) que corresponde a una re exposición de X.

En los compases 78 al 80 aparece por última vez el *ritornello* con la diferencia de que aumenta la densidad en la voz de la soprano al triplicarla. Concluye la pieza con una coda (cc. 81-84) que hace la cadencia bii7-V9-i.

Figura 34. Coda

6.5.1 Síntesis del análisis formal de *Despair*

Existen dos elementos fundamentales en *Despair* que proporcionan cohesión entre sus secciones y otorgan el carácter dramático a la pieza: El *ostinato* y el *ritornello*.

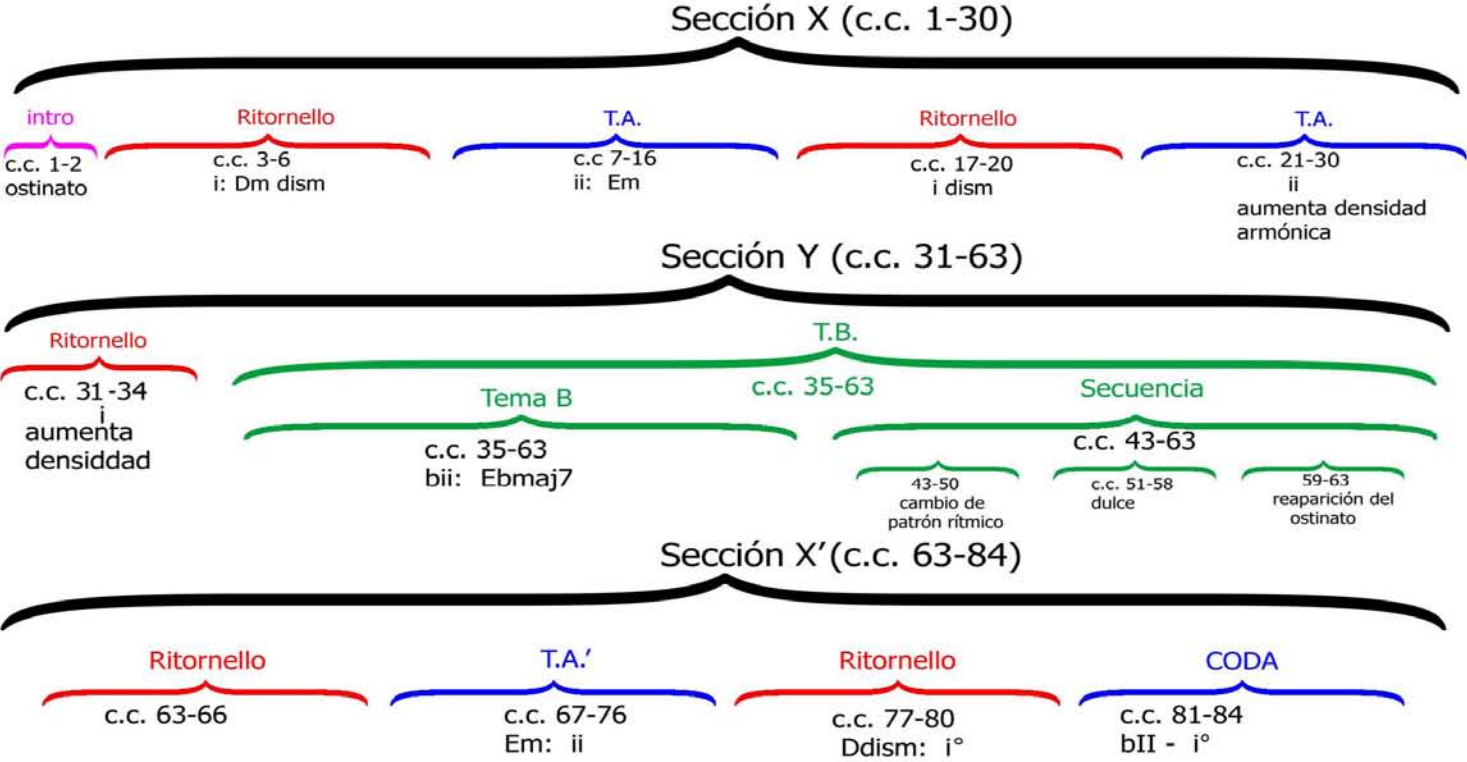
Este último introduce cada una de las tres grandes secciones y además sirve de transición entre las presentaciones del Tema A. Como corresponde, el *ritornello* en los compases 3-6 introduce el tema A y abre la primera sección de la obra (sección X cc. 1-30); en los compases 17-20 reaparece en imitación conduciendo a la reiteración del primer tema (T.A'. cc. 21-30).

Posteriormente en los compases 32-34 realiza la transición a la segunda sección Y (cc. 31-63), la cual se encuentra elidida al final con la primera nota del siguiente *ritornello* ubicado en los compases 63-66 y cuya función es dirigir la pieza a la reexposición del T.A., que forma parte de la última sección de la pieza (sección X' cc. 63-84). La última aparición del *ritornello* está ubicada entre los compases 77-80 conectando con la coda (cc. 81-84).

La construcción cromática del *ostinato* crea un carácter armónicamente inestable brindando un efecto de desesperación y movimiento constante durante la pieza. De igual manera cumple una función formal, ya que este claramente define las secciones X y la reexposición X', estando ausente en la elaboración de la sección media de la obra (sección Y).

Gráfica síntesis formal de Despair

FIGURA 35



6.6 DIABOLIC SUGGESTIONS

Es probablemente la pieza más popular y más interpretada del opus 4; el mismo Prokofiev utilizó repetidamente la composición durante toda su carrera, ya que siempre obtuvo una respuesta positiva del público desde su primera interpretación. Incluso en sus primeras presentaciones en Estados Unidos, cuando se le pedía no interpretar sus propias composiciones sino obras de otros autores porque estas parecían no encajar con el público americano, él incluía *Diabolic Suggestions* para cerrar sus recitales.

Tras su primera interpretación en las veladas de la música contemporánea, Morolev escribiría “el auditorio completo parecía repentinamente lleno de sonido”⁷⁴ y en las reseñas de los periódicos de San Petersburgo, aparecerían comentarios como “eso es realmente música”.⁷⁵

Dos factores caracterizan principalmente a la composición, el primer factor es su expresión dramática ya que al igual que *Despair*, Prokofiev busca expresar de manera teatral situaciones extra musicales en sentido programático y esto se puede apreciar tan sólo con la indicación de carácter y tempo la cual dice *Prestissimo fantastico*. De hecho para todo el opus 4 el autor toma su inspiración a partir de la representación de diversos trastornos emocionales como son la reminiscencia, el ardor (impulso), la desesperación y finalmente la tentación. Esta última es la que alcanza con mayor éxito su objetivo al describir la actividad descontrolada de un raptó que casi siempre es descrito culturalmente como una posesión demoniaca.

