

1. CONTEXTO HISTÓRICO

Desde el año 1932 hasta el año 1936, la vida de Prokofiev tuvo una serie de cambios significativos que fueron decisivos tanto para su música como para su carrera como compositor. Prokofiev, al contrario de compositores como Rachmaninov y Stravinsky, decide instalarse nuevamente en Rusia luego de permanecer en el exilio. El momento exacto de esta decisión y los motivos que la alentaron no son claros; el Diccionario Grove¹ especula que, a pesar de haber estado en occidente, Prokofiev nunca había dejado de sentirse ruso y extrañaba mucho el apoyo y la confianza de sus amigos Myaskovsky, Derzhanovsky, Meyerhold y Asaf'yev quienes eran su estímulo vital; esta opinión del Grove no difiere mucho de la expuesta por Giseller Schubert² quien afirma que Prokofiev estaba sufriendo en esta época una crisis como compositor y esperaba que al volver a “casa” él encontraría apoyo práctico y moral. Prokofiev se instala definitivamente en Rusia en el verano de 1936 con la llegada de su esposa y familia.

Rusia, en la década del 30, tuvo un clima político bastante turbio debido a que Stalin implantó un control vasto y sin precedentes sobre toda la sociedad rusa. Dicho control se extendió también a la música y a las artes. Prokofiev no estaba muy involucrado con la política y a lo mejor pensó que dicho control no iba a afectarlo mucho debido a la aparición de resoluciones como las del Comité Central en 1932, “En la reconstrucción de organizaciones artísticas y literarias”, que daban señales de esperanza contrastando con el continuo crecimiento del régimen. Sin embargo, la música también entró a ser vigilada por el gobierno, y el Comité Central, tras la disolución de la RAPM (Asociación rusa de músicos proletarios), estableció lineamientos generales para los compositores y su música.

¹ MCALLISTER, Rita. Dictionary of Music and Musicians. 6 ed. Estados Unidos : Macmillan Publishers Limited, 1980. v.15, p. 294-295

² SCHUBERT, Giseller. Prokofiev: Romeo and Juliet. En: Abaddo Prokofiev Romeo & Juliet Excerpts Berliner Philharmoniker (CD). Alemania : Deutsche Grammophon, 1997. p. 6

En ese momento, Rusia consideraba decadentes las “tendencias progresistas de occidente” y, a partir de la condena pública del diario ruso “Pravda” a Shostakovich y de la censura de sus obras *Le pas d'acier* y *The Gambler*, la música de Prokofiev estuvo altamente influenciada por el régimen. Esta influencia y los lineamientos generales de su música en este período pueden ser percibidos en su artículo publicado para The Musical Times titulado *Prokofiev explica*. En este artículo se logra ver un manifiesto de sentimiento de culpa por “atonalismo” cuando habla de que los formalismos y la artificialidad no deben ser prioritarios a la expresión y más concretamente cuando dice³: “Las masas de gente común no entienden esas complicaciones formalistas...yo - así como ellos dicen – no estoy libre de culpa; bajo la influencia de ciertas tendencias occidentales caí en errores de este tipo”. Así mismo, menciona que Alexander Nevski, Trinkspruch, *Romeo y Julieta* y su Quinta Sinfonía son el resultado de la búsqueda de mayor claridad y valor musical en su lenguaje musical después de haber estado en el “camino equivocado”. Más adelante, enuncia que no tiene afinidad con el tipo de escritura atonal y que los momentos aislados de atonalismo encontrados en su música en años recientes tienen la función de mostrar, por contraste, el valor de la escritura tonal. Por último, Prokofiev considera que componer sobre una estructura tonal es similar a edificar sobre una fundación sólida mientras que componer sobre una estructura atonal es similar a edificar sobre arena.

Prokofiev parecía estar claramente de acuerdo con las resoluciones del Comité Central; tanto, que afirmaba que éstas expresaban la voluntad del pueblo. Su mayor preocupación musical en las obras de este período era que el público entendiera y disfrutara sus obras. Su forma de lograr esto era buscando un lenguaje más claro y atractivo, sobre todo en lo que respecta a la melodía. Prokofiev consideraba la melodía lo más importante en su música y siempre trabajó para refinarla a través de sus obras; de igual forma aconsejaba que ésta debía ser fácilmente asimilable por el público aficionado, sin dejar de ser original.

³ PROKOFIEV, Sergei. Prokofiev Explains. En: The Musical Times : And Singing-Class Circular. Vol. 89, no. 1266, (Agosto, 1948); p.233. ISSN 00274666

2. EL BALLETO

2.1. Producción

A partir de 1932, Prokofiev comenzó a aceptar comisiones y a trabajar más cerca de artistas e instituciones soviéticas. En 1934, el Teatro Kirov de Leningrado le encargó un ballet. Prokofiev comenta: “Yo estaba interesado en un tema lírico. Fue sugerido *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Pero el teatro Kirov se retiró y en cambio firmé contrato con el teatro Bolshoi de Moscú”⁴. La música fue compuesta en la primavera de 1935 con la asesoría del escenógrafo Radlov. El Bolshoi rechazó la obra porque consideró que la música era “inbailable”. Prokofiev retomó negociaciones con el Teatro Kirov en el otoño de 1938; sin embargo fue el teatro de Brno el que hizo la primera interpretación de la obra el 30 de diciembre de 1938.

Prokofiev recibió muchas críticas de este estreno, que lo llevaron a hacer una revisión posterior de la obra. El tratamiento del tema fue controversial; Prokofiev había dado a la historia un final feliz en su primera versión; sus razones para esto fueron puramente coreográficas: “los vivos pueden bailar, los muertos no”⁵. Recibió críticas del coreógrafo Lavrovsky quien sentía necesario expandir los números existentes y añadir nuevos, Prokofiev respondió a esto de manera no muy amable diciendo: “Escribí tanta música como era necesaria y no voy a añadir una sola nota. El Ballet está completo así, lo pueden tomar o dejar”⁶. Galina Ulanova, quien fue la primera Julieta y consideraba que toda su carrera artística había sido dirigida y modelada por los Ballets de Prokofiev, también decía que había un miedo general de los bailarines a la música, en parte por los continuos cambios

⁴ SHLIFSTEIN, S. y PROKOFIEVA, Rose. Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences. Hawaii : University Press of the Pacific, 2000. p. 86

⁵ IBID, p. 86.

⁶ IBID, p. 222

rítmicos, en parte porque la textura orquestal era más de música de cámara que de ballet y se hacía difícil de escuchar incluso para los mismos músicos en el escenario; Ulanova comenta: “Nos parecía en el ensayo del primer acto, por ejemplo, que estábamos siguiendo algún patrón melódico nuestro, algo más cerca de nuestra propia concepción de cómo el amor de *Romeo y Julieta* debía ser expresado, que del contenido en la “extraña” música de Prokofiev”.⁷ Al fin Prokofiev, después de escuchar la música desde el mismo escenario en donde estaban los bailarines, toma la decisión de volver a escribir la música y añadir algunas partes.

Después de esta primera puesta en escena del Ballet, justo cuando Prokofiev hace una revisión general de la música, comienza un período donde crece la afinidad y la empatía de los bailarines hacia la música y hacia el compositor y, al fin, la versión final revisada fue estrenada el 11 de enero de 1940 habiendo tenido gran éxito. Ulanova, justo después del estreno, se refirió a este montaje con doble sentido: “Nunca hubo una historia más grande de fuerte dolor que la música de Prokofiev para *Romeo y Julieta*”⁸.

A partir de su estreno, *Romeo y Julieta* se consolida como el primer gran ballet del período soviético de Prokofiev. A través de un bello tratamiento del lenguaje neoclásico, Prokofiev consigue una obra de intenso dramatismo llegando a ser la primera adaptación coreográfica duradera de una pieza de Shakespeare. El historiador inglés Iris Morley⁹ habla del impacto que produjo la obra en él, diciendo que no sólo era el ballet más grandioso que había visto sino el de mayor alcance en su tipo; también narra que la sensación que queda después de dejar el teatro no es sólo de haber visto *Romeo y Julieta* sino dar cuenta de todas las implicaciones estéticas de la obra. También narra el impacto que tuvo en la gente de su época, mostrando cómo los extranjeros que se encontraban en Moscú, debido a la

⁷ IBID, p. 222

⁸ PHILLIPS, Rick. The essential classical recordings: 101 CDs. Canada : McClelland & Stewart, 2004. p. 214

⁹ MORLEY, Iris. 'Cinderella' and 'Romeo and Juliet'. En: Tempo : New Series. no. 11, (Primavera, 1949); p. 31. ISSN 00402982

Conferencia de Ministros Extranjeros, iban dos o tres veces por semana; y se refiere a las palabras de Alexander Clifford en su libro *The Sickle and the Stars*: “El ballet fue *Romeo y Julieta*, aquél tan lleno de color, violencia, emoción y juego de espadas, que alguna gente no soporta más de un acto por noche...Es más bien una mímica elaborada o una ópera sin palabras. La producción es realmente estupenda. Los trajes son maravillosos. Las bailarinas son mujeres de increíble gracia y equilibrio...la puesta en escena y el cambio entre ellas es el más hábil y rápido que he visto...”¹⁰.

2.2. Consideraciones estéticas

Romeo y Julieta Op. 64 es una obra muy equilibrada en calidad musical y fidelidad al argumento original. Ha resultado muy inspiradora para compañías de ballet como el Royal Ballet de Londres, el Ballet de la Scala de Milán y el Ballet de la ciudad de Moscú, puesto que en el caso de los tres, y especialmente el Royal Ballet (ver reseña en línea de *The Independent*, diario británico en línea¹¹), han hecho unas producciones bellísimas e impecables en cuanto a coreografía, escenografía y vestuario.

