



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Análisis interpretativo sonata no.3
op.28 en la menor
Sergei Prokofiev**

Juan David Ramirez González

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia
2018

**Análisis interpretativo sonata no.3 op.28 en la
menor**
Sergei Prokofiev

Juan David Ramirez González

Monografía presentada para optar al título de:
Magister en Interpretación y Pedagogía Instrumental

Director Magíster Miyer Garvin Goenaga

Línea de Profundización: Pedagogía del Piano

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia
2018

Agradecimientos

Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional, al conservatorio de música en donde me formé, a mis amigos músicos con los que aprendí y compartí experiencias y en especial a los maestros de cuales tanto aprendí.

Gracias.

Maestro William Mac McClure II. Director de la maestría

Maestra Ángela Rodríguez Piñeros. Docente de Piano.

Maestra Mariana Posada. Docente de Piano.

Maestro Miyer Garvin. Docente de piano

Resumen

Sergei Prokofiev fue uno de los compositores más representativos del siglo XX y de la unión soviética. Logró encontrar un lenguaje musical propio y característico, mezclando la tradición clásica con las nuevas sonoridades modernas.

El presente análisis pretende brindar una visión general del estilo musical característico de Prokofiev, aproximando a los estudiantes o al público en general a sus obras y en particular a la sonata número 3 op. 28 desde un punto de vista histórico estructural e interpretativo.

Palabras clave: Prokofiev, sonata n 3 op.28, Interpretación, música siglo XX

Abstract

Sergei Prokofiev was one of the most representative composers of the 20th century and of the Soviet Union. I have managed to find my own and characteristic musical language by mixing the classical tradition with the new modern sounds.

The present analysis aims to provide an overview of the musical style characteristic of Prokofiev, approaching students or the general public to his works and in particular to sonata number 3 op. 28 from a structural and interpretative historical point of view.

Keywords: Prokofiev, sonata n 3 op.28, Interpretation, twentieth century music

CONTENIDO

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	7
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
3. JUSTIFICACIÓN	9
4. OBJETIVOS	10
4.1. OBJETIVO GENERAL	10
4.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
5. DISEÑO METODOLÓGICO	11
6. MARCO TEÓRICO	12
6.1. ANTECEDENTES	12
6.2. FORMA SONATA.....	12
6.3. MITAL DEL SIGLO XIX.....	15
6.4. EL SIGLO XX	16
6.5. LA UNION SOVIETICA	18
6.7. SERGEI PROKOFIEV.....	19
6.8. ESTRUCTURA DE LA SONATA NO 3 DE PROKOFIEV	24
7. INTERPRETACION.....	31
8. CONCLUSIONES	36
9. BIBLIOGRAFÍA	37

1.Introduccion

El presente trabajo pretende analizar la Sonata nº 3, en la menor, op.28 de Sergei Prokofiev, la cual es una de las sonatas más interpretadas por los estudiantes de piano en los conservatorios. Hablare brevemente acerca de la evolución de la forma sonata, una de las formas más analizadas durante el pregrado tanto estructural, como históricamente.

En su gran mayoría los compositores posteriores al clasicismo realizaron aportes a la forma sonata, imprimiendo su estilo personal, gracias a estos aportes únicos la forma sonata continuo en evolución. Ahora, si bien la forma sonata persiste como elemento pedagógico en el repertorio formativo de todos los pianistas del conservatorio de música de la universidad nacional, por diversas razones no se profundiza en las peculiaridades únicas de cada obra, en especial en obras románticas y modernas en donde los compositores se alejan o reinterpretan los parámetros del periodo clásico. Un ejemplo de esto es Prokofiev y como a lo largo de su obra expone diversos estilos de composición, creando así un estilo propio.

En las siguientes páginas analizaremos desde varios aspectos la obra en cuestión, lo que contribuirá a un mejor conocimiento de la misma por parte de los intérpretes.

2. Planteamiento del problema

Existe una gran cantidad de información acerca de las sonatas clásicas, en donde se retrata su evolución y como los compositores clásicos lograron consolidar la forma como un medio de expresión, su estudio está ampliamente retratado en textos teóricos y analíticos que son de fácil acceso. Por ejemplo, en el conservatorio de la universidad nacional, en donde en su gran mayoría encontramos estas referencias bibliográficas. En contra posición a las sonatas de los compositores románticos y modernos. En donde a pesar de que existen textos históricos de la música del siglo XIX y XX, las referencias teóricas escasean.

En el currículo de materias de la universidad nacional se observa a grandes rasgos la evolución de la sonata y las contribuciones más significativas realizadas por los compositores más destacados del periodo romántico y moderno, como por ejemplo la sonata de Franz Liszt en Si menor, o la sonata numero 2 op. 35 de Frédéric Chopin. de esta manera se retrata su evolución a lo largo de la historia. Sin embargo, debido al programa curricular y a diferentes factores característicos de cada estudiante a los que los maestros deben prestar mayor atención para garantizar una buena evolución en el proceso de sus alumnos, no se alcanza a profundizar en las peculiaridades de otras obras. Por estas y otras razones, los estudiantes suelen ver las sonatas románticas o modernas desde una perspectiva clásica buscando una estructura similar y en algunas ocasiones cometiendo errores en su análisis. A partir de lo anterior surge la siguiente pregunta de investigación de este trabajo.

¿Beneficiaria analizar la Sonata nº 3 Op 28 de Sergei Prokofiev desde un punto de vista analítico, estructural, técnico e interpretativo a los estudiantes que estén interesados en abordar este tipo de repertorio en el conservatorio de música de la universidad nacional?

