



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TESIS  
NOTAS AL APROGRAMA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN  
VIOLONCELLO**

**PRESENTA:  
CASILDA GUADALUPE RIVERA DE LA PARRA**

**ASESOR: IGNACIO MARISCAL MARTÍNEZ**

**ENM  
UNAM**

**MÉXICO, D.F.**

**JUNIO 2004**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis maravillosos padres

A mi padre,  
donde quiera que esté  
que me regaló su amor  
y gozo por la música

A mi madre  
que me enseñó a gozar  
y apreciar la belleza  
en la naturaleza y el arte

A mis maravillosos hijos  
Luisa y Marcos  
a los que amo entrañablemente  
que me han enseñado  
el verdadero significado del amor

**A mis hermanos,  
también los políticos,  
que siempre han estado a mi lado  
y han creído en mí**

**A todos mis amigos  
que me impulsan siempre a ser mejor  
y me acompañan día a día.**

A mis maestros  
En gratitud por toda su sabiduría,  
su pasión, su amor por la música,  
el arte y la vida.

## Programa del Recital

Suite V para cello solo  
en do menor, BWV 1011

J. S. Bach  
(1685-1750)

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I y II

Gigue

Sonata V para cello y piano  
en Re mayor, Op 102 No. 2

L. V. Beethoven  
(1770-1827)

Allegro con brio

Adagio con molto sentimento d'affetto

Allegro-Allegro fugato

## INTERMEDIO

Un Viejo Vals  
Allegro Giocoso

Rubén Montiel  
(1892-1985)

Sonata para violoncello y piano  
en Fa mayor Op. 6

Richard Strauss  
(1864-1949)

Allegro con brio

Andante ma non troppo

Allegro vivo

Violoncello: Casilda Rivera  
Piano: Carlos Alberto Pecero

## Introducción

Sin darme cuenta, elegí solo a compositores alemanes para este trabajo, a excepción del compositor mexicano Rubén Montiel. Quizás la razón es que me identifico con su gran profundidad y su capacidad de expresión que se manifiestan en formas musicales muy definidas.

Bach, con su profunda espiritualidad aunada a las emociones humanas, no deja una sola nota sin un sentido, nada es superficial, tiene una fuerza que parte desde lo más profundo del alma.

Beethoven se muestra tal cual es, con toda esa tempestad interior que todos en alguna medida tenemos y que toca las emociones más contradictorias con toda intensidad y casi las hermana en su obra, llevándonos en un torbellino de sensaciones y sentimientos.

Richard Strauss, aunque muy joven, deja ver su gran pasión y esa fuerte necesidad de expresión, también con grandes contrastes pero con una energía que parece inagotable, una necesidad de hacerse escuchar desde muy dentro que se manifiesta en una enorme fuerza expresiva.

Rubén Montiel deja un legado a los cellistas mexicanos con sus piezas con ese sabor nacionalista que nos hace identificarnos con ellas de inmediato como algo nuestro.

La presentación de las obras es en orden cronológico aunque no es el mismo orden que en el programa del recital. La razón de ello es darle una continuidad histórica al trabajo. Se presenta en primer lugar el marco histórico que también contiene algunos elementos estilísticos, la biografía del compositor y el análisis estructural de la obra. Al final de cada uno de los movimientos se encuentra mi opinión sobre el mismo pues consideré que de esta manera tendría el lector mas claridad acerca de mis percepciones. En los casos en los que falta alguno de los elementos arriba mencionados es porque la información de la obra anterior también le compete y no quise repetir los mismos datos.

El uso de los números romanos se refiere a grados tonales.

Incluí las partituras de las obras con algunas anotaciones para clarificar el análisis, estas se encuentran en el anexo correspondiente.

# Suite para Cello Solo No. 5 en do menor, BWV 1011, Johann Sebastian Bach

## Marco Histórico

### El Absolutismo y el Despotismo Ilustrado.

A partir del siglo XVI encontramos algunas características generales en los acontecimientos que tienen lugar en este momento. Los reyes fortalecen su alianza con las ciudades por un mutuo beneficio, pues a ambos les conviene un Estado centralizado que permita el comercio y facilite las comunicaciones sobre un territorio extenso. Los derechos de soberanía de los señores feudales tales como tributos al tráfico, el derecho de justicia mayor, de acuñar moneda, de mantener ejércitos propios, quedan abolidos o restringidos. Muchos nobles obtienen importantes puestos junto con miembros de la burguesía pero como representantes del rey y no simplemente por su procedencia feudal. La alta nobleza se transforma en palaciega cuya función es fundamentalmente decorativa.

En la época del Absolutismo aparecen o se consolidan más los estados nacionales, que por una parte, absorben la soberanía de los feudos que los integran y por otra, se independizan del gobierno imperial y papal. Esto se explica en la teoría del derecho divino en el que el monarca tiene que responder directamente a Dios y no está sujeto al Papa, ni al Emperador ni tampoco debe rendir cuentas a sus vasallos feudales. A pesar de estos cambios, la estructura básica de la sociedad no había cambiado. Los campesinos seguían en la servidumbre lo cual perpetuaba y acentuaba la miseria de las capas explotadas de la población.

La nobleza y el clero, los dos estados privilegiados y con una organización similar, se dividía en alta nobleza y alto clero, por un lado, y baja nobleza y bajo clero por otro. Los primeros vivían en la corte con privilegios, mientras los segundos llevaban una vida modesta, sobre todo el bajo clero que muchas veces se identificaba con las masas pobres de las ciudades y también del campo.

El "Tercer Estado" o "Estado Llano" estaba integrado por toda la población que no gozaba de privilegios. Su clase más importante era la burguesía comercial e incipientemente industrial. La alianza entre la burguesía y la monarquía era la base fundamental del régimen absolutista. Sin embargo, su desarrollo chocaba con el régimen de servidumbre y con los numerosos privilegios feudales que subsistían. Cada vez más, la burguesía exige participar en el gobierno, esto se expresa sobre todo en el movimiento de la Ilustración, en que la razón humana desplaza a la antigua fe en el dogma.

El periodo de la Ilustración corresponde al "Despotismo Ilustrado", en éste, los gobernantes conservan su poder absoluto pero pretenden ya gobernar paternalmente a favor de sus pueblos, sin permitir la intervención de éstos en las decisiones.

En Alemania, calamidades y ruinas se arrastraban desde decenios con la Guerra de los Treinta Años, que había herido particularmente a esta nación; el imperio se había desmembrado en un mosaico de 350 estados autónomos respecto al emperador, políticamente ligados a naciones diversas como Suecia, Dinamarca y Francia. Aumentan enormemente en Alemania las grandes posesiones nobiliarias, expulsados los campesinos de gran parte de sus propiedades, se había formado un inmenso proletariado agrícola. La Alemania de este tiempo era, por lo tanto, un conjunto de estados con una clase campesina arruinada, dominada por un

régimen agrario duro y opresivo. Sin embargo, estaba claro que el desarrollo de los tiempos y aún la dureza de la vida para gran parte de la población, no podían cerrar el espacio para los hechos nuevos que se estaban delineando en Europa. El fervor de las ideas era intenso. La tecnología y la ciencia avanzaban en todos los frentes.

Federico II "el Grande" de Prusia era un rey absoluto, amigo de la música, que había conducido el arte francés hasta una gran altura suministrándole las instituciones para desarrollarse completamente y para proveerse de un estilo, un rey flautista, sabio administrador del Estado, hábil caudillo, mecenas y árbitro de una Europa sacudida en ruinas por las guerras de sucesión: la española y la austríaca. El ilustrado Federico II fundó en Berlín la Academia de las Ciencias en 1700. Europa, en sus inquietudes y desgracias había vivido decenios de dolor y de sacrificio pero ahora avanzaba decididamente y a zancadas por el mundo de la inteligencia y del arte. La civilización europea se hallaba por entero en movimiento; la música no solo se desarrollaba, sino que literalmente explotaba.

## El Barroco

El Barroco es el periodo en la historia de la música que abarca aproximadamente del 1600 al 1750 llegando a su culminación con las obras de J.S. Bach y J. F. Händel.

Esta corriente surge como una reacción en contra de la polifonía y llevó al surgimiento del recitativo acompañado y la ópera. Con ellos surgió también el bajo continuo que se usó a lo largo de toda la época en los ensambles musicales. Sin embargo, la polifonía siguió en uso en lo que se llamó Estilo Antiguo, considerado más propio para la iglesia que la Música Nueva. Al final de esta época la tonalidad *mayor* y *menor* reemplazó a los modos eclesiásticos. La escritura *contrapuntística* se retomó en la mitad del barroco pero con una base armónica.

La composición musical, tomando en cuenta el carácter individual y la capacidad de cada instrumento fue característica de esta corriente.

La música barroca estuvo dominada por ideas italianas y francesas desde mediados del siglo XVI, ningún país pudo mantenerse al margen estas y fueron el fundamento del desarrollo del alto barroco en otros países como Alemania que también recibió la influencia a de los virginalistas ingleses

Los años comprendidos entre 1600 y 1750 fueron periodos absolutistas en Europa. Las cortes eran importantes centros de cultura musical. Otros patrocinadores de la música eran los papas, emperadores y gobernadores. Por supuesto la Iglesia seguía fomentando la música, pero su papel era de importancia relativamente menor en la era barroca que en épocas anteriores. También en muchas ciudades las *Academias* (es decir, organizaciones privadas de personas) mantenían las actividades musicales.

La música de este período no se escribía en primera instancia para expresar los sentimientos de un artista individual sino para expresar las emociones; estas no se comunicaban al azar ni se dejaban libradas a la intuición individual, sino que se transmitían por medio de un vocabulario sistemático y reglamentado, de un repertorio común de figuras y recursos musicales. Dichas figuras fueron sistematizadas en tratados teóricos contemporáneos por analogía con las figuras o recursos lingüísticos especiales que se utilizaban en la retórica, aplicándoseles nombres correspondientes.

La música barroca muestra un conflicto y una tensión entre las fuerzas centrífugas de la libertad de expresión y las fuerzas centripetas de la disciplina y el orden en la composición musical. Esta tensión siempre latente en todas las obras de arte, poco a poco fue puesta de manifiesto y conscientemente explotada por los músicos barrocos. Este dualismo se manifiesta en las dos formas en que tratan el ritmo los músicos barrocos, por un lado un ritmo

estrictamente medido, y por el otro un ritmo irregular, inconstante, flexible para escribir *tocatas* instrumentales y *recitativos* vocales. Obviamente estos dos ritmos no podían utilizarse en forma simultánea; pero se utilizaban frecuentemente en forma sucesiva para lograr un contraste deliberado, como el acostumbrado apareamiento de *tocata* y *figura* o *recitativo* y *aria*. Dentro de este contexto, nace el género instrumental de la *Suite*.

La *Suite* tiene dos orígenes, por un lado, se desarrolla al mismo tiempo que la sonata, de hecho, a la *suite* se le llama en Italia también *sonata da camera*, que surge en oposición a la *sonata da chiesa* o sonata de iglesia. La *suite* y la *sonata* surgen de la necesidad de encontrar una forma que se adaptara a la música instrumental. Otro de sus orígenes fue la adaptación de formas de danza. Se encuentran *tablaturas* para laúd e instrumentos de tecla que se inspiraron en la práctica de los salones de baile, según la cual a una danza lenta de paso solemne, sigue otra rápida saltarina, o una en compás de cuatro tiempos, seguida de otra en compás ternario. Semejante combinación de danza y contradanza constituye el núcleo genérico de la *Suite*. Esta forma musical se desarrolla en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania y las principales danzas que la forma son la *Allermande*, *Courante Sarabanda* y *Giga*. Con el tiempo, la *Suite* empezó a desligarse por completo de la danza y a desarrollarse como género independiente de puro carácter instrumental. Hay una influencia de la *Suite* de ballet francesa de finales del siglo XVII que provoca en la música alemana un aumento importante de la sonoridad instrumental y de la agilidad rítmica así como de nuevas formas musicales como el *minuet*, la *gavotte*, la *bourrée* y otras. En muchas de estas *suites* se encuentra como pieza introductoria un *prélude*, que no tiene una forma definida y que el autor utiliza para mostrar con toda claridad la tonalidad de toda la obra.

Bach desarrolla este género también para instrumentos solos, tanto en las *Partitas* y *Sonatas* para violín como en las *Suites* para cello, explotando la capacidad tímbrica y las limitadas posibilidades de polifonía en los instrumentos, haciendo de estas, obras maestras obligadas para cualquier intérprete de estos instrumentos.

## Biografía de Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach nació en 1685 en Eisenach, su padre era músico de la corte. Tuvo mucho contacto con Johann Cristoph Bach, el primo de su padre, organista y virtuoso del clave. A la muerte de sus padres va a vivir a Ohrdruf con su hermano Johann Cristoph, discípulo de Pachelbel. En esta ciudad continúa con su formación.

El contacto con dos organistas importantes, Johann Jakob Löwe y George Böhm, le permiten ampliar sus conocimientos musicales y entra en contacto con la música francesa gracias a Thomas de la Salle maestro de baile y violinista de la capilla francesa de la corte de Celle.

En abril de 1703 Bach entra como violinista al servicio del duque Johann Ernest de Weimar, pero en agosto del mismo año fue nombrado organista de la iglesia de San Bonifacio en Amstadt donde escribe las primeras obras eclesiásticas. Tiene contacto con Buxtehude en Lübeck, tomándose más días para esta visita que los otorgados en la corte de Weimar. A su regreso tiene tantos problemas que decide aceptar el cargo de organista en la iglesia de San Blas en Mühlhausen en 1707. En este mismo año se casa con su prima María Bárbara Bach de quien tiene 7 hijos. El año siguiente Bach es nombrado músico de Cámara y Organista en la corte de Weimar y en año de 1714 Konzertmeister.

Posteriormente acepta el cargo de maestro de capilla en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt en Köthen. Bach, hasta entonces músico de iglesia, pasa a ser músico cortesano y después de haber orientado durante mucho tiempo su obra hacia la música para órgano y la cantata eclesiástica, ahora la dirige hacia la música instrumental mundana, la música para

instrumentos de tecla, la música de cámara y la orquestal. A esta época pertenecen las 6 Suites para cello solo.

Muere su primera esposa y al siguiente año se casa con Anna Magdalena que era cantante en la capilla cortesana. De ella Bach tuvo 6 hijos y 7 hijas.

En 1723 fue nombrado cantor de Santo Tomás de Leipzig, cargo que aceptó por tener buena paga. En la escuela de dicha iglesia, Bach se encargó de enseñar música y latín. Vuelve así a centrarse nuevamente en la música eclesiástica. Este cargo de cantor lo conserva, a pesar suyo, hasta su muerte.

En 1736 recibió el título de "Compositor de la corte del Rey de Polonia y elector de Sajonia", último título al que se sabe, había aspirado. Nunca estuvo estático sino que hacía viajes continuamente para examinar e inaugurar órganos en Sajonia y Turingia gracias a sus relaciones con muchos cantores y organistas.

También estuvo en contacto con músicos cortesanos representantes en parte del nuevo estilo. Para visitar a su hijo mayor, Carl Philipp Emanuel, y al rey de Prusia, Bach realiza su último gran viaje que le lleva a Potsdam donde improvisa sobre un tema dado por el propio Rey y que a su regreso a casa lo utiliza en su obra La Ofrenda Musical.

Una enfermedad en los ojos se agrava en sus últimos años y le hace perder la vista casi por completo a fines de 1749. Durante los últimos meses de su vida, un alumno suyo anotaba los dictados de su maestro que creaba El Arte de la Fuga que no pudo terminar.

Murió en 1750.

## Análisis Estructural

Las suites para cello solo de Bach inician todas con un prelude y van seguidas de danzas en la misma tonalidad.

El orden de las danzas es el típico orden de la suite barroca, *Allermande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue* poniendo una danza más entre la Sarabanda y la *Gigue*, las primeras tienen forma binaria mientras que la segunda tiene una forma binaria con *reprise* que en el caso de la *Suite en do menor* es la *Gavotte* I y II.

Esta *Suite* fue escrita en *escollatura*, es decir habría que bajar la cuerda de *la* a *sol*, sin embargo, hay muchas ediciones modernas que conservan la afinación usual del cello, como la edición que se presenta en los anexos.

### Prélude

El prelude tiene una forma similar a una *obertura francesa*. Tiene una introducción en tiempo lento en cuatro cuartos, muy majestuosa con figuras con puntillo y después una parte *fugada* en tres octavos, aunque en este caso, a diferencia de las oberturas no termina con el regreso al tiempo lento.

La introducción inicia con una cadencia I-VII-V-I para definir la tonalidad. Posteriormente, a partir de la tónica principia un movimiento a dos voces en sentido contrario que va hacia la dominante, sol menor. Al llegar allí comienza con un dibujo melódico como el del inicio, continúa moviéndose armónicamente hasta que llega momentáneamente al IV grado y sigue hasta hacer una cadencia a sol menor, el V grado. Esta primera parte es de una gran expresividad y majestuosidad.

Comienza allí la segunda parte, una fuga. Es una fuga a cuatro voces con una exposición que tiene una *coletta* entre la segunda y tercera entrada del  *sujeto*. El desarrollo consta de siete *episodios* y carece de *stretto*. El *sujeto* contiene dos elementos a partir de los cuales se construye toda esta sección. El primer elemento se presenta en la voz superior con

proporciones de *octavos* y *dieciseisavos*; el segundo en la voz inferior con proporciones de *octavos*. La presentación del sujeto es en *do menor* y se presenta la *respuesta tonal*, o sea en el quinto grado, arriba del primer tema, esta pequeña sección termina nuevamente en *sol menor* y carece de *contrasujeto*. Aparece después una *cadeta* (compás 43), que nos lleva a la presentación del tema nuevamente (c.48), primero en el primer grado y con su respuesta tonal, es decir en el quinto grado con una pequeña variación, aunque los dos elementos se presentan ahora el de la voz superior en la inferior y viceversa. Esta sección termina en una cadencia a *sol menor* (c.63).