Los pasos entre escenas son muy orgánicos, ya estén conectados por micro-interludios como entre la *Escena del balcón* y *Variación de Romeo* o ya entren súbitamente como *Joven Julieta* justo después de *Preparaciones para el baile*. Esto tiene que ver, tomando en cuenta la descripción de Claudio Abaddo¹², con que la densidad del tratamiento de los leitmotifs le da coherencia y cohesión a todas las partes de la obra, debido a que las ideas musicales están basadas en el gran poder expresivo de la trama del dramaturgo inglés. El

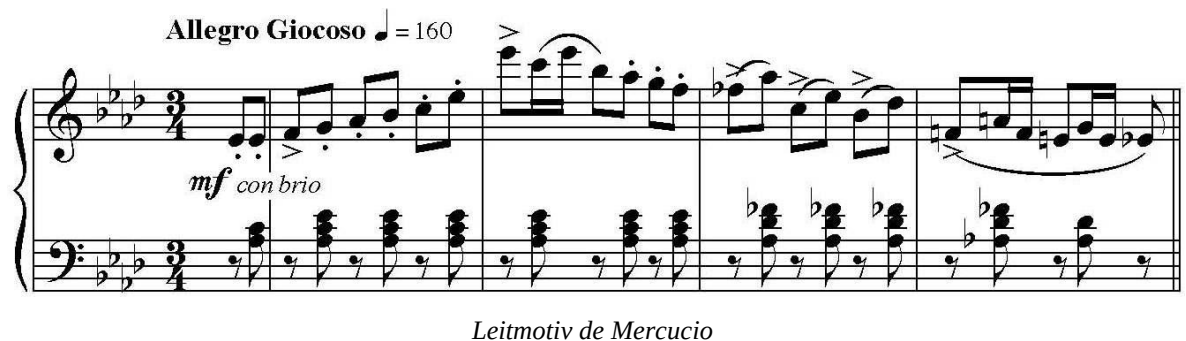
¹⁰ IBID, p.31

¹¹ ANDERSON, Zoë. *Romeo and Juliet*, Royal Opera House, London. En : *The Independent* [diario electrónico]. Gran Bretaña (30 may. 2008) (Citada: 04 abr. 2010) < <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/romeo-and-juliet-royal-opera-house-london-836605.html> >

¹² ABBADO, Claudio. *Prokofiev: Abaddo on Prokofiev's Romeo and Juliet*. En: *Abaddo Prokofiev Romeo & Juliet Excerpts Berliner Philharmoniker* (CD). Alemania : Deutsche Grammophon, 1997. p. 4-6

tratamiento de estos leitmotiven a los que hace referencia Abbado es uno de los aspectos más llamativos en la obra, debido a que su desarrollo es muy refinado y creativo tanto en la parte musical (transposiciones, aumentaciones y disminuciones interválicas y colores modales y tonales) como en lo que se refiere al poder de caracterizar y referenciar personajes (como el leitmotiv de Mercutio, Fig.1), estados de ánimo (el leitmotiv del dolor y la desventura, Fig.2), y caracterización de los grupos de personas (el conocido leitmotiv de la arrogante familia Capuleto, Fig.3).

Fig.1



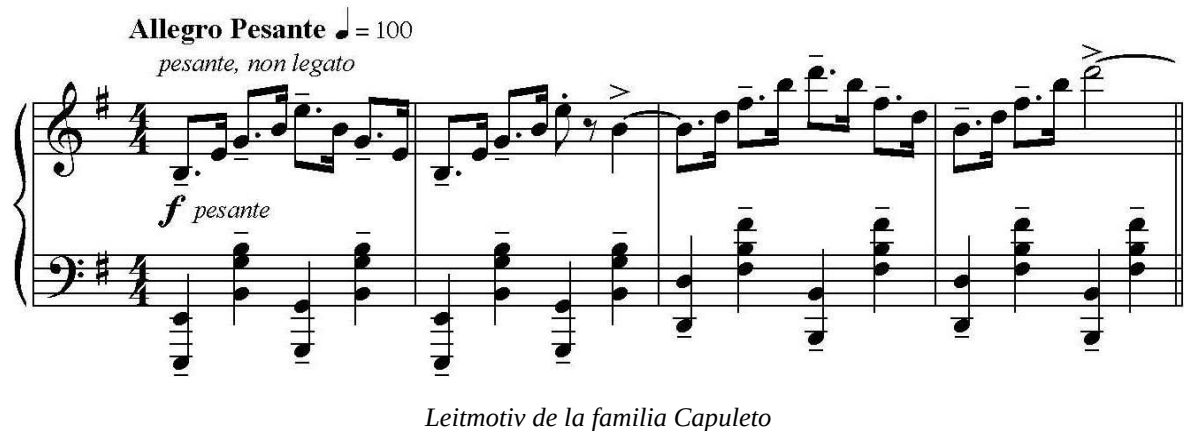
Este leitmotiv logra caracterizar la vivacidad y buen humor de Mercutio mediante un acompañamiento sincopado y una melodía juguetona y articulada que en sólo dos compases sube dos octavas y vuelve a su nota original para comenzar nuevamente la exposición de una frase similar.

Fig. 2



El dolor y la desventura se caracterizan en este leimotiv mediante una profunda línea cromática en el registro grave que es acompañada por el lánguido y monótono ascenso en legato (pasaje pre-minimalista) y por el acompañamiento en staccato en el registro medio que simboliza el reloj que anuncia la fatídica hora final.

Fig. 3



Después de tres indicaciones *pesante* (Tempo, expresión de la melodía y expresión del acompañamiento en la mano izquierda), es evidente cómo este leitmotiv muestra a la familia Capuleto poderosa y arrogante

2.3. Argumento

“Dos familias con la misma dignidad, que viven en la hermosa ciudad de Verona, donde se desarrolla nuestra escena, impulsada por odios anteriores, provocan nuevos disturbios en los que la sangre tiñe las manos de los ciudadanos. De la raza fatal de estos dos enemigos una pareja de amantes surge a la vida, con mala estrella, cuya desventura y patético fin logra sepultar la pelea entre sus padres”¹³.

¹³ SHAKESPEARE, W. Romeo y Julieta. Mexico : Grupo Editorial Tomo, 2003. p. 9

La sinopsis del ballet *Romeo y Julieta* Op.64 de S. Prokofiev es muy similar a la de la tragedia del dramaturgo inglés W. Shakespeare. Prokofiev toma aspectos clave como el aumento gradual de la tensión en el drama original (se pueden contrastar, por ejemplo, la ligereza y claridad en la música de la primera escena con la intensidad y profundidad de la música del epílogo). Ambos transcurren en la ciudad de Verona a principios del Renacimiento. Los escenarios son también los mismos: Calle y plaza pública de Verona, salón en casa de Capuleto, huerto de Capuleto, alcoba de Julieta, celda del padre Lorenzo y bóveda de la familia Capuleto. En el ballet se omite la calle de Mantua.

La familia Capuleto usa generalmente trajes rojos, mientras la familia Montesco usa generalmente trajes verdes. Los bailarines más importantes en el ballet son: Julieta, Romeo, Mercutio, Paris, padre Lorenzo y la nodriza; y los grupos de personas más importantes del ballet son: familia Capuleto, Romeo y sus amigos (Romeo, Mercutio y Benvolio) y los Montesco.

El ballet consta de una introducción, tres actos y un epílogo.

Primer Acto:

En la ***Introducción*** aparecen temas asociados con *Romeo y Julieta*, y resalta sobretodo el que expresa el fuerte sentimiento que, a pesar de los infortunios y dificultades, había entre los dos (Fig.4).

Fig.4



Tema en la introducción que representa el amor entre Romeo y Julieta

Éste primer acto va desde el prólogo hasta la famosa escena del balcón del segundo acto de la tragedia de Shakespeare en la que Romeo dice: “Con ligeras alas de amor franqueeé estos muros, pues no hay cerca de piedra capaz de atajar el amor; y todo lo que el amor puede hacer, no duda en intentarlo. Así que tus parientes no me importan...”¹⁴, ello confirma su amor por Julieta y su decisión de luchar por éste sin importar los infortunios que puedan surgir a raíz de pertenecer a familias rivales. Este acto está compuesto por dos escenas:

Escena uno:

En **Romeo**, el hijo de los Montesco está sumergido en profunda melancolía; mientras tanto, sus amigos intentan animarlo a medida que **La calle despierta**. El escenario se empieza a llenar de bullicio para el **Baile Matutino**. Aparece Teobaldo, rival declarado de los Montesco; él y sus amigos intercambian mofas e insultos con los Montesco que llevan a una **Riña** que desencadena en **Pelea**. Llega el príncipe de Verona quien está muy indispuesto con los disturbios; **El príncipe da su orden** de que las peleas y enemistades cesen o ellos corren el riesgo de ser desterrados; luego de esto hay una ceremonia que transcurre durante el **Interludio** y muestra el poder y la majestad del príncipe, mientras los contrincantes partícipes de la pelea ofrecen sus espadas.

¹⁴ SHAKESPEARE, W. Romeo y Julieta. Mexico : Grupo Editorial Tomo, 2003. p. 36

Escena dos:

Comienzan los **Preparativos para el baile** en la casa de los Capuleto. En otro cuadro aparecen la nodriza y **Julieta Joven** y, por medio de un tema en escalas ascendentes y descendentes en las cuerdas en *detaché*, se dibuja lo travieso de su carácter, que contrasta con otro tema dulce y encantador en *legato* mientras aparece Paris (pariente del príncipe), quien es presentado a ella por sus padres con intención de propiciar su casamiento. Comienza la **Llegada de los invitados** amenizada por un elegante minueto. Ninguno de los Montesco ha sido invitado; sin embargo, Romeo y sus dos amigos Mercucio y Benvolio logran infiltrarse usando **Máscaras**. Comienza luego la **Danza de los caballeros**, donde la familia Capuleto se muestra imponente y arrogante; esta danza es interrumpida en su segunda *copla* (forma rondó) por una danza más femenina en la que Paris baila con Julieta mientras Romeo se encuentra absorto por su belleza. Sigue **Variación de Julieta**, número en el que ella baila con Romeo pero aún sin dar cuenta de su verdadera identidad. Vivaz y de buen humor aparece **Mercucio**. Romeo encuentra a Julieta y le declara su amor en el **Madrigal**. Al principio, los amantes se muestran tímidos frente a sus sentimientos y se encuentran más maravillados que extasiados, pero el sobrino de la señora Capuleto, llamado **Teobaldo** (,) **reconoce a Romeo** y quiere echarlo de la casa pero es detenido por el señor Capuleto quien le recuerda el decreto del príncipe. La casa queda sola tras **La partida de los invitados** y Julieta se encuentra inquieta debido a las fuertes emociones surgidas a partir del encuentro con Romeo; no logra conciliar el sueño y regresa al salón de baile en la **Escena del Balcón** en la que es sorprendida nuevamente por Romeo (**Variación de Romeo**) con quien lleva a cabo el **Baile de amor** en el que la fuerza de sus sentimientos se vuelve cada vez más clara y se desencadena en un beso que cierra el primer acto.

Segundo Acto:

Escena Uno:

Comienza con una **Danza popular** en la plaza pública de Verona. Nancy Reynolds¹⁵, expone el interés de Prokofiev por ampliar el contexto social con escenas de bullicio público y pasajes que dan cuenta del poder del príncipe, probablemente para satisfacer el régimen comunista, aprovechando el contexto histórico original: los bandos feudales del Renacimiento italiano. El amor sigue dejando absorto a **Romeo** (,) y **Mercucio** intenta nuevamente sacarlo de ese estado con chanzas y buen humor, sin lograr mucho resultado. Continúan las celebraciones en la plaza con la **Danza de las cinco parejas** y la **Danza con Mandolinas**. **La Nodriza** aparece en la **Entrega del mensaje de Julieta** el cual, expresado en una carta, propone a Romeo realizar un matrimonio secreto en la celda del padre Lorenzo.

Escena Dos:

Romeo donde el padre Lorenzo pide su consentimiento para llevar a cabo el matrimonio; luego, **Julieta donde el padre Lorenzo** también recibe su aprobación y se lleva a cabo la íntima ceremonia.

Escena Tres:

La gente sigue contenta mientras suena **Otra danza popular** que es interrumpida cuando **Teobaldo se encuentra con Mercucio**, y empieza con él una disputa; en este momento aparece Romeo quien intenta conciliarlos, pero Mercucio ataca a Teobaldo y **Teobaldo y Mercucio pelean**; Romeo ruega a Mercucio terminar la pelea pero éste recibe una estocada

¹⁵ REYNOLDS, Nancy. Romeo Revisited. En: Dance Chronicle : Aspects of Dance: Essays in Honor of Selma Jeanne Cohen. Vol. 18, no. 2 (1995); p. 265. ISSN 01472526

por la espalda y **Mercucio Muere**. Dolido por la muerte de su querido amigo, **Romeo decide vengar la muerte de Mercucio** y mata a Teobaldo. Romeo huye y el **Final** del segundo acto transcurre mientras los Capuleto rodean y se lamentan ante el cadáver de su familiar.