2. Justificación

Es menester de los intérpretes al abordar una obra, profundizar acerca del compositor, investigar en su vida y obra y así, trata de entender las condiciones de creación de la misma. De igual manera es necesario realizar un análisis teórico y estructural. Todo este proceso permite abordar la obra de una manera eficiente ayudando al intérprete a realizar una correcta interpretación.

Si se realizara esta investigación con una sonata clásica el intérprete tendría a su disposición una buena cantidad de textos analíticos, sin embargo, la tarea se complica con obras contemporáneas, donde la forma sonata conservo la esencia de su estructura, pero continúa evolucionando gracias a los aportes de diferentes compositores.

La escasa bibliografía de estas obras, a la cual los estudiantes del conservatorio tienen acceso, dificulta el entendimiento de las mismas. Los intérpretes usualmente abordan estas obras con una perspectiva clásica, si bien comprendiendo a grandes rasgos algunos aspectos importantes, es posible que obvien o tergiversen características estilísticas propias del compositor. Por tal motivo este trabajo busca realizar un aporte a los intérpretes exponiendo algunos rasgos característicos del lenguaje musical de Prokofiev en sus obras.

3. Objetivos

4.1 Objetivo general

Realizar un análisis de la Sonata nº 3, en la menor, op.28 de Sergei Prokofiev, clarificando elementos importantes en su interpretación.

4.1 Objetivos específicos

- Brindar un contexto histórico del periodo
- Brindar un contexto histórico del compositor
- Crear un sistema de análisis en donde se encuentre el Análisis estructural, teórico e interpretativo

4. Diseño metodológico

El presente trabajo se realiza bajo una mirada cualitativa con un enfoque descriptivo e interpretativo. El enfoque cualitativo propone una mirada desde la experiencia vivida por los diferentes actores que la componen, son investigaciones centradas en los sujetos.

A través del análisis y la observación se podrá obtener diferentes tipos de resultados

5. Marco teórico

5.1 Antecedentes

Como antecedente encontramos una monografía de grado escrita por el estudiante Juan Sebastián Avendaño de la Facultad de Artes del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional De Colombia el título del trabajo, Contextualización de la Sonata n. 2 op. 14 en Re menor de Sergei Prokofiev. Este trabajo tiene como objetivo Ofrecer un texto de estudio de la Sonata mediante el análisis musical, el contexto histórico en el que se origina y el proceso interpretativo de la misma.

6.2 Forma sonata

Forma instrumental que surge en el Barroco Originalmente, la Sonata podía ser cualquier obra instrumental en contraposición de la cantata que era una obra vocal con acompañamiento instrumental. En la sonata barroca, se clasificaba, según el número de instrumentos, en sonata a solo (para solista y bajo continuo), y trío sonata (para tres instrumentos y bajo continuo), y según su destino sacro o profano en sonata “da camera” (de cámara) con acompañamiento de clave destinada a ser ejecutada en un salón privado, que generalmente consistía en una serie de danzas, y “da chiesa” que eran interpretadas en la iglesia con acompañamiento de órgano.

En el clasicismo la sonata alcanza su forma definitiva como una forma instrumental para un instrumento solo, o dos instrumentos, desarrollada en cuatro movimientos que son independientes, tanto en ritmo como en melodía esta se denominó Sonata Allegro. El primer movimiento está compuesto de tres secciones estas son fundamentales para denominar "sonata" a la obra.

La primera sección se denomina Exposición es en donde se presenta los temas principales, (usualmente son dos, pero en sonatas románticas o modernas pueden existir más temas) con tonalidades y carácter diferentes unidos por un fragmento musical que denominaremos puente. El primer tema se encuentra en el tono principal, el puente es usado para modular a la dominante en donde se expondrá el segundo tema y se concluye la exposición con una cadencia. Algunas sonatas poseen introducción esta puede o no tener material temático usado en la exposición.

La segunda sección se denomina Desarrollo, esta sección es donde el compositor crea tensión gracias a un grupo de modulaciones, puede presentar alguno de los temas, pero no en la tonalidad original. La última sección se denomina Recapitulación o "Reexposición" en esta se retoma nuevamente el material de la exposición (puede ser solo un tema, o los dos según el gusto del compositor) con algunas variantes, la forma sonata puede tener una coda o un tema de cierre.

El segundo movimiento es de tiempo lento y con forma ABA o tema con variaciones es un movimiento lírico, el tercer movimiento es de carácter fresco de baile, suele ser un minué ABA (que se sustituye por el "scherzo" en el Romanticismo) el cuarto movimiento es rápido suele adoptar forma sonata o rondó-sonata (ABA- desarrollo C -ABA).

La forma alcanzó un auge especial como sonata para piano (solo) y como sonata para violín (acompañado por un instrumento de teclado). Si la obra, con forma de Sonata Allegro, es para un instrumento solista o para dos instrumentos combinados, (violín y piano, clarinete y piano, flauta y piano, etc.) lleva el nombre de Sonata. Por ejemplo, las 32 Sonatas para piano de Beethoven; o las Sonatas para Violonchelo y piano de Brahms, o la Sonata para violín y piano de Cesar Franck. Esta se denominará así, "sonata". Si la obra es para tres o más instrumentos, entonces lleva el nombre de la cantidad de instrumentos combinados, como trío, cuarteto, quinteto, sexteto, etc. Por ejemplo, los Tríos de Beethoven, los Cuartetos etc. Cuando la Sonata es para orquesta pasa a denominarse Sinfonía, y si además de ser para orquesta tiene un instrumento solista, se llama Concierto salvo excepciones, las denominadas Sonata, Sinfonía, Cuarteto, o Concierto constituyen la misma estructura que es la de Sonata Allegro.