El segundo factor que brinda la particularidad a la pieza es el balance con el que logra el compositor demostrar un virtuosismo entre la composición y la interpretación, al incluir recursos en la escritura musical que buscan intencionalmente exhibir las habilidades del intérprete. En consecuencia se encuentra en *Diabolic Suggestions* una elaboración motivica como la que encontramos en los primeros dos compases en donde la mano izquierda se cruza sobre la derecha para tocar el motivo a.

⁷⁴ Ibidem, P. 15

⁷⁵ Idem.

Figura 36. Motivo a cc. 1-3

Prestissimo fantastico.
acorde de do en modo locrio

PIANO

ornamento

8

Detailed description: This musical score is for the piano accompaniment of a piece titled 'Prestissimo fantastico'. It features two staves. The upper staff contains a sustained chord of D major in the Locrian mode, indicated by the text 'acorde de do en modo locrio'. The lower staff contains a melodic line with an 'ornamento' (ornament) circled in black and a specific motif highlighted by a red rectangular box. The motif consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A measure number '8' is written below the first measure of this motif.

El tratamiento de este motivo es al estilo de *Leitmotiv*, ya que es recurrente durante toda la pieza representando una idea concreta que se desarrolla de manera progresiva en las tres grandes secciones de la obra y en su introducción; dicha introducción (cc. 1-26) contiene dos frases, la primera presenta en los compases 1 al 5 el motivo a armonizado con un acorde de Do locrio (Do = 0, Fa# = 6 = Solb), seguido de los compases 6 al 12 donde aparece uno de los elementos característicos de Prokofiev: el trémolo en semitono; este se encuentra acompañado por un acorde casi al estilo del acorde místico de Scriabin ya que está construido superponiendo tritonos que resuelven en el compás 8 al acorde de #III.

Figura 37. Trémolo cc. 6-12

Primera frase
intro

#III *dim.*

Tremolo en semitono

p

Detailed description: This musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'Primera frase intro' and features a tremolo in semitone (Tremolo en semitono) in the right hand, with a dynamic marking of *ff*. The second system is labeled '#III dim.' and shows the continuation of the tremolo, with a dynamic marking of *p*. The tremolo consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Concluido esto se reiteran los mismos elementos en la segunda frase de la introducción una cuarta más arriba; es así como se encuentra el acorde de Fa menor disminuido (Fa locrio) presentando el motivo a con la diferencia de que en

el compás 16 hace una cadencia plagal al Do menor disminuido y termina la semifrase en un acorde de dominante (Sol con séptima). En el compás 20 retoma el trémolo que resuelve a la dominante del tercer grado (Si), lo que nos conduce a la primera gran sección A en el compás 27 la cual comienza en Mi menor.

Figura 38. Sección A cc.13-26

Segunda frase intro
ivdism-Fa locrio

idism V7 idism V7

#viidism/V/iii *dim.* V/iii

Vdism/V/iii V/Em *p*

La sección A contiene dos motivos antagónicos: el motivo *a*, presentado en la introducción y el motivo *b*, como un elemento nuevo en los compases 28 y 29. Estos dos motivos coexisten gracias a la intervención de un tercer motivo encargado de unificar la pieza, el motivo *c*, presentado en los compases 27 y 28 y que consiste en bloques de acordes de tres notas a ritmo de corcheas generalmente en posición fundamental; dicho motivo parece no tener relación armónica con el motivo *a* ni con el motivo *b* sin embargo su independencia lo convierte en el plano referente para el movimiento de los otros dos motivos.

Figura 39. Motivos a, b y c

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of chords. A pink box labeled 'motivo c' highlights the first four chords. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes. A red box labeled 'motivo a' highlights the first four notes, and a blue box labeled 'motivo b' highlights the next four notes. The score includes a dynamic marking 'p' (piano) and a fermata over the final note of 'motivo b'.

Esta primera interacción de los motivos (cc. 27-43) puede ser cifrada de manera secundaria en el tercer grado (Mi menor) siendo así la progresión i-#III-ii-V; a partir del compás 43 comienza una contracción del motivo a, además de ser presentado en imitación por las dos manos, acumulando tensión y conduciendo a un primer punto climático de la obra sobre el #iii de Mi menor (cc. 52-56).

Figura 40 Contracción motivo a cc.43-56

The image shows a musical score for two staves, divided into four systems. The first system shows the initial presentation of motif 'a' in the right hand. The second system is labeled 'cresc. imitación' and shows the motif being imitated by the left hand. The third system is labeled 'Contracción del motivo a' and shows the motif being compressed. The fourth system is labeled 'Punto climático-transición' and shows the motif being presented in intervals of a ninth. The score includes dynamic markings 'p', 'cresc. molto', and 'senza rit.', and a fermata over the final note of the climactic point.

De los compases 56 al 58 aparece una aumentación del motivo a, que además es presentado en intervalos de novena y se desarrollará a manera de secuencia hasta el compás 64, donde se empieza a reducir a dos negras y una blanca. De

igual manera el motivo *b* sigue interactuando a modo de respuesta con el motivo *a* pero en esta ocasión los conecta el motivo *d*, un elemento nuevo que se encuentran en los arpeggios del compás 58 y que serán el material utilizado para concluir la sección en los compases 67-69, en donde se ejecutará sobre la armonía de Si disminuido como vii grado (Dominante de Prokofiev) de la tonalidad axial Do mayor.

Figura 41. Ampliación motivo a cc. 56-69

The musical score for Figure 41 consists of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with a bass line where motive 'a' is highlighted in red. The second and third systems show a more complex texture with multiple staves, including a piano part with a yellow melodic line and various motives highlighted in red and blue. The fourth system features a piano part with a 'dim.' marking and a bass line with a yellow line. The fifth system includes a 'Bdim7: viidism/I' chord symbol, a 'pp molto cresc.' marking, and a 'acompañamiento en corcheas' instruction. The score concludes with a 'fff' marking.

La sección A' está constituida por un desarrollo de los elementos expuestos en A comenzando por la reiteración de los motivos *a*, *b* y *c* del compás 70 al 77, haciendo la progresión armónica I-bVII-bv/bIII-bIII9. De los compases 78 al 80

aparece un nuevo elemento que se constituye como una transición cromática (Mi mayor con séptima mayor-Fa menor-Fa# menor-Fa# disminuido-Sol mayor) para llegar al acorde de Sol del compás 81, en donde reaparece el ornamento de tres notas presentado en la introducción (cc. 1); a esto le responde en el compás 82 el motivo *a* armonizado por terceras y acompañado por el motivo *d*. Lo anterior se reitera en los compases 83 y 84 pero sobre la armonía de I (Do).