Tercer Acto:

Primera Escena:

La **Introducción** del tercer acto recuerda la música imponente que describe la fuerza de los decretos del príncipe al final de la primera escena del primer acto y, al mismo tiempo, augura el destino trágico de Romeo. **Romeo y Julieta (Habitación de Julieta)** se dan su **Último Adiós**, ya que Romeo debe escapar antes de ser descubierto. **La nodriza** advierte a Julieta que Paris y sus padres están en camino. Ella no es capaz de contar la verdad a sus padres; sin embargo, **Julieta se niega a casarse con Paris**, lo que alimenta la rabia de su padre. **Julieta sola** decide ir a la celda del padre Lorenzo.

Segunda Escena:

Julieta se encuentra **Donde el padre Lorenzo** quien le da una poción que la dejará en estado catatónico, de manera que, una vez su familia la creyese muerta y ella estuviese en la bóveda familiar, Romeo, quien sería avisado, llegaría para llevarla a vivir una mejor vida y consolidar, finalmente, su unión.

Tercera Escena:

En la **Habitación de Julieta**, una vez regresan sus padres con Paris, ella acepta el casamiento; sin embargo, una vez se encuentra **Julieta sola**, bebe la poción, que la hace caer en sueño profundo, mientras suena una bella música de mandolinas que anuncia la **Serenata matutina**. Las damas de honor del supuesto nuevo casamiento interpretan la

Danza de las chicas con lirios que, una vez se encuentran *En el costado de la cama de Julieta*, hacen intentos fallidos por despertarla.

Acto cuatro (Epilogo)

Sus padres acompañan el cadáver hasta el lecho de muerte para proceder con el *Funeral de Julieta*. Una vez abandonan la sala, Romeo llega a la tumba creyendo que ella está muerta, ya que no ha recibido noticia alguna del padre Lorenzo. Romeo recoge su aparente cuerpo sin vida y baila con él haciendo una trágica parodia de lo que fue su último baile antes de su partida. Romeo se suicida debido a que está absorto en su tristeza y queda muerto al lado de Julieta quien, una vez despierta, se da cuenta del fracaso de su plan y se entierra la espada de Romeo. *Julieta muere* con Romeo entre sus brazos.

2.4. Suites orquestales

Para superar las dificultades que tuvo el Ballet para llegar a ser puesto en escena, Prokofiev hizo de él dos suites para orquesta en 1936 (Op. 64bis, Op. 64ter) y otra diez años más tarde (Op. 101), además de una suite para piano (Op. 75) estrenada en 1937. Estas suites popularizaron la música del ballet posibilitando, finalmente, su realización.

Tal como expresa Swarsenski¹⁶ en su artículo, las obras orquestales de Prokofiev se pueden dividir en tres clases: las que son música puramente sinfónica, las que son piezas programáticas sin trasfondo político y aquellas basadas en personajes míticos e históricos. *Romeo y Julieta* hace parte del segundo grupo.

¹⁶ SWARSENSKI, Hans. Prokofieff's Orchestral Works. En: Tempo New Series : Prokofieff Number. no. 11 (Primavera de 1949); p. 14. ISSN 0040-2982

El elemento más expresivo en la obra orquestal de Prokofiev es el ritmo y su efecto percusivo, el cual toma muchas veces fuerza y lleva a momentos climáticos, debido a la repetición incisiva de algunas de sus células o motivos (*ostinato*). Sin embargo, tal vez debido a la claridad y accesibilidad que buscaba para evitar la censura del régimen, o tal vez debido a la inspiración del argumento y a la necesidad de caracterización de sus personajes, el elemento más expresivo en estas obras para orquesta es el profundo lirismo de sus melodías y el color instrumental escogido para resaltarlas.

Algunos de los movimientos que componen las dos suites para orquesta son extractos casi exactos de algunos de los movimientos del ballet, mientras otros están compuestos de varios números de escenas, que aparecen de forma parcial o total.

La instrumentación se compone de: “maderas a tres (más un saxofón tenor), cuatro trompas, tres trompetas (una de ellas cornetín de pistones), tres trombones, una tuba, timbales y gran batería, arpa, piano, campanas y la cuerda (en la *Segunda suite*, una viola de amor, *ad libitum*, o viola solista)”¹⁷.

La primera suite (Op. 64bis) fue estrenada el 24 de junio de 1936 por la Orquesta Filarmónica de Moscú. La segunda suite (Op. 64ter), estrenada en Leningrado en 1937, es la más interpretada debido en parte a su famoso movimiento *Capuletos y Montescos*, que introduce la suite con mucha fuerza. Cada una de estas suites tiene 7 movimientos y duran aproximadamente 28 y 29 minutos respectivamente.

La primera suite ha sido publicada por: *G. Schirmer Inc.*, *Boosey & Hawkes*, *Schott Music* y *Sikorski Musikverlage*¹⁸. Los movimientos de esta suite hacen referencia a momentos líricos o de danza (Tranchefort, 2002) que transmiten, más que todo, estados de ánimo en su mayoría colectivos: el movimiento del pueblo en la plaza de Verona (en *Danza popular*

¹⁷ TRANCHEFORT, François-René. Guía de la música sinfónica. España : Ed. Alianza, 2002. p. 901-903

¹⁸ <http://www.naxosmusiclibrary.com/work.asp?wid=143851&cid=CHAN8940>

y *Escena - La calle despierta -*), y el baile festivo en *Máscaras* o el elegante minueto que bailan los invitados al salón, entre otros.

La segunda suite ha sido publicada por las mismas editoriales que la primera¹⁹. Sus movimientos son retratos más estáticos y detallados que caracterizan a algunos de los personajes más importantes del ballet; con esto, Prokofiev logra un grupo de piezas de un dramatismo más acentuado que en la primera suite: *Padre Lorenzo*, *Julieta niña*, *Romeo cerca de Julieta antes de su separación*, entre otros.

Una tercera suite (Op. 101) fue escrita 10 años más tarde (1946); las publicaciones encontradas son de *G. Schirmer Inc.*, *Sikorski Musikverlage* y *Zen-On*²⁰; tiene sólo seis movimientos, que son extractos de números secundarios en el ballet, al parecer importantes para Prokofiev y ausentes en sus dos primeras suites.

¹⁹ <http://www.naxosmusiclibrary.com/work.asp?wid=143950&cid=CHAN8940>

²⁰ <http://www.naxosmusiclibrary.com/work.asp?wid=144570&cid=CHAN8940>

3. SUITE PARA PIANO

La suite para piano data del año 1937 y también fue escrita con intención de interpretar y dar a conocer la música del ballet, mientras se superaban las dificultades para llevar a cabo su puesta en escena. Esta obra, titulada *Romeo y Julieta: Diez piezas para piano, Op. 75*, es un ciclo más compacto y cerrado que los que fueron hechos para orquesta y casi todos sus movimientos coinciden con alguno de los que hacen parte de las dos primeras suites orquestales: *1-Danza popular*, *2-Escena*, *3-Minueto* y *5-Máscaras*, se encuentran en la primera suite orquestal (Op.64bis); y *4-Julieta niña*, *6-Capuletos y Montescos*, *7-Padre Lorenzo*, *9-Danza de las chicas con lirios* y *10-Romeo y Julieta antes de partir*, se encuentran en la segunda suite orquestal (Op.64ter). Quedaría faltando *8-Mercucio*, el cual tiene relación temática con el movimiento que cierra la primera suite, *Muerte de Teobaldo*. La suite para piano vendría a tener entonces, tanto momentos líricos y de danza, como momentos dramáticos y retratos psicológicos de algunos personajes.

1-Danza Popular

Esta pieza, escrita en compás ternario de dos tiempos, es una danza con ritmo de tarantela y es una versión extendida del movimiento que abre el segundo acto en el ballet. Su intención es describir un escenario típico en la plaza de Verona en 1400, donde las dos familias (Capuletos y Montescos) logran aparentar una buena convivencia. Los temas de este movimiento desarrollan melodías frescas, con aire y gracia (éstos son descritos con mayor detalle en el capítulo 4) y sirven como herramienta para que el intérprete pueda sugerir diferentes escenarios, aunque de carácter muy homogéneo.

Dichas melodías pasan de instrumento a instrumento en la orquesta y, aunque es claro para la mayoría de pianistas que hay que buscar una sonoridad diferente para cada presentación

(mayor o menor peso, diferente velocidad de ataque, diferentes tipos de interpretar las articulaciones, etc.), hay toda una discusión sobre las obras para piano que son adaptaciones de obras para orquesta, porque hay maestros que dicen que se debe intentar imitar el sonido de los instrumentos originales, mientras hay otros que dicen que si el autor escribió para el piano, hay que pensar en la idioma propio de este instrumento.

No me inclino radicalmente por una de estas dos interpretaciones; me parece que hay que estudiar primero el tipo de adaptación que se está trabajando. Si la adaptación se hizo con fines prácticos, como servir de correpetición a un grupo de danza (*Petrushka*, *Consagración de la primavera*, entre otras), o a un instrumentista (acompañamientos de conciertos para solista y orquesta), o también en el caso de las adaptaciones del siglo XIX, que tenían como fin el poder acceder a la música antes de la aparición de los reproductores de sonido magnéticos (adaptación de las sinfonías de Beethoven, entre otras), el sonido del piano debe imitar la sonoridad de cada uno de los instrumentos de la orquesta implicados (más aún en los casos en que hay referencias hechas por los compositores, de los tipos originales de instrumentación). Sin embargo, en el caso de las obras en que las que el compositor logra hacer comunicar al piano en un lenguaje muy particular e idiomático del mismo, se debe abordar la obra dimensionando las posibilidades acústicas del instrumento, sin tener que hacer necesariamente referencias a la instrumentación original, sino inferir el tipo de color del sonido a partir de las indicaciones encontradas en la partitura misma. Me llama la atención cómo Prokofiev no llamó a la adaptación para piano “suite” (a diferencia de sus homólogas para orquesta), sino que la llamó *Romeo y Julieta: Diez piezas para piano Op. 75*; por esto, creo que Prokofiev quería hacer de este ciclo una obra independiente, con sonoridad propia.

2-Escena

El segundo movimiento corresponde al movimiento del ballet titulado *La calle despierta*, que en la primera suite conserva el nombre, antecedido de la palabra *Escena* y, finalmente en la suite para piano, queda titulada simplemente *Escena*. Se encuentra al comienzo del

primer acto en el ballet y es un retrato, al igual que *Danza folklórica*, de paisajes cotidianos en la plaza de Verona aunque un poco más tranquilos.