Hay excepciones a esta regla, como sucede, por ejemplo, con algunas Sonatas de Beethoven, así como con las Sonatas para piano de: Chopin, Brahms o, la Sonata en si menor de Liszt, como Sonata cíclica, está escrita en un solo movimiento. También cabe aclarar la diferencia entre la sonata como género y como forma. Recordemos que en el periodo barroco el termino sonata era atribuido a música para ser "tocada" en contraposición a la cantata, este término no infería alguna forma o estructura en las obras, si bien los compositores del periodo clásico consolidaron la forma allegro de sonata, aun así, algunas obras de este periodo son denominadas "sonata" sin poseer la estructura anteriormente enunciada.

6.3 Mitad del siglo XIX

El repertorio instrumental de la mitad del siglo XIX giraba en torno a las obras de los compositores alemanes y austriacos, desde Bach hasta Brahms, los compositores de los diferentes países buscaron un estilo propio e individual, poniendo su toque personal a estructuras y estilos musicales del pasado. En esta búsqueda y transformación encontraron el folklor como una herramienta para crear un idioma y un estilo nacional propio como por ejemplo Edvard Grieg quien incorporaban melodías y armonías modales, así como ritmos de su Noruega nativa. El principal compositor en buscar y crear un aire tradicional ruso reconocido en occidente fue Mijaíl Glinka. (1804 -1857).

Según Peter Burkholder, Donald Grout, Claude Palisca, en su historia de la música. Dentro del nacionalismo musical ruso se pueden encontrar dos tendencias. Los nacionalistas y los modernistas, la primera idealizaba la especificidad rusa, las segundas buscaban adoptar la tecnología y el tipo de educación occidental. Con un programa de formación basado en el modelo occidental. Antón Rubinstein (1829-1894), pianista virtuoso y prolífico compositor, fundó el Conservatorio de San Petersburgo en 1862 y Su hermano, pianista, Nikolai Rubinstein (1835-1881), fundó el Conservatorio de Moscú en 1866 sobre pautas similares.

Musicalmente podemos inferir que también existían dos tendencias una conservadora que buscaba mantenerse dentro de los parámetros occidentales, mientras la otra procuraba exaltar el nacionalismo ruso.

Como ejemplo de la primera tendencia tenemos a Chaikovsky (1840-1893). uno de los más importantes compositores rusos de mediados de siglo XIX quien estudio con Anton Rubinstein en el Conservatorio de San Petersburg (el mismo sitio en donde Prokofiev estudiaría), y más tarde se convertiría en profesor del Conservatorio de Moscú. trataría de unificar las dos tendencias, pero siempre desde los parámetros estilísticos occidentales.

Y en contraposición encontramos a el grupo de los cinco, Balakiref (1837-1910) en único con una formación convencional en música, Alexander Borodin (1833-1887), Cesar cui (1835-1918), Musorgsky 1839-1881) y Rimski korsakov (1844-1908) quienes incorporaron aspectos de la música folclórica rusa, como escalas modales, cantos tradicionales patrones rítmicos no convencionales como 12/8,5/4 entre otros.

6.4 El siglo XX

El siglo xx es una de las épocas de la cual tenemos más vestigios. Las innovaciones tecnológicas como la grabación y el cine nos dan un punto para analizar a los compositores y su estilo. Así mismos géneros de música popular como el jazz, el Rag time, los musicales, entre otros, emergieron en este siglo.

En el contexto de la música clásica los compositores del siglo XX tuvieron la necesidad de competir con la música del pasado. Tanto los intérpretes, como el público adoraban las magníficas obras de Mozart o Beethoven, los compositores debían ofrecer algo nuevo y característico, manteniéndose en los cánones del pasado, de esta manera crearon música original que fuera digna de interpretarse junto a las obras maestras de otras épocas.

En respuesta a esta búsqueda algunos compositores abandonaron la tonalidad, otros la acentuaron como parte de la herencia del Romanticismo. Gracias a esto en el siglo XX surgieron diferentes técnicas compositivas y una gran variedad de estilos musicales.

Como, por ejemplo, Strauss con su música programática exacerbada o Debussy con su impresionismo y exotismo, o Scriabin con su sinestesia o Falla buscando materiales autóctonos españoles. de igual manera en Rusia Rachmaninov y Scriabin compañeros de clase en el Conservatorio de Moscú, siendo fieles a la escuela, mantuvieron al margen la tradición autóctona rusa dando prioridad a sus herencias clásicas y al mismo tiempo creando un lenguaje musical individual y propio. Otros compositores como por ejemplo Alban Berg (1885-1935) Aton Webern (1883-1945) estudiantes de Arnold Schonberg (1874-1951) padre de la atonalidad y el dodecafonismo, en su búsqueda de un sonido propio se alejaron más de la tradición clásica.

Por su parte en Rusia Igor Stravinsky (1882-1971) experimentaba con el nacionalismo ruso, creando una voz individual y personal a través de la tradición y el folklor. No obstante, Stravinsky se terminaría alejando de sus raíces rusas, creando así una nueva corriente musical, esta corriente rechaza el individualismo y las emociones elevadas del romanticismo buscando nuevamente una aproximación a la música culta de accidente de los siglos XVIII esta nueva corriente se denominó el neoclasicismo, algunos compositores franceses que escribieron obras influenciados por esta corriente fueron. Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Germaine Tailleferre (1892-1983), Georges Auric (1899-1983) y Louis Durey (1888-1979) apodados el grupo de los seis por un periodista francés que trataba de hacer una comparación con el grupo de los cinco.