Figura 42. A' cc. 70-84

Sección (A')

The musical score for Section (A') measures 70-84 is presented in four systems. The first system shows measures 70-71 with a chromatic descending line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows measures 72-73 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system shows measures 74-75 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system shows measures 76-77 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'poco a poco dim.' and 'pp', and articulation like 'sf'. There are also some handwritten annotations in red and blue boxes.

A partir del compás 85 se muestra una frase de 8 compases dividida en 4+4, que se caracteriza por la presentación de los motivos *a* y *b* en un mismo plano sonoro y en la armonía de I (Do) siendo *b* las dos primeras corcheas en *sforzando* de los compases 85 y 86 seguidas por el motivo *a* que está acompañado por su inversión en las voces bajas. Los primeros 4 compases conectan con los

siguientes 4 a través de una escala cromática y éstos a su vez concluyen la frase con dos compases unidos por el motivo *d*, utilizando también el motivo *a*.

Figura 43. Motivos a y b cc. 88-92



Los compases 93 y 94 introducen a la siguiente presentación del motivo *a* en aumentación, como se había elaborado anteriormente e interactuando con los ornamentos ejecutados a contratiempo (cc. 95-98), seguido por dos compases de transición retomando los elementos utilizados en los compases 67-69 pero en la armonía de dominante alterada de Fa (Do alterado son séptima y novena bemol); dicha transición conduce de nuevo a la elaboración del motivo *a* que se reitera para acumular tensión la cual se transforma en escalas de dieciseisavos en modo locrio y en movimiento contrario (cc. 105-108) que conduce al clímax principal de la obra (cc. 108-110).

Figura 44. Transición cc. 93-110

The musical score consists of seven systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is annotated with several performance instructions and structural markers:

- System 1:** Initial musical notation.
- System 2:** Marked *ff* (fortissimo). Includes the annotation "ampliación del motivo a" (expansion of motive a) and "extensión del motivo" (extension of motive) with red boxes highlighting specific passages.
- System 3:** Marked *p* (piano) and *molto crescendo*. Includes the annotation "Calt7b9 : Valt7b9/iv" and "escalas en modo fa locrio" (scales in mode fa locrian).
- System 4:** Marked *ff*. Includes the annotation "escalas en modo fa locrio".
- System 5:** Marked *ff* and *feroce* (ferocious).
- System 6:** Marked *fff* (fortississimo). Includes the annotation "Clímax" (Climax).
- System 7:** Marked *fff* and includes the annotation "gliss." (glissando).

La reexposición de A (sección A''), aparece en los compases 110 al 118 reiterando Do mayor como tonalidad axial, con un cambio súbito en la dinámica que va progresivamente disipando la energía acumulada en toda la pieza. La obra finaliza con una coda a partir del compás 118 utilizando el mismo material motivico a, b y c pero disminuyendo la densidad de las voces paulatinamente, hasta dejar el motivo original sin ningún tipo de acompañamiento en el registro más grave del piano y con la indicación de *smorzando* (extinguiendo).

Figura 45. A'' cc. 110-125

The musical score for section A'' (measures 110-125) is presented in four systems. The first system, labeled 'sección (A'') C: I', covers measures 110-112. The second system covers measures 113-115. The third system, labeled 'coda', covers measures 116-118. The fourth system covers measures 119-125. The score is in 3/4 time and features various dynamics: 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), and 'dim.' (diminuendo). The tempo is marked 'leggero'. The key signature is one sharp (F#). Red circles highlight specific notes in the right hand, and red boxes highlight specific phrases in the left hand. Blue dashed boxes highlight other phrases in the left hand. The score ends with the instruction 'smorzando'.

6.6.1 Síntesis del análisis formal de *Diabolic Suggestions*

Diabolic Suggestions destaca por una construcción simple basada en la adición y elaboración de motivos para crear frases y secciones. Además, el empleo del modo locrio pone al descubierto un plan intencionado del compositor para conducir el discurso dramáticamente hacia el clímax, ya que dicho modo es utilizado en la introducción presente en los compases 1 al 26 y retomado en el punto de mayor tensión ubicado en los compases 105-110.

De acuerdo con este plan la pieza presenta un esquema de 3 grandes secciones antecedidas por una introducción de 26 compases, en la cual se encuentra el personaje principal en el motivo *a*. La siguiente sección A presenta una interacción de los motivos *a*, *b* y *c* respaldados por una armonía que tiene como eje el tercer grado (Mi menor); esta sección concluye en el compás 70 después de introducir un arpeggio sobre la “dominante de Prokofiev” de Do mayor (Si disminuido).

La siguiente sección A' que comprende los compases 70 al 110, reexpone los motivos de la sección anterior pero sobre la armonía del eje axial Do mayor. De igual modo incluye dos secciones de elaboración motivica entre los compases 85-92 y 93-104, las cuales van acumulando tensión para al clímax anteriormente mencionado que se compone de escalas en el modo Fa locrio.

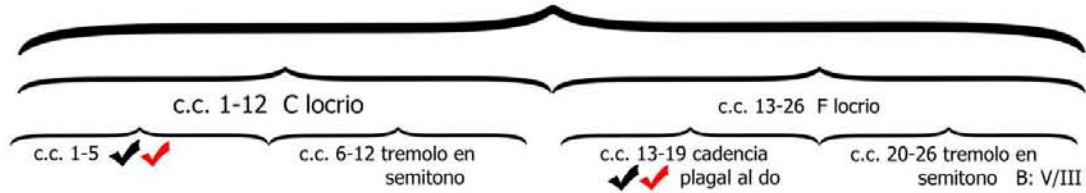
Para concluir la pieza se presenta la sección A'' entre los compases 110-125, los cuales vuelven a exponer los motivos *a*, *b* y *c* sobre la armonía de Do mayor; paulatinamente durante esta sección la densidad armónica va disminuyendo hasta conectar con una coda ubicada entre los compases 118-125 que finaliza con el motivo *a* presentado en textura monódica y que diluye el discurso con la indicación de *smorzando*.