Ésta es la pieza de toda la suite para piano que presenta menos complicaciones técnicas. Su estructura es monotemática. Está escrito en 2/4 pero tiene una subdivisión muy marcada en corcheas. Aunque tiene una estructura monolítica, se nota la diferencia entre la presentación central del tema (en fa menor), mucho más oscura y coloreada a veces por duplicaciones de algunas notas a la octava, con las presentaciones de los extremos, que abordan el tema principal de manera muy simple y transparente (Fig.5), resultando entonces una forma ternaria. Dicho tema también aparece en el ballet cuando *Teobaldo se encuentra con Mercucio*.

Fig.5



3-Minueto

Es uno de los tres títulos que hacen referencia a danzas clásicas (Minueto, Gavota y Madrigal). Es uno de los movimientos con más elegancia debido a que hace referencia al pomposo clasicismo cortesano. Igual que en el tercer movimiento de la primera suite para orquesta (Op.64bis), está omitido el nombre original *Llegada de los invitados*, el cual ilustra la danza que ocurre mientras van llegando los invitados al opulento salón de la familia Capuleto. En el ballet, los temas del minueto aparecen también en interior de la

Danza de los caballeros y de *Nodriza* (cuarto movimiento del último acto), siendo entonces característicos de dicho salón en el que se desarrollan estos tres movimientos.

Está escrito en tres tiempos, al igual que los minuetos del clasicismo; sin embargo, es difícil buscar el tempo adecuado para su interpretación, debido a la subdivisión en corcheas y a los apoyos de cada tiempo en octava, encontrados en la presentación del tema principal (Fig. 6). No se debe tomar muy rápido para no perder su carácter elegante, pero debe sentirse “a uno” para que no quede demasiado pesado.

Fig. 6



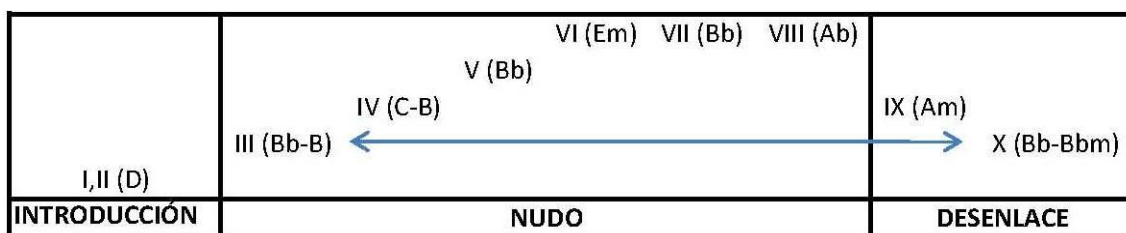
Tema principal de Minueto

Es un rondó y cada una de las presentaciones del estribillo corresponde a la llegada de cada uno de los invitados más importantes, que ingresan al salón montados en sillas que son cargadas por sus vasallos. Ésta es otra de las pocas referencias políticas y sociales encontradas en el ballet y revela la diferencia y jerarquía entre las clases sociales encontrada en la época del feudalismo.

Es el único movimiento de la suite, exceptuando los que se componen de varios movimientos (4-*Julieta Joven* y 10-*Romeo y Julieta antes de partir*) que comienza y termina en tonalidades diferentes, yendo de Bb a B y dando fluidez a la suite mediante este gesto cromático en macro que desemboca en C al principio del cuarto movimiento.

Otra forma de interpretar dicho gesto sería relacionándolo con un aumento gradual de la tensión de la trama. Si hiciéramos una comparación con una composición literaria (Fig.7), los dos primeros movimientos, que son estables y además comparten la misma tonalidad (Re mayor), corresponderían a la **introducción**, la cual haría una descripción del escenario en el que transcurre la obra.

Fig.7



Comparación de la estructura de la suite para piano con la trama de una composición literaria

A partir del 3-*Minueto*, donde aparece el gesto cromático ascendente, comenzaría el **nudo** mediante el aumento gradual de la trama, expuesto anteriormente, para llegar a los momentos de mayor conflicto y densidad argumental, sintetizados en los siguientes movimientos: 6-*Capuletos y Montescos*, que representa la enemistad de las familias; 7-*Padre Lorenzo*, que representa el amor secreto de Romeo y Julieta y su matrimonio y 8-*Mercucio*, que podría representar en la suite para piano las escenas de pelea entre Mercucio y Teobaldo y, posteriormente, entre Romeo y Teobaldo (aunque en el ballet, es sólo la introducción del personaje).

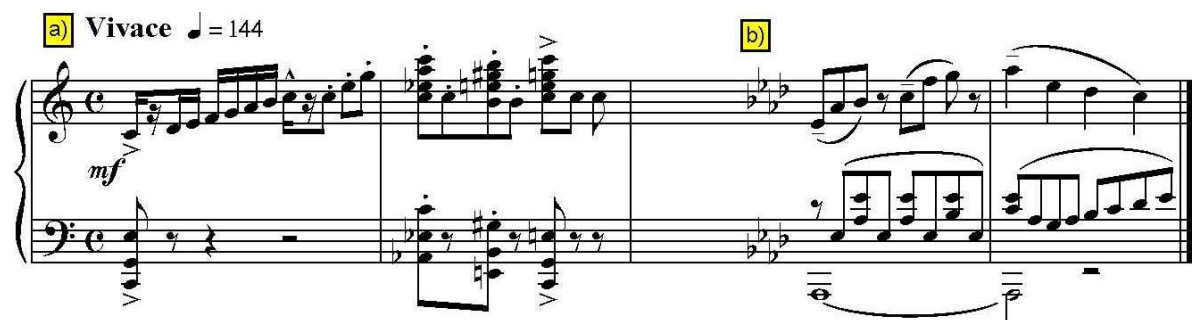
Luego de definirse el destino trágico de Romeo con el asesinato de Teobaldo en 8-*Mercucio*, vendría el **desenlace** con 9-*Danza de las chicas con lirios* que representa el estado catatónico de Julieta y 10-*Romeo y Julieta antes de partir*, el cual, más que ser literalmente el último encuentro en vida de los dos personajes, representa figuradamente la muerte de éstos y toda la nostalgia de recuerdos previa al adverso final.

4-Julieta Joven

Este movimiento se compone de dos partes del ballet: *Julieta joven* y el final de *Habitación de Julieta*; estos dos movimientos, aunque se refieren al mismo personaje, son muy contrastantes.

Julieta Joven es un movimiento con forma ternaria; la primera sección es la representación de un personaje con comportamientos aún infantiles, mediante pasajes *leggero* en semicorcheas (Fig.8a); en el ballet, la muestran jugando a ser perseguida por su nodriza mientras sostiene una muñeca de trapo.

Fig.8



Temas que representan diferentes caracteres de la personalidad de Julieta

La sección central, en la que el señor y la señora Capuleto presentan el príncipe Paris a Julieta, en su habitación, contiene temas líricos (Fig.8b) que representan, mediante un baile de los dos, la introducción de Julieta a un mundo con mayor madurez emocional; al final, aparece una contraposición temática (Fig.9) del tema lírico en *legato* con el tema de semicorcheas en segundo plano, queriendo insinuar que Julieta, a pesar de su madurez, conserva por dentro su personalidad graciosa; dicha contraposición presenta varias complicaciones técnicas para el ejecutante; por una parte hay que diferenciar el tipo de articulación (izquierda en *detaché*, y derecha en *legato*), hay que exagerar el balance entre las manos para que la densidad de notas en la izquierda no opaquen la melodía en la derecha y, por último, hay que hacer diferencia en el carácter de las dos; estos tres ítems

(articulación balance y expresión) pueden ser resueltos mediante la proyección de mayor peso del brazo en la derecha, mientras la izquierda va con mucho menos peso, tocando “por encima”, mas sin perder el contacto para que no se vuelvan disparejas las semicorcheas.

Fig.9



Después de que el príncipe deja la habitación de Julieta, ella vuelve a sus comportamientos infantiles (Retorno a la sección A) y finalmente, con el último acorde de do mayor, la nodriza hace caer en cuenta a Julieta de que sus senos están creciendo, queriendo decirle así que es tiempo de ir madurando.

Habitación de Julieta es toda una sorpresa al final del movimiento y en la suite para piano en general, por ser una sección sumamente trágica y porque corresponde al final de la escena tres del último acto del ballet, donde la desdicha ya ha marcado el curso de la desventurada pareja. Es como un anuncio del infortunio final ya que la melodía principal, que dibuja un acorde menor con ascenso a la tercera, aparece también al final del último movimiento.

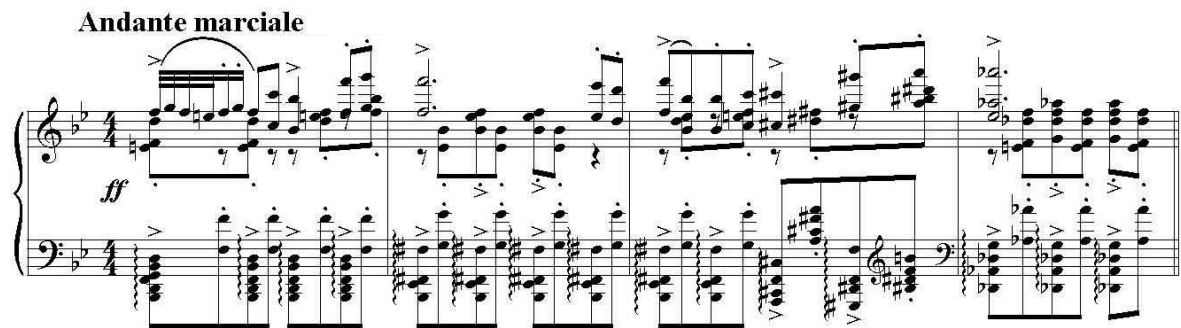
5-Máscaras

En este movimiento, Romeo, Mercucio y Benvolio realizan una ágil y graciosa danza portando máscaras para pasar desapercibidos en la fiesta de la familia Capuleto. Este baile se caracteriza, en muchas puestas en escena, por los numerosos giros virtuosos que la

adornan. El tema principal de la danza se convierte en leitmotiv de Romeo y sus amigos y hay ballets, como el de la Scala de Milán, en los que ellos, en dicho número, aparecen rodeados de toda la familia rival; y otros, como el Royal Ballet, en el que aparecen solos.

La forma del ballet es ternaria. El tema principal de la sección A es una frase simétrica que aparece en *mp* después de 4 compases de introducción, con una textura muy fina y transparente; y a partir del compás 11, comienza a crear tensión, complicando la textura mediante una rápida escala ascendente en semifusas (figuración más pequeña de todo el ballet), mayor densidad en los acordes e intensidad dinámica, que desembocan en el compás 14 en el mismo tema, pero ahora en octavas y *fortissimo* (Fig.10).