6.5 La unión soviética

Al instaurarse la unión en 1922 el gobierno impondría severos controles sobre las artes, después de la revolución toda forma de arte estaba fuertemente vigilada. Mantener este control constante en la población no era tarea fácil y existieron épocas donde las libertades emergían, gracias a esto entre los compositores, surgieron dos tendencias. La Asociación para la Música Contemporánea que buscaba continuar las tendencias modernistas establecidas por compositores antecesores a la guerra, que promovía los nuevos lenguajes musicales de occidente y de algunos compositores rusos. Y la Asociación Rusa de Músicos Proletarios, que buscaba música simple tonal, Fácil de entender por las masas con textos alusivos al socialismo.

Cuando Stalin se consolidó en el poder en 1929, las disidencias fueron abolidas y se consolidó la Unión de Compositores Soviéticos. Que buscaba un lenguaje sencillo, centrado en la melodía, a menudo apoyados en los estilos folclóricos con textos patrióticos socialistas. El interés, y las composiciones en los estilos modernistas fueron condenados como “formalismo”. Compositores como Prokofiev y Shostakovich fueron acusados de formalismo en su momento, Prokofiev por su parte en sus últimas obras intentó escribir en un estilo más sencillo tratando de acoplarse al régimen.

En síntesis, podemos ver como en el siglo XIX los compositores rusos estaban entre la dicotomía de conservar las raíces clásicas, camino que posteriormente llevaría las innovaciones realizadas por los diferentes compositores en el siglo XX. o continuar por una senda folclórica, conservando el lenguaje musical ruso. Esta senda sería usada en siglo XX por la unión soviética como estandarte de sus ideales, impidiendo a los artistas explorar a profundidad sus habilidades.

6.6 Sergei Prokofiev

Nació en la villa de Sontsovka en abril de 1891 donde su padre, agrónomo de profesión, trabajaba administrando una gran cantidad de tierra, allí Prokofiev viviría sus primeros años, su madre pianista aficionada fue quien lo introdujo a la música académica desde su niñez, acercándolo a los principales compositores como Mozart, Beethoven, Chopin entre otros, en sus primeros años de vida ya demostraba sus dones musicales, según describe el compositor en su autobiografía - "el proceso de escribir música me impresionó mucho y pronto aprendí a "escribir" música por mí mismo"- . A sus seis años escribió un vals, una marcha, un rondo y de esta manera siguió realizando pequeñas composiciones a pesar de vivir en un aislamiento cultural debido a su locación.

A la edad de ocho años el visito Moscú con sus padres donde asistió a diferentes presentaciones culturales como la opera de fausto, o la opera del príncipe Igor con música de Aleksandr Borodín. tal fue su impacto que al regresar a Sontsovka escribió su primera ópera, que llamo The Giant en 1900 y lo inspiro a escribir otra llamada Desert Islands.

En 1902 cuando regreso a Moscú por segunda vez, gracias a un amigo de la familia conoció al pianista, compositor y profesor del conservatorio de Moscú, Sergei Tanéyev, uno de los músicos más respetados de su tiempo y maestro de Rachmaninov, Scriabin y Medtner. Prokofiev toco para él la obertura de Desert Islands gracias a esto y por recomendación de Tanéyev, su alumno Reinhold Glière fue a Sontsovka a impartir algunas clases a Prokofiev.

Glière enfatizo sus enseñanzas en aspectos tradicionales, combinando armonía con composición e incluso algunos pequeños partes de orquestación, que ayudaron a Prokofiev a escribir su sinfonía en sol mayor, dicha sinfonía seria evaluada duramente por

Tanéyev, argumentando acerca de la simplicidad de las armonías. este comentario quizá fue el primer impulso para que Prokofiev iniciara sus experimentos armónicos, según Boris Berman - “ciertos rasgos de su estilo posterior como su energía rítmica su inclinación por personajes humorísticos, así como un tema emocional generalmente activo en lugar de reflexivo se pueden rastrear en sus primeras obras”-.

Prokofiev en su adolescencia era hijo único obediente fuertemente influenciado por sus padres fue educado en su hogar y en 1904 fue admitido en el conservatorio de San Petersburgo él y su madre se mudaron a la capital entre sus maestros estaban Rimsky Korsakov Glazunov y Anaatoly Lyadov. En sus años de conservatorio Prokofiev continuo por una línea conservadora si mostraba algún interés por experimentar, ya que era reprimido por sus maestros quienes no le permitían salirse del camino convencional.

Sus primeras muestras de un lenguaje musical nuevo más atrevido sucedieron en 1908 cuando comenzó a asistir a las “noches de música contemporánea” donde pudo escuchar música nueva escrita en Rusia y en el extranjero y donde él se animaría a interpretar obras propias en donde exploraría nuevo lenguaje, como por ejemplo sus cuatro estudios op 2 en donde encontramos este motor rítmico virtuoso, o en sus cuatro piezas para piano op 3 donde explora sonoridades.