Figura 46

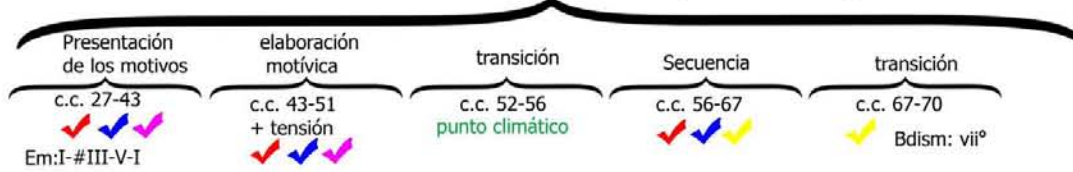
- Motivo a ✓
- Motivo b ✓
- Motivo c ✓
- Motivo d ✓
- Ornamento ✓

Gráfica síntesis del análisis formal de
Diabolic Suggestions

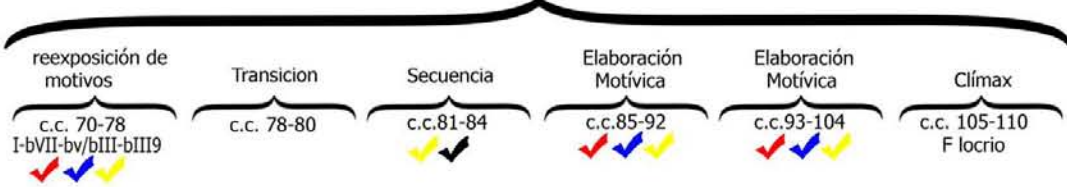
Introducción (c.c. 1-26)



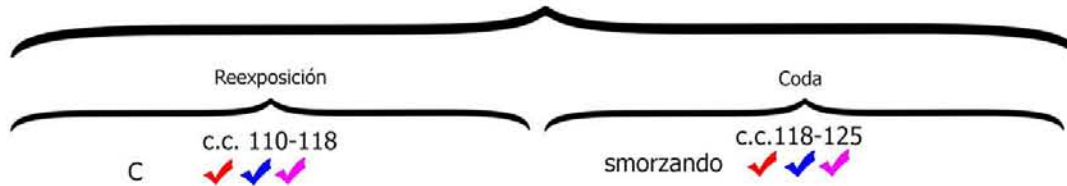
Sección A (c.c.27-69)



Sección A' (70-110)



Sección A'' (c.c.110-125)



7. ANÁLISIS PIANÍSTICO

7.1 *Reminiscence*

Entre los primeros aspectos técnicos a resolver en esta pieza, se encuentran la textura contrapuntística a 4 voces y el uso del pedal tonal. En el primer caso implica la adecuada dirección de cada una de las voces, que quedan distribuidas generalmente en dos voces por mano, y en el segundo caso, que el pedal tonal puede ser evitado al sustituir con una mano las voces que se encuentren más cercanas entre sí y dejar la otra mano en función de la nota pedal de la voz del bajo. Ejemplo de esto se encuentra en los compases 6 y 7 donde el bajo sostiene la nota Fa del registro 2 y en la siguiente corchea, el tenor estará situado en la nota La del registro 4.

Figura 47. Sustitución del pedal tonal cc. 6-7

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'M.D.' (Mano Derecha) and the bottom staff is labeled 'M.I.' (Mano Izquierda). The score consists of two measures. In the first measure, the left hand (M.I.) has a sustained note (F) and the right hand (M.D.) has a melodic line. In the second measure, the right hand (M.D.) has a melodic line and the left hand (M.I.) has a sustained note (F). Blue circles and arrows highlight the substitution of the tonal pedal in the second measure, where the right hand takes over the F note while the left hand plays a higher note.

Solo el hecho de usar el pedal tonal representa para el pianista una atención extra y en no usarlo con libertad significa que el intérprete debe dedicar tiempo de su estudio cotidiano para aprender a coordinarlo y escucharlo; cabe mencionar que al mismo tiempo que las manos tocan puede coincidir el uso del pedal tonal y el pedal de sostén y que si no son empleados con su respectivo cuidado, solo se formará una aglomeración de sonidos que dificultará la claridad con la que los dedos puedan dirigir cada una de las voces.

Figura 48. Pedal tonal con pedal de sostén cc. 14-16

The image shows a musical score for piano and bass. The piano staff (top) has a dynamic marking of *pp* and contains several measures of music with slurs. The bass staff (bottom) has two annotations: "Pedal tonal" with a blue circle around a note in the first measure and another "Pedal tonal" with a blue circle around a note in the fifth measure. A blue line connects these two notes. Below the bass staff, there is a sequence of red dynamic markings: *p p p p p p p p p p p p p*.

Para que el intérprete pueda dejar reverberando una cuerda del registro medio-bajo, deberá pisar el pedal tonal después de que se hayan bajado los dedos, los cuales se mantendrán sobre las teclas un poco más que como lo haría utilizando el pedal de sostén; si se levanta la mano antes de que el pedal haya bajado completamente no alcanzará a realizar su función. En el compás 27, Prokofiev aclara que el pedal tonal debe entrar en la segunda corchea de un adorno que sirve de paso para llegar por salto a la nota cordal. Resultaría más sencillo para el ejecutante hacer un apoyo y descanso en la primera nota del adorno (Do#2) que en la segunda (Do#3). Sin embargo, la indicación es contraria.

Figura 49. Pedal tonal en nota corta cc. 27

The image shows a musical score for piano and bass. The piano staff (top) has a dynamic marking of *f* and contains several measures of music with slurs. The bass staff (bottom) has an annotation "Mantener" with a blue arrow pointing to a note in the first measure. Below the bass staff, there is a red dynamic marking: *p*.

Por otro lado, puede ser relevante mencionar los momentos en los que el contrapunto se encuentra más cerrado, como en los compases 10-11 en donde la línea melódica de la soprano comienza su discurso por debajo de la línea de la voz del alto y sin perderle la atención a ninguna de las voces, la soprano se coloca progresivamente en su sitio, es decir la soprano en el registro más agudo.

Figura 50. Dirección del pulgar cc. 10-11

Penseroso

1 5 1 4

pp

● Más sonoro

Por último, ciertas indicaciones pueden parecer ajenas al intérprete si éste no se relaciona teóricamente con las obras; se deben considerar aspectos como figuras rítmicas, compás, si hay o no saltos, etc. para decidir junto con las indicaciones de *tempo* y carácter la velocidad de la pieza. En el primer cambio de carácter de *Tranquilo* a *Penseroso* (cc. 10), en el desarrollo de esta composición, aparece también un cambio de compás de $\frac{3}{4}$ a $\frac{4}{4}$ y por ende la adición de figuras rítmicas que por sí solas tornan el discurso pesante, es recomendable tener en cuenta este cambio de compás para entender el cambio de carácter. Por otro lado en la segunda presentación del desarrollo (cc. 21-26) se anuncia el mismo cambio de tempo pero con la indicación *Non tranquillo* y pese a que se agregan notas, el discurso musical elidido provoca ansiedad.

7.2 Élan

Entre los principales aspectos a tener en cuenta, se encuentran la resistencia física que la obra demanda por ser enérgica y ágil en todo momento, así como el empleo de diversos recursos mecánicos. Desde el comienzo y hasta el final utiliza lo *cantabile* y/o lo percutido tanto para los dedos como para los brazos. Casi al inicio de la obra (cc. 9-16) se encuentran estos elementos utilizados

simultáneamente en una sola mano (segmento que será recurrente en el transcurso de la pieza), lo que da lugar a la división de los dedos de la mano en dos grupos en donde el primero corresponde a la voz de la soprano que será ejecutada entre los dedos 4 y 5 buscando una línea melódica *cantabile* y el segundo corresponde a la línea de acompañamiento realizada por los dedos 1 y 2 y que buscarán en todo momento la cercanía con el teclado pero atacando desde la articulación del nudillo.

Figura 51. Independencia de los dedos en la misma mano cc. 9-12

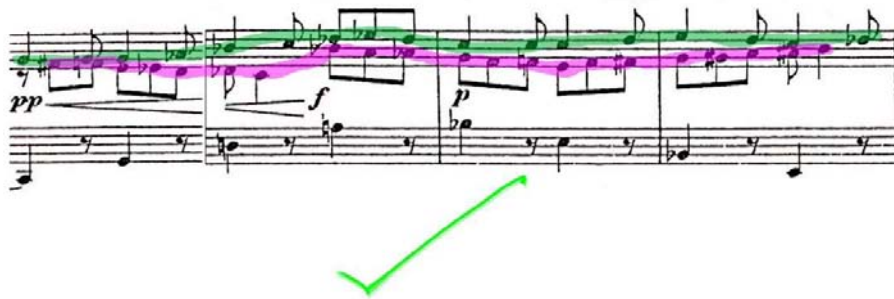


● Ataque del dedo desde su articulación, percutivo.

● Movimientos pequeños, cercano al teclado.

En el compás 25 y hasta el compás 40, se encuentra que la voz de la soprano y la voz del tenor comienzan su discurso a medio tono de separación con la indicación de dinámica de *pp* y se desarrollan primero en movimiento contrario hacia afuera a la dinámica de *f* y una vez más en movimiento contrario pero hacia adentro con la indicación de dinámica *p*. La tímbrica tan similar y lo cercano de las voces provoca que con mucha facilidad se confundan las líneas hasta el momento en el que están lo suficientemente separadas como para tener un color propio.

Figura 52 y 53. Incorrecta y correcta dirección de las voces cc. 25- 28



Otro momento que se considera relevante mencionar es el contenido entre los compases 41 y 48, al que en el análisis formal se le ha denominado como *interludio*, en donde resulta indispensable el estudio de los dedos 2 y 3 de ambas manos para mejorar la dicción así como el desplazamiento veloz y certero de los brazos y el movimiento ágil de las muñecas y los dedos.

Figura 54. Desplazamiento de brazos cc. 41-48

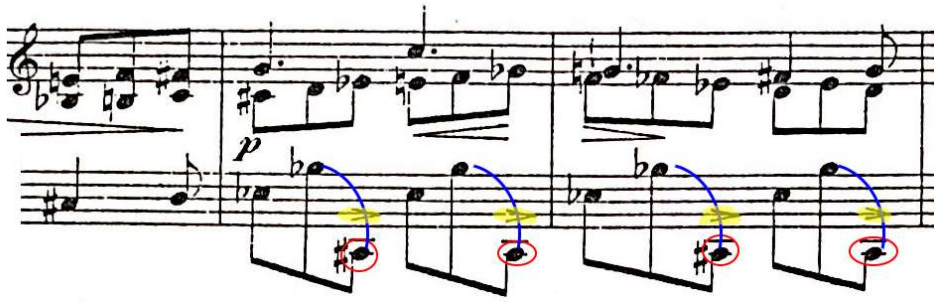
The image shows two musical staves. The top staff is titled "Desplazamiento de brazos" and contains a sequence of chords with fingerings: 5 ③, ② 1, 5 ③, ② 1, 5 ③, ② 1, 5 ③, ② 1. The bottom staff is titled "Movimiento de muñecas" and contains a sequence of chords with fingerings: 1 ②, ③ 5, 1 ②, ③ 5. The score includes dynamic markings such as *ff* and *dim.*

Por último cabe señalar que solo al inicio de la pieza se encuentra la indicación de dinámica *ff* y que resultaría una pérdida de energía tratar de intensificar las dinámicas cuando no es necesario.

7.3 *Despair*

En el *ostinato* que aparece en la tercera de las piezas del opus, se encuentra la articulación que indica que la primera nota (Re) deberá estar siempre más apoyada que la segunda (Do#) y ésta a su vez más apoyada que la última (Do), dando prioridad en todo momento a la nota Re. Aparentemente esto no es una dificultad al inicio de la pieza, cuando este elemento aparece solo para la mano derecha. Sin embargo a partir del compás 7, el intérprete deberá dirigir su atención a respetar la articulación del *ostinato* (que ahora aparece para la mano izquierda), de conducir el contrapunto de las dos nuevas voces correspondientes a la soprano y el tenor en la mano derecha, y en algunos momentos de sustituir al tenor si es que la distancia supera la abertura de la mano derecha.

Figura 56. Articulación quinto dedo cc. 42- 44



- Desplazamiento del brazo
- Ataque del dedo desde la articulación con velocidad moderada

En los compases 59 al 62 reaparece el *ostinato* intercalado entre las dos manos y en el caso específico de la mano derecha, coincide la resolución de una ligadura de articulación con el quinto dedo y la primer nota del *ostinato* es decir, un ataque noble para el quinto dedo y un ataque poco veloz para el primer dedo además del anticipo de la nota Lab buscando regresar al *Ritornello*.

Figura 57. Recursos contrarios en la misma mano cc. 59- 63



Sin perder de vista la **melodía**, atacar un poco más la nota de la voz del **bajo**.

7.4 Diabolic suggestions

Entre los primeros aspectos a tomar en cuenta respecto a la última pieza del opus, son la velocidad, fuerza y ligereza y como en el caso de *Élan*, la agilidad y destreza que requieren los dedos, muñecas y brazos para resolverla. Es importante recordar en todo momento que el *tempo* de la pieza es *prestissimo*

fantástico y que las libertades que pueda tomarse el intérprete deben estar en función de no perder la energía que demanda esta obra.

Entre los compases 6 a 10 y 21 a 24 se encuentra un trémolo utilizando las notas Fa-Mi y Mi-Fa# que podría llevarse a cabo con un pequeño movimiento entre los pulgares de ambas manos procurando ligereza y libertad en el antebrazo, o a manera de trino con los dedos 2 y 1 de la mano derecha, en cualquiera de los casos sin perder de vista que se debe llevar el trémolo de *ff* a *p*.