Fig.10



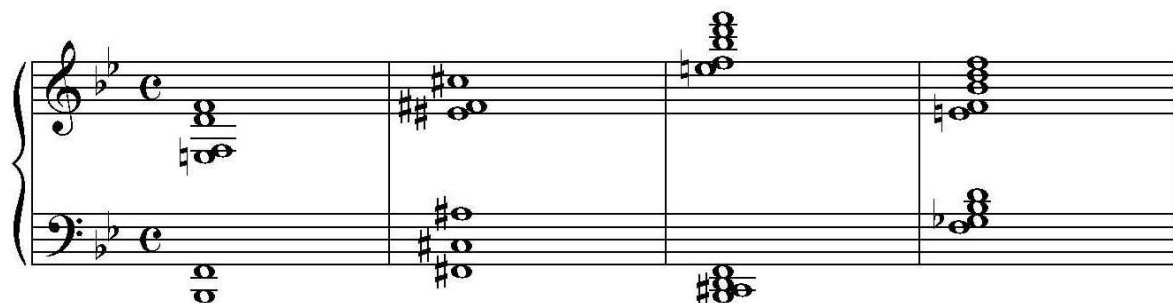
Segunda exposición del primer tema de Máscaras

El tempo de esta pieza es el más complicado de resolver de toda la suite, debido no a aspectos musicales sino técnicos, los cuales se encuentran en esta presentación. Tal como se logra apreciar en la figura, cada tiempo supone un salto en la mano izquierda, lo que hace difícil al intérprete mantener muchas veces un tiempo ágil. Una forma de abordar esta complicación técnica es mantener el codo un poco afuera, de modo que sea, más o menos, eje en el centro del salto, siendo los bajos y los acordes de rebote alcanzados por el antebrazo. Otra ayuda para permitir que el tempo se sienta más *Andante* es, cualquiera que sea el tempo con que el intérprete tome el movimiento y según sus alcances técnicos, sentir siempre el tempo a 4, haciendo la corchea que va a contratiempo mucho más liviana, “de

rebote”. Pareciese que Prokofiev pensó en esto debido a que puso acentos en cada tiempo, compás a compás, y *staccato* en la corchea de cada contratiempo.

Un detalle interesante en el tratamiento armónico, en lo que se refiere a la construcción de los acordes de esta pieza, es el tratamiento de notas adjuntas. Prokofiev utiliza este recurso para añadir color a sus acordes, mediante la adición de notas disonantes justo al lado de algún grado, por lo general la quinta (Fig.11), logrando menos pureza y un lenguaje tonal más atractivo, de pronto para hacer una relación entre el título de la pieza, *Máscaras*, y el “disfraz” de los acordes y colores triádicos.

Fig.11



Acordes con notas añadidas en *Máscaras*

Esta técnica tiene sus raíces en el acorde de sexta añadida presentado por Rameau "*sixte ajoutée*" (4°-6°-8°-2°, Fa-La-Do-Re en Do mayor) y citado por Jacobi²¹. Este acorde, tomando la interpretación de Ouseley²², es una especie de híbrido entre los dos acordes subdominantes IV y ii⁶ que comparten el mismo bajo. Algunos compositores del siglo XX hacen una abstracción expandida de esta técnica, resultando de ella acordes como aquel místico, encargado de colorear la melodía introductoria del *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel (Fig.12).

²¹ JACOBI, Erwin R. Harmonic Theory in England after the Time of Rameau. En: Journal of Music Theory. Vol. 1, no. 2 (Nov., 1957); p. 140-141. ISSN 00222909

²² OUSELEY, F.A. Gore. A Treatise on Harmony. Gran Bretaña : Wilding Press, 2008. p-144-145

Fig.12.



Tema principal de Ondine, M. Ravel

6-Capuletos y Montescos

Es sin duda la pieza más famosa del ballet. Prokofiev, desde que hace su adaptación en la suite para orquesta (Op. 64ter), decide cambiar el nombre original, *Danza de los caballeros*, por *Capuletos y Montescos*, sugiriendo necesariamente un cambio en el programa.

En el ballet, esta danza tiene forma de rondó (A-B-A-C-A) en el que los estribillos corresponden a una danza arrogante e imponente de las parejas de la familia Capuleto, caracterizada por el ritmo llamado “saltillo”; B es un corto descanso lírico y su música es una reminiscencia del *Minueto* con el que se recibe a los invitados; C, con el mismo carácter lírico de B aunque más misterioso, es una *dulce* danza que baila Julieta con el príncipe París. Este momento del argumento, en el ballet, transcurre enteramente en el salón de la familia Capuleto y no se encuentra presente ninguno de los Montesco, con excepción de Romeo, Mercucio y Benvolio, quienes no participan en los bailes de este movimiento, sin contar un par de pequeños “comentarios” hechos por Romeo durante el baile de Julieta y el Príncipe Paris.

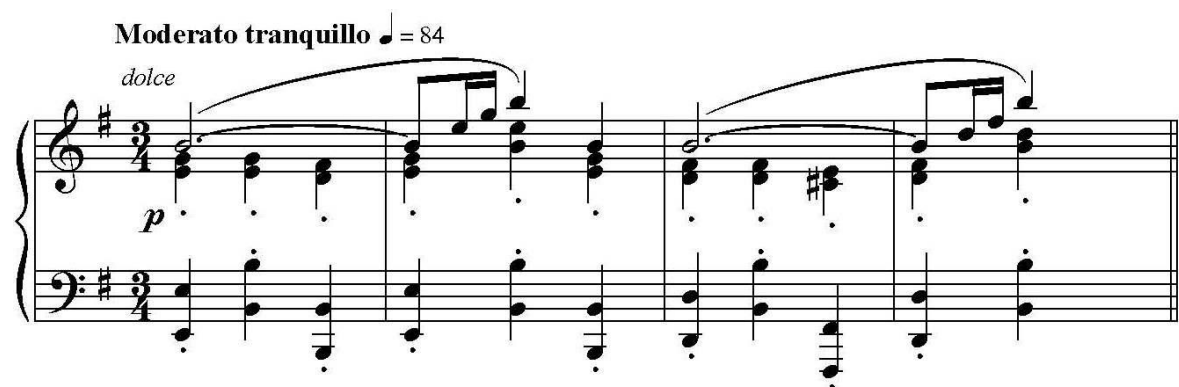
En la suite para piano se suprime el fragmento que cita el minueto (B), resultando así una forma ternaria (A-C-A). Esto, más el nuevo título (*Capuletos y Montescos*) sugiere necesariamente una nueva interpretación del programa. Acorde con la concepción del

Maestro Ruso Sergei Sichkov²³ sobre el movimiento, la sección A continúa ilustrando la arrogancia de la familia Capuleto mientras B, que antes era la danza de Julieta con el Príncipe París, representaría ahora a la familia Montesco, mucho más pacífica y conciliadora.

El tema principal del movimiento (Fig.3), que se caracteriza por el ya citado “saltillo” que va dibujando en arpeggio el acorde de tónica y luego pasa al quinto grado menor (color armónico característico de la música rusa), es el leimotiv de la familia Capuleto, y aparece en movimientos que tratan el tema de la discordia, como *Teobaldo se encuentra con Mercucio* y *Julieta se niega a casarse con Paris*.

El tema principal de la sección central del movimiento (Fig.13), con indicación *Moderato tranquilo*, es muy contrastante y se caracteriza por una línea legato, originalmente expuesta por la flauta, la cual tiene un acompañamiento que marca el pulso en staccato, que corresponde originalmente a las cuerdas en pizzicato. Se debe tener un cuidado especial con el pedal de mantenimiento en esta sección, ya que debe colorear la melodía principal sin perder los staccati del acompañamiento, por esto es recomendable utilizar como herramienta el pedal sincopado después de cada staccato manteniéndolo justo hasta la entrada del próximo.

Fig.13



Tema de la sección central que representa a la familia Montesco

²³ Clase maestra con Sergei Sichkov, Profesor de Piano de la Universidad Javeriana. Medellín, 17 de febrero de 2010.

7. Padre Lorenzo

La música de este movimiento es un retrato del carácter místico de este personaje y su estructura es de forma ternaria. La indicación de Tempo, *Andante espressivo*, ilustra su lenta marcha y carácter pacífico. El caminar de este personaje es dibujado con más detalle en el primer tema; en éste, hay una síncopa con el acorde de si bemol después de cada tiempo (Fig.14), esto hace que el movimiento sea mucho más pausado. Julian Martin²⁴ interpreta cada tiempo como cada paso y las síncopas, como si fueran el rebote de la sotana; es por ello que sugiere que dichas síncopas no se hagan tan rígidas sino que sean flexibles.

Fig.14

Andante Espressivo ♩ = 54

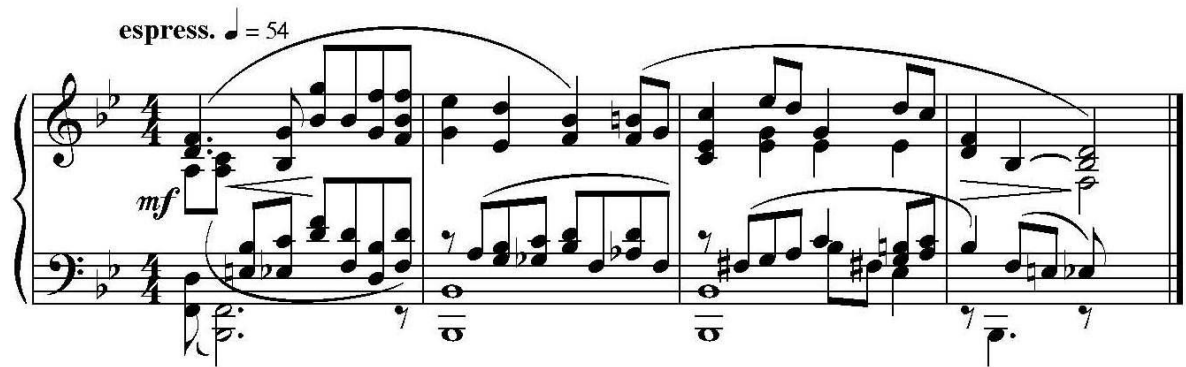
L R L R L R L R L R L R L R R L

Tema principal de Padre Lorenzo

Hay varias referencias al idioma instrumental del órgano. Se pueden diferenciar claramente tres planos musicales a través de toda la pieza (dos teclados y pedalera); los bajos de la primera sección serían muy cómodos de realizar en los pedales del órgano (Fig.14), aun más en la segunda, en la que hace pedales largos de tónica; por último, la textura expandida y la construcción interválica sobre dichos pedales de tónica en la segunda sección (Fig.15), hacen también referencia a la textura propia del órgano.

²⁴ Clase maestra con Julian Martin, Profesor de piano de la Juilliard School. Medellín, 10 de Marzo de 2010.

Fig.15



4 compases de la sección B de Padre Lorenzo

La segunda sección comienza en el compás 14 y, debido a su indicación *espress. e molto legato* y a las largas ligaduras, en contraste con el tema de la primera sección el cual tiene portato-staccato en cada tiempo, sugieren un momento totalmente estático, de reflexión. El voceo de esta sección debe ser trabajado con mucho cuidado, se debe resaltar siempre la melodía y tocar muy suave las corcheas que van haciendo contrapunto en el registro medio, para no volver muy confusa la textura, ya que hay que utilizar pedales muy extensos para mantener el mayor tiempo posible las notas de los bajos y poder tener una sonoridad *redonda, llena y amable*. Esta misma dificultad se encuentra en muchas obras de Brahms (Variaciones en Re mayor Op.21, Intermezzo Op.118 No.2, entre otras) que exhiben texturas similares. La segunda sección culmina con un clímax en el compás 24 y regresa, en sólo un compás, a la sonoridad íntima de la primera sección.

8-Mercucio

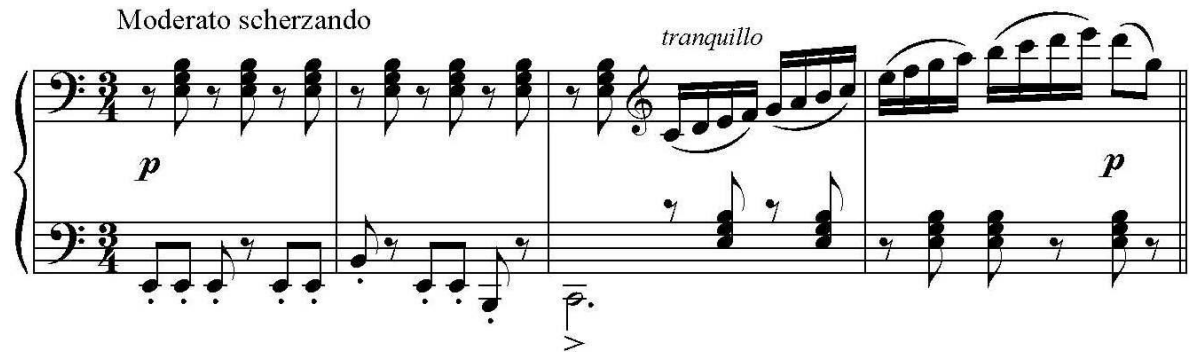
Es el último movimiento rápido y enérgico de toda la suite para piano y además concluye *fortissimo*, lo que lleva a sentir los dos movimientos posteriores (*Danza de las chicas con lirios* y *Romeo y Julieta antes de partir*) como si fueran un epílogo.

Este movimiento tiene, al igual que la mayoría, forma ternaria. Las secciones extremas son rápidas y enérgicas, y representan, como se expuso en la Fig.1, el carácter vivaz de Mercucio; la parte central es una danza más “torpe” y tranquila, ejecutada por Benvolio, amigo de Mercucio.

A pesar de que es una de las piezas de mayor efecto de toda la suite, no es muy complicada técnicamente; sin embargo, el acompañamiento del tema principal en contratiempo puede volver esta sección graciosa y juguetona o pesada e inestable; todo depende de qué tan livianos se toquen los acordes de la izquierda (“hacia arriba”), y de qué tanto se evidencie el pulso con apoyos pertinentes y buena conducción melódica en la mano derecha hacia el primer tiempo; todo esto, además, para evitar dar la sensación al oyente de que los contratiempos son, en realidad, los tiempos; parece ser, una vez más, que Prokofiev daba cuenta de estos detalles técnicos desde su perspectiva como pianista, ya que todos los contratiempos de la izquierda tienen staccato y algunos pulsos de la derecha tienen acentos (compás 3 de la Fig.1) que se podrían interpretar como apoyos rítmicos, más que como mayor velocidad en cada ataque.

La parte central, con indicación *Moderato scherzando*, mantiene el acompañamiento a contratiempo que da cohesión a toda la pieza. El hecho de que esta sección esté escrita en hemiola de tres blancas en compás de $\frac{3}{4}$ podría sugerir una interpretación más caprichosa (*rubato*) para hacer, además, contraste con las secciones extremas, que son mucho más rítmicas y estrictas; la nota larga de la izquierda podría llegar un poco tarde para darle mayor expresión y profundidad (Fig.16), mientras que las escalas en grado conjunto pueden tener un ligero *accelerando*, dando sensación de libertad. Para continuar con el staccato del acompañamiento, dichas notas largas se pueden tocar con el pedal tonal (pedal del centro), para poder colorear, a su vez, cada tiempo de la escala en ascenso con el pedal de resonancia (pedal de la derecha).

Fig.16

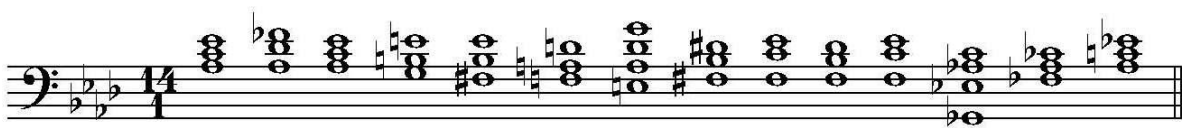


Tema principal de la sección central de Mercutio

El uso del *rubato* debe ser evitado cuando se está coreografiando un ballet, a no ser que haya peticiones explícitas de los bailarines; sin embargo, en la ejecución interpretativa de suites que son música original para danza, se puede volver el tempo un tanto elástico siempre que no se pierda el carácter de danza de las piezas.

Dos detalles interesantes de lenguaje musical, en esta pieza, son la construcción de los acordes por movimiento en grado conjunto de las voces internas en el acompañamiento del primer tema (Fig.17) y el contraste de la escala de do mayor con la escala sintética construida a partir de Mi con los tetracordios dórico y jónico separados por un semitono (Fig.18).

Fig.17



Enlaces armónicos del primer tema en Mercutio

Fig.18



Escala Jónica y Escala sintética en Mercucio

9-Danza de las Chicas con lirios

Este movimiento, escrito en la tonalidad de la menor y con forma binaria más coda, es una sencilla pero elegante pieza construida casi toda con el pie métrico dáctilo (Fig.19). En esta danza, la insistencia alrededor de una misma célula hace referencia más a pasajes pre-minimalistas que a complejos desarrollos motivicos al estilo beethoveniano.

Fig.19



Ritmo dáctilo en Danza de las chicas con lirios

10-Romeo y Julieta antes de partir

Corresponde a la unión de tres movimientos del último acto del ballet: *Romeo y Julieta* (Habitación de Julieta) [A], *Último Adiós* [B, C, B'] y *Julieta Sola* [D]. La forma resultante sería forma libre (ABCB'D) y las tonalidades de cada sección son: Bb, C-B, Bb,

C, Em-Bbm; este movimiento va, en general, de Bb hasta Bbm, esto es, de emotivas nostalgias que recuerdan su grato encuentro y ferviente amor, hasta un simple desdén amenizado por el reloj que anuncia la ineludible hora final de los enamorados.

El tema transparente que introduce la primera sección, que correspondería en el ballet a *Habitación de Julieta*, aparece previamente en el segundo acto cuando se introduce el personaje “padre Lorenzo” justo después del interludio del segundo acto; por ello, se podría interpretar como un recuerdo de los enamorados del momento de su casamiento. La armonía cuártica (Fig.20a) que acompaña la melodía en el registro medio va lentamente mutando a armonía tríadica (Fig.20b) concluyendo, sin embargo, con un lento arpeggio de un acorde cuártico.

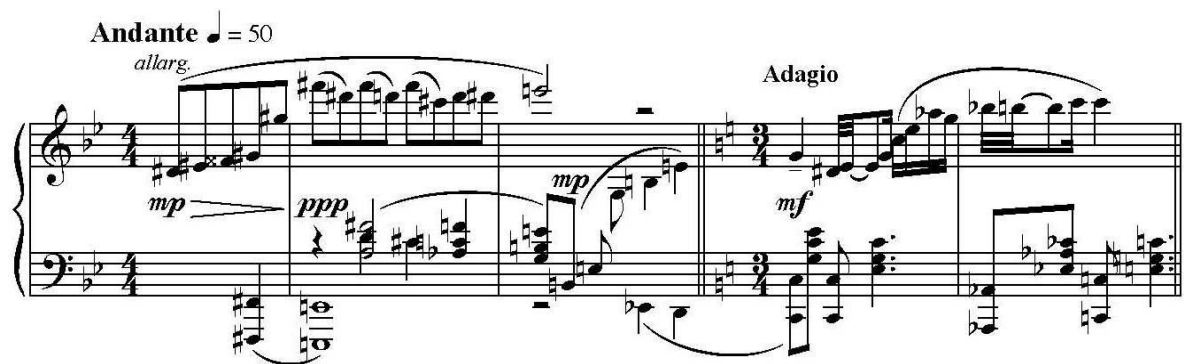
Fig.20

Armonía cuártica y armonía tríadica en *Romeo y Julieta* antes de Partir

Las secciones que corresponden a *Último Adiós* (B, C y B') tienen una sonoridad bastante esperanzadora dibujada por tonalidades mayores y fuertes impulsos melódicos de octava ascendente, en donde los enamorados realizan su último baile en vida con la firme creencia de que su plan, para estar al fin juntos, va a funcionar. La sección B es introducida por un andante en cuyos dos compases finales (Fig.21) aparece la indicación dinámica más suave de toda la suite para piano: ppp; esta llegada a mi menor parece tener alguna relación con el comienzo de la sección D; es como si Romeo tuviera un leve presentimiento de que, a lo

mejor, es la última vez que fueran a estar juntos y, con la anacrusa al *Adagio* (B), regresa al lecho de Julieta decidido a realizar su último baile de despedida. La textura instrumental de este momento es muy propia del período romántico, en el cual se acostumbraba a escribir en tres planos: una melodía lírica, bajos grandes en octava y acordes en el registro medio; dicha textura se encuentra en los nocturnos Op.48 No. 1 y Op.55 No. 1 de F. Chopin.

Fig.21



Paso a la sección B de Romeo y Julieta antes de partir

La sección C (*Poco piú animato*) continúa el baile de los enamorados, un poco más ferviente y eufórico; en éste se complica aún más la textura mediante la aparición de una segunda voz que va haciendo contrapunto a la primera, principalmente por movimiento contrario, y mediante la expansión del tejido armónico interno Fig.22.

Fig.22



Fragmento de Sección B de Romeo y Julieta antes de partir

La siguiente sección (*Adagio*) es una nueva exposición del tema de la sección B, pero con arpeggios directos que tejen una textura mucho más densa, en medio de la cual se dibuja la misma línea melódica, ahora entre las dos manos (Fig.23). En este pasaje, se debe intentar buscar siempre una unidad en la melodía a pesar de su escritura quebrada, y una manera de lograrlo es dándole una conducción dinámica muy clara a esta para dar la ilusión de que está interpretada por “una sola mano”; también, a pesar de que está escrito en *fortissimo*, se debe tener mucho cuidado con la dinámica de los arpeggios para que no vayan a opacar en ningún momento la melodía sino que, simplemente, le den perspectiva y profundidad, mientras el volumen instrumental puede ser logrado mediante el uso de pedales largos en cada cambio de armonía.

Fig.23



Variación de textura en el tema de B'

La sección final de *Último Adiós* está omitida en este movimiento de la suite para piano y la sección B' empata directamente con *Julieta sola*, número del ballet que correspondería a la sección final D. Éste es uno de los movimientos más angustiantes de todo el ballet y su construcción pre-minimalista expuesta anteriormente en la explicación de la Fig.2, logra crear la sensación de un estado hipnótico haciendo alusión, probablemente, al inmediatamente posterior estado catatónico de Julieta.

En medio de esta quietud armónica y motivica, surgen los dos pasajes cadenciales finales (Fig.24) que llevan a confirmar de manera definitiva la tónica de Sibm; estos pasajes tienen, por el contrario, un ritmo armónico muy estrecho e inestable y son el resultado de la construcción interna de las voces por movimiento contrario entre las manos.

Fig.24

Andante ♩ = 80

p *pp*

Cadencia final de Romeo y Julieta antes de partir

4. CONSIDERACIONES TEÓRICAS A PARTIR DEL ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO: DANZA POPULAR (НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ).

El carácter de esta primera pieza debe ser rítmico por ser danza, y alegre y vivaz por ser popular. Este movimiento en seis octavos se abre imponente con cuatro acordes de re mayor en registros opuestos con la quinta omitida. La acentuación de la tercera re-fa# en el registro grave genera un choque de armónicos y da una sonoridad muy disonante, a pesar de sugerir una composición tríadica; la estabilidad que pudiesen perder dichos acordes, al tener la quinta omitida, es compensada rítmicamente al estar en *sforzato* al principio de cada compás lo que, además, establece el tempo en instantes.

Fue muy acertado Prokofiev al escoger esta danza del ballet para dar comienzo a su suite para piano Op.75 y a su primera suite para orquesta Op.64bis por esta rítmica e imponente entrada.

Este movimiento está compuesto por tres temas principales que son presentados en diferentes tonalidades casi sin ningún tipo de variación, excepto la de textura, acompañamiento y registro; las transformaciones melódicas en cada presentación son mínimas y el desarrollo motivico, nulo. El interés reside enteramente en los cambios de color en cada presentación y en cómo pasea por casi todo el círculo de quintas con tal maestría y sutileza.

4.1. Forma, Estructura general

Al hablar de forma en esta pieza, notamos una diferencia radical entre la versión original para orquesta y la adaptación para piano Fig. 25.

Fig.25

Compases	1-4	5-12	13-20,21-28	29-35	36-43	44-51	52-59	60-67,68-73	74-81	82-102
Estructura	Introducción	SECCION A								Puente
No. presentación/tema		1	1	-	2	1	3	2	4	-
Tonalidad	D	D	G-Eb	G»D	D	D	G	C-Ab	Db	D»Db

a) Ballet Op.64y suite para orquesta Op.64bis

102-110	111-121	121-128	129-136	137-164	165-171	171-178	178-179	180-186		Tema A
SECCION B			Puente					Codetta		Tema B
1	2	3	5	-	4			6		Tema de Transición
						-				Tema C
Db	C	Ab	Eb	D»Bb	Bb	F	»A	D		Puente

b) Piezas para piano Op.75

102-110	111-121	121-128	129-136	137-164	165-171	171-178	178-179	180-190	191-195	195-198	199-205
SECCION B			Puente								
1	2	3	5	-	4			5	6		
						-			6	7	
Db	C	Ab	Eb	D»Bb	Bb	F	»A	A	F		»E
206-209	210-218	219-226	227-234	235-242	243-250,	251-257	258-265				
FALSA REEXPOSICION				SECCION A			Codetta				
7		9	2	10	3		11				
8											
E	»G	C	C»D	D	D-Bb		D				

Diagrama formal de la versión para orquesta y la versión para piano de Danza Popular

La versión para orquesta tiene una estructura binaria al estar compuesta por dos grandes secciones, una en la que predomina el Tema A y tonalidades brillantes (tonalidades a la derecha del círculo de quintas), y otra en la que predomina el tema C y tonalidades un poco más opacas (tonalidades a la izquierda en el círculo de quintas). La diferencia entre estas dos grandes secciones es temática, ya que el carácter alrededor de toda la pieza es muy homogéneo. Esta técnica fue utilizada por Bach, a menor escala, en su cuaderno de piezas “Ana Magdalena Bach”.

Pareciera que Prokofiev hubiese sentido la necesidad de compensar formalmente esta danza en su suite para piano, ya que añade un retorno a la primera sección, con sus dos temas principales, logrando una forma ternaria; también incluye un falso regreso al tema A en otra

tonalidad (Do Mayor en el compás 219), al estilo de algunos primeros movimientos de sonata Beethovenianos como el de la Op.10 No.2.

Siguiendo con la relación de esta danza con un primer movimiento de sonata, encontramos que los dos temas de la primera sección son contrastantes, aunque no de una forma tan evidente como se encuentran, por ejemplo, en Beethoven, sino de una forma más sutil, al estilo de Haydn. El tema B es más *leggiero* y utiliza registros mucho más agudos que el tema A; además, se presenta siempre en piano o en *pianissimo*. El tema B, presentado por primera vez en Sol mayor, aparece luego en la tonalidad axial re mayor, al igual que en las reexposiciones clásicas de la forma sonata. También, igual que en esta forma, la sección central tiene mucho más desarrollo temático y motivico que las secciones extremas. La única gran diferencia entre esta danza y un Allegro de sonata sería que, en el “desarrollo”, aparece un nuevo tema “C”, lo que la relacionaría más con un “Rondó Sonata”, relación que se agudizaría por el regreso al Tema A justo después de las exposiciones del tema B.

Entonces tendríamos: Exposición: A-B (en Sol mayor)-A; Desarrollo: C (con elementos de A); Falsa reexposición (Do mayor); Reexposición: A-B (en Re mayor, tonalidad Axial)-A (codetta).

4.2. Ritmo

El ritmo en la exposición es muy “clásico”, ya que se podría medir, generalmente, “a 4 batutas”, igual que en los Scherzos de Chopin. Los únicos momentos donde esta medida no cuadra, son los pasajes de los compases 29-31 (“a 3”) y 72-73 (“a 2”). En el desarrollo, el ritmo es mucho menos simétrico, debido a que cada presentación del tema, predominante en dicha sección, tiene una longitud diferente e impar en la mayoría de casos. Que sean impares, al contrario de los temas en la exposición, le da también un poco de contraste a estas grandes secciones y afianza la estructura formal.

Las figuras rítmicas predominantes son construidas con base en corcheas, exceptuando en cada uno de los grandes puentes, a los que accede y concluye con pasajes de semicorcheas, que utilizan mucho la figura ternaria: corchea-dos semicorcheas-corchea. Esto, más los saltos y las distancias de novena mayor en la derecha, hace de estos puentes los pasajes técnicos más difíciles del movimiento, los cuales deben ser lo suficientemente ágiles para que los temas principales puedan conservar el espíritu de danza popular de acuerdo con la marca de metrónomo, d.=120, sugerida por Prokofiev al comienzo del movimiento.

4.3. Desarrollo temático

Tema A

El tema A, que es a su vez el tema principal del movimiento, esta justo después de la gran entrada, en anacrusa del quinto compás. Éste es presentado sin ningún tipo de acompañamiento y duplicado a la octava (no a distancia de dos octavas, lo cual es tan idiomático en Prokofiev, como, por ejemplo, en el comienzo de su séptima sonata); la indicación expresiva *leggiero* y la expresión dinámica *mf* nos dicen que éste, a pesar de estar duplicado en octavas, no debe ser pesado, sino liviano, al estilo de las melodías propias del folclor ruso.

Este tema es un período compuesto de dos frases, una pregunta y otra respuesta. Un análisis Schenkeriano de la melodía (Fig.26) nos revelaría en primer lugar el re del noveno compás como punto focal, ya que, además de ser la nota más alta del tema y de la *urline*, llega a ésta impulsada por dos saltos de cuarta justa, mientras que en general va todo muy por grado conjunto.

Fig.26



Análisis Schenkeriano del tema A en Danza Popular

Es interesante que el punto de más tensión melódica sea, a su vez, la nota y la función más estable de la escala; de hecho, el tema en general tiene un movimiento armónico muy reposado, que es confirmado por el análisis funcional de cada una de las presentaciones posteriores, Fig.27.

Fig.27

Ej.2			compases			semicadencia		cadencia		
Presentacion	Compases	Tonalidad	1	2	3	4	5	6	7	8
2	36-43	D	I ⁷			VII ^{o6/} V ^{4/2}	I ⁶	(VII ^{o7}) V	V ⁶ 5/3	I
3	52-59	G	I ⁷	iii ⁶	vi ^{4/3}	VII ^{o6}	i ⁶	(VII ^{o7})	V ⁶ 5/3	I
4	74-81	D	I ⁷			V ^{6/4}	I ^{7/6}	vi ^{6/4}	V ^{6/4}	I
5	129-136	Eb	I			ii ⁷ V	I ^{7/6}	vi ^{6/4}	V ^{6/4}	I
6	191-194	F	I							
7	195-198	F	I (presentacion contrapuntistica)			V ^{6/5}				
8	207-209	E	I ⁷ 8	I ⁷ 8	I					
9	219-226	C	I	IV	iii ⁶ iii I	VII ^{o6/4}	I ⁶	(VII ^{o7})	V ⁶ 5/3	I
10	235-242	D	I ⁷	iii ⁶	vi ^{4/3}	VII ^{o6}	i ⁶	(VII ^{o7})	V ⁶ 5/3	I
11	258-265	D	I ⁷			V ^{6/4}	I	I ⁶	vii ^{o6/4}	I

Análisis funcional de las presentaciones del tema A en Danza Popular

Del anterior cuadro podemos sacar varias conclusiones:

- Todas las presentaciones están en tonalidad mayor, lo que asegura el carácter festivo del movimiento.
- La función tónica (verde) es predominante.

-La función subdominante (azul) aparece solo en la semicadencia de la quinta presentación y en el segundo compás de la novena presentación.

-La función dominante (rojo) se presenta en forma “débil” o “imperfecta” en las semicadencias, utilizando mucho acordes secundarios al V, como VII⁰⁶ y V^{6/4}; en las cadencias es más estable la dominante ya que, mientras la melodía esté en la voz superior, el V se encuentra en estado fundamental aunque sin séptima (las cadencias de la cuarta y quinta presentación tienen el V en segunda inversión de forma obligada porque el segundo grado de la tonalidad está en el bajo, que es el que lleva la melodía).

La cadencia de la última presentación, que a su vez es la cadencia final del movimiento, es bien interesante ya que no es un V como en las cadencias de las presentaciones anteriores sino un VII^{06/4}, en donde, además de quedar el “la” ausente y el tritono sol-do# acentuado con relación al bajo, añade “re” como disonancia, que funciona como anticipación al acorde resolutivo. Esta fuerte cadencia contrasta con las anteriores, en donde, al presentarse el V sin séptima, se evita dicho tritono. Este cierre del movimiento no es menos interesante rítmicamente, ya que desplaza la dominante hasta la última corchea del compás, lo que hace la cadencia mucho más decisiva que si estuviese ésta, por ejemplo, en segundo tiempo.

Tema B

Este tema arranca en Sol mayor, inmediatamente después del cierre del tema A. El tener tan establecido el re como eje tonal hace que este Sol suene “lidio”, esta sensación es diluida al ser revelado el do natural en el compás 14, y al pasar a la región de Mi b (VIb). A esta región accede en el compás 16, utilizando el fa natural como puente diatónico en el bajo, que funciona a su vez como séptima del acorde dominante (sol7) del acorde subdominante menor ((V) iv), el cual es remplazado por el acorde de Mi b, como subdominante terciaria. Este color “*bemolado*”, al cual accede por mezcla, le da al tema B un carácter más noble.

Es notable que, en solo dieciséis compases, ya hemos pasado por tres regiones tonales (Re, Sol y Mi b), y que hemos ido desde re hacia una tonalidad tan lejana como lo es Mi b; esto nos augura un recorrido tonal muy diverso a través de todo el movimiento.

El tema B, de carácter aun más *leggiero* que el tema A, está compuesto, de igual forma, por un período simétrico. Este período se divide en dos frases de cuatro compases, en donde la segunda es casi una réplica de la primera; lo único diferente es que remplace los apoyos en *staccato* del segundo tiempo de los primeros dos compases, por saltos en *legato* a la octava, y que la frase respuesta está en la región del bVI, como vimos anteriormente.

Este tema tiene tres presentaciones. El hecho de que cada presentación tenga dos regiones tonales obliga, tal como vemos en la Fig.28, a que haya aún más diversidad armónica en el movimiento.

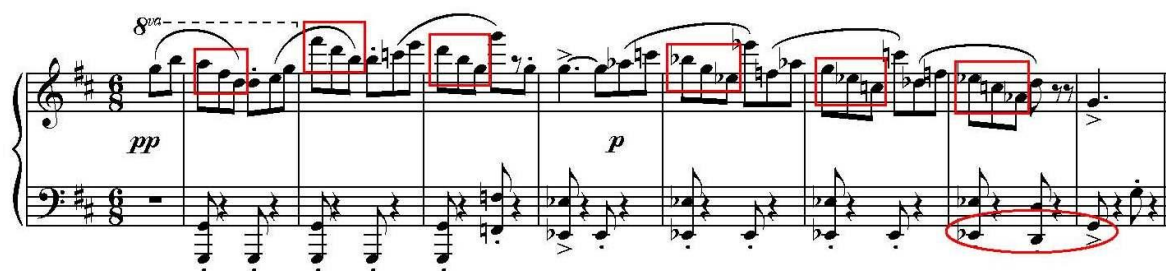
Fig. 28

Presentacion	Compases	Tonalidades	Dinamica
1	13-28	G-Eb	pp
2	60-73	C-Ab	p
3	243-257	D-Bb	p

Regiones tonales y dinámica de las presentaciones del tema B en Danza Popular

La primera presentación tiene una textura muy transparente. Esta presentación tiene un pedal de tónica en octava que marca el tempo en *staccato* y apoya la melodía en la mano derecha. Dicha melodía va presentando los pentacordes Sol (sol, si, re, fa#, la) c.13-15, y La bemol (lab, do, mib, sol, sib) c. 17-19, que van siendo dibujados, de a tríada, por un movimiento melódico muy suave, como vemos en la Fig.29.

Fig. 29



Tema B de Danza Popular

La frase respuesta regresa a sol por medio de una cadencia frigia, la cual se observa en los bajos (mib-re-sol), compases 19-20 y 27-28, en la primera presentación, (lab-sol-do), compases 66-67, en la segunda, y (sib-la-re), compases 249-250 y 256-257, en la tercera. El final de la segunda presentación (compás 73) evita la cadencia frigia con fines modulantes, no hace lab-sol-do como se esperaba que cerrase el tema tonalmente, sino que escapa directamente de La b (VIb) a Re b por relación armónica fuerte de cuarta ascendente; vemos aquí otra manera de modular a tonalidades lejanas empleada por Prokofiev: I-VIb, por mezcla; VIb=V; IIb, nueva tonalidad distante.

En la segunda y tercera presentación de este tema B se complica un poco más la textura, utilizando acordes por quintas justas superpuestas como apoyo de la melodía, (do-sol-re) en la segunda, c. 60-61, y (re-la-mi) en la tercera, c. 243-244, los cuales resultan de la omisión de la tercera y la séptima de los pentacordes de Do y de Re; sin embargo, la sonoridad continúa siendo muy transparente debido a un fenómeno de excitación de armónicos relativamente consonantes que son generados por los intervalos de quinta justa (fenómeno opuesto al choque de armónicos de los acordes introductorios).

Estas últimas presentaciones también tienen, la segunda vez que repiten el período, una línea cromática interna en valores largos, la cual hace contrapunto a la melodía por movimiento contrario.

Tema de transición

Este tema está conformado por dos frases; la primera, con indicación *dolce*, tiene un movimiento suave por grado conjunto descendente; y la segunda, con indicación *leggero*, tiene un movimiento “juguetón” por saltos, dando respuesta a la primera.

Ya que aparece sólo dos veces, ambas entre presentaciones del tema A, este tema no es muy fuerte estructuralmente; su finalidad es la de ser un puente modulante, la primera vez abriendo la sonoridad de Re mayor a Sol mayor en los compases 44-51 y, la segunda vez, regresando a la tonalidad axial, de Do mayor a Re mayor en los compases 227-234. La versatilidad armónica en Prokofiev es evidenciada una vez más, ya que un mismo tema secundario le sirve para modular una cuarta justa arriba o una segunda mayor arriba. Detengámonos un momento en los escapes de estos temas Fig.30

Fig.30

The image shows two musical phrases, labeled a) and b), in 6/8 time. Both are in D major (two sharps). Phrase a) begins with a piano (p) dynamic and transitions to mezzo-forte (mf). It features a descending melodic line in the right hand and a more active bass line. Phrase b) also begins with piano (p) and transitions to mezzo-forte (mf), featuring a more playful, jumping melodic line in the right hand. Both phrases conclude with a double bar line.

D: II I^{6/4}

G: V^{6/4} I

C: II

D: I (V^{6/4}) V I

Modulaciones del tema de transición en Danza Popular

En a) tenemos un II mayor que resuelve a un I (movimiento cadencial del modo lidio), y luego este I funciona como dominante del IV; este tipo de modulación es muy clásica, exceptuando el uso del color modal.

En b) tenemos una especie de híbrido entre estas dos técnicas, ya que va, por medio de un acorde francés de sexta aumentada, a la dominante de este II mayor, propio del lidio, el cual, a su vez, es establecido como nueva tonalidad.

Armónicamente encontramos también, en el tema de transición, una secuencia de acordes mayores paralelos, por movimiento de segunda descendente en el bajo: $IV^{6/4} III^{6/4} II^{6/4} I^{6/4}$ (compases 44-47 y 48-51; 227-230 y 231-233), este tipo de doblajes en intervalos paralelos son muy utilizados por B. Bartok en su lenguaje musical.

Tema C

Este es el tema más importante después del primero debido a su número de presentaciones, a la diversidad de tonalidades que visita y a que es el tema predominante de una región muy amplia en el movimiento (compases 102-218). Es, como también podemos comprobar en la siguiente tabla, Fig.31, el tema con mayor variedad dinámica, presentado tanto en textura homofónica como contrapuntística, y con longitud distinta en cada una de sus apariciones, debido a que cada vez aparece con un giro melódico diferente al final, o alarga por varios compases algún apoyo melódico.

Fig.31

Presentacion	Compases	Longitud	Tonalidad	Dinamica	Tipo de Presentacion		
					a)	b)	Textura
1	102-110	9C	Db	ff-f	x		Homofónica
2	111-121	11C	C	f-f		x	Homofónica
3	121-128	7C	Ab	p-p	x		Homofónica
4	165-171		Bb	f-f	x		Homofónica
+	178-179	7C+2C					
5	180-190	11C	A	f-f		x	Contrapuntística
6	191-195		F	mp-f	x		Contrapuntística
+	199-205	5C+7C					
7	206-218	13C	E	mp-f		x	Contrapuntística

Características musicales de las presentaciones del tema C en Danza Popular

El tema aparece de dos formas: a) y b). En b) el apoyo en el 7º grado (c.113, 182 y 210) es seguido por una tríada de fundamental figurada que reposa nuevamente en este grado; de allí se desprende una secuencia de dos compases, en la que predominan intervalos de tercera, seguidos por una escala con cromatismos ascendentes que desembocan en una nueva tonalidad. En a) el recorrido después del 7º grado (c.105, 125, 168 y 194), punto melódico obligado en todas las presentaciones, es seguido por un acenso por grado conjunto al tercer grado que desemboca rápidamente a una nueva tonalidad.

Otra diferencia entre las apariciones de este tema, es la textura contrapuntística de las presentaciones 5, 6 y 7. El tipo de recurso contrapuntístico empleado es la imitación. En la quinta presentación utiliza imitación a la octava; en la sexta presentación contrapone el tema C con el tema A, utilizando también imitaciones a la octava del tema A en donde la segunda y la tercera aparecen en *stretto*; finalmente en la séptima presentación vuelve a hacer contraposición del tema C y el tema A, y en esta aparece una pequeña imitación interna del tema C (c.209-210).

Puente

El tema C, previamente descrito, es introducido por un puente muy importante en la estructura, debido a su longitud, su textura tan densa y su brillante desarrollo armónico.

Las dos veces que aparece este puente (c.82-102; c.137-166) lo hace en Re mayor, y llega a éste por medio de una escala en semicorcheas por movimiento contrario; primero, desde Re bemol y luego, desde Mi bemol. La función principal de este puente, a pesar de que tiene un movimiento armónico tan denso, es crear tensión, no modular; fácilmente hubiese podido pasar del final de la cuarta presentación del tema A, en el compás 80, al principio de la cuarta, en el compás 102, ya que ambas presentaciones están en Re bemol; pero nó, va a Re mayor, hace todo un tejido armónico enriquecido con voces intermedias, cromatismos y secuencias de acordes con novena añadida y cierra nuevamente en Re en el segundo tiempo

del compás 100, modulando luego a Re bemol en sólo dos compases, y logrando que el tema C aparezca grande e impactante, a pesar de que no haya mucha diferencia de carácter respecto del tema A.

La segunda vez que aparece este puente también abre y cierra en Re mayor (c. 137 y 153), pero se toma luego un poco más de espacio para establecer incisivamente el Bb, con acordes muy disonantes (c.153-164). Esta aparición también deja en evidencia su función de crear tensión, no de modular, ya que hubiese sido muchísimo más “económico” ir directamente de Mi bemol (c.136) a Si bemol (c.165), tonalidades vecinas en el círculo de quintas, que realizar este recorrido pasando por Re mayor.

Si el primer puente tiene la función de presentar, imponente, el tema C, ¿cuál es la función del segundo puente?

Puede haber dos interpretaciones. La primera sería la de relacionar Re Mayor, tonalidad axial, con Si bemol mayor, que es la tonalidad que le da cohesión a la suite por ser predominante, como se puede ver en la Fig.7. La segunda tiene que ver con la versión original del ballet (Acto 2, 1era Escena, No1), y de la suite para orquesta (Op.64bis, 1er movimiento); dichas versiones tienen 79 compases menos, regresando a la presentación final del tema A en Re mayor (c.180), justo después de cerrar en La mayor, el cual funciona como dominante en el compás 179. De esta forma, el segundo puente tendría una función armónica conclusiva, al dar comienzo a la cadencia final del movimiento, mediante una especie de cadencia frigia en macro (Bb, A, D) (c. 165, 179, 180).

En este capítulo se puede observar entonces cómo el lenguaje neoclásico de Prokofiev se sirve de todos los recursos rítmicos, temáticos, armónicos, contrapuntísticos y morfológicos clásicos traducidos al idioma instrumental del piano moderno, y expandiéndolos con gran ingenio y fantasía hasta donde el régimen soviético y la voluntad lo permitían.