En el año de 1910 Prokofiev exploró otras facetas musicales bajo la inspiración de Sergei Diaghilev, (un famoso empresario ruso, fundador de los Ballets rusos). Una de estas facetas era un estilo bárbaro, rudo y primitivo exhibido en la Suite Escita, op. 20 entre el verano de 1914 y finales de 1915. El propio autor dirigió el estreno el 29 de enero de 1916, en San Petersburgo, originalmente escrita para un ballet de Diaghilev que se titulará Ala y Lolly, (ballet que no se estrenaría). Prokofiev dejó la obra en una suite orquestal, con una duración de 20 minutos, con cuatro movimientos programáticos. Este estilo rudo con melodías líricas de escritura vanguardista también se aprecia en su segundo concierto para

piano op. 16 compuesto entre 1912 y 1913. La segunda fue su intento de crear obras al estilo folclórico ruso eso por petición de Diaghilev, quien afirmaba que el compositor había olvidado como hacerlo.

En la primavera de 1914 a la edad de 23 años Prokofiev se graduaría del conservatorio habiendo terminado el curso en piano, dirección y composición Ese mismo año Prokofiev ganó el concurso de piano del conservatorio con su segundo concierto para piano y continuaría trabajando junto con el famoso empresario de ballet Diaghilev.

El comienzo de la revolución rusa en 1917 evoco la simpatía de Prokofiev, su reacción fue similar a la de muchos artistas que aspiraban al rejuvenecimiento artístico. Sin embargo, el abandonaría el país en 1918 pero no por razones políticas sino más bien artísticas. a pesar de sus largos viajes Prokofiev se consideraba política y musicalmente soviético.

Su primer destino fue Estados Unidos de América, al que llegó vía San Francisco y donde actuó principalmente en las ciudades de Chicago y Nueva York. Realizo conciertos como pianista e intentó suerte como compositor, estrenando obras como El amor de las tres naranjas en 1921. Luego de considerar que sus obras no eran lo suficientemente apreciadas por el público estadounidense, se dirigió hacia Europa. Instalándose definitivamente en París, ciudad a la que siempre regresaría después de sus giras como concertista. Al mismo tiempo, durante su estadía europea Prokofiev siguió componiendo otras obras instrumentales tales como su Sinfonía no. 2 (1925) o el Concierto para piano no. 3 (1921). A pesar de su trabajo constante, sus obras no contaron con una buena acogida por el público posiblemente debido a que Francia Prokofiev compitió directamente con Igor Stravinski. Sin embargo, en París Prokofiev probó diferentes estilos y lenguajes musicales incursionó en la escritura compleja, disonantemente cromática como en su sinfonía n.2 o en su concierto para piano núm. 5, op. 55 (1932).

En 1927, realizó una gira de concierto por la unión soviética encontrándose con una gran aprobación por el público, esta recepción alentó a Prokofiev que posteriormente realizaría varios viajes a Rusia, para finalmente regresar a Moscú en el año de 1936 en donde permanecería hasta el final de sus días. En su estadía en la unión compuso mucha música para el régimen como películas operas entre otras, compuso a finales de 1939 sus últimas sonatas la numero seis, siete y ocho para Piano, conocidas con el nombre de “Sonatas de Guerra” que fueron estrenadas por íconos del Piano como Sviatoslav Richter y Emil Gilels a principios de la década del 40. Algunas obras de este periodo poseían una fuerte crítica a la opresión del régimen de Stalin, al final de su vida opto por un estilo más sencillo esto talvez debido a su estado de salud, que limitó considerablemente sus capacidades. Prokofiev murió a la edad de 61 años, el 5 de marzo de 1953.

Podemos inferir que la música de Prokofiev a través de los años se encontró en constante cambio y la podemos agrupar en tres secciones. La primera transcurre en sus años de conservatorio en donde vemos aun Prokofiev ligado al clasicismo en donde apenas iniciaba sus experimentos. En la segunda ocurre en sus viajes en donde su música estuvo en constante cambio y el compositor busco estar a la par de las exigencias del público y de sus colegas músicos. Y por último en su regreso a la unión soviética en donde su música sufrió la opresión del régimen y se acercó más a el folklor ruso.

Prokofiev logro consolidarse en la música gracias a un lenguaje único en donde podemos agrupar las siguientes líneas características. La primera fue la línea clásica tal vez influenciado desde la niñez por las obras que escucho interpretar a su madre, o por la rigurosidad con la que fue educado en sus épocas en el conservatorio. A lo largo de su obra siempre encontramos alguna mirada al pasado esta línea toma una forma neoclásica como por ejemplo en sus sonatas o con la imitación movimientos de suite como gavota o

minuets del siglo XVIII con como ejemplo romeo y Julieta el minuet "The arrival of The guests".

La segunda línea es la tendencia moderna que tal vez surge desde los comentarios desde Tanéyev quien sembró sin quererlo la curiosidad de explorar nuevas armonías y sonoridades. Y insto a compositor a buscar un lenguaje propio con emociones poderosas esta exploración la podemos ver en sus primeros op. Como en su sugestión Diabólica, o Sarcasmos op.17, o el Quinteto op.39.

La tercera línea es la "tocata" donde vemos estos ritmos enérgicos que se asocian directamente a la música para teclado en donde vemos el virtuosismo del compositor y su buena técnica pianística también lo podemos ver en obras orquestales como Scythian suite o en el Pas d'acier.

La cuarta línea es lírica, en todas las obras de Prokofiev encontraremos hermosas melodías que al comienzo el público no considero relevante y no fue hasta más adelante que esta línea tomo una relevancia significativa, la podemos ver en nuestra sonata (numero 3 op. 28) en el segundo tema o en el cuento de hadas op3.