En el inicio de la sección llamada A en el análisis formal de la obra, aparece en la mano derecha el acompañamiento de la melodía en corcheas (motivo *c*) que serán alternadas repetidas veces entre ambas manos y que serán interrumpidas hasta el compás 56 únicamente por una pequeña respiración. Resultaría muy complicado y hasta doloroso para cualquier intérprete tratar de mantener el acompañamiento de acordes en *prestissimo* desde el compás 27 hasta el 56 pasando por toda la gama de dinámicas que se encuentran entre *p* y *fff* sin entrenar a las muñecas a trabajar por grupos de impulsos con un ligero rebote entre uno y otro y sobre todo sin añadirle el peso del brazo⁷⁶ en las dinámicas más álgidas.

⁷⁶ Peso del brazo de ninguna manera significa que no pueda ser ligero y flexible. N del A.

Figura 58. Muñecas y 59. Muñecas y brazos cc. 27-32 y 52-56

● Dedos firmes muñecas flexibles.
● Atacar cercano al teclado.
● Atacar desde la articulación del dedo, movimiento de muñecas.

● Ataque veloz con apoyo
● Dedos firmes, muñecas flexibles y peso del brazo

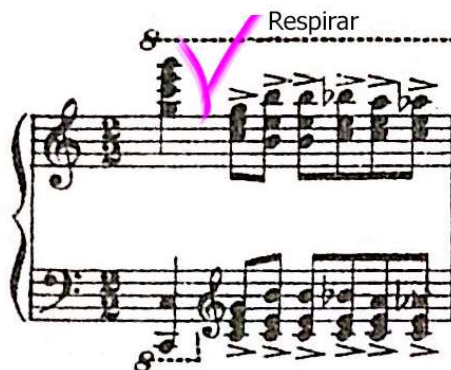
Se considera recomendable poder ejecutar toda la sección únicamente con el motivo *c* para asegurar los reflejos y distancias que deben recorrer las manos. De igual manera se puede hacer con los motivos *a* y *b*, ambos como un mismo proceso de estudio.

En los compases 56 al 58 se muestra una sección secuencial que utiliza dos tipos de acentos: > y \blacktriangle . En el primer caso no será necesario proponerse realizar un movimiento con más fuerza sino únicamente atacar con más velocidad desde la muñeca en los acordes que tengan el signo. En el segundo

caso (que aparece sólo para la mano izquierda en intervalos armónicos que se desarrollan de forma más pesante), será necesario además de la velocidad en el ataque, incluir el peso del brazo para realizarlos.

Para optimizar la resistencia de los músculos en toda esta pieza es necesario plantearse con relación a la partitura puntos de respiración y efectuarlos rigurosamente en las sesiones de estudio, con la finalidad de acostumbrar al cuerpo a hacerlos sin pensar en ellos. Ejemplos de estos puntos de respiración se encuentran en los compases 39 (segundo tiempo), 56 (después de la primer corchea), 70 (segundo tiempo), 78 (después de la primer corchea), 95, 101, 105, 110 (segundo tiempo) y 118 (segundo tiempo).

Figura 60 y 61. Respiración cc. 55-56 y 69-70



Entre los compases 85 y 90 se le demanda al intérprete contrastar movimientos con impulso y ataque desde las muñecas e inmediatamente después movimientos ligeros, en el segundo caso poniendo atención a la definición de los dedos que dirigen la melodía.

Figura 62. Impulso/ligereza cc. 85-86

The image shows a musical score for piano, measures 85-86. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Two vertical blue bars highlight the initial notes of the chords in measures 85 and 86, with the dynamic marking *sf* (sforzando) written below them. Red dots are placed on the notes of the chords in measures 85 and 86, indicating specific movements or techniques. The score is annotated with a blue dot and a red dot, corresponding to the legend below.

- Ataque con impulso y velocidad.
- Movimientos pequeños, cercano al teclado.

El recurso preponderante a partir del compás 91 y hasta el 110 consiste en desplazar los brazos rápidamente, en el caso de la mano izquierda dichos desplazamientos no resultan muy lejanos entre sí pero aparece siempre con acentos, es decir, con impulso al atacar. Para la mano derecha los desplazamientos no solo se encuentran a mayor distancia sino que, después de moverse, cae en acorde o con un ligero adorno hacia una octava sin descanso hasta el compás 104. Para mejorar la seguridad y eficiencia de esta sección se puede estudiar con la mano derecha el desplazamiento rápido del brazo desde el hombro y la caída únicamente con las notas del adorno en bloque y del mismo modo pero con las octavas sin el adorno.

Después de la inquietud de los compases 104 al 110, en donde se encuentra el clímax de la obra, Prokofiev vuelve a utilizar los elementos *a*, *b* y *c* con la diferencia de que la dinámica esta vez se encuentra en *pp* y que requiere del intérprete su más ligero toque para que el elemento *c* no desborde sonido sobre los elementos *a* y *b* y que estos puedan ser percibidos con definición.

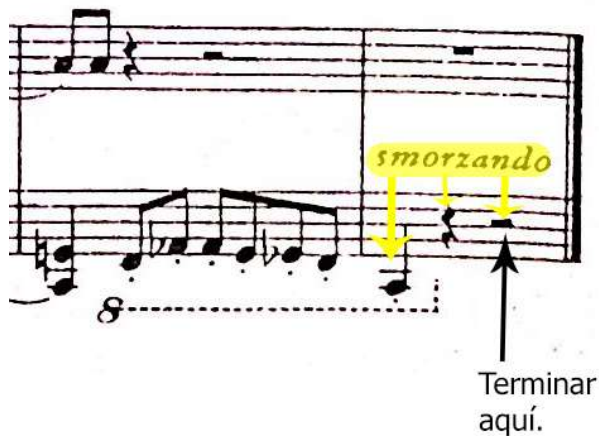
Figura 63. Cuarto y quinto dedo cc. 110-112



- Muñeca ligera, dedos cercanos al teclado.
- M.D: Firmeza en el cuarto y quinto dedo, sin ataque.
M.I: Articular cada dedo y cercano al teclado.
- Apoyo con el brazo.

Debido a la energía con la se desarrolla la pieza, fácilmente se intensifican las dinámicas, se recortan o se omiten las respiraciones o se tensa el cuerpo. Se recomienda para sobrellevar esta obra sin cansancio, que desde la etapa de estudio el intérprete no pierda de vista las dinámicas que están principalmente señaladas en *pp* y *p* dejando los puntos más álgidos bien contrastados. Finalmente cabe mencionar que en ningún momento pide el compositor que hacia el final de la obra se retenga el tempo o se pierda la energía que ha manejado desde el inicio sino hasta el último compás después de que ha sonado la última nota, en donde la palabra *smorzando* afecta a los silencios con los que termina la obra.