Inmediatamente después inicia el desarrollo con el primer episodio que nos lleva a la presentación de una elaboración del sujeto en *Mi bemol* mayor (c. 72), terminando esta sección con una cadencia al tercer grado (c.79). El siguiente episodio, el segundo, está elaborado con motivos de los dos elementos del sujeto con mucho movimiento armónico y melódico hasta llegar a la presentación del sujeto en el I grado un poco elaborado (c.88), sin embargo, al terminar la presentación del tema, el movimiento continúa, aunque con motivos diferentes, iniciando así el tercer episodio (c.92), que nos lleva a la presentación del sujeto en el V grado también elaborado (c.102) y termina esta sección en *sol menor* (109). Inicia el *episodio* cuatro que se mueve armónicamente hasta *fa menor* en donde se presenta el *sujeto* un poco adornado (c.130) y que culmina en una cadencia a *fa menor* (c.138). El quinto *episodio* inicia con una elaboración a dos voces hasta llegar a la presentación del tema en *do menor* como al principio pero con los dos elementos a alturas contrarias (c.150), inicia el sexto *episodio*, esta sección llega a una cadencia a *sol menor* que inmediatamente se convierte en dominante de *do menor* con una nota *pedal* (c.171), que nos lleva a la última presentación del tema en *do menor* (c.176), con una cadencia a la *tónica* para dar paso a la *coda* (183). Empieza el *episodio* siete con una progresión descendente por cuartas que llega a *Sol*, este se queda como *pedal* para definir claramente la *dominante* aunque se va al tercer grado para presentar al tema por última vez. Comienza el último episodio, el octavo, que va a *do menor* con un fuerte *pedal* de *Do* con enlaces de IV grado y V7/IV grado sobre este *pedal* hasta desembocar en el VII del V, V grado y final en el I.

### Opinión personal

Este *Prélude* es de una gran fuerza en el inicio con un carácter majestuoso y una gran sonoridad por el uso de acordes y dobles cuerdas. Tiene una intrincada arquitectura en la segunda parte aunque una rica expresión. El desarrollo de la segunda parte es impresionante pues los elementos utilizados son muy limitados y sin embargo los cambios de carácter a lo largo de esta parte son muy variados. Cada sección tiene su propio pequeño *dímx* al que se llega casi sin sentirlo, sin cambios súbitos, con mucha suavidad, aunque es hacia el final donde la tensión llega a su máximo.

### Allemande

Es una danza anacrútica con su característico dieciseisavo de anacruza en compás de 4/4. Al igual que todas las danzas de la suite, tiene forma binaria.

Armónicamente inicia con una frase en *do menor* que se presenta de forma imitativa en los primeros dos compases y termina con una cadencia que va de V9 a *Do menor*, I (c5). A partir de allí empieza a moverse hasta llegar al IV grado (c.9), y de allí al III (c.13) y luego al V y regresa a la *tónica* (c.14), sin embargo inmediatamente después hace una cadencia a *Sol mayor*, terminando así la primera parte.

Al iniciar la segunda parte hay un retorno inmediato a la *tónica* (c.21), aunque no dura mucho, pues inmediatamente va al VII (c.23), al III (c.25) al V del IV (c.27), y resuelve en *Fa*

*mayor* momentáneamente (c.29), para seguir después el movimiento armónico y melódico en *crescendo* y llegar al *dímx* con el acorde de V7 (33), para hacer la cadencia final.

Rítmicamente, las figuras utilizadas son grupos de *dieciseisavos* en contraste con octavo con *puntillo* y *dieciseisavo*, y *cuarto* ligada a un *octavo* y tres *octavos* después. Está sugerida una segunda voz en el bajo.

### Opinión personal

Esta combinación rítmica y el gran movimiento armónico le da un carácter grave, majestuoso pero profundamente expresivo pues nos va llevando poco a poco hasta el clímax sin casi sentir el camino con esa suavidad y profundidad característica en Bach. Es también una elaboración de la primera parte del preludio, de tal forma que podríamos pensar que este movimiento es el regreso al tiempo lento de la obertura francesa.

### Courante

Armónicamente comienza con una cadencia en do menor al tercer compás. Inmediatamente después empieza un movimiento al III (c.6) y de allí al V (c.8), que culmina en el I otra vez (c.10), aunque inmediatamente después hace una cadencia al V para termina la primera parte.

Al inicio de la segunda parte, al igual que en la *allemande*, regresa momentáneamente al primer grado (c.15), para iniciar a partir de allí un movimiento hacia el VI para terminar la frase(c.19). Después va al III (c.21) y de allí al V (c.23), para regresar a la tónica pasando por el VII, IV, II, VII y V hasta hacer la cadencia a la tónica.

Rítmicamente tiene una anacruza de *octavo* en compás de 3/2, característica de la *courante*. Las figuras rítmicas predominantes son grupos de cuatro *octavos* y figuras de *cuarto* con *puntillo* seguidas de un *octavo*. La polifonía está mas presente en este movimiento que en la *allemande*.

### Opinión personal

El carácter de esta danza es más ligero con movimiento más continuo aunque con una gran expresión hacia los lugares climáticos originados por la sucesión de cambios armónicos y la aparición de mas notas en el bajo haciendo la textura mas llena y expresiva. Sin embargo no es una danza rápida pues mantiene el espíritu grave y dramático del *prélude*.

### Sarabande

Esta danza merece un tratamiento distinto. El característico segundo tiempo largo de la *sarabande*, Bach lo expresa siempre con una apoyatura en dicho tiempo, lo que le da la sensación de ser mas largo.

Inicia con una progresión ascendente de arpeggios descendentes de 7ª en los dos primeros compases hasta introducir el V (c.3) y definir el *do menor* (c.4). Después hay un movimiento de arpeggios ascendentes que van al VII (c.6), como V del III y así terminar en este tercer grado la primera parte de esta danza. Este es uno de los casos en esta *Suite* en que la segunda parte no termina en el V sino en el III.

Inicia la segunda parte rompiendo con la tonalidad de *Mi bemol* convirtiéndose en V del VI (c.9), yendo luego al V y al I como V del IV (c.11), y llegando al IV, *fa menor* (c.12). Inmediatamente después el IV se convierte en el V del VII y sin resolver se va al V7 (c.14), y al I (c.15) y aunque parece que va a terminar, súbitamente hace una nueva cadencia al V (c.16)

para llegar al clímax en *do menor* con un movimiento ascendente en la melodía profundamente expresivo (c.17). Después una cadencia a *do menor* VII-I-V-I para terminar.

Todo el movimiento tiene figuras de *octavo* en compás de 3/4 y *cuartos* en el tercer tiempo. Melódicamente encontramos dos figuras en la primera parte. Por un lado arpeggios descendentes con la figura de *cuarto* en el tercer tiempo en donde encontramos claramente una melodía y es una progresión ascendente.

Por otro lado son arpeggios ascendentes, en este caso la melodía la encontramos en el bajo pero en el primer tiempo.

### Opinión personal

este movimiento es de una sencillez enorme con una gran expresividad y profundidad. Desde mi opinión es el mas profundo y expresivo de toda la Suite y juega con nuestras emociones. El final de la segunda parte es un clímax que se genera en un compás apareciendo sorpresivamente cuando parecía que ya iba a terminar. Es el punto climático de toda la suite, a partir de aquí la intensidad comienza a descender hasta casi desvanecerse en la Gige

### Gavotte I y II

Este movimiento tiene una forma binaria con reprise que siempre aparece después de la sarabande en las Suites para cello solo, ya sea como Menuett, Bourée o Gavotte como en este caso.

#### Gavotte I

Armónicamente al igual que todas las otras danzas de la suite comienza con la reafirmación de la tonalidad con una cadencia a *do menor* (c.4). Aparentemente va a repetir el mismo esquema y melodía aunque adornado, sin embargo se va a *sol menor* terminando así la primera parte.

En la segunda parte no regresa inmediatamente a *do menor* sino que va al IV (c.16) y después se mueve hacia el III (c.24) y de allí va de nuevo a *do menor* (c.33), con mucho movimiento armónico.

Melódicamente esta danza es la más rica en polifonía. Están claramente diferenciadas dos voces. Al principio se presenta el tema y parece que se va a repetir pero adornado, sin embargo, se mueve hasta desembocar en el tema final. En la segunda parte se mantiene la misma estructura, se presenta el tema que aparentemente se va a repetir adornado y que nos lleva al final de la frase en el III.

Después hay un puente que nos conduce al mismo tema conclusivo de la primera parte pero hora en la *tónica*.

#### Gavotte II

Es sumamente contrastante con la anterior pues la textura es muy ligera, a una sola voz. La primera parte inicia y termina en *do menor* en una sola frase.

La segunda parte inicia en *mi bemol* y hace una pequeña variación del tema que llega hasta el V. Aparece nuevamente el tema (c.9) y después hay una elaboración hacia el IV (c.15) y luego un movimiento que desemboca en la segunda parte del tema (c.20), para el final.

Posteriormente se toca nuevamente la *Gavotte* I.

### Opinión personal

La *Gavotte* I es tímbricamente muy rica por todos los acordes que tiene y por la polifonía.

En la *Gavotte* II, Bach hace un trabajo muy distinto de lo anterior pues mantiene un tema sin variación ni siquiera en la tonalidad, al que regresa después de pequeñas elaboraciones, además de que la textura es muy simple. Esto origina el gran contraste entre las dos gavottes que le da a este movimiento una gran fuerza expresiva.

### Gigue

En este movimiento en la primera parte hay un movimiento en una sola dirección hacia *Mi bemol*, el III grado (c.15), a donde llega en un movimiento ascendente para afirmar y concluir en esta tonalidad.

La segunda parte empieza en *Mi bemol* y comienza un movimiento en dirección de *sol menor* (c.40), de allí pasa por el IV (c.44), y por el III (c.48), empezando después un movimiento melódico ascendente hasta llegar al clímax en el V 7 (c.57), para luego descender y terminar de una manera muy suave.

Rítmicamente las figuras rítmicas usadas son *cuarto* con puntillo *dieciseisavo* y *cuarto*; y *cuarto* con puntillo y tres *dieciseisavos*

### Opinión personal

La textura de este movimiento aunque aparentemente es muy ligera y de mucha transparencia, es como el *antidímax* de la *Suite*, y tiene un gran dramatismo y profundidad.

A pesar de mantener cada una de las danzas su características formales, se mantiene a lo largo de toda la suite, empezando con el preludio, un carácter profundo, tempestuoso, doloroso y reflexivo que da la posibilidad al intérprete de hacer de ella una obra muy expresiva.

## Sonata V en Re Mayor Op. 102 No.2, Ludwig van Beethoven

### Marco Histórico

El mundo sufre una profunda transformación en los siglos XVII, XVIII y XIX. Aunque la época anterior había preparado el predominio de una sociedad mercantilista, dejó intactas las bases de la sociedad medieval; seguían existiendo relaciones de servidumbre en el campo, no se habían abolido las numerosas soberanías locales, aunque ya se habían reducido; los gobiernos en su mayoría, seguían sosteniendo su derecho a dirigirse soberanamente por inspiración divina y no se reconocía a la soberanía popular. Toda la sociedad estaba estructurada sobre la desigualdad entre sus clases, sectores o Estados.

Se da un gran cambio en esta etapa de la historia pues al final de esta época, predomina otra organización social: la economía es capitalista, basada en la industria y el intercambio comercial; son abolidos los derechos feudales en el campo; desaparecen definitivamente las soberanías de tipo feudal para dar lugar a los Estados nacionales; se reconoce el derecho de los pueblos a darse su propio gobierno, o sea, a la soberanía popular.

Todo esto no es absoluto y tiene mayor o menor vigencia en los diferentes países, pero caracteriza cada vez más a la sociedad humana.

El primer paso lo da Inglaterra. El rey Carlos I es vencido en la lucha armada por el Parlamento dirigido por Oliverio Cromwell y es decapitado en 1649. Cromwell gobernando a nombre del pueblo, dicta una serie de medidas que favorecen los intereses de los comerciantes. Aunque se restablece la monarquía (1666), esta se consolida sobre una base parlamentaria en 1688.

Las trece colonias Norteamericanas de Inglaterra entran en conflicto con su metrópoli. Se niegan a pagar impuestos en cuya aprobación no hayan participado. La lucha estalla en 1774 y los ejércitos insurgentes, bajo la dirección de George Washington logran obtener el triunfo después de casi nueve años de combate. España y Francia, por sus rivalidades con Inglaterra, y por sus fuertes sectores liberales dan un importante apoyo a los colonos. La nueva nación después de algunas dificultades se organiza en federación y elige como primer presidente a George Washington.

La última década del siglo XVIII se estremece por la Revolución Francesa. Los Estados Generales convocados por Luis XVI en 1789 se transforman en la Asamblea Constituyente, aboliendo así la monarquía absoluta. Bajo la presión constante del pueblo, renuncia la nobleza a sus privilegios proclamando los Derechos del Hombre y la Constitución. La Asamblea Legislativa prosigue esta obra que culmina en 1793 y 1794 bajo el gobierno jacobino de la Convención, en el reparto extenso de la tierra y en el aniquilamiento violento de la nobleza. Guillotinado Robespierre, hay otro período de gobierno girondino de la Convención, aunque no tiene el vigor de la época anterior, consolida en muchos aspectos la obra e la Revolución.

En 1799, el joven general Napoleón Bonaparte se apodera del gobierno de Francia. Su régimen, al principio como Cónsul y después como Emperador, consolida las reformas realizadas por la Revolución. Se aprueba el Código Napoleónico, se reorganiza el país y a través de una serie de guerras de conquista se divulgan muchas de las ideas de la Revolución Francesa por toda Europa, debilitándose en importante medida el feudalismo en todo este continente.

### La independencia de los países latinoamericanos.

En los trescientos años de vida colonial, se desarrollaron nuevas condiciones en los países de la América Latina. En todos ellos existía un sistema semifeudal. Las haciendas

comprendían la mayor parte de la tierra de labor, compraban y vendían poco con excepción de las que abastecían de víveres y demás artículos a las poblaciones mineras. La masa de la población vivía de hecho como siervos. Las prohibiciones implantadas por España impedían el desenvolvimiento del comercio y de la industria. El comercio entre las colonias estaba muy restringido y en algunos casos totalmente prohibido. La Corona española cobraba fuertes impuestos.

La estructura social estaba relacionada con las diferencias raciales. El grupo más privilegiado era el de los españoles peninsulares quienes disponían de los altos puestos del gobierno civil, religioso y militar. Los criollos, descendientes puros de los españoles y nacidos en las colonias, eran los dueños principales de las haciendas y de las minas. Habían desarrollado una conciencia propia que los hacía considerarse americanos y no españoles. Estaban profundamente disgustados porque los impuestos eran elevados y no se empleaban en su beneficio. Por su situación económicamente fuerte y su alto nivel cultural, esta clase aspiraba al dominio político de sus países, tratando de desplazar a los peninsulares.

Se contaba con gran número de castas, resultado de las mezclas de razas. Sin ningún derecho al principio, habían ido ascendiendo poco a poco y eran los artesanos, los trabajadores de las minas y en parte del campo. El grupo más oprimido de la población estaba constituido por los indios, desposeídos de la mayor parte de sus tierras y sujetos al dominio político y económico de los conquistadores. En algunos países había fuertes núcleos de esclavos negros, o de sus descendientes que también vivían en una situación miserable.

Existe así una doble contradicción en las colonias: por una parte los criollos quienes quieren la independencia política de sus países conservando sus privilegios económicos, se oponen a los peninsulares. Por otra, las castas y los indios que desean no solamente la independencia sino también una profunda reforma social que les entregue tierras y mejore su situación económica. Tienen intereses opuestos a los de los grupos privilegiados. Estos dos elementos de lucha se mezclan en las guerras de independencia de 1808 a 1825 y siguen manifestándose en estas naciones cuando ya son independientes.

A pesar de las estrictas prohibiciones implantadas por la Inquisición, los ideales de los enciclopedistas franceses se difundieron mucho en América Latina. La Independencia de los Estados Unidos de América fue otro factor que impulsó la misma tendencia en Latinoamérica y lo mismo sucedió con la Revolución Francesa.

La independencia de los países Latinoamericanos se realiza en un plano político, sin que se produzcan transformaciones sociales profundas, únicamente en México se plantea esta cuestión.

## **Europa de 1814 a 1848**

El congreso de Viena y la Restauración.

Una vez derrotado Napoleón, las potencias vencedoras convocan a un Congreso en Viena que sesiona de octubre de 1814 a junio de 1815. Su intención es doble: reorganizar el mapa de Europa, modificado profundamente por las guerras napoleónicas y asegurar la permanencia del régimen absolutista. En ambos aspectos obtienen un éxito parcial y pasajero. Aunque en el Congreso participaron muchísimas naciones y numerosos príncipes desposeídos por Napoleón, las decisiones fueron tomadas por las grandes potencias tales como Austria, Rusia, Prusia, Inglaterra e inclusive Francia.

Los numerosos estados que existían en Alemania antes de la invasión napoleónica se reducen a 38 que forman una confederación bajo el predominio de Austria. Prusia obtiene ventajas territoriales en el norte de Alemania.

Alemania tiene una dieta (parlamento), común que no tenía ninguna fuerza efectiva. Este momentáneo regreso al absolutismo crea un gran descontento principalmente por la violación de la promesa hecha por los príncipes en el sentido de organizar regímenes constitucionales una vez derrotado el predominio francés.

### La evolución ideológica.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, se destaca el filósofo alemán Kant quien considera que el mundo de la naturaleza está absolutamente determinado y el del espíritu es libre. Sin ser un revolucionario, expresa ideas propias de la dignidad del hombre. Habla de la necesidad de una organización internacional que asegure la paz perpetua, lo que refleja el deseo de paz de los pueblos agobiados por las guerras napoleónicas.

Hegel afirma que el mundo está en evolución constante a través de contradicciones. La base para este desarrollo es el espíritu que se manifiesta en la materia.

El positivismo de Auguste Comte trata de conciliar las ideas materialistas y las idealistas. Se dedica únicamente a las verdades positivas, comprobadas y sin modificación posible que se hacen visibles para un investigador.

### Romanticismo

Se le llama romanticismo a los movimientos artísticos y literarios de finales de siglo XVIII y del XIX. Esta corriente surge en parte por las ideas de libertad e igualdad de la Revolución Francesa. Los movimientos románticos, tienen en común el rechazo a las reglas del Clasicismo. Dentro de las características del romanticismo encontramos el regreso a la naturaleza y a creer en la bondad de la humanidad; el descubrimiento del artista como el supremo creador individual, el desarrollo del orgullo nacionalista y la exaltación de los sentidos y las emociones sobre la razón y el intelecto. Además el romanticismo fue una revuelta en contra del racionalismo.

En Alemania, la escuela del Sturm un Drang, con su obsesivo interés en el medioevo, preparó el camino al romanticismo.

Friedrich Schegel usó por primera vez el término romántico para designar la escuela literaria opuesta al clasicismo y aplicó también las ideas de Emmanue Kant y L.G. Fichte al ideal romántico.

Los escritores alemanes más importantes de esta corriente son: G.E. Lessing, J. G. Herder, Friedrich Hölderin, Schiller y Goethe que tuvo un sentido místico sobre la naturaleza y el pasado medieval alemán.

El Romanticismo en la música fue característico por un énfasis en la emoción y una gran libertad en la forma. Tuvo su mayor desarrollo en las obras de los compositores alemanes. Muchos de los compositores románticos trabajaron en formas pequeñas, flexibles en la estructura, especialmente en la música para piano solo.