En la quinta línea "grotesca" el compositor argumenta en su autobiografía que preferiría que esta línea se describiera como los diversos grados del Scherzo: capricho, risa, burla. En esta línea vemos como Prokofiev busca sorprender al público con secciones de carácter totalmente opuesto y de esta manera jugar con la expectativa de la audiencia.}

6.8 Estructura de la sonata no 3 de Prokofiev

Sonata nº 3, en la menor, op.28, al igual que las sonatas anteriores procede de su época de estudiante, debido a que retoma material de sus notas que datan de su época de conservatorio, escrita en base a sus primeros bocetos en 1907, terminada en 1917 y estrenada el 15 de abril de 1918. consta de un solo movimiento. - “es uno de sus trabajos más cuidadosos hay una sensación de que el joven compositor se esfuerza por demostrar su capacidad para componer una sonata "real" con un gran clímax romántico, escritura pianística efectiva y desarrollo motivico detallado.”- Boris Berman.

Una mirada más cercana revela que la sonata usa varios motivos cortos sus bloques de construcción más importantes (marcados a y b) aparecen en el primer y el segundo tema, respectivamente. Estos motivos se basan en una mera idea de tres notas.

A)

The image shows a musical score for the first movement of Prokofiev's Sonata No. 3, Op. 28. The score is in G minor and 3/4 time. It shows the first two measures of the first theme. The first measure contains a three-note motif (G4, Bb4, D5) which is boxed and labeled 'a'. The second measure contains a three-note motif (Bb4, D5, F5) which is boxed and labeled 'b'. The score includes dynamic markings 'p' and 'dim.' and various articulations like slurs and accents.

B)

Musical score for piano, measures 1-4. The right hand has a melodic line with a slur over measures 2-4. The left hand has a descending arpeggiated accompaniment. Dynamics include *p semplice e dolce* and *legato*.

Otro par de motivos (c y d), también juegan un papel importante en la composición, El primero es un arpeggio ascendente, se presenta en el primer tema. El segundo, introducido en la sección del puente, es un arpeggio también, pero ahora descendente.

C)

Musical score for piano, measures 5-6. The right hand has a melodic line with a slur over measures 5-6. The left hand has an ascending arpeggiated accompaniment. Dynamics include *p secco*.

D)

Musical score for piano, measures 7-8. The right hand has a melodic line with a slur over measures 7-8. The left hand has a descending arpeggiated accompaniment. Dynamics include *pp*.

c 3885 κ

Otro aspecto unificador de la sonata es su organización rítmica. La mayor parte se basa en el impulso incesante de los trillizos. En su contexto, dos fórmulas rítmicas se hacen constantes en la composición. Uno es el ritmo punteado, corchea, silencio de semicorchea y corchea (f).

f)



otra es su versión más lenta, presentada por primera vez en el segundo tema. Dos corcheas y una negra.

g)



La sonata inicia con el acorde mi mayor acorde dominante de la tonalidad inicial (la menor), la reiteración de este acorde retrata el allegro tempestuoso que es la designación de tiempo indicada por el compositor al inicio de la obra, esto acompañado con unas notas cromáticas en la mano izquierda motivo rítmico importante como material de construcción a lo largo de toda obra, la sonata inicia con esta introducción mientras en la mano derecha anuncia con este arpeggio en re el material temático del primer tema.

La introducción termina en el compás dieciséis donde inicia automáticamente el primer tema en la menor, este posee dos secciones la primera tiene un carácter liviano inicia con un arpeggio ascendente en la menor y una melodía clara. La segunda sección inicia en el compás veinte con un carácter totalmente diferente un poco más pesado y contundente, aunque aún en un matiz piano el compositor recalca este cambio escribiendo “seco “en la

partitura. Estos cambios de carácter repentinos según Berman son otro elemento característico en toda la sonata.

El puente inicia con un acorde de la menor, nuevamente con el ritmo de tresillos ritmo ya recurrente. Inicia con un matiz pianísimo creando un carácter de misterio y ansiedad, también encontramos el mismo patrón rítmico del primer tema repetido en distintas ocasiones (f), esta sección termina en el compás cincuenta y dos con unas octavas que se asemejan a la melodía del primer tema.

Para iniciar el tema dos Prokofiev escribe una escala cromática ascendente en la mano derecha que según Berman está escrita a manera de canción rusa oscilando entre do mayor y la menor Prokofiev este segundo tema al igual que el primero, consta de dos secciones la primera sección tiene una escritura coral son cuatro voces donde la voz del tenor crea movimiento con una serie de escalas la armonía sigue variando entre la menor y do mayor. En la segunda sección el carácter cambia es más movido para terminar en do mayor y de esta manera dar inicio al desarrollo.

Tema dos, sección uno.



The image shows a musical score for the first section of Theme 2. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur over it, indicating a continuous phrase. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments. The tempo and articulation markings are *p* (piano) and *legato*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 based on the note values.

Tema dos, sección dos.



El desarrollo inicia con fuerza nuevamente llamando el tiempo de allegro tempestuoso ambas manos haciendo el ritmo de tresillo junto al ritmo que se ha repetido por toda la pieza corchea silencio de semicorchea corchea (f) este motivo será variado en el compás ciento uno con un fuerte estacato en la mano izquierda seguido de una escala por terceras esta sección rítmica y marcada termina en el compás ciento catorce en donde aparece nuevamente una melodía reconocible.



Es la segunda mitad del segundo tema que está siendo desarrollado por la mano derecha mientras la izquierda, toca el motivo de la primera parte del mismo tema. este material ahora toma el papel principal en el compás ciento dieciocho en donde los fragmentos del primer tema son presentados por la mano derecha con imitaciones en la izquierda.