Figura 64. Terminar en silencio, no en sonido cc.124-125



8. CONCLUSIONES

1.-Se realizó el análisis de las “cuatro piezas para piano del opus 4 de Sergei Prokofiev evidenciando:

- a) A pesar de que las obras se desenvuelven dentro de la tonalidad, el análisis armónico tradicional no fue suficiente para la comprensión de las piezas.
- b) El análisis de Teoría de conjuntos propuesto como complementario al análisis armónico pudo ser utilizado únicamente como apoyo al análisis de la primera pieza; no se pudo relacionar con el resto del opus.
- c) Fue necesario involucrar tipos de análisis como el análisis axial y diferentes sistemas como el sistema modal para comprender las obras.

2.-Se creó un material de apoyo para el estudio de este repertorio dirigido a los estudiantes y profesores del área de piano de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

3.-Se otorgó un material que brinda herramientas para el análisis de música que se encuentra en los límites de la tonalidad o fuera de ella.

4.-Se creó un registro literario con aspectos técnicos que generalmente se aprenden de maestro a alumno por medio de la palabra.

8.1 Reflexión personal

Durante mi estancia como alumna de la Facultad de Música, me pasaba por la cabeza con mucha frecuencia el tema de mi trabajo de titulación. Me estresaba pensar que el escribir una tesis de Licenciatura significaba descubrir y brindar algo nuevo para la humanidad. Me alegra que no sea así.

La sugerencia del tema de este trabajo vino por parte de mi maestra de piano. Me costó mucho trabajo enfrentarme al lenguaje musical de Prokofiev, pero una vez que lo entendí, se convirtió en uno de mis mayores entretenimientos. Quiero suponer que mi maestra propuso el Opus 4 por haber notado en mí este entusiasmo.

Quisiera de alguna manera, compartir con mi Facultad que al inicio de este trabajo no tuve los recursos de análisis necesarios ni los elementos suficientes para redactar un trabajo de investigación de este tipo y fue indispensable buscar los medios para poder realizarlo. Me pregunto ¿cómo sería si la Facultad considerara desarrollar a los intérpretes en las habilidades y teorías de análisis así como en los formatos de que pueda servirse para plasmar ideas concretas, con la misma intensidad que los desarrolla en sus respectivos instrumentos? Posiblemente al final de la carrera, podrían además de acercarse con mucha seguridad a la interpretación de una obra, acercarse a sus métodos de análisis y de ser necesario, dejar algo escrito, logrando así un profesional aún más competente.

Cuando asistía a clase de piano y presentaba del Opus las piezas número 1 y 3, mi maestra me repetía: “aún no has entendido el discurso de las piezas”. Uno de los eventos que más me sorprendió del proceso de este trabajo fue el haber estudiado estas mismas piezas después de haberlas analizado, ya tenía una idea para guiar mis pensamientos al momento de tocarlas y desde luego la siguiente clase de piano, mi maestra se alegró de ver el cambio. Me deja satisfecha haber concluido este trabajo con los resultados que obtuve, que además son perfectamente aplicables para cada vez que me encuentre interpretando la obra.

BIBLIOGRAFÍA

Fazio Vengoa, Hugo. *Rusia en el largo siglo XX. Entre la modernización y la globalización*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2005.

Frovola-Walder, Marina. *Russian Federation*. The New Grove dictionary of music and musicians. Editor Stanley Sadie. Volume 21. (2001).

González, José Miguel. *Un análisis de las visiones fugitivas Op. 22 de Sergei Prokofiev: propuesta de un procedimiento analítico cuyo objetivo será lograr una correcta interpretación de esta obra*. México: UNAM, 1989.

Harley, Konrad. *Harmonic Function in the music of Sergei Prokofiev*. Tesis de Doctorado en Filosofía. University of Toronto. 2014.

Lendvai, Ernő. *Béla Bartók análisis de su música*. España: Idea Books, S.A., 2003

Londoño, Mario. *Proceso de análisis musical de los "Nuevos estudios sencillos" para guitarra del maestro Leo Brouwer*. Tesis de Licenciatura. Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira, 2014.

Martinov, I. *Serguei Prokofiev*. Trad. Tatiana Maximénkova. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983.

Martyn, Barrie. *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*. New York: Routledge, 2016.

Nestyev, Israel. *Sergei Prokofiev: His musical Life*. Trad. Rose Prokofieva. New York: Borzoi Books, 1946.

Nice, David. *Prokofiev from Russia to the West 1891-1953*. U.S.A.: Yale University Press, 2003.

Pascual, Josep. *Guía Universal de la música clásica*. Barcelona: Robinbook, 2004.

Prokofiev, Sergei. *Autobiography, in Soviet Diary 1927 and Other Writings*, ed. Oleg Prokofiev and Christopher Palmer. London: Faber and Faber, 1991.

Rifkin, Deborah. *A theory of motives for Prokofiev's Music*. The Society for Music Theory, Inc. Volume 26, Issue 2, 1 October 2004, Pages 265–289.

Roberts, Peter Deane. *Modernism in Russian Piano Music: Scriabin, Prokofiev and their Russian Contemporaries*. Indiana: University Press, 1983.

Schönberg, Arnold. *Fundamentos de la Composición Musical*. Londres: Faber paper covered editions, 1967.

Schönberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical Editores, 1979.

Shlifstein, S. *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*. Honolulu: University Press of the Pacific, 2000.

Taylor, Philip. *Anton Rubinstein, A Life in Music*. Indiana: University Press, 2007.

Toch, Ernest. *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover publications, 1977.

Vázquez, Hebert. *Fundamentos teóricos de la música atonal*. Ciudad de México: UNAM, 2006.

Vázquez, María. *El análisis musical y su metodología*.
https://www.academia.edu/4480155/An%C3%A1lisis_musical._Teor%C3%ADa_para_1o

APÉNDICE

Handwritten musical score with three systems of music, including notes, chords, and performance instructions.

System 1 (Measures 14-17):

- Measure 14: Chords C, F# D, G7, E°, F. Handwritten notes: "A", "Diminuendo", "A7 -> Re", "G7", "G# 3".
- Measure 15: Chords A7, D, E, F, G7, G#.
- Measure 16: Chords A7, D, E, F, G7, G#.
- Measure 17: Chords A7, D, E, F, G7, G#.

System 2 (Measures 17-20):

- Measure 17: Chords A7, D, E, F, G7, G#. Handwritten notes: "Climax?", "Tranquillo", "Climax", "D A", "V7 Em F7", "rit.", "E -> A".
- Measure 18: Chords A7, D, E, F, G7, G#.
- Measure 19: Chords A7, D, E, F, G7, G#.
- Measure 20: Chords A7, D, E, F, G7, G#.

System 3 (Measures 21-24):

- Measure 21: Chords Eb, W, V7, V7/IV, Eb, F#. Handwritten notes: "Non tranquillo", "Indecision", "pp", "V7/ii", "V7/bVII", "V7", "solb", "F#", "V7/IV", "IV", "V7/bVII", "Climax tension".
- Measure 22: Chords Eb, W, V7, V7/IV, Eb, F#.
- Measure 23: Chords Eb, W, V7, V7/IV, Eb, F#.
- Measure 24: Chords Eb, W, V7, V7/IV, Eb, F#.

System 4 (Measures 24-27):

- Measure 24: Chords B, C, D, Em, Ab, C7. Handwritten notes: "cresc.", "rit.", "Climax", "F#m7", "F#m7", "F#m7", "F#m7".
- Measure 25: Chords B, C, D, Em, Ab, C7.
- Measure 26: Chords B, C, D, Em, Ab, C7.
- Measure 27: Chords B, C, D, Em, Ab, C7.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. The score includes treble and bass staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Roman numerals and chord symbols are used to indicate harmonic structure.

System 1 (Measures 27-28): Key signature: F# (one sharp). Measure 27: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes F#3, G3, A3, B3. Chord symbols: I, V, (VI/V), vii°/V, IV, iv. Measure 28: Treble clef, notes D5, C5, B4, A4. Bass clef, notes G3, F#3, E3, D3. Chord symbols: F#, C#, C#m, Ab, B, B.

System 2 (Measures 29-31): Measure 29: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes F#3, G3, A3, B3. Chord symbols: Valt, I, vii°/V, Cm, vii°/IV, IV, I, vii°/II. Measure 30: Treble clef, notes D5, C5, B4, A4. Bass clef, notes G3, F#3, E3, D3. Chord symbols: Db, F, dim. e calando. Measure 31: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes F#3, G3, A3, B3. Chord symbols: I, vii°/II.

System 3 (Measures 32-34): Measure 32: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes F#3, G3, A3, B3. Chord symbols: II, vii°/VI, D7/V, B7, C, Isust, Tranquillo. Measure 33: Treble clef, notes D5, C5, B4, A4. Bass clef, notes G3, F#3, E3, D3. Chord symbols: C#7, D#7, E7, Ab, III, (vii°/V), F, F. Measure 34: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes F#3, G3, A3, B3. Chord symbols: C#7, B7, B(b7), Cm, D7(b9), I.

System 4 (Measures 35-37): Measure 35: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes F#3, G3, A3, B3. Chord symbols: A7, B7, B(b7), Cm, D7(b9), I. Measure 36: Treble clef, notes D5, C5, B4, A4. Bass clef, notes G3, F#3, E3, D3. Chord symbols: Gb, F. Measure 37: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Bass clef, notes F#3, G3, A3, B3. Chord symbols: I. A diagram below the system shows chord progressions: vii°/IV → IV → 7 → VII° → V → V7(alt) → bII → V6 → I.

Can

C

21

26

30

39

38

Malposición
 Basso en vez de
 Contrabajo

42 *E7* *G7b9* *E7* 7

f *si Salt mit dot*

46 *dim.* *Em* *Dm*

dim. *Em* *Dm* *p*

50 *sempre cresc.* *Am* *C*

sempre cresc. *Am* *C* *p* *si Salt mit dot*

55 *Em* *cresc.* *IV*

Em *cresc.* *IV* *Coda*

59 *ff* *rit.*

ff *rit.* *si Salt mit dot*

21 ✓ p^2 VII/A i $VII/WBII$ $E7$ A F 3^{rd} $meno$ no 3 $calo$

p² *molto cresc.* *ff²*

25

ff²

29 E_m 3^{rd} $meno$ no 3 R $dim.$

ff² *f²* *dim.*

33 pp $trans: rian$ $amplifican$

pp

37 E_b D_m $E7$ F

pp

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various chords. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout the score, including chord symbols like $C\#^{\circ}$, $A5\#$, $Dm\#7$, $Ebm7/Ab$, $E7/Ab$, $D7$, $D9$, $D9/G$, B° , $Ebm7/Ab$, $E7/Ab$, $D7$, Eb/G , $E7$, $Eb7$, G , B° , Fm , B° , Eb , and $D7$. Performance markings such as *ritard.*, *cresc.*, and *pp* are also included. A note on the right side reads "pinter de la con la 9 en el br". A note on the left side reads "Solo 5/6 mit 6". The score is numbered 42, 46, 51, 55, and 59 at the beginning of each system.

64

R
ff
dim.
Em
Em

68

D#
Em
Em (II am)
Ab7
F#
molto cresc.
ff

72

Ebm
Ltm
Em
Emaj7
ff

76

Em
Ab b7
R
s

80

Sección conclusiva

Adagio
ritard.

DIABOLIC SUGGESTIONS

Do Locrio Op. 4 No. 4

Edited with special annotations by
ANDOR FOLDES

By
SERGE PROKOFIEFF

Prestissimo fantastico.

PIANO

© Copyright MCMXLVIII by LEEDS MUSIC CORPORATION, 322 West 48th Street, New York 36, N. Y.
International Copyright Secured Printed in U.S.A. All Rights Reserved

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout the score, including chord symbols and performance instructions.

System 1 (Measures 58-61):
Measures 58-61. Chord annotations: A_m , B^0 , $D7^9$. Performance markings: *up*, *sf*, *res*.

System 2 (Measures 61-64):
Measures 61-64. Chord annotations: A^0 , E^0_m . Performance markings: *sf*.

System 3 (Measures 64-67):
Measures 64-67. Chord annotations: E^0 , B^0 . Performance markings: *N^o dim.*, *Mi.*, *8*.

System 4 (Measures 67-70):
Measures 67-70. Chord annotations: A^0 , C^0 . Performance markings: *pp molto cresc.*, *fff*, *8*.

System 5 (Measures 70-73):
Measures 70-73. Chord annotations: $C = I$, C_m , C^0 . Performance markings: *poco a poco dim.*, *8*.

91 *F#m Ab7m*
Real
comp.
17

94 *F#m7*
ff

97 *Call 7b9*
p molto crescendo

100 *ff*

103 *Modo Lento*
ff
feroce

106

8

gliss.

fff

109

climax

gliss.

fff

ppp

leggero

B

VII

C: I

113

Bb

A

VII

VII

117

coda

pp

f pp

VII

121

f pp

ap

dim.

ppp

smorzando