Otra contribución romántica fue la canción para voz y piano, sobre todo en el *Lied* alemán. Los compositores de esta corriente, particularmente Liszt, crearon el poema sinfónico al combinar música y literatura. Berlioz usó también la literatura al crear música programática. La ópera romántica empezó con Weber, incluyendo las obras de los italianos Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi y culminó en la obra de Wagner, que buscaba una completa síntesis del arte en la *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total.

A finales del siglo XIX el interés por las formas clásicas fue retomado por Bruckner, Brahms, Tschaikovsky y Franck.

El final del periodo romántico, muchas veces descrito como decadente y grandiosos es frecuentemente llamado postromanticismo y está representado por las obras de Holst, Elgar, Mahler y Richard Strauss.

## Biografía de Ludwig van Beethoven

Nació el 16 de diciembre de 1770 en un barrio pobre en la ciudad de Bonn en Alemania.

Su abuelo fue maestro de capilla en la Corte electoral y su papá fue tenor. El abuelo se dedicó a la par de la música al comercio de vino al mayoreo. Casi todos sus hijos murieron prematuramente y quizás por ello su esposa se entregó por completo al alcohol al grado de tener que ser recluida en un convento. El único sobreviviente fue Johann, padre de Ludwig, que heredara el mismo vicio que la madre.

Johann fue un hombre insensato, ignorante, con un trabajo como tenor que a duras penas logró conseguir. Se casó con María Magdalena Laym, la joven viuda de un ayudante de cámara e hija del cocinero en jefe del Castillo de Ehrenbreitstein. De los 7 hijos de este matrimonio murieron cuatro en la infancia. El primer superviviente fue Ludwig. Su madre, fue una madre ejemplar, callada y agobiada por los reveses de la vida, la muerte de su padre, de su primer esposo y de sus hijos, la situación económica y el maltrato de Johann. Amada y admirada por su hijo, muere prematuramente a causa de una enfermedad en el pecho.

El padre tenía un carácter muy diferente. Su principal interés era el económico, siempre buscaba la manera de obtener mas ingresos aunque esto implicara acrecentar sus deudas. En cuanto Johann notó el talento de su hijo, vio en él la posibilidad de aumentar sus ganancias. Trató de convertirlo en un niño prodigio como Mozart, lo cual hizo de la niñez de Ludwig un verdadero infierno. Su padre lo encerraba cuando no le satisfacía su manera de tocar y lo despertaba violentamente al llegar a casa de sus juergas para que estudiara. A los doce años terminó su instrucción escolar que fue sumamente deficiente. Todo este difícil ambiente en la infancia de Beethoven fue determinante para su personalidad y el origen, quizás, de toda su problemática manera de relacionarse con el mundo.

En cuanto a su enseñanza musical, su primer gran maestro fue Gottlieb Neefe, segundo organista desde 1781 en la corte electoral de Bonn. Neefe basó su enseñanza en el estudio de las obras de C. Ph. E. Bach y sobre todo en el Clave Bien Temperado de J. S. Bach. Esta fue una base sólida para la gran creatividad de Beethoven. El resultado de este aprendizaje se manifestó rápidamente con la publicación de sus primeras obras para piano, así como al tomar interinamente el puesto de maestro de órgano. Al siguiente año fue nombrado clavecinista de la orquesta de la Corte en donde adquirió sus primeros conocimientos de música orquestal.

En 1784 fue nombrado segundo organista de la Corte electoral.

En 1789 Beethoven emprendió un viaje a Viena para entrevistarse con Mozart. Este, no quedó impresionado con sus interpretaciones sino con su improvisación. Ludwig permaneció unas semanas en Viena hasta que recibió la noticia de la gravedad de su madre. Y volvió a su hogar. Su madre murió y él permaneció en la casa paterna en Bonn cumpliendo con sus deberes como organista y violinista en la orquesta de la corte y dando también clases de piano para aumentar sus ingresos. La condición del alcoholismo de su padre empeoró al grado que era Ludwig el que tenía que mantener a sus dos hermanos.

Esta época en Bonn es de suma importancia para Beethoven pues entra en contacto con la aristocracia, toda su vida personal y artística está compenetrada con las impresiones

espirituales y emotivas de esta época. Su entrada a la sociedad fue gracias al canciller Van Breuning con quien se relacionó en su calidad de maestro.

En las familias de la burguesía no solo se cultivaba la música sino la literatura, el teatro, la ópera, tanto clásicos como autores jóvenes que estaban surgiendo en el momento. Gracias a estos contactos con la literatura y la filosofía de su tiempo, además de su lectura de Herder, Gellert, Schiller y Goethe, así como Rousseau, Kant, Fichte, cimentó Ludwig, las bases de su ideología que fue determinante en su producción artística.

Beethoven, logró conseguir licencia y una pensión de la Corte para emprender nuevamente su viaje a Viena a finales de 1792 con el objetivo de continuar su instrucción musical con Haydn. Sin embargo al parecer las clases con Haydn no tuvieron el resultado deseado, esto se pone de manifiesto cuando a principios de 1794 Haydn se dispuso a hacer su segundo viaje a Londres y las clases fueron definitivamente suspendidas. Antes de esto, Beethoven había encontrado a Johann Schenk, compositor de la comedia musical *El Barbero Aldeano*, que se convirtió en su amigo y protector y con quien comenzó estudios rigurosos. Salieri también fue un guía para Beethoven hasta su muerte. Alrededor de 1795 pueden considerarse concluidos los años de aprendizaje en la vida de Beethoven con la publicación del sus tríos Op.1.

En 1794, gracias a la secularización del arzobispado de Colonia por los franceses, terminan los compromisos con el rey y la pensión que recibía Beethoven. Desde entonces se vio totalmente libre y dependiente exclusivamente de su propio esfuerzo. Poco después de su llegada a Viena, muere su padre y dos años después, al terminarse la pensión que recibía, se vio obligado a llevar a sus dos hermanos a Viena consiguiéndoles trabajo a ambos. Beethoven podía mantenerse a él y a su familia gracias a sus actividades como virtuoso, profesor y muy pronto como compositor.

Tres años después de su llegada a Viena había conseguido su completa independencia económica gracias en gran parte a las recomendaciones del conde Waldstein que le abrieron las puertas de los palacios de la aristocracia austríaca, muy aficionada a la música. Esta cercana relación con la aristocracia, no solo como artista sino como amigo, le dio cierta seguridad económica, sin embargo, toda la historia de sus primeros años de vida y su fuerte carácter aunado a su profundo espíritu, le llevó a tener múltiples conflictos con la gente a su alrededor, tanto con personas no tan cercanas, como con sus amigos íntimos.

Nunca pudo realizar su amor, tener una compañera, a veces por las diferencias sociales, por las circunstancias o por la exageración de sus emociones y sentimientos. El hecho es que todos estos deseos, pasiones, anhelos, se transformaron en expresión dentro de la música que compuso.

La relación con sus hermanos no era buena, y a la muerte de su hermano Karl, que al parecer ya lo había engañado en los negocios, se agregó un problema más a su vida que le traería una gran infelicidad hacia el final. Karl le deja junto con su viuda, la tutela de su hijo, Beethoven se toma esto a pecho y pelea fuertemente por ganarla para sí hasta que lo logra. Esto solo era el principio de innumerables angustias y zozobras pues el sobrino era sumamente problemático y Ludwig toma muy en serio el amor paternal. Esta situación hace del final de la vida de Beethoven un verdadero infierno.

Muere el 26 de marzo de 1827 en Viena, después de una visita a su hermano Johann en Gneixendorf, donde su estado de salud se deterioró significativamente empeorando en el viaje de regreso a Viena al alojarse en una posada sin calefacción.

unado a todas las vicisitudes de su vida tuvo que soportar la más terrible enfermedad para un músico, la pérdida de su oído, facultad indispensable para su que hacer. Pero su genio

fue en aumento y se manifestó con más fuerza ante esta tragedia sin frenar en nada su producción.

Después de la primera fase como compositor bajo la clara influencia de Mozart y Haydn, se muestra su madurez artística en la fase de su obra que comprende, entre otras muchas obras, la Sinfonía Pastoral, el concierto para piano en mi bemol, la música escénica para la tragedia Egmond y las VII y VIII sinfonías. Pero durante los últimos diez años de su vida encontramos un arte completamente espiritualizado, sublimado en sus últimas sonatas y cuartetos en las que inclusive se anticipa al futuro.

A esta última etapa pertenecen las sonatas para cello y piano Op. 102.

La sonata en *Re mayor* op. 102 no. 2 es quizás la que más representa esta última época. Es la única de las sonatas para cello y piano que no tiene una introducción y su último movimiento es una fuga.

## Análisis Estructural

### Allegro con brío

Este primer movimiento tiene forma sonata y está en *Re mayor*.

Inicia la primera parte del primer tema en el piano solo, muy fuerte y presente, seguida de otra contrastante en el cello (compás 4), que va de *forte* a *piano* y en dirección contraria. Esta parte se mueve armónicamente hacia la *dominante* presentando un pedal de *La* en las notas graves del piano (c.13), sin embargo, inmediatamente después aparece la *dominante* de la tonalidad original (c.17), y viene el principio del primer tema un poco elaborado y ahora en el cello, sin embargo no se mantiene el mismo tema sino que se transforma en un puente que finalmente termina en la *dominante* (c.28) para presentar el segundo tema en esta tonalidad (c.29). Este segundo tema aparece alternándose una parte en el cello y luego en el piano y viceversa, llevándonos hasta el clímax que es la sección de cierre de la exposición (c.43) y está en la dominante. En esta parte se presenta el tema otra vez alternadamente entre el piano y el cello y termina en *La mayor* (c.53), pasando la primera vez a la casilla, en donde se convierte en la *dominante* de la tonalidad original para repetir la exposición o a la segunda casilla para iniciar la parte central.

El desarrollo comienza con elementos del inicio del primer tema y se mueve armónicamente sin definir claramente una tonalidad hasta llegar a *Do mayor* (c.66). Aquí encontramos contrastes de *forte* y *piano* con material del primer tema y el puente entre el primer y segundo tema de la exposición. Es una elaboración muy pequeña que termina en un puente que está en *Sol mayor* (c.86), con elementos del primer tema en *forte* como contraste a lo anterior y que desemboca en la reexposición (c.91).

El tema del inicio se presenta ahora en el cello y después no se presenta todo el material que aparece en la exposición sino solo una parte, el puente (c.95), también aparece recortado y termina en la tonalidad original para presentar el segundo tema ahora en la tónica con algunas variantes con respecto a la primera parte (c.105). Esta parte termina con la *codá* igual a la sección conclusiva de la exposición, solo que se amplía ahora con material del primer tema (c.128) en *forte*, del segundo tema en piano (c.131) seguido de una frase que comienza muy piano con notas largas y movimiento en la mano izquierda del piano que tiene un pedal (c.135), seguida de un súbito crescendo (c.144), para terminar con un movimiento contrario de dieciseisavos y acordes en *forte*.

## Opinión personal

Es un movimiento muy corto y conciso, con una muy pequeña elaboración y con una gran cantidad de contrastes, tanto en los diferentes temas como en los súbitos cambios dinámicos y rítmicos que lo hacen muy expresivo.

## Adagio con mucho sentimiento d'affetto

Este movimiento es una forma binaria con reprise y está en *re menor*.

En la primera parte tenemos dos temas. El primer tema lo inicia el cello junto con el piano y desemboca en el segundo tema en la *dominante* (c.9). El segundo tema tiene dos partes, la primera la comienza el piano, respondiendo inmediatamente el cello, con material nuevo; la segunda parte está elaborada con material similar al tema del inicio en el piano (c.21). Se presenta de nuevo este segundo tema pero al revés, es decir que ahora el cello toca la melodía que el piano y viceversa (c.17).

La segunda parte está en *re mayor* (c.25) El piano inicia con el primer tema mientras el cello lo acompaña aunque en momentos hay diálogos entre ellos. Hay un pequeño puente (c.34), que termina en la repetición del tema aunque no se presenta exactamente igual, intercambiándose nuevamente las melodías entre el piano y el cello (c.40).

Súbitamente comienza la reprise (c.51), presentándose los temas una sola vez iniciando con el primer tema en el piano con otro material distinto al del inicio del movimiento en el cello y el segundo en el cello con una textura también muy distinta en el piano (c.59).

Inicia un puente hacia el tercer movimiento que es sumamente contrastaste con lo anterior (c.67). Comienza en *Si bemol mayor* y hacia el final se mueve a *La mayor* (c.76) y termina en un acorde de *La mayor* con séptima como dominante de *Re mayor* (c.85), tonalidad en la que inicia el último movimiento. En esta sección hay pequeños motivos que no tienen una dirección definida sino hasta el final con los tresillos en el cello, que nos conectan con el siguiente movimiento.

## Opinión personal

Este movimiento es de un profundo dramatismo, parece una marcha fúnebre que tiene un instante de claridad y alegría que se desvanece súbitamente al repetirse la primera parte. El primer tema de la primera parte es francamente reflexivo, interior, como envuelto en la inactividad del profundo dolor. El segundo tema es de una profunda emoción de un gran dramatismo que me parece surgiría del enorme dolor de una pérdida, junto con una sensación de desesperación.

La parte central es como un momentáneo regreso a los momentos del placer y la alegría que dura muy poco y regresa súbitamente al principio aunque ahora con un nuevo elemento de movimiento, de actividad, de inquietud.

El puente que nos lleva al último movimiento es de una gran tranquilidad, casi inmovilidad en pianísimo y con muy poco dramatismo como un fuerte contraste con la profundidad del último tema que se presentó en el segundo movimiento.

## Allegro Fugato

Este movimiento está construido como una *fuga* a cuatro voces y está en *Re mayor*. Tiene dos grandes partes, en la primera encontramos la *exposición* seguida de cuatro *episodios* y un *stretto*; la segunda parte consta de dos *episodios* seguidos de un *stretto* y luego un larguísimo *episodio* y nuevamente un *stretto* y el final.

Inicia con la presentación del *sujeto* en el cello, la segunda presentación del *sujeto* o la respuesta, que es *tonal*, es en la *dominante* y aparece antes de terminar la presentación del primero, de tal forma que el final del tema es a la vez un tipo de pequeño *contrasujeto* (c.11). La tercera presentación del *sujeto* aparece nuevamente en la *tónica* y a la misma distancia que el anterior, ahora en la mano derecha del piano (c.17). La cuarta presentación del *sujeto* aparece en el registro más grave en el piano, aunque no es exactamente igual que los tres anteriores, el final no aparece sino después de algunos compases como *contrasujeto* del tema, que se presenta nuevamente en el cello (c.35), terminando así la exposición en el compás 41.

Comienza el primer *episodio* con material del *sujeto* con las cuatro voces todavía presentes hasta que aparece nuevamente el tema en la *dominante*, en la voz más aguda del piano (c.47), mientras que la mano izquierda hace la misma melodía que el cello primero una tercera abajo y luego en movimiento contrario (c.51) y después a manera de pregunta y respuesta entre el cello y la voz superior del piano (c.54). Aparece el tema en el registro grave del piano, en la *tónica* pero ahora en *forte* (c.57), mientras el cello y la mano derecha van haciendo las mismas figuras.

Inicia el episodio dos (c.63) con un juego de *sforzandos* que aparece primero entre la mano derecha e izquierda del piano y luego entre la mano derecha y la mano izquierda del piano junto con el cello en *sextas* (c.67), que termina en la presentación del tema en el VI grado en la voz intermedia del piano con el pequeño *contrasujeto* en el cello (c.73). Aparece la cabeza del sujeto en el II pero ahora entra anticipadamente en la voz más aguda del piano (c. 78) y dos compases después en el cello en la misma tonalidad (c.91). Comienza el tercer *episodio* (c.84) hasta que llega a *Sol mayor* donde se presenta una elaboración de la cabeza del tema (c.88), que va a una progresión ascendente en *forte* hasta llegar a *Si mayor* con una melodía a manera de preguntas y respuestas entre el cello y el piano (c.94), hasta llegar a la presentación del tema a la inversa en el cello y la soprano a una décima de distancia en *Sol mayor* (c.102). El episodio cuatro comienza con un puente cromático que crea un pequeño descanso y contraste (c.108). Este desemboca en un *stretto* con la presentación alternada de la cabeza del sujeto a la *inversa* en el bajo y de forma normal en el cello (c.112) y después se presenta la cabeza del sujeto simultáneamente normal y a la *inversa* en tres voces, alternándose la mano derecha e izquierda a terceras o sextas de distancia con el cello, según el caso (c. 128). Esto crea una gran tensión y un *dímic* en el que culmina la primera parte que termina en *Fa sostenido mayor* como V grado del VI (c.42).

Inicia la segunda parte con un gran contraste rítmico y melódico que dura solo unos pocos compases. Inicia el episodio quinto con un tema en el cello en el VI que es una elaboración del segundo y tercer compases del *sujeto* (c.43), y se presenta en proporciones mayores rítmicamente hablando, o sea en aumentación, apareciendo más adelante en la voz más aguda del piano (c.147), mientras el bajo y el cello hacen otras figuras de la segunda parte del sujeto a distancia de terceras y luego como pregunta y respuesta (c.151). Presenta nuevamente el cello el tema con que inició este episodio una tercera arriba, o sea en el I grado (c.154) y un compás después de iniciar el cello, aparece el tema del sujeto en la *tónica* en la voz superior de la mano derecha del piano (c.155). El cello presenta el sujeto en la *dominante* anticipadamente con respecto a la *exposición*, al tiempo que se presenta el tema de la segunda parte en la voz aguda del piano una quinta arriba de la última vez que aparece en el cello, en el V grado, con un acompañamiento en la voz grave del piano (c.160). Se presenta nuevamente el sujeto en la *tónica* en la voz aguda del piano (c.169). Inicia el episodio 6, hay un juego rítmico entre el cello y la voz del bajo mientras la soprano va haciendo figuras de la segunda parte del sujeto volviéndose por un momento una especie de canon entre el cello y el piano, todo esto

en *crescendo* hasta que aparece el tema en el cello en *fortísimo* iniciando aquí un *stretto* (c.186) y aparece un *pedal* de *dominante* que se mantiene mientras se presenta el tema o partes de él constantemente en el cello y el piano de la manera normal o a la inversa hasta que termina el *pedal* con la aparición del tema en un registro muy grave (c.193), para iniciar después el episodio siete (c.195), que es una pequeña elaboración del material del sujeto en todas las voces presentándose éste, normalmente y a la inversa indistintamente en las voces yendo a *piano* y al *pedal* de *tónica* (c.202) que nos va llevando a aligerar la textura y a llegar a *pianísimo* (c.207). Aquí vuelve este movimiento de una parte del *sujeto* ascendente y descendentemente con el *pedal* de *tónica* aún presente al que se agrega el de la tercera en el cello y en *crescendo* (c.222), hasta llegar a un pequeño *stretto* (c.233), que culmina en un *fortísimo* lleno de acordes con *apoyaturas* hasta el final.

### Opinión personal

Este movimiento es de una gran genialidad pero también complejidad.

Utiliza muy pocos elementos para su construcción, únicamente los elementos del sujeto de la fuga y con ellos desarrolla todo el movimiento. Es claro el uso de la forma barroca de la fuga y el contrapunto pero añadiendo elementos románticos y clásicos como el uso de acordes y terceras, así como los enlaces armónicos que utiliza. La complejidad radica en el movimiento continuo en el que los finales de frase se traslapan unos con otros en casi todas las melodías, además de los súbitos cambios dinámicos típicos en Beethoven. Sin embargo, aunque la forma se acerca al barroco no pierde en ningún momento ese carácter explosivo y expresivo del compositor que requiere de una profunda fuerza en la interpretación.

## Sonata Para Cello y Piano Op. 6 en Fa Mayor, Richard Strauss

### Marco Histórico

El periodo entre las guerras napoleónicas y la Primera Guerra Mundial es la época del apogeo del capitalismo. Al principio del siglo XIX, únicamente Inglaterra y Francia han abolido el sistema feudal, en esos cien años el mundo se transforma en una unidad económica con fuerte independencia política. Para 1910, prácticamente todos los países del mundo son capitalistas o dependen de países imperialistas.

Los primeros treinta años siguientes a la derrota de Napoleón aparentan una situación de paz general. La revolución de 1848 demuestra que no se trata de un verdadero equilibrio sino de un agotamiento de fuerzas. Desde mediados del siglo se debilitan cada vez más los regímenes monárquicos absolutos, en casi toda Europa se imponen los gobiernos republicanos o monarquías constitucionales. Alemania e Italia logran su unidad nacional y empiezan con sus conquistas coloniales.

Después de la cortísima fase de colaboración de representantes proletarios en el gobierno, la Revolución de 1848 en Francia, reafirma el sistema de la propiedad privada. El golpe de estado de Napoleón III, inaugura el imperio de éste que continúa hasta 1870. Durante este tiempo se desarrolla cada vez más la industria y el comercio en Francia. La guerra con Alemania hace derrumbarse al Imperio Francés y nace la Tercera República con el corto periodo de la Comuna, el primer intento de gobierno obrero en el mundo. Esta Tercera República tiene formas internas bastante democráticas. En Inglaterra se lleva a cabo una paulatina reforma electoral que culmina a principios el siglo XX en la implantación del sufragio universal. En Rusia es abolida la servidumbre y el país empieza a tener una estructura capitalista hacia finales del siglo. En 1905 estalla una importante revolución que es aplastada. El Imperio Austro Húngaro se extiende sobre los Balcanes a costa de la decadente Turquía. El mundo se reparte, en colonias o en zona de influencia económica, entre Inglaterra (principal imperio colonial), Francia, Bélgica, Holanda, Italia, etc. Europeos y norteamericanos obligan a China a comerciar con ellos (Guerra del Opio); hay varias rebeliones que culminan en la fundación de la República China. También el Japón es forzado a comerciar con el mundo, sin embargo se moderniza hasta llegar a ser, a su vez, una fuerte potencia imperialista. En 1895 conquista algunas provincias de China y en 1905 derrota a Rusia.

Los países de la América Latina obtienen su independencia en luchas que abarcan de 1780 a 1824. Como no se resuelven sus problemas sociales sino únicamente obtienen su soberanía política de España, sufren una gran inestabilidad durante el siglo XIX. Se mantiene en pie, en lo fundamental, la estructura latifundista y subsiste una gran influencia clerical. Los Estados Unidos de América llevan a cabo una política expansionista. Se apoderan de la Luisiana, de la Florida y de una extensa región del norte de México. En 1861 estalla la guerra entre los estados del norte y los esclavistas del sur. Después de cuatro años de sangrienta lucha triunfa el norte y es abolida la esclavitud en toda la unión. Después, los Estados Unidos siguen su rápido crecimiento hasta llegar a ser una de las grandes potencias mundiales.

El siglo XX se caracteriza por grandes conmociones sociales. La primera década del siglo ve la terminación de reparto del mundo entre las grandes potencias colonialistas. A su cabeza se encuentra Inglaterra seguida por Francia, Alemania y otros países.

La lucha por un nuevo reparto del mundo lleva a la Primera Guerra Mundial, en la que se enfrentan la Entente, encabezada por Inglaterra, Francia, Rusia y las Potencias Centrales, Alemania, Austria-Hungría y aliados. En el curso de la lucha se alían otros países a uno y otro

bando, como los Estados Unidos e Italia a la Entente y Turquía a las Potencias Centrales. Tras cuatro años de tremendos combates Alemania y sus aliados son derrotados, tanto en el aspecto militar como en la presión económica del bloqueo al que estaban sujetos por la Entente y sus aliados.

La época de 1918 a 1939, entre el fin de la Primera y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se caracteriza por sus grandes conmociones políticas y sociales. Hay un fuerte descontento en las potencias vencidas. Las crisis económicas se extienden a todo el mundo, llevando periódicamente a la miseria y actitudes violentas a grandes masas humanas.

S funda en 1917 la Unión Soviética, que nacionaliza la propiedad sobre los medios de producción. Estructura una economía de intención socialista, que transforma el país en breve plazo de agrario retrasado en industrial avanzado. Empieza a mejorar el nivel de vida popular, sobre todo por el incremento de los servicios de salud y educación, al mismo tiempo que se suprimen las libertades conquistadas por la revolución de 1917 y que se instaura un régimen fuertemente represivo.

En Italia y Alemania llegan a dominar los regímenes fascistas, enemigos de una transformación de tipo socialista; pretenden un nuevo reparto del mundo por medio de la violencia. Inglaterra y Francia, los dos países mas amenazados por esta tendencia, resisten en forma vacilante, haciendo concesiones sucesivas a las exigencias fascistas, por simpatizar con el anticomunismo de éstas.

En 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial, favorable al principio a Alemania que logra ocupar la mayor parte del continente europeo. En 1941 rompe su tratado de no agresión con la URSS, la ataca, pero no logra ocupar sus principales ciudades ni destruir su ejército. Japón agrede a los Estados Unidos, generalizándose así la lucha en escala mundial. En Stalingrado queda derrotada la parte principal del ejército alemán y empieza la contra ofensiva de los aliados, tanto en el territorio soviético como en el norte de Africa y que sigue, posteriormente, con el desembarco aliado en Francia. En mayo de 1945 se derrumba totalmente la resistencia alemana y Japón sigue el mismo camino en septiembre del propio año.

Para salvaguardar la paz se forma la ONU, cuyo organismo principal es el Consejo de Seguridad y que cuenta también con dependencias especializadas para fomentar la colaboración internacional en múltiples aspectos.

Después de la guerra, se amplían en los países occidentales las medidas de seguridad social. Varios Estados del este de Europa y de Asia (sobre todo China), adoptan la vía socialista e inician su industrialización. La mayoría de las colonias, primero en Asia y después en Africa obtienen su independencia. Muchos de los nuevos países sufren una gran inestabilidad política, sus formas de organización económica van desde intensiones socialistas temporales hasta el reforzamiento de la empresa privada.

Pronto se forman dos grande bloques mundiales, encabezado uno por los Estados Unidos de América y el otro por la Unión Soviética y China. Chocan en la llamada guerra fría, que abarca aspectos políticos, económicos, culturales y también algunas luchas armadas que se mantienen localizadas. La aparición del Tercer Mundo que en gran parte evita participar en uno de los bloques de poder, ayuda a disminuir la tensión sin eliminarla. Europa Occidental y Japón vuelven a adquirir fuerza económica y cierta independencia política frente a los Estados Unidos. Se produce una fuerte pugna entre la Unión Soviética y China. Con estos dos fenómenos se descentraliza en cierta medida la política mundial.

## Biografía de Richard Strauss

Nació en Munich el 11 de junio de 1864. Su padre era considerado el mejor comista de Alemania, su madre, la heredera de un acaudalado cervecero alemán. Desde pequeño mostró su enorme talento musical. A los cuatro años recibió las primeras lecciones de piano de su madre y progresó tan rápidamente que su educación le fue encomendada a Augusto Tombo, arpista de la orquesta de la corte. A los seis años compuso una polka para piano y una canción inspirada en los villancicos de Navidad. Posteriormente estudió violín con Benno Walter y composición con Friedrich Wilhelm Meyer, director de la Orquesta de la Corte.

Formado dentro de la tradición de los grandes clásicos Mozart, Haydn y Beethoven, Strauss escribió su primera composición a los doce años en 1876: Marcha festiva. Siguiéron la Obertura en *La menor*, la Sinfonía en *re menor*, el Cuarteto de cuerdas en *la menor*, el concierto para violín en *re menor* el concierto en *do menor*, el cuarteto para piano en *do menor*, la Sinfonía en *fa menor*, la serenata para instrumentos de aliento y la sonata para violoncello en *Fa*.

En 1885 Strauss se convirtió en el asistente de Hans von Bülow y al año siguiente fue designado su sucesor como director titular de la orquesta de Meiningen. Fue precisamente en su estancia en Meiningen cuando sus concepciones musicales comenzaron a cambiar. Después de asistir a diversas ejecuciones de obras de Wagner, compositor a quien su padre detestaba, comenzó a revelársele el genio de este autor y acabó por convertirlo en su dios musical.

Al cabo de una rápida visita a Italia, escribió su primer trabajo en el que se combinaba su anterior estilo con la música que después habría de componer: la fantasía sinfónica de Italia que fue abucheada durante su estreno. Ese mismo año escribió su poema sinfónico *Macbeth*, y conoció a la soprano Pauline de Ahna, quien sería su esposa y a quien compuso muchos y bellísimos *Lieder*.

El primer trabajo verdaderamente revolucionario de Strauss data de 1889 y es el poema sinfónico *Don Juan*. Con esta obra todo el mundo lo reconoció como el sucesor de Liszt por el uso exacerbado del cromatismo. Ese año fungió como director del festival de Bayreuth y al siguiente fue nombrado director del teatro de la corte de Weimar, cargo que desempeñó hasta 1894. En 1898 fue nombrado director musical de la Real Ópera de Berlín y en 1918 se convirtió en codirector de la Ópera de Viena.

En este periodo compuso los poemas sinfónicos *Tod und Verklärung*, *Also sprach Zarathustra*, *Till Eulenspiegel lustige Streiche*, *Ein Heldenleben*, las óperas *Gurtram* y *Feuersnot*, *Don Quixote*, variaciones para violoncello y orquesta y la *Sinfonía Doméstica*.

En 1906 presentó su ópera *Salome* y tres años después *Electra*, recibidas ambas en medio de un gran escándalo. En estas dos óperas Strauss abandonó su estilo postromántico y se aventuró en busca de una nueva clase de armonía; los textos eran en ocasiones espeluznantes y la música fluctuaba entre la sensualidad y la cacofonía. Preocupado por la reacción del público, Strauss dio marcha atrás y nunca más volvió a experimentar con armonías estridentes ni con el contenido psicológico que hicieron de *Salome* y *Electra*, dos de las óperas más revolucionarias del siglo XX.

Gracias a *Electra*, Strauss conoció a Hugo Hofmannsthal, dramaturgo y poeta austríaco, con el que había de trabajar casi veinticinco años. Juntos colaboraron en las óperas *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *die Frau ohne Schatten*, *Die ägyptische Helena* y *Arabella*, último trabajo de Von Hofmannsthal quien murió en 1929.

Contrariamente a la evolución de la mayoría de los compositores, la carrera de Strauss registra un retroceso en los últimos años. Sus últimas obras insistían en el anacronismo de repetir viejas fórmulas. Después de la muerte de Von Hofmannsthal, Strauss compuso algunas óperas: *Die schweigsame Frau*, *der Friedenstag*, *Daphne*, *Die Liebe der Danae* y *Capriccio*. Escribió

además una Sinfonía para instrumentos de aliento, el Concierto para corno No. 2 en *Mi bemol mayor*, un concierto para oboe y *Metamorfosis* para veintitrés instrumentos solos, así como un Concertino para clarinete fagot y cuerdas.

Cuando los nazis llegaron al poder en 1933, Strauss expresó su lealtad a Hitler y al nuevo régimen. Desempeñó algunos cargos oficiales y durante algún tiempo las cosas marcharon bien. Sin embargo, poco después Strauss solicitó la colaboración de un escritor judío y todo cambió. Pronto fue destituido de todos sus puestos y obligado a retirarse a su villa en Garmisch-Partenkirchen, prácticamente bajo arresto domiciliario. La situación se hizo más tensa cuando el compositor más importante de Alemania criticó la invasión a Polonia. Lo último que Strauss escribió fue *Vier letzte Lieder*. Murió el 8 de septiembre de 1949, en su villa de Garmisch.

La obra de Richard Strauss marca la transición del romanticismo a la música moderna. Dio una proyección insospechada al poema sinfónico. Sus óperas lo situaron firmemente como uno de los compositores más distinguidos y refinados de la primera mitad de este siglo.

La Sonata para cello y piano Op. 6 fue estrenada en el año de 1883 por el cellista checo Hans Wihan a quien Strauss la dedicó. También Dvorak le dedicó a él su concierto para cello y orquesta. Wihan era miembro de la Orquesta de la Corte de Munich. Su esposa Dora fue un amor platónico de Strauss.

## Análisis Estructural

### Allegro con brío

Este movimiento tiene forma *sonata* y está en *Fa mayor* en compás de tres cuartos.

Inicia con una introducción muy majestuosa y sonora con fuertes acordes de cuatro notas en el cello y también acordes en el piano. Armónicamente pasa por el V grado (compás 9) y IV grado menor (c.15), después el V/V (c.19) y termina en la *tónica*. Esta sección va en un continuo crescendo hasta terminar la frase (c.31).

Aparece el primer tema en el cello, muy contrastante con la parte anterior, en *dolce* y *piano* y con una textura mucho más ligera en el piano (c.33). Este tema está en la *tónica*. Posteriormente viene un puente (c.57), en el que se mueve hacia la *dominante* del V en un *crescendo* resolviendo a *Sol* (c.64), pero inmediatamente llegando a *do menor* o sea al V grado *menor* (c.80).

En esta tonalidad se presenta el segundo tema en el piano, posteriormente el cello hace una elaboración de éste (c.96), que nos lleva hasta el inicio de otra sección del segundo tema con una textura similar a la de la introducción. (c.112). Esta parte termina en *Do mayor* (c.132). Después hay una pequeña sección de cierre (c.132), en la que se presenta un nuevo material primero en el piano y después en el cello (c.140), aunque esta segunda vez va a un pequeño *dínamo* para luego terminar en *Do mayor*. Así termina la exposición (c.161).

Comienza el desarrollo con un súbito cambio de *tonalidad* que no se define claramente hasta llegar a *sol menor*, el II grado (c.175). Inicia una elaboración con material de la sección de cierre de la exposición a manera de pregunta y respuesta en el piano mientras el cello presenta material de la introducción al primer tema (c.187) y llega nuevamente a *forte* en una elaboración de la segunda parte del segundo tema (c.207), terminando en *La mayor* (c.225).

Hay un piano súbito y comienza nuevamente en el piano el movimiento con el mismo material que en la frase anterior (c.203) y aparece súbitamente en *fortísimo* nuevamente el material de la segunda parte del segundo tema en el cello (c.233), sin definir claramente la

tonalidad hasta llegar a un clímax en *Fa mayor* (c.251) que desciende lentamente hacia piano disminuyendo también el movimiento.

Como puente de la elaboración de este movimiento hacia la *reexposición* tenemos una sección *fuagada* a cuatro voces (c.275). El *sujeto* aparece en la voz grave de la mano derecha del piano y está formado con material de la elaboración, es decir con material de la introducción y de la segunda parte del segundo tema. La respuesta es *tonal* y no hay *contrasujeto*. La primera respuesta aparece en la voz mas aguda del piano una *quinta* arriba del primero (c.279); la tercera en el bajo a la *octava* de distancia del primer sujeto (c.283) y por último, la cuarta en el cello, a una *cuarta* abajo del anterior (c.287). La elaboración es muy intrincada polifónicamente manteniéndose las tres voces en el piano mas la del cello, en *crescendo*, y culmina en una clara cadencia hacia el V grado con fuertes acordes en el cello y en *crescendo* que al llegar al V grado (c.314) desembocan en la *reexposición* (c.15).

La *reexposición* es literal hasta el puente hacia el segundo tema, que ahora nos lleva al V/III (378), de tal forma que el segundo tema está en *la menor*, o sea en el III grado (c.392).

Se presenta el tema nuevamente en el piano, y el cello presenta una variante de la primera vez pues aparece como una aparente repetición del piano (c.410), pero en realidad toma una sección de la elaboración (lo toma del c.207), también toma la sección que sigue (c. 428), pero ahora la amplía yendo a un *crescendo* y aumentando el movimiento rítmico haciendo la textura mas llena hasta llegar a un *dimax* similar al del final de la exposición en fortísimo hacia la *tónica* (c.464). Después desciende aparentemente para concluir en *Fa* (c.484), aunque inicia nuevamente un *crescendo* melódicamente ascendente hasta llegar a la *coda* en un *pia moso* (c.506) y siempre en *forte* y terminar en 2 fuertes acordes con el enlace V-I.

## Opinión personal

Este movimiento tiene una gran riqueza expresiva que nos la da los grandes contraste entre los distintos caracteres que se muestran a lo largo de la obra. Al inicio es de una gran fuerza y majestuosidad, sin embargo el primer tema recuerda un poco un vals que contrasta después con el segundo tema.

Los grandes *crescendos* y los *fortísimos* le dan una gran fuerza y expresión que nos conmueve profundamente y nos expresa la gran fuerza que ya en esta composición de juventud nos deja ver Richard Strauss.

## II Andante ma non troppo

Este movimiento tiene una forma binaria, está en *re menor*, que es el relativo menor de *Fa mayor* y está en compás de dos cuartos.

Aparece el tema en el piano en un registro grave y a la octava baja en el cello, se repite después el tema pero ahora a la inversa, es decir el cello a la octava alta del piano (c.19). En toda esta parte la textura del piano es solamente de acordes que acompañan la melodía. Hay una pequeña sección de cierre y termina la primera parte en la *dominante* de *Si bemol mayor* (c.35).

La segunda parte empieza en *Si bemol mayor* (c.36). En esta parte el piano, aunque mantiene la estructura de acordes, se mueve un poco mas rítmicamente pues todo el acompañamiento está hecho de *tresillos* de *dieciséisavos*. Aparece el inicio del segundo tema en el piano en la voz mas grave, luego una imitación en la voz aguda (c.36) pero es el cello el que desarrolla este tema, (c.37) mientras el piano contesta con algunos motivos del mismo tema. Se repite este segundo tema (c.44), pero ahora nos lleva en *crescendo* al clímax de esta parte central en la que el cello tiene la melodía y regresa el mismo ritmo en el piano que al principio, solo acordes con notas largas (c.51) y en la parte mas climática vuelve a haber octavas entre el cello

y el piano teniendo el cello la parte mas aguda (c.59). Esta sección termina en el súbito cambio a *re menor* de nuevo (c.68) y la presentación de la *reprise* igual que al principio solo que ahora la sección de cierre de la primera parte se presenta en *modo mayor* (c.93) y nos lleva a un último *dímax* (c.96) para luego terminar en *pianísimo*.

### Opinión personal

Este movimiento juega con nuestras emociones de una manera muy sutil. Comienza con una inmovilidad casi de muerte con algunos chispasos de dramatismo al principio, y nos lleva hasta una pequeña explosión trágica. Inmediatamente cambia el carácter a una parte dulce con mucho diálogo que nos va envolviendo sin darnos cuenta hasta llegar al clímax, que es una profunda y expresiva declaración que culmina en una parte *dolce* y de una manera súbita, al anunciarse una nota ajena a todo este contexto regresa nuevamente a la inmovilidad del principio. Termina con este mismo carácter después de un pequeño regreso a una parte dulce. Es un movimiento muy profundo y expresivo y no deja de sentirse la gran fuerza de los otros movimientos, en ningún momento es ligero o superficial.

### Finale Allegro vivo

Este movimiento tiene forma *sonata*, está en *Fa mayor* y en compás de seis *octavos*.

Es un gran contraste con el anterior, es muy juguetón al principio. Inicia el motivo principal del primer tema en el piano solo y después se repite en el cello (c.9) y termina después en *Fa mayor* (c.24) Parece que va a repetirse de nuevo la sección anterior pero se convierte en un pequeño puente e inicia el camino hacia el segundo tema (c.28). El segundo tema aparece en *Fa mayor* también (c.50). La primera parte de este tema aparece en el cello y se repite; le sigue un puente (c.58), que va en *crescendo* y ascendientemente hasta desembocar al tercer tema en la *dominante* (c.70). La primera parte de este tema se repite (c.54) al igual que la segunda (c.78) y (c.94), aunque esta vez va a otra parte de un gran contraste en *pianísimo* súbito (c.102) que es un pequeño puente que termina en una parte muy *cantabile* (v.116) que es un diálogo entre el cello y el piano en *Re bemol mayor* un poco *piu lento*. Inicia un puente, que es más vivo y con mucha fuerza, con el motivo del segundo tema en *fa menor* (c.124) que nos lleva a la sección de cierre de la *exposición* que inicia con la presentación del primer motivo del movimiento pero con un carácter totalmente distinto, ya no juguetón sino muy expresivo y en *fortísimo* (c.136) terminando muy *cantabile* y en *pianísimo* (c.156).

De allí hay un puente (c.156), que nos lleva al desarrollo (c.166). Este inicia con material del primer tema en el cello en el V grado que se mueve armónicamente primero al VII grado del homónimo menor, o sea a *Mi bemol mayor* (c.74), después a IV grado (c.182) y finalmente al homónimo mayor del VI grado o sea a *Re mayor* (c.190) desembocando en otra sección que está toda elaborada como un *canon* entre el piano y el cello a un tiempo de distancia. Inicia el cello con el motivo del desarrollo en *sol menor* (c.194), pero cuando vuelve a aparecer, es el piano el que inicia sin definirse la tonalidad (c.204), acompañados de acordes menores con séptima en el piano con un ritmo *astinato* muy persistente en la mano derecha, mientras la izquierda hace el canon con el cello, siempre en *forte* y muy expresivo. Al final de esta sección (c.229), hay un *diminuendo* tanto en la dinámica como en la altura de las notas que termina en un *pianísimo* tranquilo en un solo del piano con material de la segunda parte del primer tema en *Si mayor* solo que muy *cantabile* (c.239). Posteriormente entra el cello nuevamente en canon en *Sol mayor* después del piano (c.254), desembocando en la *reexposición* (c.281).

El tema principal aparece solo una vez, una parte en el piano y la otra en el cello y el resto de la primera parte se presenta igual que la primera vez. El segundo tema se presenta en *Re bemol mayor* (c.322) y termina en el tercer tema en la *tónica* (c.342). Esta vez aparece de la misma forma que en la *exposición* y termina en la *tónica* en un puente igual que en la *exposición* pero una quinta arriba (c.374) pasando por el mismo *canón* (c.388), solo que en *Sol bemol mayor* aunque el *canón* es ahora al revés, primero el piano y después el cello. Viene el mismo puente que en la primera parte (c.396), hasta la aparición del motivo principal del tema con mucha fuerza y en la *tónica* (c.413) iniciando así la *oda*. Posteriormente hay una línea ascendente en *fortísimo* (c.416) y después toma el motivo del tema principal con el piano en *fortísimo* (c.428) y súbitamente introduce, una melodía con el material de la segunda parte del primer tema en *pianísimo* (c.433) y termina con acordes V-I en *fortísimo*.

### Opinión personal

Este movimiento es muy contrastante con el anterior, al principio con un tema ligero y juguetón, luego un cantábile, sin embargo aparece después otra vez la fuerza de Strauss en el tercer tema. La parte central es sumamente dramática, cuando aparece el *canón* siempre en *fortísimo* con todo ese movimiento armónico, pero surge de nuevo un fuerte contraste a *dolce* y *piano* aunque se mantiene el *canón* pero el efecto es ahora totalmente distinto. Es increíble como Strauss con el mismo material puede lograr caracteres y efectos tan distintos y hasta opuestos. Este movimiento requiere de mucha fuerza para su interpretación, tanto en el sonido como en la expresión, juega continuamente con nuestras emociones con todos estos cambios de carácter.

Aunque esta obra es una obra de juventud, creada a los 17 años, ya podemos ver la gran fuerza y profundidad expresiva de Strauss utilizando, a diferencia de sus siguientes obras, pocos elementos tímbricos, solamente el cello y el piano.

## Un Viejo Vals y Allegro Giocoso, Rubén Montiel

### Marco Histórico

En 1920, después de la Revolución, México pareció iniciar una era de paz. En este año, Alvaro Obregón, uno de los militares más brillantes de quienes había surgido el movimiento revolucionario, ocupaba la presidencia de la República. Cuando ocupó el poder, la unidad política del país no existía, no se acercaba ni siquiera a tener el control y el poder que Díaz había logrado. Su soporte principal era aún el de las armas, aunque su dominio sobre los jefes militares era bastante limitado, por lo que pretendió disminuir el poder de los militares reorganizando al ejército, por un lado, y recompensando por su lealtad a miembros del gabinete y jefes de operaciones, por el otro, permitiéndoles incluso, enriquecerse con operaciones de dudosa legalidad. De esta forma aseguraba la estabilidad de un gobierno central.

El apoyo campesino y obrero no estaba totalmente organizado, por lo que no constituía un apoyo real para la presidencia. Para ello era necesario transformar en actos positivos el compromiso constitucional de 1917, así, en la medida en que el gobierno diera satisfacción a las necesidades y aspiraciones de los campesinos y los obreros, estos se identificarían con él y lo apoyarían.

En 1921 se ponía en marcha, aunque con muchos problemas, la Reforma Agraria, de esta forma la redistribución de la tierra se constituyó en la base fundamental de una economía más compleja y productiva aunque el sistema de reparto agrario, no tenía la eficiencia que los campesinos demandaban, les dio una esperanza, lo que permitió establecer una alianza estrecha entre el Estado naciente y los hombres del campo.

Un procedimiento similar habría de seguirse con los obreros. El movimiento obrero siempre confió la protección de sus intereses al Estado mexicano frente a sus patrones con frecuencia extranjeros. Este incorporó a los dirigentes con cargos de la más alta jerarquía con lo que garantizaba plenamente su solidaridad, así adquirió dos fuerzas poderosísimas de acción socio política.

En 1924, establecidas ya las nuevas bases del poder político, ocupa la presidencia Plutarco Elías Calles. Durante casi todo su gobierno, funcionaron con gran efectividad las directrices de acción social y de ortodoxia política ya aceptadas. Al asumir la presidencia, algunos lo consideraron un socialista. En un primer momento fue mucho más receptivo a las demandas de los campesinos y obreros que Obregón. Intentó restablecer la armonía entre los obreros recién organizados y el grupo gobernante. Sin embargo, este apoyo popular, importante y organizado no pudo todavía sustituir o neutralizar al del ejército.

México no contaba con una burguesía importante, por lo que el Estado decidió ocuparse de resolver los problemas económicos, por lo que creó el Banco de México, El Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ganadero y otras instituciones menores.

Las nuevas realidades en la sociedad y la economía produjeron una agilización de la conciencia, así que cuando la Iglesia intentó cerrar el paso a la libertad de conciencias, se quedó sola. Al postular Vasconcelos un humanismo integral, mostraba que el estado podía impartir una enseñanza que no reñía con ninguna de las vocaciones del hombre. De aquí se derivó la Guerra Cristera, un episodio doloroso y sangriento en la vida de México. Fue particularmente doloroso para el sector rural que acababa de salir de la inseguridad y destrucción que significó para él la Revolución.

Al final del mandato Callista, otras cosas empezaron a dar muestras de cambio. La continuidad en el poder había permitido al grupo gobernante compartir otras formas de dominio social. Al construirse las obras complementarias para transformar la economía agraria, los servicios públicos, la salubridad y la educación, una derrama de bienes empieza a generar una clase nacional económicamente fuerte, fuera y dentro del poder público. Los dingentes contaban con cuantiosas fortunas fruto principalmente de la corrupción.

La revolución social no se detuvo, pero su ritmo de desarrollo se hizo particularmente lento al principiar los años treinta del siglo XX. Pero también cambió en ese entonces y muy profundamente, la vida política mexicana.

Obregón primero y después Calles, dos formas de caudillaje, serían liquidadas. El poder político después de ellos se institucionalizó hasta hacerse casi indiferente a quien lo ostentara.

En 1928, después de ser modificada la constitución se reeligió Obregón, hechando abajo una de las banderas del movimiento contra Díaz. Sin embargo no llegó al poder pues fue asesinado antes de asumir la presidencia. Después del asesinato de Obregón se creó el partido oficial, el Partido Nacional Revolucionario (PNR). Probó su eficacia al ganar las siguientes elecciones Pascual Ortiz Rubio. Era dueño de un programa social y económico donde se reflejaban con autenticidad los problemas nacionales y se ofrecían soluciones adecuadas. Sin embargo, Calles siguió teniendo el poder político en el país, esto se reflejó en la renuncia de Ortiz Rubio por haber entrado en conflicto con el "Jefe Máximo de la Revolución", es decir, con Calles.

En los años siguientes la crisis se agudizó y aunque se legislaba con criterio de mejoramiento social, todo era promovido en forma unilateral desde el poder, el cual reprimía con dureza los movimientos de exigencia iniciados libremente por los trabajadores del campo y la ciudad.

El gobierno sustituto de Abelardo Rodríguez vivió en un ambiente de agudas tensiones a las que salió al paso con el Plan Sexenal, programa de acción de largo alcance que Calles promovió para mantener el control sobre el que sería el nuevo presidente. Sin embargo dicho plan se presentó a un acomisión del partido para su adopción como programa oficial del mismo y fue modificado sustancialmente, de tal suerte que en lugar de limitar la libertad de Cárdenas, limitaba la libertad de maniobra de los conservadores del partido.

Con el Plan Sexenal como plataforma, Lázaro Cárdenas emprende en diciembre de 1933 una campaña electoral de amplitud geográfica y social inusitadas. Un año después de iniciada su campaña, Cárdenas era presidente de México.

En los comienzos del nuevo gobierno, las posiciones sociales se radicalizaron para presionar al nuevo mandatario a definir su postura social. La agitación parecía incontenible. Pero Cárdenas respondió de una manera totalmente nueva, tomó partido por los movimientos populares. Las agrupaciones de obreros y campesinos se reorganizaron sin que el gobierno dejara de operar sobre ellas. La agitación obrera y en menor grado la campesina, alentadas por Cárdenas, afectaron los intereses de algunos de los funcionarios del gobierno que pertenecían al grupo de Calles.

La lucha dentro del propio grupo del poder estaba planteada. Esta crisis duró tres años, sus grandes episodios fueron: una violenta crisis de gabinete, el destierro de Calles, la neutralización de las antiguas agrupaciones obreras y campesinas, creando otras paralelas de nuevo signo y finalmente la reorganización del partido oficial. A los campesinos y obreros agregaba el partido un enorme sector de clase media, compuesto por una generación nueva con mentalidad también nueva.

El gobierno pudo enfrentar el poder de los inversionistas extranjeros y por medio de una serie de expropiaciones agrarias, de mejoras para los obreros y del rescate de los ferrocarriles y el petróleo, confirmar la soberanía nacional y establecer un principio de verdadera independencia económica. Sin embargo esto provocó otra serie de problemas con los que Cárdenas no contaba. México no solo perdió sus mercados petroleros tradicionales sino que el gobierno norteamericano suspendió las compras de plata mexicana a un precio preferencial, que era uno de los renglones de exportación más importantes de México, a esto se agregó la negativa de instituciones norteamericanas a la solicitud de crédito que México les hizo. Además las empresas petroleras norteamericanas exigían una indemnización inmediata por la expropiación. Todo esto provocó una crisis interna que los anticardenistas aprovecharon para debilitar la posición del presidente.

Ciertamente en algunos momentos del régimen de Lázaro Cárdenas se manejó el lenguaje del socialismo como algo propio, sin embargo, en la práctica se siguió la doctrina formulada claramente desde 1906 por el Partido Liberal y sostenida más o menos fielmente a lo largo del proceso revolucionario, la creación y desarrollo de una economía capitalista, solo que liberada de las injusticias sociales que provoca. Sin embargo la gravedad de los problemas a que hubo que enfrentarse provocó la precipitación de muchas de sus medidas de política social y económica lo que provocó la debilidad de las resoluciones. El revanchismo de los afectados por dichas medidas y el peligro de una radicalización incontenible de las organizaciones de obreros y campesinos obligó a que los últimos momentos del régimen Cardenista tuvieran un tono de moderación.

La campaña política para la sucesión presidencial de 1940, en la que contendieron Almazán y Avila Camacho, fue particularmente activa y cruenta, tanto que llegó a temerse una guerra civil. Avila Camacho, contaba con el apoyo de los legisladores y los gobernadores aunque no de los obreros ni campesinos, pero al apoyar Cárdenas su candidatura en el partido oficial, se sumaron estos sectores a su campaña. El ganador fue Avila Camacho.

A partir de 1940 inicia una gran transformación que inició en la época de Cárdenas pero que a partir de ahora se hace mucho más notable. A partir de entonces, de una economía basada sobre todo en la agricultura y la exportación de minerales se pasaría a otra en que la industria manufacturera para satisfacer al mercado interno constituye el sector más dinámico y una gran variedad de productos agrícolas y manufacturados son exportados.

La Segunda Guerra Mundial favoreció el crecimiento acelerado de la industria. Por un lado creció la demanda de productos mexicanos al exterior, por otro, no había competencia y la confianza que adquirieron los industriales por la fase cardenista, más la capacidad industrial ya instalada, permitió el rápido crecimiento de la industria para satisfacer el aumento de la demanda. Toda esta situación apoyó la nueva política proclamada como de unidad nacional que se tradujo en el quietismo social favorable al renacimiento de los factores de poder deteriorados en el sexenio anterior.

La Reforma Agraria y los movimientos obreros languidecen, el capital extranjero, ligado al nacional, se dejó sentir. Sin embargo, el régimen de Avila Camacho cumplió parte de la doctrina revolucionaria, la del objetivo capitalista, aún cuando se deprimiera la de la justicia social. Al final del sexenio de Avila Camacho, México presentaba ya ciertos rasgos característicos de una sociedad "moderna", urbana e industrial.

A partir de 1946 bajo el gobierno de Miguel Alemán, la época iniciada en el régimen anterior se define con claridad. El Alemanismo reinterpretaba el proceso revolucionario y lo veía como un absurdo. Repartir la riqueza exigía primero crearla. Un viejo y legítimo anhelo de ser plenamente moderno pareció empezar a cumplirse en ese entonces para México al quedar

inscrito en la lista de los países en franco desarrollo El país vivió entonces uno de los grandes momentos de su crecimiento. El modelo de desarrollo terminó por depender de una base agraria. Las inversiones en irrigación, así como la mejora en las técnicas agrícolas, favorecieron al agricultor privado que era el más productivo, lo que provocó un gran aumento en la producción agrícola. Sin embargo el exceso de inversión extranjera tuvo sus consecuencias, se detuvo la Reforma Agraria los movimientos obreros se reprimieron duramente y muchos de sus líderes fueron mantenidos en una quietud por medio de una tenaz política de corrupción.

### **El Nacionalismo en la música mexicana**

Inmediatamente después de la conquista, la música en México inicia una búsqueda de identidad. El indígena es despojado de toda su práctica y su tradición musical al ser prohibida cualquier manifestación de ella y el uso de sus instrumentos. Se importa el sistema musical europeo, sus instrumentos, sus formas musicales, que el pueblo indígena, profundamente artístico, comienza a adaptar a su sensibilidad y a su tradición. Con el tiempo hay un verdadero "mestizaje" musical para dar paso a nueva expresión auténtica de esta naciente cultura mexicana.

Durante toda la historia de la música, en todos los lugares y todas las épocas ha existido siempre una corriente de mutua influencia entre la música "culta" y la popular. Esto ha ocurrido de manera natural. Sin embargo, en el siglo XIX esto se convirtió en una corriente en Europa llamada Nacionalismo, producto, en la mayor parte de los casos de la influencia de las revoluciones sociales, en la que el uso de melodías y ritmos de la música folklórica era indispensable en la elaboración de la música para concierto La música mexicana recibe gustosamente esta influencia europea. En México la música mexicana vuelve a realizar su adaptación pero ahora de forma coincidente con la etapa de su propia transformación social. El nacionalismo es, dentro de las influencias que ha recibido desde el Virreinato, la mas positiva y generosa, en la medida en que va a ligar a las esencias propias.

Ponce, expresión refinada y logro de la burguesía mexicana a fines del XIX y principios del XX, encabeza el nacionalismo musical en México, seguido de Chávez y Revueltas quienes surgidos con la Revolución, añadiñan a la afirmación de lo nacional, la expresión de lo indígena, la parte que había permanecido callada durante cuatrocientos años.

El nacionalismo es el reencuentro con lo propio que marca un momento muy importante en la historia de la música Mexicana.

### **Biografía de Rubén Montiel**

Nació en la ciudad de Xalapa en Veracruz, México el 7 de octubre de 1892. Su padre, profesor de música, maestro de capilla y organista de la Catedral, también impartía clases en casa y es allí, escuchando a sus alumnos, donde Rubén aprende los primeros rudimentos del solfeo. Al mismo tiempo empieza a tocar el cello y el piano.

Acompañaba a su padre en sus cantos religioso en la catedral, lo que le sirvió para fungir como organista, durante sus vacaciones. Cuando su padre se dió cuenta de su disposición para la música se ocupó de iniciarlo en el estudio del solfeo, enviándolo después al Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México. Allí estudió con distinguidos profesores como Marcos Rocha, Rafael Galindo, Julián Carrillo y Manuel M. Ponce e hizo prácticas de música de cámara y orquesta con el maestro Luis G. Saloma.

Ganó después una beca para perfeccionar sus estudios de cello en Europa y es así como llegó a París. Al poco tiempo la beca se desvaneció y tuvo que sobrevivir por sus propios medios dando clases de música, participando en orquestas sinfónicas, mientras tomaba clases particulares con algunos de los maestros del Conservatorio de París. Ahí estudió con el maestro André Hekking en los años 1913 y 1914. Se presentó por primera vez en la Sala de Conciertos de Gaveau en París, lo que le permitió tocar después en el paraninfo de la Sorbona y en salas y teatros de esta ciudad.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, a fines de 1914, se refugió en España y luego en Portugal; dio notables conciertos en Italia, Bélgica y regresó de nuevo a París. Regresó a México, a Xalapa, en donde tuvo gran actividad como concertista, sin embargo tuvo que suspenderla a causa de un desprendimiento de retina en el ojo derecho. Al no tener ninguna mejoría en México, decidió ir a tratarse a París donde lo operaron y recuperó su vista por completo.

Se instaló nuevamente en esa ciudad reanudando sus estudios y sus labores. Tenía varios proyectos para conciertos en las principales ciudades francesas, cuando estalló la segunda guerra mundial y toda manifestación artística fue suspendida.

No le fue posible salir de Francia, lo cual lo llenó de angustia hasta que entró en contacto con el profesor Gabriel Lucio, secretario de la embajada de México en la ciudad de Vichy quien le consiguió un puesto a su lado. Su estancia en esta ciudad, le da la posibilidad de conocer al destacado cellista Pablo Casals que vivía en la ciudad de Prades, muy cerca de allí, de quién sería discípulo y amigo.

Los nazis invadieron la zona libre francesa en la que estaba enclavada la ciudad de Vichy con el gobierno del mariscal Petain y se llevaron como rehenes algunas representaciones diplomáticas, entre ellas la mexicana, internándolas en el balneario Bad-Godesberg (Alemania), situado a pocos kilómetros de Bonn. Esta larga estancia le hizo suspender su estudio y práctica del cello pero no así su actividad como compositor, ya que en este tiempo escribió algunas canciones y los temas que formarían después el concertino para cello y orquesta.

Al terminar este poco más de un año de confinamiento, los liberaron en Portugal, Lisboa y regresó a Xalapa. Posteriormente se reintegró al servicio exterior de México, siendo comisionado en diversas embajadas, pidiendo poco tiempo después su retiro. Esto le permitió volver a Francia a reunirse nuevamente con Casals. Este contacto continuó hasta la muerte del maestro Pablo. Montiel fue invitado a ser jurado en el concurso Casals de París y nuevamente en el mismo concurso en Xalapa.

Continuó su labor como concertista tocando en los principales teatros y salas de conciertos del país, a la vez que sus composiciones, tanto sus canciones como sus obras para cello, fueron interpretadas por él y otros artistas.

Escribió dos libros, uno referente a la vida de Casals y su autobiografía. Falleció en la ciudad de Xalapa el 5 de abril de 1985.

Ruben Montiel tiene composiciones para piano solo, para violoncello y piano, un concertino para cello y orquesta y también obras para canto y piano. Fue director del conservatorio de música de la ciudad de Xalapa, Veracruz, así como profesor de violoncello en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México.

## Análisis Estructural

### Un Viejo Vals

Tiene la forma típica de un vals de principios del siglo XX, está en *mi menor*. Esta pieza tiene una forma binaria con *repisa*, con una introducción y una *coda*. Toda la textura del vals es como de voz acompañada, el piano hace solo el acompañamiento mientras el cello hace la melodía.

Inicia la introducción con un lento en un registro agudo en el cello con una melodía que va disminuyendo hasta terminar en un diálogo con el piano (c.4). De aquí pasa a la primera parte, el Vals Lento (c.9), que inicia con un tema que llega a un *dímx* (c.15) en una parte similar al final de la introducción. Se repite el tema con algunas variaciones (c.25) pero ahora tiene al final una parte conclusiva (c.36) que cierra esta sección.

Inicia el *arritato*, una parte mucho más viva y con más movimiento en el piano, está en *Sol mayor*. Se presenta un tema que se repite un poco variado (c.59) y termina en una parte similar al final del Vals Lento (c.66). Esta sección se repite y regresa a la primera parte.

Al terminar el Vals Lento se va a una coda similar a la introducción de la pieza en *tempo lento* (c.76) terminando en un *pianísimo*.

### Opinión personal

Este vals tiene un carácter muy melancólico en la introducción y al principio del Vals Lento, aunque en este, llega a ser un poco dramático. La parte central es muy festiva, puede uno imaginarse a la gente bailando en el salón. Toda la pieza tiene ese sabor de los vales mexicanos y su interpretación puede ser sumamente caprichosa y libre.

### Allegro Giocoso

Esta pieza nos sugiere un huapango con su característica combinación de compases 6/8, 3/4. Está en *La Mayor* y tiene tres diferentes temas que se presentan uno después del otro y después se repiten, un poco elaborados, en el mismo orden.

El primer tema aparece en *pizzicato* que le da el carácter simpático y juguetón a la pieza. En este tema, el piano hace la misma melodía que el cello acompañada por una tercera. Al final se queda el cello solo con la melodía mientras el piano hace acordes (c.13).

El siguiente tema es con arco (c.19) y aparece en el cello mientras el piano lleva acordes afirmando el 3/4, la melodía cambia entre los dos compases indistintamente. Esta parte termina con una frase que sugiere el final del primer tema (c.37).

Aparece el tercer tema que es contrastante con el anterior, la textura del piano vuelve a ser solo de acordes aclarando la alternancia de los dos compases (c.46). Al repetirse el tema en un registro más agudo, el piano afirma ahora solo el 6/8 mientras el cello toca el tema (c.54).

Cuando aparece el tema de nuevo no es exactamente igual sino con una pequeña variación, pues ahora el cello está solo con el tema y el piano lo acompaña (c.64). El segundo tema también aparece variado en el cello y tiene nuevas figuras en el piano (c.82).

Viene el tercer tema otra vez (c.109), igual que la primera vez, es decir se presenta dos veces, la segunda en un registro más agudo con una escala ascendente que concluye la pieza.

### Opinión Personal

Esta obra tiene un gran sabor nacionalista, es sumamente alegre y con elementos muy representativos de la música folklórica mexicana.

## Anexo 1 Síntesis

## NOTAS AL PROGRAMA

### Suite para Cello Solo No. 5 en do menor, BWV 1011 Johann Sebastian Bach

En Europa a partir del siglo XVI comienza a debilitarse el poder feudal. Los reyes fortalecen su alianza con las ciudades. La nobleza pierde su poder y se convierte solamente en representante del rey o un artículo puramente decorativo. Se consolidan los estados nacionales y se independizan del gobierno imperial y papal. Los reyes comienzan a gobernar a favor de su pueblo aunque sin permitir ninguna injerencia de sus súbditos en los asuntos del estado. Sin embargo la estructura básica de la sociedad no ha cambiado, la pobreza de los campesinos y la servidumbre se mantiene.

Después de la Guerra de los Treinta Años, Alemania era un conjunto de estados con una clase campesina arruinada y oprimida. A pesar de ello, la tecnología, la ciencia y las artes tenían un gran movimiento, en especial la música.

El barroco surge como una reacción en contra de la polifonía y llevó al surgimiento del recitativo acompañado y la ópera. Con ellos surgió también el bajo continuo, que se usó a lo largo de toda la época en los ensambles musicales. Sin embargo, la polifonía siguió en uso en lo que se llamó "estilo antiguo", considerado más propio para la iglesia que la "música nueva". La *suíte* tiene dos orígenes, por un lado, se desarrolla al mismo tiempo que la *sonata*, que surge en oposición a la *sonata da chiesa* o sonata de iglesia. La *suíte* y la *sonata* surgen de la necesidad de encontrar una forma que se adaptara a la música instrumental. Otro de sus orígenes fue la adaptación de formas de danza.

Johann Sebastian Bach nace en Eisenach en 1685. Proveniente de una dinastía de músicos, recibe la tradición de grandes organistas como Georg Böhm, Jakob Löwe y Buxtehude, además de la influencia de la música francesa, gracias a su contacto con Thomas de la Salle. Inicia su trabajo como compositor de música sacra en Arnstad en 1703. Después acepta el cargo de organista en Mühlhausen en 1707. Posteriormente lo nombran maestro de capilla en Köthen en donde incursiona en la música no religiosa y compone música para tecla, música de cámara y de orquesta. A esta época pertenecen las seis *Suites* para cello solo. Fue nombrado después maestro cantor en Leipzig, cargo que desempeñó hasta su muerte.

La Suite no. 5 en do menor, forma parte del *ciclo* de las seis *Suites* para cello solo. El carácter de toda la *Suite* es profundamente dramático y expresivo. Inicia con un *Prélude* a la manera de una *Obertura Francesa* y va creciendo en intensidad pasando por la *allemande* y la *courante* hasta llegar a la *Sarabanda* que es el clímax de toda la obra pasando por las *gavottes*, para terminar casi en penumbras en la *Gigue*.

### Sonata V en Re Mayor Op. 102 No.2 Ludwig van Beethoven

A partir del siglo XVII Europa va camino a una gran transformación, la economía capitalista basada en la industria y el intercambio comercial. Desaparecen definitivamente las soberanías feudales y se reconoce la soberanía popular. Inglaterra adopta una monarquía sobre una base parlamentaria. Las trece colonias norteamericanas de Inglaterra se independizan en 1774, inicia la Revolución Francesa de 1789 proclamándose los Derechos del Hombre y Napoleón Bonaparte se proclama emperador iniciando una serie de guerras de conquista en toda Europa.

Se independizan las colonias en Latinoamérica a donde llegaron las ideas de la revolución Francesa.

Sin embargo después de la derrota de Napoleón hay un regreso a la monarquía en Europa con el Congreso de Viena, que causa un gran descontento en el pueblo.

Ludwig van Beethoven nació en 1770 en Bonn, Alemania. Nieto del Maestro de Capilla de la corte e hijo de un tenor con un severo problema de alcoholismo, mostró desde muy temprana edad sus dotes musicales. Su primer gran maestro fue Gottlieb Neefe con quien estudió a fondo el Clave Bien Temperado de J.S. Bach. Mozart vió en él su gran capacidad al escucharlo improvisar en un viaje que Beethoven hizo a Viena. De regreso a Bonn entra en contacto con la aristocracia y a través de ella con las ideas de los pensadores de su tiempo como Kant, Herder, Goethe, entre otros, que serían determinantes en su trabajo como compositor. Va de nuevo a Viena a entrevistarse con Haydn que sería su maestro durante un corto tiempo. Estudia después con Johann Schenk y Salieri. Ya no abandonaría Viena. Tenía una cercana relación con la aristocracia, lo que le permitió tener cierta seguridad económica, gracias en parte a las recomendaciones del conde de Walstein. Nunca pudo tener una relación amorosa satisfactoria y le aquejó el peor mal que un músico puede tener, la sordera. Sin embargo, todas sus dificultades y su explosivo e intenso carácter fue el material expresivo que plasmó en sus obras.

La Sonata V en Re mayor, pertenece a la última fase de la producción de Beethoven. Esta sonata es peculiar pues no tiene los mismo elementos que las anteriores. El primer movimiento, *allegro con brio*, no tiene una introducción lenta y tiene una forma sonata con un muy pequeño desarrollo. El segundo movimiento *Adagio con molto sentimento d'affetto*, llama la atención por su profundidad e intensidad además de la sección que lo liga con el tercer movimiento *allegro fuggato*, que es una fuga a cuatro voces magistralmente elaborada.

#### Sonata Para Cello y Piano Op. 6 en Fa Mayor Richard Strauss

Después de la derrota de Napoleón Bonaparte hay treinta años de aparente paz, sin embargo, la revolución de 1848 en Francia demuestra que no se trata de un verdadero equilibrio sino solo un agotamiento de fuerzas. Los poderes monárquicos se debilitan cada vez más. Con la guerra contra Alemania se derrumba el imperio de Napoleón III y nace la Tercera República con la comuna, primer intento de gobierno obrero en el mundo. La primera década del siglo XX ve la terminación del reparto del mundo en colonias, lo que provocó una lucha que desató la Primera Guerra Mundial en la que fueron derrotados Alemania y sus aliados.

El período entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales se caracterizó por una gran crisis económica y grandes movimientos sociales. Estalla la Segunda Guerra Mundial y nuevamente Alemania es vencida junto con Japón.

Después de la guerra se amplían las medidas de seguridad social en los países occidentales instaurándose los gobiernos socialistas. Se forman dos bloques encabezados por la URSS y por EUA, que chocan entre sí en la llamada guerra fría.

Richard Strauss nació en Munich, Alemania en 1864. Hijo de un afamado comista mostró desde temprana edad sus grandes dotes para la música. Estudió violín con Benno Walter y composición con Wilhem Meyer. En 1886 fue director titular de la orquesta de Meiningen. En esta ciudad entra en contacto con la música de Wagner que sería su ídolo musical. Fue director del festival de Bayreuth, director del teatro de la corte de Weimar, director musical de la Real Ópera de Berlín y en 1918 fue codirector de la Ópera de Viena. Desarrolla el poema sinfónico e incursiona en la ópera siendo *Salomé* y *Electra* sus obras más revolucionarias. Sin embargo, después de ellas no avanzó más en la búsqueda de nuevos lenguajes, por el contrario, después de la reacción no muy favorable del público, se retrae y vuelve a las viejas fórmulas. La música de Richard Strauss marca la transición del romanticismo a la música moderna. La Sonata para Cello forma parte de sus primeras obras y fue dedicada al cellista checo Hans Wihan.

La Sonata en Fa mayor mantiene la estructura de la sonata que encontramos en el romanticismo aunque un poco ampliada. El primer movimiento, *allegro con brio*, que inicia con una gran fuerza, tiene forma sonata. Hay un gran contraste entre sus diferentes temas que le da una gran riqueza expresiva. El segundo movimiento, *andante ma non troppo*, de una profundidad y dramatismo que, aunque contrasta con los otros dos movimientos, mantiene esta gran fuerza expresiva de Strauss. El tercero, *finale allegro vivo*, tiene una forma sonata ampliada pues en lugar de tener dos temas tiene tres y los puentes son sumamente extensos. En este movimiento es notable la manera en que Strauss transforma el carácter de un mismo motivo llevándolo de algo muy gracioso y juguetón a algo muy fuerte y expresivo.

### Un viejo Vals y Allegro Giocoso Ruben Montiel

Después de la Revolución, México vive una etapa de consolidación como nación en una lucha permanente entre dar respuestas a las demandas de una población cansada de la desigualdad, la pobreza y las guerras y el posicionar a la nación en un contexto internacional como país en desarrollo creciente. Es una época en la que incluso el poder ejecutivo tiene que irse consolidando y ganándole terreno al poder militar al responder a las demandas del sector obrero y campesino. Con la Segunda Guerra Mundial, hay un fuerte crecimiento en la industria debido a la demanda externa y a la falta de competencia.

En el terreno musical el Nacionalismo europeo tiene una gran influencia en nuestro país. Esta corriente se refiere al uso de temas populares dentro de las obras para concierto. Dado el momento de consolidación en el que se encontraba México, esta corriente le vino como anillo al dedo pues nos identifica con nuestra esencia mexicana.

Ruben Montiel nace en Xalapa, Veracruz, en 1892. Hijo de un profesor de música, maestro de capilla y organista de la catedral, quien lo inicia en sus estudios musicales. Va a la ciudad de México a estudiar al Conservatorio Nacional de Música con profesores como Julián Carrillo, Manuel M. Ponce y Luis G. Saloma. Viaja a París a perfeccionar sus estudios de cello, estudia con el maestro André Hekking y se presenta en una importante sala de conciertos en París, la sala Gaveau. Al estallar la Segunda Guerra Mundial entra al servicio exterior y va a la embajada de México en Francia que estaba en la ciudad de Vichy muy cerca de la ciudad de Prades en donde se alojaba Pablo Casals. Logra entrar en contacto con él y desde entonces y hasta la muerte del maestro Casals, tienen una cercana relación. Después de la guerra regresa a México y poco después se reintegra al servicio exterior sin abandonar nunca su carrera como concertista dando conciertos en todo el país. Escribió obras para piano solo, para piano y voz, para cello y piano y un concertino para cello y orquesta.

**Un viejo Vals.** Esta pieza es un vals que nos recuerda la música de salón de finales del siglo XIX, con una introducción y una conclusión que enmarcan el vals. La primera parte tiene un sabor melancólico que contrasta con el carácter festivo de la segunda parte, que regresa a esta melancolía para terminar en una reflexión.

**El Allegro Giocoso** es una pieza muy mexicana con el sabor de los huapangos veracruzanos, que nos invita a bailar. Tiene esta mexicanísima alternancia del 6/8 con el 3/4 que le dan ese sabor tan mexicano.

Anexo 2 Suite Para Cello Solo en do menor BWV 1011 Juan  
Sebastián Bach

# Suite No. 5 in C Minor

## Prelude

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. The key signature is C minor, indicated by two flats (Bb and Eb). The piece consists of 25 measures, with measure numbers 4, 8, 11, 14, 17, 20, 23, and 25 marked at the beginning of their respective lines. Chord symbols are placed below the staff: I (C minor) at measures 1, 4, and 11; VII (F major) at measure 2; V (G7) at measures 5, 9, and 17; IV (F major) at measure 14; V/V (Eb7) at measure 18; and V4/V (Eb7) at measure 25. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals (sharps and flats).

27

elemento 1

elemento 1

V sujeto elemento 2 elemento 2 I

33

respuesta 1

38

V

43

codetta

V

48

elemento 2

respuesta 2

elemento 1

54

respuesta 3

59

desarrollo

V episodio 1

64

69

sujeto III Eb

74

V/III

79

episodio 2

elemento 2

Musical staff 79-83. The staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A bracket labeled 'elemento 1' spans the first two measures. A bracket labeled 'III Eb' is positioned below the first measure. The staff ends with a double bar line.

84

Musical staff 84-88. The staff continues the melodic line from the previous staff. It ends with a double bar line. The text 'sujeto I' is written below the staff at the end.

89

episodio 3

Musical staff 89-93. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line.

94

Musical staff 94-98. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line.

99

Musical staff 99-103. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line. The text 'sujeto V' is written below the staff at the end.

104

Musical staff 104-108. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line.

109

episodio 4

Musical staff 109-113. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line. The text 'V' is written below the staff at the beginning.

114

Musical staff 114-118. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line.

119

Musical staff 119-123. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line.

124

Musical staff 124-128. The staff continues the melodic line. It ends with a double bar line.

129



134



139



144



149



154



159



164



168



172



177

Musical staff for measures 177-182. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes. A Roman numeral 'V' is placed below the staff at the end of measure 182.

coda episodio 7

183

Musical staff for measures 183-188. The key signature changes to one flat (B-flat). A Roman numeral 'I' is placed below the staff at the beginning of measure 183.

189

Musical staff for measures 189-193. The key signature remains one flat (B-flat).

194

Musical staff for measures 194-199. The key signature remains one flat (B-flat).

sujeto III Eb

200

Musical staff for measures 200-205. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). A Roman numeral 'I' is placed below the staff at the beginning of measure 200.

episodio 8

206

Musical staff for measures 206-211. The key signature remains two flats (B-flat and E-flat). Roman numerals 'V', 'I', 'IV V2', and 'I V7/IV' are placed below the staff at various points.

212

Musical staff for measures 212-217. The key signature remains two flats (B-flat and E-flat). A Roman numeral 'V/IV' is placed below the staff at the end of measure 217.

218

Musical staff for measures 218-223. The key signature changes to one flat (B-flat). Roman numerals 'VII7b/V', 'V7', and 'I' are placed below the staff.

### Allemande

Musical staff for the Allemande section. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes.

4

Musical staff for measures 224-229. The key signature remains two flats (B-flat and E-flat). Roman numerals 'V9', 'I', 'III6', and 'V7/VI' are placed below the staff.

7  
VI V/IV IV

10

13  
III I V2/V

16  
V/V V+

19  
V I

22  
VII

25  
III V7/IV

28  
IV+

31  
v7

34  
I

# Courante

4

V4  
3

IV V I III6

7

V

10

I V4/V  
3 V V/V V

16

V I

19

22

VI III

VII IV II VII V7 I V I

Detailed description: This block contains the musical score for the 'Courante' section. It consists of seven staves of music in bass clef, 3/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a style typical of figured bass, with various chords and intervals indicated by letters and numbers below the notes. The staves are numbered 4, 7, 10, 16, 19, and 22. The first staff has a measure with a '4' above it and a 'V4 3' below it. The second staff has 'IV V I III6' below it. The third staff has 'V' below it. The fourth staff has '10' above it and 'I V4/V 3 V V/V V' below it. The fifth staff has '16' above it and 'V I' below it. The sixth staff has '19' above it. The seventh staff has '22' above it and 'VI III' below it. The eighth staff has 'VII IV II VII V7 I V I' below it.

# Sarabande

6

V7 I

V4/III  
3 III V2/VI V7

Detailed description: This block contains the musical score for the 'Sarabande' section. It consists of two staves of music in bass clef, 3/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a style typical of figured bass, with various chords and intervals indicated by letters and numbers below the notes. The first staff has a '6' above it and 'V7 I' below it. The second staff has 'V4/III 3 III V2/VI V7' below it.

11  $\flat$

V9/IV IV V2/VII V4 I

16

V I VII I I

### Gavotte 1

V6

4

I I

8

V6/II 5 VII VII/I V/V V

13

I V7/IV IV VII/IV V/IV IV

17

VII/III III VII VII

21

V/III III V/III III

25

V6/V 5 V6/V 5

29

V6/V 5 V6/V 5

33

I I I I

## Gavotte 2



Gavotte 1 da capo

# Gigue



**Anexo 3 Sonata V en Re Mayor Op. 102 No.2 Ludwig van  
Beethoven**

# Cello Sonata No. 5 in D Major

## Op. 102, No. 2

**VIOLONCELLO.** *Allegro con brio.*

**PIANOFORTE.** *Allegro con brio.*

primer tema *dimin. p dolce*

7 *crac.*

13 *crac.*

17 *p cresc. puente f*

V2 *f* 1

V4/VI 3

22

Musical score for measures 22-27. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

28

Musical score for measures 28-34. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. A section marker *V* is present above the first staff, with the text "segundo tema" below it. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

35

Musical score for measures 35-40. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

41

sección de cierre

Musical score for measures 41-46. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. A section marker *V* is present above the first staff. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *espressivo* (expressive), and *f* (forte).

47

Musical score for measures 47-52. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *dimin.* (diminuendo).

elementos del primer tema

53

Musical score for measures 53-58. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two first endings (1. and 2.) and dynamic markings *crusc.*, *f*, and *ff*. The piano accompaniment features chords V7 and V, and dynamic markings *f*, *ff*, *crusc.*, and *f*.

59

Musical score for measures 59-63. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a dynamic marking *p*.

64

material del tema 1

Musical score for measures 64-69. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a dynamic marking *p* and a section labeled "material del puente".

70

Musical score for measures 70-75. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has dynamic markings *f* and *p*.

76

Musical score for measures 76-81. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has dynamic markings *pp*, *f*, and *p*.

Musical score for measures 83-88. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p* and *sempre f*. A section marked *IV* is indicated. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

89

primer tema

Musical score for measures 89-91. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f*. A section marked *I* is indicated. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

reexposición

92

puente

Musical score for measures 92-95. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f*. A section marked *III* is indicated. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

96

*cresc.*

Musical score for measures 96-98. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f* and *cresc.*. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

99

*p**cresc.*

Musical score for measures 99-102. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p* and *cresc.*. The music features complex rhythmic patterns and articulation.

segundo tema *plz.*

104

111 *arzo*

111

116 *crac.* *code* *ff* *ff* *ff*

116

121 *dimin.* *dimin.*

121

125 *crac.* *crac.* *dimin.*

125

131

*p* *pp*

137

*sempre pianissimo*

140

*sempre pp*

143

*cresc.*

146

*tr* I V I

Adagio con molto sentimento d'affetto.

primer tema



Adagio con molto sentimento d'affetto.

mezza voce



7



11



16



20



24

segunda parte

Musical score for measures 24-26. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key. Performance markings include *p dolce* and *tr*. Chord symbols *I+* and *D* are present above the treble staff. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

27

Musical score for measures 27-29. The system includes a bass line and a grand staff. Performance markings include *dolce* and *espressivo*. The music features more complex rhythmic patterns and dynamic changes.

30

Musical score for measures 30-32. The system includes a bass line and a grand staff. Performance markings include *creac.* (crescendo). The music shows increasing intensity and complexity.

33

Musical score for measures 33-35. The system includes a bass line and a grand staff. Performance markings include *dimin.*, *creac.*, *p*, and *punte*. The word *dolce* is also present. The music features a bridge section (*punte*) and dynamic fluctuations.

36

Musical score for measures 36-38. The system includes a bass line and a grand staff. Performance markings include *creac.* (crescendo). The music concludes with a final flourish and dynamic increase.

39

dimin. *p dolce*

42

rappresivo

45

cresc.

48

dimin. *pp*

repsa primer tema

52

*pp*

57

segundo tema

musical score for measures 57-59. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include "cresc." and "ppp".

60

musical score for measures 60-61. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the complex rhythmic pattern. Dynamic markings include "cresc.".

62

musical score for measures 62-63. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the complex rhythmic pattern. Dynamic markings include "dimin." and "p".

64

musical score for measures 64-65. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the complex rhythmic pattern.

66

musical score for measures 66-68. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the complex rhythmic pattern. Dynamic markings include "pp", "punta", "sempre pp", "pp VI", and "sempre pp".

72

VI VII/V V

*p pp*

79

*pp sempre pp*

*pp sempre pp*

*attaca L'Allegro:*

Allegro.

*Allegro. leggiermente*

*p leggiermente*

sujeto 5

segunda parte del sujeto o contrasujeto

Allegro fugato.

*sempre piano*

Allegro fugato.

*sempre piano*

respuesta 1

V

*sempre piano*

15

*sf f sempre piano*

respuesta 2 I

Musical score for measures 22-30. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line starts with a *cruc.* marking and a *p* dynamic. The grand staff features a *respuesta 3* marking and a *cruc.* marking. A *V* (Vincendi) symbol is present in the bass line. The system concludes with *sf* dynamics in both the grand staff and the bass line.

Musical score for measures 30-38. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a *p* dynamic and a *cruc.* marking. The grand staff has a *p* dynamic and a *cruc.* marking. The system includes markings for *sujeto*, *dulce*, and *sf*. A *contrasujeto* marking is located at the bottom of the grand staff.

Musical score for measures 38-46. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a *sempre piano* marking and a *cruc.* marking. The grand staff has a *sempre piano* marking and a *cruc.* marking. The system includes markings for *episodio 1* and *f*.

Musical score for measures 46-54. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a *p* dynamic and a *sujeto* marking. The grand staff has a *p* dynamic and a *sujeto* marking. A *V* (Vincendi) symbol is present in the bass line. The system concludes with *sf* dynamics in both the grand staff and the bass line.

Musical score for measures 54-62. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a *cruc.* marking and a *f* dynamic. The grand staff has a *cruc.* marking and a *f* dynamic. The system includes a *sujeto* marking. The system concludes with *f* dynamics in both the grand staff and the bass line.

62

episodio 2

Musical score for measures 62-69, featuring piano and bass staves with various musical notations and dynamics.

70

contrasujeto

*p* sujeto

VI

Musical score for measures 70-77, including a section labeled 'contrasujeto' and 'sujeto' with dynamic markings.

78

*cresc.* sujeto II *sf* episodio 3

*sf* *cresc.*

Musical score for measures 78-86, featuring a section labeled 'episodio 3' and 'sujeto II' with dynamic markings.

87

IV VI

Musical score for measures 87-95, including sections labeled 'IV' and 'VI'.

96

*dimin.* *p* *pp*

*dimin.* *p* *pp* sujeto a la inversa

Musical score for measures 96-103, featuring a section labeled 'sujeto a la inversa' with dynamic markings.

IV *pp* *pp* *pp* episodio 4

111

*rrrr.*

120

*stretto*

129

138

*f* *dimin.* *pp* *pp* episodio 5 VI *p*

V/VI

150

160

171

181

191

Musical score for measures 200-208. The score is written for piano in 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings of *dimin.* and *pp*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, and 208 are indicated below the staves.

209

Musical score for measures 209-217. The score continues with piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *errare.*, *f*, and *dimin.*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, and 217 are indicated below the staves.

218

Musical score for measures 218-226. The score continues with piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *p*, *errare.*, and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, and 226 are indicated below the staves.

227

Musical score for measures 227-232. The score continues with piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The word *stretto* is written above the right hand staff. Measure numbers 227, 228, 229, 230, 231, and 232 are indicated below the staves.

235

Musical score for measures 235-240. The score continues with piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *sempre ff*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 235, 236, 237, 238, 239, and 240 are indicated below the staves.

**Anexo 4 Sonata Para Cello y Piano Op. 6 en Fa Mayor Richard  
Strauss**

Seinem lieben Freunde HANS WIHAN

# SONATE.

## I.

Allegro con brio. M.  $\text{♩} = 188$ .

Richard Strauss. Op. 6.

Violoncello.

Pianoforte.

The musical score is written for Violoncello and Pianoforte. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-10) features a dense texture with many notes and rests, including dynamic markings like *ff* and *pesante*. The second system (measures 11-20) includes a section marked *IV-* and *V/V*. The third system (measures 21-28) shows a more melodic line in the piano with a *rit.* marking. The fourth system (measures 29-36) is marked *a tempo* and *pp*, with a *rit.* marking. The fifth system (measures 37-40) is marked *p* and *con espres.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

44

Musical score for measures 44-51. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes. Performance markings include *con espress.* above the upper staff and *pp* below the lower staff.

52

Musical score for measures 52-58. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. Performance markings include *pp* at the start, *con espress.* above the upper staff, *pp* below the lower staff, and *cresc.* at the end. The word *punte* is written above the upper staff.

59

Musical score for measures 59-66. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a *V/V* marking above it. The lower staff continues the accompaniment. Performance markings include *pp* below the lower staff.

67

Musical score for measures 67-74. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. Performance markings include *pp* below the lower staff.

75

Musical score for measures 75-84. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. Performance markings include *V- tenaz* above the upper staff and *sosten.* below the lower staff.

85

Musical score for measures 85-92. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. Performance markings include *pp* below the lower staff.

*rit.*

103

*rit.*

110

*rit.*

*ff* Tama 2<sup>a</sup> V

120

*rit.*

129

*rit.*

*a tempo*

*a tempo* sección de cierre

*rit.*

*pp* *grazioso*

138

*pp* *grazioso*

146

Musical score for measures 146-153. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

154

Musical score for measures 154-162. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more rhythmic texture with some chords. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Performance markings include *pp*, *molto rit.*, and *a tempo*.

163

Musical score for measures 163-170. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more rhythmic texture with some chords. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Performance markings include *a tempo*, *desarrollo a tempo*, *molto rit.*, *a tempo II*, *V7/II*, *V/VI sempre pp*, and *molto rit.*

171

Musical score for measures 171-179. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more rhythmic texture with some chords. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Performance markings include *a tempo*, *rit.*, and *a tempo*.

180

Musical score for measures 180-187. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more rhythmic texture with some chords. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

188

Musical score for measures 188-195. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more rhythmic texture with some chords. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Performance marking includes *cresc.*

Musical score for measures 196-203. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 196 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A *cresc.* marking is present in measure 203. The bass line is more rhythmic and includes some chromatic movement.

203

Musical score for measures 203-210. The system consists of two staves. Measure 203 continues from the previous system. A *V/B* marking is present in measure 209. The music continues with complex rhythmic patterns and chromatic lines in both staves.

210

Musical score for measures 210-217. The system consists of two staves. Measure 210 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns and chromatic lines in both staves.

217

Musical score for measures 217-224. The system consists of two staves. Measure 217 continues from the previous system. The music features complex rhythmic patterns and chromatic lines in both staves.

224

Musical score for measures 224-231. The system consists of two staves. Measure 224 continues from the previous system. A *III* marking is present in measure 228. The music features complex rhythmic patterns and chromatic lines in both staves.

231

Musical score for measures 231-238. The system consists of two staves. Measure 231 continues from the previous system. A *VII7b/II* marking is present in measure 235, and a *III/ homónimo menor* marking is present in measure 237. The music features complex rhythmic patterns and chromatic lines in both staves.

VII7b/II

III/ homónimo menor

238

Musical score for measures 238-244. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A first ending bracket labeled '1a' spans measures 242-244. The key signature has one flat (B-flat).

245

Musical score for measures 245-250. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex textures and beamed sixteenth notes. A first ending bracket labeled '1a' spans measures 249-250. The key signature has one flat (B-flat).

251

Musical score for measures 251-259. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A first ending bracket labeled '1a' spans measures 258-259. The key signature has one flat (B-flat).

260

Musical score for measures 260-268. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A first ending bracket labeled '1a' spans measures 267-268. The key signature has one flat (B-flat). Dynamics include *dim.* and *pp*.

269

Musical score for measures 269-277. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A first ending bracket labeled '1a' spans measures 276-277. The key signature has one flat (B-flat). Dynamics include *calando e dim.*, *a tempo*, *pp sempre grazioso*, and *sujeto*.

278

Musical score for measures 278-286. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A first ending bracket labeled '1a' spans measures 285-286. The key signature has one flat (B-flat). Dynamics include *pp sempre grazioso* and *sujeto*.

*marcato*  
*pp*  
*marcato*  
*respuesta 2*

290

297

*cresc.*  
*cresc.*

304

*cresc.*  
*cresc.*  
*IV-*  
*V/V*

311

*I-6*  
*V4 rit.*  
*V7*  
*3*  
*rit.*  
*tempo*  
*reexposición*  
*la sonata*  
*potanto*

320

Musical score for measures 331-333. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

340

Musical score for measures 340-347. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Performance markings include *rit.*, *a tempo*, and *p con espress.*. The text "tema 1" is written above the piano part. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment.

348

Musical score for measures 348-354. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

355

Musical score for measures 355-361. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Performance markings include *pp* and *con espr.*. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment.

362

Musical score for measures 362-368. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Performance markings include *p con espress.* and *pp*. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment.

369

Musical score for measures 369-375. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Performance markings include *p con espress.*, *pp*, and *cresc.*. The text "puente" is written above the piano part. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment.

375

Musical score for measures 375-382. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. A dynamic marking of *ff* is present, along with a chord symbol *V/III*.

383

Musical score for measures 383-390. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *rit.* marking is visible in the piano part.

391

Musical score for measures 391-402. This system introduces a new section labeled "tema 2". The piano part has a *sosten.* marking. A Roman numeral *III* is placed below the piano part.

403

Musical score for measures 403-412. The piano part features a *pp* dynamic marking and a *pp. frang.* marking. The texture is more sparse than in the previous systems.

413

Musical score for measures 413-421. The piano part includes a *pp* dynamic marking and a *rit.* marking. A first ending bracket with a repeat sign is shown above the piano part.

422

Musical score for measures 422-431. The piano part features a *pp* dynamic marking and a *rit.* marking. A *a tempo* marking is present at the end of the system.

431

Musical score for measures 431-437. The system consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The vocal line has a melodic contour with some grace notes.

438

Musical score for measures 438-444. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns. The vocal line shows a shift in melodic direction, with some notes marked with accents.

445

Musical score for measures 445-451. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking. The vocal line features a melodic phrase with a fermata over the final note.

452

Musical score for measures 452-458. The piano accompaniment is highly rhythmic and complex. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a fermata.

459

Musical score for measures 459-469. The piano part features a *marcato* marking. The texture is very dense with many notes in both hands. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

470

Musical score for measures 470-476. The piano accompaniment is extremely dense and complex, with many notes in both hands. The vocal line has a melodic line with some grace notes.

480

Musical score for measures 480-487. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 485-487.

488

Musical score for measures 488-494. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The instruction *poco a poco string.* is written above the staff in two places.

495

Musical score for measures 495-501. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

502

Musical score for measures 502-508. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The instruction *più mosso* is written above the staff. A *coda* symbol is present at the end of the system.

509

Musical score for measures 509-515. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

516

Musical score for measures 516-522. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The instruction *più mosso* is written above the staff. A *coda* symbol is present at the end of the system. Roman numerals V and I are written below the staff.

# II.

Andante ma non troppo. M.  $\text{♩} = 58$ .

First system of musical notation, measures 1-9. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the upper voice and a complex accompaniment in the lower voice. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo).

10

Second system of musical notation, measures 10-18. It continues the melodic and accompanimental lines. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *dim.* (diminuendo).

19

Third system of musical notation, measures 19-27. It includes a section labeled "coda o puente" (coda or bridge). Dynamics include *pp* (pianissimo) and *molto con espress.* (molto with expression).

28

Fourth system of musical notation, measures 28-34. It features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The accompaniment continues with rhythmic patterns.

35

Fifth system of musical notation, measures 35-42. It features a section labeled "tema 2" (theme 2) with a *dim.* (diminuendo) marking. The music includes chords for *V7/VI* and *VI*. Dynamics include *pp* (pianissimo).

40

Measures 40-43 of a musical score. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, and *dim.*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

44

Measures 44-47 of a musical score. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp* and *concep.*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

48

Measures 48-52 of a musical score. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *cresc.*, *ff*, and *maestoso e molto con espress. climax*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

53

Measures 53-59 of a musical score. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *pp*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

60

Measures 60-65 of a musical score. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *dim.*, *mf*, and *pp*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

66

Measures 66-71 of a musical score. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp rit.*, *pp*, and *pp*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 74-81. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. The word *cresc.* appears in both staves.

Musical score for measures 82-90. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a complex accompaniment. The word *dim.* appears in both staves, and *pp* is written in the lower staff.

Musical score for measures 91-96. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a complex accompaniment. The words *rit.*, *a tempo*, *molto con espr.*, *tranz.*, and *pp* are present in the upper staff. The words *rit.*, *tranz.*, *pp*, and *molto con espr.* are present in the lower staff.

Musical score for measures 97-101. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a complex accompaniment. The word *dim.* appears in both staves, and *pp* and *dolce* are written in the lower staff.

Musical score for measures 102-108. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a complex accompaniment. The words *rit.*, *pp*, and *piu lento* are present in the upper staff. The word *rit.* is present in the lower staff, and *PPP* is written in the lower staff.

Musical score for measures 109-116. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a complex accompaniment. The word *rit.* is present in the upper staff, and *pp* and *ppz.* are written in the lower staff.

# Finale. III.

Allegro vivo. M. J. = 112.

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/4 time and G major. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and the marking "Tema 1". The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Musical score for measures 7-14. The piece continues with a piano (*p*) dynamic and the marking "p specchio". The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Musical score for measures 15-22. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Musical score for measures 23-29. The piece continues with a piano (*p*) dynamic and the marking "I". The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The marking "dim." appears in measures 24 and 25, and "puente" is marked at the end of measure 29.

Musical score for measures 30-36. The piece continues with a piano (*p*) dynamic and the marking "pp". The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.



System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ties. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

45



System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ties. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *con espress.*, *tema 2*, *f*, *dim.*, and *mf*.

52



System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ties. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

60



System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ties. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

66



System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ties. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *f*. Markings include *rit.* and *tema 3*.

72



System 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and ties. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

82

Musical score for measures 82-90. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The vocal line has a melodic contour with some slurs and accents.

91

Musical score for measures 91-99. The piano accompaniment continues with dense harmonic structures. The vocal line shows a melodic phrase with some slurs and accents.

100

Musical score for measures 100-106. The piano part includes a section marked *rit.* and *a tempo*. A *ppp* dynamic marking is present. The vocal line has a melodic phrase with a slur. A *puente* (bridge) section is indicated.

107

Musical score for measures 107-113. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melodic phrase with a slur.

114

Musical score for measures 114-120. The piano part includes a section marked *un poco più lento*. A *dolce* marking is present. The vocal line has a melodic phrase with a slur. A *VI/ homónimo menor* section is indicated.

121

Musical score for measures 121-128. The piano part includes a section marked *a tempo* and *no cresc.*. A *puente* section is indicated. The vocal line has a melodic phrase with a slur.

Musical score for measures 129-135. The score is written for a piano with treble and bass staves. It features complex rhythmic patterns and melodic lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

136

Musical score for measures 136-143. This section is labeled "sección de cierre" (closing section). It begins with a dynamic marking of *ff* and includes a *V* (ritardando) marking. The music continues with intricate piano textures.

144

Musical score for measures 144-151. This section includes dynamic markings of *dim.* (diminuendo) in both the treble and bass staves, indicating a gradual decrease in volume.

152

Musical score for measures 152-158. This section includes various dynamic markings: *dim.*, *rit.* (ritardando), *pp* (pianissimo), and *pp* *V*. It also features tempo markings of *a tempo* and *puente a tempo*.

159

Musical score for measures 159-165. This section is marked *calando* (rushing), indicating an increase in tempo. The piano part features rhythmic patterns and chordal textures.

166

Musical score for measures 166-172. This section includes tempo markings of *a tempo* and *tráng.* (trance). It features dynamic markings of *pp* and *pp* *tráng.* in the piano part. The score concludes with a section labeled "VI del homónimo menor" and a dynamic marking of *m.d.* (mezzo-dolce).

Musical score for measures 175-181. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including *m.d.* (more dolce) and *m.s.* (mezzo sostenuto). The left staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measures 182-187. The system consists of two staves. Both staves feature a *cresc.* (crescendo) marking. The music is characterized by dense chordal textures and rhythmic patterns.

Musical score for measures 188-193. The system consists of two staves. A *ff* (fortissimo) dynamic is present. The right staff includes the instruction *homónimo mayor del VI* and *canon*. The music features complex rhythmic patterns and dense textures.

Musical score for measures 194-199. The system consists of two staves. The instruction *con forza* (with force) is written above the right staff and below the left staff. The music is highly rhythmic and dense.

Musical score for measures 200-205. The system consists of two staves. The instruction *con forza* is repeated above the right staff and below the left staff. The texture remains dense and rhythmic.

Musical score for measures 206-211. The system consists of two staves. The music continues with dense textures and rhythmic patterns, concluding the page.

212

Musical score for measures 212-217. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes and chords. The vocal line is a single melodic line with some grace notes.

218

Musical score for measures 218-223. The piano accompaniment continues with dense, rhythmic patterns. The vocal line remains melodic and expressive.

224

Musical score for measures 224-229. The piano part shows a change in texture, with more sustained chords and a different rhythmic feel. The vocal line continues its melodic path.

230

Musical score for measures 230-235. This section includes dynamic markings: *dim.* (diminuendo) and *rit.* (ritardando). The piano accompaniment is highly textured and rhythmic.

236

Musical score for measures 236-242. This section is marked with *a tempo* and *pp* (pianissimo). A section marker **B** is present above the vocal line. The tempo marking is *va tempo, ma tranquillo*. The piano accompaniment is more sparse and chordal.

243

Musical score for measures 243-248. The piano accompaniment continues with a steady, chordal texture. The vocal line is melodic and features some grace notes.

256

pp dolce  
dolce II+

Musical score for measures 256-260. The top staff contains a melodic line with a *pp dolce* dynamic marking. The bottom staff contains a piano accompaniment with a *dolce* dynamic marking and a section labeled *II+*. The music is in a major key with a 3/4 time signature.

261

calando  
calando

Musical score for measures 261-270. Both the top and bottom staves feature a *calando* dynamic marking. The music continues with a similar melodic and harmonic structure.

271

Musical score for measures 271-278. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff provides the piano accompaniment. The dynamics are not explicitly marked in this section.

279

u tempo, vivo  
a tempo, vivo  
p  
reposición  
tema 1

Musical score for measures 279-285. The top staff has a *u tempo, vivo* marking, and the bottom staff has a *a tempo, vivo* marking. A *p* dynamic is present. A section labeled *reposición tema 1* is indicated in the bottom staff.

286

*p*

Musical score for measures 286-293. The bottom staff begins with a *p* dynamic marking. The music features a more active piano accompaniment.

294

*mf*  
*dim.*  
*dim.*

Musical score for measures 294-300. The bottom staff starts with a *mf* dynamic, followed by *dim.* markings in both staves towards the end of the section.

301

Musical score for measures 301-308. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp* and *p*.

309

Musical score for measures 309-316. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*.

317

Musical score for measures 317-323. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf*, *con espres.*, *VI/homónimo menor*, and *dim.*. The text "tema 2" is written above the staff.

324

Musical score for measures 324-330. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf*.

331

Musical score for measures 331-336. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *mf*.

337

Musical score for measures 337-344. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *cresc.* and *mf*. The text "tema 3" is written above the staff.

344

Musical score for measures 344-353. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. The key signature has one flat.

354

Musical score for measures 354-361. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns and chordal textures.

362

Musical score for measures 362-370. The piano part shows a shift in texture, with more sustained chords and fewer moving lines.

371

Musical score for measures 371-377. Includes the instruction *a tempo* and *pp*. The piano part features a prominent bass line with eighth notes.

378

Musical score for measures 378-384. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line.

385

Musical score for measures 385-394. Includes the instructions *un poco più lento* and *dolce*. The piano part features a more melodic and sustained texture.

392

392 *a tempo*  
tiro *cresc.*  
*a tempo* puente  
tiro IV- *cresc.*

Musical score for measures 392-398. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo is marked *a tempo*. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *a tempo*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

399

Musical score for measures 399-406. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

407

407 *coda*  
*ff* *coda*

Musical score for measures 407-414. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The section is marked *coda* and *ff*.

415

Musical score for measures 415-422. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

423

Musical score for measures 423-430. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

431

431 *pp* *ff* V I

Musical score for measures 431-438. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The section is marked *pp* and *ff*. The piano part includes markings for *V* and *I*.

## Anexo 5 Un Viejo Vals, Allegro Giocoso Rubén Montiel

# Un Viejo Vals

Cello y Piano

Rubén Montiel

Introducción

Lento

7

primera parte

Vals lento

rall.

p

p

mf

p

mf

13

cresc.

19 climax

*cresc* *accel* *f* *rall.*

*cresc* *accel.* *mf* *rall.*

25 *a tempo*

*p* *p*

31

*mf* *mf*

37 2a vez a la Code

*f* *f*

segunda parte  
tema  
Animato

43

III

49

*f*

*mf* *cresc* *f* *mf* *p*

55

tema

*f* *p*

61

66

*poco meno*

71

*mf* *rit.* *f* *rit. 2*

*D.C. al  $\text{C}$  hasta  $\text{C}$  Coda*

76 *Lento*

*p* *p* *p*

81

*p* *dim.* *pp* *pp*

*ped* *ped*

# Allegro Giocoso

Cello y Piano

Rubén Montiel

Allegro Moderato

primer tema

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the Cello part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are for the Piano, with the middle staff in bass clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a prominent pizzicato accompaniment in the left hand, with dynamic markings of *mf* and *p* alternating. The right hand of the piano part has a melodic line with dynamic markings of *mf* and *p*. The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score continues the first system. It consists of three staves. The Cello part (top staff) continues its melodic line. The Piano part (middle and bottom staves) continues the pizzicato accompaniment and the right-hand melodic line. Dynamic markings of *mf* and *p* are used throughout. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score continues the first system. It consists of three staves. The Cello part (top staff) continues its melodic line. The Piano part (middle and bottom staves) continues the pizzicato accompaniment and the right-hand melodic line. Dynamic markings of *mf* and *p* are used throughout. The system ends with a double bar line.

segundo tema

19 arco

25

31

36

42

*cresc*

*f*

tercer tema

46

*f*

*f*

51

*f*

*p*

*mf*

56

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*cresc*

primer tema

Musical score for measures 61-66. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 61 starts with a treble clef staff containing a melodic line. The grand staff below has a piano (*f*) dynamic. A *dim.* marking is present above the treble clef staff in measure 64. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for measures 67-71. The system consists of three staves: a single bass clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps. Measure 67 starts with a bass clef staff containing a melodic line. The grand staff below has a piano (*p*) dynamic. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical score for measures 72-76. The system consists of three staves: a single bass clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps. Measure 72 starts with a bass clef staff containing a melodic line. The grand staff below has a piano (*p*) dynamic. A *cresc.* marking is present above the grand staff in measure 75. The system ends with a *cresc.* marking.

segundo tema

Musical score for measures 77-81. The system consists of three staves: a single bass clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps. Measure 77 starts with a bass clef staff containing a melodic line. The grand staff below has a *cresc.* dynamic. An *arco* marking is present above the grand staff in measure 79. The system ends with a *cresc.* dynamic marking.

83

mf p cresc f

This system contains measures 83 through 88. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part includes dynamic markings of *mf*, *p*, *cresc*, and *f*.

89

mf p p cresc

This system contains measures 89 through 94. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part includes dynamic markings of *mf*, *p*, *p*, and *cresc*.

95

f mf f

This system contains measures 95 through 100. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part includes dynamic markings of *f*, *mf*, and *f*.

99

p f

This system contains measures 99 through 104. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part includes dynamic markings of *p* and *f*.

104 tercer tema

Musical score for measures 104-109. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings of *f*, *mf*, and *f*.

110

Musical score for measures 110-115. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings of *f*.

116

Musical score for measures 116-121. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings of *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*.

122

Musical score for measures 122-127. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings of *mf*, *cresc*, *f*, and *sfz*.

## Bibliografía

### I. Libros y Artículos:

Chavez, Carlos, et. *Al. México y la Cultura*, s/ e México, 1946 (995 páginas)..

Brom, Juan. *Esbozo de Historia Universal*, Grijalbo, México, 1962, (317 páginas).

Cosío Villegas, Daniel. *Historia General de México* (tomo 2). El Colegio de México, 1976 (1585 páginas).

Forkel, J.N. *Juan Sebastián Bach*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires 1966 (214 páginas).

Solomon, Maynard. *Beethoven*, Javier Vergara editor, Buenos Aires, Argentina, 1983 (430 páginas).

Cossio Villegas, Daniel, et. al. *Historia Mínima de México*, El Colegio de México/ Aeroméxico, México, 1973 (122 páginas).

Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. Dover Publications Inc., New York, 1987 (340 páginas)

Mendoza, Vicente T. *Panorama de la Música Tradicional de México* Imprenta Universitaria, México 1956 (258 páginas).

Montiel, Ruben. *Andanzas por el Viejo y el Nuevo Mundo. Apuntes Autobiográficos*, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, Ver., Mex. 1979 (106 páginas).

Montiel, Susana, *Biografía de Rubén Montiel*. Apuntes, s/e, s/f (2 páginas)

Romero, Montiel, "Evocando a Rubén Montiel", *Diario de Xalapa*, Estela Cultural, 1995 (7páginas).

Wilhelm, Kurt, *Richard Strauss, an intimate Portrait*, Thames & Hudson, United Kingdom, 1989 (312 páginas).

## II. Obras de Consulta General

*Diccionario Oxford de la Música*. Scholes, Percy A., Instituto Cubano del Libro, Cuba 1973 (1302 páginas).

*Doce Mil Grandes* (t.2). Enciclopedia Biográfica Universal, Promexa, México, 1982 (273 páginas).

*Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, (t. 1 y 2), Salvat, México, 1983 ( 106 y116 páginas).

*Enciclopedia de la Música*, (t. 1), Fred Hamel, Martín Hürlimann, Ed. Cumbre, México, 1959 (443 páginas).

*La Gran Música*, (t. 1), bajo la dirección de Giovanni Adamoli, Asuri Ediciones, Bilbao, España 1978 (273 páginas).

*La Música*, (t. 2), bajo la Dirección de Norbert Dufourq, Planeta, España, 1982 (391 páginas).

*La Música de México, Periodo Contemporáneo* (t. 5), Julio Estrada (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984 (235 páginas)..

## III. Internet

The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition, 2001

<http://www.bartleby.com>

#### IV. Partituras

Bach, Johann Sebastian. *Complete Suites for Unaccompanied Cello and Sonatas for Viola da Gamba*, from the Bach-Gessellschaft Edition, Dover Publications Inc., New York, 1988.

Beethoven, Ludwig van. *Complete Sonatas and Variations for cello and piano*

From the Breitkopf & Härtel Complete Works Edition, Dover Publications Inc., New York, 1990

Montiel, Rubén. *Un viejo Vals y Allegro Gioioso*, manuscrito revisado y editado en computadora por Casilda Rivera.

Strauss, Richard. *Sonata F-Dur Op. 6*, Universal Violoncello Edition, Universal Edition

## INDICE

Programa del Recital.....	7
Introducción.....	8
Marco Histórico.....	9
El Absolutismo y el Despotismo Ilustrado.....	9
El Barroco.....	10
Biografía de Johann Sebastian Bach.....	11
Análisis Estructural.....	12
Prélude.....	12
Opinión personal.....	13
Allemande.....	13
Opinión personal.....	14
Courante.....	14
Opinión personal.....	14
Sarabande.....	14
Opinión personal.....	15
Gavotte I y II.....	15
Gavotte I.....	15
Gavotte II.....	15
Opinión personal.....	16
Gigue.....	16
Opinión personal.....	16
Sonata V en Re Mayor Op. 102 No.2, Ludwig van Beethoven.....	17
Marco Histórico.....	17
La independencia de los países latinoamericanos.....	17
Europa de 1814 a 1848.....	18
La evolución ideológica.....	19
Romanticismo.....	19
Biografía de Ludwig van Beethoven.....	20

Análisis Estructural.....	22
Allegro con brío.....	22
Opinión personal.....	23
Adagio con molto sentimento d'affetto.....	23
Opinión personal.....	23
Allegro Fugato.....	23
Opinión personal.....	25
Sonata Para Cello y Piano Op. 6 en Fa Mayor, Richard Strauss.....	26
Marco Histórico.....	26
Biografía de Richard Strauss.....	28
Análisis Estructural.....	29
Allegro con brío.....	29
Opinión personal.....	30
II Andante ma non troppo.....	30
Opinión personal.....	31
Finale Allegro vivo.....	31
Opinión personal.....	32
Un Viejo Vals y Allegro Giocoso, Rubén Montiel.....	33
Marco Histórico.....	33
El Nacionalismo en la música mexicana.....	36
Biografía de Rubén Montiel.....	36
Análisis Estructural.....	38
Un Viejo Vals.....	38
Opinión personal.....	38
Allegro Giocoso.....	38
Opinión Personal.....	39
Anexo 1 Síntesis.....	40
Anexo 2 Suite Para Cello Solo en do menor BWV 1011 Juan Sebastián Bach.....	41
Anexo 3 Sonata V en Re Mayor Op. 102 No.2 Ludwig van Beethoven.....	42
Anexo 4 Sonata Para Cello y Piano Op. 6 en Fa Mayor Richard Strauss.....	43
Anexo 5 Un Viejo Vals, Allegro Giocoso Rubén Montiel.....	44
Bibliografía.....	45

I. Libros y Artículos:.....	45
II. Obras de Consulta General.....	46
III. Internet.....	46
IV. Partituras.....	47