En el compás ciento veintitrés el carácter cambia por completo, la obra introduce el segundo tema sección uno, acompañado de los tresillos en la mano izquierda que se mueven cromáticamente en el compás ciento veintiocho el tiempo se reduce nuevamente para que la melodía del segundo tema tome más protagonismo, pero en el compás ciento treinta idos nuevamente retoma el tiempo animado, la mano derecha tiene la sección dos del tema dos, mientras que las octavas en la mano izquierda toca por casi todo el teclado la sección uno del tema dos.

Nuevamente el carácter cambia rápidamente en el compás ciento cuarenta el mismo patrón del motivo b suena por todo el teclado subiendo hasta un clímax. Suben en el registro, alcanzando el clímax del desarrollo con unos arpeggios en la mano derecha y una escala de acordes en la mano izquierda para terminar el desarrollo en un acorde de mi menor.

La recapitulación inicia con una nota del acorde anterior en donde inicia nuevamente el ritmo de tresillos en matiz piano esto es tomado del puente, el tema retoma paulatinamente hasta el compás ciento sesenta cinco donde aparece nuevamente en su totalidad la segunda sección del primer tema, en el compás ciento ochenta y nueve aparece brevemente apenas reconocible y en el compás ciento noventa y nueve aparece en las voces intermedias el tema dos omitiendo la segunda mitad del mismo hasta llegar a la coda.

La coda inicia con un ritmo nuevo los tresillos pasan a un segundo plano logrando así un cambio, el motivo inicia en un registro bajo y va subiendo poco a poco mientras la última parte del segundo tema suena en el compás doscientos veinte tres. la sección del puente regresa en el compás doscientos treinta y dos acompañada de un súbito piano que termina en el compás ciento treinta y ocho. Los pasos decisivos del motivo b van seguidos de acordes repetidos hasta llegar a la tónica.

7. Interpretación

La sonata inicia con un allegro tempestuoso logrado gracias a los tresillos en donde se evidencia este motor rítmico característico en Prokofiev que se mantendrá a través de toda la obra, se debe tener cuidado con las notas iniciales no deben tener pedal deben ser claras y percutidas en los acordes de la mano derecha hay que tratar de poner más peso en la nota superior para que cante un poco más el pedal debe cambiar cada cuatro tiempos procurando no ensuciar, este inicio debe sonar percutido mas no ruidoso hay que tener cuidado de no poner mucho pedal.

En el compás número tres las notas de la mano derecha deben ser pesadas pero el arpeggio debe sonar muy lirico, cantado sin romper la línea melódica se debe usar todo el peso del brazo mientras la mano izquierda tiene nuestros tresillos que crean esta atmosfera tempestuosa, estos tresillos deben ser bien articulados con los dedos. Recomiendo, para el estudio, hacer un pequeño acento en el segundo y tercer tiempo de cada compa justo después del salto.

En el compás dieciséis donde inicia el tema principal es necesario cuidar la melodía justo como está escrita con el silencio de semicorchea, la mano izquierda no debe estar demasiado articulada la voz intermedia debe ser más importante con esta se podrán guiar los matices de esta frase, en el compás veinte donde inicia la segunda sección del tema principal es necesario una relajación total de la muñeca para llegar a ese matiz piano y al mismo tiempo lograr una buena línea melódica en lo posible sin pedal.

En el compás veintisiete donde inicia el puente se debe cuidar el pedal en lo posible mejor no usarlo el ritmo es esencial que el pulso a través de los tresillos este estable en todo el puente, en el compás treintaicuatro hay un pequeño punto climático, pero no debe ser mayor que el del compás cuarentaicuatro en ambos puntos el pedal debe ir con la mano izquierda procurando ligar bien los arpegios, en la mano derecha la línea melódica debe estar fragmentada el movimiento de la muñeca es esencial.

Toda la sección del puente debe ser muy piano, exceptuando los puntos mencionados anteriormente, se debe buscar un carácter de ansiedad, la sección final del puente en el compás cuarentainueve y cincuenta se evocan a los glissandos de un violín son dos compases en donde se busca un efecto sonoro para en el compás treinta y dos terminar con el tema este no debe ser golpeado debe ser muy lirico, pero imponente.

El inicio del segundo tema no debe ser muy lento la escala en la mano derecha no debe ser muy articulada y los bajos deben ser pesados, el inicio del segundo tema en el compás cincuentaiocho debe ser muy delicado buscando cuidar las líneas melódicas, cada una de las cuatro voces debe ser significativa y debe cantar. en la mano derecha las dos voces son importantes y deben resaltar sin opacar la una a la otra mientras tanto la mano izquierda, la voz del tenor crea movimiento en la frase, alternando la armonía entre la menor y do mayor, la voz del bajo indica las cadencias. Esto mismo ocurre en el compás sesenta y seis solo que ahora el carácter es un poco diferente, en el compás setenta la mano izquierda tiene un acompañamiento armónico más rico el tema se repite, pero ahora sube una octava en el teclado, mostrándonos otra característica compositiva en donde los temas se muestran a través del teclado transformándose.

En la segunda sección del segundo tema en el compás setentaiocho es más animada sin embargo la mano izquierda no debe sonar más que la derecha esta sincopa debe ser discreta, en el balance sonoro la mano derecha debe primar sobre la izquierda, la mano derecha debe tener la prioridad. En el compás ochentaiocho aparece nuevamente la melodía que no debe ser interrumpida por las sincopas en la mano izquierda y la frase debe llegar al compás ochenta y seis en donde la mano izquierda debe darle prioridad a la voz del tenor mientras que en la derecha la soprano continua con una delicada melodía lírica que va en disminuyendo hasta llegar al final del segundo tema.

En el inicio del desarrollo volvemos al allegro tempestuoso en donde los tresillos deben ser claro y percutidos es mejor no usar el pedal hasta el compás noventa y seis en donde el tema se hace claro y sonoro como si fueran las trompetas de una orquesta, en el compás ciento tres los tresillos de la mano izquierda son esta característica compositiva de broma "grotesca" de Prokofiev ,en la mano derecha el tema rítmico debe ser claro y la nota larga del tercer tiempo puede tener pedal en especial en el compás ciento siete.

En el compás ciento once nuevamente es un efecto, en donde se busca emular los glissandos de los violines no se debe pasar por alto la articulación de la mano izquierda y mucho menos el disminuyendo hasta llegar al compás ciento catorce, en donde nos encontramos con una cálida melodía que no debe ser opacada por el acompañamiento de las semicorcheas. En el compás ciento dieciocho los saltos de la mano derecha no deben sonar interrumpidos con sus imitaciones posteriores en la mano izquierda.

Se debe cuidar en el compás ciento veintitrés que el cambio de ritmo no sea muy abrupto no se debe tocar muy lento para dar más margen al compás ciento veintiocho en donde la melodía debe ser muy cantáble y más lenta aún. En el compás ciento treinta y dos el “piú animato” debe ser tomado con calma se debe jugar entre la voz de la soprano y el bajo, los saltos en la mano izquierda no deben ser golpeados, acá nuevamente podemos ver la característica de Prokofiev de exponer el tema usando la amplitud del teclado pasando por todos los registros del mismo, esta misma característica la veremos en el compás ciento cuarenta, en donde la síncopa de la mano izquierda no debe ser muy fuerte y el tiempo tiene que continuar estable hasta el compás ciento cuarenta y cuatro y ciento cuarenta y cinco en donde aparece “alargando” en la partitura, este punto climático debe ser la nota “si” natural justo para en el compás ciento cuarenta y seis tocar la nota “do” en este fortísimo.

Este pasaje en donde se culmina el desarrollo es exigente técnicamente desde el compás ciento cuarenta y seis las notas repetidas en la mano derecha no deben ser muy fuertes el pulgar debe estar en completa relajación y el peso de la mano debe estar apoyado en la melodía los acordes de la mano izquierda deben ser muy ligeros y percutidos las notas bajas en cambio sí deben ser pesadas dando apoyo a la mano, se debe cuidar el pedal, puesto que es muy fácil ensuciar el pasaje, en el compás ciento cincuenta y tres la nota “mi” de la mano derecha debe cantar sobre las demás notas de esta manera será más fácil dejarlo en el compás siguiente.

En el inicio de la recapitulación es importante que el ritmo este estable es fácil perder el pulso con estos tresillos, en el compás ciento ochenta y uno al ciento ochenta y siete los arpeggios de la mano izquierda deben ser claros apoyados por el pedal mientras la melodía en la mano derecha es interrumpida por el silencio.

El pasaje que inicia en el compás ciento ochenta y nueve y va hasta el ciento noventa y seis la voz del tenor que está en la mano izquierda debe tener prioridad es un pasaje difícil además que está en pianísimo, es necesario que la muñeca de la mano derecha este muy flexible y relajada. En la coda que inicia en el compás doscientos cinco el movimiento cromático en el pulgar de la mano izquierda debe tener cierta importancia, ese estacato debe ser logrado con el solo movimiento de los dedos para tener claridad, el compás doscientos veinte dos el segundo acorde de fa menor no debe sonar más que el primero. En general toda la coda se busca un sonido clásico en donde la técnica pianística es puramente con el movimiento de los dedos.

7 Conclusiones

- Se concluye que gracias a este sistema de análisis podemos observar los rasgos característicos en la música de Prokofiev, que no solo están presentes en su música para piano, sino que estas mismas características se aprecian en toda su obra como sus óperas, sus ballets etc.

La sonata no.3 op 28 a pesar de ser una obra compuesta en su época de conservatorio, en esta ya podemos percibir todas las líneas de composición características con las cuales Prokofiev logro su estilo característico. Vemos su línea melódica en particular en el segundo tema, percibimos su línea de juego o “grotesca” en la sección del desarrollo con su juego de terceras cromáticas en la mano izquierda, su perfil clásico, ya que la sonata mantiene su estructura tradicional a pesar de estar en un solo movimiento, en mi opinión la técnica percutida con la que debe ser interpretada también es un rasgo característico clásico, su línea tocata que está presente en el ritmo atresillado, ansioso y virtuosos y su línea moderna que la percibimos a través de recursos compositivos propios del siglo XX como la modalidad o el contrapunto exacerbado.

- Cabe anotar que el presente trabajo junto a la monografía de grado escrita por el estudiante Juan Sebastián Avendaño presentan un punto de partida para que los pianistas de la Universidad Nacional incluyan más en su repertorio obras del Prokofiev y de otros compositores del siglo XX

9 Bibliografía

- Neil Minturn: The music of Sergei Prokofiev
- Sergei Prokofiev autobiografía
- David Dubal: The art of The piano
- Boris Berman Prokofiev's piano sonatas a guide for the listener and the Performer
- Peter Burkholder, Donald Grout, Claude Palisca: historia de la música occidental séptima edición
- JAIME INGRAMJAÉN: orientación musical 2001
- .Review Reviewed Work(s): Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s by Deborah Mawer; The Music of Sergei Prokofiev by Neil Minturn; JSTOR. oxford journals
- Baña, Martín

Sergei Prokofiev en la Unión Soviética. Una revisión historiográfica y musicológica. Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina