

RICARDO CASTRO (1864-1907)

Documentación y análisis de su obra musical

Rogelio Álvarez Meneses



UNIVERSIDAD DE COLIMA

RICARDO CASTRO (1864-1907)

Documentación y análisis
de su obra musical

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr, Secretario General

Mtra. Vianey Amezcua Barajas, Coordinadora General de Comunicación Social

Mtra. Gloria Guillermina Araiza Torres, Directora General de Publicaciones

RICARDO CASTRO (1864-1907)

Documentación y análisis
de su obra musical

Rogelio Álvarez Meneses



UNIVERSIDAD DE COLIMA

©UNIVERSIDAD DE COLIMA, 2021
Avenida Universidad 333
Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: 312 316 10 81 y 312 316 10 00, extensión 35004
Correo electrónico: publicaciones@uclm.mx
www.uclm.mx

ISBN electrónico: 978-607-8549-97-9

Derechos reservados conforme a la ley
Impreso en México / *Printed in Mexico*

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED
Registro: Ll-017-20
Recibido: Noviembre de 2020
Publicado: Diciembre de 2021

Al Dr. Ramón Sobrino Sánchez, mi maestro.

Agradecimientos

Hay dos momentos temibles para el autor de un libro: iniciarlo y terminarlo. Lo primero, debido a todo lo que implica el escribir la primera frase. Y lo segundo, por la posibilidad, siempre acechante, de cometer alguna imperdonable omisión en los agradecimientos.

Quiero expresar mi gratitud al Mtro. Lázaro Azar Boldo, quien en veinte años de amistad no solamente me acompañó en mis primeras incursiones en la música mexicana de concierto y en la investigación, sino que se convirtió en un referente de rigor, disciplina y, sobre todo, congruencia. De igual manera agradezco a los Sres. Germán Castro Herrera y a Hugo Vargas López su enorme generosidad al haberme facilitado mucha música de su antepasado. Igualmente aprecio la gentileza de mis colegas Rodolfo Ritter Arenas y Armando Merino Spínola, quienes también me facilitaron algunas obras inéditas de Castro. A Martín de la Rosa y a Luis Gerardo Barajas Bermejo les agradezco la amabilidad de haberme compartido sus ediciones privadas del Capricho allegro para piano y del Concierto para violonchelo respectivamente. En el curso de toda investigación, siempre hay personas dispuestas a compartir un dato o una referencia,

resolver una duda, facilitar un documento, emitir una opinión desde su experiencia, realizar alguna colaboración específica o simplemente dar ánimos.

Es el caso de María Sanhuesa Fonseca, María Encina Cortizo Rodríguez, Israel López Estelche, Tania Perón Pérez, Francisco Jaime Pantín, David Rodríguez de la Peña, Áurea Maya Alcántara, Luisa del Rosario Aguilar, Silvia Navarrete, Mayra Analía Patiño Orozco, Luis Enrique Reyes Flores, Ramsés Murillo Pita, Oleg Vasiliev, Vlada Vassilieva, Jesús Calzada Gómez, Alberto Pérez-Amador Adam, Yahir Montes Natera, Cristóbal Ruiz Gaytán Trujillo.

Reciban mi sincero agradecimiento.

Quiero mencionar a mis amigos Mauro Ledesma, Malcolm Halliday, Tom Rosiello y Fernando Arrieta Chávez. Su profundo amor e interés por la música mexicana de concierto se ha convertido en un aliciente en este trabajo.

Una mención especial para Guillermina Araiza Torres y para Augusto Estrella, maestros de la alquimia editorial, quienes hacen que la magia simplemente suceda.

Deseo también agradecer a mis padres Rogelio I. Álvarez Virgen y Zaida Meneses Rosales su apoyo y amor incondicional en cada etapa de mi vida, incluida ésta, en la que pretendo pasar por adulto.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) el apoyo brindado, ya que constituye un aliciente fundamental para la realización de este y otros trabajos.

Finalmente, deseo mencionar a todos mis amigos y personas queridas que, debido al proceso de realización de este libro, he podido frecuentar menos. Me reconforta la certidumbre de que su amistad y aprecio se mantienen inmarcesibles y eso se los agradezco.

Índice

Prólogo	13
Introducción	17
CAPÍTULO I	
Piano solo	39
<i>Rigoletto</i> , Op. 1	41
<i>Amor filial</i> , Op. 4	53
<i>Alegría del corazón</i> , Op. 6	61
<i>Aires Nacionales Mexicanos</i> , Op. 10	69
<i>Los campos</i> , Op. 16	87
<i>Enriqueta</i>	97
<i>Clotilde</i> , Op. 4	103
<i>Himno Sinfónico por Gustavo E. Campa</i>	111
<i>Ilusión</i> , Op. 37	121
<i>Capricho-Allegro en Re mineur</i>	129
<i>Norma</i> , Op. 8	143
<i>Souvenir</i> , Op. 9	155
<i>Primer Nocturno en Si menor</i> , Op. 48	163
<i>Segundo Nocturno en Fa sostenido menor</i> , Op. 49	173
<i>Première Polonaise</i>	183
<i>Deuxième Polonaise</i>	193
<i>Himno Nacional Mexicano. Transcrito para piano</i> <i>por Ricardo Castro</i>	201
<i>Josefina</i>	219
<i>Nerveux et Gracieux.</i> <i>Deux mazurkas pour piano</i> , Op. 3	227
<i>Ballade en sol mineur pour piano</i> , Op. 5	239
<i>Trois pensées musicales pour piano</i> , Op. 8	251

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Deux morceaux pour piano, Op. 9</i>	271
<i>Caprice-Valse, Op. 1</i>	287
<i>Chant d'amour</i>	307
<i>Atzimba</i>	323
<i>Scherzino, Op. 6</i>	333
<i>Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro, Op. 7</i>	339
<i>Cadenza pour le premier mouvement du Concert I (Sib mayor) de Mozart</i>	373
<i>Cadenza pour le premier mouvement du Concert No. III (Do menor) de Beethoven</i>	379
<i>Moment de Valse, Op. 34, No. 1</i>	383
<i>Petite Marche Militaire, Op. 34, No. 2</i>	389
<i>Polonaise pour piano, Op. 11</i>	395
<i>Laendler, Op. 12, No. 1</i>	409
<i>Valse-Bluette, Op. 12, No. 2</i>	415
<i>Six Préludes, Op. 15</i>	423
<i>Près du Ruisseau, Op. 16</i>	455
<i>Valse Impromptu, Op. 17</i>	471
<i>Suite pour piano, Op. 18</i>	485
<i>Valse Réveuse, Op. 19</i>	505
<i>Deux études de concert pour piano, Op. 20</i>	517
<i>Deux études de concert pour piano, Op. 20, No. 2</i>	527
<i>Deux morceaux de concert, Op. 24</i>	535
<i>La légende de Rudel</i>	549
<i>Esquisse-Mazurka</i>	565
<i>Cuatro danzas [en dos cuadernos]</i>	571
<i>Improvisaciones, Op. 29 [Nos. 1-8]</i>	585
<i>Valse de Concert, Op. 25</i>	607
<i>Valse-arabesque, Op. 26, No. 1</i>	617
<i>Berceuse, Op. 26, No. 2</i>	623
<i>Deux impromptus pour piano, Op. 28</i>	629
<i>Berceuse, Op. 36, No. 1</i>	641
<i>Valse Mélancolique, Op. 36, No. 2</i>	649
<i>Deux pièces intimes, Op. 30</i>	655
<i>Valse Caressante</i>	667
<i>Filleuse, Op. 43</i>	677
<i>Thème Varié, Op. 47</i>	685

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Romance, Op. 31, No. 1</i>	699
<i>Valse amoureuse, Op. 31, No. 2</i>	705
<i>Menuet à Ninon, Op. 32</i>	711
<i>Barcarolle, Op. 37, No. 1</i>	719
<i>Valse fugitive, Op. 37, No. 2</i>	725
<i>Menuet Rococo, Op. 38, No. 1</i>	731
<i>Plainte, Op. 38, No. 2</i>	737
<i>Valse printanière, Op. 39</i>	743
<i>Menuet Humoristique, Op. 40</i>	751
<i>Impromptu, Op. 40</i>	757
<i>Scherzando, Op. 42</i>	763
<i>Nostalgie, Op. 44</i>	769
<i>Gavotte et Musette, Op. 45</i>	775
<i>Mazurka, Op. 46</i>	781
<i>Dos danzas</i>	787
<i>Deux chants sans paroles</i>	795
<i>Cuatro danzas</i>	803
<i>Mazurka en Si mineur</i>	813
<i>Mazurka Mélancolique</i>	821
<i>Trozo en el estilo antiguo</i>	827
<i>Valse capricieuse</i>	833
<i>Soirées mondaines. Cinq valsees légères</i>	841
<i>Scherzetto</i>	865
<i>Danza de salón</i>	869
<i>Danza frívola</i>	875

CAPÍTULO II

<i>Música de cámara</i>	879
<i>Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de orquesta o piano, Op. 17</i>	881
<i>Cuarteto en Fa sostenido menor, Op. 21</i>	891
<i>Romance pour Violon avec accompagnement de Piano, Op. 21</i>	915
<i>Mélodie pour Violon avec accompagnement de Piano, Op. 35</i>	923

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

CAPÍTULO III

Conciertos para solista y orquesta	929
<i>Concerto pour piano</i>	
<i>avec accompagnement d'Orchestre, Op. 22</i>	931
<i>Concerto pour violoncelle</i>	
<i>avec accompagnement d'Orchestre</i>	985

CAPÍTULO IV

Obra orquestal	1013
<i>Primera Sinfonía en Do menor, Op. 33</i>	1015
<i>Oithona, Op. 55</i>	1035
<i>Atzimba</i>	1045
<i>La légende de Rudel</i>	1069
<i>Menuet pour Orchestre d'Archets, Op. 23</i>	1083

CAPÍTULO V

Obra vocal	1093
<i>Son image, Op. 40</i>	1097
<i>¡No me caso!</i>	1105
<i>Je dois te fuir</i>	1117
<i>Ave Verum pour chant avec accompagnement</i>	
<i>d'Orchestre ou piano, Op. 4</i>	1125
<i>Les larmes</i>	1137
<i>Ave María</i>	1155
<i>Je t'aime</i>	1169
<i>Premier chagrin</i>	1177
<i>Le secret</i>	1185
<i>Je veux t'oublier</i>	1193
<i>Chanson d'automne</i>	1203

CAPÍTULO VI

Teatro lírico	1215
<i>Atzimba</i>	1217
<i>La légende de Rudel</i>	1245

Anexo 1	1265
---------------	------

Anexo 2	1341
---------------	------

Referencias y bibliografía	1353
----------------------------------	------

Acerca del autor	1359
------------------------	------

Prólogo

Perdóneme, pero debo advertírselo: lo que usted tiene ahora en sus manos es mucho más que un pesado mamotreto que, parecería, va destinado a un limitadísimo sector altamente especializado de interesados en la música. Este monumental tabique posee la gracia, la virtud, de ser tan seductor como todo aquello que resulta al madurar una pasión desbordada como la que tuve el privilegio de vislumbrar en un intenso y entusiasta jovencito colimense que conocí hace más de un par de décadas.

Al igual que Scheherezada cuando salvó su vida interesando al Sultán con sus vívidos relatos, así el hoy doctor Rogelio Álvarez Meneses desempolva y vuelve a la vida a Ricardo Castro Herrera, el primer gran compositor mexicano, epítome de nuestro Romanticismo e injustamente relegado por razones técnicas y políticas.

Las primeras, muy justificables: su música, destinada principalmente para el piano, requiere de una formación y destreza que supera la que enarbolaba la generalidad de los melómanos y diletantes de su tiempo, que a duras penas podían recrear el elemental “chun-ta-ta” de otros compositores de aquella época, no menos inspirados melódicamente, pero carentes de los recursos formativos que contribuyeron a moldear el lenguaje de este duranguense universal.

Las segundas, son inadmisibles. Por asociarlo al Porfiriato que cobijó e impulsó su incuestionable talento, a Castro no “le hizo justicia la Revolución”. Por el contrario, pretendió relegarlo, exiliarlo de nuestros afectos. Felizmente, la naturaleza entrañable de su obra ha acabado por prevalecer y, poco a poco y gracias a empeños como éste, ser justipreciada.

Salvo por el interés de algún preclaro apóstol como lo fuera Don Miguel García Mora, distinguido pianista que lo mantuvo vivo en su repertorio, para varias generaciones Castro no fue más que “el autor del *Vals Capricho*” y alguna otra monería más. Un compo-

sitor que la ignorancia clasificaba “de salón”, en el sentido más peyorativo del término. Poco a poco, entendidos como Jorge Velasco o Gloria Carmona hablaban de él como autor de una Sinfonía, la primera compuesta por un compatriota, a la que la pátina con que Cronos va cubriendo todo, hacía suponer que habían sido dos.

Hoy, tal ambigüedad en torno a dicha Sinfonía ha quedado esclarecida, y a la par de ella, aquí se documenta la existencia —o no— de decenas de partituras compuestas por Castro, entre las que hallamos el primer poema sinfónico mexicano, *Oithona*, y nuestros primeros conciertos para piano y violonchelo. Desgraciadamente, son obras que pocos han podido escuchar. La mayoría no ha sido conocida más que “en el papel”, y al decir esto, no me refiero a las partituras —que podrían “oír” idealmente quienes leen música—, sino a los meros listados de las contraportadas de aquellos escasos títulos que, cual amarillentas joyas de familia, pasaban de mano en mano y de generación en generación, o habían sido mencionadas en los textos de Otto Mayer-Serra o Rubén M. Campos, hoy tan olvidados como poco asequibles.

Más allá de la encomiable labor detectivesca realizada por el doctor Álvarez para localizar “hasta la última anacrusa perdida” (José Antonio Alcaraz dixit), la valía de este texto radica en que nos encontramos, al fin, “con una revisión exhaustiva como no había tenido la opera omnia de compositor mexicano alguno desde la Colonia hasta la actualidad. Aquí no solamente se nos presenta un estudio detallado de cada obra, acompañado por una rigurosa labor de documentación y análisis musical”, según asienta el autor, palabras más, palabras menos, en su dilucidadora introducción.

Tras abreviar en investigaciones modélicas de antecesores tan respetados como Jean y Brigitte Massin, Amedeo Poggi, Edgar Vallora o Justo Romero, Álvarez les supera al enmendar los vacíos dejados por ellos, y si bien tal cantidad de información podría apabullar a cualquiera, está presentada de manera tan amena que, más que sentir el peso académico de una rigurosa metodología con un rimbombante enfoque tripartito en niveles poiético, neutro y estésico, resulta una delicia asomarnos al pasado y embebernos en la vasta red de vasos comunicantes que se descubre ante nosotros: quien quiera saber cuántos compases tiene tal o cuál obra, cómo está estructurada temática o armónicamente, o cuál fue el número

de la plancha en la cual fue impresa, quedará tan satisfecho como quienes deseen saber, en la medida de lo posible, cómo y cuándo fue gestada, quién fue el dedicatario, o qué comentarios recibió durante sus primeras audiciones. Tomo, una vez más, las palabras del autor para resumirlo: es, “en suma, un interesante retrato de la cultura musical del periodo”.

Ciertamente, estamos ante una obra imprescindible y definitiva, sin embargo, me parecía que algo faltaba ante tantos conocimientos aquí compendiados: un listado que, de manera concisa, permita contemplar a legos y entendidos la totalidad de la obra de Castro de la misma manera que Ludwig von Köchel (1800-1877), Humprey Searle (1915-1982) y Ralph Kirkpatrick (1911-1984) lograron adentrarnos en la obra de Mozart, Liszt o Scarlatti, gracias a la catalogación que, respectivamente, elaboraron de cada uno de estos compositores.

Para la catalogación de la obra de Ricardo Castro, Álvarez optó por disponer las obras “a partir de un criterio que atienda la tipología de su género y su cronología con la mayor exactitud posible”, incluyendo incluso, en un suplemento final, aquéllas que se encuentran perdidas, que no han sido localizadas o que le han sido erróneamente atribuidas. Pragmáticamente y sin pretensión alguna, ése es su gran legado hacia Ricardo Castro y hacia la musicología.

Muchas gracias, querido Rogelio, por satisfacer mi solicitud de dicha catalogación y por haberme hecho testigo y participe del fruto de tu pasión desbordada, de esa obsesión de la que, como tú mismo has dicho, he sido responsable, me ha tocado padecer... ¡y gozar!

LÁZARO AZAR BOLDO

Ciudad de México, abril de 2021

Introducción

Al profundizar en el estudio de la obra de Ricardo Castro Herrera, se llega a la plena certeza de que estamos ante el compositor más refinado y completo de todo el siglo XIX mexicano.

Como lo he demostrado en mi primer monográfico¹, la trayectoria y legado de Castro le otorgaron una relevancia indiscutible en el panorama musical de su tiempo. Su actividad como pianista virtuoso le significó triunfos notables tanto en la geografía nacional como en el extranjero. Así lo confirman sus apariciones en diversos escenarios incluso desde su etapa de estudiante del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, cuando su presencia en veladas musicales, *soirées* y tertulias de la capital mexicana era algo habitual.

Concluidos sus estudios en 1883, Castro inicia su consolidación como compositor e intérprete. Surgen así sus primeras obras en las que el ímpetu juvenil se manifiesta en un deslumbrante virtuosismo, así como algunos conciertos memorables y definitorios para su carrera, como el ofrecido el 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. Paralelamente, se perfila como uno de los profesores de piano más destacados y a su vez, como gestor musical. Participa en el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo (1886) y más tarde, en la Sociedad Anónima de Conciertos de Orquesta (1892). Para esta época su fama se había elevado considerablemente, gracias a su continuo quehacer musical y a la profusa circulación de su obra. En 1894 ve la luz una de sus piezas más emblemáticas: el *Caprice-Valse*, Op. 1.

En 1895 Castro funda la Sociedad Filarmónica Mexicana, con la cual tanto él como sus alumnos avanzados ofrecieron importantes conciertos con repertorio de gran calado europeo y mexica-

¹ Véase: Álvarez Meneses, Rogelio. *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907). Vida y obra*. Ramón Sobrino Sánchez (pról.). Universidad de Colima, 2018, 601 pp.

no. Muchas de esas interpretaciones significaron sus respectivas primeras audiciones en nuestro país.

Un hito fundamental para el compositor fue *Atzimba* (1899), título que tuvo un doble estreno —primero como zarzuela y luego como ópera— en 1900. La incursión de Castro en el teatro musical abonó aún más a su posicionamiento como una de las principales figuras musicales del México finisecular. Tanto o más significativo fue el recital del 7 de junio de 1901 en la Sala Wagner, al cual asistió el Lic. Rafael Reyes Spíndola, director del periódico *El Imparcial* y gran melómano, que ofreció al pianista subvencionarlo durante un año a cambio de ofrecer tres conciertos con diferentes programas, los cuales se realizaron con clamoroso éxito el 27 de junio, 4 y 11 de julio de 1902 en el Teatro Renacimiento. Castro se convirtió en un fenómeno mediático gracias a la bien aceptada maquinaria propagandística comandada por Reyes Spíndola al frente de *El Imparcial* y otros tabloides afines al régimen, que dieron detallado reporte del surgimiento del primer gran concertista nacional, como efectivamente era el caso. Derivado de estos conciertos, el gobierno de México le concedió su apoyo para viajar a Europa, por cuenta de la nación, tanto para su propio perfeccionamiento como para realizar una labor de observación de los métodos de enseñanza musical en el Viejo Continente entre 1903 y 1906.

Nuestro pianista cumplió su cometido con creces. En París ofreció recitales que fueron objeto de halagadoras críticas en la prensa especializada. Posteriormente trasladó su residencia a Bélgica y luego a Italia. Mantuvo un intenso ritmo compositivo que le llevó a escribir una serie de obras cuyo lenguaje y estilo denotan la asimilación de la modernidad de su tiempo. En Amberes realiza el estreno de sus conciertos para piano y para violonchelo el 28 de diciembre de 1904. Su periplo europeo le llevó por importantes ciudades que le permitieron establecer contacto con muy notables personalidades musicales².

² El 9 de diciembre de 1902, pocos días antes de la partida del pianista a Europa, el Lic. Rafael Reyes Spíndola obsequió a Castro un cuadernillo en el que escribió la siguiente nota en la primera página: “El principio de su carrera artística que ha de ser gloriosa, ha sabido hacerlo con su talento. Él le guiará, y seguramente inscribiremos su nombre entre los de las grandes celebridades mexicanas. Expreso no solo mi deseo, sino mi convicción”. En este cuadernillo el compositor recabó numerosos autógrafos de las celebridades musi-

Reinstalado en México a finales de 1906, asume la dirección del Conservatorio Nacional de Música el primero de enero del año siguiente. Desde este puesto ejercería una gestión tan esperanzadora como breve, pues una fuerte infección estomacal le arrebató la vida en el cenit de su carrera el 28 de noviembre de 1907.

Su producción musical alcanza prácticamente todos los géneros, con lo que Castro se revela como el compositor más acabado no sólo de su generación, sino de todo el Romanticismo mexicano.

La obra para piano solo ocupa un lugar preponderante no únicamente en términos cuantitativos. Las características generales de su lenguaje pianístico ya se han abordado en mi libro anterior, analizándose con sumo detalle aspectos como virtuosismo y técnica pianística, conducción melódica, tipologías de acompañamiento, tipos de ataques, sonoridades, manejo y diferenciación de planos sonoros, pedalización y digitaciones³. En este corpus que supera el centenar de obras Castro deja ver su depurado oficio como pianista-compositor. Lo mismo en la breve danza de salón para el intérprete aficionado que en las obras de mayor envergadura para el concertista profesional, encontramos un óptimo uso de los recursos idiomáticos del piano expresados a través de una escritura tan refinada como efectiva.

Puede afirmarse categóricamente que Castro es el gran cultivador de la *Characterstück*⁴ en México, pues es precisamente en

cales que conoció en Europa: Charles-Marie Widor, Léon Delafosse, Moritz Moszkowski, Isidor Philipp, Camille Saint-Saëns, Sigismond Stojowski, Cécile Chaminade, José White, Bernhard Stavenhagen, Carl Reinecke, Arthur Nikisch, Ludvig Schytte, Ferruccio Busoni, Joseph Joachim, Arthur De Greef, François Auguste Gevaert, Marix Loevensohn, Giovanni Sgambati, Eduardo Dagnino, entre otros. Se trata de una fuente de inestimable valor documental. Véase: México. Fondo Reservado de la Biblioteca "Candelario Huízar" del Conservatorio Nacional de Música. Libro de autógrafos de Ricardo Castro.

³ Álvarez Meneses, R., *El compositor mexicano...*, pp. 409-465.

⁴ La traducción literal del alemán, "pieza de características singulares", no resulta del todo ilustrativa. Nicholas Temperley define a la *Characterstück* como una "pieza diseñada para comunicar de manera específica una alusión, atmósfera, estado de ánimo o escena, tal como serenidad pastoral, agitación o ceremonia rústica, sin el beneficio de un texto, programa o acción escénica. [...] Tienen la intención única de despertar, a través del ejecutante, los sentimientos y asociaciones de un oyente pasivo [...]. La promesa del título se cumple a través de gestos rítmicos (especialmente, por supuesto en danzas o piezas de acción), escalas no convencionales para culturas exóticas y texturas que se mantienen de manera consistente para lograr estados de ánimo e imágenes visuales. Aquí fue importan-

la miniatura donde da lo mejor de sí. Encontramos en su catálogo una ingente cantidad de piezas que así lo demuestran: los *Trois pensées musicales pour piano*, Op. 8, los *Deux morceaux pour piano*, Op. 9, la pastoral *Los campos*, Op. 26, el *Chant d'amour, Valse-arabesque*, Op. 26, No. 1, *Berceuse*, Op. 26, No. 2, los *Deux impromptus*, Op. 28, las *Deux pièces intimes*, Op. 30, *Valse caressante, Fileuse*, Op. 43, *Plainte*, Op. 38, No. 2, las *Deux chants sans paroles, Nostalgie* Op. 44, así como las colecciones de nocturnos y mazurkas, son tan solo algunos ejemplos de bien logradas páginas donde la sencillez, la expresividad y la sutileza pianística van de la mano.

Mención especial merecen los veinticuatro valsos para piano, entre los cuales se encuentran tres tipologías bien diferenciadas. Piezas como *Alegria del corazón*, Op. 6 o *Josefina* son herederas directas del vals bailable tanto a nivel estilístico como formal. Por su parte, el vals “de salón” es una variante estilizada del anterior y se distingue por un tratamiento pianístico más delicado, aunque sin alcanzar niveles de virtuosismo trascendente; es el caso del *Valse mélancolique*, Op. 36, No. 2 o el *Valse caressante*. Finalmente, el vals “de concierto” se distingue por una demandante escritura pianística; el ejemplo paradigmático es desde luego el *Caprice-Valse*, Op. 1, aunque también podrían considerarse otros como el *Valse de Concert*, Op. 25, el *Valse Impromptu*, Op. 17 e incluso el *Valse capricieuse*.

Ricardo Miranda pone en relieve el aspecto *característico* de los valsos:

[...] Los títulos de estos valsos no son aleatorios y su escrutinio en relación con cada obra revelará, en prácticamente todos los casos, un vínculo estrecho entre los rasgos técnicos más prominentes de cada obra y el título que la inspira. [...] El caso de los valsos de carácter caprichoso es sintomático de lo que acontece con los demás. Por ejemplo, el título del vals *Sentimentale* se refleja tanto en el carácter lánguido *-più*

te el rápido desarrollo del piano, con su creciente rango de alturas y dinámicas, así como los efectos que permitían los pedales. En ocasiones jugó un papel importante la imitación de sonidos reales como campanas, cantos de aves, agua en diversas manifestaciones, cuernos de caza, el galope de caballos o maquinarias [...]. Véase: Temperley, Nicholas. “Pieza de carácter” en *Diccionario enciclopédico de la música*. Alison Latham (coord.). México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 294-295.

tosto lento e molto espressivo- de la pieza como en su emotiva sección central. [...] Porque hay mucho de ensoñación en el *Rêveuse* (con su carácter ensoñador sugerido desde su obsesivo patrón rítmico inicial y por el carácter modesto del trazo melódico), de discreción en el *Intime* (donde la sección intermedia nos abre, en efecto, una ventana hacia un pasaje de sorprendentes armonías, como si alguien, al platicar de sí mismo, nos dejase ver algo que no se muestra comúnmente), de filigranas en el *Arabesque* y de espontaneidad en el *Bluette*. La prominencia de ciertos recursos técnicos empleados en cada una de estas obras implica que Castro hizo suyo el espejismo de la representación musical: como era común en el repertorio de su entorno y época, quiso que el significado inmediato de su música no quedase en el terreno de la especulación y acotó, desde los títulos, el juego imaginativo que presuponen este tipo de obras⁵.

Por su formación y perfil profesional, la producción pianística de Castro trascendió el ámbito de los numerosos diletantes del teclado de la época. Tanto las juveniles transcripciones de *Rigoletto* y de *Norma*, como la *Suite pour piano*, Op. 18, los *Deux études de concert pour piano*, Op. 20, los *Deux morceaux de concert*, Op. 24, el *Thème Varié*, Op. 47 y, evidentemente el *Concert pour piano avec accompagnement d'orchestre*, Op. 22, son obras cuya dificultad técnica las hace abordables únicamente por el concertista.

La composición de música de cámara fue algo más bien circunstancial e intermitente y, salvo el *Cuarteto en Fa sostenido menor para dos violines, viola y violoncello*, Op. 21, que fue un trabajo conservatorio, respondió principalmente a la disponibilidad de intérpretes para su ejecución (como también sucedió con el *Concierto para violonchelo*)⁶. De un total de siete obras para diferente formación, únicamente cuatro han llegado hasta nosotros: la *Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de orquesta o pia-*

⁵ Miranda, Ricardo. "Música de raro encantamiento: los valeses de Ricardo Castro" en *Heterofonía. Revista de investigación musical*. Nos. 136-137. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre 2007, pp. 20-24.

⁶ Álvarez Meneses, Rogelio. "La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864-1907): contextualización y estudio analítico" en *Revista de Musicología*. Vol. XLII, No. 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019, pp. 103-130.

no, Op. 17, el mencionado *Cuarteto en Fa sostenido menor*, Op. 21, la *Romance pour Violon avec accompagnement de piano*, Op. 21 y la *Mé-lodie pour Violon avec accompagnement de piano*, Op. 35⁷. Si bien se trata de un reducido número de piezas, son composiciones de interés histórico y musical, por lo que su estudio, rescate y puesta en valor enriquece el repertorio de concierto mexicano⁸.

Con relación a la obra concertante, a Castro le corresponde el honor de que sus conciertos para piano y para violonchelo fuesen los primeros escritos por un compositor mexicano para dichos instrumentos. Sin embargo, la valía de estas obras pioneras en su género va más allá de su importancia histórica: son expresión de un creador de gran oficio compositivo demostrado en el lenguaje instrumental, equilibrio formal, audaz planteamiento armónico e interesante manejo de los efectivos orquestales. Ambos conciertos fueron compuestos durante la etapa europea de su autor y estrenados en la señorial Amberes el 28 de diciembre de 1904⁹.

En el terreno orquestal, Castro es el autor de la primera sinfonía y del primer poema sinfónico de la historia de la música mexicana: la *Primera Sinfonía en Do menor*, Op. 33 (1883) y *Oithona*, Op. 55 (1885). Ciertamente esto revela una muy tardía asimilación del género sinfónico por parte de los compositores mexicanos. Este rezago responde a una razón práctica de mucho peso: la inexistencia de conjuntos orquestales profesionales y —sobre todo— estables en México, los cuales verán la luz hasta las primeras décadas del siglo XX¹⁰. Sin embargo, el compositor logró adqui-

⁷ Se han localizado evidencias de tres obras perdidas: un *Trio para piano, violín y violonchelo*, un *Andantino en Sol mayor para piano, armónium y violín*, Op. 42, y una versión de cámara del Intermezzo de *Atzimba*. Véase: Álvarez Meneses, R., “La obra de cámara...”, p. 115.

⁸ El autor de estas líneas realizó en 2018 la edición crítica de la obra de cámara de Castro, proyecto financiado por el Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP) de la Dirección de Superación Académica de la Secretaría de Educación Pública del Gobierno de México.

⁹ Álvarez Meneses, Rogelio. “El *Concierto para piano*, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro Herrera (1864-1907): contextualización histórica y aproximación analítica” en *Diagonal. An Ibero-American music review*. Vol. 6, No. 1, 2021, pp. 1-39.

¹⁰ Efectivamente, la producción de repertorio de música de concierto mexicana del siglo XIX se articuló en torno al teatro lírico y el piano principalmente; el siglo XX será testigo de las grandes aportaciones de los compositores nacionales en el terreno orquestal.

rir una gran habilidad en el manejo del conjunto sinfónico, pues llegó a escribir para orquesta al menos en diecinueve obras¹¹.

Se han considerado desde luego las obras de carácter estrictamente sinfónico, iniciando con los mencionados Op. 33 y Op. 55, pero también se ha dado cabida a esa preciosa miniatura que es el *Menuet pour Orchestre d'Archets*, Op. 23, así como a los intermezzi de sus óperas *Atzimba* y *La légende de Rudel*, en tanto que estos dos espléndidos fragmentos son las únicas piezas orquestales conocidas de Castro. Los detalles correspondientes a la instrumentación de las piezas restantes (v. gr., *Ave verum*, Op. 4, *Caprice-Valse*, Op. 1 o sendos conciertos para piano y violonchelo) se han consignado en el registro correspondiente, pues se trata de obras que por su filiación no pertenecen rigurosamente al género orquestal.

La canción de concierto es, después de la música para piano solo, el género más abundante en el catálogo de Castro. Se trata de un total de once obras para voz y piano de las cuales la mayoría se corresponden estilísticamente con la *mélodie* francesa. De hecho, es llamativo que solamente una, la danza *¡No me caso!*, tenga texto en castellano. La canción de arte coexistió naturalmente con la música para piano solo y la ópera. Así, cobra mucho sentido la afirmación de Aurelio Tello al señalar que “casi no hay compositor de música de concierto que no haya escrito cuando menos una canción”¹². Aquí, Castro se encuentra nuevamente en su elemento: la miniatura, en este caso vocal. La producción de canción de arte con texto en francés en México alcanzó un punto culminante con Castro y con su amigo y correligionario Gustavo Ernesto Campa Best (1863-1934), interesantísimo personaje urgentemente ne-

¹¹ Si se contabilizan las obras para solista y orquesta (v. gr. el *Ave Verum*, Op. 4, el *Caprice-Valse*, Op. 1, la *Romance por Violon*, Op. 21 y los conciertos para piano y para violonchelo), así como las obras perdidas (v. gr. la *Gran marcha solemne para orquesta*, la *Danza sagrada para orquesta*, la *Gran fantasia para piano y orquesta*, el *Allegro de concierto en Re menor para piano y orquesta*, el *Himno a Vasco de Gama*, la orquestación de la zarzuela *Zulema* de Ernesto Elorduy, así como las versiones orquestales de la danza *¡No me caso!*, de la romanza *Les larmes*, del *Scherzino*, Op. 6, de la *Petite Marche Militaire*, Op. 34, No. 2), se tiene efectivamente un número de diecinueve piezas que involucran al conjunto orquestal, además de sus óperas *Atzimba* y *La légende de Rudel*. Véase: Álvarez Meneses, R., *El compositor mexicano...*, p. 483.

¹² Montemayor, Cecilia. *El lied mexicano*. Aurelio Tello (pról.). México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009, p. 20.

cesitado de una profunda revisión musicológica, dicho sea de paso. Son obras de una sorprendente belleza, expresividad y refinamiento musical.

Además de un exquisito tratamiento vocal que tiende a explorar el registro pleno de las tesituras, encontramos una escritura pianística sumamente rica en texturas que favorecen la expresividad del contenido del texto, la cual se ve reforzada por sutiles procedimientos retóricos también presentes en el plano motivico y armónico. En general estas piezas se aproximan a la concepción de las obras de compositores como Charles Gounod (1818-1893), Jules Massenet (1842-1912), Héctor Berlioz (1803-1869) o Henri Duparc (1848-1933).

Finalmente, el teatro lírico fue uno de los géneros más llamativos no solamente para Castro, sino en general para todo compositor decimonónico dispuesto a afianzar su carrera mediante el estreno exitoso de una ópera. Aludiendo concretamente al caso español, Emilio Casares señala que “no es exagerado decir que la ópera es uno de los temas que vertebró la música del XIX”¹³, lo cual puede ser extrapolable a todo el entorno hispanoamericano.

El primer acercamiento del compositor al género lírico fue con *Don Giovanni d'Austria*, obra que se encontraba escribiendo ya desde 1888 y que fue concluida y dada a conocer parcialmente en junio de 1892 en un concierto privado en el que el barítono Manuel Escudero interpretó algunas romanzas de la ópera, de la cual se elogiaban algunas “escenas escritas con inspiración y brío”¹⁴. Durante el largo y accidentado proceso compositivo, Castro experimentó una primera maduración y replanteamiento estilístico, por lo que finalmente desestimó la ópera por considerarla demasiado italianizante y nunca se representó en escena. Durante su estancia europea (1903-1906), Castro proyectó y comenzó a esbozar dos óperas más: *Satán vencido* y *El beso de la rousalka*. Tanto de estas últimas como de la primera, no se conserva ningún material,

¹³ Casares Rodicio, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales” en Casares Rodicio, Emilio; Alonso González, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 94.

¹⁴ *El Nacional*. México, 12 de junio de 1892.

pues “de ellas se perdió todo trazo a la muerte del autor”¹⁵. Por tanto, este estudio se enfoca específicamente en las dos óperas estrenadas y conservadas: *Atzimba* (1899, estr. 1900) y *La légende de Rudel* (1905, estr. 1906).

Ambientada en Michoacán, en *Atzimba* se narra el infortunado idilio de amor prohibido entre la princesa tarasca y el conquistador español. Con este título el compositor abona al repertorio operístico de corte mexicanista, en la línea iniciada por Aniceto Ortega del Villar (1825-1875) con su *Guatimotzin* (1871) y que habrían de seguir otros tantos compositores como el ya citado Campa con *Le roi poète* (1901)¹⁶. En *La légende de Rudel* Castro vuelve a ser lo que siempre fue: un cosmopolita. Inspirada en una antigua leyenda provenzal, retoma nuevamente el tópico del amor irrealizable -al menos en esta vida- entre el joven poeta Rudel y Segoleña, la princesa de Trípoli.

Si bien en ambas óperas es indiscutible la impronta del teatro lírico francés, es posible detectar procedimientos wagnerianos, principalmente en lo relativo a la búsqueda de continuidad dramática y al uso del *leitmotiv*. Tanto en *Atzimba* como en *La légende de Rudel* Castro asigna motivos de gran diatonismo y concisión a los personajes masculinos, mientras que los femeninos se asocian a motivos de mayor extensión melódica y abundante cromatismo.

•

El objetivo principal de este libro es la generación de un conocimiento profundo sobre el legado de Ricardo Castro mediante el estudio detallado de cada obra, acompañado por una rigurosa labor de documentación y análisis musical. La revisión exhaustiva de la literatura musicológica publicada revela que no se ha realizado ningún trabajo con este enfoque de *opera omnia* con compositor mexicano alguno desde la Colonia hasta la actualidad.

En contraste, sí existen trabajos análogos centrados en compositores del ámbito internacional en los que sus autores consignan

¹⁵ Velazco, Jorge. “Ricardo Castro” en *De música y músicos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 592.

¹⁶ Este episodio lírico en un acto se centra en la figura de Nezahualcōyotl (1400-1470) y fue objeto de escarnio y duras críticas debido a la aparición del tlatoani cantando en francés.

la mayor información disponible sobre cada obra, abordando cuestiones relativas al proceso compositivo, edición, estreno, recepción, contextualización, entre otros aspectos pertinentes en cada repertorio. Citaré solamente algunos libros de referencia disponibles en castellano, sin el afán de proporcionar una nómina exhaustiva de dicha literatura, por no ser el propósito de este libro.

Jean y Brigitte Massin han realizado obras monumentales e imprescindibles en la musicología histórica. En su libro sobre Beethoven dedican una primera parte a la biografía y posteriormente, un capítulo denominado “Historia de las obras”, para concluir con dos enjundiosos ensayos. En la segunda parte presentan tres modalidades del catálogo beethoveniano: por número de opus, por géneros y cronológico. Sigue el gran apartado titulado “Noticias sobre las obras”, en el que realizan un recorrido por cada una de las composiciones, dando gran importancia a la contextualización y proceso creativo, así como a la primera edición y estreno de la pieza¹⁷.

Brigitte Massin firma en solitario una portentosa obra dedicada a Schubert. Dividida en dos tomos, sigue un planteamiento estructural análogo a la anterior. El segundo volumen, intitulado nuevamente “Historia de la obra” es todavía más profuso y detallado en información: desde la más breve danza para piano solo hasta la *Novena Sinfonía en Do mayor*, “La Grande”, D. 944, pasando por los ciclos de lieder, la música de cámara y la obra religiosa, son documentados a profundidad, incluyendo con frecuencia valoraciones sobre la obra y ocasionalmente determinados aspectos de análisis musical¹⁸. Quizá el único defecto de los libros de los Massin sea la total ausencia de ejemplos musicales, o cuando menos, del *incipit* de las obras.

Amedeo Poggi y Edgar Vallora estudian el “repertorio completo” de Brahms, con la finalidad de “ofrecer a los melómanos un instrumento de consulta inmediata”, por lo que optan por un planteamiento más bien orientado a la concisión. De cada obra se con-

¹⁷ Massin, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Isabel de Asumendi (trad.). Madrid, Turner, 2011, 835 pp.

¹⁸ Massin, Brigitte. *Franz Schubert*. 2 vols.: vol. 1, biografía; vol. 2, obra. Isabel Asumendi (trad.). Madrid, Turner, 1991, 1475 pp.

signan: informaciones técnicas e históricas (tonalidad, instrumento, fecha y lugar de composición, primera edición, movimientos), el *incipit* (candorosamente denominado “comienzo musical”), notas (o más exactamente, noticias sobre las obras y un esbozo de guía musical), comentarios extraídos de bibliografía y textos especializados, así como particularidades y curiosidades principalmente anecdóticas¹⁹. Presentan las obras de acuerdo al número de opus.

Un trabajo referencial en castellano sobre la vida y obra de Chopin es el de Justo Romero. Inicia con una biografía fluida y bien documentada para dar paso al estudio completo del legado chopiniano²⁰. La formación pianística y la amplia experiencia del autor como crítico musical afloran tanto en la correcta descripción y valoración del repertorio como en las excelentes sugerencias de grabaciones del mismo: todo ello narrado con una prosa clara y amena. El mismo autor también realizó un trabajo similar con la figura de Isaac Albéniz²¹. Luego de las preceptivas notas biográficas, Romero interpola la obra completa comentada con discografía recomendada, tal como sugiere el título del libro.

Tangencialmente pueden mencionarse las colosales guías de la música de cámara²² y sinfónica²³ dirigidas por François-René Tranchefort, absolutamente obligadas en el estudio y documentación de dichos repertorios. En la misma línea pueden citarse los estupendos monográficos de Charles Rosen sobre las sonatas para piano de Beethoven²⁴ y el de Stefan Kunze sobre las óperas de Mozart²⁵.

¹⁹ Poggi, Amedeo y Vallora, Edgar. *Brahms. Repertorio completo*. Antonio Resines y Herminia Bevia (trads.). Madrid, Cátedra, 1999, pp. 7-8.

²⁰ Romero, Justo. *Chopin. Raíces de futuro*. Zubin Mehta, Joaquín Achúcarro (próls.). Madrid, Fundación Scherzo-Machado Libros, 2008, 570 pp.

²¹ Romero, Justo. *Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Rosina Moya Albéniz (pról.). Barcelona, Península, 2002, 495 pp.

²² Vv. Aa. *Guía de la música de cámara*. François-René Tranchefort (dir.), José Luis García de Busto (trad.). Madrid, Alianza, 2005, 1501 pp.

²³ Vv. Aa. *Guía de la música sinfónica*. François-René Tranchefort (dir.), Eduardo Rincón (trad.). Madrid, Alianza, 2008, 1320 pp.

²⁴ Rosen, Charles. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Barbara Ellen Ziman Roos (trad.). Madrid, Alianza, 2006, 311 pp.

²⁵ Kunze, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Ambrosio Berasain Villanueva (trad.). Madrid, Alianza, 1990, 714 pp.

A manera de síntesis, los trabajos anteriormente citados tienen en común por un lado, el decidido afán de aportar información pormenorizada sobre cada obra y un evidente sesgo hacia la música centroeuropea, y por otro, la relativa ausencia de aspectos vinculados al análisis musical y una muy escasa proporción de ejemplos musicales.

Fuentes

El planteamiento de esta investigación implica el manejo de una amplia gama de fuentes documentales y musicales.

En el apartado de fuentes documentales destacan dos tipologías específicas: las bibliográficas y las hemerográficas. En las primeras se encuentra la literatura publicada sobre Ricardo Castro y temas diversos de la música mexicana y europea. Por su parte, la hemerografía resulta un recurso imprescindible para reconfigurar cuestiones tan importantes como el estreno y recepción de la obra del compositor. Además, no debe perderse de vista que, tanto por su intensa actividad musical como por proximidad con el régimen porfirista, el pianista era toda una figura pública, por lo que los medios impresos daban detalles pormenorizados no solamente de sus actividades musicales, sino también de su vida personal²⁶. Dicha hemerografía puede clasificarse de la siguiente manera:

- Periódicos mexicanos en castellano con subvención gubernamental. Como *El Imparcial* y *El Mundo*.
- Periódicos mexicanos en castellano sin subvención gubernamental. Muchos de ellos disidentes, como *El Agricultor Mexicano*, *El Partido Liberal* o *El Aldeano*, que cuestionaban duramente al régimen, incluyendo su política cultural.
- Periódicos publicados en México tanto en castellano como en otros idiomas financiados por capital extranjero. Sus propietarios y lectores eran miembros de las respectivas colonias y

²⁶ La prensa diaria de la época nos regala dispendiosas reseñas de festejos familiares (principalmente del compositor y de su señora madre, María de Jesús Herrera Jaime), viajes, incidentes, anécdotas, sucesos diversos (como un robo a su casa habitación del que fuera víctima o una intoxicación por un medicamento mal suministrado), litigios e informaciones variopintas.

comunidades extranjeras afincadas en México. Destacan por un ejercicio de crítica musical más riguroso y profesional que los rotativos mexicanos. Por otra parte, eran medios neutrales cuyas columnas estaban generalmente desprovistas de las consabidas loas al régimen.

- Prensa mexicana de temática musical y de espectáculos, generalmente de publicación periódica: *Álbum de Damas*, *Arte y Letras*, *Álbum Musical de El Mundo Ilustrado*, *El Arte Musical*, *El Cronista Musical*, *La Época Musical*, *La Gaceta Musical*, *El Arte y la Ciencia*, *El Entreacto*, *La Juventud Literaria*, *El Correo de las Señoras*.
- Prensa diaria extranjera.
- Publicaciones periódicas extranjeras especializadas en música. Como es evidente, en este apartado se considera la prensa publicada en las diferentes ciudades donde actuó o residió el pianista, tanto estadounidenses como europeas²⁷.

A su vez, las fuentes musicales constituyen otro elemento fundamental para nuestro estudio. Me refiero a las partituras de la obra de Castro, tanto editadas como manuscritas. El negocio editorial en México alcanzó en la segunda mitad del siglo XIX un nivel álgido que, desafortunadamente, no ha podido —ni de lejos— ser igualado en épocas posteriores. En la capital mexicana operaron numerosas casas de música que a su vez eran editoras: los repertorios de Nagel, Wagner & Levién, Manuel Murguía, Jesús Rivera, Otto y Arzoz, De la Peña Gil, entre otros, fueron boyantes negocios que constantemente ofrecían infinidad de novedades musicales cuya calidad y valor como producto editorial muchas veces estaba muy por encima del interés de su propio contenido musical. Con todo, eran un apreciado bien de consumo de la aburguesada sociedad mexicana.

Por su naturaleza, las partituras editadas de la época responden a tres tipologías de fuentes documentales. Son fuentes mu-

²⁷ Para mayores detalles sobre la prensa de la época consultada véase: Álvarez Meneses, R., *El compositor mexicano...*, pp. 20-22. Un excelente libro directamente relacionado con la materia es: Moreno Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 148 pp.

sicales por contener música notada; son fuentes escritas por incluir listados de obra, catálogos e informaciones diversas, y son fuentes iconográficas debido a la importancia de sus componentes gráficos: retratos, imágenes, logotipos y diseños ornamentales. Estos ejemplares aportan datos muy útiles sobre el gusto musical y repertorios de moda, métodos de enseñanza, música religiosa, danzas en boga, marcas y precios de instrumentos, ingeniosas estrategias de mercadotecnia y más de alguna hilarante curiosidad. En suma, un interesante retrato de la cultura musical del periodo²⁸. En más de una ocasión he señalado que el contenido extramusical de estas partituras requiere estudios aparte²⁹.

En consecuencia, la partitura como fuente es un documento imprescindible no solamente para la ejecución, sino también para el análisis de este repertorio.

El legado de Castro se resguarda archivos y fondos públicos y privados tanto en México como en el extranjero:

- *Archivos públicos en México*. Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, Biblioteca “Candelario Huízar” el Conservatorio Nacional de Música, Biblioteca “Cuicamatini” de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENI-

²⁸ Y una apasionante e inagotable veta minera para la investigación.

²⁹ Véase: Álvarez Meneses, R. “La obra de cámara”..., p. 111. Véanse también: Flores Tama-yo, Alejandra. “Ediciones musicales en el México del siglo XIX” en *Heptagrama. Revista de Estudiantes de Posgrado en Música de la UNAM*. No. 4. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Revista digital. [En línea, ref. 16 de septiembre de 2020]. Disponible en: http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/; Téllez García, María Isabel de Jesús y Pineda Almanza, Alma. “Análisis estético de cubiertas de partituras de la época del porfiriato” en *Culcyt. Cultura científica y tecnológica*. No. 54(11). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Septiembre-diciembre 2014. Revista digital. [En línea, ref. 16 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/culcyt>. Mención aparte merecen sendas tesis de maestría y doctorado realizadas por Luisa del Rosario Aguilar Ruz y que vienen a llenar un vacío documental en un aspecto tan importante como el que nos ocupa. Esperemos que estos dos trabajos de investigación, tan rigurosos como bien documentados y estupendamente escritos vean pronto la luz como libros. Véase: Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1826-1860”. Tesis de maestría. Cristina Gómez Álvarez (dir.). Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. Ídem. “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877”. Tesis doctoral. Consuelo Carredano Fernández (dir.). Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

DIM), Hemeroteca Nacional de México, Archivo General de la Nación, entre otros.

- *Colecciones particulares*. Pertenecientes a personas cuyo interés en la música mexicana de concierto les ha motivado a recopilar partituras, literatura y materiales musicales. Los ejemplares resguardados en estos acervos por lo general se encuentran en buen estado de conservación y en ocasiones es más fácil acceder a estos archivos privados que a los públicos³⁰. Agradezco especialmente la gentileza y generosidad del Mtro. Lázaro Azar Boldo³¹, así como del Sr. Germán Castro Herrera, sobrino nieto del compositor. También deseo mencionar a mis colegas Rodolfo Ritter Arenas y Armando Merino Spínola y a nuestra añorada Eva María Zuk (1946-2017), quien me compartió mucha de la obra de Castro con sus propias digitaciones, anotaciones e indicaciones metronómicas. Estos coleccionistas han aportado la mayoría de los materiales musicales para esta investigación.
- *Fondos públicos extranjeros*. Colección Edwin A. Fleisher de The Free Library of Philadelphia, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Cataluña, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles.
- *Archivos privados extranjeros*. Fondo histórico de la editorial Fiedrich Hofmeister de Leipzig.

Es oportuno aclarar que, habiendo muerto el compositor en 1907 y al haber sido editado el último grupo de piezas póstumas en 1911, todas las partituras de la obra de Castro se han vuelto de dominio público. Los ejemplos musicales están tomados precisamente de esas primeras y únicas ediciones y los créditos de cada obra se especifican en la ficha correspondiente. Los ejemplares prove-

³⁰ Aberrante y frecuente situación ocasionada por abyectos funcionarios empeñados en obstaculizar investigaciones negando deliberadamente el acceso a documentos y bienes culturales que son propiedad de la nación. Algunos de estos siniestros personajes llegan a autoproclamarse investigadores y se sienten dueños de los temas y -lo que es peor-, de los archivos, eso sí, sin publicar ningún artículo en décadas.

³¹ En su primera visita a Colima, mi terruño, allá por el año 2000, Lázaro viajó a petición mía con una voluminosa carpeta con mucha de la obra para piano de Castro, que gentilmente me permitió fotocopiar. Con este gesto, ha sido el responsable de esta obsesión que a él mismo le ha tocado padecer.

nientes de archivos públicos (específicamente del Conservatorio Nacional de Música y de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México) han sido consultados previa solicitud y habiendo informado a las correspondientes instancias la finalidad exclusivamente académica de estas investigaciones. Respecto a las obras inéditas, se procedió a su transcripción en software especializado de edición musical para extraer los ejemplos musicales.

Metodología

Además de la labor documental, el desarrollo de este trabajo supone la pertinente aplicación del análisis musical. Congruente a sus objetivos, este estudio se apoya en la metodología propuesta por Molino-Nattiez, cuyo enfoque tripartito contempla tres niveles³²:

Nivel poético. Alude precisamente al proceso creativo (del gr. *poiesis*). Por lo tanto, implica documentar todos aquellos aspectos relacionados con el proceso compositivo de la obra en específico. He aquí algunos ejemplos relacionados con el nivel poiético. La ejecución por sus alumnos del *Concierto No. 15* en Si bemol mayor, KV 450 de Mozart y del *Concierto No. 3* en Do menor, Op. 37 de Beethoven derivó en la composición de sendas cadencias para dichos conciertos. La invitación recibida por Castro para realizar un concierto en Amberes a finales de 1904 propició la escritura de su *Concierto para piano*, Op. 22, así como de su *Concierto para violonchelo*, este último motivado además por la cercanía del autor con su primer intérprete: el virtuoso belga Marix Loehvenson (1880-1943).

Nivel neutro. Concibe a la obra como objeto inmanente. Supone por lo tanto una precisa descripción técnica de las características musicales de la pieza, atendiendo aspectos fundamentales como género, estilo, estructura formal, tratamiento motivico, cuestiones armónicas, tímbricas, rítmicas, texturales, relación música-texto (si aplica), exploración de los recursos idiomáticos del instrumento: en suma, comporta la aplicación amplia y sistemática del

³² Véase: Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Carolyn Abbate (trad.). New Jersey, Princeton University Press, 1990.

análisis musical en sus diferentes enfoques y metodologías. Esta es una de las principales aportaciones de este trabajo, pues al hacer énfasis en el nivel neutro se busca generar un conocimiento detallado de las particularidades de cada obra.

Nivel estético. Responde a factores derivados del estreno y recepción de la obra: valoración por parte del público y la crítica, ulteriores revisiones, permanencia en repertorio, etc. El estreno de *Atzimba* como zarzuela en dos actos y su versión final como ópera en tres actos a instancias de la crítica o la enorme popularidad del *Caprice-Valse*, Op. 1 y posterior orquestación, son excelentes ejemplos de la dimensión estética de dichas obras.

Se plantea el estudio de los procedimientos compositivos de Castro mediante el análisis formal y estilístico de manera tal que permita la comparación de las obras con otras del mismo autor y su contexto.

Descripción de la ficha catalográfica

Por cada obra se ha creado un registro con la correspondiente ficha que presenta la información explicada anteriormente. Un primer cuadro presenta los siguientes datos: instrumentación, tonalidad, extensión en número de compases, estructura formal, dedicatoria, editor, grabador, número de plancha, año de composición y año de edición.

El siguiente cuadro especifica la estructura formal de la obra, utilizando letras mayúsculas para denominar las secciones principales y minúsculas para designar los diferentes episodios temáticos, señalando además la región de compases en donde se localizan. La última columna indica las regiones tonales y desplazamientos armónicos de las diferentes partes de la obra. Tómese como ejemplo este esquema correspondiente a la *Première Polonaise*:

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	158 cc.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal:	Introducción – ABCA'BA''
Dedicatoria:	-
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 108.
Año de composición:	c 1885.
Año de edición:	1911.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-19	La bemol mayor [V]
A	a1	20-31	La bemol mayor [de I a I]
	a2	32-45	La bemol mayor [de III a I]
B	b1	46-61	Re mayor [de V ₇ a I]
C	c1	62-72	Do sostenido menor – La bemol mayor
		73-82	Do sostenido menor – V ₇ de La bemol mayor
	c2	83-90	Cita de la introducción [V ₇ de La bemol mayor]
A'	a1	91-102	La bemol mayor [de I a I]
	a2	103-116	La bemol mayor [de III a I]
B'	b1	117-132	Re bemol mayor [de I a I]
		132-142	Transición con cita de material de la introducción
A''	a1'	143-158	La bemol mayor [de I a I]

A continuación se detallan las particularidades a las que haya lugar: contextualización de la obra y su proceso creativo, información sobre el dedicatario, estreno y recepción, análisis de la crítica, entre otros datos debidamente documentados. Posteriormente se presenta un comentario formulado desde una óptica musicológica, en el que se ponen en relieve los principales rasgos de la pieza. Así pues, tienen cabida valoraciones relacionadas ya sea con el aspecto técnico o formal de las obras o bien con su dimensión estética, expresiva o de contenido.

El registro termina con una serie de ejemplos musicales. En el respectivo pie de imagen, se precisa la ubicación de las secciones que ilustran³³. Sirva como referencia el siguiente, también extractado de la *Première Polonaise*:

Final de la introducción (cc. 17-19) e inicio de la sección A (cc. 20-26), cc. 17-26.

³³ En aras de la concisión, se ha decidido omitir los créditos editoriales en el pie de imagen de cada ejemplo, por estar ya consignados estos datos al inicio de cada ficha.

En el caso de las obras para voz y piano se sigue un planteamiento muy similar, añadiendo desde luego la traducción del poema. Por la naturaleza de este repertorio, se realiza una detallada descripción que hace especial énfasis a la relación música-texto.

La abundancia y extensión de los ejemplos musicales es una de las particularidades de este trabajo. Con ellos, se busca satisfacer el interés del lector musicalmente formado: idealmente, estudiantes, intérpretes e investigadores verán ilustrada la información de cada obra gracias a la lectura de los fragmentos musicales presentados.

Ordenación de las obras

En el catálogo de obra publicado como anexo en mi primer libro sobre Castro³⁴, presenté en primera instancia una ordenación cronológica y, posteriormente, una clasificación de las obras por géneros. Por razones prácticas, en este estudio he decidido organizar su producción en seis grandes apartados, procurando mantener un orden cronológico en el interior de cada categoría:

- Piano solo.
- Música de cámara.
- Conciertos para solista y orquesta.
- Obra orquestal.
- Obra vocal.
- Teatro lírico.

Tras la repentina muerte del compositor, su hermano y también pianista, el Lic. Vicente Castro Herrera, continuó las relaciones con las casas editoriales, logrando la publicación póstuma de obras que habían sido escritas en diferentes etapas de la vida del pianista. Gloria Carmona señala atinadamente que en estas ediciones es clara la “convivencia de muchas obras cuya elaboración y estilo acusan una mezcla de lo antiguo con lo nuevo”³⁵. Las colecciones de obras póstumas son las siguientes:

³⁴ Álvarez Meneses, R., *El compositor mexicano...*, pp. 535-583.

³⁵ Carmona, Gloria. *Álbum de Ricardo Castro. Investigación iconográfica y documental*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 130.

- *Composiciones de Ricardo Castro*. New York, Jos. W. Stern & Co., 1908. Contiene diecisiete obras para piano, una para violín y piano y otra para orquesta de cuerdas.
- *Composiciones de Ricardo Castro*. New York, Jos. W. Stern & Co., 1909. Contiene once obras para piano solo.
- *Soirées mondaines. Cinq valsees légères*. New York, Jos. W. Stern & Co., 1909. Contiene cinco valsees lentos de salón para piano solo.
- *Composiciones de Ricardo Castro. Cinq Chansons pour une voix avec piano*. New York, Jos. W. Stern & Co., 1909. Contiene cinco obras para voz y piano para diferente tesitura.
- *Ricardo Castro. Composiciones para piano*. New York, Breitkopf & Härtel, 1911. Contiene cinco piezas para piano solo y una obra para canto y piano.

Es pertinente aclarar lo anterior en virtud de que se ha decidido no mantener la ordenación —en ciertos casos aleatoria— presentada en estas ediciones póstumas. Por el contrario, ha optado por disponer las obras a partir de un criterio que atienda la tipología de su género y su cronología con la mayor exactitud posible³⁶.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES
Colima, Colima, México, verano de 2020

³⁶ He intentado resolver galimatías que supone la ordenación cronológica de la obra de Castro en el primer anexo de mi libro anterior. Véase: Álvarez Meneses, R. *El compositor mexicano...*, pp. 535-583.

PIANO SOLO

Encuentro en Ricardo Castro dos cualidades que, a mi juicio, lo caracterizan psíquicamente como mexicano: la sobriedad y la elegancia, que también distinguen a otros compositores y ejecutantes de este país. La elegancia, a veces exquisita, es la cualidad que más realza las composiciones de Castro para piano³⁷.

Pedro Henríquez Ureña (1884-1946)

³⁷ Henríquez Ureña, Pedro. "La leyenda de Rudel" en *La utopía de América*. Rafael Gutiérrez Girardot (ed. y pról.). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 408.

Rigoletto, Op. 1

Rigoletto, Op. 1

Trascrizione elegante per piano forte sur migliori motivi dell'opera di Verdi

Instrumentación:	Piano solo.
Extensión:	216 cc.
Estructura formal:	Poliseccional.
Dedicatoria:	Al mio caro amico Paolo Castellanos Leon.
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Oscar Brandstetter, Impr. Leipzig.
Número de plancha:	28.
Año de composición:	ca. 1880.
Año de edición:	1882.

Material temático	Compás	
Introducción	1-34	Del Preludio al Acto I, en la misma tonalidad que el original: Do menor.
La donna è mobile	35-70	Aria del Duque. Textura de melodía acompañada. En Si bemol mayor, descendida un semitono del original.
	71-104	Reelaboración del tema con embellecimientos: figuración de arpegios y melodía en mano derecha, en posición cerrada y sin pase de pulgar.
Transición	104-108	De Si bemol mayor a Mi bemol mayor.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Material temático	Compás	
Un dì, se ben rammentomi	109-135	Cuarteto [No. 16] del tercer acto, un semitono bajo de la tonalidad original (Mi mayor). La melodía muestra mayor apego al acompañamiento orquestal que a la línea vocal de los solistas. Finaliza con la frase del Duque: "Ogni saggezza chiudesi nel Gaudio e nell'amore".
	136-154	Modulación a Mi mayor, tonalidad original del cuarteto.
Bella figlia dell'amore	154-208	Cuarteto del tercer acto en la tonalidad original: Re bemol mayor. A diferencia de la anterior, en esta sección se atiende a la parte vocal, reproduciendo con precisión todas las líneas melódicas del conjunto de solistas. Es citado todo el cuarteto. Se explora todo el registro del teclado, particularmente el agudo: arpegios en posición abierta con pase de pulgar, acordes repetidos, octavas, etcétera.
Coda	209-216	Acordes en octavas en mano derecha de carácter orquestal y conclusivo.

Con relación al dedicatario de la obra, en el apartado correspondiente a la Historia de la Música en la *Enciclopedia Yucatanense*, el Dr. Jesús C. Romero señala que Pablo Castellanos León (1860-1929) fue condiscípulo y amigo de Ricardo Castro. Era originario de Mérida, Yucatán, donde inició su formación con José Jacinto Cuevas. En 1875 se matriculó en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, siendo alumno de Melesio Morales. En 1880 se traslada a París donde se perfeccionó bajo la tutela de Antoine Marmontel (1816-1898)³⁸. Retorna a México en 1885 y se vin-

³⁸ El Dr. Jesús C. Romero aporta el dato de que Pablo Castellanos León es mencionado por Marmontel en su libro *Silhouettes et médaillons, virtuoses contemporains* (1882). Al revisar dicha fuente efectivamente el pianista mexicano es consignado en el listado de alumnos

cula al modernista Grupo de los Seis y al Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo. Regresa poco después a Mérida. Llevó a cabo la traducción del tratado de Félix Richert, *L'art du joeuier du piano* (París, Alphonse Leduc, 1864). La versión en castellano fue dedicada a Ricardo Castro y se publicó en 1888 por la Imprenta Literaria. Un accidente le inutilizó la mano izquierda, truncando su carrera como intérprete para centrarse en la enseñanza y la gestión musical. Muere en París en 1929. Su hijo, Pablo Castellanos Cámara (1917-1981) fue a su vez un pianista de nivel, alumno de Alfred Cortot en París y de Edwin Fischer en Berlín. Fue un notable ejecutante y profesor del Conservatorio Nacional de Música.

La primera ejecución de la obra tuvo lugar en un concierto privado en enero de 1880 en la residencia de los Sres. Rivera y Río en la Ciudad de México. Así lo refiere *El Libre Sufragio* del 8 de enero de 1880:

RICARDO CASTRO. Este es el nombre de un joven de quince años, alumno del Conservatorio de Música de ésta capital, que ha logrado dominar de tal manera el piano, que causa la envidia de cuantos lo escuchan. La otra noche tuvimos el gusto de oírlo en la casa de nuestros amigos, los Sres. Rivera y Río, y quedamos literalmente sorprendidos y admirados de su ejecución.

Entre las piezas que más nos causó nuestro loco frenesí, fueron las *Variaciones de Rigoletto*, arregladas por el mismo joven, y se desprende en ellas tal maestría y tal gimnasia de dedos, que cualquier profesor que las hubiese ejecutado no habrían tenido mejor éxito.

que lograron acceder, por concurso, a la clase de Marmontel. Curiosamente, el profesor francés agrupa en el mismo apartado a diversos alumnos de diferente procedencia, dando erróneamente por sentado el origen ibérico de todos ellos: “[...] admis au concours dans ma classe, je trouve, comme Espagnols: Colomer, Cervantès, Imenez, Pauver, Castellanos, Vidiéla, Bau [...]”. Así pues, junto a Castellanos también cita al valenciano Blai Maria Colomer (1833[40?]-1917), a los catalanes Carles Gumersind Vidiella (1856-1915) y Lorenc Bau i Andreu (1857-1916), al canario Teobaldo Power y Lugo-Viña (1848-1884), y a los cubanos Ignacio Cervantes Kawanag (1847-1905) y José Manuel Jiménez Berroa (1851-1917). Véase: Marmontel, Antoine. *Silhouettes et médaillons, virtuoses contemporains*. París, Heugel et Fils, 1882, p. 299.

Felicitemos a los señores padres del joven pianista de quien nos ocupamos, y a este deseamos un porvenir digno de su talento y sus estudios. ¡Dichosos quince años!

Se deduce que su año de publicación es 1882 puesto que el número de plancha es consecutivo al de los *Aires Nacionales Mexicanos*, Op. 10, obra cuya edición sí aparece registrada en los archivos de la editorial Hofmeister de Leipzig. (*Verzeichniss de im Jahre 1882 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger un Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1882, p. 56).

Las referencias hemerográficas revelan que *Rigoletto. Trascripción Elegante per piano forte sur migliori motivi dell'opera di Verdi*, Op. 1 fue una obra muy socorrida por el compositor como pieza de lucimiento en su juventud, etapa en la que se perfiló principalmente como intérprete virtuoso y en la que tuvo como principales referentes compositivos a figuras como Gottschalk y Thalberg.

Fue ejecutada en una reunión musical organizada por el Dr. Contreras como bienvenida para Ricardo Castro el martes 19 de abril de 1885, luego de su gira por Nueva Orleans. (*La Patria Ilustrada*, México, 20 de abril de 1885. También en *El Eco de Hidalgo*, Hidalgo, 19 de abril de 1885). Otra referencia a su interpretación es citada en *El Diario del Hogar* del 29 de marzo de 1885.

Asimismo, la edición de la obra permitió su ejecución por intérpretes distintos a su autor. En marzo de 1885 la Srita. Enriqueta Vicencio tocó en Toluca “la fantasía que sobre motivos de *Rigoletto* ha escrito el joven compositor Ricardo Castro [...]” (Pastel de la Semana. *El Diario del Hogar*, México, 29 de marzo de 1885). Más tarde, en abril de 1887 el niño pianista Rafael Silva Zayas —hijo del poeta, dramaturgo y periodista michoacano Agapito Silva (1850-1896)—, “interpretó *Rigoletto* de Ricardo Castro” (*La Convención Radical Obrera*, México, 24 de abril de 1887).

Con el paso del tiempo y habiendo desarrollado cierta maduración musical, Castro abandonó paulatinamente las piezas de exhibición para decantarse por otros repertorios de la literatura pianística. Para 1901, así lo expresaba Gustavo E. Campa en su “Carta abierta a un amigo” publicada en *La Gaceta Musical* del 1 de julio de ese año:

Como pianista, [Castro] olvidó para siempre los tempranos triunfos obtenidos en la ejecución del famoso *Himno del Brasil* y las fantasías de *Norma* y *Rigoletto*, para hacer estudio serio y reposado de estilos y maestros; como compositor, desechó sus primeras producciones y evolucionó completamente, asimilando el estilo de los compositores franceses y alemanes contemporáneos.

Andante sostenuto.

The musical score is written for piano solo and is divided into three systems. The tempo is marked 'Andante sostenuto.' The key signature has two flats. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a 'soco' marking. The third system continues with *pp* dynamics and ends with a 'cresc. a' marking. There are also some performance markings like 'poco' and 'a' scattered throughout the score.

1. Introducción, cc. 1-10.

Allegretto grazioso. *f con anima* *p espres.* *p* *cre*

This musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'Allegretto grazioso'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte dynamic (*f con anima*) and includes the instruction 'p espres.' (piano espressivo). The second system features a piano dynamic (*p*). The third system includes the instruction 'cre' (crescendo). The music is characterized by arpeggiated chords and a steady bass line.

2. Presentación del tema del aria del Duque, acto tercero, *La donna è mobile*, cc. 35-53.

f marcato le note superiori formati il canto *s*

This musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'f marcato'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes the instruction 'le note superiori formati il canto' (the upper notes form the cantabile) and a 's' (sforzando) marking. The second system also features a 's' marking. The music is characterized by arpeggiated chords and a steady bass line.

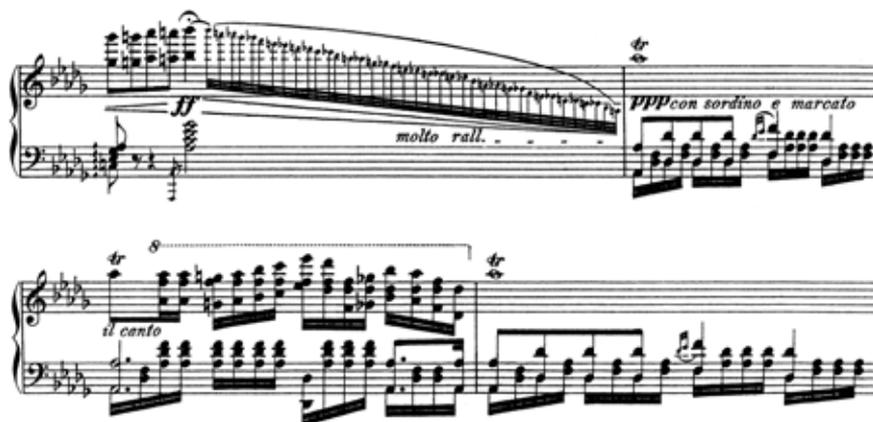
3. *La donna è mobile* con figuraciones de arpegios, cc. 71-78.

senza ritardo
Allegro brillante.
p dolce
p con grazia

4. *Un dì, se ben rammentomi*, cuarteto del tercer acto, cc. 106-115.

ff
ff
Andante.
con espressione
pp dolce.
pp espress.
dolce.

5. Tema del cuarteto *Bella figlia dell'amore*, acto tercero, cc. 151-162.



6. Tema del cuarteto *Bella figlia dell'amore*, acto tercero, cc. 179-182.



7. Tema del cuarteto *Bella figlia dell'amore*, acto tercero, cc. 201-202.

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *delicatiss.* and *pp*. The treble staff features a melodic line with four groups of notes, each marked with a slur and the number '12'. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system continues the piece, with the treble staff showing a melodic line that transitions into a more complex, descending passage. The dynamic marking *ff largamente* is present in the bass staff of the second system, indicating a change in volume and tempo.

8. Tema del cuarteto *Bella figlia dell'amore*, acto tercero, cc. 203-204.

Quasi Allegro.

f *p* *con forza e strepitosamente*

ff sempre martellato e precipitato *fff martellato* *fff*

10

9. Final del cuarteto y coda, cc. 208-216.

Amor filial, Op. 4

Amor filial, Op. 4

Fantasía poética para piano

Castro escribió esta obra a los dieciséis años con ocasión del onomástico de su madre, la Sra. María de Jesús Herrera Jaime, con quien tenía un profundo vínculo.

Se conservan dos manuscritos autógrafos inéditos. Sin embargo, ambas fuentes presentan discrepancias.

El primero se encuentra en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes. En este manuscrito el joven Castro emplea una caligrafía profusamente ornamentada y en la portada puede leerse: “Amor filial. Fantasía poética para piano por Ricardo Castro, Op. 4. A mi querida Madre en el día de su santo”. Por sus características es posible inferir que este ejemplar fue el que efectivamente obsequió a su progenitora. La obra, con estructura ABA', tiene una longitud de 71 cc.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re bemol mayor.
Extensión:	71 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA' – Coda.
Dedicatoria:	A mi querida Madre en el día de su santo.
Editor:	Inédito.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	1880.
Año de edición:	-

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal.
Introducción		1-11	Re bemol mayor [de I a V ₇]
A	a1	11-19	Re bemol mayor [de I a V ₇]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal.
A	a2	19-24	Re bemol mayor [de VI ₇ a I]
	a3	24-32	Re bemol mayor [V ₇ a I]
		33	Compás de unión
B	b1	34-44	La mayor [VI descendido; de I a I]
		44-45	Compases de unión
A'	a4	45-55	Re mayor [de I a I]
		55-59	Compases de union
	a5	59-69	Re bemol mayor [de I a I]
Coda		69-71	

The image displays three systems of musical notation for a piano introduction. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of three flats and a common time signature. The first system is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *brillante*. A dashed line above the treble staff indicates an eighth-note triplet (*8va*). The second system continues with the same key signature and time signature, marked with *f* and *p*. The third system also continues with the same key signature and time signature, marked with *f* and *p*. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth-note triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings.

1. Introducción, cc. 1-8.

The image shows musical notation for the beginning of theme A. It features a grand staff with a treble and bass clef, both with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The tempo is marked *Andante*. The first system is marked with *con sentimento*. The second system is marked with *con espressione*. The third system is marked with *sensibile*. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note runs, and dynamic markings.

2. Inicio de tema A, cc. 14-19.



3. Inicio tema B, cc. 34-39.

Un segundo manuscrito se conserva en la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este ejemplar, mucho más sobrio en su ornamentación, está fechado el 4 de junio de 1880 y consigna: “Obsequio a mi adorada mamá en el día de su santo”. Indudablemente se trata de una reelaboración posterior. Si bien mantiene la misma estructura, se aprecia una escritura pianística un poco más brillante. Con una extensión de 93 cc., la diferencia más notoria se localiza en la sección B, cuya música es absolutamente distinta a la de la primera versión.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re bemol mayor.
Extensión:	93 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA' – Coda.
Dedicatoria:	Obsequio a mi adorada Mamá en el día de su santo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Editor:	Inédito.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	México, junio 4 de 1880.
Año de edición:	-

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal.
Introducción		1-13	Re bemol mayor [de I a V ₇]
A	a1	14-21	Re bemol mayor [I a I]
	a2	21-34	Re bemol mayor [I a I]
		34-35	Compases de unión. Hacia el V ₇ de Sol bemol
B	b1	36-47	Sol bemol mayor [I a I]
	b2	47-55	Sol bemol mayor [V ₇ a V ₇]
	b1'	56-67	Sol bemol mayor [I a I]
A'	a1'	68-77	De Re mayor a Re bemol mayor
		77-81	Compases de unión
	a2'	81-89	Re bemol mayor [I a I]
Coda		89-93	Re bemol mayor [I a I]



4. Tema B, cc. 36-41.

Ambas versiones de la pieza presentan determinados rasgos característicos de las obras de juventud de Castro:

- Interpolación de pasajes virtuosos como mero artificio de lucimiento pianístico más que con fines expresivos: figuraciones rápidas repetidas que recorren amplios segmentos del teclado, escalas cromáticas que inician y concluyen en la misma nota (algunas con *ossia* de mayor dificultad al añadir la tercera), acordes repercutidos en el registro agudo, octavas repartidas en ambas manos con ataque de antebrazo, acordes en el sobreagudo con bajo en la octava grave, reelaboraciones y embellecimientos como recursos de variedad (a veces un tanto predecibles) en la escritura pianística.
- Marcada influencia del estilo italiano: textura melodía acompañada con línea de carácter vocal y cualidades expresivas propias del bel canto; presentación de la melodía reforzada ocasionalmente con intervalos de terceras y sextas paralelas; patrones de acompañamientos regulares realizados a partir de la figura del arpeggio.

Alegría del corazón,
Op. 6

Alegría del corazón, Op. 6

Vals brillante para piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor
Extensión:	284 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABCDAECFGECA – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	-
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	h. 1880
Año de edición:	-

Estructura formal	Compás	Región tonal
Introducción	1-40	V de La mayor.
A	41-56	V de La mayor a Do sostenido menor
B	57-72	Re bemol mayor [de V ₇ a I]
C	73-88	Sol bemol mayor [de V ₇ a V]
D	89-104	Si menor [de I al relativo, Re mayor]
A	105-120	V de La mayor a Do sostenido menor.
E	121-136	Re bemol mayor [de V ₇ a I]
C	137-152	Sol bemol mayor [de V ₇ a V]
F	153-168	Si bemol menor [de I a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Compás	Región tonal
G	169-200	Sol bemol mayor [de V_7 a V]
E	201-216	Re bemol mayor [de V_7 a I]
C	217-232	Sol bemol mayor [de V_7 a V]
	232-238	Pasaje de unión hacia el V_7 de La mayor
A'	239-254	V de La mayor a Do sostenido menor
Coda	255-284	La mayor [de V_7 a I]. Con materiales de A.

Si bien el título la define como “vals brillante”, en estricto sentido la obra responde a la categoría de vals de salón. Términos como “brillante”, “elegante” o “capricho” se aplican a composiciones con una notable carga virtuosística, algo de lo que este vals se encuentra desprovisto. A diferencia de otras piezas cronológicamente cercanas como *Trascrizione elegante per piano-forte sui migliori motivi dell'opera Rigoletto di Verdi*, Op. 1, *Amor filial*, Op. 4 (1880) o los *Aires Nacionales Mexicanos*, Op. 10 (1882), en *Alegría del corazón* prevalece la textura de melodía acompañada; los temas, con marcada impronta del bel canto italiano, se presentan en la mano derecha, cantando siempre en el registro medio agudo y reforzándose ocasionalmente en octavas o sextas paralelas, mientras que el acompañamiento en la mano izquierda mantiene de principio a fin el patrón de bajo y acorde repetido arquetípico del vals de salón. No se encuentran pasajes de bravura pianística (v. gr. series de octavas, veloces desplazamientos por amplias regiones del teclado, delicadas filigranas ornamentales, etc.), únicamente algunos momentos efectistas localizados en la introducción y en la coda³⁹.

³⁹ Agradezco al Mtro. Armando Eduardo Merino Spinola la gentileza de haberme proporcionado la partitura de este vals.

The image shows the first system of a musical score for piano solo. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and block chords in the treble. The first measure features a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The third measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The fifth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The sixth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The seventh measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The eighth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The ninth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The tenth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The eleventh measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The twelfth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass.

1. Introducción, cc. 1-12.

The image shows the second system of a musical score for piano solo. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and block chords in the treble. The first measure features a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The second measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The third measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The fifth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The sixth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The seventh measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The eighth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The ninth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The tenth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The eleventh measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass. The twelfth measure has a half-note chord in the treble and a quarter note in the bass.

2. Inicio tema A, cc. 41-52.

3. Inicio tema B, cc. 57-63.

4. Inicio tema C, cc. 73-79.

5. Inicio tema D, cc. 89-96.

6. Inicio tema E, cc. 121-127.

Musical score for piano solo, measures 153-160. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked *ff* (fortissimo). The right hand contains a melodic line with eighth-note patterns and a trill-like figure at the end. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A first ending bracket is indicated above the right hand.

7. Inicio tema F, cc. 153-160.

Musical score for piano solo, measures 169-176. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked *con espressione*. The right hand features a melodic line with a long, expressive slur over the first few measures. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

8. Inicio tema G, cc. 169-176.



Aires Nacionales Mexicanos,
Op. 10

Estados Unidos

Aires Nacionales Mexicanos



Popurrí sobre Sonecitos populares y Aires nacionales,
 arreglado para piano y dedicado respetuosamente
 AL SEÑOR GENERAL PORFIRIO DIAZ
 Presidente de la República Mexicana



por Miguel Toledano
 Director de la Música
 de Ingenieros

Op. 558.

Propiedad de los Editores

H. NAGEL SUCESORES
 Gran Repertorio de Música e Instrumentos
 y Almacén de Pianos.
 5. Calle de la Palma número 5
 MEXICO.

Estados Unidos

Ríos Toledano, Miguel. Aires Nacionales Mexicanos. Popurrí sobre Sonecitos populares y Aires nacionales, arreglado para piano y dedicado respetuosamente al Señor General Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana, Op. 558, México, H. Nagel Sucesores, s/f.

Major Gen! Geo. B. Clellan.

UNION

Paraphrase de Concert.
on the National airs

STAR SPANGLED BANNER
YANKEE DOODLE
& HAIL COLUMBIA.

Composed by
L. M. GOTTSCHALK.

NEW YORK

Published by Wm. HALL & SON 313 Broadway.

ROBERT G. DRISCOLL & CO.

HOOT & CRODY Chicago.

Entered according to act of Congress, in the year 1863, by Wm. Hall & Son, in the Clerk's Office of the District Court for the Southern District of New York.

Gottschalk, Louis Moureau. *Union. Paraphrase de Concert on the National airs Star Splanged Banner, Yankee Doodle & Hail Columbia*, Op. 48. New York, W. M. Hall & Son, 1863.

Aires Nacionales Mexicanos, Op. 10

Capricho brillante para piano

Instrumentación:	Piano solo.
Extensión:	361 cc.
Estructura formal:	Poliseccional.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Oscar Brandstetter, Impr. Leipzig.
Número de plancha:	29.
Año de composición:	1882.
Año de edición:	1882.

Material temático	Compás	
Introducción	1-27	Re bemol mayor [de I a V ₇].
El payo	28-47	Presentación del tema; melodía acompañada, carácter cantabile.
	48-67	Recapitulación del tema con embellecimiento por medio de figuraciones de acordes abiertos rápidos (con pase de pulgar y cambio de posición de la mano) en el registro agudo.
Transición	68-70	De Re bemol mayor a Sol bemol mayor.
El guajito	71-79	Exposición del tema rítmicamente contrastante con el anterior.
	80-95	Reelaboración del tema con arpeggios en posición cerrada (sin pase de pulgar pero con cambio de posición de la mano) y melodía repartida entre la mano izquierda y acordes repetidos en la mano derecha.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Material temático	Compás	
Transición	96-100	De Re bemol mayor a Re mayor.
El atole / El perico	101-117	Exposición de ambos temas (contrapunto doble: El atole en el registro agudo y El perico en el central) con acompañamiento de bajo en mano izquierda.
	118-128	Recapitulación del tema El atole en minore (mano izquierda) con escalas cromáticas descendentes rápidas (mano derecha).
Transición	128-133	De Re mayor a Sol mayor.
La pasadita	134-151	Melodía acompañada; rítmicamente contrastante con el tema anterior.
Transición	151-155	De Sol mayor a Do mayor.
El palomo	155-179	Exposición del tema; rítmicamente contrastante con el tema anterior.
	180-207	Recapitulación del tema con dulzura.
	208-233	Reelaboración del tema: melodía en mano derecha con acordes y octavas con cambio de posición de la mano, lo que deriva en un toque brillante y más incisivo.
Transición	233-239	De Do mayor a Fa mayor.
Jarabe	240-260	Exposición del tema; carácter rítmico y bajo acentuado.
La tapatía	261-269	Melodía en mano izquierda; trino prolongado en mano derecha.
	269-277	Melodía en mano derecha en el registro agudo.
Transición	277-281	Octavas repartidas en ambas manos: ataque de antebrazo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Material temático	Compás	
El zapateado	281-333	Reelaboración del tema con melodía repartida en acordes repercutidos en el registro agudo.
Coda 1	333-348	Prolongación del tema El zapateado.
Coda 2	348-354	Acorde de tónica repercutido en ambas manos, descendiendo del agudo al grave.
Coda 3	354-359	Ascenso por octavas repartidas en ambas manos.
Coda 4	359-361	Fórmula cadencial y acorde final

Registrada como obra publicada en 1882. (*Verzeichniss de im Jahre 1882 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger un Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1882, p. 56).

Interpretada el 15 de septiembre de 1884 durante los festejos patrios de Durango. (*La Tribuna de Durango*, Durango, 23 de septiembre de 1884). Tocada en la misma fecha del año siguiente en el salón de la Sociedad Filarmónica y Dramática Francesa. (*El Siglo Diez y Nueve*, México, 15 de septiembre de 1885).

En palabras de Otto Mayer Serra (1904-1968), estas piezas se insertan dentro de la corriente de *folklorismo romántico*, que siguen la tendencia denominada por él mismo como de “indigenismo musical con carácter de museo” a la que también pertenecerían las *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* de José Antonio Gómez (1805-1876), el *Jarabe Nacional* de Tomás León y el *Vals-jarabe* de Aniceto Ortega (1825-1875)⁴⁰.

La musicóloga Yolanda Moreno Rivas (1937-1994) reconoce el valor de esta obra a la que considera “novedosa” y a su vez elogia el tratamiento de los temas:

⁴⁰ Mayer Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941, pp. 120 y 124.

Al escribir su Capricho brillante Op. 10, titulado *Aires nacionales [mexicanos]*, Ricardo Castro exploraba las posibilidades de su todavía incipiente pianismo pero al mismo tiempo pretendía ir más allá de la acostumbrada presentación seriada de los temas vernáculos. El estilo es vagamente lisztiano, hay brillo y soltura en los pasajes que conectan un tema con otro. El novedoso *Capricho* se inicia muy a la manera de las piezas de bravura, pero ahora el popular *payo* surge elegantísimo e irreconocible y cubierto por figuraciones de arpeggios; *el guajito* no permite muchos bordados así como *el atole* que, a falta de mejores ideas, es cubierto por un disfraz de escalas. *La pasadita* hace las veces de intermedio tranquilo para encadenar con *El palomo*, otro pasaje virtuosístico, un *jarabe*, *La tapatía*, cubierta de trinos, y un *zapateado* como gran final con brillante barullo de octavas y acordes. Más allá del intrascendente virtuosismo, lo interesante de este nuevo enfoque es el empleo del color armónico así como la posibilidad de alejarse de la simple enumeración con una construcción más rica de los temas manidos; formalmente todavía no se superaba el imprescindible sistema de yuxtaposición de motivos [...].

A partir del Op. 10 de Castro los compositores mexicanos se plantearon nuevos problemas de composición: ¿Qué hacer con los temas vernáculos? ¿Cómo presentarlos? ¿De qué manera revestirlos y alejarse de su cruda sucesión en cadena? ¿Cómo avanzar hacia una evolución y crecimiento formales?⁴¹

Entre el maremágnum de piezas para piano de corte patriótico contemporáneas al Op. 10, mencionamos la obra de Miguel Ríos Toledano (1846-1900), director de la Banda de Música de Ingenieros: *Aires Nacionales Mexicanos. Popurrí sobre Sonecitos populares y Aires nacionales, arreglado para piano y dedicado respetuosamente al Señor General Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana*, Op. 558. A diferencia de la obra de Castro, la pieza fue concebida originalmente para banda sinfónica. Se trata de una mixtura de diferentes melodías y trozos de corte dancístico, pero que utiliza en

⁴¹ Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 84-85, 88.

primera instancia la melodía íntegra del Himno Nacional Mexicano. Su estructura es la siguiente:

Marcial. Himno Nacional. Coro. Estrofa.	Allegro. El Loco. El Camichín.
Andantino. El Palomo.	Poco meno. La Campanita.
Allegretto. Jarabe Nacional.	Vivace. Los Enanos.
Meno. 1 ^a Tonada. 2 ^a Tonada.	Moderato. La Golondrina.
Più mosso. Stretta del Jarabe.	Allegretto. El Jelele.
Tempo I. Jarabe.	Moderato. Las Margaritas. La Pasadita.
Meno. 3 ^a Tonada.	Poco più. Yo no soy de aquí. Danza.
Allegro. El Guajito. El Perico.	Meno. La China Mexicana.
Moderato. Las Mañanitas.	Allegretto. El Butaquito.
Allegretto. Jarabe Tapatío. El Atole.	Poco più mosso. La Indita.
Poco meno. La severiana.	Più mosso. La Bola.
Andantino. El Ahualulco.	Andantino. Los Zapatitos.
Meno tempo. Jarabe Tapatío.	Allegro. El Aguador.
Andante. Los Monos.	Andante. El Sombrero ancho.
Marcial. Marcha Nacional de Herz.	Allegro marcial. Marcha Zaragoza.
Moderato. Las Calabazas.	Moderato. La Morena.
Poco più. El Aforrado.	Vivacissimo furioso. Diana.
Meno. El Cojo.	

En *La Golondrina*, incluye la siguiente nota al pie: “Esta canción de origen española se ha hecho tan general y vulgar, que ha sido preciso ponerla aquí”⁴²; así mismo en *La Diana*, acota: “Esta

⁴² Ríos Toledano, Miguel. *Aires Nacionales Mexicanos. Popurrí sobre Soncitos populares y Aires nacionales, arreglado para piano y dedicado respetuosamente al Señor General Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana*, Op. 558. México, H. Nagel Sucesores, s/f, p. 13.

pieza generalmente conocida en toda la República, se usa en todos los momentos de aplausos, alegría, felicitaciones, contento"⁴³.

El Himno Nacional Mexicano sirve como pórtico a un pergeño de cuarenta diferentes sonos, aires, danzas y melodías representativas de la geografía mexicana. La factura pianística es poco depurada: en todo momento revela que su autor la escribió pensando en el conjunto viento y no precisamente en el piano. Cada pieza supone un cambio de aire, de tiempo y de compás. Es una obra poco afortunada: monótona y de largas dimensiones, focalizada en el registro central del instrumento y con limitado uso de recursos y efectos pianísticos, por lo que resulta evidente el escaso conocimiento del autor de los recursos idiomáticos del teclado.

Una obra de naturaleza análoga al Op. 10 de Castro es el capricho de concierto titulado *Ecos de México - Aires Nacionales* (h. 1880) de Julio Ituarte (1845-1905), profesor de Castro. La pieza gozó de gran éxito y difusión que ayudó a abrir "mentes y emotividades a la recepción de la música nacional" como opina Jorge Velazco en su habitual clave de humor mordaz:

Entre 1880 y 1885 Ituarte tomó el *sumum* de su buen gusto y una serie de melodías populares mexicanas (*El palomo*, *Las mañanitas*, *El guajito*, *El perico*, *Los enanos*, *El butaquito*, varios jarabes y otras más) y mezcló todo en su ollita musical hasta obtener su *fantasía* de concierto *Ecos de México*, especie de variaciones sobre aires nacionales que, toda proporción de ingenuidad guardada, tienen un cierto sabor estético similar al de las *Danzas noruegas* de Grieg. Esta obra se volvió extremadamente popular, incluso fue (gracias a Dios solo por un tiempo) la representación musical de México en Europa y penetró en todas las capas sociales del país, incluyendo las de la aristocracia, hasta que la Revolución de 1910 la extirpó de raíz, usando sus fuerzas sociales, culturales y musicales. Esa obra le dio a Ituarte fama de folklorista, y algo más importante, abrió mentes y emotividades a la recepción de la música nacional, hecho que le coloca en la posición de un verdadero precursor del nacionalismo mexicano, ejercido desde la casera postura del romanticismo ingenuo. Los compositores mexicanos, de todo tamaño, se lanzaron a la imitación de la obra

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

de Ituarte y los estudiantes la concebían como una meta, justo como treinta años después y durante otros treinta más, el punto culminante de las ambiciones pianísticas de toda una parte de la juventud latinoamericana fue, como cumbre del ideal tocar el *Vals Capricho* de Ricardo Castro (de ser posible ¡con orquesta!)⁴⁴.

Regresando a los *Aires Nacionales Mexicanos*, Op. 10 de Castro, se encuentra cierta influencia de *Union. Paraphrase de Concert on the National airs Star Splangled Banner, Yankee Doodle & Hail Columbia*, Op. 48 (1862) de Louis Moureau Gottschalk (1829-1869). En esta obra, se presentan los tres aires nacionales norteamericanos y posteriormente se reelaboran de manera contrapuntística. Un procedimiento análogo es el realizado por Castro en su Op. 10, al someter a simultaneidad temática El atole y El perico, (cc. 101-117). Existen evidencias que sugieren que Castro conoció la obra de Gottschalk en su viaje a Estados Unidos en 1885⁴⁵.

⁴⁴ Velazco, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. VIII, No. 50. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 218.

⁴⁵ *La Patria Ilustrada* del 20 de abril de 1885 reporta: "[Ricardo Castro] tocó una fantasía sobre temas de la ópera *Dinorah*, otra sobre melodías de la ópera *Rigoletto*, las dos, elegantes composiciones suyas, y un *potpourri* de aires nacionales de los Estados Unidos".

Vivace.

PIANO.

ff *pjuguetando*

p *m.f.*

s. *ca.*

1. Introducción, cc. 1-12.

Masstoso.

(EL PAYO.)
Andantino.

pp *p* *con expresion*

A *ca.*

2. El Payo, cc. 26-35.



3. Reelaboración de *El Payo*, cc. 48-51.



4. *El Guajito*, cc. 71-81.

(EL ATOLE.)
Andantino.

mf muy marcados los dos temas

(EL PERICO.)
mf

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is titled '(EL ATOLE.) Andantino.' and includes the instruction '*mf* muy marcados los dos temas'. The second system is titled '(EL PERICO.)' and includes the instruction '*mf*'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (RH) plays a complex, rhythmic accompaniment with many chords and sixteenth notes. The left hand (LH) plays a simpler, more melodic line with quarter and half notes. The piece concludes with a final chord in the RH and a few notes in the LH.

5. *El Atole* (mano derecha) y *El Perico* (mano izquierda), cc. 101-117.

Variante.

ff

6. Reelaboración de *El Atole* en modalidad menor, cc. 118-123.

(LA PASADITA.)
Moderato.
♩ con gracia

♩ con gracia

7. *La Pasadita*, cc. 134-141.

(EL PALOMO.)
Allegro vivace.

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with the title '(EL PALOMO.)' and the tempo 'Allegro vivace.' The music is in 2/4 time. The first system includes the instruction 'allegrement' in the bass clef. The second system continues the piece with various chords and melodic lines. The third system concludes with a 'rall.' marking in the bass clef.

3. *El Palomo*, cc. 155-168.

(JARABE.)
Allegro.

ff *allegremente*

9. *El Jarabe*, cc. 240-249.

Poco meno.

(LA TAPATIA.) *con gracia*

muy marcado

mf *siempre con gracia*

Musical score for 'La Tapatia' in 2/4 time. The piece is marked 'Poco meno.' and 'con gracia'. The first system shows the piano introduction with a 'muy marcado' bass line. The second system features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, marked 'mf' and 'siempre con gracia'. The third system continues the piece with a more active right hand and a steady left hand accompaniment.

10. *La Tapatía*, cc. 261-277.

Allegro. (ZAPATEADO.)

f *gracioso*

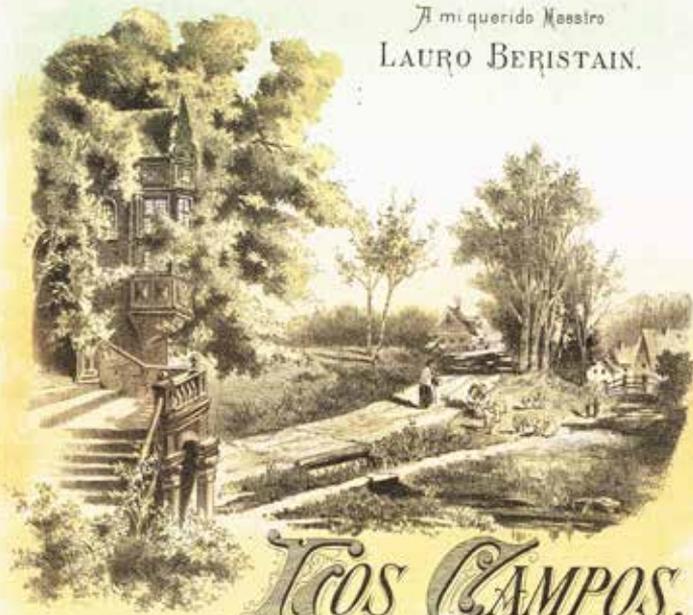
Musical score for 'Zapateado' in 2/4 time. The piece is marked 'Allegro.' and '(ZAPATEADO.)'. The first system shows a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with a more active right hand and a steady left hand accompaniment, marked 'f' and 'gracioso'.

11. *Zapateado*, cc. 281-291.

Los campos, Op. 16

ONS 16

A mi querido Maestro
LAURO BERISTAIN.



LOS CAMPOS.

Pastoral para piano

por

RICARDO CASTRO.

OP. 16.

Propiedad de los Editores para todos paises.
Registrado.

HAMBURG, MEXICO,
Gr. Faberstr. 35. Colón No. 15.
A. WAGNER Y LEVIEN.
Lipzig, Friedrich Hofmeister.
No. 101.

Todo derechos reservados.

Portada de *Los campos*, Op. 16. Pastoral para piano.

Los campos, Op. 16
Pastoral para piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol bemol mayor.
Extensión:	88 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA'.
Dedicatoria:	A mi querido maestro Lauro Beristáin.
Editor:	Wagner y Levién, México.
Grabador:	Oscar Brandstetter, Grav. – Impr., Leipzig.
Número de plancha:	AWyL 151.
Año de composición:	1882.
Año de edición:	1886.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Sol bemol mayor.
A	a1	3-18	Sol bemol mayor [de I a V]
	a2	18-27	Sol bemol mayor [de I a I]
B	b1	28-35	Re mayor [de I a I]
	b2	36-48	Re mayor [de I a III]
		48-49	Compases de enlace
A'	a1	49-65	Sol bemol mayor [de I a V]
	a3	65-75	Sol bemol mayor [de I a I]
	a4	75-88	Sol bemol mayor [de I a I]

Obra dedicada a Lauro Beristáin Ilizaliturri (1837-1889), pianista, violinista, compositor y director de orquesta. Ejerció como profesor de solfeo en el Conservatorio Nacional de Música, en donde tuvo a Castro entre sus alumnos⁴⁶.

Felipe Pedrell destaca la habilidad armónica de Castro y lo expresó en estos términos en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril de 1889:

En el revestimiento armónico de la mayor parte de las obras de Castro no se nota la singularidad ni la labor ingrata del que suda sangre para *extraordinarizarse*, si vale decirlo así: aquel revestimiento es una consecuencia de la idea del todo, como lo es en la obra general de los autores modernos de más nota [...]. Leed su pastoral para piano, *Los campos*, dedicada a su celebrado y querido maestro Lauro Beristáin: ¿qué hay en ella que no sea espontánea manera de sentir de su autor? ¿huelga la fluidez de aquel grandioso revestimiento o acaso para que una pastoral sea verdaderamente cosa de pastores y de campo, ha de hacer oír indefectiblemente el ruido antimusical que producen los zuecos de los aldeanos?⁴⁷

La brevísima introducción (cc. 1-2) consiste en el intervalo de quinta en la mano izquierda (notas Sol bemol – Re bemol, a la manera de bordón de gaita). El tema a1 es presentado amablemente en las voces superiores en la mano derecha, construido con intervalos de terceras y sextas que de manera eufónica recrean el carácter pastoril.

Es una pieza elaborada a partir de materiales de gran sencillez motivica, que se ven enriquecidos por las figuraciones pianísticas que el compositor añade en las secciones a2 (trino largo en mano derecha, melodía en mano izquierda), b2 (arpeggios sin cam-

⁴⁶ El hijo de Lauro Beristáin Ilizaliturri, Lauro Beristáin Salazar (1867-1926) fue un violinista a quien Castro dedicó su *Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de orquesta o piano*, Op. 17. En el manuscrito puede leerse: “A mi apreciable amigo Lauro Beristain (hijo). Melodía en Sol mayor para Violín con acompañamiento de orquesta o piano compuesta por Ricardo Castro (op. 17). | México, setiembre 7 de 1882”. Véase: Alvarez Mene- ses, R., “La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera...”, pp. 115-118.

⁴⁷ Pedrell, Felipe. “Ricardo Castro” en *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona, Torres y Seguí, Editores-Propietarios, año II, número 31, 1889, p. 58.

bio de posición de la mano y sin pase de pulgar), a3 (bordado superior e inferior escrito sobre la nota Re bemol) y a4 (ídem a2).

La tonalidad de la sección B (Re mayor) ha de tomarse como el sexto grado descendido y enarmonizado de la tonalidad principal de la pieza. La modulación se realiza precisamente enarmonizando la tónica principal (Sol bemol – Fa sostenido), que a su vez es la tercera del acorde de Re mayor. El retorno a la tonalidad original se realiza de manera análoga: habiendo modulado al tercer grado de Re mayor (Fa sostenido), dicho acorde se enarmoniza y se recupera la tonalidad original.

Andante tranquillo.

PIANO.

ppp *dolcissimo e legatissimo*

con espressione e p sempre

1. Introducción e inicio de la sección A (a1), cc. 1-7.



2. Sección A: a2, cc. 19-24.



3. Final de a2 (cc. 25-27) e inicio de B en el VI grado descendido de la tonalidad original, modulando por nota común enarmonizada (cc. 28 y ss.), cc. 25-31.

ben distinto il canto ma *ppp*

4. Final de b1 (c. 35) e inicio de b2 (cc. 36 y ss.), cc. 35-40.

m. s. ppp dim.

ppp

Come prima.

ppp e dolcissimo e delicatissimo

ppp

5. Final de b2 (cc. 44-48) e inicio de A' (a1, cc. 49 y ss.), cc. 44-53.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The top system features a dense, repetitive rhythmic pattern in the right hand, while the left hand plays a more sparse, melodic line. The second system continues this texture, with the right hand maintaining the complex pattern and the left hand providing harmonic support. Dynamic markings include *ppp* and *e delicatissimo*.

6. Sección A', inicio de a3, cc. 65-68.

Enriqueta

Enriqueta

Mazurka

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor
Extensión:	73 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABACDAB – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Sin créditos editoriales.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	a 1883.
Año de edición:	a 1883.

Estructura formal	Compás	Región tonal
Introducción	1-10	La bemol mayor [de V a V]
A	11-20	La bemol mayor [de V ₇ a I]
B	21-28	Mi bemol mayor [de I a I]
A	29-38	La bemol mayor [de V ₇ a I]
C	39-50	Re bemol mayor [de V a I]
D	51-60	La bemol mayor [de I a I]
		Da capo [repetición de A y B]
Coda	61-73	La bemol mayor [de V a I]

Esta obra fue enviada a la Biblioteca de Nacional de Venezuela con ocasión del centenario de Simón Bolívar, como da cuenta el *Boletín de la Biblioteca Nacional de México* del 31 de julio de 1904:

“El año pasado [1883] con motivo del centenario de Bolívar, el Gobierno de Venezuela solicitó del nuestro la letra y música del Himno Nacional, y en contestación se le mandó, además de lo pedido, 391 piezas musicales de 114 compositores mexicanos, cuyos nombres, así como los títulos de las obras, pueden verse en el *Álbum Musical*, núm. I”. En el envío se incluyeron tres piezas de Ricardo Castro: *Norma. Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l’Opera de Belini*, Op. 8, *Aires Nacionales Mexicanos. Capricho brillante para piano*, Op. 10 y la mazurka *Enriqueta*.

Es muy posible que el nombre de esta pieza haya sido inspirado por la Srita. Enriqueta Salvatierra, hija de Juan Salvatierra (1831-1902), profesor de Ricardo Castro. Es la única Enriqueta con la que el compositor se relacionó previamente a 1883. El 26 de junio de 1879, se realizó una velada musical en honor del cumpleaños de Salvatierra:

“[...] Serían las ocho y media de la noche, cuando llegamos a la casa del Sr. [Juan] Salvatierra; el concierto empezó y tuvimos el gusto de aplaudir al modesto joven Ricardo Castro, que no obstante sus diez y seis años, domina el piano con elegancia y maestría. Después el mismo Sr. Castro y la inteligente Srita. Enriqueta Salvatierra, ejecutaron a cuatro manos unas difíciles variaciones sobre temas de *Lucía*”. (Citado por *El Combate* del 29 de junio de 1879).

The musical score for the Introduction consists of two systems of piano music. The first system features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*Piano*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piece, ending with a *P molto rall.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

1. Introducción, cc. 1-10.

The musical score for Mazurka, Section A, is presented in two systems. The first system is marked *MAZURKA* and begins with a piano (*P*) dynamic. The second system includes the instruction *ritard. con cresc.*. The score features a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature, with various musical notations including slurs and accents.

2. Sección A, cc. 11-15.

The musical score for Mazurka, Section B, consists of two systems. The first system is marked *P* and the second system includes the instruction *con sordos élenc.*. The score is written for piano with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature, featuring various musical notations such as slurs and accents.

3. Sección B, cc. 21-25.



4. Sección C, cc. 39-45.



5. Sección D, cc. 51-55.



6. Coda, cc. 61-64.

Clotilde, Op. 4

A. Gualtero & Compañía
Impresores y Administradores.
El Autor

A mi simpática discípula
CLOTILDE HERRERA.



Clotilde
Vals elegante
para
Piano
por

RICARDO CASTRO.
Op. 4.

Propiedad de los Editores para todos países. Registrado.
HAMBURG, MEXICO,
4r. Rabalais 38. Correo Viejo 5.
A. WAGNER Y LEVIEN.
Leipzig Friedrich Hofmeister

R 18262

Se venden en todas las librerías.

Portada de *Clotilde*, Op. 4. Vals elegante para piano.

Clotilde, Op. 4

Vals elegante para piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	24l cc.
Estructura formal:	Introducción – ABCA'DA'' – Coda.
Dedicatoria:	A mi simpática discípula Clotilde Herrera.
Editor:	Wagner y Levién, México.
Grabador:	Oscar Brandstetter, Grav. – Impr., Leipzig.
Número de plancha:	A.W. y L. 150.
Año de composición:	a 1883.
Año de edición:	1883.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-14	La bemol mayor [de I a V]
A	a1	15-29	La bemol mayor [de I a I]
	a2	31-46	La bemol mayor [de I a I]
B	b1	47-62	Mi bemol mayor [de I a V]
C	c1	63-78	La bemol mayor [de V ₇ a V]
A'	a3	79-93	La bemol mayor [de I a I]
	a4	95-110	La bemol mayor [de I a I]
D [vals de estructura ternaria]	d1	110-126	Re bemol mayor [de I a I]
	d2	127-142	Re bemol mayor [de V ₇ a I]
	e1	143-158	Sol bemol mayor [de V ₇ a V]
	d1	159-173	Re bemol mayor [de V ₇ a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a5	175-189	La bemol mayor [de I a I]
	a6	191-205	La bemol mayor [de I a I]
	a7	205-219	La bemol mayor [de I a I]
Coda		221-241	Con material de a1

Este vals aparece en los listados del año 1883 de la casa Hofmeister (*Verzeichniss de im Jahre 1883 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1883) y es también mencionado como obra editada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril de 1889.

En su artículo dedicado a los vales de Castro, Ricardo Miranda presta especial atención a esta pieza y atinadamente señala:

Entre sus vales, algunas piezas tempranas como el opus 4, *Clotilde, vals elegante*, denotan efectivamente a un compositor sujeto a las convenciones del repertorio en boga: la pieza es, en términos formales, una típica obra de baile; es decir, una obra concebida como una secuencia de temas, precedidas de una introducción y con el primer tema empleado como *ritornello*. [...] Así como la estructura de *Clotilde* nos revela a un compositor convencional e incluso ortodoxo en el buen sentido del término, pues la idea de concebir *Clotilde* como un rondó con una sección importante sobre el IV grado delata la formación clásica del autor. En todo caso, *Clotilde* y los vales *Josefina* y *Alegría del corazón* muestran cómo Castro encontró en el salón un punto de partida para su música, misma que aspiró a grandes vuelos y mayores complejidades, sin abandona por ello, algunas de las características inherentes a ese repertorio. Tales aspiraciones se dejan oír, fundamentalmente, en la explotación de tres aspectos que distinguen a la producción del músico en forma inequívoca: el manejo idio-

mático de la textura, un gusto lúdico en el empleo del color armónico y un fino sentido del carácter⁴⁸.

The image displays a musical score for piano solo, titled "1. Introducción, cc. 1-14." The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked "Andante." and the dynamics include "p ed espress.", "più f", "rit", and "p attacca subito". The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score is divided into three systems, with the final system ending in a double bar line.

1. Introducción, cc. 1-14.

⁴⁸ Miranda, R. "Música de raro encantamiento...", pp. 13-14.

Tempo di Valse.

p

con grazia

2. Inicio de A, cc. 15-30.

pp con due pedali e con espressione

3. Inicio de sección C, cc. 63-74.



Himno Sinfónico
por Gustavo E. Campa.
Arreglado a cuatro manos
por Ricardo Castro



Portada del *Himno Sinfónico* por Gustavo E. Campa. Arreglado a cuatro manos por Ricardo Castro.

*Himno Sinfónico por Gustavo E. Campa.
Arreglado a cuatro manos por Ricardo Castro*

Instrumentación:	Piano a cuatro manos
Tonalidad:	Mi bemol mayor
Extensión:	247 cc.
Estructura formal:	Tema con variaciones.
Dedicatoria:	Al Sr. Don José M. Vigil.
Editor:	Imprenta de Ireneo Paz.
Grabador:	Lit. Em. Moreau y Hno. México.
Número de plancha:	S/N
Año de composición:	1884
Año de edición:	1884

Estructura formal	Compás	
Introducción Maestoso ma moderato	1-18	Sección elaborada con la cabeza del tema principal sometido a tratamiento polifónico. Abundantes secuencias ascendentes con sentido de gradatio. De I a I de Mi bemol mayor.
	19-30	Ídem. Figuración de semicorcheas en piano primo como embellecimiento en el sobregado. De I a I de Mi bemol mayor.
	30-44	Ídem. Pasaje con carácter cercano al scherzo. De I a V de Mi bemol mayor.
	44-60	Ídem. Recuperación de la textura imitativa inicial. De V a V de Mi bemol mayor.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Compás	
Himno Più lento e molto maestoso.	60-82	Tema de carácter vocal con marcada influencia del mundo lírico italiano. Canta en el registro medio grave en el piano secondo, mientras que el piano primo realiza un acompañamiento de acordes repetidos tipo fanfarria, recreando una sonoridad heroica.
Variación I	82-106	Presentación del tema en la zona aguda y sobreaguda del piano primo con la melodía reforzada en octavas. El piano secondo despliega una figuración arpegiada típica del acompañamiento belcantístico. Su intimismo contrasta con el carácter orquestal del tema precedente. En la tonalidad principal.
Variación II	106-128	Presentado en el registro central (mano izquierda del piano primo) y sometido a desarrollo motivico y nueva armonización.
	129-131	Compases de unión. Modulación hacia la tonalidad relativa, Do menor.
Variación III	131-141	Reelaboración del tema principal con una figuración de embellecimiento en el sobreagudo, a la manera de un ostinato derivado de la idea principal del tema, presentado como floreo. Carácter dramático. En Do menor.
	142-154	Compases de unión. Modulación de Do menor a La bemol mayor.
Variación IV Più di tempo	155-200	Reelaboración a partir del floreo del motivo principal. Recuperación el carácter lírico.
	200-213	Compases de unión. Cita de la cabeza del tema a manera de predictio. Recuperación de la tonalidad principal.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Compás	
Variación V 1º tempo	214-226	Cita del tema en el registro agudo (piano primo), reforzado con acordes y octavas.
Coda Vivace	227-	Coda. Enfatiza el carácter conclusivo mediante figuraciones de octavas, trémolos y pasajes de acordes que recrean sonoridades orquestales.

El compositor Gustavo Ernesto Campa Best (1863-1934) fue un cercano amigo y discípulo de Castro. No sería la única ocasión en que ambos personajes realizaran mutuas colaboraciones musicales, pues ya desde sus tiempos conservatorianos los encontramos como habituales *partenaires*, un vínculo que se estrecharía particularmente hacia la mitad de la década de 1880.

El 5 de diciembre de 1883, se interpretó en el teatro del Conservatorio el *Delirio de Safo* de Joseph White, fantasía de concierto para violín, piano y armonio. Los ejecutantes, respectivamente, fueron Alberto Amaya, Castro y Campa (Citado por *El Siglo Diez y Nueve* del 5 de diciembre de 1883).

El 8 de septiembre de 1885 Castro firmó su poema sinfónico a grande orquesta intitulado *Oithona*, Op. 55, dedicándoselo a su “querido amigo y compañero Gustavo E. Campa”.

El 28 de octubre del mismo año Campa estrenó su *Gavota* para piano a cuatro manos en un concierto de beneficio realizado en la Sociedad Filarmónica Francesa, contando con la presencia de Castro al teclado (Citado en *El Tiempo* del 25 de octubre de 1885). En el mismo recinto ambos músicos interpretaron también la *Tarantelle*, Op. 31 de Joachim Raff.

Más tarde, se interpretaron dos piezas de Castro en el concierto organizado por el autor en el Teatro Nacional el 26 de diciembre de 1885. Se trata de *Ilusión* y *Dulce recuerdo*, ambas originales para piano y orquestadas por Campa para la ocasión.

Esta no fue la primera vez que Castro y Campa escribieron similares obras de circunstancias. El 21 de agosto de 1882 se estrenó el *Himno a la Ciencia*, compuesto expresamente por Castro con

ocasión del concierto ofrecido en el Gran Teatro Nacional en honor de Alfonso Herrera, director de la Escuela Nacional Preparatoria el lunes 21 de agosto de 1882. (Citado en *La Libertad* del 19 de agosto de 1882 y en *La Patria* del 27 de agosto de 1882). Este *Himno a la Ciencia*, con letra de Agustín M. Lazo, no ha sido localizado. Por su parte, el 15 de septiembre de 1883 Campa estrenó “un himno” que fue interpretado en el Teatro Hidalgo con ocasión de las fiestas patrias. Mayores detalles consigna el cronista de *El Tiempo* del 2 de octubre de 1883:

La función cívica que el 15 de septiembre [de 1883] organizaron los estudiantes de la capital en el Teatro Hidalgo, se ejecutaron una marcha del Sr. Ricardo Castro y un himno del Sr. Gustavo Campa, alumnos del Conservatorio. Ambas piezas, tocadas por una pequeña orquesta formada de educandos del mismo establecimiento, y dirigidas por sus autores, agradaron de sobremanera a la numerosa concurrencia que asistió a esa solemnidad y fueron aplaudidas con entusiasmo.

La marcha del Sr. Castro se distingue por su corte franco y la fluidez del dibujo melódico; el himno del Sr. Campa por la corrección de la armonía y la variedad de los efectos instrumentales.

En absoluto rigor, no existen elementos para afirmar con certeza que esta obra se corresponda con el *Himno sinfónico* arreglado por Castro e interpretado unos meses después en la inauguración de la Biblioteca Nacional de México el 2 de abril de 1884.

En congruencia con la naturaleza de la obra original, en este arreglo Castro traslada al teclado numerosas sonoridades orquestales. Así, se tienen secciones de textura polifónica, ágiles cambios de registro, expansión hacia las regiones extremas del teclado, diversas tipologías de acompañamiento y ornamentación, pasajes acordales, empleo del trémolo y demás efectos propios del lenguaje sinfónico.

A Castro no le resultaban ajenas este tipo de obras. Recordemos que uno de los principales referentes pianísticos en la etapa juvenil del compositor fue Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). A inicios de 1885 el pianista escribió su propio arreglo sobre el *Him-*

no Nacional del Brasil a partir de la versión de Gottschalk⁴⁹. Su primera ejecución pública tuvo lugar el domingo 8 de marzo de 1885 en el Music Hall de la Exposición de Nueva Orleans (Citado por *The Times Democrat* del 7 y 9 de marzo de 1885). Con esta pieza, tan brillante como efectista, Castro cosechó ruidosos aplausos entre 1885 y 1888, lapso en el que la hizo escuchar quizá con demasiada frecuencia en sus intervenciones musicales. En su columna de *El Diario del Hogar* del 11 de agosto de 1885, Fanny Natali de Testa, *Titania*, refiere:

El público lo aclamó, pidiendo la repetición de la última pieza; entonces tocó el *Himno de Brasil*, de Gottschalk, arreglado por él, y el entusiasmo de los oyentes no tuvo límites. Semejaba un piano encantado el que respondía a la presión de la mano del joven artista, y parecían escucharse trompetas, tambores, cañonazos y gritos bélicos en aquel canto patriótico. Esta composición no es una de las mejores de Gottschalk, pero Ricardo Castro le da una interpretación diferente a los demás pianistas, convirtiéndola en página grandiosa.

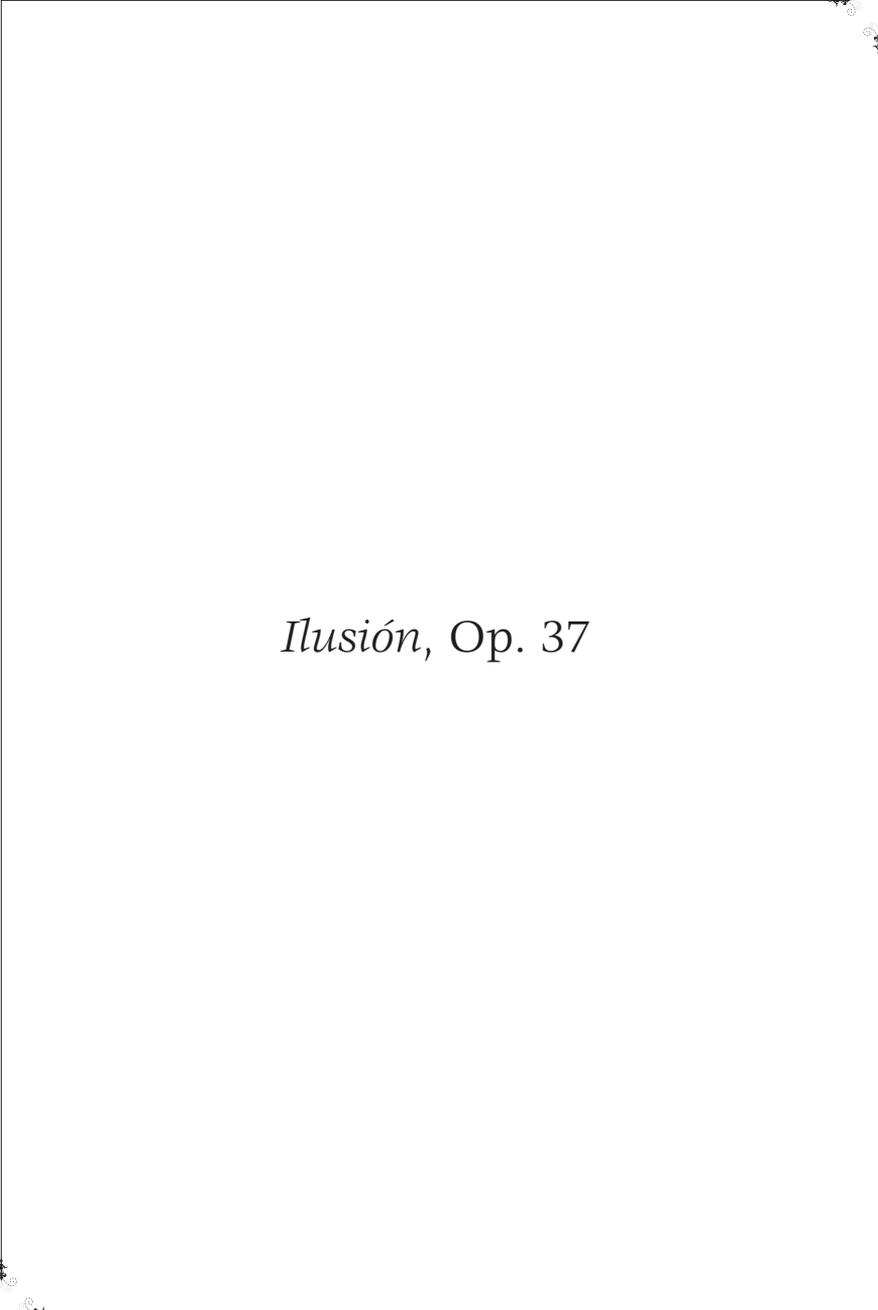
Regresando al *Himno Sinfónico* de Campa, desde luego se trata de una obra de circunstancias firmada a cuatro manos -tanto en sentido figurado como literal, nunca mejor dicho- por autor y arreglista en su periodo más juvenil, como lo revela el fuerte influjo italiano del tema:

⁴⁹ Se trata del himno compuesto en 1822 por Francisco Manoel da Silva (1795-1865), sobre el cual Louis Moreau Gottschalk realizó su *Grande fantaisie triomphale sur l'Hymne national Brésilien*, Op. 69 (1869).

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Molto maestoso

1. Gustavo E. Campa. Tema del *Himno Sinfónico*, cc. 1-22.



Ilusión, Op. 37

Ilusión, Op. 37

Romanza sin palabras

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	92 cc.
Estructura formal:	Introducción – A – Interludio – A' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	H. Nagel Sucesores.
Grabador:	-
Número de plancha:	136.
Año de composición:	a 1884.
Año de edición:	1884.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-7	La mayor [de I a I]
A	a1	8-13	La mayor [de I a I]
	a2	14-17	La mayor [de II a V ₇]
	a3	18-25	La mayor [de I a I]
	a4	26-33	Si menor [de V ₇ a I]
	a5	34-43	La mayor [de VII a I]
Interludio		43-50	Cita íntegra de la introducción

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	50-55	La mayor [de I a I]
	a2	56-59	La mayor [de II a V ₇]
	a3	60-67	La mayor [de I a I]
	a4	68-75	Si mayor [de V ₇ a I]
	a5	76-84	La mayor [de VII a I]
Coda		84-92	Cita íntegra de la introducción

La publicación de esta pieza en “El Álbum Musical” del periódico *El Siglo Diez y Nueve* fue anunciada el 17 de mayo de 1884:

Hemos recibido la entrega 22 de la primera de dichas publicaciones, y las 19 y 20 de la segunda. La una trae dos composiciones para piano, que son la romanza sin palabras, intitulada “Ilusión”, compuesta por el Sr. Ricardo Castro, alumno del Conservatorio de Música; y la serenata denominada “Dormi Pure”, transcrita por el Sr. H. Ravina. [...] ⁵⁰.

Si se asume como cierto el dato de la gacetilla anterior, es posible inferir que la pieza se haya escrito en 1883 (o incluso antes), esto es, cuando Castro todavía era alumno del Conservatorio. Su estreno tuvo lugar el 5 de agosto de 1885. *El Diario del Hogar* del 16 de agosto del mismo año proporciona una detallada reseña pródiga en detalles musicales:

Esta bellísima y apasionada composición, más original si se quiere que el *Nocturno* [en Si menor, Op. 48], empieza por una corta introducción de siete compases, que precede a una sentida y hermosa melodía, armonizada al principio por una *progresión de sétima*, para venir en seguida a resolver en el *acorde perfecto mayor*. La manera con que en general está armonizada toda la pieza, revela mucha ciencia, y un gusto nada

⁵⁰ Al ser la entrega No. 22 de “El Álbum Musical”, se explica el que la partitura editada inicie con el número de página 181.

común. Esta tierna composición expresa todos los grados de la pasión, empezando por un *pianissimo*, que merced a un *crescendo* hábilmente desarrollado llega hasta el *fortissimo*, decreciendo en seguida, para volver de nuevo al *pianissimo*. El autor emplea con mucha propiedad para finalizar la *Ilusión*, los mismos compases que le sirven de introducción. Para dar una idea más clara del efecto que esta composición produjo en nosotros, la representaremos, como lo hizo Berlioz ingeniosamente, a propósito del Preludio de *Lohengrin*, por la siguiente figura: < >. Ricardo Castro tiene otras composiciones del mismo género que hemos tenido el gusto de oírle tocar; todas ellas encierran bellezas incomparables, y están escritas con mucha elegancia y corrección. Afortunadamente todas estas composiciones permanecen inéditas, y formarán la primera página con que México se presente ante el mundo civilizado, tomando asiento entre los propagadores de la música del porvenir [cursivas en el original].

En principio, el Op. 37 incluiría dos piezas: No. 1, *Ilusión* y No. 2, *Dulce recuerdo*. Ambas fueron interpretadas, en versión orquestal realizada por Gustavo E. Campa, en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. La partitura orquestal de ambas composiciones se ha perdido, como tampoco se ha localizado la versión para piano de *Dulce recuerdo*.

Moderato.

p

pp con espressiore

pp *express.*

1. Introducción (cc. 1-8) e inicio de sección A (a1, cc. 8-13; a2, c. 14 y ss.), cc. 1-14.

The image displays five systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics, articulations, and performance directions.

- System 1:** Treble clef starts with a melodic line. Bass clef provides harmonic accompaniment. Performance instructions include *con passione*, *dim.*, and *p*.
- System 2:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment features chords. Performance instructions include *pp* and *pp accel.*
- System 3:** Treble clef has a melodic line. Bass clef accompaniment features chords. Performance instructions include *passionato*, *ff*, *p*, and *Piu mosso.*
- System 4:** Treble clef has a melodic line. Bass clef accompaniment features chords. Performance instructions include *accel.* and *fff sempre cresc. ed*
- System 5:** Treble clef has a melodic line. Bass clef accompaniment features chords. Performance instructions include *passionato*, *fff*, *dolciss.*, *rall.*, *I. Tempo.*, *con espress*, and *pp*

2. Final de a3 (cc. 20-25), a4 (cc. 25-34) y a5 (cc. 35-43), cc. 20-43.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex textures with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.*, *ffff*, *dolciss. rall.*, and *pp rall.*. A tempo marking *I. Tempo.* is placed above the right-hand staff. The second system continues the piece, with dynamics *pp sempre dim. ppp* and *ppp* indicated. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

3. Final de sección A' (conclusión de a5, cc.81-85) y coda (c. 85-92), cc. 81-92.

*Capricho-Allegro
en Re mineur*

N.º 2017
Lima Perú n.º 4.
Lima

Lima Perú

Capricho - Allegro

para Piano
por

Ricardo Castro

Surabaya el 1.º de Agosto de 1884

R. 18001

Portada de *Capricho-Allegro*. Piano solo.

Capricho-Allegro para piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re menor
Título alternativo:	Allegro de concierto en Re menor.
Extensión:	419 cc.
Estructura formal:	ABCBA.
Dedicatoria:	-
Editor:	Martín de la Rosa Hernández (edición privada).
Grabador:	Ídem.
Número de plancha:	-
Año de composición:	Durango, noviembre 4 de 1884.
Año de edición:	2019

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Re menor [de I a III].
	a2	9-22	Fa mayor [de I a I].
	a3	22-30	Fa mayor a Re menor. Secuencia dialogada.
	a1	31-38	Re menor [de I a III].
	a2'	38-52	Fa mayor a Re menor.
		52-82	Re menor. Reelaboración de la cabeza de a1.
	a1' [Come prima]	83-91	Re menor [de I a III]. Recapitulación del tema inicial con nuevo patrón de acompañamiento.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a2''	91-98	Fa mayor [de I a I].
	a3'	98-104	Fa mayor a Re menor. Secuencia dialogada.
	a4	104-122	Re menor [de I a I].
	a5 [Poco più]	122-148	Re menor [de I a I]. Reelaboración de materiales derivados de a1.
B	b1 [Moderato]	148-162	Re mayor [de I a I].
	b2	163-170	Re mayor a Fa sostenido mayor [de I _{#dis7} al V de la relativa], inversión de la cabeza de b1.
	b3	171-180	Re mayor [de I ₆ a V].
	b3'	181-192	Re mayor [de I ₆ a VII].
	b4	193-199	La mayor a Mi mayor.
	b2'	200-206	Re mayor [de I a I].
Desarrollo	c1	206-221	Re mayor [de I a I].
	c2	221-237	Re mayor a Fa sostenido menor.
		237-241	Pasaje de unión con citas de a1.
B'	b1 [Moderato]	241-255	Re mayor [de I a I].
	b2	256-263	Re mayor [de I _{#dis7} a I], inversión de la cabeza de b1.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B'	b3	264-277	De Si bemol mayor [VI descendido de la tonalidad principal] a Re mayor.
		282-293	Retransición con elementos de a1, a manera de predictio.
A	a1 [Tempo primo]	294-301	Re menor [de I a III].
	a2	302-315	Fa mayor [de I a I].
	a3	316-323	Fa mayor a Re menor. Secuencia dialogada.
	a1'	324-331	Re menor [de I a III].
	a2	332-340	Fa mayor [de I a I].
	a3	340-357	Fa mayor a Re menor. Secuencia dialogada.
	a1''	357-388	Re menor.
Coda		388-419	Con elementos de a1.

Castro concluyó esta obra el 4 de noviembre de 1884 en Durango, a donde se había trasladado en septiembre de dicho año. La estancia del compositor en su ciudad natal se prolongó hasta finales de diciembre.

Uno de los hitos artísticos más significativos del pianista tuvo lugar el 26 de diciembre de 1885, cuando ofreció un relevante concierto en el Gran Teatro Nacional. El copioso programa incluía obras orquestales, música vocal, selecciones de coros de ópera y, desde luego, música para piano solo y para piano y orquesta. En esta velada tuvo lugar el estreno absoluto de un *Allegro de concierto en Re menor* para piano y orquesta. En general, a las obras de Castro se les puede hacer un seguimiento lineal desde su composición, primera audición, edición, etc. No es el caso de dicho *Allegro*

de concierto en Re menor, que en lo relativo a su contextualización se presenta como un caso enigmático.

A criterio del autor de estas líneas, es muy posible que esta obra se corresponda con el *Capricho-Allegro en Re menor*. El 10 de noviembre de 1886 Castro tocó “el *allegro* de un *Concierto*, pensamiento suyo”, en versión para piano solo, sin orquesta (*El Diario del Hogar*, México, 11 de noviembre de 1886). Tres años más tarde, Pedrell menciona en su *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril de 1889 “un *Concierto para piano con acompañamiento de orquesta* que ha hecho oír varias veces”.

Aunque no disponemos de elementos para afirmarlo con certeza, es muy probable que el mencionado *Capricho-Allegro* sea una versión para piano solo del *Allegro de concierto en Re menor*. También existe la posibilidad de que Castro haya concebido esta obra con acompañamiento orquestal facultativo, a la manera de obras como el *Andante spianato et grande Polonaise brillante*, Op. 22 de Chopin o quizá siguiendo el modelo de ciertas obras de Kalkbrenner en las que el compositor indica expresamente las secciones de tutti y solo previendo una eventual ejecución orquestal. En esta época Kalkbrenner era un referente cercano a Castro, pues recordemos que en la misma velada interpretó *Le Fou*, Op. 136.

El ímpetu juvenil del autor se manifiesta en la duración excesiva de esta obra y en la superabundancia de ideas cuyo tratamiento raya en lo reiterativo, así como en cierta manera de organizar las partes con el todo que no resulta totalmente convincente. Por otra parte, es llamativo que el compositor no recurre al pianismo exuberante y pirotécnico a la Liszt tan característico de las obras de este periodo, sino que más bien se decanta por una escritura más densa y reconcentrada a la Schumann. Lo anterior se hace patente en la textura predominantemente polifónica -con una disposición por lo general a tres o cuatro partes-, llena de fórmulas pianísticas focalizadas en determinadas regiones del teclado. En el plano formal la obra puede considerarse una sonata con un desarrollo relativamente breve (sección C) con recapitulación invertida⁵¹.

⁵¹ Agradezco al Mtro. Martín de la Rosa Hernández la gentileza de haberme facilitado su edición privada del *Capricho-Allegro en Re mineur*, tanto en papel como en formato electrónico, lo que permitió generar los ejemplos musicales correspondientes a esta obra.

Allegro moderato

PIANO

p e ben marcato il canto

dolce ed espressivo

1. Inicio tema A, cc. 1-8.

m.i. p

appassionato

sempre p

2. Inicio de a2, cc. 9-13.

Musical score for piano, measures 22-30. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 22-26) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *cresc. e molto appassionato*. The second system (measures 27-30) starts with a forte (*f*) dynamic, includes *dim.* and *p* dynamics, and features a fermata over the final measure.

3. Inicio a3, cc. 22-30.

Musical score for piano, measures 83-90. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 83-86) begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *come prima*. The second system (measures 87-90) includes the instruction *marcato il canto* and *espress.*, and features a piano (*p*) dynamic in the final measure.

4. Recapitulación variada de a1, cc. 83-90.

122 **Poco più**
p
con grazia

5. Inicio de a5, cc. 122-126.

148 **Moderato**
pp e dolcissimo molto legato
con espressione

6. Inicio de sección B, cc. 148-160.

163

p

appassionato

f

dim.

This musical score for piano covers measures 163 to 168. It is written in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The tempo and mood are marked as *appassionato*. The dynamics shift to forte (*f*) and then gradually decrease (*dim.*) towards the end of the passage.

7. Inicio de b2, cc. 163-168.

171

p ed appassionato

176

f

con anima

dim.

p e dolce

This musical score for piano covers measures 171 to 180. It is written in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and is marked *ed appassionato*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo and mood are marked as *con anima*. The dynamics shift to forte (*f*) and then gradually decrease (*dim.*) towards the end of the passage, where it is marked *p e dolce*.

8. Inicio de b3, cc. 171-180.

206

con gioia

209

S^{mo}

This musical score for piano covers measures 206 to 211. It is written in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and is marked *con gioia*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo and mood are marked as *con gioia*. The dynamics shift to forte (*f*) and then gradually decrease (*dim.*) towards the end of the passage, where it is marked *p e dolce*.

9. Inicio de sección C, cc. 206-211.

388 *ff tutta forza*

393 *ff* *cresc.* *marcato*

398 *cresc.* *con passione*

403

408 *ff e precipitato*

413 *fff* *fff* *fff*

10. Coda, cc. 388-419.

Norma, Op. 8

1886

0925 6

*A mon ami
Jean Hernandez Acevedo*

FANTASIE de Concert

pour **PIANO**
sur des motifs de l'Opera

NORMA
DE BELLINI

par
Ricardo Castro.

Op 8. ————— Precio

República de los Editores
MEXICO,
A. WAGNER Y LEVIEN
Gran Repertorio de Música y Almacén de instrumentos
15, Colaseo vieja, 15.

WAGNER Y LEVIEN
CALLE DE COLASEO VIEJA, 15

115

Portada de *Norma*, Op. 8. Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opéra de Bellini.

Norma, Op. 8Fantaisie de concert pour piano sur des motifs
de l'Opéra de Bellini

Instrumentación:	Piano solo.
Extensión:	128 cc.
Estructura formal:	Poliseccional.
Dedicatoria:	À mon ami Jean Hernandez Acevedo.
Editor:	A. Wagner y Levién, México.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Haertel en Leipzig.
Número de plancha:	W&L 13.
Año de composición:	a 1885.
Año de edición:	1885.

Estructura formal - Material temático	Compás	Región tonal
Introducción.	1-17	Si bemol menor [de I a V ₇].
Tema de la flauta en el acompañamiento orquestal del coro del último acto "Piange! Prega, che mai spera?".	18-30	Si bemol mayor [de I a V, enarmonizado]. Melodía en mano izquierda. [Tonalidad original Mi mayor]
"Casta diva". Cavatina de Norma del acto primero.	30-55	Sol bemol mayor [de I a I]. Melodía en registro central, tocada principalmente por los pulgares de ambas manos. [Tonalidad original Fa mayor]
	56-69	Modulación a Si menor.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal - Material temático	Compás	Región tonal
“Deh! Non volerli vittime del mio fatale errore”. Norma, final del último acto.	70-88	Si menor [de I a I]. [Tonalidad original Mi menor]
“Piango! Prega, che mai spera?”. Coro y concertante del último acto.	89-101	Si mayor [de I a I]. [Tonalidad original Mi mayor]
	101-104	Transición hacia el V ₇ de Mi mayor.
“Dell'aura tua profetica”. Coro del primer acto.	105-120	Mi mayor [de I a I]. [Tonalidad original Sol mayor]
Coda.	120-128	Pasaje de octavas con citas de la sección anterior.

Obra virtuosística por excelencia. Su dedicatario, Juan Hernández Acevedo (1862-1894), fue contemporáneo y condiscípulo de Castro en el Conservatorio Nacional de Música. En 1882 formó parte del progresista Grupo de los Seis y a finales de 1886, fue fundador el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, centro de enseñanza concebido como una alternativa al Conservatorio, establecimiento cuyos profesores no siempre simpatizaban con las innovaciones en la estética y la pedagogía musical.

Sumamente demandante a nivel técnico, esta fantasía explora todos los registros del instrumento con recursos de gran efecto y espectacularidad: octavas en ambas manos, acordes intercalados con ataque de antebrazo, rápidos ascensos del grave al agudo, ornamentaciones, etc.

En contraste, en determinados pasajes la escritura exige un *touché* sutil y bien controlado como en “Casta diva” (cc. 30-55). El ejecutante deberá esmerarse en lograr una perfecta diferenciación de los planos sonoros, pues habrá de realizar simultáneamente el bajo, el acompañamiento arpegiado, la melodía y la ornamentación en el registro agudo, para más tarde añadir un elemento más: las interjecciones del coro (cc. 45 y ss.). Es un episodio de refinado

pianismo en el que el compositor emplea magistralmente el recurso de la “tercera mano” de Thalberg⁵².

Existe un antecedente directo a esta obra: una versión para la mano izquierda sola de la cavatina del primer acto de Norma, *Casta Diva*, estrenada en el concierto de bienvenida de Ricardo Castro -recién llegado de su gira por la Unión Americana- realizado el 14 de abril del mismo año por el Dr. Contreras. Como puede constatar, es notable la proclividad del compositor al cultivo de fantasías y transcripciones operísticas durante este periodo. En la misma velada, además de su muy gustado arreglo sobre el Himno Nacional de Brasil de Gottschalk, hizo escuchar sendas fantasías sobre *Aïda* de Verdi y sobre *Dinorah* de Meyerbeer, las cuales no han llegado hasta nosotros. El programa coronó con la *Casta diva* para la mano izquierda sola. Así lo refiere *El Eco de Hidalgo* del 19 de abril de 1885: “Velada deliciosa”.

Lo fue sin duda la que tuvo lugar en el jardín de la compañía la noche del martes pasado [14 de abril de 1885]. Nuestro distinguido amigo el Dr. Contreras tuvo la idea feliz de organizar aquella reunión para dar a conocer una notabilidad que se encontraba de paso entre nosotros, al renombrado pianista Sr. Ricardo Castro, que acababa de llegar de los Estados Unidos.

Por falta de espacio nos limitaremos a insertar el pequeño programa de la velada y a decir unas cuantas palabras sobre el artista consumado que estuvo algunos días en nuestra capital.

Variaciones de «Rigoletto» a cuatro manos por el Sr. Ignacio Montenegro y la Sra. Merced Ramos de Montenegro.

Marcha del Brasil, ejecutada por el Sr. Ricardo Castro.

«Amor» poesía recitada por el Sr. Alejandro Manly de Azofra.

Variaciones sobre temas de «Lucia», por la Sra. Merced R. de Montenegro.

«Aida» fantasía por el Sr. Castro.

Poesía dedicada por su autor Sr. Tomás Domínguez Yllanes al Sr. Castro, leída por el joven Lic. Arturo Moreno y Contreras.

⁵² Chiantore, Lucca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 283.

«Dinorah» transcripción por el Sr. Castro
«Norma» «Casta Diva» para la mano izquierda, por el Sr.
Castro.

La obra fue editada en su versión final para piano a dos manos en 1885: los listados de obras de Ricardo Castro en las contraportadas de los *Nocturnos* Opp. 48 y 49 (Si menor y Fa sostenido menor, respectivamente), de los cuales se tiene la certeza que fueron publicados en 1885, ya incluyen *Norma. Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opera de Bellini, Op. 8.* (*Verzeichniss de im Jahre 1885 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1885).

El Diario del Hogar del 30 de octubre de 1885 consigna su ejecución por la Srita. Concepción Ruiz en el Concierto de la Sociedad dramática “Carlos Escudero” realizado el 31 de octubre en el Teatro Hidalgo.

Allegro con fuoco.

PIANO. *f brillante*

1. Introducción, cc. 1-9.



2. Tema de la flauta en el acompañamiento orquestal del coro del último acto "Piange! Pre-ga, che mai spera?", melodía en mano izquierda; cc. 18-19.



3. "Casta diva". Cavatina de Norma, Acto I, cc. 30-33.

Andante agitato.

ff *p* *m.s.* *m.d.* *P* *e ben marcato il canto*

col. N°2

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment. It is in 2/4 time and features a complex, dense texture of chords and arpeggios. The tempo is marked 'Andante agitato'. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and performance instructions like *m.s.* (more sostenuto) and *m.d.* (meno deciso). A vocal line is indicated by the instruction *e ben marcato il canto*. The score is divided into measures with bar lines and includes a 'col. N°2' marking at the bottom left.

4. "Deh! Non volerli vittime del mio fatale errore". Norma, final del último acto, cc. 70-88.

ben marc. *vil canto* *m.s.* *m.s.*

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment. It is in 2/4 time and features a complex, dense texture of chords and arpeggios. The tempo is marked 'Andante agitato'. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and performance instructions like *m.s.* (more sostenuto) and *m.d.* (meno deciso). A vocal line is indicated by the instruction *e ben marcato il canto*. The score is divided into measures with bar lines and includes a 'col. N°2' marking at the bottom left.

5. "Piange! Prega, che mai spera?". Coro y concertante del último acto, cc. 89-92.

Marziale grandioso.

The musical score is for a piano solo piece titled "Marziale grandioso." It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The piece consists of two systems of music. The first system begins with a forte (fff) dynamic marking. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays chords. The second system continues the same rhythmic and harmonic structure.

6. "Dell'aura tua profetica". Coro del primer acto, cc. 105-108.

Souvenir, Op. 9

A la mémoire de mon frère
François.



SOUVENIR.

MÉDITATION
POUR PIANO

RICARDO CASTRO.

PAR

RICARDO CASTRO.

Propriété de l'auteur.

Op. 9.

Souvenir, Op. 8

Méditation pour piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do sostenido menor.
Extensión:	88 cc.
Estructura formal:	Introducción – AB – Interludio – A – Coda.
Dedicatoria:	À la mémoire de mon frère François.
Editor:	Edición privada.
Grabador:	No identificado.
Número de plancha:	S/N.
Año de composición:	h 1882.
Año de edición:	h 1882.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-11	Do sostenido menor [de I a I]
A	a1	11-21	Do sostenido menor [de I a I]
	a2	22-37	Do sostenido menor [de III a I mayorizado]
B	b1	38-42	La mayor [de I a I]
	b2	43-49	La mayor [de I a I]
Interludio		50-60	Cita literal de la introducción
A	a1	60-70	Do sostenido menor [de I a I]
	a2	71-86	Do sostenido menor [de III a I mayorizado]
Coda		86-88	Prolongación del acorde de tónica mayorizado.

Con relación a la dedicatoria, Germán Castro Herrera (1930), sobrino nieto del compositor, afirma estar seguro de que el matrimonio Castro Herrera tuvo, además de Ricardo y Vicente, un hijo más llamado Francisco que habría muerto en su infancia⁵³.

La portada de esta obra muestra un mausoleo de estilo gótico en cuyo interior se encuentra un catafalco con un cuerpo masculino de mediano tamaño. Una pareja contempla la escena con vestimenta luctuosa y actitud orante. En la primera página de la partitura se lee el siguiente verso de Alphonse de Lamartine (1790-1869):

A est mort pour vous qui cherchez son visage. Mais
pour nous, il est prés, il vit, il dort!...

[Ha muerto por lo que están buscando su rostro. Pero
para nosotros, está cerca, él vive, él duerme!...].

La obra es un lamento de sentido lirismo estilísticamente próxima a dos composiciones del repertorio pianístico mexicano de corte e inspiración similar. La primera de ellas es el *Adagio en Do menor*, intitulado “¡Mírame mis ojos” de Melesio Morales Cardoso (1838-1908), profesor de composición de Castro en el Conservatorio. En la partitura editada de la pieza (Milán, F. Lucca, s/f), se lee la frase “Últimas palabras que pronunció la niña Enriqueta F. Morales”. La segunda, más contemporánea a Castro, es el *Lamento* “a la memoria del gran patricio Benito Juárez”, de la autoría de Felipe Villanueva Gutiérrez (1862-1893).

Esta obra ya aparece contemplada en los listados de composiciones de Ricardo Castro publicadas en 1885, aunque su edición privada es anterior.

⁵³ Germán Castro Herrera. Entrevista 18 de agosto de 2011.

SOUVENIR.

*Il est mort pour vous qui cherchez son visage
Mais pour nous, il est près il vit il dort...*
Lamartine.

MÉDITATION.

RICARDO CASTRO, OP. 9.

Large finete.
PIANO. *PPP recitativo.* *pp*
p *8va*

1. Introducción con verso de Lamartine, cc. 1-11.

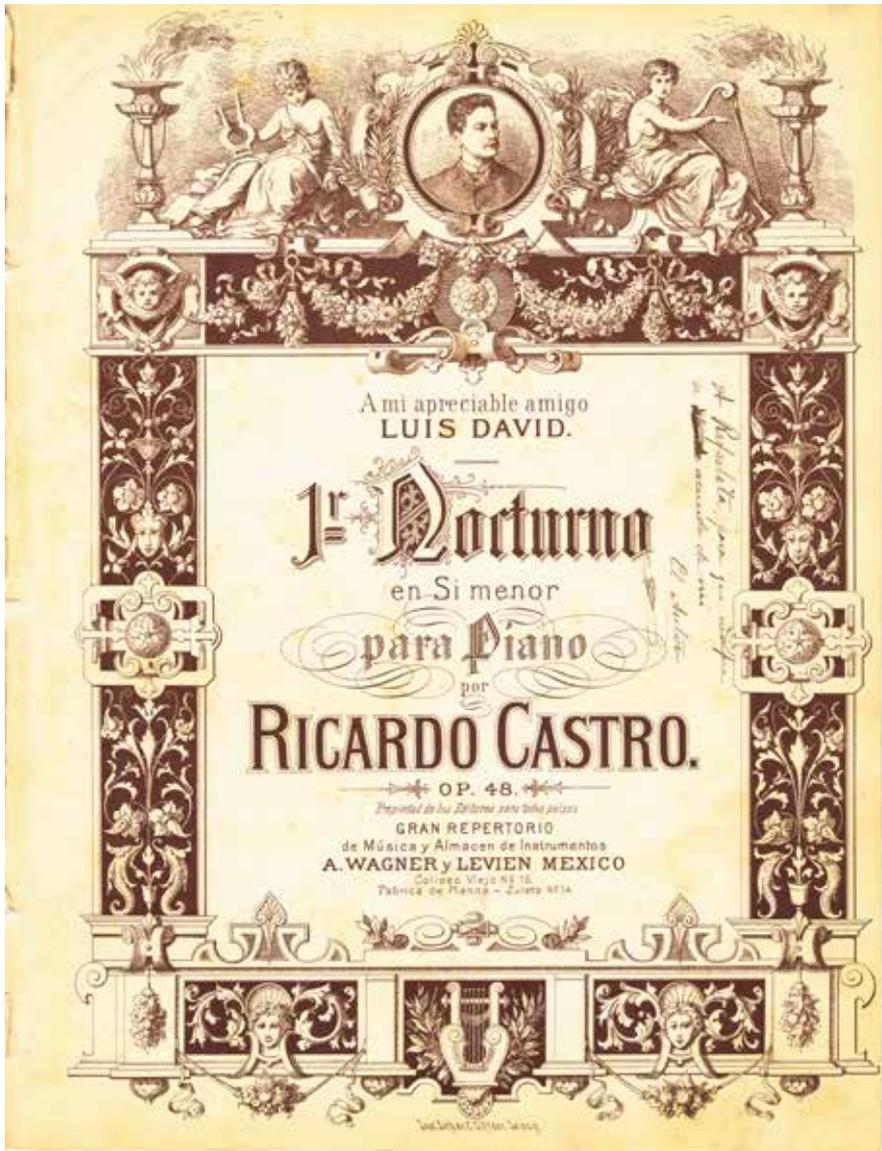
acclamato. *p* *s*
s *con dolore.* *p*
distresso *s*

2. Inicio de sección A, cc. 12-26.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system begins with the dynamic marking *ppp delicato* and includes the instruction *dim. pedal!*. The second system features the marking *sempre ppp*. The third system includes *pp*, *dim. e rall.*, and *ppp*. The score is characterized by dense, complex textures with many chords and rapid passages, particularly in the right hand. There are also some markings like *3^{ra}* and *3^{ra}* above certain notes.

3. Final de a2 (c. 37) y sección B (b1, cc. 38-42 y b2, cc. 43-49), cc. 37-49.

*Primer Nocturno
en Si menor, Op. 48*



Portada de *Primer Nocturno en Si menor para piano*, Op. 48.

Primer Nocturno en Si menor, Op. 48

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si menor.
Extensión:	154 cc.
Estructura formal:	ABA'CA''B'A''' – Coda.
Dedicatoria:	A mi apreciable amigo Luis David.
Editor:	Wagner y Levién, México.
Grabador:	Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	31.
Año de composición:	a 1885.
Año de edición:	1886.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-6	Si menor, con la cabeza de a1 con tratamiento imitativo
A	a1	6-17	Si menor [de I a I]
	a2	17-28	Si menor [de I a I], a1 con tratamiento polifónico
B	b1	28-43	Si menor [de I a V ₇], derivado de a1
A'	a1	44-55	Si menor [de I a I]
	a3	55-71	Si menor [de V ₇ a I]
C	c1	71-85	Si mayor [de I a I]
	c2	85-95	Si mayor [de I a V ₇]
A''	a4	96-114	Si menor [de I a I], con citas del final de b1 cc. 107-109

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B'	b3	114-126	Si menor [de I a I Mayor]
	b4	126-135	Si menor [de I a I]
A''	a1	136-147	Si menor [de I a I], a1 a la octava
Coda		147-154	Con citas de a1

Obra dedicada a Luis David, violonchelista de origen alemán afincado en México. Amigo y colaborador de Castro al menos desde 1885, también fue dedicatario del *Segundo Nocturno en Fa sostenido menor para piano*, Op. 49 y primer intérprete del *Ave Verum pour Chant avec accompagnement d'Orchestre ou Piano*, Op. 4. El periódico *El Diario del Hogar* del 7 de agosto de 1885 se refiere a David como “un apuesto mozo de buena figura, porte altivo, maneras distinguidas y de una ejecución excelente como violoncelista [...]. Una notabilidad en el violoncelo”.

El *Primer Nocturno en Si menor para piano*, Op. 48 fue estrenado el 5 de agosto de 1885 en un concierto de beneficio para el violinista Theodore Curant. Al respecto, una encomiástica y un tanto hiperbólica reseña fue publicada en *El Diario del Hogar* del 16 de agosto del mismo año:

En efecto, el *Nocturno* es enteramente original, y de un gusto exquisito. El motivo está desarrollado con gran maestría y novedad, revelando el autor una ciencia y habilidad poco comunes, desde los primeros compases, que están escritos a cuatro partes con imitaciones. Viene en seguida la melodía sencilla y triste, pero con una tristeza resignada, por decirlo así, que se exalta poco a poco, hasta llegar a un verdadero arranque de dolorosa pasión; y cuando el mismo motivo se deja oír en mayor, ¡cuánta inspiración! ¡Cuánta dulzura! Vuelve de nuevo a pasar al menor, variado y realzado, con un Si en la parte más aguda, que sostenido durante cuatro compases, parece como una queja exhalada de una alma dolorida. Podemos decir que esta composición, que encierra una inspi-

ración espontánea, magnífica, y enteramente original, abriéndose paso entre Mendelssohn, Chopin, Schumann y otros.

Este nocturno, junto con el Op. 49, fue mencionado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril de 1889. Felipe Pedrell escribió:

[...] Me encantan esos dos deliciosos Nocturnos en *Si menor* y en *Fa sostenido menor* de su op. 48 y 49. Agota en el primero todos los incidentes episódicos que ofrece el sentido *cantabile* del tema principal, glósale en variadas formas contrapuntísticas, ora asoma como eco de expresión dolorosa, ora se transforma en apoteosis de vaguedades indecibles cuando lo reproduce en mayor, prestándose siempre a la expresión apasionada y dolorosamente elegiaca, que en casos le comunica esa divina *certa idea* del poeta latente en el alma del artista.

Ambos nocturnos fueron enviados por Gustavo E. Campa a Pedrell el 11 de febrero de 1889. En su carta del 6 de abril de 1889, Campa hizo saber a Pedrell:

Celebro muchísimo que haya Ud. sido de mi misma opinión respecto de los nocturnos de Castro: son en efecto dos obritas afiligranadas y llenas de inspiración y originalidad. Le comunicaré su entusiasta felicitación, y estoy cierto que le enorgullecerá⁵⁴.

En esta obra se aprecian dos rasgos característicos de las composiciones juveniles de Castro. Por un lado, la presencia de pasajes de textura polifónica en los que, una vez realizadas las sucesivas entradas escalonadas del motivo, la escritura se orienta hacia una textura de melodía acompañada. A este procedimiento aluden tanto el cronista de *El Diario del Hogar* como Felipe Pedrell, ambos ya citados. Por otro, el monotematismo propio de la obra: el motivo del primer compás es el elemento generador del cual derivan todos los materiales de los grupos temáticos A, B y C.

⁵⁴ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell. Carta del 6 de abril de 1889.

Ciertamente Castro pretende lograr una coherencia temática en toda la obra. Sin embargo, a juicio de quien esto escribe, la presentación de los materiales se torna predecible y reiterativa, al punto de que determinados episodios (como la coda) llegan a ser redundantes y ocasionan cierta fatiga.

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Andante.' and 'PIANO.' with dynamics 'p' and 'cresc.'. The second system is labeled 'Cantabile.' with dynamics 'con molta espressione dolorosa' and 'espressivo'. The third system includes dynamics 'mf', 'f', 'piu f', and 'dim.'.

1. Introducción (cc. 1-5) e inicio de A (cc. 6-15), cc. 1-15.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system includes dynamics 'dim.', 'pp rall.', and 'seco'. The second system includes dynamics 'm.d.', 'piangendo', and 'poco cresc.'.

2. Final de a2 (cc. 26-28) e inicio de B (cc. 28-35), cc. 26-35.



3. Inicio de C, cc. 71-74



4. Inicio de A', cc. 96-106.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system features a complex texture with many notes and rests, marked with *ff* and *tutto forza con molto passione dolorosa*. The second system continues this texture, marked with *ff* and *sempre cresc.*. The third system shows a more melodic line in the right hand, marked with *con dolore*, *p*, and *dim.*. The fourth system is a simpler, more rhythmic passage, marked with *pp e sempre*, *dim.*, *molto*, and *ppp* *quasi-mento*.

5. Final de b4 (cc. 134-136), inicio de A''' (cc. 136-147) y coda (cc. 147-154), cc. 134-154.

Segundo Nocturno
en Fa sostenido menor,
Op. 49



Portada de Segundo Nocturno en Fa sostenido menor para piano, Op. 49.

Segundo Nocturno en Fa sostenido menor, Op. 49

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor.
Extensión:	96 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	A mi apreciable amigo Luis David.
Editor:	Wagner y Levién, México.
Grabador:	Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	32.
Año de composición:	a 1885.
Año de edición:	1886.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-8	Fa sostenido menor [tratamiento polifónico]
A	a1	9-22	Fa sostenido menor [de I a III]
	a2	23-29	Fa sostenido menor [de I a I]
B	b1	29-44	Fa sostenido menor [IV ₇] a Mi Mayor
	b2	44-58	Fa sostenido menor [de IV ₇ , a I]
A'	a3	59-72	Fa sostenido menor [de I a III]
	a4	73-79	Fa sostenido menor [de I a I]
Coda	Coda 1	79-87	Fa sostenido menor [de I a V ₇], con citas de b1
	Coda 2	88-96	Fa sostenido menor [de I a I], con citas de a1

Véase el registro anterior para información relativa al dedicatorio de la obra y algunas características comunes a los Opp. 48 y 49.

Este nocturno, junto con el Op. 48, fue mencionado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril de 1889. Refiriéndose específicamente al Op. 49, Felipe Pedrell escribió:

[...] Me encantan esos dos deliciosos Nocturnos en *Sí menor* y en *Fa sostenido menor* de su Op. 48 y 49 [...]. Más notable si cabe es el segundo en el arte de dar valor episódico a las ideas expuestas en el tema o sugeridas por él, que su autor *dice* con sencilla expresión dolorosa mientras el ambiente armónico que le dan las partes y el originalísimo bajo acompañante comunicanle cierto penoso desasosiego interior en medio de la compungida pero natural sencillez.

Encanta y transporta, verdaderamente, aquella inspirada desinencia armónica *sol natural*, convertida en *sol sostenido* [cc. 16-18], antes de estallar el arranque dramático del primer miembro del tema, que se extingue dulcísimo en la dominante, sin nota sensible, del relativo mayor del tono principal (*Fa sostenido*).

En el revestimiento armónico de la mayor parte de las obras de Castro no se nota la singularidad ni la labor ingrata del que suda sangre para *extraordinarizarse*, si vale decirlo así: aquel revestimiento es una consecuencia de la idea del todo, como lo es en la obra general de los autores modernos de más nota [cursivas en el original].

Evidentemente los *Nocturnos* Opp. 48 y 49 poseen valores intrínsecos que despertaron el interés de los músicos de su tiempo. Considero que en realidad estos críticos saludaban con beneplácito al joven que con estas obras ya dejaba entrever su enorme potencial creativo. Empero, a Castro le quedaban más de dos décadas de actividad compositiva: un lapso considerable en el que habría de legarnos un cúmulo de obras acabadas y de espléndida factura. En retrospectiva, dentro de todo el catálogo de Castro, estos juveniles nocturnos han de tasarse como un par de obras en las que el compositor lucha por encontrar su propia voz. Son ante todo unas agradables piezas que nos revelan a un Castro muy preocupa-

do por demostrar que asistió a clases de contrapunto y que difícilmente se aparta del sentimentalismo fácil.

The image shows a musical score for piano solo, titled "1. Introducción, cc. 1-7." The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with the tempo marking "Andante." and the dynamic marking "p e legato". The second system includes dynamic markings "p", "m.f.", "espress.", "dolce", and "dim.". The score features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various articulations and phrasing slurs. The word "PIANO." is written vertically on the left side of the first system.

1. Introducción, cc. 1-7.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score includes various performance instructions and dynamics:

- System 1:** Starts with a *rall.* (rallentando) instruction. The first measure is marked *con espressione dolorosa*. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.
- System 2:** The first measure is marked *f* (forte), followed by *p* (piano) and then *f* again, with the instruction *appassionato* (passionately). The right hand has a more active melodic line.
- System 3:** The first measure is marked *f*, followed by *mp* (mezzo-piano) and *dolciss.* (dolcissimo). The right hand has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) instruction.
- System 4:** The first measure is marked *fff* (fortissimo), followed by *m.d.* (mezzo-dolce) and *dolciss.*, and finally *mp*. The right hand has a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) instruction.

2. Final de la introducción (c. 8) e inicio de A (a1, cc. 9-22; a2, c. 23), cc. 8-23.

con dolore
con passione
dolcissimo
dolciss.
f
appassionato

3. Final de A (cc. 28-29) e inicio de B (cc. 29-35), cc. 28-35.

m. s.
poco rall.
a tempo
m. s.

4. Final de B (cc. 56-59) e inicio de A' (cc. 59-63), cc. 56-63.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *dolce* (dolce). The second system begins with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). It includes a section with a dense chordal texture in the right hand and a simple bass line. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *ppp rall.* (pianissimissimo, rallentando), and *pppp* (pianissimissimo).

5. Coda 2 (con material de A'), cc. 88-96.



Première Polonaise

RICARDO CASTRO

Composiciones para Piano



Op. 30. No. 1. Valse Sentimentale. 8 0,75
Op. 30. No. 2. Barcarolle 0,75

OBRAS PÓSTUMAS

Première Polonaise. 1,00
Deuxième Polonaise. 1,00
Scherzetto 0,75
Danza de Salón 0,75
Danza Frívola 0,75

PIANO Y CANTO

Chanson d'automne.
Paroles de E. Favin 1,25



Gran Repertorio de Música · Almacén de Pianos é Instrumentos

ENRIQUE MUNGUÍA · EDITOR

MÉXICO, Vergara No. 6 · GUADALAJARA, San Francisco No. 14
BERLIN · BRUSSELS · BREITKOPF & HARTEL · LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

Propiedad del editor para todos los países
Deposited conform à la ley - Copyright 1901 by Breitkopf & Härtel, New York

Portada de *Première Polonaise*. Piano solo.

Première Polonaise

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	158 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABCA'B'A''.
Dedicatoria:	-
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 108.
Año de composición:	c 1885
Año de edición:	1911.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-19	La bemol mayor [V]
A	a1	20-31	La bemol mayor [de I a I]
	a2	32-45	La bemol mayor [de III a I]
B	b1	46-61	Re mayor [de V ₇ a I]
C	c1	62-72	Do sostenido menor – La bemol mayor
		73-82	Do sostenido menor – V ₇ de La bemol mayor
	83-90	Cita de la introducción [V ₇ de La bemol mayor]	
A'	a1	91-102	La bemol mayor [de I a I]
	a2	103-116	La bemol mayor [de III a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B'	b1	117-132	Re bemol mayor [de I a I]
		132-142	Transición con cita de material de la introducción
A''	al'	143-158	La bemol mayor [de I a I]

Estrenada el 5 de agosto de 1885, junto con el *Primer nocturno en Si menor*, Op. 48. Refiriéndose a estas dos composiciones, *El Diario del Hogar* del 11 de agosto publicó:

¿Pero no es *Cherubino* el que se sienta después al piano? No: es Ricardo Castro que tiene la juventud, la buena presencia, el porte elegante y... el aspecto de enamorado del paje de Beaumarchais. Al pulsar los primeros acordes el paje se convierte en un Titán artístico, ejecutando soberbiamente un Nocturno y una Polonesa de su composición, demostrando ser un pianista *hors ligne* y un compositor de suma inspiración.

La obra muestra un planteamiento estructural análogo a la forma sonata si se considera la sección C como un desarrollo con nuevos materiales temáticos y A'' como coda. Entre las secciones A y B se produce una modulación a la tonalidad antipódica (esto es, de La bemol mayor a Re mayor). Al final de A el compositor asciende cromáticamente la tónica (La bemol – La natural) para inmediatamente asumirla como dominante de la nueva tonalidad (Re mayor) tanto en el bajo como en la melodía de la mano derecha (véase ejemplo 4).

Tal como lo indica su aire, estamos ante una pieza de carácter decidido y resuelto, con una buena dosis de optimismo y brillantez, pero sin llegar a lo sobrecargado.

The image shows a musical score for piano solo, consisting of three systems of staves. The first system is labeled "Piano." and "Allegro deciso." with a tempo marking of "p allegrement". The music is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first system features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a dynamic increase from "p" to "cresc." (crescendo), then "mf" (mezzo-forte), "f" (forte), and finally "ff" (fortissimo). The piece concludes with a final chord marked "8.....".

1. Inicio de la introducción, cc. 1-11.

2. Final de la introducción (cc. 17-19) e inicio de la sección A (cc. 20-26), cc. 17-26.

3. Sección A (a2), cc. 32-37.

Musical score for piano solo, measures 44-50. The score is in two systems. The first system shows a melodic line in the right hand with a *rit.* marking and a *p* dynamic. The second system shows a more rhythmic accompaniment in both hands with markings for *cresc.*, *accel. un poco*, and *ffa tempo*. The tempo is marked *Sostenuto cantabile.* and *p appassionato sempre steco il accomp.*

4. Fin de a2 (cc. 44-45) e inicio de B (cc. 46-50), cc. 44-50.

Musical score for piano solo, measures 62-68. The score is in two systems. The first system shows a melodic line in the right hand with a *dolce espress.* marking. The second system shows a more rhythmic accompaniment in both hands with a *p* dynamic.

5. Inicio de C, cc. 62-68.



Deuxième Polonaise.
Piano solo

Deuxième Polonaise

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi mayor.
Extensión:	107 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA' – CD – A''B'A''' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 109.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1911.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-3	Mi mayor [V ₇]
A	a1	3-8	Mi mayor [de I a V]
	a2	9-13	Mi mayor [de I a I]
B	b1	14-24	Mi mayor [de II ₇ a V ₇ , pasando por la tónica menorizada]
A'	a1	25-29	Mi mayor [de I a V]
	a2	30-34	Mi mayor [de I a I]
C	c1	35-50	La mayor [de I a I]
D	d1	51-60	De Fa sostenido menor a Sol sostenido menor
	d2	60-66	De Mi bemol mayor [V enarmonizado de Sol sostenido menor] a La bemol mayor. Modulación a Mi mayor por nota común enarmonizada (cc. 66-67).

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A''	a1	67-71	Mi mayor [de I a V]
	a2	72-76	Mi mayor [de I a I]
B'	b1	77-87	Mi mayor [de II ₇ a V ₇ , pasando por la tónica menorizada]
A'''	a1	88-92	Mi mayor [de I a V]
	a2'	93-102	Mi mayor [de I a I]
Coda		102-107	Coda con material de a1

No se localizaron referencias a su estreno⁵⁵. Por otra parte, se aprecian ciertas correspondencias con la *Polacca brillante* en Mi mayor, Op. 72, J 263 “L'hilarité” de Carl Maria von Weber. Tómese en cuenta que Ricardo Castro ejecutó en el concierto del 10 de abril de 1890 la *Polonaise brillante*, S. 455 que consiste en el arreglo de Liszt para piano y orquesta de la citada pieza de Weber.

⁵⁵ Esta pieza y la anterior fueron exhumadas e interpretadas brillantemente en tiempos modernos por el maestro pianista Luis Enrique Reyes Flores (1994) en su examen recepcional de licenciatura celebrado el 18 de noviembre de 2018 en la Sala Xochipilli de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su programa también incluyó la *Polonaise pour piano*, Op. 11. Complementó su interpretación con un solvente trabajo de investigación enfocado en las tres polonesas para piano solo de Castro. Un encomiable interés en este legado tanto desde la dimensión interpretativa como teórica. Desde estas líneas le doy la bienvenida a este berenjenal que es la investigación en el ámbito de la musicología histórica. Véase: Reyes Flores, Luis Enrique. *Las polonesas de Ricardo Castro: un acercamiento a la interpretación de su obra pianística*. Tesis de licenciatura. Alejandro Ávila Uriza, María Angélica Romero Franco (dirs.). Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of four systems of music. The first system is marked "Piano." and "Con fuoco." (with fire). The second system is marked "f brillante" (brilliantly) and "più f" (more forte). The third system is marked "cresc." (crescendo). The fourth system is marked "p grazioso" (piano, gracefully). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

1. Introducción (cc. 1-3) y sección A (cc. 4-13), cc. 1-13.



2. Inicio de B, cc. 14-17.



3. Inicio de C, cc. 35-40.



4. Inicio de D, cc. 51-58.



5. Final de D (c. 66) e inicio de A' (cc. 67-68), modulación por nota común enarmonizada, cc. 66-68.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a complex sixteenth-note pattern, marked with a forte dynamic (*ff*) and an acceleration instruction (*accel.*). The bass clef staff provides harmonic support with chords. The second system continues the treble clef pattern and introduces a bass clef staff with a sixteenth-note pattern, marked with a forte dynamic (*ff*) and a fortissimo, precipitato instruction (*fff e precipitato*). The third system features a treble clef staff with a sixteenth-note pattern and a bass clef staff with a sixteenth-note pattern, marked with a fortissimo dynamic (*fff*). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

6. Final de A'' (c. 101) y coda (cc. 102-107), cc. 101-107.



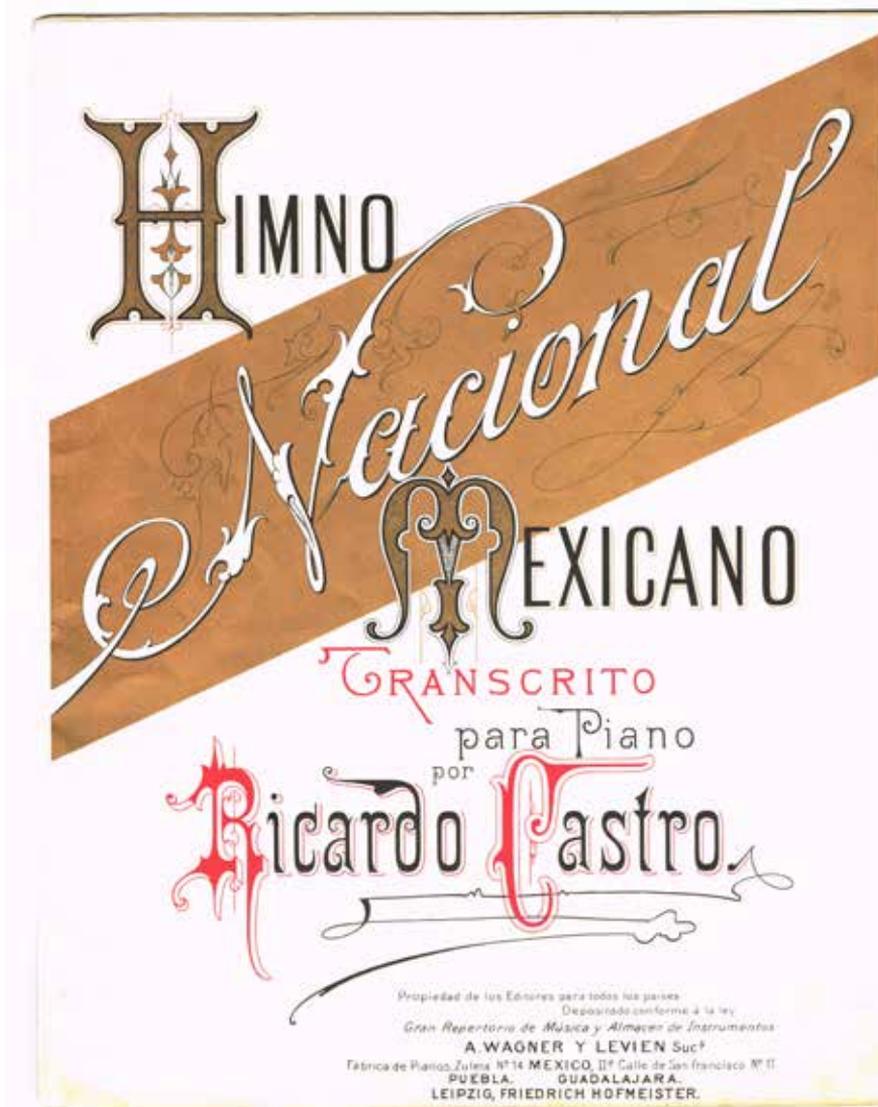
*Himno Nacional Mexicano.
Transcrito para piano
por Ricardo Castro*



Portada del *Himno Nacional Mexicano*. Transcrito para piano por Ricardo Castro.



Portada interior del *Himno Nacional Mexicano*, con dedicatoria.



Segunda portada interior del *Himno Nacional Mexicano*. Transcrito para piano por Ricardo Castro.



Contraportada del *Himno Nacional Mexicano*. Transcrito para piano por Ricardo Castro.

*Himno Nacional Mexicano.**Transcrito para piano por Ricardo Castro*

Instrumentación:	Piano solo.
Extensión:	202 cc.
Estructura formal:	Poliseccional.
Dedicatoria:	Al patriota General Porfirio Díaz, presidente de la República Mexicana.
Editor:	A. Wagner y Levién, México
Grabador:	Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.
Número de plancha:	36.
Año de composición:	a 1885.
Año de edición:	h 1886.

Material temático	Compás	Región tonal
Introducción.	1-9	Mi bemol mayor [de I a #IV _{dis7}]. Con la cabeza del tema del coro y trémolo en mano izquierda.
	9-28	Mi bemol mayor [de #IV _{dis7} a I]. Con la cabeza del tema del coro con tratamiento imitativo.
	28-37	Material análogo a los cc. 1-9.
Himno [Grandioso]	37-49	Mi bemol mayor [de I a I]. Tema del coro: "Mexicanos al grito de guerra...".
[Estrofa]	49-67	Mi bemol mayor [de V ₇ a V ₇]. Tema de la estrofa: "Ciña, ¡oh patria!, tus sienes de oliva...".

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Material temático	Compás	Región tonal
[Coro]	67-83	Mi bemol mayor [de V ₇ a V ₇]. Cita del inicio del tema del coro (incompleto) repartido en ambas manos; arpegios con pase de pulgar en mano derecha.
	83-95	Mi bemol mayor [de I a I]. Tema del coro en mano derecha; arpegios sin pase de pulgar la misma mano.
[Estrofa]	95-103	Mi bemol mayor [de V ₇ a V]. Tema de la estrofa (completo) con octavas quebradas y arpegios sin pase de pulgar en mano derecha.
	104-121	Sol mayor. Tema de la estrofa (incompleto); arpegios con y sin pase de pulgar.
	122-127	Do mayor. Tema de la estrofa (incompleto) en mano izquierda con acordes repetidos en mano derecha.
	128-141	Mi bemol mayor. Tema de la estrofa (incompleto) en mano izquierda; melodía acompañada.
	142-149	Re mayor. Tema de la estrofa (incompleto) en ambas manos.
	150-156	La bemol mayor. Tema de la estrofa (incompleto) en ambas manos.
[Coro]	158-166	La bemol mayor. Tema del coro (incompleto) en mano izquierda; trémolo en mano derecha.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Material temático	Compás	Región tonal
[Estrofa]	166-176	Tema de la estrofa (incompleta) en mano izquierda. Pasaje octavas [cc. 176-184] hacia Mi bemol mayor.
[Coro] Grandioso	185-196	Tema del coro (completo) con tratamiento acordal y octavas. Incluye un ossia con el mismo tema facilitado hasta el final, incluyendo la coda.
Coda	196-202	

Al igual que muchos pianistas compositores decimonónicos, Castro ya había comprobado la enorme efectividad de las fantasías virtuosísticas sobre temas operísticos e himnos nacionales, cuya ejecución invariablemente le aseguraba un frenético éxito entre el público⁵⁶. Desde inicios del mismo año 1885 causó furor con su propio arreglo sobre la fantasía del Himno Nacional de Brasil de Gottschalk. Así pues, no es extraño que decidiera hacer una transcripción para piano solo del Himno Nacional Mexicano.

La dedicatoria responde a la cercanía de Castro con Porfirio Díaz y su gabinete. Al ser una de las figuras más descollantes del panorama cultural de su tiempo, el compositor se desenvolvió con naturalidad en las altas esferas políticas, lo que le aseguró la protección del dictador.

La obra fue interpretada por primera vez el 23 de noviembre de 1885 en el concierto de despedida realizado en la Sociedad Filarmónica Francesa por la soprano ligera Rosa Palacios, quien partía a Europa (*El Diario del Hogar*, 25 de noviembre de 1885).

La Patria Ilustrada del 29 de noviembre de 1885 informa que Castro tocó como *encore* “[...] una fantasía, composición suya, sobre el Himno Nacional con aquella maravillosa ejecución que le distingue, dejando admirados a sus oyentes”.

⁵⁶ Para ampliar este aspecto de la praxis pianística decimonónica, véase: Isacoff, Stuart. *Una historia natural del piano: de Mozart al jazz moderno*. Mariano Peyrou (trad.). Madrid, Turner, 2013 y Siepmann, Jeremy. *El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes*. Dora Castro (trad.). Barcelona, Robinbook, 2003.

Con esta pieza Castro cosechó ruidosos triunfos. La interpretó el 26 de diciembre de 1885 en el concierto realizado en el Teatro Nacional. *La Patria* del 31 de diciembre del mismo año señala:

El concierto terminó con una *Transcripción del Himno Nacional Mexicano* compuesta y ejecutada por Ricardo Castro que la tocó con incomparable brío y elegancia. La entusiasmada concurrencia llamó a la escena al inmejorable compositor y ejecutante, para tributarle una última salva de aplausos.

Editado en 1886 por la casa Wagner y Levién, Sucs. (*Verzeichniss de im Jahre 1886 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1886, pág. 49). Asimismo, en la Ilustración Musical Hispano-Americana del 23 de abril de 1889 Pedrell consideró esta transcripción “tan grandiosa que reviste las proporciones y las grandilocuencias de una verdadera epopeya sinfónica”.

El origen del Himno Nacional Mexicano se remonta al 12 de noviembre de 1853, cuando fue lanzada la convocatoria gubernamental del concurso para la letra y la música del mismo. El ganador del certamen poético fue Francisco González Bocanegra (1824-1861) y de la composición musical el catalán Jaime Nunó Roca (1824-1908). El estreno oficial tuvo lugar el viernes 15 de septiembre de 1854 en el Gran Teatro de Santa Anna⁵⁷. Durante la segunda mitad del siglo XIX se realizaron numerosos arreglos, adaptaciones, fantasías y transcripciones sobre el Himno Nacional Mexicano, tanto para piano como para diversas formaciones instrumentales.

La oficialización del Himno Nacional Mexicano no tuvo sino lugar hasta 1943 por decreto del presidente Manuel Ávila Camacho⁵⁸. En 1984 fue decretada la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales, la cual regula las características, difusión

⁵⁷ Véanse: Vv. Aa. *Álbum del Himno Nacional Mexicano*. Alfonso García Macías (pról.). México, Miguel Ángel Porrúa, Librero-Editor, 1983; Jiménez Codinach, Guadalupe. *La guía del Himno Nacional Mexicano*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

⁵⁸ Otero Muñoz, Ignacio. “Un recuerdo para sus autores de gloria, Himno Nacional: México, dueño y señor” en *AapaUnam. Academia, Ciencia y Cultura*. Vol. 3, No. 1. México, Asocia-

y uso de estos símbolos patrios. Esta ley dedica su capítulo quinto a lo relacionado con la ejecución y difusión del Himno Nacional Mexicano y en su artículo 39 señala que “queda estrictamente prohibido alterar la letra o música del Himno Nacional y ejecutarlo total o parcialmente en composiciones o arreglos”⁵⁹.

Hemos juzgado conveniente el comentario anterior para manifestar que, dado el marco legal vigente, el *Himno Nacional Mexicano transcrito por Ricardo Castro* no puede ser interpretado, grabado o difundido, debido a que estas acciones constituyen una transgresión a la legislación. Por tanto, queda abierto un debate relacionado con la aplicación de esta ley y su afectación al patrimonio musical de México.

Moderato.

PIANO.

The image shows a musical score for the introduction of the Mexican National Anthem, measures 1-6. The score is in 12/8 time, B-flat major, and features a piano accompaniment with a melody in the right hand. Dynamics include pp, p, and pp cresc. poco.

1. Introducción, cc. 1-6. Tema del coro en mano derecha.

ción Autónoma del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, enero-marzo 2011, pp. 29-31.

⁵⁹ La última reforma de esta ley fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 30 de noviembre de 2018. *Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales*. México, Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2018. [En línea, ref. 19 de marzo de 2020]. Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/213_301118.pdf

Musical score for piano, measures 22-27. The score is in 3/8 time and features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). The piece concludes with a decrescendo (*dim.*) and a legato marking.

2. Introducción, cc. 22-27. Tema del coro con tratamiento imitativo.

HIMNO.
Grandioso.

Musical score for piano, measures 38-43. The score is in 3/8 time and features a grandioso (*fff*) section with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include fortissimo (*fff*) and meno *f*. The piece concludes with a decrescendo (*dim.*).

3. Presentación del tema del coro ("Mexicanos al grito de guerra..."), cc. 38-43.



4. Presentación del tema de la estrofa ("Ciña, ¡oh patria!, tus sienes de oliva..."), cc. 49-51.



5. Tema del coro en el registro central con figuraciones de arpegios, cc. 67-72.

rall. poco *pp a tempo e ben marcato il canto*

ben marcato il canto sempre pp

6. Tema del himno con arpeggios en mano derecha, cc. 83-86.

pp dolciss.

7. Tema de la estrofa con figuraciones de arpeggios en mano derecha (cc. 104-106), cc. 103-106.

pp con espressione

doletiss.

cresc.

8. Reelaboración de la cabeza del tema de la estrofa, cc. 129-136.

pppp

ppp lentano

sempre ppp

cresc. poco

9. Tema del coro en tonalidad de subdominante (La bemol mayor), cc. 157-168.

The image displays a musical score for piano accompaniment, organized into four systems. The first system is marked *Grandioso.* and *fff*. The second system is marked *Facilitado* and *fff*. The score features complex textures with dense chords and intricate rhythmic patterns, particularly in the right hand of the first system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like *fff* and *ff*.

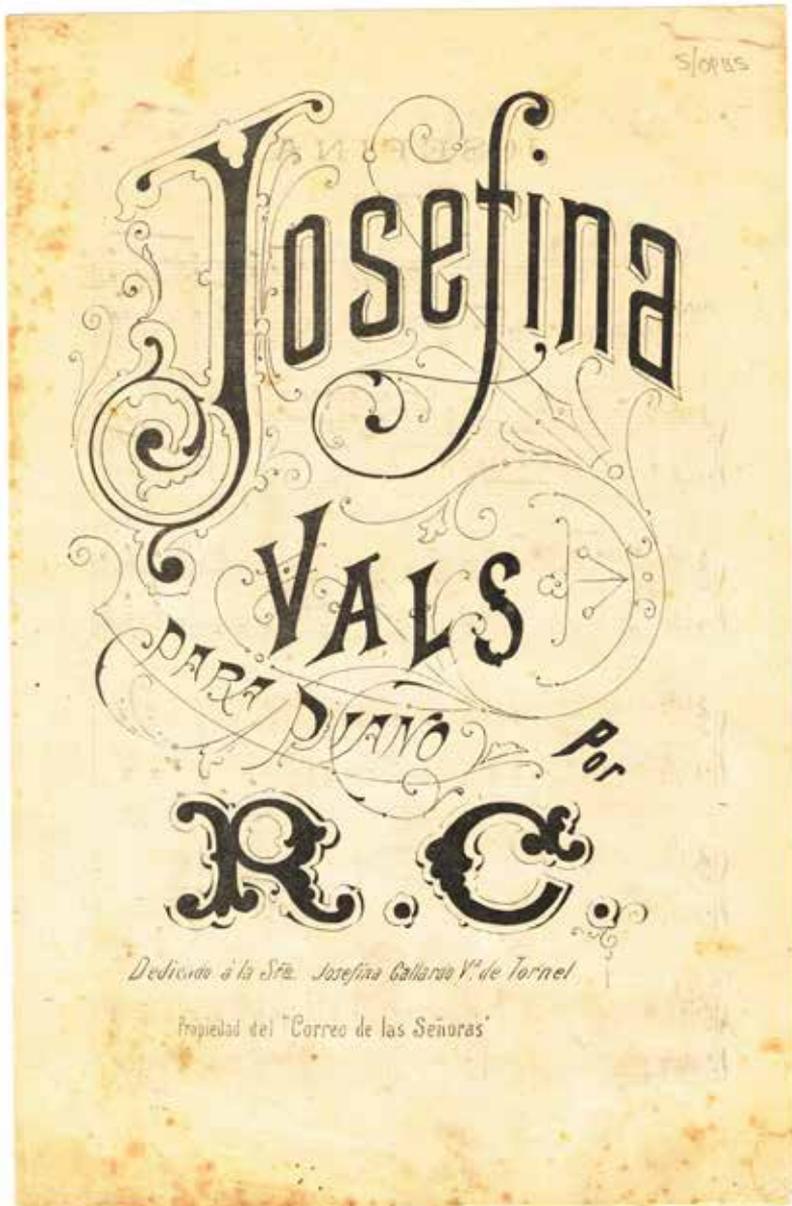
10. Coro final con variante facilitada, cc. 185-190.

The musical score consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes the following markings and features:

- System 1:** Starts with *ff marcato*. The right hand has a dense, rhythmic texture of chords and arpeggios. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking *cresc. e accelerando un poco* appears at the end of the system.
- System 2:** Starts with *ff*. The right hand continues with a similar rhythmic texture. A dynamic marking *cresc. e accelerando un poco* appears at the end of the system.
- System 3:** Starts with *Presto fff martellato e precipitato*. The right hand features a very dense, rapid texture of chords and arpeggios. The left hand has a steady accompaniment. A first ending bracket labeled '8' is present.
- System 4:** Starts with *Presto e precipitato*. The right hand has a more melodic line with some chords. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking *ff* is present. A second ending bracket labeled '5' is present.
- System 5:** The right hand has a steady accompaniment of chords. The left hand has a melodic line. A dynamic marking *ff* is present. A first ending bracket labeled '8' is present.
- System 6:** The right hand has a steady accompaniment of chords. The left hand has a melodic line. A dynamic marking *ff* is present. A second ending bracket labeled '5' is present.

11. Final del tema del coro (cc. 194-195), coda 1 (cc. 196-198) y coda 2 (cc. 199-202), cc. 194-202.

Josefina



Portada de *Josefina*. Vals para piano por Ricardo Castro.

Josefina
Vals para piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi mayor.
Extensión:	349 cc.
Estructura formal:	Introducción – Vals 1 – Vals 2 – Vals 3 – Vals 1 – Coda.
Dedicatoria:	A la Sra. Josefina Gallardo Vda. de Tornel.
Editor:	Propiedad de “El Correo de las Señoras”.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	a 1885.
Año de edición:	1885.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-26	Mi mayor [de I a V ₇]
Vals 1	a1	27-42	Mi mayor [de I a I]
	a2	43-58	Mi mayor [de I a III]
	b1	58-74	Mi mayor [de II a V]
	a1	75-90	Mi mayor [de I a I]
	a2	90-106	Mi mayor [de I a III]
Vals 2	c1	107-118	La bemol mayor [de I a I]
	c2	119-130	La bemol mayor [de I a I]
	d1	131-146	La bemol mayor [de V ₇ a III menor]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Vals 2	d2	147-162	La bemol mayor [de V ₇ a III mayor]
	d3	162-182	La bemol mayor [de II a V]
	c1	183-194	La bemol mayor [de I a I]
	c2	195-206	La bemol mayor [de I a I]
Vals 3	e1	207-222	Re bemol mayor [de V ₇ a I]
	f1	223-238	Sol bemol mayor [de V ₇ a I]
	g1	238-254	Si mayor [de I a I]
		255-265	Compases de unión
Vals 1	a1	266-281	Mi mayor [de I a I]
	a2	282-297	Mi mayor [de I a III]
	b1	297-313	Mi mayor [de I a V]
	a1	314-329	Mi mayor [de I a I]
	a2	330-344	Mi mayor [de I a I]
Coda		345-349	Mi mayor [de I a I]

Publicado en noviembre de 1885 en la “Gaceta de las Damas” de *El Correo de las Señoras*, como anunció el mismo periódico del día 29:

“JOSEFINA”. Este es el título del wals con que obsequiamos a nuestros suscritores. Siempre deseosos de dar a conocer las producciones nacionales, hoy publicamos una hermosa pieza musical del reputado pianista Ricardo Castro. El wals a que nos referimos no puede ser más bello, elegante y de un gusto exquisito [sic]; es una verdadera inspiración digna de la inteligente escritora a quien está dedicado.

La aristocrática dama que presta su nombre a este vals, fue también dedicataria de la obra más célebre de Castro: el *Caprice-Valse*, Op. 1 (1893).

JOSEFINA.

VALS.

The image shows the first system of a piano score. It is labeled 'PIANO' on the left. The tempo is marked 'Moderato'. The music is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The system concludes with a double bar line.

1. Introducción, cc. 1-7.

The image shows the second system of the piano score, labeled 'Vals.' at the beginning. It is in 3/4 time and the key signature has three sharps. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The system concludes with a double bar line.

2. Inicio del vals 1, cc. 27-32.3.



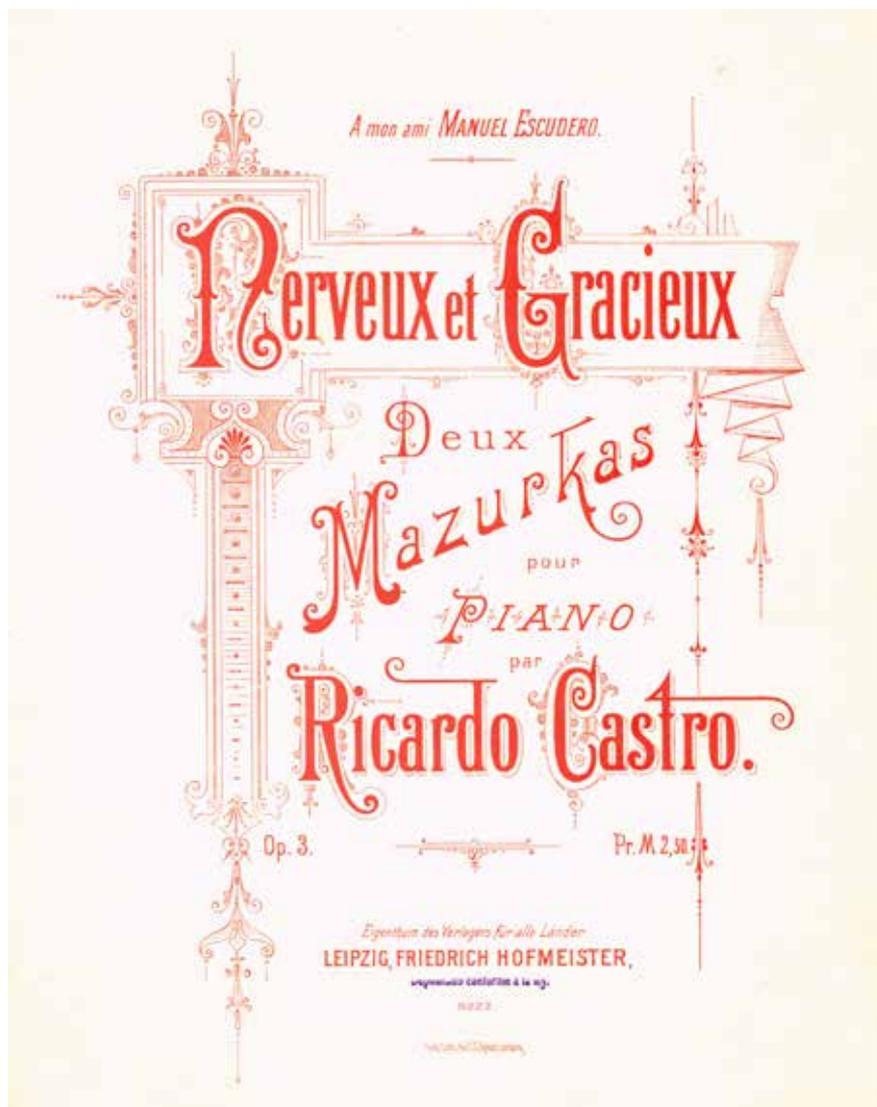
3. Inicio del vals 2, cc. 107-119.



4. Inicio del vals 3, c. 207, cc. 204-216.



Nerveux et Gracieux.
Deux mazurkas pour piano,
Op. 3



Portada de *Nerveux et Gracieux. Deux mazurkas pour piano, Op. 3.*

Deux mazurkas pour piano, Op. 3
1^{er} mazurka en Mi b mineur [Nerveux]

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi bemol menor.
Extensión:	96 cc.
Estructura formal:	ABA'A'.
Dedicatoria:	À mon ami Manuel Escudero.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8222.
Año de composición:	a 1889.
Año de edición:	1892.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-9	Mi bemol menor [de VI a I].
	a2	9-17	Mi bemol menor [de VI a I].
B	b1	18-32	Do bemol mayor [de I a IV].
	b2	34-46	Do bemol mayor [de I a IV]. (c. 33 de unión).
A'	a1	46-54	Mi bemol menor [de VI a I].
	a3	54-62	Mi bemol menor [de VI a #IV _{dis7}].
		62-74	Transición con materiales derivados de a1.
A''	a1	74-82	Mi bemol menor [de VI a I].
	a2'	82-96	Mi bemol menor [de VI a I].

El barítono Manuel Escudero fue un barítono amigo y colaborador musical de Castro al menos desde 1885. En diciembre de 1886 estrenó un *Salve Regina* -hoy perdido- compuesto por Castro con ocasión de las festividades de la Inmaculada Concepción y de la Virgen de Guadalupe. *El Diario del Hogar* del 16 de diciembre reporta: “[...] La bellísima voz de Manuel Escudero resonó en los ámbitos del templo causando mucho efecto en la hermosa *Salve Regina* de Castro que fraseó con admirable delicadeza y fervor religioso”.

También realizó el 9 de abril de 1887 el estreno del *Ave Verum pour chant avec accompagnement d'orchestre ou piano*, Op. 4, como reporta *El Diario del Hogar* del 14 de abril del mismo año:

Manuel Escudero cantó con indecible sentimiento místico una preciosa *Ave Verum*, composición de Ricardo Castro, con acompañamiento *obligato* de violonchelo, ejecutado por Luis David con suma elegancia. Esta pieza hace honor a Ricardo Castro, pues es un pensamiento musical lleno de inspiración y originalidad, y la interpretación que le dio Manuel Escudero, para quien su autor lo escribió, realzó todavía su mérito.

En el plano formal, en sus mazurkas Castro maneja habitualmente las estructuras ABCAB o ABACABA. Sin embargo, tanto en esta pieza como en su homóloga Op. 3, No. 2 [Gracieux], se tiene que las secciones correspondientes a la parte C no presentan ningún contraste temático, sino que más bien son pasajes de transición tonalmente inestables contruidos con elementos de la sección A.

Joel Almazán ha reflexionado sobre las relaciones tonales a distancia de tritono de esta mazurka que, como bien señala, ofrece un planteamiento armónico de gran interés⁶⁰, particularmente en las secciones A. Precisamente la tónica de la obra y su cuarto grado ascendido forman el intervalo Mi bemol – La natural, el cual tiene una función relevante en la obra.

⁶⁰ Almazán, Jorge. “Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro” en *Heterofonía, revista de investigación musical*. Nos. 136-137. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 2007, pp. 28-34.

Allegretto caprichoso.

PIANO. *p scherz.*

The image shows the first system of a piano solo score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Allegretto caprichoso.' The first measure of the treble staff is marked with a piano dynamic (*p*) and a scherzando character (*schierz.*). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with some grace notes. The second system continues the piece, with a forte dynamic (*f*) marking the beginning of a new phrase.

1. Inicio de sección A, cc. 1-8.

Cantabile.

pp con espressione e legato *f appassionato*

p legg. *scherzando* *p dim.* *p espressivo*

The image shows the second system of a piano solo score, divided into three systems. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Cantabile.' The first system of this section is marked with a pianissimo dynamic (*pp*) and the instruction 'con espressione e legato'. The second system is marked with a forte dynamic (*f*) and 'appassionato'. The third system is marked with a piano dynamic (*p*) and 'legg.' (leggiero), followed by 'scherzando' and 'p dim.' (piano diminuendo). The final system is marked with a piano dynamic (*p*) and 'espressivo'. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties, typical of a cantabile movement.

2. Inicio de sección B, cc. 18-37.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. The first system includes dynamics *mf*, *staccato*, *ff*, *f*, and *piu f*. The second system includes *ff*, *cresc. molto ed accel.*, *ff*, *staccato e dim.*, *p*, and *schers.*. The third system includes *pp*, *dolcis.*, *meno p*, *dim.*, and *p*. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and staccato markings.

3. Final de A' (cc. 60-62), pasaje de transición (cc. 62-74) e inicio de A'' (c. 74), cc. 60-74.

Deux mazurkas pour piano, Op. 3
 2^{ème} mazurka en Mi mineur [Gracieux]

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi menor.
Extensión:	68 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	À mon ami Manuel Escudero.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8222.
Año de composición:	a 1889.
Año de edición:	1892.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Mi menor [de I a #VIII _{dis7}].
	a2	9-16	Mi menor [de I a I].
B	b1	17-24	Do mayor [de I a II ₇].
		25-32	Do mayor [de I a #IV] (*)
	33-47	Transición con materiales derivados de a1.	
A'	a1	48-55	Mi menor [de I a #VIII _{dis7}].
	a2'	56-68	Mi menor [de I a I].

Esta pieza presenta determinadas particularidades armónicas que por su naturaleza resultan llamativas en la obra de Castro. Al igual que la mazurka anterior, el compositor hace uso recurrente del tritono y es evidente que busca explotar su sonoridad y sus posibilidades armónicas. Ya en el primer tiempo de c. 1, se aprecia

al intervalo Mi – La \sharp ; en el c. 2, Re \sharp – La; en el c. 5, al prolongarse las voces extremas, en las voces internas puede escucharse con claridad el intervalo Mib – La.

La primera parte de la sección B, en tonalidad de Do mayor, concluye en Fa sostenido mayor (c. 24), lo que supone una nueva modulación a distancia de tritono. Habiendo llegado a Fa sostenido mayor en el c. 24, es necesario recuperar la tonalidad de Do mayor. Sin embargo, el compositor realiza la modulación de tal manera que resulta atípica en toda su producción y que podría considerarse académicamente incorrecta, pues no resuelve la dominante secundaria (V $_7$ del V $_7$ de Do mayor). En otras palabras, el acorde formado en la última parte del c. 24 exige una resolución que no llega. Lo anterior nos lleva a cuestionar si estamos ante una audacia armónica propia de la experimentación juvenil o ante una errata, pues aún en sus obras más avanzadas, Castro realiza sus resoluciones observando la jerarquización y funcionalidad de los grados propias de la sintaxis armónica tradicional.

Con Grazia.

PIANO.

1. Inicio de sección A, cc. 1-12.

The image shows a musical score for piano solo, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *p e dolce*. The second system is marked *cresc.* and *din.*. The third system is marked *p*. The music features flowing eighth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

2. Inicio de sección B, cc. 17-28. Modulación a Fa sostenido mayor en c. 24 y recuperación de la tonalidad hacia el c. 25.



*Ballade en sol mineur
pour piano, Op. 5*

A Monsieur Eugén D'Albert.

Ballade
en sol mineur
pour Piano

par

RICARDO CASTRO.

Op. 5.

Pr. M 4.-



Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Ballade en sol mineur pour piano, Op. 5

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol menor.
Extensión:	224 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA'B'A''B''A'''A'''' – Coda.
Dedicatoria:	À Monsieur Eugen D'Albert
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig
Grabador:	Stich un Druck C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8223.
Año de composición:	a 1889.
Año de edición:	1892.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-18	Sol menor
A	a1	19-25	Sol menor [de I a V]
	a2	26-33	Sol menor [de I a I]
	a3	34-42	Sol menor [de I a I]
	a4	43-55	Sol menor [de I a I] con citas de a1 en mano izquierda
	a1'	56-63	Sol menor [de I a I] con material de a1 a la octava
B	b1	63-73	Sol menor [de I a IV]
	b2	73-81	Sol menor [de IV a V]
		81-91	Transición hacia la tonalidad relativa [I a III]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a5	92-111	Si bemol mayor [de I a V ₇]
	a6	112-116	Si bemol mayor [de I a I]
B'	b3	116-122	Si bemol mayor [de I a IV]
	b4	122-137	Transición hacia Sol menor
A''	a7	138-147	Sol mayor [de I a I]
B''	b5	147-152	Sol mayor a Sol menor
A'''	a4	153-169	Sol menor [de I a I] con citas de a1 en mano izquierda; pedal de dominante cc. 165-169
A''''	a1	170-176	Sol menor [de I a V]
	a8	177-189	Sol menor [de I a V]
Coda		190-224	Con citas de b1

Una de las figuras de mayor influencia en la carrera de Castro fue el también pianista y compositor Eugen D'Albert (1864-1932). En abril de 1890 el alumno de Liszt ofreció seis conciertos en la capital mexicana flanqueado nada menos que por Pablo Sarasate (1844-1908) y Bertha Marx (1859-1925)⁶¹. En el último de los conciertos, D'Albert interpretó *Una hoja de álbum* de Castro⁶².

En palabras de Rubén M. Campos, estos conciertos significaron “una revelación para los pianistas y violinistas mexicanos y el principio de una evolución en el arte de interpretar la música y

⁶¹ Se realizaron los días 6, 8, 10, 12, 13 y 15 de abril de 1890 en el Teatro Nacional. Para conocer los programas de las obras ejecutadas y otros detalles relativos a esta serie de conciertos véase: Álvarez Meneses, R. *El compositor mexicano...*, pp. 138-141.

⁶² Se trata de la obra publicada en el Álbum Musical de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1889. La misma pieza fue editada en 1903 por la casa parisina Alphonse Leduc como el primero de los *Trois pensées musicales pour piano*, Op. 8, bajo el título de *Appassionato* y dedicado al poeta Luis G. Urbina. La pieza interpretada por D'Albert no debe confundirse con el primero de los *Six préludes pour piano*, Op. 15, intitulado *Feuille d'album*, pues este ciclo no fue publicado sino hasta 1903.

en la técnica de los instrumentos”⁶³. Por su parte, Olavarría y Ferrari considera que “esta brevísima serie de conciertos fue, como era de esperarse, brillantísima y en extremo beneficiosa para el conocimiento de la música de grandes maestros en México”⁶⁴.

La estancia de D'Albert y sus compañeros en la capital del país se extendió del 5 al 17 de abril de 1890. Evidentemente Castro asistió a los seis conciertos, pero más allá del obligado encuentro de cortesía, no existen evidencias de que hubiera recibido alguna clase magistral. Por tanto, deducimos que la influencia de D'Albert en el pianista mexicano fue precisamente a raíz de verlo tocar en directo y observar atentamente su manera de afrontar los grandes retos pianísticos, principalmente problemas técnicos y resolución de pasajes virtuosísticos, pero sobre todo, aspectos de mayor sutileza artística como los relacionados con el uso del pedal, sonoridad y cuestiones de fraseo y estilo.

La ejecución, la personalidad artística y la concepción musical de D'Albert causaron una enorme impresión en Castro, que durante el resto del año 1890 y todo 1891, prácticamente se retiró de los escenarios y de la vida pública para enfocarse arduamente al estudio personal del instrumento teniendo como único objetivo emular el arte pianístico de D'Albert. Cuando el mexicano reapareció en 1892, los críticos dieron cuenta de sus notables progresos, como detalla *El Tiempo* del 22 de junio de 1892:

[...] Quizá a D'Albert fue al primero a quien sorprendió muchos de los secretos del piano. Y decimos esto, porque creemos poder asegurar que desde que oímos a aquel eminente pianista, Castro ha adelantado notablemente, apropiándose varios de sus procedimientos. Muchas personas, en efecto, nos hablaron la noche del viernes de la semejanza notable que encontraron entre D'Albert y el pianista mexicano, semejanza que también encontramos nosotros y que hacemos constar con la más legítima satisfacción.

⁶³ Campos, Rubén M. *El folklore musical de las ciudades*. México, Secretaría de Educación Pública, 1930, p. 58.

⁶⁴ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México*. 2ª ed. México, Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895, p. 130.

De igual manera, Castro adquirió nuevos referentes de repertorio y paulatinamente fue superando la recurrente ejecución de piezas meramente virtuosísticas. Abandona al Liszt de las fantasías y transcripciones operísticas para descubrir al Liszt de las *Harmonies poetiques et religieuses*, S. 173, por ejemplo. Vuelve su mirada a Beethoven, Schumann, Rubinstein, Grieg, Paderewski, entre otros. Quizá el hecho más evidente del efecto de D'Albert fue que Castro se replanteara su propio universo creativo al grado de comenzar una nueva numeración de sus obras, reiniciando a finales de 1893 con el Op. 1 asignado a su célebre *Caprice-Valse*. A partir de ese momento, el virtuosismo de exhibición y la deslumbrante pirotecnia del teclado dejarán de ser su principal vía de expresión. Así pues, puede afirmarse que fue D'Albert el detonante de la primera madurez de Castro.

Durante su estancia en París, Castro volvió a escuchar a D'Albert, y al compararlo con el resto de pianistas que había podido ver en Europa, otorgó al pupilo de Liszt la primacía absoluta. Al oír al pianista en su madurez, Castro se impresionó tanto o más vivamente que en su juventud y opinó que “su ejecución tiene ahora una vida intensa [y] un poder de expresión que llega a lo fantástico”. Su admiración era tal que en su colaboración para *El Imparcial* del 25 de junio de 1906, titulada “Los pianistas célebres”, escribió:

Las interpretaciones de D'Albert son intensas e insuperables en lo que se refiere a la pasión y al sentimiento y en lo que se refiere a la intelectualidad, porque además carecen de convencionalismos y lo abarcan todo: la expresión, la sonoridad, el ritmo y el movimiento.

[Ignaz] Paderewski, tan personal y sugestivo; Emil [von] Sauer, audaz, brillante con sus sonoridades tempestuosas e imponentes; [Alfred] Reisenauer, ecléctico, profundo, pasional; [Moritz] Rosenthal, con su técnica fascinadora; [Ferruccio] Busoni con su ático clasicismo y [Frederic] Lamond y Harold Bauer y otros más, son dignos de la admiración universal.

Pero D'Albert, es superior a todos ellos, ocupa un lugar aparte. No sólo es más grande que los demás, sino que es único y no puede compararse más que a sí mismo.

Esta obra aparece citada como inédita en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril de 1889.

La introducción recrea un ambiente sobrio, contenido y un tanto vacilante y misterioso. El tema principal muestra un sugerente cromatismo que supone múltiples posibilidades armónicas. Poco a poco aflora el carácter rapsódico que llega a alcanzar cotas relevantes de clímax. Destacan las interesantes transiciones de las que se vale el compositor para articular las diferentes secciones, como la que se encuentra a partir del c. 83, en la que momentáneamente se escucha una escala de tonos enteros (véase ejemplo 4).

En el plano estructural pueden encontrarse procedimientos propios de la forma sonata, sobre todo si se considera la parte B' (cc. 116 y ss.) como un desarrollo. Evidentemente, cualquier analogía con el planteamiento sonatístico ha de asumirse con las debidas licencias.

Moderato a piacere.

The image displays a musical score for a piano solo piece. The tempo is marked "Moderato a piacere." The score is written in 9/4 time and B-flat major. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The second system shows a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and a final piano (*p*) section.

1. Introducción, cc. 1-6.

Andantino.
p con espressione



2. Inicio de A: a1, cc. 19-23.

Poco animato.
p



3. Inicio de B: b1, cc. 63-66.

cresc. poco



4. Transición hacia A', cc. 83-85.



5. A', a5 en la tonalidad relativa mayor, cc. 92-95.



6. A'': a7 en Sol mayor, cc. 138-141.



7. A''', recapitulación de a1, cc. 170-171.

Trois pensées musicales
pour piano, Op. 8

Trois pensées musicales pour piano, Op. 8

No. 1. Appassionato

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol sostenido menor.
Título alternativo:	Una hoja de álbum.
Extensión:	101 cc.
Estructura formal:	AA'A' - Coda.
Dedicatoria:	A Luis G. Urbina.
Editor:	Alphonse Leduc, París. Ediciones Mexicanas de Música, México.
Grabador:	Gravé chez Alphonse Leduc · Paris, Imp. Delpiéssente.
Número de plancha:	A.L. 10.796.
Año de composición:	a 1888.
Año de edición:	1903, 1991.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol sostenido menor [de I a V]
	a2	8-12	Sol sostenido menor
	a3	12-16	Mi bemol mayor [V enarmonizado de Sol sostenido menor]
	a4	17-22	Mi bemol mayor [de V a I]
		22-39	Reelaboración de materiales de a4 y a1 a manera de dueto entre la mano izquierda y la voz superior.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	39-47	Sol sostenido menor [de I a V]
	a2	47-51	Sol sostenido menor
	a4	52-57	Si mayor [III de Sol sostenido menor]
		57-68	Reelaboración de materiales de a4 y a1 (idem cc. 22 y ss.)
A''	a1	68-76	Sol sostenido menor [concluye en V]
	a2	76-80	Sol sostenido menor
		80-88	Reelaboración de material de a1
Coda	Coda 1	88-96	Con material de a4 en mano izquierda
	Coda 2	96-101	Con material de a1

Obra compuesta en 1888 y enviada por Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell a finales de ese año como pieza inédita compuesta expresamente para la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Fue distribuida de manera fraccionada con los números del 9 y 23 de abril de 1889 como suplemento musical de dicha revista bajo el título *Una hoja de álbum* (Álbum musical de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*). La revista barcelonesa refiere:

Con este número empieza la composición, titulada, *Una hoja de álbum para piano*, escrita expresamente para la ILUSTRACIÓN, por el distinguido e inspirado artista mexicano D. Ricardo de Castro [sic]. En el número próximo publicaremos su retrato acompañado de los datos biográficos correspondientes⁶⁵.

⁶⁵ "Nuestra Música" en *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona: Torres y Seguí, Año II, No. 30, 9 de abril de 1889.

UNA HOJA DE ALBUM

por
RICARDO CASTRO.

Allegro moderato M. M. $\text{♩} = 88$

PIANO. *p*

1. *Una hoja de álbum*. (Álbum Musical de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona, Torres y Seguí, 1889).

El 17 de abril 1890 esta obra fue interpretada por Eugen D'Albert en un concierto realizado en el Teatro Nacional de México⁶⁶. Editada en 1903 por Alphonse Leduc como el primero de los *Trois pensées musicales pour piano*, Op. 8, con el título de *Appassionato* e impuesta la dedicatoria al poeta Luis G. Urbina (1864-1934). En ambas ediciones el texto es el mismo y únicamente se han encontrado sutiles diferencias en dinámicas y articulación.

⁶⁶ Gloria Carmona (*Álbum de Ricardo Castro. Investigación iconográfica y documental*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 37) afirma que la obra tocada por D'Albert fue el primero de los *Six Préludes pour piano*, Op. 15: I. *Feuille d'Album*. Sin embargo, este ciclo no fue compuesto y publicado sino hasta 1903 por Friedrich Hofmeister. Cuando D'Albert visitó la ciudad de México, la única *Hoja de álbum* que Castro había compuesto y que circulaba era justo la que había sido publicada un año antes en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*.

A LUIS G. URRINA

APPASSIONATO

Ricardo Castro, Op. 8. - No. 1

Moderato con moto. ($66 = \text{♩}$)

Piano

Ped. * Ped. * Ped. *

2. *Trois pensées musicales pour piano*, Op. 8. No. 1: *Appassionato*. (París, Alphonse Leduc, 1903).

Moderato con moto. ($66 = \text{♩}$)

Piano

Ped. * Ped. * Ped. *

Espress.

Cresc.

3. Inicio de sección A: a1 (cc. 1-8) y a2 (cc. 8-12), cc. 1-12.

The image displays five systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various performance markings and dynamics. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *Appassionato.* and *Dim.*. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *Dolce.* marking. The third system includes a *Cresc.* marking. The fourth system is marked *Appassionato.* and includes *Cresc. ed accel. un poco.*. The fifth system starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *Dim.*, *Espress.*, and a piano (*p*) dynamic. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (***) are used throughout to indicate specific performance techniques and phrasing.

4. Sección A: a4 (cc. 17-22) y reelaboración polifónica a manera de dueto (soprano-tenor: mano izquierda y voz superior) con materiales de a4 y a1 (cc. 22-37), cc. 17-37.

The musical score consists of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes various dynamics and performance instructions: *Cresc.*, *Accel. un poco.*, *ff*, *Appassionato.*, *Dim.*, *Espres.*, *p*, *P*, *s*, *Dim.*, *Dolcis. e dim. sempre.*, *pp*, and *ppp*. Pedal markings (*Ped.*) are used throughout, with some marked with an asterisk (*). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5. Reelaboración con material de a1 (cc. 80-88), coda 1 con material de a4 en mano izquierda (cc. 88-96) y coda 2 con material de a1 (96-101), cc. 80-101.

En esta pieza predominan las secciones con tratamiento de dueto entre la línea superior e inferior. Hemos localizado algunas piezas conocidas por Castro que tienen una escritura pianística similar, como el No. 4 de los *Douze études caractéristiques pour piano*, Op. 2 (1837-38) de Adolf Henselt, titulado precisamente Duo: Repos d'amour, en Si bemol mayor. Castro conocía esta serie de estudios, pues el No. 6, *Si j'étais oiseau à toi je volerais*, formaba parte de su repertorio desde 1888.

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a duet style, with the upper and lower parts often playing similar rhythmic patterns. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The first system has a 'm.s.' marking. The second system has 'm.s.', 'con anima', and 'cresc.' markings. The third system has 'sempre cresc.' and 'f' markings. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4.

6. Henselt: *Douze études caractéristiques pour piano*, Op. 4, No. 2, Repos d'amour. Duo (New York, Schirmer, 1902), cc. 20-31.

Otra colección de estudios del mismo Adolf Henselt contiene obras cuya escritura también recuerda al Op. 8, No. 1 de Castro. Nos referimos a los *Douze Études de Salon pour le pianoforte*, Op. 5 (1838), concretamente al No. 8, *Romance avec refrain de chœur* y al No. 11, *Chanson d'amour*.

8.

Andante arioso.

ben portando la melodia

p legatissimo tutto

dim.

The image shows the first four measures of exercise 8. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand plays a melody with a 'ben portando la melodia' instruction. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include piano (*p*), *legatissimo tutto*, and *dim.* (diminuendo). Fingerings and articulation marks are present throughout.

7. Henselt: *Douze Études de Salon pour le pianoforte*, Op. 5, No. 8, Romance avec refrain de chœur, cc. 1-7.

ten.

p

ten.

p

cresc.

dim.

The image shows measures 5 through 8 of exercise 8. The musical texture continues with the piano accompaniment. Dynamics include piano (*p*), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The *ten.* (tenuto) marking is used in the right hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

8. Henselt: *Douze Études de Salon pour le pianoforte*, Op. 5, No. 8, Romance avec refrain de chœur, cc. 16-23.

The image shows a page of musical notation for a piano solo piece. It is divided into five systems, each with a right-hand (treble clef) and left-hand (bass clef) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a tempo'. The piece includes various performance instructions such as 'p' (piano), 'marcato', 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), 'con', 'espressione', 'p riten.', 'pp' (pianissimo), and 'smorzando'. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The score concludes with a final chord and a fermata.

9. Henselt: *Douze Études de Salon pour le pianoforte*, Op. 5, No. 11, *Chanson d'amour*, cc. 41-61.

Al afirmar que las anteriores piezas de Henselt guardan cierta similitud con el *Appassionato*, Op. 8, No. 1 de Castro, evidentemente no nos referimos necesariamente al perfil motivico, sino más bien a la textura pianística. Tanto en los estudios de Henselt

como en la pieza de Castro que nos ocupa, se observa una escritura que presenta dos líneas melódicas que se desplazan generalmente por movimiento contrario con un acompañamiento sincopado. Otros rasgos comunes son las frases de gran extensión, con un legato que requiere digitaciones con frecuentes sustituciones e inclusive una pedalización similar. Evidentemente existen numerosas piezas semejantes en la literatura pianística, pero se han citado concretamente estos ejemplos por tratarse de un repertorio próximo a Castro.

Trois pensées musicales pour piano, Op. 8
No. 2. Mélodie

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	71 cc.
Estructura formal:	AA' – Coda.
Dedicatoria:	Al Lic. Juan N. Cordero.
Editor:	Alphonse Leduc, París.
Grabador:	Gravé chez Alphonse Leduc · Paris, Imp. Delpiérente.
Número de plancha:	A.L. 10.797.
Año de composición:	a 1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-6	Sol mayor [de I a III]
	a2	7-12	Sol mayor [de III a II mayor]
	a1	12-18	Sol mayor [de II menor a IV]
	a3	18-25	Sol mayor [de I a III]
		25-33	Reelaboración de material de a1, concluye en el V ₇ de Sol mayor
A'	a1	33-39	Sol mayor [de I a III]
	a2	39-44	Sol mayor [de III a #IV]
	a1	44-50	Sol mayor [de #IV a VI mayor]
	a3	50-62	Sol mayor [de III a V ₇]
Coda		62-71	Con material de a1

Juan Nepomuceno Cordero Altamirano (1851-1916) fue un abogado, periodista, compositor, pedagogo y erudito en artes y ciencias. Estudió en el Colegio de San Ildefonso y posteriormente en la Escuela Nacional Preparatoria y de Jurisprudencia. Fue redactor del periódico *El Siglo XIX* y cofundador de *El Universal*. Desde 1895 coaboró en *El País*, donde escribía semanalmente su columna "Pláticas musicales". Autor de diversas obras de teoría musical: *Origen del sistema diatónico*, *Examen de los acordes de transformación tonal* (1896), *La música razonada: estética y teoría aplicada* (1897), sendos tratados de melodía y armonía (1899), *Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la música* (1900). Llegó a ser director de la Escuela Nacional Preparatoria⁶⁷.

Pieza notable por su gran coherencia y unidad motívica. La melodía en sí misma resulta llamativa por el carácter particularmente instrumental que le confieren su agilidad rítmica y amplia extensión.

⁶⁷ Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. 2 vols., México, Universidad Panamericana, 2007, p. 275.

Andantino. (so = ♩ .)

The musical score is written for piano solo in 6/8 time. It begins with the tempo marking 'Andantino. (so = ♩.)'. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a 'Ped.' marking with an asterisk. The second system includes an 'Espress.' marking. The third system includes a 'Cresc. ed accel.' marking and multiple 'Ped.' markings with asterisks. The music features flowing eighth-note patterns in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand.

1. Inicio de sección A: a1 (cc. 1-7) y a2 (cc. 7-9), cc. 1-9.

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked *Appassionato.* and features a series of sixteenth-note patterns in the bass clef, with 'Ped.' and '*' markings. The second system is marked *Con espress.* and continues the bass clef patterns, also with 'Ped.' and '*' markings. The third system is marked *Cresc.* and includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass clef, with 'Ped.' markings. The fourth system is marked *ff* (fortissimo) and includes a dynamic marking of *p* (piano) in the bass clef, with 'Ped.' and '*' markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

2. Final de a1 en región de subdominante (cc. 16-18), inicio de a3 (cc. 18-26) y reelaboración con material de a1 en mano izquierda (cc. 25 y ss.), cc. 16-27.

Trois pensées musicales pour piano, Op. 8

No. 3. Menuet

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol sostenido menor.
Extensión:	144 cc.
Estructura formal:	Minueto – Trío – Minueto.
Dedicataria:	A Ángel de Campo.
Editor:	Alphonse Leduc, París.
Grabador:	Gravé chez Alphonse Leduc · París, Imp. Delpiésente.
Número de plancha:	A.L. 10.798.
Año de composición:	a 1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Menuet	A	1-16	Sol sostenido menor [de V a I]
	B	16-40	Sol sostenido menor [del II _{6aNap} a II enarmonizado]
	A	40-56	Sol sostenido menor [de V a I]
Trío	c1	57-76	Re bemol mayor
	c2	77-88	Re bemol mayor
Menuet	a	88-104	Sol sostenido menor [de V a I]
	b	104-128	Sol sostenido menor [del II _{6aNap} a III enarmonizado]
	a	128-144	Sol sostenido menor [de V a I]

El dedicatorio de la obra, Ángel Efrén de Campo y Valle (1868-1908) fue un escritor y periodista que tuvo contacto con Cas-

tro en la Escuela Nacional Preparatoria. Refiere María del Carmen Millán:

Cuando fue estudiante encontró su vocación literaria bajo la guía del maestro Ignacio Manuel Altamirano. Nació en aquellos años de Preparatoria una firme amistad con otros entonces también incipientes escritores como Luis González Obregón, Luis G. Urbina, Victoriano Salado Álvarez, Balbino Dávalos, Federico Gamboa. Con el tiempo estos jóvenes escritores se unieron en asociaciones literarias; publicaron revistas como *El Liceo mexicano*, de la que Ángel de Campo fue fundador. En *El Nacional*, *El Imparcial*, *La Revista Azul*, etcétera, donde colaboró con regularidad, hizo populares los pseudónimos de Micrós y Tick Tack. [...] Fue un escritor que recreó con profundo realismo y melancolía las costumbres de su tiempo. Siguió la línea iniciada por José Joaquín Fernández de Lizardi, matizada con la doctrina nacionalista de Altamirano. Su tono, ponderado y discretamente irónico, no se avenía con el estilo ornamentado y audaz de sus contemporáneos, los poetas modernistas. A Micrós le duelen la miseria y la injusticia que sufren los desheredados, los humildes que en su camino no encuentran sino frustraciones⁶⁸.

En esta pieza el compositor se aparta del aire galante y cortesano propio del minueto dieciochesco. En contraste, Castro nos presenta una música seria y de expresión contenida, desprovista de toda pirotecnia virtuosística. Destacan además su original planteamiento armónico y su variedad textural no exenta de interesantes pasajes polifónicos.

⁶⁸ Millán, María del Carmen. "Cuento contemporáneo. Nota introductoria". *Cultura UNAM – Material de lectura*. [En línea, ref. 20 de mayo de 2020]. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx>.

Allegretto. (♩ = ♩)

Ped. *

f *p* Dolce.

Ped.

1. Inicio de sección A, cc. 1-8.

Ped. Ped. *

f *p*

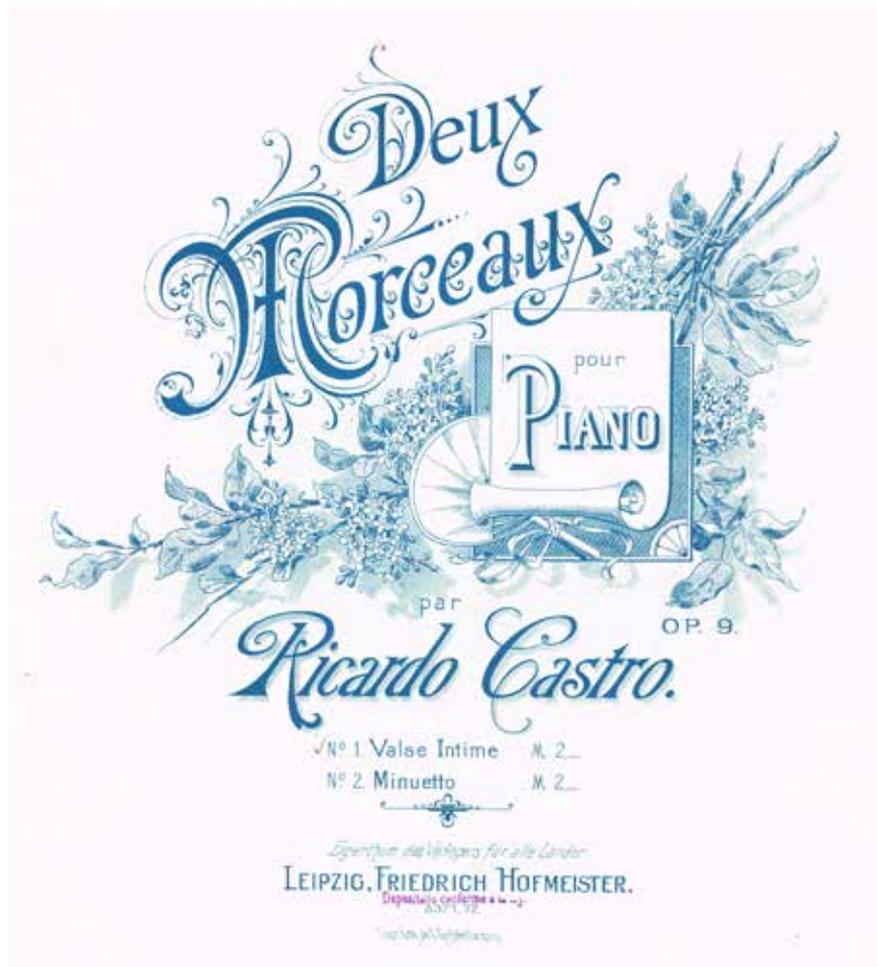
Ped.

2. Inicio de sección B, cc. 17-31.

The image displays a musical score for piano, titled "TRIO". It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with the tempo marking "TRIO" and the dynamic "f marcato." The second system includes performance markings such as "Ped." and "*" below the bass staff. The third system features "Cresc." and "ff Marcato." markings. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

3. Inicio de sección C (Trio), cc. 57-78.

*Deux morceaux
pour piano, Op. 9*



Portada de *Deux morceaux pour piano*.

Deux morceaux pour piano, Op. 9

No. 1. Valse Intime

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	153 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	A mi discípula Srita. Concepción Zubieta.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8371.
Año de composición:	a 1894 .
Año de edición:	1894.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-24	La bemol mayor [de I a V ₇]
	a2	25-42	La bemol mayor a Sol bemol mayor. [Enarmonizado a Fa sostenido, funciona como V de Si Mayor]
B	b1	45-60	Si mayor [de I a V ₇]
	b2	61-76	Si mayor [de I a V]
	b3	77-112	Si mayor [de IV a III ₇ enarmonizado], a su vez V ₇ de la tonalidad principal
A'	a3	113-136	La bemol mayor [de I a V ₇]
	a4	137-153	La bemol mayor [de I a I]

Concepción Zubieta fue hija del Lic. José Zubieta, prominente político que llegó a desempeñarse como gobernador de es-

tado de Durango, presidente del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, gobernador del Estado de México, magistrado de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, entre otros cargos⁶⁹. La pianista fue hija única de su matrimonio con la Sra. Loreto Franco.

Inició el estudio del piano con Ricardo Castro al menos desde 1895, llegando a ser una de sus alumnas más sobresalientes. El 19 de junio de 1896 Zubieta participó en el octavo concierto organizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana, interpretando los primeros dos movimientos (I. Allegro con fuoco y II. Scherzo) del difícil *Concerto Symphonique No. 4*, Op. 102 (1851) para piano y orquesta de Henry Litolff. Para la ocasión, Castro realizó un arreglo para piano y cuarteto de cuerdas, el cual se conserva.

El 20 de enero de 1898 la pianista sustentó examen público en la Sala Wagner, ejecutando repertorio de gran aliento: selecciones de los *Douze études de salón*, Op. 5 de Henselt y de los *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, S. 140, así como el *Concierto para piano No. 2*, S. 175 en La mayor de Liszt. El jurado le otorgó la máxima calificación. *La Gaceta Musical* del 30 de enero de 1898 publicó esta crónica, tan lisonjera para la alumna como para el maestro:

La Señorita Concepción Zubieta es acreedora a nuestra particular admiración por la exquisita delicadeza y poesía con que sabe revestir todo lo que toca. Su interpretación del difícilísimo concierto de Liszt fue bajo todos conceptos admirable y se puede decir que es ya una artista inspirada a quien se le esperan muchos y muy merecidos lauros.

Enviamos nuestras más ardientes y sinceras felicitaciones al modesto y eminente pianista Ricardo Castro, que logra presentarnos discípulos tan aventajados. A Castro corresponden con entera justicia, todos los aplausos y felicitaciones que el público dirigió a sus alumnos.

El *Valse Intime*, Op. 9. No. 1 hace total justicia a su título. Desprovista de todo artificio de aguerrido virtuosismo, la pieza reviste un carácter apacible y amable, muy propio del contexto del salón romántico. La modulación hacia Si mayor se produce me-

⁶⁹ *Diario de los debates de la Cámara de Senadores*. XVII Legislatura 1912-1914. México, 1912, p. 977.

diante la enarmonización de la nota Sol bemol, que, convertida en Fa sostenido, se asume como dominante de la nueva tonalidad. Para recuperar la tonalidad principal de la obra (A'), Castro realiza un procedimiento análogo a la inversa.

Amoroso.

PIANO.

The musical score is written for piano solo in a 3/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Amoroso.' and the dynamic 'PIANO.'. The first system shows a melodic line in the right hand starting with a half note, followed by quarter notes, and a bass line in the left hand with chords. The second system continues the melodic line with a 'p rubato' marking and a 'cresc.' marking. The third system features a 'cresc.' marking, a 'molto' section, a 'f' dynamic, a 'dolce' marking, and a 'rubato' marking. The score concludes with a 'ten.' marking and a 'p' dynamic. There are several asterisks (*) and a double bar line with repeat dots at the end of the piece.

1. Inicio de sección A, cc. 1-17.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music starts with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*m.f.*) instruction. The second system continues the piece, featuring a crescendo (*cresc.*), an *appassionato* performance instruction, and a fortissimo (*f*) dynamic with a crescendo (*cresc.*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, along with performance markings like *pp* and *p*. There are also asterisks (*) and a double asterisk (**) placed below the bass line in the second system.

2. Inicio de sección B, cc. 45-58.

Deux morceaux pour piano, Op. 9

No. 2. Minuetto

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	130 cc.
Estructura formal:	Minueto – Trío – Minueto.
Dedicatoria:	A mi discípulo Sr. Julio Muirón.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8372.
Año de composición:	a 1894 .
Año de edición:	1894.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Minueto	a1	1-8	La bemol mayor [de I a V ₇]
	a2	8-16	La bemol mayor [de V ₇ a V]
	b1	17-24	La bemol mayor [de II a II]
	b2	24-32	La bemol mayor [de II a V ₇] 33-36 cc. de enlace
	a3	37-44	La bemol mayor [de I a V]
	a4	44-52	La bemol mayor [de V ₇ a I]
Trío	c1	53-64	Re bemol mayor [de I a V]
	c2	65-76	Re bemol mayor [de I a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Minueto	a5	77-84	La bemol mayor [de I a V ₇]
	a2	84-92	La bemol mayor [de V ₇ a V]
	b1	93-100	La bemol mayor [de II a II]
	b2	100-108	La bemol mayor [de II a V ₇] 109-112 cc. de enlace
	a6	113-120	La bemol mayor [de I a V]
	a7	120-130	La bemol mayor [de V ₇ a I]

Julio Muirón fue discípulo de Castro al menos desde 1892. El 7 de febrero de 1893, teniendo como marco la celebración del cumpleaños de su maestro, encontramos a Muirón tomando parte de la velada musical.

Otra presentación notable tuvo lugar el 23 de octubre de 1895, cuando participó en el quinto concierto realizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria. Interpretó exclusivamente repertorio camerístico: el *Trío No. 1 en Si bemol*, D. 898 de Schubert, el *Spanisches-Quartett*, Op. 11 de Louise Hérítte-Viardot y el *Cuarteto en Si bemol*, Op. 41 de Saint-Saëns, para piano, violín, viola y violonchelo.

En el examen público sustentado el 20 de enero de 1898, Muirón “rayó a gran altura” presentando los *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini*, Op. 3 de Schumann, *Études de Concert*, Op. 35 y *Concertstück*, Op. 40 de Cécile Chaminade, así como el *Chant d'amour* de su maestro Castro. El cronista de *La Gaceta Musical* del 30 de enero de 1898 reportó:

Entre esta pléyade de futuros pianistas, corresponde el primer lugar al Señor Julio Muirón y a la Señorita Concepción Zubieta. Muirón tocó perfectamente bien sus estudios y en el *Chant d'Amour* de Ricardo Castro y en el concierto de la Chaminade rayó a gran altura, revelándose desde luego, en su manera de tocar, la escucha de su maestro, con su energía, su corrección y su inimitable estilo: siga con constancia los con-

sejos de su eminente profesor y le auguramos un brillantísimo porvenir.

Muirón fue un intérprete habitual de la obra de su maestro, incluso durante su vida. A finales de 1908, al cumplirse un año de la repentina muerte de Castro, el periódico *El Imparcial* tuvo la iniciativa de erigir un monumento en honor del compositor, para lo cual pidió la cooperación voluntaria de la sociedad en general⁷⁰. Julio Muirón hizo llegar su donativo de veinte pesos acompañado de la siguiente misiva al periódico:

Sr. Lic. D. Rafael Reyes Spindola.

Director El Imparcial.

Señor de mi consideración:

Sírvase usted anotarme en la suscripción para el monumento a Ricardo Castro, con la cantidad de \$20.00 que tengo el gusto de adjuntarle.

⁷⁰ El 1 de diciembre de 1908 dicho tabloide publicó: "Pedimos solamente un óbolo a los cultivadores del arte en México, y a la Ciudad un pedazo de jardín para llevar a cabo nuestro proyecto. *El Imparcial*, se complace en hacer un vivo llamamiento a las personas de buena voluntad y amantes de que se perpetúe la memoria de los seres en cuya alma exquisita brotó, como un fecundo manantial, una expresión de belleza en que pudieron abreviar en su sed de bien y de ideal los contemporáneos". La moción fue secundada por varios periódicos afines a *El Imparcial*. De hecho, se recibieron numerosas contribuciones en metálico, siendo la primera de ellas la de Justo Sierra, que aportó cien pesos. Con el paso de los días, se fueron sumando donadores, incluido un niño anónimo que cooperó con cincuenta centavos. No faltaron detractores de este proyecto que finalmente no llegó a realizarse. Bajo el seudónimo de Raph Flat el crítico de *La Iberia* publicó el 2 de diciembre: "*El Imparcial* quiere que se levante un mausoleo a la memoria de R. Castro. Tal es el encabezado de un artículo que el periódico subvencionado publica en su número del martes. ¡Yo también quiero tantas cosas! Pero me aguanto las ganas, porque no puedo hacer lo mismo que el diario del Puente Quebrado: que mis antojos se cumplan con dinero ajeno. Porque eso sí, para lanzar iniciativas se pinta solo *El Imparcial*, pero dejando siempre su realización en manos del gobierno o de los subscriptores. Ahora se le ocurre que Ricardo Castro merece un monumento, y él, que discierne honores a su antojo, que condecora o deshonra a cualquier ciudadano, pues por sí y ante sí se ha declarado árbitro de honor, quiere que... otros aflojen los cordones de la bolsa y le hagan el gusto de inmortalizar en mármoles y bronce al compositor mexicano, cuyos méritos se analizarán cuando sus restos se hayan enfriado, ya que en el valor de su personalidad hay, junto con sus valimientos propios, mucho del bombo que le hizo el periódico que hoy quiere completar su obra de glorificación levantándole una estatua á costillas de los demás. He encontrado un colmo de la urbanidad imparcialesca. Saludar a sus héroes con sombrero ajeno".

Tuve la honra de ser discípulo del Maestro, a quien profesé grandísimo y sincero afecto y ferviente admiración y, no obstante mi humildad, me dispensó una amistad llena de bondades, y casi todo lo que soy a él se lo debo.

Ya comprenderá usted con cuanto júbilo me adhiero a su noble idea de perpetuar la memoria de nuestro gran artista, y sólo lamento muy de veras que por la escasez de mis elementos mi óbolo sea tan pequeño y no corresponda, como deseo, a la admiración y afecto sin límites que tuve por mi inolvidable Maestro.

De Ud. muy atento afectísimo y seguro servidor.

Julio Muirón.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is marked "Moderato." and "Piano" (p). It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as "p" and "cresc." (crescendo). The second system continues the piece, also in 3/4 time, with similar rhythmic and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

1. Inicio de sección A: al, cc. 1-8.

cra * *cra* *
cresc. *f*
p espressivo
dolce ed scherzando
una corda

2. Inicio de sección B (b1 cc. 17-24, b2 cc 24 y ss.), cc. 17-28.

il canto
grazioso

3. Recapitulación de A (a3), cc. 37-44.

Cantabile.

The image displays a musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked "Cantabile." and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*m. s.*) dynamic, and concludes with a dolce (*dolcis.*) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4. Inicio de sección C (Trio), cc. 53-61.

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The first system features a treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings such as *mf*, *marcato*, and *il canto*, along with a fermata and a 16-measure repeat sign. The second system continues with dynamics like *p*, *ppp*, and *pp*, and includes the instruction *una corda*. The third system shows a *cresc.* and *tre corde* marking. The score is annotated with asterisks and a double bar line with a repeat sign.

5. Recapitulación de A (a6, cc. 113-122), cc. 111-122.

Caprice-Valse, Op. 1



A Madame
JOSEFINA GALLARDO de TORNEL.

Caprice-Valse.

pour

PIANO

avec accompagnement d'Orchestre

par

RICARDO CASTRO.

OP. 1.

Pour Piano seul M. 2.50 net.

Pour 2 Pianos en Partition M. 3. ... net.

(Piano II^e Orchestre)

(Pour l'exécution il faut 2 exemplaires.)

Das Urheberrecht an dem Werke ist Eigentum des Verlegers für alle Länder.

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Copyright 1901 by Friedrich Hofmeister.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Droits d'exécution réservés.

8625. 8648.

Ed. Mus. C. G. Rösch, Leipzig.

Portada del *Caprice-Valse*, Op. 1. Piano solo.

1

Caprice-Valse

Ric. Castro op. 1.

Allegro

Piano

brillante.

molte

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Caprice-Valse" by Ric. Castro, Op. 1. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics include "Piano", "# brillante.", and "molte". The paper is aged and yellowed.

Primera página del *Caprice-Valse*, Op. 1. Piano solo (manuscrito autógrafo del compositor).

Caprice-Valse, Op. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi mayor.
Extensión:	284 cc.
Estructura formal:	Poliseccional: Introducción – Vals 1 – Transición – Vals 2 – Transición – Vals 3 – Transición – Vals 1 – Coda.
Dedicatoria:	À Madame Josefina Gallardo de Tornel.
Editor:	Fiedrich Hofmeister, Leipzig, 1901, 1902.
Grabador:	Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8635.
Año de composición:	1893
Año de edición:	1901 [piano solo], 1902 [dos pianos].

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción [Allegro]		1-6	Cadenza sobre el V ₇ de Mi mayor.
Vals 1 [Forma ternaria]	a1	7-22	Mi mayor [I a V]
	a2	23-38	Mi mayor [I a III]
	b1	38-54	Mi mayor [de II a V]
	b2	55-70	Mi mayor [de II a V]
	a1	71-86	Mi mayor [de I a V]
	a2	87-101	Mi mayor [de I a III]
Transición		101-114	Prolongación del final de a2, modulación hacia Do mayor.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Vals 2 [Forma simple, con repetición indicada]	c1	115-123	Do mayor [en el V]
	c2	123-130	Do mayor [en el V]
Transición		130-131	Cadenza sobre el séptimo grado con séptima disminuida de Do menor.
Vals 3 [Forma ternaria] Capriccioso	d1	131-143	Do menor [en el V]
	d2	144-156	Do menor [de V a I]
	e1	157-166	La bemol mayor
	e2	166-175	La bemol mayor – Do menor
	d3	175-187	Do menor [Reelaboración de d1]
Transición		187-196	Modulación hacia Mi mayor
		196	Cadenza con citas de la introducción
Vals 1 [Forma ternaria] Come prima	a1	197-212	Mi mayor [de I a V]
	a2	213-228	Mi mayor [de I a III]
	b1	228-244	Mi mayor [de II a V]
	a1	245-260	Mi mayor [de I a V]
	a3	261-284	Mi mayor [de I a V, con prolongación del final de a1]
Coda 1 Grandioso	f1	285-300	Mi mayor.
Coda 2 Vivo		300-312	Mi mayor. Ascenso del grave al agudo por octavas repartidas en ambas manos.

La dedicataria, Josefina Gallardo vda. de Tornel, fue una destacada figura de la aristocracia mexicana. Nacida en Guadalajara en 1854, su nombre completo era Josefina Victoria Gallardo García-Diego. Contrajo nupcias en 1873 con Agustín Tornel y Rincón Gallardo⁷¹. Castro también le dedicó el vals *Josefina*, publicado en el periódico *El Correo de las Señoras* en 1885.

Se menciona su interpretación por primera vez en el concierto ofrecido el 24 de enero de 1894 en el Concert Hall de Madison Square en Nueva York. Al día siguiente, el diario *The Evening Telegram* publicó: “Senor De Castro's selections included two of his own compositions, a Minuet and a Valse-caprice, both of which delicate and poetic compositions the author rendered in a charming manner”. Por lo anterior, puede inferirse que muy posiblemente la obra haya sido compuesta hacia finales del año próximo pasado, 1893.

Respecto a la fecha de composición de esta obra se han manejado datos contradictorios. Sin aportar pruebas documentales, Emilio Díaz Cervantes menciona 1882 como año de estreno del *Vals Capricho*⁷². Por su parte, Jorge Velazco sostiene que fue estrenado en 1902 en el tercero de los conciertos pactados con el periódico *El Imparcial*⁷³. Ambas afirmaciones son incorrectas.

La primera referencia a su interpretación con acompañamiento de orquesta de cuerda nos la da un programa de mano del concierto realizado el 15 de diciembre de 1899 en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria. La ejecución corrió a cargo de Vicente Castro Herrera. Posteriormente se realizó el arreglo para orquesta completa: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trombones, tuba, timbal, triángulo, bombo, platillos y cuerda. Esta versión orquestal se escuchó por primera vez en el concierto del 11 de julio de 1902, teniendo esta vez al autor como solista.

⁷¹ Valencia Pulido, Silvana Berenice. “El álbum fotográfico de Luciano Gallardo: familia y cohesión social” en *Secuencia*. No. 102, septiembre-diciembre 2018, p. 211. [En línea, ref. 20 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i102.1540>.

⁷² Díaz Cervantes, Emilio; R. de Díaz, Dolly. *Ricardo Castro. Genio de México*. México, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2007, p. 27.

⁷³ Velazco, Jorge. “Ricardo Castro” en *De música y músicos*. Rodolfo Halffter (pról.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 589.

La partitura para piano solo fue editada en 1901 por Friedrich Hofmeister de Leipzig y la versión para dos pianos (segundo piano, parte de orquesta) se publicó al año siguiente por la misma casa.

Desde un principio la obra gozó de una estupenda recepción tanto en México como en el extranjero, como revelan las numerosas crónicas que reseñan a detalle el clamoroso éxito que significó siempre su ejecución. El 24 de enero de 1902 *El Imparcial* informó que el *Caprice-Valse* había sido muy bien aceptado en Alemania. Con este motivo la casa editora Friedrich Hofmeister envió al compositor “[...] la suma de cien marcos como recompensa y desde luego puso el nombre de la pieza en sus catálogos. Castro es el primer compositor mexicano que ha alcanzado tal distinción. El wals ha gustado tanto, que en muy poco tiempo se han hecho remesas duplicadas a los repertorios. A la casa Wagner le ha llegado ya la segunda remesa”.

El *Caprice-Valse*, Op. 1 junto con *Sobre las olas* (1887) de Juventino Rosas y el *Vals poético* (1888) de Felipe Villanueva forma parte de la triada de valsos del México decimonónico cuyo éxito y arraigo les ha significado su permanencia en nuestra cultura musical. Es un hecho que gozó de una gran fama incluso antes de su primera edición por Friedrich Hofmeister en 1901, tanto por la difusión que realizara su propio autor como por las copias manuscritas que circulaban. Al año siguiente, la segunda edición del mismo Op. 1, de venta en la casa Wagner y Levién, se agotó en “en dos días”⁷⁴. Durante el siguiente lustro, la popularidad de la obra seguirá en aumento, llegando a su punto álgido entre los años 1906 y 1908, en los que hemos localizado el mayor número de referencias a su interpretación en conciertos, veladas y ocasiones musicales de todo tipo⁷⁵. En 1957, año del cincuentenario de la muerte del com-

⁷⁴ Romero, Jesús C. *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*. Durango, Instituto Juárez, 1956, p. 24.

⁷⁵ Como ejemplos citamos las alusiones al *Caprice-Valse*, Op. 1 en *El Popular* del 21 de abril de 1906, *El Tiempo* del 10 de mayo de 1906, *El Popular* del 21 de junio de 1906; el mismo periódico, del 22 de junio de 1906, refiere la interpretación de la *Romance pour Violon avec accompagnement de piano*, Op. 21 de Castro y el *Zapateado* de Sarasate, ejecutados por el violinista Arturo Aguirre; *El Popular* del 10 de julio de 1906, refiere nuevamente al *Vals Capricho*, así como *La Voz de México* del 11 de julio de 1906, *El Popular* de los días 28 de julio, 16 de agosto, 25 de agosto, 29 de agosto, 7 de octubre, 10 de octubre y 15 de octubre de

positor, el periódico *Excélsior* publicó que “quizá su obra más popular sea el *Vals Capricho*, que aún después de muchos años, continúa escuchándose en la actualidad”⁷⁶. Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, la estación mexicana XEW retransmitió la radionovela *Chucho el Roto*, cuya trama replicaba la trillada historia del ladrón que roba a los ricos para beneficiar a los pobres; tuvo un gran éxito y utilizaba como cortinilla musical fragmentos del *Caprice-Valse*, Op. 1 en su versión para piano y orquesta.

Otto Mayer Serra considera que la producción pianística anterior a Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948) “con muy pocas excepciones, ofrece un interés muy escaso [por lo que] ha caído actualmente en el más completo olvido. Su valor musical es exiguo; su valor universal nulo”⁷⁷. Sin embargo, el Op. 1 de Castro figura entre dichas excepciones:

Salvo alguna obra aislada, no obstante, como el *Vals poético*, de Villanueva, o el *Vals-capricho* de Castro, que en su tiempo trascendieron las fronteras nacionales –aunque superadas, en cuanto a éxito mundial por una pieza mexicana del género ‘de salón’: el vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas–, México no ha dado a la música universal, hasta los lindes del siglo XX, ninguna figura de verdadero relieve, ninguna obra duradera⁷⁸.

En 1982 Jorge Velazco consideraba al *Caprice-Valse* como:

[...] un bonito subproducto de la influencia francesa y chopiniana [que] logró subsistir en ciertas capas mexicanas hasta el presente y no solamente los ancianos, cuyas memorias están vinculadas a las consecuencias del porfiriato, sino

1906, *The Mexican Herald* del 9 de octubre de 1906, *La Patria* del 5 de diciembre de 1907, *El Popular* del 12 de enero de 1907, *El Diario de la Tarde* del 12 de agosto de 1907, *El Periódico Oficial del Estado de Querétaro - La Sombra de Arteaga* del 18 de septiembre de 1907, *El Abogado Cristiano Ilustrado* del 7 de noviembre de 1907, *El Popular* del 6 de diciembre de 1907, *La Iberia* del 8 de diciembre de 1907, *El País* del 2 de marzo de 1908, *La Patria* del 5 de mayo de 1908, *El Contemporáneo de San Luis Potosí* del 14 de diciembre de 1908, *The Mexican Herald* del 28 de abril de 1910, *El Heraldo del Hogar* del 20 de octubre de 1910, entre muchos otros.

⁷⁶ “Todos olvidaron la muerte de Ricardo Castro hoy”. *Excélsior*. México, 28 de noviembre de 1957.

⁷⁷ Mayer Serra, O. *Panorama de la música mexicana...*, p. 75.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

también muchos jóvenes, conocen la obra y disfrutan de ella por diversas razones, todas ellas válidas estética y personalmente⁷⁹.

Ricardo Miranda señala que el recinto propicio para ciertos géneros híbridos, entre los que cita a los vales-capricho, fue el salón. Considera que, en su *Caprice-Valse*, Castro supo “explotar al máximo una serie de recursos pianísticos de probada efectividad y que no requieren precisamente de la destreza necesaria para abordar obras semejantes de Liszt o de algún otro autor de este tipo”⁸⁰.

Ciertamente la calidad de la escritura pianística es un rasgo inherente a la producción de Castro, pero considero que el *Caprice-Valse* es una de las obras en las que se aprecia con mayor claridad el manejo magistral de las posibilidades técnicas y sonoras del teclado, lo cual hace del refinamiento pianístico una constante marca de estilo⁸¹.

Ya desde la brillante *cadenza* inicial se aprecia una conveniente distribución entre ambas manos de las ágiles figuraciones que en escasos compases recorren prácticamente todas las regiones del teclado. El vals inicial (a1, cc. 7 y ss) es una música elegante y diáfana. La disposición expresamente señalada por Castro ocasiona que la mano permanezca quieta, sin apenas cambiar de posición, lo cual facilita realizar el *tenuto* indicado al mismo tiempo que los otros dedos tocan las notas restantes. Es un pasaje de gran fluidez cuya escritura permite incluso a las manos pequeñas alcanzar cómodamente todas las notas (véase ejemplo 2).

Si bien la distribución de un pasaje en las dos manos es un recurso frecuente en la literatura pianística, hemos localizado una obra con tratamiento semejante: el tercero de los *Douze études caractéristiques pour piano*, Op. 2 de Adolf Henselt, (*Exauce mes vœux*). Tómese en cuenta que el No. 6 de la misma colección (*Si j'étais oiseau à toi je volerais*) formaba parte del repertorio de Castro desde 1888, quien indudablemente también conocía el No. 3. Ob-

⁷⁹ Velasco, Jorge. “El caso de Ricardo Castro” en *Con la música por dentro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 517.

⁸⁰ Miranda, Ricardo. “A tocar, señoritas” en *Ecós, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Universidad Veracruzana - Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 128.

⁸¹ Para mayores detalles sobre el lenguaje pianístico del compositor véase: Álvarez Meneses, R., *El compositor mexicano Ricardo Castro...*, pp. 410-418.

sérvese cómo en el estudio de Henselt, la melodía es presentada en la voz superior (timbrando la nota el quinto dedo de la mano derecha) mientras que simultáneamente se desgrana un acompañamiento de arpeggios descendentes en ambas manos, todo esto sobre un bajo prolongado por el pedal de resonancia, de manera análoga a lo realizado por Castro en el tema principal de su *Caprice-Valse*, Op. 1. Más que en el perfil melódico, la similitud entre ambos pasajes recae en su factura pianística:

Tempo giusto. (♩ = 12)
marcato e portando la melodía

p
con passione dolorosa

1. Henselt: *Douze études caractéristiques pour piano*, Op. 2, No. 3, *Exauce mes vœux*, cc. 1-6.

La parte central del primer vals (b1, cc. 38 y ss.) contrasta por su carácter más rítmico y expansivo (en la versión orquestal, asistimos al primer tutti). Recapitulado el tema principal, una breve transición conduce al segundo vals (c1, cc. 115 y ss.), de espíritu despreocupado y casi lúdico. El vals 3 (d1, cc. 131 y ss.), en *minore* y con la indicación “capriccioso”, es un episodio de carácter rapsódico fragmentado por las típicas *fiorituras* lisztianas: no alcanza co-

tas de dramatismo pero sí recrea atmósferas de reflexión, duda y preguntas abiertas. Citada parcialmente la cadencia inicial, reaparece el vals 1 presentando una variante en su última sección que desemboca en la coda (c. 285 y ss., Grandioso), que sorprende por presentar un nuevo y arrebatador tema. Un rápido ascenso de octavas repartidas entre ambas manos remata la obra.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The score is in 3/4 time and marked "Allegro 8". The first system is marked "Piano" and begins with a dynamic of *f*. The second system includes a dynamic of *f* and a marking of "cresc.". The third system features a dynamic of *ff brillante*. The fourth system is marked "dolce". The fifth system is marked "rapido" and concludes with a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

2. Introducción, cc. 1-6.

VALSE.

p con grazia e dolcezza

simile

p

cresc.

m. a. rapido

p e dolce

3. Inicio sección vals 1 (sección A), cc. 7-23.

ff

dim

dolce ed espress

ff

4. Vals 1: final de a2 (cc. 37-38) e inicio de b1 (cc. 39-52), cc. 37-52.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The notation is in G major and 3/4 time. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *p con gracia*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is marked *elegante* and includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.'. The fourth system concludes with a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. The score uses various dynamics including *s* (sforzando), *f* (forte), and *p* (piano).

5. Fin de transición e inicio del vals 2 (c1), cc. 115-129.

The image displays five systems of musical notation for a piano solo. The first system shows a complex melodic line with many slurs and ties. The second system is marked *Capriccioso.* and features a *dolce* marking. The third system includes a *cresc.* marking. The fourth system is marked *leggierissimo* and contains a very fast, intricate melodic passage. The fifth system continues the melodic and harmonic development.

6. Transición (c. 130) e inicio de vals 3 (Capriccioso, cc. 131-150).

The image displays three systems of musical notation for a piano cadenza. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *ff brillante*. The second system also has two staves, with dynamics *p e dolce* and *cresc.*. The third system features a single staff with a dynamic marking of *p con grazia e dolcezza* and the instruction *Come prima.* above the staff.

7. Cadenza con citas de material de la introducción (c. 196) y recapitulación del vals 1 (cc. 197-198), cc. 196-198.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of five systems of music. The first system is marked **Grandioso** and begins with a **fff** dynamic. The second system continues the **fff** dynamic. The third system features a change in dynamics to **fff pesante** and then **fff martellato**, with a tempo change to **Vivo**. The fourth system continues the **fff** dynamic. The fifth system concludes the piece with a **fff** dynamic and a final flourish. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

8. Coda, cc. 285-312.

Chant d'amour

COMPOSICIONES DE RICARDO CASTRO.



Op. 1. Rigoletto. Transcripción elegante	1.-	Atzimba. Recitativo y Romanzo para Tenor	
Op. 4. Clotilde. Valse elegante	75	Letra Italiana y española	75
Op. 8. Norma. Fantasia de concierto	1.-	Capricho Vals.	1.25
Op. 9. Deux Morceaux. Num. 1. Valse intime	75	id p. 2 Pianos à 4 manos	2.-
2. Minueto	75	Chant d'amour. (Canto de amor)	75
Aires nacionales mexicanos. Gran Fantasia	1.25	Scherzino.	75
Op. 16. Los campos, pastoral.	0.50		
Primer nocturno.	0.50		
Segundo nocturno.	0.50		
Himno Nacional Mexicano. Gran Fantasia	1.25		
Nerveux et Gracieux. 2 Mazurkas	1.-		
Ballade.	1.50		
Ilusion Romanza sin palabras.	0.50		
Ave Verum para Barítono.			
— id — con orquesta Part ^{tas} X. Partes	1.-		
Atzimba. Intermezzo de su ópera del mismo nombre			
à 2 manos. — id. à 4 manos	75		
— id — Potpourri para piano à 2 manos	1.-		

Propiedad de los Editores para todos los países. Depositado conforme à la Ley.
Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos

A. WAGNER Y LEVIEN SUC^{ES}
Fábrica de Pianos-Zuleta-Nº 14 MEXICO, El Calle de San Francisco 9711.
PUEBLA. GUADALAJARA.
LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Portada de *Chant d'amour*. Love song. Liebeslied. Piano solo.

Chant d'amour

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si mayor.
Títulos alternativos:	Love Song. Liebeslied.
Extensión:	125 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABCA' – Coda. (Secciones B y C construidas con material temático de A, por lo que se tiene un contraste tonal más que motivico).
Dedicatoria:	A monsieur Felipe Pedrell.
Editor:	Lyon & Healy, Chicago, 1902. Friedrich Hofmeister, Leipzig. A. Wagner y Levién, Sucs., México. Ediciones Mexicanas de Música. A. C., México, 1996.
Grabador:	Oscar Brandstetter, Leipzig.
Número de plancha:	W. y L. 928.
Año de composición:	1896.
Año de edición:	1902, 1996.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-3	
A	a1	3-8	Si [de I a V]
	a2	9-18	Si [de IV a VI enarmonizado]
	a3	18-26	Si [de IV a V]
B	b1	27-34	Si bemol
	b2	34-41	Do menor, secuencia

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Cadenza		42-48	Sol menor
C		48-74	Relaboración de a1
		74-82	Cita de a3
Cadenza		82-85	Si mayor [V ₇]
A'	a1	86-94	Si mayor [I a V]
	a2	94-101	Si mayor [de I a VI enarmonizado]
	a3	101-118	Si mayor [IV a I]
Coda 1		119-121	Si mayor [IV a I]
Coda 2		122-125	Si mayor.

Obra estrenada en la inauguración de la sala de conciertos de la casa Wagner y Levién el 15 de marzo de 1896. *La Voz de México* del día 13 anunció:

En atenta esquila nos avisan los Sres. A. Wagner y Levién, que han instalado en los altos de su gran almacén y fábrica de pianos, Zuleta Núm. 13, un espacioso y elegante salón de conciertos, que ponen a disposición de los artistas desde el día 15 del presente mes, y donde tendrán colocado un piano de primer orden. Agradecemos la invitación que se nos hace para el primer concierto que se verificará en dicho salón, el citado día 15, como sexta audición de la Sociedad Filarmónica de México, bajo la dirección del reputado maestro Ricardo Castro.

Pasado el concierto, *El Monitor Republicano* del día 17 reseñó que “el pianista Sr. Castro hizo gala de sus dotes de artista, sobre todo en una hermosa composición suya llamada *Chant d'amour*”.

Registrado como obra publicada en 1902 (*Verzeichniss de im Jahre 1902 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften*

und Abbildungen mit Anzeige der Verleger un Preise, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1902, p. 28). A la llegada de los ejemplares impresos en México, el periódico *El Imparcial* del 15 de mayo de 1902 informó:

EL MAESTRO CASTRO Y SUS COMPOSICIONES. Dos nuevos trozos musicales, ricos de inspiración, acaban de ser editados por la Casa Wagner y Levién, un “Scherzino [Op. 6]” y “Chant d’amour”, del maestro Ricardo Castro. La aceptación de las obras del aplaudido compositor está ya perfectamente asegurada y los trozos a que nos referimos solo vienen a enriquecer la colección de la música selecta que con tanto tino están dando a la publicidad los reputados editores. Parece que la casa se ha propuesto formar una colección de las obras del maestro Castro y esto, sin duda que le producirá magnífico resultado. Los trozos a que nos hemos referido, están ya a la venta en el despacho de los señores Wagner y Levién, de la calle de San Francisco.

Junto con el *Caprice-Valse*, Op. 1, esta obra fue interpretada con frecuencia por el autor en sus conciertos. Refiriéndose al realizado el 6 de diciembre de 1902 en el Teatro Renacimiento, el cronista de *El Imparcial* opinó:

El *Chant d’amour*, en nuestra humilde opinión hace honor al compositor por su valentía e inspiración; recuerda la manera erótica de Wagner y los arranques apasionados de Liszt; el ‘Canto de amor’, una frase tierna y vehemente, se desarrolla con gran amplitud, crece en interés, no decae un momento, por el contrario, se destaca insistente, suplicante o impetuosa, con dramáticas inflexiones sobre un fondo ricamente armonizado.

La dedicatoria a Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922) fue de imposición posterior, como puede leerse en la siguiente carta enviada por el compositor desde París el 1 de marzo de 1904:

París, Marzo 1º de 1904.

Sr. Dn. Felipe Pedrell.

Madrid.

Mi respetable y estimado amigo:

Con qué gusto tan grande recibí su carta que me apresuro a contestar para enviarle las composiciones que le prometí. Entre ellas recibirá Vd. el *Chant d'amour*, cuya dedicatoria le ruego se sirva aceptar. Bien conoce Vd. mis sentimientos de profunda admiración y de vivo reconocimiento por la exquisita amabilidad y benevolencia con que se ha servido Vd. acogerme.

Es impulsado por esos sentimientos, que escribí esas páginas, cuyo único mérito es ostentar al frente su ilustre nombre.

Lo felicito muy sinceramente por la nueva obra que trae Vd. entre manos, y ojalá tenga yo la dicha de verla en escena.

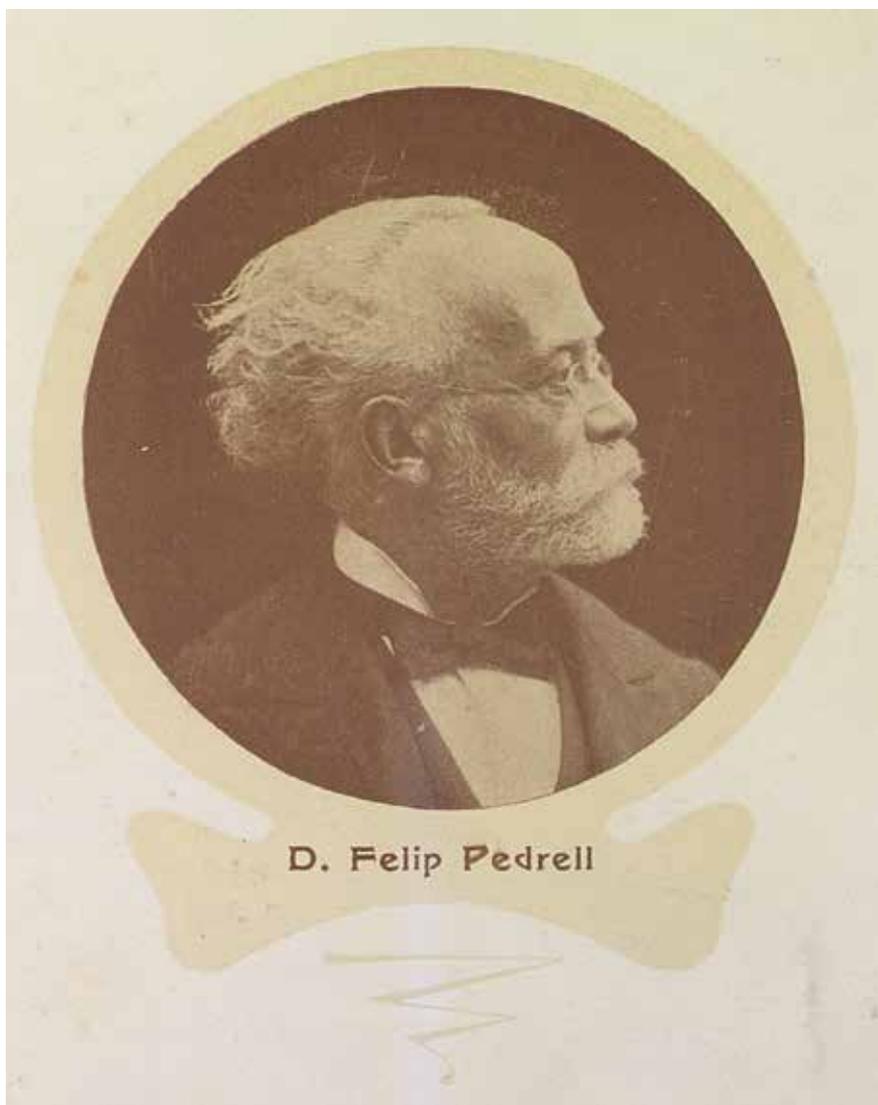
Entre tanto solo deseo que mi *Chant d'amour* sea de su agrado, y con esto quedaré bien satisfecho. Sírvase Vd. aceptar Sr. Pedrell, los más respetuosos sentimientos de su amigo sincero de siempre y *devoué*⁸² admirador.

Ricardo Castro.

[Rúbrica]⁸³.

⁸² En francés en el original. Traducible como *devoto* o *rendido* admirador.

⁸³ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña [BNCat]. Legado Pedrell. Correspondencia de Ricardo Castro a Felipe Pedrell. Carta del 1º de marzo de 1904.



1. Felipe Pedrell Sabaté. (Colección particular).



Gran Fábrica de Pianos de A. Wagner y Levien Suers.
Zuleta, 13 y 14.

2. Casa Wagner y Levien. Fachada.

A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.
MEXICO.
ZULETA, 13 Y 14. - 2ª S. FRANCISCO, 11.

GUADALAJARA: San Francisco, 12.
MONTERREY: Calle del Comercio.
PUEBLA: Independencia, 6.

--- CASA FUNDADA EL AÑO DE 1851. ---

 GRAN FABRICA de PIANOS
----- Y -----
REPERTORIO DE MUSICA

LA CASA MAS GRANDE E IMPORTANTE
→ EN ESTE RAMO ←
VENTAS EN ABONOS A PRECIOS SIN COMPETENCIA.

PIANOS Y ORGANOS

DE LAS AFAMADAS MARCAS

STEINWAY, BECHSTEIN, - - -
SCHIEDMAYER, ROENISCH,
THUERMER, STEINWEG, - - -
ROSENKRANZ,
... HAMILTON, - - CROWN. ...

3. Casa Wagner y Levien. Publicidad.

Recordemos que el ejemplar de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril de 1889 estuvo dedicado a Castro⁸⁴. En agradecimiento el pianista mexicano envió una carta al maestro catalán el 10 de julio del mismo año⁸⁵. El intercambio epistolar entre ambos personajes es más bien una correspondencia de circunstancias que nos ha dejado cuatro cartas y una tarjeta postal escritos en momentos y lugares concretos de la trayectoria vital de Castro; aun así, estos documentos poseen un especial interés al dejar entrever información valiosa en torno a aspectos poco estudiados del compositor: personalidad, procesos creativos, etc. Quien sí tuvo una profusa relación epistolar con Pedrell fue Gustavo E. Campa, quien de hecho fuera el corresponsal mexicano de la *Ilustración*. Se conservan 63 cartas y tres tarjetas postales de Campa dirigidas a Pedrell⁸⁶.

⁸⁴ Véase: Pedrell, Felipe. "Ricardo Castro" en *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona: Torres y Seguí, Editores, Año II, Número 31, 1888, pp. 57-58.

⁸⁵ BNCat. Legado Pedrell. *Correspondencia de Ricardo Castro a Felipe Pedrell*. Carta del 10 de julio de 1889.

⁸⁶ Véase: Álvarez Meneses, Rogelio. "La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa" en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 22. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, julio-diciembre 2011.

Ilustración Musical

HISPANO-AMERICANA

Año II.—Número 31

TORRES Y SEGUÍ, EDITORES—PROPIETARIOS
Rambla de Cataluña, 38—BARCELONA

27 ABRIL DE 1889

SUMARIO:

TEXTO:

ARTISTAS MEXICANOS.
RICARDO CASTRO.

ARTISTAS MEXICANOS.
RICARDO CASTRO.

CHABADOS:
Ricardo Castro. —La señorita Louise, recientemente casada con el príncipe Alejandro de Badenberg. —Eusebio Fernández Arriba, Agustín Rubio y José Triquero y Arenas, concertistas de violín, violonchelo y piano. —El decantacionista.

LOS MÚSICOS ESPAÑELES
ARTISTAS Y MÚSICOS EN SUS LIBROS

A este número corresponde el pliego conmemorativo de la Bibliografía Musical escrita para la Ilustración, por don Felipe Pedrell.

D. RICARDO CASTRO.

RICARDO CASTRO.

D. RICARDO CASTRO.

4. Ricardo Castro en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona: Torres y Seguí, Año II, Número 31, 23 de abril de 1889.

Luego de la breve introducción, se escucha el tema principal en el registro central del teclado: una línea robusta y *cantabile* que reviste el carácter lírico de la obra. La sección B se construye con el mismo material motivico de A, pero ahora la melodía canta en la voz superior con un acompañamiento acéfalo (cc. 27 y ss.). La textura de este pasaje remite inmediatamente a una de las obras más conocidas de Liszt y que Castro tenía en su repertorio: el célebre *Sueño de amor* (Liebestraum), S. 541/3 (cc. 26-31). La sección C (que bien podría asumirse como una extensión de B), es la parte tonalmente más inestable y presenta una serie de progresiones construidas con breves citas del tema principal cuya reiteración recrea un clima de cierta nostalgia. Finalmente, el tema es recapitulado de manera triunfal (A', cc. 86 y ss.), reapareciendo arropado por ágiles arpeggios del grave al agudo para desembocar en un bien preparado clímax. La coda continúa con amplios diseños arpegiados para finalizar de manera contundente con una cadencia perfecta.

The image shows a musical score for the introduction and the beginning of section A. It consists of three systems of piano and vocal staves. The first system is marked 'Moderato' and begins with a piano introduction. The second system starts with the main theme, marked 'p' and 'ben legato il canto'. The third system continues the theme with various dynamics and markings. The score includes a variety of musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

5. Introducción (cc. 1-3) e inicio de A (cc. 4-9).

dolcis.
pp una corda
cresc.
mf
espress.
p

6. Sección B; reelaboración de a1 en Si bemol mayor, cc. 27-32.

Più animato con passione.
(p)

7. Liszt: *Nocturno*, S. 541/3. [Sueño de Amor, Liebestraum No. 3]. (Leipzig, C. F. Peters, 1917).

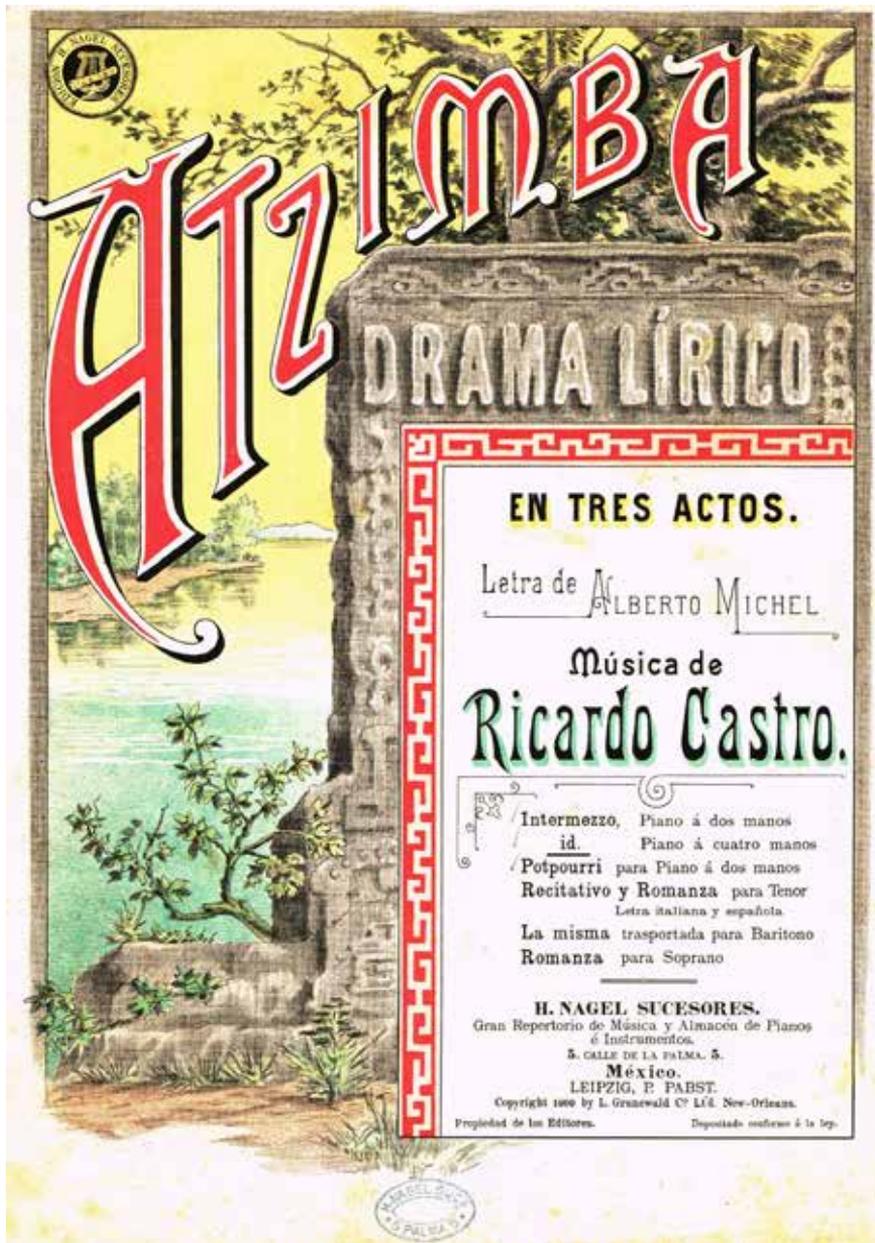
espress.
p
m.d.
rail.
p
*

8. Final de *cadenza* e inicio de la sección C, con relaboración de la cabeza de a1, cc. 46-51.

Grandioso.
m.g.
m.d.
m.g.
m.d.
f
s ben marcato il canto, con gran sonorità
sempre Ped.
m.d.
m.g.
m.d.

9. Recapitulación de A (A'), cc. 86-89.

Atzimba



Portada de *Atzimba*. Intermezzo. Reducción para piano a dos manos del autor.

Atzimba

Potpourri para piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do mayor.
Extensión:	190 cc.
Estructura formal:	Poliseccional.
Dedicatoria:	-
Editor:	H. Nagel Sucesores, México. P. Pabst, Leipzig. L. Grunewald Co. Lt'd., New Orleans.
Número de plancha:	1400.
Año de composición:	1899
Año de edición:	1900.

Estructura formal - Material temático	Compás	Región tonal
Introducción (Marziale)	1-8	Do mayor
Dúo de amor (Poco più)	9-34	Re menor – Si bemol mayor
Concertante final Acto II (Poco meno)	35-58	Do mayor
Dúo de la yácata (Allegro)	59-72	Re mayor
Romanza de Jorge (Andante cantabile)	73-108	Fa mayor
Marcha fúnebre (Cantabile)	109-120	Sol bemol mayor
Dúo de la yácata (Andantino)	121-140	Sol mayor
Motivo de Atzimba (Cantabile)	141-155	La bemol mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal - Material temático	Compás	Región tonal
Concertante Acto II (Marziale - Allegro)	156-173	Fa menor
Marcha tarasca (Marziale Grandioso)	174-182	Do mayor
Coda (Largamente)	183-190	Do mayor

En esta transcripción no se encuentra el aguerrido virtuosismo presente en otras obras del mismo género, como *Rigoletto*. *Trascrizione Elegante para piano-forte sur migliori motivi dell'opera di Verdi*, Op. 1 o *Norma. Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opera de Bellini*, Op. 8, ambas solamente asequibles para el concertista. Por tanto, es evidente que Castro concibe esta obra tomando en cuenta los alcances técnicos de los pianistas aficionados de la época, quienes conformaban el principal mercado de este repertorio.



1. Introducción. Marziale, cc. 1-4.



2. Dúo de amor, cc. 9-10.

Poco meno. (Concertante. Final Acto II.)

ff energico

f

ff

3. Concertante final acto segundo, cc. 35-40.

Andante Cantabile. (Romanza. Tenor.)

pp con dolcezza

pp

cresc.

4. Romanza de Jorge, Andante cantabile, cc. 73-80.

Cantabile. (Marcha Fúnebre.)

pp dolciss.

This musical score is for a piece titled "Cantabile. (Marcha Fúnebre.)". It is written for piano in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo and mood are indicated as "Cantabile" and "dolciss.". The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melody with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

5. Cantabile, Marcha fúnebre, cc. 109-111.

Cantabile. (Motivo de Atzimba.)

pp *rall.* *m. s.* *ppp* *pp e dolciss.* *cresc.*

This musical score is for a piece titled "Cantabile. (Motivo de Atzimba.)". It is written for piano in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo and mood are indicated as "Cantabile". The piece begins with a piano (*pp*) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking. The right hand features a melody with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes a *m. s.* (mezzo sostenuto) marking and a *ppp* (pianissimo) dynamic. The piece concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* (piano) dynamic.

6. Motivo de Atzimba, Cantabile, cc. 141-144.

Marziale Grandioso. (Marcha

molto pesante e ff

ff

Tarasca.)

7. Marcha tarasca, Marziale Grandioso, cc. 174-177.

Scherzino, Op. 6

Scherzino, Op. 6

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	106 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Lyon & Healy, Chicago. Wagner y Levién, Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig. También publicado en <i>El Arte Musical</i> .
Grabador:	Oscar Brandstetter, Leipzig.
Número de plancha:	W. y L. 927.
Año de composición:	1899.
Año de edición:	1902.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-17	Sol mayor [de I a I]
	a2	17-32	Sol mayor a Sol sostenido menor [II descendido enarmonizado]
B	b1	32-52	Mi mayor [de V ₇ a III]
	b2	52-66	Prolongación de b1 y reelaboración temática con citas de la cabeza de a1 y b1 [concluye en V ₇ de Sol mayor]
A'	a1	67-83	Sol mayor [de I a I]
	a3	83-94	Sol mayor [de I a I]
Coda		95-106	Sol mayor

Interpretado en la audición de piano con acompañamiento de orquesta (hoy perdida) realizada por los alumnos de Ricardo

Castro el 15 de diciembre de 1899 en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, por el Lic. Vicente Castro y Herrera, hermano del compositor. (Programa de mano).

El Imparcial del 15 de mayo de 1902 publicitó su edición por la casa Wagner y Levién, junto con *Chant d'amour*.

Registrado como obra publicada en 1902. (*Verzeichniss de im Jahre 1902 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger un Preise, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1902, p. 28*).

El periódico *El Entreacto* del 3 de julio de 1902 anunció su interpretación por el autor en el concierto del día siguiente en el Teatro Renacimiento.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "Allegretto con moto." and "p". The second system is marked "cresc.". The third system is marked "espress.". The score is written in G major and 2/4 time. It features a right-hand melody with eighth and sixteenth notes and a left-hand accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are several asterisks (*) and a double bar line with repeat dots (||: :||) in the score.

1. Inicio de A, cc. 1-12.

p scherzando

dolce

p

2. Final de A (c. 32) e inicio de B (cc. 32-41), cc. 32-41.

p

mf

p

cresc.

f

dim.

dolce m.g.

rall.

3. Prolongación de b1 y relaboración temática con citas de la cabeza de a1 y b1 (cc. 52-66).



*Douze études pour piano
d'après Clementi,
choisies et paraphrases
par Ricardo Castro, Op. 7*

DOUZE
ÉTUDES

POUR PIANO

d'après

CLEMENTI

Choisies et paraphrasées

PAR

Ricardo Castro

Op. 7

Prix net : 4 fr.

HENRY LEMOINE & C^e

17, Rue Pigalle PARIS. — BRUXELLES, Rue de l'Hôpital, 44

*Droits de Reproduction et Exécution réservés pour tous pays,
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.*

1934

Portada de *Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro, Op. 7. Piano solo.*

Instrumentación:	Piano solo.
Dedicatoria:	à Monsieur I. Philipp.
Editor:	Henry Lemoine & Cie.
Número de plancha:	19564 HL.
Año de composición:	1899.
Año de edición:	1902.

Selecciones de estos estudios fueron interpretadas por primera vez en el examen público de alumnos de Ricardo Castro llevado a cabo el 29 de noviembre de 1899 en la sala de conciertos de la casa Wagner y Levién.



1. Examen de alumnos de Ricardo Castro. Noviembre 29 de 1899. Invitación. (Colección particular).

PROGRAMA			
ALUMNOS	ESTUDIOS	PIEZAS	
Niño Angel Díez.....	2ª Parte de Lebert-Stark.....	Sonatina, op. 20.....	Dussek.
Señor Heriberto Ramos Cuevas..	3ª Parte de Lebert-Stark.....	Rondo, op. 51, núm. 1.....	Beethoven.
Señorita Mercedes Gutiérrez....	3ª Parte de Lebert-Stark.....	La Fileuse.....	Mendelssohn.
ENSEÑANZA SUPERIOR			
Señorita María Luisa Calderón..	Gradas ad Parnassum de Clementi-Castro	Tarantelle, op. 83, núm. 2.....	Heller.
.. Amelia Michel.....	{ " " " "	Les Sylvas, op. 60.....	Chaminade.
	{ " " " "	Impromptu, op. 90.....	Schubert.
.. Isabel Sandoval y Bros.....	{ " " " "	Sonata, op. 78 (Allegro).....	Beethoven.
	{ " " " "	Harmonía (Wals).....	Reff.
.. Dolores Díaz y Piña.....	Preludios y Fugas de Bach.....	Sonata, op. 7 (Allegro).....	Grieg.
	Estudios de Schumann, op. 8.....	La Lévry, op. 51.....	Chaminade.
	Estudios Artísticos de Godard.....		
.. Dolores Campuzano.....	Estudios, op. 35 de Meyer.....	Phantasie, op. 28 (Presto).....	Mendelssohn.
	Estudios, op. 5 de Henselt.....		
Señor Julio Muirón.....	Estudios escogidos de Chopin (Philipp).	Notturmo, op. 20.....	Sprindati.
		Le Premier Amour, op. 11....	Lenketiúky.
		Sonata, op. 106 (Allegro vivace)..	Mendelssohn.

2. Examen de alumnos de Ricardo Castro. Noviembre 29 de 1899. Programa. (Colección particular).

Se conserva un manuscrito fechable precisamente hacia 1899: [15] *Gradas ad Parnassum* [sic]. *Ejercicios escogidos* [sic] y *parafraseados por R. Castro*. La colección, dedicada a Isidor Philipp (1863-1958), se publicó en 1902 en París por Henry Lemoine como *Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro*, Op. 7. Aún viviendo en México, Castro había tocado en concierto algunas transcripciones de Philipp. Sin embargo, a su llegada a París pudo establecer contacto con muchas “celebridades artísticas” residentes en la capital francesa, entre las que se encontraba Philipp, quien gestionó la Petite Salle Érard para que Castro ofreciera un recital el 6 de abril de 1903:

Me he relacionado con celebridades artísticas y tengo entre ellas algunas amistades que me animaron a darme a conocer. Después de muchas vacilaciones y venciendo mis gran-

des y naturales temores, di un recital de piano en la famosa Sala Érard que Philipp me consiguió ex-profeso⁸⁷.

El concierto fue un éxito significativo para Castro y una buena carta de presentación en París. La crítica musical de la capital francesa elogió el valor de Castro como compositor e intérprete.⁸⁸ El programa fue anunciado por *Le Monde Musical* del 30 de marzo de 1903. Como una deferencia, Castro incluyó un par de obras de Philipp.

Beethoven: *Sonata* [No. 18] en Mi bemol mayor, Op. 31, No. 3.

Bach-Philipp: *Gavota en Re*.

Chopin: *Polonesa en Re menor*, Op. 71, No. 1 (posth.).

Chopin: *Estudio en Do menor*⁸⁹.

Philipp: *En dansant*. [Bailando]⁹⁰.

Philipp: *Puck: Elfe*.

Dubois: *La source enchantée*. [No. 5 de los *Six poèmes silvestres pour piano*, dedicado a Mademoiselle Clotilde Kleeberg].

Grieg: *Marcha de los enanos*. [(Trolldtog, Marche des Nains) del quinto volumen de *Piezas líricas*, Op. 54, No. 3].

Moszkowski: *Estudio de concierto en Sol bemol mayor, Allegro patetico*, Op. 24, No. 1.

Castro: *Minuetto*.

Castro: *Vals-Bluette*, Op. 12, No. 2.

Castro: *Chant d'amour*.

⁸⁷ Carta de Ricardo Castro a José Gonzalo Aragón. (Imagen facsimilar reproducida en Romero, Jesús C. *Ricardo Castro. Sus efemérides...*, p. 30). Sin embargo, es posible que la relación epistolar entre Castro y Philipp iniciara en 1902 o incluso antes.

⁸⁸ Véanse las reseñas de los críticos publicadas en los periódicos parisinos: *Le Journal*, 8 de abril de 1903; *Le Guide Musicale*, 12 de abril de 1903 y *Le Monde Musical*, 15 de abril de 1903, así como las crónicas replicadas por los rotativos mexicanos: *El Popular* y *El Entreacto* del 10 de mayo de 1903.

⁸⁹ En los documentos consultados no se encontró mayor especificación, por lo que puede referirse al Op. 10, No. 12, *Revolucionario* o bien al Op. 25, No. 12.

⁹⁰ No se logró identificar una obra con este título o con alguna de sus traducciones en el catálogo de Isidor Philipp. Posiblemente se trate de *Album leaf. Air de Ballet*, en mi menor, publicada en 1901.



3. [15] *Gradas ad Parmassum* [sic] *Ejercicios escogidos* [sic] *y parafraseados por R. Castro.* (México, manuscrito inédito, ca. 1899). Colección particular.

El manuscrito contiene cuatro ejercicios no publicados por Henry Lemoine, y que carece a su vez de uno que sí se encuentra en la partitura editada. Por tanto, se contabilizan un total de dieciséis estudios. La siguiente tabla comparativa muestra las correspondencias y omisiones entre ambas fuentes:

Estudios Clementi-Castro	
15 <i>Gradas ad Parmassum</i> [sic] <i>Ejercicios escogidos</i> [sic] <i>y parafraseados por R. Castro</i> [México, manuscrito inédito, ca. 1899]	<i>Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro, Op. 7</i> [París, Henry Lemoine & Cie, 1902]
Allegro. Do mayor. 3/1.	Allegro. Do mayor. 3/1.
Vivo. Do mayor. 3/1.	Vivo. Do mayor. 3/1.
Presto. La menor. 2/4.	Presto. La menor. 2/4.
All°. Moderato. Sol menor. 2/4.	Allegro moderato. Sol menor. 2/4.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estudios Clementi-Castro	
Veloce. Mi menor. 6/4.	Veloce. Mi menor. 6/4.
Vivace. Si mayor. 2/4.	Vivace. Si mayor. 2/4.
Presto é Vigoroso. Re menor. 2/2.	Presto é Vigoroso. Re menor. 2/2.
Vivace. Mi menor. 3/8.	Vivace. Mi menor. 3/8.
Presto. Si bemol mayor. 4/4.	Presto. Si bemol mayor. 4/4.
All°. Modto. Re mayor. 2/4.	Allegro moderato. Re mayor. 2/4.
Presto. La mayor. 2/2.	-
Vivace. La mayor. 3/2.	-
Allegro. Sol menor. 4/4.	Allegro. Sol menor. 4/4.
Veloce. La mayor. 12/8.	-
Allegro. Si mayor. 2/2.	-
-	Allegro. Mi bemol mayor. 3/4.

En colaboración con la pianista concertista Vlada Vassilieva (1985)⁹¹ se presenta una aproximación práctica y análisis comparativo de los estudios Clementi-Castro.

Gradus ad Parnassum, Op. 44, de Muzio Clementi (1752-1832), es una colección de cien ejercicios en tres libros, editados en 1817, 1819 y 1826 respectivamente. Desde su publicación se ha posicionado como un referente obligado en la literatura pedagógi-

⁹¹ Pianista de origen ruso nacionalizada mexicana. Ganadora del premio Nadia Reisenberg 2010 (Nueva York), artista Petrof, ex becaria Fulbright García-Robles (2008), laureada en concursos internacionales de piano; concertista en importantes salas de Europa, Asia y América. Integra con Anatoly Zatin el Dúo Petrof (2003), ensamble ganador de importantes premios internacionales y embajador de los pianos Petrof. Licenciada en Música (Concertista-Solista: Piano, 2006) por la Universidad de Colima, México, Maestra en Música (Piano Performance, 2010) por Mannes College of Music, Nueva York. Actualmente profesora investigadora en la Universidad de Colima, presidente de WPTA Piano Duo, jurado en concursos internacionales de música. Agradezco a la Mtra. Vlada Vassilieva su invaluable colaboración en este trabajo.

ca pianística. De la ingente cantidad de ediciones realizadas⁹², se destacan tres:

- Edición de Sigmund Lebert (Stuttgart, Ebner, 1868). Selección de 36 estudios.
- Edición de Carl Tausig (Nueva York, G. Schirmer, 1903). Selección de 29 estudios. En la práctica pedagógica esta selección es la más ampliamente utilizada.
- Edición de Bruno Mugellini y Alessandro Longo (Milán, Curci, 1955). Es la más moderna de las ediciones completas e incluye una revisión crítico-técnica de dos reconocidos especialistas en la materia.

En las selecciones de Lebert y Tausig se observa una similitud en el criterio de selección: ambas dan preferencia a estudios de los primeros dos libros del *Gradus*, y entre ellos se inclinan por los más extensos y técnicamente brillantes. No así la selección de Ricardo Castro. Seis de los doce estudios seleccionados por el mexicano pertenecen al tercer libro. A diferencia de los primeros dos libros que favorecen los estudios individuales, el tercero contiene principalmente ciclos de estudios interpolados con otros géneros musicales. Aquí encontramos fugas, cánones, scherzos, caprichos, etcétera. Combinados con piezas lentas (adagio, andante, moderato), estos números forman suites de cinco o seis movimientos.

En este sentido, la selección de Castro es novedosa y original. Pretende sacar a la luz piezas que prácticamente habían quedado en el olvido. Su tratamiento de los estudios de Clementi también es creativo: si bien con algunos números se limita a su simple inserción en el ciclo, en otros tantos plasma su estilo pianístico individual cambiando registros, agregando o destacando voces,

⁹² Tan sólo en la plataforma de la Petrucci Music Library se encuentran disponibles las ediciones de completas publicadas por Holle (Wolfenbüttel, ca. 1860, ed. Friedrich Chrysander), Peters (Leipzig, 1860), Litolff (Brunswick, 1872), G. Schirmer (Nueva York, 1898, ed. Max Vogrich), Breitkopf & Härtel (Leipzig, ca. 1910, ed. Bruno Mugellini), Curci (Milán, 1954-55, ed. Bruno Mugellini y Alessandro Longo). Asimismo, selecciones editadas por Simrock (s/f), Ebner (Leipzig, 1868, ed. Sigmund Lebert), Oliver Ditson (Boston, 1882, ed. Carl Tausig), Friedrich Hofmeister (Leipzig, 1900, ed. W. Rauch), G. Schirmer (Nueva York, 1903, ed. Carl Tausig). Véase: "Muzio Clementi" en *International Music Library Project. Petrucci Music Library* [en línea, ref. 11 de agosto de 2020], disponible en: www.imslp.org.

en ocasiones repitiendo enteramente la pieza con una o más variantes. Castro opta por fraseos largos y una escritura limpia; a diferencia de la edición de Mugellini y Longo que, aunque completa e informada, está sobrecargada por indicaciones de articulación y dinámica. La partitura de Castro revela el fino pianismo romántico de finales del siglo XIX. El autor se dirige al intérprete con toda la información que considera necesaria, pero también con la suficiente confianza como para no saturarlo con su visión particular. Castro conoce y utiliza las posibilidades del instrumento moderno, sin deformar el estilo original de la obra, lo cual constituye el atributo más valioso de esta selección y versión de doce estudios del *Gradus ad Parnassum*.

Comparativa de fuentes musicales.			
Ricardo Castro 12 estudios, Op. 7	Carl Tausig (29 estudios)	Sigmund Lebert (36 estudios)	Colección integral (Ed. de Mugellini- Longo)
1. Allegro. Do mayor. 3/1. Figuraciones de cinco notas continuas en la mano derecha.	No. 1. Veloce. Do mayor. 4/4.	No. 1. Veloce. Do mayor. 3/1.	Libro 1, No. 16. Veloce. Do mayor. 3/1.
2. Vivo. Do mayor. 3/1. Figuraciones de cinco notas continuas en la mano izquierda.	No. 2. Veloce. Do mayor. 4/4.	No. 2. Veloce. Do mayor. 3/1.	Libro 1, No. 17. Veloce. Do mayor. 3/1.
3. Presto. La menor. 2/4. Desarrollo de los dedos 4 y 5 de la mano derecha en combinación con figuraciones de arpeggios.	No. 9. Presto. La menor. 2/4.	No. 5. Presto. La menor. 2/4.	Libro 1, No. 19. Presto. La menor. 2/4.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Comparativa de fuentes musicales.			
Ricardo Castro 12 estudios, Op. 7	Carl Tausig (29 estudios)	Sigmund Lebert (36 estudios)	Colección integral (Ed. de Mugellini- Longo)
4. Allegro moderato. Sol menor. 2/4. Ejercicio para los de- dos 1 y 2 de la mano izquierda con cru- ce de mano derecha.	-	-	Libro 3, No. 79. Allegro moderato. Sol menor. 2/4.
5. Veloce. Mi menor. 6/4. Figuraciones arpegia- das ascendentes en mano derecha con lí- nea melódica en pul- gar. Ofrece dos va- riantes (figuración descendiente inver- tida y quebrada).	No. 23. Veloce. Mi menor. 6/8.	No. 14. Veloce. Mi menor. 6/8.	Libro 2, No. 30. Veloce. Mi menor. 6/8.
6. Vivace. Si mayor. 2/4. Figuraciones mix- tas en la mano iz- quierda: arpegios y diseños escalísticos. Cruce de manos.	-	-	Libro 3, No. 92. Finale. Allegro vivace. Si mayor. 2/4.
7. Presto e vigoroso. Re menor. 2/2. Melodía en voces pa- rales y acordes en mano derecha. No- tas tenidas y octa- vas quebradas en mano izquierda.	-	-	Libro 3, No. 85. Presto e vigoroso. Re menor. 2/2.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Comparativa de fuentes musicales.			
Ricardo Castro 12 estudios, Op. 7	Carl Tausig (29 estudios)	Sigmund Lebert (36 estudios)	Colección integral (Ed. de Mugellini- Longo)
8. Vivace. Mi menor. 3/8. Figuraciones mixtas en ambas manos: arpeggios con paso de pulgar y diseños escalísticos, ambos en movimiento contrario.	-	-	Libro 3, No. 72. Vivace. Mi menor. 3/8.
9. Presto. Si bemol mayor. 4/4. Giros escalísticos repartidos en ambas manos en grupos de 4 notas sin paso de pulgar.	-	-	Libro 3, No. 64. Presto. Si bemol mayor. 4/4.
10. Allegro moderato. Re mayor. 2/4. Pasajes melódicos en mano derecha, diseños escalísticos en ambas manos en movimiento contrario.	-	-	Libro 3, No. 86. Allegro non troppo. Re mayor. 2/4.
11. Allegro. Si bemol mayor. 4/4. Floreos rápidos en mano derecha con una voz agregada y notas tenidas.	No. 25. Molto allegro. Si bemol mayor. 4/4.	No. 19. Molto allegro. Si bemol mayor. 4/4.	Libro 2, No. 47. Molto allegro. Si bemol mayor. 4/4.
12. Allegro. Mi bemol mayor. 3/4. Octavas quebradas en ambas manos a distancia de décima.	No. 28. Veloce. Mi bemol mayor. 3/4.	No. 29. Veloce. Mi bemol mayor. 3/4.	Libro 1, No. 21. Veloce. Mi bemol mayor. 3/4.

No. 1. Allegro (Do mayor) y No. 2. Vivo (Do mayor)

Estudios para ejercitar e independizar los cinco dedos en la mano derecha (No. 1) y la mano izquierda (No. 2). Corresponden a los estudios Nos. 16 y 17 de la colección integral *Gradus ad Parnassum* de Clementi. En la edición Mugellini-Longo, puede leerse:

Estudios gemelos de absoluta evidencia. Tiempo: tres redondas. Resulta claro que Clementi ha preferido servirse de esta forma para indicar aritméticamente que la sintaxis del desarrollo musical procede con un ritmo de tres en tres compases. Está de más agregar que los dos estudios son muy útiles y que, empleándolos como ejercicios diarios, se obtienen sumos beneficios. Por lo que se refiere al uso eventual de la digitación indicada entre paréntesis (o sea la que requiere el empleo casi constante del pulgar sobre las teclas negras), el estudioso puede remitirse a las observaciones contenidas en el segundo estudio.



4. Inicio del ejercicio No. 16 en la edición de Mugellini-Longo (Milán, Curci, 1954-55), cc. 1-2.

El problema más común en las figuraciones de cinco notas adyacentes es la debilidad del cuarto y quinto dedos. El pianista inexperto, cuyos dedos aún carecen de la fuerza necesaria para sostener el peso de la mano, tiende a sumirla y rotarla hacia la derecha cuando llega a la nota superior, perdiendo con ello la posición correcta y levantando el pulgar de su sitio. Esto, desde lue-

go, influye negativamente en la calidad y velocidad de las figuras.

En su edición, Carl Tausig ofrece tres digitaciones diferentes para este estudio. La primera coincide con la edición original y es la más obvia (dedos continuos 1-2-3-4-5). La segunda procura resolver el problema de la debilidad del quinto dedo, sustituyéndolo por el pulgar (1-2-3-4-1). Esta es una buena solución musical, sin embargo, más que satisfacer la necesidad de fortalecer el quinto dedo, está encaminada al desarrollo de la flexibilidad del pulgar. La tercera digitación confirma la intención de trabajar el paso del pulgar (1-2-1-2-1), pero evidentemente es una digitación “de trabajo” y poco apta para la interpretación concertística de la obra.

The image shows a musical score for Exercise No. 1 by Clementi-Tausig. It is in 4/4 time and marked 'Veloce.' The score is presented in two systems. The first system is labeled '1.' and shows the original fingering (1-2-3-4-5) in the right hand and a simple bass line. The second system shows an alternative fingering (1-2-3-4-1) in the right hand. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

5. Inicio del ejercicio No. 1 en la edición de Tausig (Nueva York, G. Schirmer, 1903), cc. 1-6.

Como podemos ver, Tausig modifica el compás original de 3/1 al más acostumbrado “C” (4/4). Esto puede resultar más sencillo para el estudiante, aunque peligra con ocultar la estructura de tres compases al ojo inexperto, además, peligra con provocar una interpretación menos veloz y más cuadrada. Castro retoma el compás original de Clementi (3/1), y es quien ofrece la solución más creativa al ya mencionado problema de falta de fuerza en el quinto dedo: convierte la nota superior de cada figura en intervalo de sexta al agregar una nota inferior con el pulgar de manera simultánea. De esta manera la mano conserva su posición redondeada, dando soporte al quinto dedo y obligándolo a trabajar de la misma forma que los demás. Asimismo, se perfila una voz secundaria en

el dedo pulgar, desarrollando su agilidad e invitando al estudiante a escuchar la polifonía.

à Monsieur I. PHILIPP

1

12 ÉTUDES

D'APRÈS CLEMENTI

Choisies et paraphrasées par
RICARDO CASTRO Op.7.

I

The image shows the beginning of the first exercise, 'I', from '12 Études d'après Clementi' by Ricardo Castro. The score is in 3/4 time and marked 'ALLEGRO'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a rapid sixteenth-note pattern, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece is marked 'ff sempre'. The score includes fingerings (1-5) and articulation marks (accents) for the right hand.

6. Inicio del estudio No. 1 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-2.

Más adelante en el estudio, esta configuración propicia una posición compacta de la mano sobre teclas negras. El beneficio es evidente al distribuir equitativamente el esfuerzo entre los cinco dedos, optimizando su desarrollo.

El segundo ejercicio es análogo al primero, pero traslada el elemento técnico a la mano izquierda. La versión de Castro ahora obliga al quinto dedo de la mano izquierda a incrementar su agilidad y fuerza. Este es un excelente entrenamiento para lograr un toque nítido y preciso en la línea del bajo.

7. Inicio del estudio No. 2 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-2.

Cabe mencionar que Mugellini y Longo, ofrecen variantes con notas dobles para ambos estudios.

No. 3. Presto (La menor)

Focaliza la atención del pianista en el cuarto dedo de la mano derecha. A la vez funciona como ejercicio preparativo para el trino entre el cuarto y quinto dedos. Mugellini y Longo señalan en el prefacio su “escaso valor musical”, pero admiten “cierta utilidad técnica” y exhortan a su estudio “en tiempo muy moderado para lograr una ejecución nítida y brillante”⁹³.

8. Inicio del ejercicio No. 19 en la versión original, edición de Mugellini-Longo (Milán, Curci, 1955), cc. 1-5.

⁹³ Muzio Clementi, *Gradus ad Parnassum*, eds. Bruno Mugellini y Alessandro Longo, 3 vols., vol. 1 (Milán, Curci, 1955), p. 97.

Asimismo proponen estudiar *marcato* la primera mitad de cada compás, a fin de lograr este efecto. En su edición, Tausig presenta esta indicación al pie de la página:

Die ersten vier Noten jedes Taktes sind gestoßen zu üben. | Jouez staccato les quatre premières notes de chaque mesure. | Practice the first four notes of each bar staccato.



9. Sugerencia de estudio a pie de página para el ejercicio No. 9 propuesta por Tausig (Nueva York, G. Schirmer, 1903).

En su versión, Castro agrega una voz secundaria entre el primer y segundo dedos de la mano derecha. Esto asemeja el soporte brindado al quinto dedo en el estudio No.1, ahora con el cuarto y segundo (o primer) dedos:



10. Inicio del estudio No. 3 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-8.

Los pares de notas ligadas en canon, entre la voz inferior de la mano derecha y la mano izquierda, brindan al estudio una textura propia del pianismo romántico, obligando a trabajar también la coordinación entre ambas manos. A partir del compás 17, contrario a Mugellini-Longo y Tausig, Castro continúa pidiendo *legato* entre los acordes de la mano izquierda, otra evidencia de la naturaleza romántica de su versión. Además, restaura las indicaciones de

dinámica al principio y al final de la obra, presentes en la edición de Mugellini-Longo, pero obviadas por el más académico Tausig.

Por su parte, Mugellini-Longo ofrecen dos variantes para desarrollar esta difícil y necesaria técnica: una para ambas manos al espejo y otra para la derecha con notas dobles.

No. 4. Allegro moderato (Sol menor)

Luego de la triada inicial de estudios preceptivos, Castro nos ofrece su primera incursión al tercer libro del *Gradus ad Parnassum*. Como ya se mencionó, ni Lebert ni Tausig se interesaron por incluir estas piezas en sus colecciones. Mugellini-Longo lo describen [No. 79] como un “breve estudio para la izquierda, empero de indudable rendimiento también para la derecha, la que debe efectuar continuos saltos, con cruces y adornos”⁹⁴.

Esta es la pieza central de una serie de cinco compuestas en Sol. Castro reconoció su valor musical y los beneficios pianísticos que ofrece, tanto para el entrenamiento del cruce de manos, como para la práctica de figuraciones en la mano izquierda. También duplicó la extensión del estudio: al finalizar los 29 compases que dura la versión original, incluye otros tantos con ciertas modificaciones. En la segunda mitad, transforma los tresillos de dieciseisavo de la mano izquierda en fusas, lo cual aumenta considerablemente el nivel de dificultad. Asimismo, en la mano derecha varias notas sencillas se convierten en octavas.

⁹⁴ Clementi, *Gradus ad Parnassum* [vol. 3], p. 103.



11. Estudio No. 4 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 29-34.

La dinámica inicial, indicada *mezzo-forte* en todas las ediciones anteriores, se convierte en *forte* en la versión de Castro y, con pocas excepciones, se mantiene en ese nivel a lo largo de la obra, culminando en *fortissimo* y enfatizando con ello su carácter tormentoso y evidentemente romántico.



12. Final del estudio No. 4 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 53-58.

5. Veloce (Mi menor)

Mugellini-Longo lo definen como estudio de rotación, aunque como veremos más adelante, Castro difiere de esta idea. El diseño arpegiado en la mano derecha replica figuraciones presentes en numerosas obras del repertorio pianístico, por lo que este número se encuentra presente en las tres selecciones analizadas en el presente artículo. La versión original en la edición de Mugellini-Longo, y las ediciones seleccionadas de Lebert y Tausig, coinciden en el compás de 6/8. No así Castro, quien lo convierte en 6/4, consiguientemente transcribiendo los tresillos de semicorchea a tresillos de corchea. Aunque la diferencia puede parecer poco relevante, el compás de 6/4 tiene mayor concordancia con la indicación *veloce*.

Existe otra diferencia notoria en la versión de Castro: el pulgar de la mano derecha sostiene las notas. Esto prácticamente descarta la rotación de la mano mencionada por Mugellini-Longo y, por otro lado, limita la posibilidad de su ejecución a la mano capaz de alcanzar la octava sin dificultad alguna. En lo musical, esta forma de notación de la línea melódica en el pulgar confirma aquello que muchos intérpretes hacen por instinto.

Al parecer Lebert tuvo una idea similar al sugerir practicar esta figuración acentuando la nota inferior:



13. Sugerencia de estudio para el ejercicio No. 14 propuesta por Lebert (Stuttgart, Ebner, 1868).

A diferencia de los cuatro estudios anteriores, aquí Castro ofrece dos variantes de estudio: en la primera invierte el arpeggio y traslada la melodía al quinto dedo, y en la segunda lo quiebra de manera que las notas sostenidas se encuentran en la voz del medio. Como se ha visto ya, esta tendencia de variar los estudios no es nueva. En palabras de Mugellini-Longo, este ejercicio “[...] así como el No. 21, se presta a un gran número de variantes muy úti-

les, de las que sugerimos las principales. Cualquier estudioso podrá elaborar muchas otras, aprovechando de esta búsqueda para lograr nuevos adelantos⁹⁵.

The image shows a musical score for a piano exercise. At the top, it says "Travailler avec les variantes suivantes". There are two variants, labeled "I" and "II", for the right hand. The right hand part consists of eighth-note patterns with fingerings (1-5) indicated above the notes. The left hand part is marked "VELOCE" and "f sempre". The left hand part consists of a series of chords and single notes, with a long horizontal line indicating a sustained bass note. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major).

14. Inicio del estudio No. 5 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-2.

En cuanto a la digitación, Mugellini-Longo y Lebert permiten la utilización del tercer dedo en las figuraciones que así lo requieran (generalmente en teclas negras). No así Tausig y Castro, quienes indican claramente la digitación 1-4-5, obligando al pianista a desarrollar la resistencia en el uso del cuarto dedo.

6. Vivace (Si mayor)

Otro estudio breve del tercer libro que no despertó el interés de Lebert ni de Tausig. Por su textura parece más una invención a dos voces que un estudio, y precisamente esta sonoridad nítida y a la vez polifónica, así como el cruce de la línea melódica entre registros, hace que destaque entre los otros estudios. En general, los ejercicios del tercer libro del *Gradus ad Parnassum*, son originales y, en cierta forma, experimentales. Probablemente de ahí proviene el interés de Castro en ellos.

Este estudio desarrolla la agilidad y la claridad de la mano izquierda. Si comparamos la versión original editada por Mugellini-Longo con la de Castro, la diferencia recae meramente en la digitación. Castro insiste en la frecuente utilización del pulgar izquierdo, sobre todo en las teclas negras. Esta disposición, desde luego, ayuda al pianista a desarrollar la flexibilidad y mejorar el paso del

⁹⁵ Clementi, *Gradus ad Parnassum* [vol. 2], p. 19.

pulgar. También sirve de evidencia para suponer que, como pianista, Castro tenía unos pulgares bastante largos.



15. Inicio de estudio No. 6 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-3.

En el tercer libro del *Gradus ad Parnassum* esta es la pieza final de un conjunto de cinco (Nos. 88-92), de ahí la indicación “Finale”. Sin embargo, Castro la maneja como pieza individual. Lo mismo pasa con el resto de sus selecciones del tercer libro, salvo el No. 9, que en la edición original de Clementi también es un estudio independiente.

7. Presto e vigoroso (Re menor)

Un caso más de estudio perteneciente al tercer libro del *Gradus ad Parnassum*, que Castro incluye en su selección, a diferencia de las selecciones de Lebert y Tausig. De extensión breve y carácter apasionado (como bien lo destacan Mugellini-Longo), este es un excelente ejercicio para independizar los dedos 1-5 de la izquierda y preparar la mano para tocar octavas quebradas.

En la edición de Mugellini-Longo abundan comas, acentos y ligaduras con terminación en *staccato*, con las que los editores dejan claro el carácter patético de la obra. Afortunadamente, Castro tuvo la sensatez de eliminar muchas de estas indicaciones, exponiendo la claridad y longitud de la melodía en la mano derecha. El estudio trabaja además la polifonía en ambas manos.

La característica distintiva de la versión de Castro es la variante con tresillos que ofrece para la mano izquierda, que además aporta la dificultad de contraponer el ritmo de tresillos contra las corcheas en la mano derecha.

Este estudio y el No. 10, correspondientes a los números 85 y 86 del *Gradus ad Parnassum*, son la cuarta y quinta piezas, respectivamente, de una suite de seis, en el tono de Si.

The image shows a musical score for the beginning of exercise No. 7. It consists of two systems of music. The first system is marked 'PRESTO E VIGOROSO' and includes a piano part with a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment of eighth notes. Below the piano part, there is a section labeled 'Travailler avec la variante suivante' which shows a variant of the left-hand accompaniment. The second system continues the piano part with similar melodic and accompaniment patterns.

16. Inicio de estudio No. 7 en la versión de Castro con variante sugerida en la mano izquierda (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-8.

8. Vivace (Mi menor)

Este breve ejercicio del tercer libro del *Gradus ad Parnassum* ayuda al pianista a desarrollar la coordinación al tocar figuraciones de arpeggios y escalas en movimiento contrario. De carácter activo y estructura simétrica, no carente de encanto musical, fue concebida por Clementi como el segundo movimiento de una suite de seis piezas, haciendo las veces de scherzo (aunque ciertamente el autor no lo indicó así). El original de Clementi presenta forma binaria simple, con dos secciones repetidas de doce compases cada una. Castro elimina las barras de repetición y escribe los doce compases nuevamente, duplicando las notas melódicas con octavas en ambas manos y marcando *fortissimo* la segunda vez.

72

Vivace (♩ = 92)

f

The image displays two systems of musical notation for a piano exercise. The first system is marked '72' and 'Vivace (♩ = 92)'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 3/8 time signature. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is marked with a forte dynamic 'f'. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second system continues the piece, also in two staves (treble and bass clef), maintaining the same key signature and time signature. It features more complex rhythmic patterns and fingerings, including some triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line.

17. Estudio No. 72 en la edición Mugellini-Longo (Milán, Curci, 1955), cc. 1-16.

The image displays a musical score for 'Inicio de estudio No. 8' by Castro, marked 'VIVACE'. The score is written for piano in 3/8 time and consists of four systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is characterized by rapid, alternating four-note patterns between the hands. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a piano (p) dynamic marking. The third system features a piano (p) dynamic marking and a fermata over a note in the right hand. The fourth system concludes with a piano (p) dynamic marking. The score is densely packed with sixteenth and thirty-second notes, with many notes beamed together. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece.

18. Inicio de estudio No. 8 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-18.

9. Presto (Si bemol mayor)

Mugellini-Longo lo describen como uno de los “de menor importancia”, sin embargo, Castro apreció el reto de la “técnica digital fluida” que este estudio presenta⁹⁶. El pianista ha de lograr una perfecta conexión de las figuras de cuatro notas que se alternan entre manos.

⁹⁶ Clementi, *Gradus ad Parnassum* [vol. 3], p. 58.

La brevedad excesiva del estudio fue resuelta por Castro de manera creativa. El último compás de la versión original se convierte en compás de enlace para repetir todo el estudio, pero ahora las partes se invierten: la mano derecha toca el papel de la mano izquierda, y viceversa. Esto sucede durante ocho compases, posteriormente ambas partes retornan a su disposición inicial y el estudio concluye en concordancia con el original de Clementi. Tocar con las manos invertidas es un método de estudio conocido y empleado por muchos pianistas, especialmente útil para el desarrollo de la coordinación⁹⁷.



19. Inicio de estudio No. 9 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-5.

⁹⁷ Por ejemplo, lo realizado por Brahms en varios de sus 51 ejercicios, WoO 6 (1850-93) o en su Estudio para la mano izquierda, Anh. 4/2, realizado a partir de la inversión de las líneas del *Impromptu en Mi bemol mayor*, Op. 90, No. 2 (D. 899) de Schubert.



20. Estudio No. 9 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 26-29.

10. Allegro moderato (Re mayor)

Un estudio interesante desde el punto de vista artístico. Su sencillez es aparente, pues conlleva un importante trabajo de la mano izquierda con los seisillos de semicorchea en movimiento perpetuo. No es un estudio de velocidad: de hecho, la indicación original es *allegro non troppo*, adecuada a *allegro moderato* por Castro. El beneficio pianístico que ofrece es el desarrollo de la flexibilidad de la mano izquierda, la práctica de la conexión musical de los grupos de seisillos, y la coordinación en los pasajes donde participan ambas manos. Una excelente pieza que prepara al pianista para las dificultades presentes en sonatas de Mozart, Beethoven y Schubert. Fue labor de Ricardo Castro la selección de este número, así como su edición, que resulta mucho menos cargada de indicaciones de dinámica y articulación, y por ende más clara que la de Mugellini-Longo.



21. Final del estudio No. 10 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902).

11. Allegro (Si bemol mayor)

En el penúltimo número de su colección, Castro regresa al segundo libro del *Gradus ad Parnassum* con uno de los estudios más difíciles, “dedicado al adiestramiento de los dedos débiles de la derecha”, como lo mencionan Mugellini-Longo⁹⁸. La versión original es breve, tanto que a Castro le pareció adecuado repetirlo dos veces, como ya lo había hecho en otras ocasiones; pero esta vez ha decidido anteponer su versión a la versión original de Clementi, un efecto no carente de humor para el oído conocedor. Durante la primera mitad del estudio (cc. 1-29) Castro traslada la voz intermedia una octava arriba, de manera que el floreo recae en los dedos 1, 2 y 3, mientras que la izquierda permanece intacta respecto al original. A partir del c. 30 el estudio reinicia, ahora en su disposición original en la derecha; sin embargo, Castro invierte las figuras en la mano izquierda durante los primeros cinco compases, y ocasionalmente en lo posterior. Este jugueteo con la ubicación de las partes acentúa el carácter jocoso y humorístico de la obra.

⁹⁸ Clementi, *Gradus ad Parnassum* [vol. 2], p. 132.

Molto allegro (♩ = 138)

47

p *f* *molto staccato* *sempre legato*

The image shows the first system of Estudio No. 47. It consists of two staves: a piano part on the left and a right-hand part on the right. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and single notes. The right-hand part starts with a forte (*f*) dynamic and contains a complex, rapid sixteenth-note pattern. The tempo is marked 'Molto allegro' with a quarter note equal to 138 beats per minute. Performance instructions include 'molto staccato' for the piano part and 'sempre legato' for the right-hand part. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score.

22. Estudio No. 47 en la edición de Mugellini-Longo (Milán, Curci, 1955), cc. 1-5.

ALLEGRO

p Cresc. *f* *ffz*

The image shows the beginning of Estudio No. 11. It consists of two staves: a piano part on the left and a right-hand part on the right. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and a 'Cresc.' (crescendo) marking. The right-hand part begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The tempo is marked 'ALLEGRO'. Performance instructions include 'ffz' (fortissimo con forza) for the piano part. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score.

23. Inicio del estudio No. 11 en la versión de Castro (París, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-4.

12. Allegro (Mi bemol mayor)

Castro termina el ciclo regresando al primer libro del *Gradus ad Parnassum*, con un ejercicio para octavas quebradas que también entró en las colecciones de Lebert y Tausig. Es un desafío a la resistencia, un tipo de técnica ampliamente utilizado por Beethoven

y presente en obras pianísticas de todos los periodos, comenzando por Bach con su *Concierto en Re mayor*, BWV 1054. Las ediciones de Lebert y Tausig no logran ponerse de acuerdo en cuanto a la forma de tocar las octavas quebradas: Lebert pide *legato* mientras que Tausig dibuja *staccati* en las notas del pulgar. Castro omite cualquier indicación en este sentido, a fin de no confundir al pianista experimentado. En cuanto a la digitación Tausig presenta la misma indicación de Mugellini-Longo (1-5), aunque estos últimos también mencionan en su prefacio la posibilidad de utilizar el cuarto dedo en teclas negras (entre paréntesis)⁹⁹.

24. Inicio del estudio No. 21 en la edición Mugellini-Longo (Milán, Curci, 1955), cc. 1-6.

⁹⁹ En su edición, Mugellini-Longo consignan: “Estudio dedicado principalmente a lo que hoy en día se acostumbra llamar la rotación del brazo [...]. Ciertamente es que la rotación puede ser empleada también en otras combinaciones técnicas y que, por consiguiente, se necesita mantenerse siempre en ejercicio, cuanto menos a los efectos de la resistencia, tratándose de un movimiento muscular muy cansador. Aún un buen pianista, sin un adecuado ejercicio difícilmente podría ejecutar este estudio hasta el final, en tiempo rápido, sin afanarse en la última página, mientras con un ejercicio gradual y metódico se puede llegar a sostener en continuación varias repeticiones. La digitación indicada entre paréntesis (la que exige el empleo constante del 4º dedo sobre las teclas negras) ofrece mayores posibilidades de ligar, empero, por el contrario, menor amplitud de rotación”. Clementi, *Gradus ad Parnassum* [vol. 1], p. 102. Un verdadero tour de force pianístico para el que los editores proponen cinco sugerencias para su estudio, incluyendo una muy efectiva de Giuseppe Buonamici (1846-1914).



25. Inicio del estudio No. 12 en la versión de Castro (Paris, Henry Lemoine, 1902), cc. 1-6.

La principal aportación de Castro en este estudio son los acordes en disposición amplia en el acompañamiento. Las notas fundamentales son duplicadas una octava abajo en los acordes del inicio, y posteriormente Castro conserva la textura de acordes amplios y arpegiados. Con ello el estudio adquiere una sonoridad más llena, amplia, romántica.

Finalmente, otorgamos espacio a los cuatro ejercicios inicialmente considerados en el manuscrito de Castro, que no fueron contemplados por el autor para ser editados en la colección Op. 7 publicada por Henry Lemoine.

Comparativa de fuentes musicales. Ejercicios que no fueron contemplados por el autor para la publicación de H. Lemoine.			
Ricardo Castro Ejercicios no publicados del manuscrito	Carl Tausig 29 estudios	Sigmund Lebert 36 estudios	Colección integral (edición de Mugellini/Longo)

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Comparativa de fuentes musicales. Ejercicios que no fueron contemplados por el autor para la publicación de H. Lemoine.			
11. Presto. La mayor. 2/2. Notas dobles: terceras y sextas.	-	-	Libro 3, No. 68. Presto. La ma- yor. 2/2.
12. Vivace. La mayor. 3/2. Combinación de escalas y arpeggios en ambas manos.	No. 7. Vivace. La mayor. 3/2.	No. 4. Vivace non troppo. La mayor. 3/2.	Libro 1, No. 9. Vivace. La mayor. 3/2.
14. Veloce. La mayor. 12/8. Notas tenidas con figuraciones preparativas para el trino.	-	No. 12. Veloce. La mayor. 12/8.	Libro 2, No. 35. Veloce. La mayor. 12/8.
15. Allegro. Si mayor. 2/2. Ejercicio polifónico y para el desarrollo del toque <i>legato</i> .	-	No.27. Allegro non troppo. Si mayor. 4/4.	Libro 2, No. 29. Allegro, ma non troppo. Si mayor. 2/2.

Estos cuatro estudios por sí mismos presentan un alto grado de perfección y dificultad pianística. El hecho de que Castro los haya incluido en su manuscrito nos habla de que les tenía estima y muy probablemente los utilizó en su estudio individual, así como en sus clases. Así, por ejemplo, el número once (Presto) es un perfecto ejercicio preparativo para abordar un pináculo pianístico como lo es la *Toccata*, Op. 7 (1836) de Robert Schumann; mientras que el número quince (Allegro, ma non troppo) es un ejemplo de lirismo polifónico frecuentemente encontrado en obras de Beethoven y Brahms. En cuanto a los números 12 y 14, son dos de los estudios más completos y mejor compuestos del *Gradus ad Parnassum*. Es lógico suponer que Castro consideró innecesario hacer-

les modificación alguna (salvo en el número 12 cuando duplica la octava la nota inicial de cada pasaje), y que la selección que ofreció al editor Lemoine solamente incluyó aquellos ejemplos que representaban una verdadera aportación de su parte.



*Cadenza pour le premier
mouvement du Concert I
(Sib mayor) de Mozart*



Portada de *Cadenza pour le premier mouvement du Concert I. (Sib mayor) de Mozart. Oeuvre posthume.*

*Cadenza pour le premier mouvement du Concert I
(Si bemol mayor) de Mozart*

Instrumentación:	Piano solo.
Extensión:	64 cc.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Estructura formal:	Poliseccional.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. Wagner y Levién, Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[6] 21761
Año de composición:	1899.
Año de edición:	1909.

Interpretada en la audición de piano con acompañamiento de orquesta realizada por los alumnos de Ricardo Castro el 15 de diciembre de 1899 en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, por Heriberto Ramos Cuevas (Programa de mano).

Esta cadenza se corresponde con el *Concierto para piano No. 15 en Si bemol mayor*, KV 450 de Mozart (1784). Esta precisión es pertinente pues el título de la partitura editada puede resultar confuso. El catálogo Köchel (1862) consigna un total de cinco conciertos para piano en tonalidad de Si bemol: No. 2, KV 39 (1767)¹⁰⁰, No. 6, KV 238 (1776), No. 15, KV 450 (1784), No. 18, KV 456 (1784) y No. 27, KV 595.

El estudio de las fuentes permite determinar que la cadenza pertenece al *Concierto No. 15*, KV 450, que es el tercer concierto en el catálogo mozartiano en Si bemol mayor y no el primero

¹⁰⁰ Recordemos que se trata de una obra infantil cuyo primer y tercer movimientos en realidad son arreglos a partir de sonatas de H. F. Raupach, y el segundo, de Johann Schobert.

como sugiere el título de la obra. Castro utiliza el material temático del tema principal del concierto, que es presentado en la introducción por las maderas y expuesto por el solista a partir del c. 70.

Allegro.

PIANO.

p dolce *cresc.*

(25)

1. Compases 1-6.

p *p espress.*

2. Compases 19-26.



*Cadenza pour le premier
mouvement du Concert No. III
(Do menor) de Beethoven.
Oeuvre posthume*

Cadenza pour le premier mouvement du Concert No. III
(Do menor) de Beethoven Oeuvre posthume

Instrumentación:	Piano solo.
Extensión:	120 cc.
Estructura formal:	Poliseccional.
Tonalidad:	Do menor.
Dedicatoria:	A nui doseipulo Julie Muisou [sic]. Debe decir: "A mi discípulo Julio Muirón".
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. Wagner y Levién, Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	[7] 21762.
Año de composición:	1899.
Año de edición:	1909.

Interpretada en la audición de piano con acompañamiento de orquesta realizada por los alumnos de Ricardo Castro el 15 de diciembre de 1899 en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, por la Srita. Isabel Sandoval y Bros. (Programa de mano).

El título hace referencia al *Concierto No. 3* en Do menor, Op. 37 (1800) de Ludwig van Beethoven.

Tanto esta cadenza como su hermana escrita para el *Concierto en Si bemol*, KV 450 de Mozart (véase el registro anterior) son desde luego obras de circunstancias. Ambas dormían el sueño de los justos cuando Vicente Castro Herrera, hermano del compositor, decidió enviarlas a la imprenta en 1909, luego de la repentina muerte de Ricardo. Pueden asumirse como dos bien logrados ejercicios de estilo, como se desprende tipo de escritura de cada una de ellas: un pianismo congruente con el carácter y sonoridad de las obras para las que fueron concebidas.

Allegro maestoso.

PIANO. *ff*

1. Compas 1-8.

dim

dim e rall.

f e brillante

2. Compas 68-79.

Moment de Valse,
Op. 34, No. 1

COMPOSICIONES DE RICARDO CASTRO.



OBRAS PÓSTUMAS.

- Opus 24. No. 1. Moment de Valse.
- .. 24. No. 2. Petite Marche militaire.
- .. 25. Mélodie pour Violon et Piano.
- .. 26. No. 1. Berceuse.
- .. 26. No. 2. Valse mélancolique.
- .. 27. No. 1. Barcarolle.
- .. 27. No. 2. Valse anglaise.
- .. 28. No. 1. Menuet rococo.
- .. 28. No. 2. Plainte.
- .. 29. Valse printanière.

OBRAS PÓSTUMAS.

- Opus 48. Menuet humoristique.
- .. 41. Improptu.
- .. 42. Scherzando.
- .. 43. Filèze.
- .. 44. Nostalgie.
- .. 45. Gavotte et Musette.
- .. 46. Mazurka.
- .. 47. Thème varié.
- Deux Danzas para Piano.
- Opus 22. Menuet pour Orchestre d'archets. (Partitur).
- do. arrangé pour Piano.



Propiedad de los Editores para todos los países.
Depositado conforme a la ley.

GRAN REPERTORIO DE MÚSICA Y ALMACÉN DE INSTRUMENTOS.
A. WAGNER Y LEVIEN S^{CS}. MÉXICO, 2^ª CALLE DE SAN FRANCISCO N^º 11.

FÁBRICA DE PIANOS: ELETA N^º 14.
PUEBLA. MONTERREY. GUADALAJARA.

Leipzig: Friedrich Hofmeister.

Copyright 1908 by Jos. W. Stern & Co., New York.

Paris: E. Gallet.

Portada de *Moment de Valse*. Oeuvre posthume.

Moment de Valse, Op. 34, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	73 cc.
Estructura formal:	ABA.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	221
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol mayor [de I a I]
	a2	9-17	Sol mayor [de III a I]
B	b1	18-26	Re mayor [de I a I]
	b2	27-37	Re mayor [de I a V ₇]
	b3	38-57	Re mayor [de I a III]
A	a1	58-64	Sol mayor [de I a I]
	a2	65-73	Sol mayor [de I a I]

Tempo di Valse. Lento.

Piano.

p *espress.*

f *dulce*

mf *rall.* *p* *cres.*

legato

pesante *f* *dim.*

1. Sección A (cc. 1-17) e inicio de la sección B (cc. 18 y ss.), cc. 1-26.



Petite Marche Militaire,
Op. 34, No. 2.
Oeuvre posthume

Petite Marche Militare, Op. 34, No. 2. Oeuvre posthume

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi mayor.
Extensión:	80 cc.
Estructura formal:	AA' - Trío - AA''
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	222
Año de composición:	1900.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Mi mayor [de I a III]
	a2	9-16	Mi mayor [de V a VI]
A' [Sección A transportada un tono arriba]	a1	17-27	Fa sostenido mayor [de I a III]
	a2	28-32	Fa sostenido mayor [de I a VII, concluye en Mi mayor]
Trío	b1	33-40	La mayor [de I a V]
	b2	41-48	La mayor [de II, a I]
A	a1	49-56	Mi mayor [de I a III]
	a2	57-64	Mi mayor [de V a VI]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	65-72	Fa sostenido mayor [de I a III]
	a2	73-80	Inicia en Fa sostenido mayor y concluye en Mi mayor

Una versión orquestal de esta obra fue interpretada en la inauguración del Congreso Científico Nacional el lunes 5 de noviembre de 1900 en la Cámara de Diputados. La prensa menciona una marcha militar compuesta especialmente por Ricardo Castro e interpretada por la Orquesta del Conservatorio. (Citado por *The Mexican Herald* del 2 de noviembre de 1900 y por *La Patria* del 7 de noviembre de 1900). También interpretada en el concierto del 26 de abril de 1903 en París. (Citado en la carta de Ricardo Castro a José G. Aragón del 2 de julio de 1903 y en *Le Guide Musical* del 3 de mayo de 1903). Gustavo E. Campa señaló en 1918 que estaba “escrita e instrumentada a la manera de Bizet”. (*El Universal Ilustrado*. México, 4 de enero de 1918).

Non troppo lento.

PIANO.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'PIANO.' and includes the tempo marking 'Non troppo lento.' and the dynamic 'mf' with the instruction 'marziale'. The music is in F# major (three sharps) and 2/4 time. The second system continues the piece. The score shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various chords and rhythmic patterns.

1. Inicio de sección A (a1), cc. 1-6.

Musical score for piano solo, measures 17-22. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *è dolce*. The left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a steady accompaniment.

2. Inicio de sección A', cc. 17-22.

Musical score for piano solo, measures 32-40. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked **Trio.** and **Sostenuto tempo.** The score consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with a dynamic marking of *mp* and the instruction *cresc.*. The left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a steady accompaniment.

3. Inicio del Trío (b1), cc. 32-40.

Polonaise pour piano,
Op. 11

opus 11

A mi discipulo
RAFAEL J. TELLO.



Polonaise

POUR PIANO

PAR
Ricardo CASTRO

OP. 11.

Pr. 3 M.



Das Urheberrecht an dem Werke ist Eigentum des Verlegers für alle Länder

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Copyright 1912 by Friedrich Hofmeister
Alle Rechte vorbehalten. — Druck & Verlagsanstalt.

145, Rue de la Spence, Leipzig

Portada de *Polonaise pour piano*, Op. 11.

Polonaise pour piano, Op. 11

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol sostenido menor.
Extensión:	216 cc.
Estructura formal:	Introducción - ABA'CA''B'A'''.
Dedicatoria:	A mi discípulo Rafael J. Tello.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8660.
Año de composición:	a 1902.
Año de edición:	1902.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-12	Sol sostenido menor [de V a V ₇]
A	a1	13-20	Sol sostenido menor [de I a V, enh.]
	a2	21-28	Sol sostenido menor [de II, a V menor]
B	b1	29-36	Sol sostenido menor [de V ₇ a I mayor]
	b2	37-44	Sol sostenido menor [de IV ₇ a VII]
	b3	45-53	Sol sostenido menor [de VI a V ₇]
	b4	54-60	Sol sostenido menor [V ₇]
A'	a3	61-68	Sol sostenido menor [de I a V, enh.]
	a4	69-76	Sol sostenido menor [de II, a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
C	c1	77-84	La bemol mayor [de I a V ₇]
	c2	85-92	La bemol mayor [de I a V ₇]
	c3	93-100	La bemol mayor [de II a I]
	c4	101-124	Sol bemol mayor al V ₇ de La bemol mayor
	c1'	125-132	La bemol mayor [de I a V ₇]
	c2'	133-140	La bemol mayor [de I a I]
141-148		Enlace hacia la tónica menorizada	
A''	a5	149-156	Sol sostenido menor [de I a V, enh.]
	a6	157-164	Sol sostenido menor [de II ₇ a V menor]
B'	b5	165-172	Sol sostenido menor [de V ₇ a I mayor]
	b6	173-180	Sol sostenido menor [de IV ₇ a VII]
	b7	181-188	Sol sostenido menor [de II a V]
	b8	189-196	Sol sostenido menor [V ₇]
A'''	a7	197-204	Sol sostenido menor [de I a V, enh.]
	a8	205-216	Sol sostenido menor [de II ₇ a I]

Rafael Jesús Tello Rojas (1872-1946) fue alumno de Castro al menos desde 1899, llegando a ser uno de los más notables. El 15 de diciembre de 1899 participó en un concierto de discípulos avanzados de Castro en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, interpretando una *Fantasia húngara* (no especificada) de

Liszt. Fue miembro del Ateneo Mexicano. Junto con César del Castillo, Tello fue un gran divulgador de la obra pianística de su maestro.

Con ocasión del primer aniversario luctuoso del autor del *Caprice-Valse*, Tello organizó una velada musical el 30 de noviembre de 1908 en el Teatro del Conservatorio, ejecutándose el siguiente programa:

<i>Six préludes pour piano</i> , Op. 15	Ángel M. Díez ¹⁰¹
<i>Barcarola</i> , Op. 30, No. 2	Francisco Cristerna
<i>Valse-Bluette</i> , Op. 12, No. 2.	
<i>Mazurka</i> , Op. posth.	José Santiesteban
<i>Près du Ruissseau pour piano</i> , Op. 16	
<i>Valse printanière</i> , Op. 39	José Perches Enríquez
<i>Chant d'amour</i>	
<i>Menuet pour Orchestre d'Archets</i> , Op. 23	Profesores Rocabrana, Torelló, Rivera, Ferrer y Garnica
Alocución	Lic. Antonio Caso
Fragmento de <i>La légende de Rudel</i> , Op. 27	María Luisa E. de Rocabrana
<i>Caprice-Valse</i> , Op. 1	Ángel M. Díez Orquesta dirigida por Luis G. Saloma.

La reseña de *El Imparcial* del 1 de diciembre de 1908 consignó:

Anoche, en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, tuvo lugar la velada que anunciamos

¹⁰¹ Nos encontramos al niño Ángel M. Díez participando en el examen público de alumnos de Castro el 29 de noviembre de 1899 en la Sala de Conciertos de Wagner y Levién. Interpretó estudios del método Lebert-Stark (*Grosse Theoretisch-Praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht de Sigmund Lebert y Ludwig Stark*, ed. 1872) y una sonatina sin especificar del Op. 20 (1793) de Jan Ladislav Dussek. Hacia 1917 inauguró su propia casa de música, siendo distribuidor de la marca de pianos Wurlitzer. Se anunciaba en estos términos: "En la casa de un artista es indispensable un piano. No es concebible la mansión de una persona amante del arte, sin un buen piano. Esta casa tiene el honor de invitar a usted a una audición de música selecta ejecutada en un piano Wurlitzer. Usted quedará encantado con su dulce sonido y elegante aspecto. Si usted corta el cupón adjunto y lo presenta aquí, tendrá el privilegio de adquirir el piano que le agrade en abonos. Ángel M. Díez. Av. 5 de Mayo No. 32". Véase: *Pegaso. Revista semanal*. Tomo I, No. 10. México, 17 de mayo de 1917, p. 11.

ayer organizada por los alumnos de la clase de piano a cargo del señor profesor del Conservatorio, D. Rafael J. Tello, en honor del pianista Ricardo Castro, con ocasión del primer aniversario de su muerte.

Como en la velada del sábado, hecha también en honor del eminente pianista, la sala del pequeño teatro del Conservatorio se vio llena por la numerosa concurrencia.

Ya hemos dado el programa de esta fiesta: todos los números musicales, que fueron siete, estaban a cargo de alumnos del plantel y de los profesores del mismo. Se tocó pura música del finado artista en cuyo honor se hizo la velada, y los ejecutantes fueron premiados con nutridos aplausos por los concurrentes al salón.

Debemos hacer especial mención de la alocución pronunciada por el señor Lic. Antonio Caso, Jr., quien en breves palabras exaltó los méritos del eminente pianista honrado con la velada.

El habitual corte elegante y aristocrático de la polonesa se torna en esta obra sobrio y grave. La introducción es el pórtico a una pieza de gran envergadura: inicia con un solemne diseño de fanfarria que deriva en un tajante despliegue acordal en el sobrea-gudo del teclado. El tema principal (cc. 13 y ss.) reviste un carácter puramente instrumental, inquieto y con tendencia hacia el agudo. Destacan ciertas audacias armónicas, como la aparición del acorde de sexta napolitana en el primer tiempo del c. 15 y su resolución atípica, pues no forma parte de una fórmula cadencial sino que es el punto de partida de una secuencia. Lo anterior confiere un colorido particular al pasaje. La parte central (*Poco meno*, sección C, cc. 77 y ss.), en la tonalidad homónima enarmonizada, contrasta por su textura acordal y carácter apacible. Es un breve momento de calma previo a la recapitulación simétrica de las secciones anteriores, como es habitual en Castro, con sutiles reelaboraciones en el tejido pianístico. La obra, técnica y musicalmente demandante, no está exenta de ciertos visos grandilocuentes que por momentos la aproximan al carácter rapsódico propio de una balada.

Moderato.

PIANO

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system begins with a *mf* dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system features a *f* dynamic and includes a *ff* dynamic. The third system starts with a *fff* dynamic and includes a *S* marking. The fourth system includes *m. d.* and *sempre ff* markings. The score is written for piano with treble and bass clefs.

1. Introducción, cc. 1-12.

Polonaise.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Polonaise." Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*crase.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The second system also starts with a piano (*p*) dynamic and features a crescendo (*crase.*). The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic and concludes with a piano (*p*) and *dolciss.* (dolcissimo) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

2. Inicio de A, cc. 13-21.

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff featuring a melodic line with slurs and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The second system continues the melodic and accompanimental lines, with a dynamic marking of *esce.* (crescendo) and a slur over the treble staff. The third system concludes the passage, featuring a dynamic marking of *m. d.* (mezzo-forte) and a slur over the treble staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

3. Final de A (c. 28) e início de B (cc. 29-36), cc. 28-36.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Poco meno." and a dynamic marking of *p*. The second system features a *cresc.* marking. The third system includes dynamic markings of *mf*, *cresc.*, *f*, and *p*. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

4. Inicio de sección C, cc. 77-90.

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The first system features a treble and bass clef with a key signature of three flats. It includes markings for *dim.*, *e*, *rall.*, and *len.*. The second system continues the piece with a treble clef and a key signature of three sharps, featuring a fermata and a *dim.* marking. The third system begins with a treble clef and a key signature of three sharps, marked *f*, and includes a *dim.* and *rall.* marking. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

5. Final de C (cc. 139-140) y enlace hacia A' (modulación a la tonalidad original, cc. 141-148), cc. 139-148.

Laendler pour piano,
Op. 12, No. 1

Laendler pour piano, Op. 12, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi mayor
Extensión:	82 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	À Monsieur Isidor Philipp.
Editor:	Henry Lemoine & Cie., París.
Grabador:	Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.
Número de plancha:	19568 HL.
Año de composición:	1901.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-6	Mi mayor [de I a I]
	a2	7-12	Mi mayor [de I a III]
	a3	13-18	Mi mayor [de I a V]
	a4	19-24	Mi mayor [de I a III]
B	b1	25-40	Mi mayor [de IV a V]
	b2	41-56	Mi mayor [de IV a V]
A'	a1	57-62	Do mayor [de I a V]
	a2	63-68	Do mayor [de I a V]
	a3	69-74	Do mayor [de I a V]
	a4	75-82	Do mayor a Mi mayor [de I a III]

Obra estrenada en el concierto ofrecido en la Sala Wagner el viernes 7 de junio de 1901. (*El Imparcial*, México, 7 de junio de 1901).

En las secciones A, Castro propone una escritura que implica intercalar ambas manos, lo cual permite realizar el pasaje con mayor comodidad y destacar más fácilmente la línea melódica. Este procedimiento es muy similar al utilizado por Henselt en su Estudio Op. 2, No. 6: *Si j'étais oiseau à toi je volerais* de *Douze études caractéristiques pour piano*, en el cual se encuentran grupos de dos notas repartidos entre ambas manos, tocando la izquierda el bajo, de la misma manera que el *Laendler*, Op. 12, No. 1 de Castro, que tocó el mencionado estudio de Henselt en un concierto de beneficencia el 7 de agosto de 1888.

Vöglein - Etüde.
Wenn ich ein Vöglein wär,
flög ich zu dir.

Etude. Si oiseau j'étais, A toi je volerais!	Bird - Etude. If I were a Bird I should fly to Thee.
---	---

Allegro. Con leggieressa quasi soffrosa. Adolf Henselt, Op. 2 No 6.

pp legatissimo
staccato
Ped. mit jedem Takt wechseln.
Change the pedal in every measure.
poco rit. a tempo

1. Henselt: Estudio No. 6: *Si j'étais oiseau à toi je volerais* de *Douze études caractéristiques pour piano*, Op. 2. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880).

Esta pieza es un buen ejemplo de modulación por nota común. En la recapitulación de A (A', cc. 56-57), empleo de Mi como nota común entre Mi mayor y Do mayor. El retorno a la tonalidad original (Mi mayor) se realiza por modulación al tercer grado de manera directa y sin preparación, procedimiento muy común en Castro.

The musical score is for a piano solo piece. It begins with the tempo marking 'Cantabile' and the dynamic 'p e dolce'. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system contains measures 1-4, with dynamics 'm. d.' and 'm. g.'. The second system contains measures 5-9, with markings for 'a Tempo', 'Rall.', and 'p'. Pedal markings 'Ped.' are placed below the bass line. A 'Dolciss.' marking is present in the first system.

2. Inicio de sección A (a1, cc. 1-6 y a2, cc. 6 y ss.), cc. 1-9.

The musical score is for a piano solo piece. It begins with the tempo marking 'Più mosso' and the dynamic 'p'. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system contains measures 1-4, with markings for 'Espress.', 'm. d.', and 'f'. The second system contains measures 5-9, with markings for 'a Tempo', 'Dim. e poco rall.', 'p', and 'm. g.'. Pedal markings 'Ped.' are placed below the bass line, with asterisks indicating specific pedal changes.

3. Inicio de sección B, cc. 25-34.

Musical score for piano, measures 53-61. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system starts with *a Tempo* and ends with *Dim. e rall. poco* and *m.d.*. The second system starts with *Cantabile* and *m.d.*, and ends with *Epress.*. Dynamics include *m.g.*, *pp*, and *Dolciss.*. Pedal markings are present throughout.

4. Finalización de B y recapitulación de A en el VI descendido de Mi mayor (Do mayor); modulación por medio de nota común tenida en la voz superior (cc. 56-57), cc. 53-61.

Musical score for piano, measures 74-82. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system starts with *Rall.* and ends with *a Tempo m.d.*. The second system starts with *p Dolciss.* and ends with *PPP*. Dynamics include *pp*, *m.g.*, and *PPP*. Pedal markings are present throughout.

5. Final de a3 (c. 74) e inicio de a4 en Do mayor (cc. 75 y ss); recuperación de la tonalidad original (Mi mayor) realizada por modulación al tercer grado de manera directa y sin preparación, cc. 74-82.

Valse-Bluette, Op. 12,
No. 2

Valse-Bluette, Op. 12, No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re mayor.
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	À Monsieur Léon Delafosse.
Editor:	Henry Lemoine & Cie., París. Ediciones Mexicanas de Música, México.
Grabador:	Paris, Imp. A. Chaimbaud et Cie.
Número de plancha:	19563 HL.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903, 1993.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Re mayor [de I a I]
	a2	8-16	Re mayor [de I a V]
B	b1	17-24	Fa mayor [de I a IV]
	b2	25-32	Fa mayor [de I a III ₇]
A'	a1	33-40	Re mayor [de I a I]
	a2	41-48	Re mayor [de I a I]

Léon Delafosse (1874-1955) fue un pianista francés discípulo de François Marmontel (1816-1898) en el Conservatorio de París, donde obtuvo el primer premio. Protegido del poeta Robert de Montesquiou (1855-1921), fue asiduo a los círculos intelectuales de personalidades como Marcel Proust (1871-1922), o el príncipe Edmond de Polignac (1834-1901), entre otros homosexuales tan notables como notorios. Castro conoció a Delafosse en marzo de 1903

en París. De ese encuentro se conserva el autógrafo que el francés escribió en el cuadernillo de viaje del mexicano.

En una de sus colaboraciones periodísticas para *El Imparcial*, Castro relata haber escuchado a Delafosse en el Victoria Hall de Ginebra, considerándolo como “un pianista de los más interesantes y aún verdaderamente cautivador”¹⁰².

El tema inicial, de un amable carácter vocal, surge en el registro central desprovisto de toda pretensión virtuosística. La parte central (B, cc. 17 y ss.), más animada, presenta un motivo elaborado a partir de la célula presente en los cc. 6-8, el cual es presentado en tres ocasiones dialogando con la mano izquierda, cada vez a mayor altura. La sección culmina con una amplia *fioritura* que velozmente recorre casi todo el teclado. Esta *cadenza* se encabalga con el tema principal que recapitulado en A' (cc. 33 y ss.) con un nuevo revestimiento pianístico.

Este recurso ha sido abordado por Ricardo Miranda, quien atinadamente sostiene:

Afirmar que a la música de Castro la distingue una particular fluidez idiomática resulta casi una redundancia. [...] El gesto retórico de presentar un tema —sencillo, evocador— para enseguida repetirlo con un renovado vestuario pianístico fue un recurso favorito del autor, quien en famosas ocasiones, como acontece con el *Vals Blurette*, hizo de tal procedimiento el asunto central de la obra. En ese caso particular el sentido de la pieza reside, precisamente, en mostrar cómo basta con revestir un tema con cierta *souplesse* [flexibilidad, en francés en el original] pianística para obtener una composición efectiva y encantadora, lo que se aprecia con sólo comparar el tema inicial con una posterior presentación donde la textura se enriquece con una ornamentación idiomática. Uno y otro ejemplo muestran cómo, más allá de aprovechar al máximo las posibilidades expresivas de un instrumento que conoció cabalmente, el virtuosismo desplegado por Castro sirvió, en primera instancia, para dotar a sus valsos de una profusión de texturas que aporta al discurso una riqueza singular¹⁰³.

¹⁰² Castro, Ricardo. “El arte en Ginebra”. *El Imparcial*. México, 13 de marzo de 1906.

¹⁰³ Miranda, R. “Música de raro encantamiento...”, pp. 14-15.

Tempo di Valse lento

PIANO

p e dolce *mf*

dolce

p *Cresc.* *mf*

Dolce *Dimin.* *Rall. ten.* *ten.* *p*

1. Sección A, cc. 1-16.

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked *Poco più* and *P*, with dynamics increasing to *Espress.* and then *Poco rallent.*. The second system is marked *a Tempo* and *P*, with dynamics increasing to *Espress.* and then *Poco rallent.*. The third system is marked *a Tempo* and *P*, with a *Leggiero* section in the right hand. The fourth system is marked *Leggiero* and *P*, with dynamics increasing to *Cresc. ed accel.*. The fifth system is marked *ff* and *Rapido Cadenza*, with dynamics increasing to *ff* and then *Lungo*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (***) are placed below the bass staff of each system.

2. Sección B, cc. 17-32.

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes the following markings and instructions:

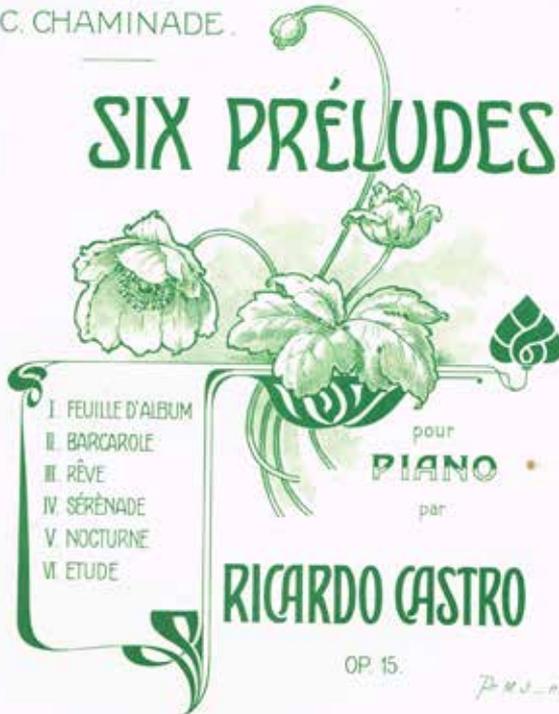
- System 1:** Starts with a trill (tr.) and a fermata. The tempo is *Leggieriss.* (marked with an 8-measure rest). The dynamics are *Contabile* and *p*. The tempo changes to *a Tempo*. Pedal markings (Ped.) are present under the first and second measures.
- System 2:** Features a *Rallent.* section. The dynamics are *Con grazia* and *Dolce*. Pedal markings (Ped.) are present under the first and third measures, with asterisks (*) indicating specific pedal points.
- System 3:** Includes a *Cresc. ed espressivo* section. The dynamic is *p*. Pedal markings (Ped.) are present under the first and second measures, with asterisks (*) indicating specific pedal points.
- System 4:** Features a *f* dynamic. Pedal markings (Ped.) are present under the first and second measures, with asterisks (*) indicating specific pedal points.
- System 5:** Starts with an 8-measure rest. The tempo is *a Tempo*. The dynamics are *Accel. e cresc.*, *p*, and *pp*. Pedal markings (Ped.) are present under the first, second, third, and fourth measures, with asterisks (*) indicating specific pedal points.

3. Recapitulación de A (A), cc. 33-48.

Six Préludes pour piano,
Op. 15

à Madame
C. CHAMINADE.

SIX PRÉLUDES



- I. FEUILLE D'ALBUM
- II. BARCAROLE
- III. RÊVE
- IV. SÉRÉNADE
- V. NOCTURNE
- VI. ÉTUDE

pour
PIANO
par

RICARDO CASTRO

OP. 15.

R.C.

Des droits réservés au titre de Copyright des Éditions Leipzig Verlag

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER,

Geograph. B. 17. 1/2. 1/2. 1/2. 1/2. 1/2. 1/2.

Deposité conforme à la loi.

1881

Copyright © 1881

Portada de *Six Préludes pour piano*, Op. 15.

I. Feuille d'album

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	20 cc.
Estructura formal:	A (forma unitaria).
Dedicatoria:	À Madame C. Chaminade.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8681.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-4	La mayor [de I a I ₆]
	a2	5-8	La mayor [de VI a V ₇]
	a3	9-12	La mayor [de I ₆ a III]
		13-17	Ciclo de quintas hacia el V
	a4 (Coda)	17-20	La mayor [de I _{6/4} a I]

El compositor tuvo una especial relación con Cécile Chaminade (1857-1944). Ya desde 1897 Castro hacía tocar obras de la francesa a sus alumnos avanzados. En el segundo de la serie de tres conciertos pactados para el periódico *El Imparcial*, realizado en el Teatro Renacimiento el 4 de julio de 1902, el propio Castro interpretó el No. 3 de los *Six Études de Concert pour piano*, Op. 35: Fileuse. Una semana más tarde, en el tercer concierto, hizo escuchar *Arlequine*, Op. 53 y el difícil *Concertstück*, Op. 40 para piano y orquesta.

Residiendo en París, el mexicano cultivó amistad con su admirada Chaminade. De hecho, Castro se trasladó a vivir en junio de 1903 a Le Vésinet, señorial suburbio cerca de la capital francesa en el que también residía la Chaminade.

La primera mención de los *Six Préludes*, Op. 15, fue publicada en la sección “Bibliographie” de *Le Guide Musical* de París del 13 de abril de 1904:

Six Préludes [Op. 15] y *Près de ruisseau* [Op. 16] son dos encantadoras piezas para piano que Ricardo Castro acaba de publicar en Leipzig en Friedrich Hofmeister. Los *Préludes*, dedicados a C. Chaminade, son páginas de una elegancia y de un fino sentimiento. En *Près de ruisseau*, donde el autor ha hecho homenaje a la célebre pianista Teresa Carreño, el estilo descriptivo está inteligentemente plasmado en obra.

El estreno de este ciclo fue realizado por el propio autor en el concierto del 28 de abril de 1904 en la Sala Érard de París. (Citado en *Le Journal* del 1º de mayo de 1904). En el mismo recital también interpretó el *Thème Varié*, Op. 89 y *Novelette*, Op. 110, esta última dedicada a Castro.

à Monsieur RICARDO CASTRO.

NOVELETTE

POUR PIANO

C. CHAMINADE

Op. 110

Vif $\text{♩} = 132$

PIANO

mf *leggiero*

1. Chaminade: *Novelette pour piano*, Op. 110. “à Monsieur Ricardo Castro”. (París, Enoch et Cie., Editeur, 1903).

Desafortunadamente la autora no pudo estar presente en el concierto de Castro. Sin embargo a los pocos días hizo llegar esta carta al pianista:

39 Boulevard du Midi.

Le Vésinet.

Martes 10 de mayo [1904]

Estimado señor:

Supé de su buen éxito en la Sala Érard por mi hermano que estaba feliz, encantado, de la manera admirable como usted tocó mis dos piezas y de todo el concierto en general. Hubiera querido agradecerse antes y repetirle cuánto siento no haber podido escucharlo.

Espero que todavía se quede en París algún tiempo.

Estoy en espera de mi marido que llega el 25 de este mes. Desea mucho conocerlo, así que en cuanto llegue le escribiré de nuevo para invitarlo a venir a Le Vésinet.

Mis mejores recuerdos de simpatía y hasta pronto, espero.

C. Carbonel-Chaminade¹⁰⁴.

En una de sus colaboraciones para *El Imparcial*, Castro se refiere a las pianistas mujeres a la sazón activas en Europa. Después de iniciar con la portentosa Teresa Carreño (1853-1917), se ocupa de otras féminas igualmente insignes como Fanny Davies (1861-1934), Aimée Marie Roger-Miclos (1860-1950), Clotilde Kleeberg (1866-1909), Marie Panthés (1871-1955) o Bertha Marx-Goldschmidt (1859-1925), para culminar con la Chaminade. La descriptiva prosa deja entrever el aprecio y admiración hacia la compositora, quien a su vez llegó a considerar a Castro como uno de sus allegados:

Cecilia Chaminade, cuyas composiciones tienen tanto encanto, y que cuenta por esto mismo un sinnúmero de admiradores, es también una pianista notable; solo que generalmente no ejecuta sino sus propias obras. Cada año se hace oír en París, en dos o tres conciertos, en los que casi siempre da a

¹⁰⁴ México. Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Libro de autógrafos de Ricardo Castro. Carta de Cécile Chaminade a Ricardo Castro.

conocer alguna composición inédita, e inútil es decir que obtiene un éxito completo, pues además de su gran talento, es una amada del público y disfruta de verdadera popularidad.

No ha sido avara de sus talentos; los ha prodigado en todas partes, haciendo repetidas y fructuosas giras a través de Europa. Actualmente puede decirse que está retirada de la vida agitada del concertista, desde que hace pocos años contrajo matrimonio con un rico editor de Marsella [Louis-Mathieu Carbonel] y la hoy Madame Chaminade Carbonel, reside tranquilamente en aquel puerto durante los rigores del invierno, y el resto del año lo pasa en París en los alrededores, en una encantadora y aristocrática poblacioncita que se llama *El Vésinet* [sic] en donde posee una coqueta villa, circundada por un magnífico parque. Allí, en medio de los árboles, de los pájaros y de las flores, con perspectivas sobre las deliciosas riberas del Sena y de la campiña de París, llena de vegetación, hermosa y fragante, tiene la artista su estudio. Forman su mobiliario la mesa de trabajo, el piano, un armónium y un pequeño clavicordio; sobre la chimenea un bello busto en mármol, de la compositora. No escribe más de tres o cuatro horas al día, lo que es bastante para su fecunda inspiración.

En su salón, decorado y amueblado también con sencillez, recibe una vez por semana; su sociedad se compone de literatos, de artistas y de personas distinguidas del gran mundo. Ella las acoge con su amabilidad exquisita, evitando cuidadosamente hacer distinciones, y cumplimenta y halaga a todos por igual. Reina allí la más franca cordialidad, porque la artista es de una ingenuidad adorable, y no hay en ella el más ligero asomo de pedantería. Después se hace música; la Chaminade se sienta al piano y toca brillantemente algunas de sus piezas, se canta algo, generalmente sus melodías, tan apasionadas y expresivas, que acompaña ella misma, y no faltan después dos o tres músicos que, con su talento, contribuyen a hacer aún más atractivas aquellas inolvidables *soirées*.

Y así vive, festejada en el público, admirada y querida en la intimidad, la más inspirada y fecunda seguramente, de las artistas del día¹⁰⁵.

¹⁰⁵ "Las grandes pianistas. Teresa Carreño y el público mexicano. La Chaminade en su retiro". *El Imparcial*. México, 19 de febrero de 1906.

El estreno en México tuvo lugar en el concierto realizado por alumnos de César del Castillo (a su vez discípulo del compositor) en el Teatro del Conservatorio el 20 de julio de 1906, en el cual se tocaron exclusivamente obras de Castro. (Citado por *El Popular*. México, 19 de julio de 1906).

Esta breve página es el pórtico de la obra. Presenta una fluida y delicada idea melódica que solo encuentra reposo hacia el final de la pieza. Estructuralmente se trata de una forma unitaria integrada por cuatro periodos, entre los cuales Castro evita la aparición de la cadencia perfecta sobre la tonalidad principal (esto es, el enlace V_7-I).

A Madame C. CHAMINADE.

Préludes.

I. Feuille d'Album.

Ricardo Castro. Op. 15. Nº 1.

PIANO.

Andantino.

p dolce e legato

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'Andantino' and 'p dolce e legato'. The second system has a 'cresc.' marking in the bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2. Sección A (a1, cc. 1-4; a2, cc. 5-8), cc. 1-8.

The image displays four systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C).

- System 1:** The first system begins with the dynamic marking *mf con espressione*. The right hand features a series of chords and a melodic line. The second measure is marked with an asterisk (*). The system concludes with the dynamic marking *f appassionato* and a final chord marked with an asterisk (*).
- System 2:** The second system starts with a melodic phrase in the right hand. The second measure is marked with a double fermata (ff) and an asterisk (*). The system ends with a complex, rapid melodic passage in the right hand.
- System 3:** The third system begins with the dynamic marking *espress.* and an asterisk (*). The right hand has a melodic line with a slur. The second measure is marked with *dolciss.* and an asterisk (*). The system ends with a final chord marked with an asterisk (*).
- System 4:** The fourth system starts with the dynamic marking *pp*. The right hand has a melodic line with a slur. The second measure is marked with *dim.*. The system concludes with a final chord marked with *ppp* and an asterisk (*).

3. Sección A (a3, cc. 9-14; a4, cc. 15-20), cc. 9-20.

II. Barcarole

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La menor.
Extensión:	42 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABAB' – Coda.
Dedicatoria:	À Madame C. Chaminade.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8681.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	La menor
A	a1	3-6	La menor [de I a V ₇]
	a2	7-10	La menor [de I a VI _{6aum}]
B	b1	11-18	Do mayor [de I a I]
		18-22	Compases de enlace de Do mayor a La menor.
A	a1	23-26	La menor [de I a V ₇]
	a2	27-30	La menor [de I a VI _{6aum}]
B'	b2	31-38	La mayor [de I a I]
Coda		38-42	La menor

Por el planteamiento motivico y tonal de las secciones principales de esta pieza, es posible considerarla estructuralmente como una sonata sin desarrollo.

Los finales de las secciones A (a2, cc. 10 y 30) presentan un acorde de sexta aumentada construido evidentemente sobre el sexto grado de la tonalidad original. Jorge Almazán señala que este acorde tiene un “empleo estructural”¹⁰⁶, con lo que estamos de acuerdo pues luego de su aparición se suceden secciones contrastantes. Sin embargo, también hemos encontrado otro acorde con función estructural: la sexta napolitana presente hacia el final de las secciones B (cc. 16 y 36) y que otorga una mayor carga expresiva a la fórmula cadencial con la que se cierra el pasaje. De igual manera destaca el uso del acorde aumentado que, por sus cualidades modulatorias, se ubica justo antes del inicio de las secciones principales de la obra: antes de B (c. 10), en la preparación de A (cc. 18-19), previo a la recapitulación de A' (c. 30) y antes de la coda (cc. 38-39).

4. Introducción (cc. 1-2) e inicio de A (cc. 3-7), cc. 1-7.

¹⁰⁶ Almazán, Jorge. “Aproximaciones al lenguaje armónico...”, p. 34.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Treble clef starts with *rall.* and *p*. Bass clef starts with *p ed express.*. The tempo changes to *a tempo*. The treble clef has a *dolce* marking.
- System 2:** Treble clef has a *dolciss.* marking. Bass clef has a *cresc.* marking.
- System 3:** Treble clef has a *ff* marking.
- System 4:** Treble clef has a *con espressione* marking. Bass clef has a *dim.* marking.
- System 5:** Treble clef has a *mf* marking. Bass clef has a *mf* marking.

There are several asterisks (*) and musical symbols (like 2da) scattered throughout the score, likely indicating specific performance or editing points.

5. Final de a2 en acorde con sexta aumentada sobre el VI grado (c. 10), inicio de sección B (b1, cc. 11-14 y b2, cc. 15-18) y modulación de Do mayor a La menor (cc. 18 y ss.), cc. 10-21. Obsérvese el uso del acorde aumentado (c. 10) y de sexta napolitana sobre el segundo grado descendido de Do mayor (c. 16).



6. Final de a2 (cc. 29-30, con empleo del acorde aumentado) y recapitulación de b2 en modo mayor (cc. 31 y ss.), cc. 29-32.

III. Rêve

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	40 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	À Madame C. Chaminade.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8681.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Compás	Región tonal
A	1-8	La bemol mayor [de I a VI ₆]
B	9-16	Re bemol mayor [con inflexión a Mi mayor como VI descendido enarmonizado de La bemol mayor; concluye en acorde disminuido]
A'	17-24	La bemol mayor [de I a VI]
	25-31	Transición de VII ₇ a I
Coda	32-40	Coda con citas de a1

Esta pieza se caracteriza por su reposado lirismo y por determinadas audacias armónicas muy propias del estilo finisecular.

La sección inicial es muy diatónica y concluye en el VI₆. A su vez, la parte B inicia con un giro cadencial orientado hacia Re bemol mayor (cc. 9-10); la frase concluye en el acorde disminuido (c. 16). Se produce entonces una modulación de mediantes hacia Fa bemol mayor (VI de La bemol, enarmonizado Mi mayor), aprovechando además la nota común Mi (cc. 12-13). Al cromatizar las notas de dicho acorde se llega en el c. 16 a la dominante de la tonalidad principal. Procedimientos y sonoridades que acusan una clara impronta wagneriana.

Moderato tranquillo.

PIANO.

7. Inicio de sección A, cc. 1-8.

8. Inicio de sección B, cc. 9-16.

9. Final de A' (cc. 28-31) y coda (cc. 31-40), cc. 28-40.

IV. Sérénade

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Extensión:	55 cc.
Estructura formal:	ABA'B' – Coda.
Dedicatoria:	À Madame C. Chaminade.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8681.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Si bemol mayor
A	a1	3-7	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	7-11	Si bemol mayor [de I a III]
B	b1	11-16	Re mayor [de I a III]
	b2	16-28	Fa sostenido mayor [III de Re mayor, enarmonizado Sol bemol mayor, concluye en su III - Si bemol mayor, cc. 27-28]
A'	a1	28-32	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	32-36	Si bemol mayor [de I a III en el c. 34 y al III/III en el c. 36 - Fa sostenido mayor]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B'	b1	36-42	Fa sostenido mayor [III de Re mayor, enarmonizado Sol bemol mayor, concluye en su III - Si bemol mayor, cc. 41-42]
	b2	42-52	Si bemol mayor [de I a I]
Coda		52-55	

La introducción (cc. 1-2) presenta un breve diseño reiterado en la mano izquierda que anticipa el carácter despreocupado y humorístico de la pieza. Este breve ostinato contiene la célula motívica de la cual derivarán todos los materiales temáticos de la obra: la idea del mordente inferior. De esta manera el compositor logra una absoluta unidad formal. Por otra parte, las apoyaturas que simultáneamente realizan un gracioso arpeggio en ambas manos (cc. 5-7, por ejemplo) son un recurso frecuente que recrea sonoridades próximas al mundo de la guitarra.

Esta pieza es ejemplo paradigmático de desplazamientos armónicos por terceras mayores. Como puede observarse, las modulaciones se producen siempre a distancia de una tercera mayor ascendente con relación al tono anterior, sucesión que permite recuperar la tonalidad original: Si bemol mayor – Re mayor – Fa sostenido mayor (enarmonizado Sol bemol mayor) – Si bemol mayor. En a2 (cc. 32-36) se producen las modulaciones sucesivas más próximas entre sí: (de I a III en el c. 34 y al III/III en el c. 36).

Allegretto con moto.

PIANO.

The musical score is written for piano in 6/8 time, featuring a key signature of two flats. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *p e leggiero*. The second system features a forte (*f*) dynamic and the instruction *scherzando*. The third system includes a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic.

10. Introducción (cc. 1-2) e inicio de sección A (cc. 2-8), cc. 1-8.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a *dolciss.* marking. The second system includes dynamic markings of *pp*, *espress.*, and *p*. The third, fourth, and fifth systems feature the marking *m.g.* (mezzo-giochiato). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

11. Sección B: final de b1 (cc. 13-16, en Re mayor) y b2 (cc. 16 y ss., en el III de Re mayor), cc. 13-27.

The image displays a musical score for piano, organized into four systems of staves. Each system consists of a treble and bass staff. The first system begins with a fermata over a measure in the treble staff, followed by the instruction *se scherzando*. The second system features a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a fermata. The fourth system also features a fermata and the instruction *espress.* (espressivo). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

12. Sección A': a1 en Si bemol mayor (cc. 28-32), a2 de Si bemol mayor a su III, Re mayor (cc. 32-36, enarmonización en el c. 36) y b1 en el III de Re mayor: Fa sostenido mayor, enarmonizado Sol bemol mayor (b1, cc. 36 y ss.), cc. 28-38. Modulaciones a distancia de tercera mayor.

V. Nocturne

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Extensión:	52 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	À Madame C. Chaminade.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8681.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Si bemol mayor
A	a1	3-6	Si bemol mayor [de I a V]
	a2	7-10	Si bemol mayor [de II a V ₇]
	a3	11-14	Si bemol mayor [de I a III]
B	b1	15-20	De Sol menor a Do sostenido menor [enarmonizado]
	b2	21-26	De Mi bemol mayor al V ₇ de Re menor
		27-30	Transición de Re menor a Si bemol mayor, modulando por movimiento cromático en el bajo y por la nota común (Re) en la voz superior

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	31-38	Si bemol mayor [de I a V]
	a4	39-43	Si bemol mayor [de I a I]
Coda		44-52	

El lirismo de este nocturno se hace patente desde la introducción, cuyo patrón de acompañamiento presenta un discreto y ondulante perfil melódico. La obra reviste un carácter evocador y nostálgico, con un clima siempre sereno y sin cotas de patetismo. Las escasas fiorituras de la línea cantabile son de un virtuosismo amable.

Por otra parte, resultan de gran interés los procesos modulatorios de la parte B. La sección b1 inicia en Sol menor, pero no en la tónica sino en la región de su subdominante, específicamente en el segundo grado con séptima en primera inversión ($II_{6/5}$). El acorde de La mayor en el c. 17 ha de asumirse como el VI de Do sostenido menor, que es la tonalidad del resto de b1. En el c. 20 se produce la enarmonización dicho acorde y se da un juego entre esa tónica y su tercer grado (Re bemol menor – Fa bemol mayor: I-III).

En b2 (c. 21) el acorde inicial de Mi bemol mayor representa el IV grado de la tonalidad original y a su vez, es el V/V enarmonizado de Do sostenido menor (tonalidad precedente en b1). Pese a la lejanía de ambas funciones, no se percibe brusquedad armónica debido a la sutileza de este procedimiento modulatorio.

En los cc. 25 y 26 encontramos un juego cromático de acordes de séptima que son descendidos repetidamente un semitono, para posteriormente enarmonizarse y funcionar como V_7 de Re menor, tonalidad de la siguiente sección.

Allegretto.

PIANO.

p

p dolce

simile

16

14

p

13. Introducción (cc. 1-2) e inicio de sección A (a1, cc. 3-6; a2, cc. 7-10), cc. 1-10.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with the instruction *f con espressione* and features a complex, flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system includes a *tr* (trill) marking and the instruction *f sempre*. The third system starts with *p dolce* and shows a more delicate and expressive passage. The fourth system concludes with a *dim.* (diminuendo) instruction, leading to a final, sustained chord. The score is marked with various dynamics, articulation marks, and performance instructions throughout.

14. Sección B (b1, cc. 15-20; b2, cc. 21-26), cc. 15-26.

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment, marked *p*. The second system continues the piece, marked *p* and *f*, with a *rall.* instruction. The third system is marked *a tempo* and *p espress.*, showing a more active melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

15. Final de b2 (c. 27) y transición hacia la tonalidad original con material de a1 realizando la modulación de Re a Si bemol mayor por medio de nota común mantenida en la voz superior (cc. 29-30; nótese el movimiento cromático de la voz superior de la mano izquierda que finaliza en el acorde de VI aumentado en la segunda mitad del c. 30) y recapitulación de A' (cc. 31-33), cc. 27-33.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system also features a piano (*p*) dynamic. The third system includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

16. Coda 1 (cc. 44-48) y coda 2 (cc. 49-52), cc. 44-52.

VI. Étude

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi menor.
Extensión:	80 cc.
Estructura formal:	AA' – Coda.
Dedicatoria:	À Madame C. Chaminade.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig
Número de plancha:	8681.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-16	Mi menor [de I a III; organización simétrica antecedente-consecuente]
	a2	17-33	Mi menor [de VI a I; ciclo de quintas a partir de Do sostenido mayor]
A'	a1'	33-48	Mi menor [de I a IV].
	a2'	49-65	Mi menor [de IV a I; ciclo de quintas a partir de La mayor]
Coda		65-80	Con citas de a1

El ciclo culmina con una página de gran brillantez con carácter cercano al *moto perpetuo*. Inicia con un vertiginoso diseño ascendente convenientemente repartido entre ambas manos, lo cual favorece su ejecución. Se trata de una estructura binaria no contrastante y de gran simetría cuya recapitulación presenta el tema

inicial con un nuevo inciso melódico en la mano derecha (cc. 33 y ss.). La coda retoma el material principal ahora desplazándose por prácticamente todo el diapasón del teclado. Los últimos cuatro compases consisten en un frenético descenso arpegiado que remite al final del Preludio Op. 28, No. 24 en Re menor, Allegro appassionato (1839) de Frédéric Chopin. Una fórmula muy similar la encontraremos en el inicio del *Estudio de concierto No. 3*, “Hacia la cima” (ca. 1920) de Manuel María Ponce Cuéllar.

Molto Allegro.
PIANO.
p
3
cresc.
dim.
p
cresc.
m.g.

17. Inicio de sección A, cc. 1-15.

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The first system shows a complex melodic line in the right hand, starting with a fermata and dynamic markings *ff* and *fff*. The second and third systems show a more rhythmic and melodic development in both hands, with dynamic markings *ff* and *m.g.* (mezzo-gusto).

18. Final de a2 (cc. 28-33) e inicio de A' (cc. 33-40), cc. 28-40.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of notation. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is marked with various dynamics and articulations:

- System 1:** Starts with a *sf* (sforzando) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support. Dynamics include *fff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).
- System 2:** Begins with the instruction *Poco più.* (Poco più). The right hand has a melodic line with *m.g.* (mezzo-giochiato) articulation. Dynamics include *pp* and *mf* (mezzo-forte).
- System 3:** Features a complex texture with many notes. Dynamics include *m.g.*, *m.f.* (mezzo-forte), *mf*, *cresc.* (crescendo), *m.d.* (mezzo-dolce), and *m.g.*.
- System 4:** Continues the melodic development in the right hand with slurs and accents. Dynamics include *mf* and *mf*.
- System 5:** Shows a melodic line in the right hand with *m.g.* and *m.d.* articulations. Dynamics include *fff* and *m.f.*.

19. Final de a2' (cc. 61-65) y coda (cc. 65-80), cc. 61-80.

Près du Ruisseau
pour piano, Op. 16

À Madame
TERESA CARREÑO.

PRÈS DU RUISSEAU

POUR
PIANO

PAR

RICARDO CASTRO

Op. 16.

Pt. M. 250 n.

Das Urheberrecht an dem Werke ist Eigentum des Verlegers für alle Länder

Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Copyright 1900 by Friedrich Hofmeister

Reproduced conform to title

©1900

PARA LA ESPIONIA MEXICANA ÚNICAMENTE
A WAGNER Y L'YVEN S'ICS

MÉXICO, PUERBLA, GUADALAJARA, BUENAFÉY.

Portada de *Près du Ruisseau pour piano*, Op. 16. Piano solo.

Près du Ruisseau pour piano, Op. 16

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol bemol mayor.
Extensión:	111 cc.
Estructura formal:	ABA'CA''B'C'A''' – Coda.
Dedicatoria:	À Madame Teresa Carreño.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8682.
Año de composición:	1903.
Año de edición:	1903.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol bemol mayor [de I a V]
	a2	9-16	Sol bemol mayor [de V_7 a VI_{6aum} que resuelve a $I_{6/4}$ de Sol mayor]
B	b1	17-24	Sol mayor [I-III- VI_b] cc. 24-25 descenso de acordes mayores en segunda inversión hacia el V_7 de Sol bemol mayor
A'	a3	25-28	Sol bemol mayor [de V_7 a V_7]
C	c1	29-44	Fa mayor [de V_7 a I]; modulaciones por terceras: Fa mayor [c. 29], La mayor [c. 34], Do sostenido mayor [c. 37, enarmonizado]
		44-52	Modulación desde Fa mayor hacia el V_7 de Sol bemol mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A''	a4	53-60	Sol bemol mayor [de I a V]
	a2	61-68	Sol bemol mayor [de V_7 a VI_{6aum} que resuelve a $I_{6/4}$ de Sol mayor]
B'	b2	69-80	Sol mayor [I-III- VI_b] cc. 24-25 descenso de acordes mayores en segunda inversión hacia el V_7 de Sol mayor. Entre los cc. 80-81 se produce una modulación por descenso cromático de acordes de séptima de dominante consecutivos: V_7 de Sol mayor a V_7 de Sol bemol mayor.
C'	c2	80-96	Sol bemol mayor [de V_7 a I]; modulaciones por terceras: Sol bemol mayor [c. 81], Si bemol mayor [c. 86], Re mayor [c. 88].
A'''	a2	97-105	Sol bemol mayor [de V_7 a I]
Coda		105-111	Prolongación de la tónica

El 27 de febrero de 1901 la pianista venezolana Teresa Carreño (1853-1917) ofreció un recital en el Teatro Renacimiento de México. El evento impactó a Castro en varios aspectos: tuvo la oportunidad de escuchar algunas piezas que más tarde incorporaría a su repertorio y pudo tener un acercamiento con quien posteriormente se perfeccionara en París. La actuación de la Carreño le impresionó al tal punto que escribió un encomiástico artículo periodístico en el que exaltó las cualidades de la artista. Así lo refiere el propio Castro en su colaboración publicada en *El Imparcial* del 27 de febrero de 1901.

Impresiones.

Sin calma, llenos aún de la hondísima emoción que nos produjo la excelsa pianista, no podemos todavía emitir acer-

ca de ella un juicio sereno y reposado; referimos solo en estas cuantas líneas nuestras primeras impresiones, manifestando desde luego que es digna de la celebridad de que goza en todo el mundo.

Y es que la señora Carreño, se excede a sí misma y llega a traspasar los límites que la Naturaleza impone a su sexo, alcanzando una potencia, una energía, enteramente viriles, hasta asumir a veces las proporciones de un verdadero Hércules del piano. La *Sonata* Op. 27, número 2, de Beethoven, tocada con un clasicismo que quizá no habíamos oído antes, fue su primer triunfo. En la brillante *Polonesa* y en el *Estudio* en Sol bemol, de Chopin, así como en la *Rapsodia* número 6 de Liszt, desplegó gran fuerza muscular en los pasajes de bravura, obteniendo sonoridades inspiradas y efectos nuevos, que le valieron una ovación sin precedente entre nosotros, en tanto que el *Impromptu* de Schubert y el vals *Soirée de Vienne*, los dijo con ternura y espiritualidad ideales.

Todo el programa fue desempeñado de modo tan magistral, que sin temor de equivocarnos, podemos asegurar que Teresa Carreño puede competir ventajosamente con los más célebres pianistas. Ella lo reúne todo: la fuerza y la energía del hombre, con la ternura, la poesía y la gracia femeninas; su técnica llega hasta lo prodigioso, su ejecución es de asombrosa claridad, su manejo de pedales es notabilísimo, y su interpretación noble y de alto vuelo, se pliega a todos los estilos y géneros toca con exquisita elegancia, sin perder un momento su natural esbeltez, sin entregarse a exageraciones o movimientos impropios de su sexo. A la belleza y especial atractivo de su persona, añado la sugestión de su maravilloso talento, y por esto, cuando toca, entusiasmo, arrebatada, subyuga. Fue llamada innumerables veces a la escena, y nos dio como “encores” la *Berceuse* de Chopin, *Si oiseau j'étais à toi je volerais* de Henselt y un coqueto *wals* de su composición; estos dos últimos, tocados con una vaporosidad y encanto indescriptibles.

La interpretación de Beethoven en particular nos dejó maravillados, así como la de las obras de Liszt. En Chopin causó frenesí el *Estudio* en Sol bemol, que repitió, consecuentando con la delirante ovación que le tributó el público, sin que el *Nocturno*, Op. 2, Número 2 y en la *Berceuse* del mismo autor, nos impresionara en igual grado.

En resumen, el éxito de la Carreño fue grande, soberbio, colosal, siendo aclamada con un entusiasmo que rayó en el delirio, lo cual indica que nuestro público, y lo hacemos constar con positiva satisfacción, tiene cultura artística y sabe comprender y juzgar con sumo criterio a las celebridades que nos visitan.

Debemos por último tributar también un merecidísimo elogio a los Sres. Wagner y Levién, quienes sin omitir esfuerzos de ningún género nos han traído a la egregia Carreño, como el año pasado nos trajeron a Paderewski, cuyo éxito inmenso está en la memoria de todos. Este es el mejor modo de proteger el arte, levantándolo de la decadencia lamentable en que se encuentra entre nosotros, proporcionándonos buenos modelos de quienes aprender, para que así, apartándonos de preocupaciones y rutinas, sepamos caminar ya firmes y seguros por la senda del progreso.

A su llegada a París en 1903, Castro se perfeccionó con Carreño y Eugen D'Albert. Más tarde, el mexicano se ocupó nuevamente de la venezolana en una columna periodística intitulada "Las grandes pianistas" publicada en *El Imparcial* del 19 de febrero de 1906. De nueva cuenta, la relatoría es dispendiosa en elogios:

París, enero 20 de 1906.

[...] No sólo entre el sexo fuerte se encuentran grandes talentos; aunque sean los más numerosos y seguramente los que más sobresalen, hay también un pequeño núcleo de mujeres pianistas, que gozan muy merecidamente de la más envidiable reputación. Teresa Carreño, tan admirada del público mexicano, es una de las primeras figuras. Desde hace más de veinte años vive en Berlín; pero con frecuencia emprende grandes *tournées*, y últimamente se ha hecho aplaudir en Francia, en Holanda, en Inglaterra y en España. Yo la escuché en una de sus especialidades, el *Concierto* de Grieg, que tocó divinamente, acompañada de la orquesta de los Conciertos Lamoureux, dirigida por Chevillard. Aparte de su talento artístico, es la Carreño una mujer de gran inteligencia y sumamente ilustrada; su trato es exquisito, habla y escribe a la perfección, además de su propio idioma, el inglés, el francés, el alemán y el italiano. Hace las mejores ausencias de Méxi-

co y conserva el más agradable recuerdo del público mexicano, uno de los más cultos que ha encontrado, según ella misma dice, y por el que tiene un verdadero afecto. La verdad es que la Carreño cautiva y seduce como mujer y como artista.

Se anunció la publicación de la obra en *Le Guide Musical* de París del 13 de marzo de 1903: “[...] en *Près du ruisseau*, donde el autor ha hecho homenaje a la célebre pianista Teresa Carreño, el estilo descriptivo está inteligentemente plasmado en obra”. El estreno fue realizado por el autor en el recital ofrecido el 28 de abril de 1904 en la Salle Érard.

Estilísticamente la obra responde a la variante específica de *Charakterstück* que recrea el suave movimiento de las aguas de un lago, como ya bien lo enuncia el título. El motivo inicial se escucha en el registro central del piano, mientras la mano derecha realiza el acompañamiento que consiste en un sutil diseño ondulante. Más tarde (c. 9) las partes se invierten y la melodía se traslada a la voz superior, ahora reforzada con octavas y acordes. La transición entre las diferentes secciones de la pieza es siempre tersa, siendo la parte C (cc. 29 y ss., recapitulada c. 80 y ss.) la más contrastante: por su textura mayoritariamente acordal, bien podría evocar la quietud de un remanso de aguas tranquilas. La obra no está exenta de amplias *fiorituras* cuya ejecución demanda delicadeza, agilidad y precisión a partes iguales.

Près du Ruisseau, Op. 16 destaca por sus audacias en el ámbito armónico y en los procedimientos modulatorios, así como por su unidad motívica: rasgos comunes a las obras de este periodo.



Imagen del lago de Le Vésinet a inicios del siglo XX, donde residió Castro a partir de junio de 1903. (Colección particular).

A Madame TERESA CARREÑO.

Près du Ruisseau.

Andantino con moto.

Ricardo Castro, Op.16.

PIANO.

pp cantando

The musical score is written for piano solo and consists of three systems. The first system is marked 'Andantino con moto' and 'pp cantando'. The second system continues the piece. The third system includes a 'm.g.' (mezzo-giochiato) marking. The music features a flowing melody in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand, with various dynamics and articulations.

1. Inicio de A: al, cc. 1-4.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *p e dolciss.* marking. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The music is characterized by dense chordal textures and flowing melodic lines, typical of a late Romantic or early 20th-century style.

2. Final de a1 (c. 8) e inicio de a2 (cc. 9-12), cc. 8-12.

Musical score for piano solo, measures 16-20. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with grace notes and a 'mormorando' section. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'f' and 'mf'. There are asterisks marking specific measures.

3. Final de a2 (c. 16) e inicio de B (cc. 17-20). Modulación a Sol mayor por medio del acorde de sexta aumentada (cc. 16-17), cc. 16-20.

Musical score for piano solo, measures 27-32. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with grace notes and a 'rall.' section. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'f', 'm.g.', 'm.d.', and 'p'. There are asterisks marking specific measures.

4. Final de a3 (cc. 27-28) e inicio de C (cc. 29-32), cc. 27-32.

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system is marked *Meno.* and *p con incanto e dolcissimo.* The second system includes *dolce* and *cresc.* markings. The third system features a complex texture with *pp dolciss.* and *m.f.* markings. The fourth system includes *m.g. m.d. s* and *cresc.* markings.

5. Inicio de sección C (cc. 29-40). Esquema de modulaciones a distancia de tercera mayor: Fa mayor (c. 29), La mayor (c. 34), Re bemol mayor (enarmonizado Do sostenido menor, c. 37). Una posterior modulación también a distancia de tercera mayor propiciará la recuperación de la tónica: Fa mayor.

Musical score for piano solo, Section C' (measures 81-91). The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major). It consists of four systems of two staves each. The first system is marked "Meno." and "p con incanto". The second system has a "4" above the treble staff. The third system has a "5" above the treble staff. The fourth system has "m. g." and "p è dolce" above the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

6. Sección C' (cc. 81-91). Esquema de modulaciones a distancia de tercera mayor: Sol bemol mayor (c. 81), Si bemol mayor (c. 86) y Re mayor (c. 88).

The musical score for the Coda section (measures 103-111) is presented in four systems. The first system shows a melodic line in the right hand with a 'rall.' marking and a 'ten.' (tension) marking. The second system includes 'p/4 tempo' and 'poco accel.' markings, with dynamics ranging from 'm.d.' to 'm.g.'. The third system is marked 'p' and features a rhythmic accompaniment. The fourth system is marked 'Vivo.' and 'pp', with dynamics ranging from 'm.g.' to 'ppp'.

7. Coda (cc. 103-111).

Valse Impromptu,
Op. 17



Portada de *Valse Improptu pour piano*, Op. 17.

Valse Impromptu, Op. 17

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si mayor.
Extensión:	296 cc.
Estructura formal:	Forma ternaria compuesta (tres vales a su vez ternarios, donde el último es la repetición variada del primero; véase esquema). Estructura similar al <i>Valse de Concert</i> , Op. 25.
Dedicatoria:	À Monsieur Hugues Imbert.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8690.
Año de composición:	1902.
Año de edición:	1904.

Vals 1	Vals 2	Vals 1'
ABA'	CDC'	A''B'A''

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-4	Si mayor
Vals 1			
A	a1	4-20	Si mayor [de I a I]
	a2	21-36	Si mayor [de VI descendido a V]
B	b1	37-52	De Fa menor a La bemol menor
	b2	52-68	Concluye en el V ₇ de Si mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a3	69-84	Si mayor [de I a I]
Vals 2			
C	c1	85-100	Sol mayor [de IVm a VII]
	c2	101-116	Sol mayor [de III ₇ , a I]
D	d1	116-132	Si menor [concluye en el V*]
	d2	132-148	Si menor [de I a I]
C'	c3	148-164	Sol mayor [de IVm a #IVm]
	c4	164-186	Sol mayor [de III ₇ , a I]
		187-100	Transición hacia el V ₇ de Si mayor, con citas de c1
Vals 1'			
A''	a4	201-216	Si mayor [de I a V], con material de a1 e introducción de nuevo material de manera contrapuntística.
	a5	216-232	Si mayor [de V a IIM]
B'	b3	233-245	De Fa menor al V ₇ de Si mayor
		246-256	Transición hacia el V ₇ de Si mayor
A'''	a6	257-277	Si mayor [de I a VI descendido]
Coda		277-296	Con material de a1

Obra dedicada al musicólogo y crítico Hugues Imbert (1842-1905), a quien Castro conoció a su llegada a París en 1903. De formación violinística, Humbert fue un gran coleccionista y divulgador musical. Fue redactor y director de *Le Guide Musical*, así como colaborador de *L'Indépendance musicale et dramatique*. Firmó nu-

merosos artículos para la segunda edición de *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (1904, 1910).

La dedicatoria fue impuesta por el autor al momento de la edición de la obra en 1904, pues su composición es anterior. Una primera mención al *Vals Impromptu* se encuentra en el suplemento *Jueves de El Mundo* del 29 de mayo de 1902:

Muchas han sido las composiciones que han salido de la fecunda pluma de Ricardo Castro. Citaremos como principales las siguientes: *Minueto*, *Vals Íntimo*, *Polonesa*, *Vals Impromptu*, *Melodía*, *Hoja de Álbum*, *Scherzino*, *Chant d'Amour*, *Mazurkas*, y una *Balada* que el autor dedicó al eminente pianista Eugenio D'Albert. Todas estas composiciones son para piano, únicamente.

Interpretado en el recital ofrecido el 28 de abril de 1904 en la Sala Erard de París. (Citado en *Le Journal* del 1º de mayo de 1904).

La introducción, breve pero sugerente, da paso al tema inicial de la obra: una idea concisa (cc. 5-6) que pronto es reelaborada mediante la ornamentación y el cambio de registro. El tejido pianístico se mantiene diáfano y el carácter apacible. La modulación a Fa menor (sección B, c. 37) resulta tan inesperada como efectiva, pues otorga al pasaje un sentido dramático que alcanza su clímax en el acorde napolitano de La bemol menor (Si doble bemol). La tonalidad principal se recupera por la nota común enarmonizada, procedimiento habitual en Castro.

El segundo vals (sección C, c. 85 y ss.) es nostálgico y se orienta hacia las regiones plagales de la tonalidad (Sol mayor como VI descendido de Si y Do menor como IV de Sol). La parte central, D, contrasta por su ímpetu caprichoso. El tema C reaparece en el c. 149 con diseños pianísticos de gran amplitud, tanto en las abundantes *fiorituras* como en el acompañamiento de la mano izquierda.

El vals inicial es recapitulado (Tempo I, cc. 201 y ss.) con un nuevo material melódico repartido entre ambas manos. El pasaje está escrito en tres pentagramas e implica una cuidada diferenciación de los planos sonoros mediante el *touché* -algo que Castro hacía a la perfección-, toda vez que las líneas se mantienen en

un registro muy próximo. La obra concluye con una última cita del material inicial ahora con un carácter expansivo y grandilocuente.

Destacan en esta pieza sus audaces procedimientos modulatorios. El tránsito hacia tonalidades antipódicas (Si mayor – Fa menor) crea un notable efecto en el plano expresivo. Igualmente, la recuperación de la tonalidad principal siempre se produce de manera tersa. Estamos ante una obra muy refinada dese el punto de vista pianístico y compositivo, así como de gran equilibrio estructural en el plano formal.

Tempo di Valse Lento.

Piano. *p* *p dolce*

cresc. *rall.*

1. Introducción (cc. 1-4) e inicio de A (a1, cc. 5-12), cc. 1-12.

p *pp dolce*

fem. *espress.*

2. Final de a1 (cc. 18-20) e inicio de a2 (cc. 21-27), cc. 18-27.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of four systems of music. The notation is in G major and 3/4 time. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and includes markings for *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *ten.* (ritardando). The tempo is marked *a tempo*. The second system features a *dolce* (sweet) marking. The third system includes a *ten.* marking and a *p* dynamic. The fourth system starts with a *f* (forte) dynamic and concludes with a *ten.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

3. Final de a2 (cc. 33-36) e início de B (b1, cc.37-52), cc. 33-52.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features dynamic markings *p*, *pp*, and *f ed espressivo*, along with the instruction *Appassionato.* and *len.* (lento). The second system continues with dynamics *f* and *ff*, and the instruction *p e rall.* (piano e rallentando). The third system includes *cresc.* (crescendo) and *f*. The fourth system features *f sempre* (forzando sempre) and *p*. The fifth system concludes with *dim.* (diminuendo), *m.g.* (mezzo-giochiato), *dolce*, and *p*. The score is marked with various ornaments and fingerings throughout.

4. Final de A' (cc. 83-84) e inicio de C (c1, cc. 85-100; c2, cc. 101-115), cc. 83-116.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of three systems of music. The first system begins with the instruction "Rubato." and a dynamic marking of "p". The second system includes markings for "scelerzando", "rall.", "mf", and "accel.". The third system includes "poco rall.", "f", and "p dolciss.". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

5. Sección D (d1, cc. 117-132; d2, cc. 132-136), cc. 117-136.

Capriccioso.

The musical score is presented in three systems. The first system is marked "Capriccioso." and "mf". The second system includes markings for "cresc.", "f rubato", and "ten.". The third system is marked "mf a tempo". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

6. Inicio de sección C' (c3), cc. 149-160.

Tempo I.

The musical score is written for piano solo and begins with the tempo marking 'Tempo I.'. It is set in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, each containing three staves. The top staff represents the right hand, while the bottom two staves represent the left hand. The first system starts with a piano (*ppp*) dynamic and features a melody in the right hand with dynamics *m.d.* and *m.g.*, and a bass line in the left hand with a *pp cantando con dolcezza* instruction. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a fortissimo (*f*) dynamic, and then a *rall.* (rallentando) section. The piece concludes with a *pp a tempo* section. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

7. Inicio de A' con nuevo material melódico (línea central repartida entre los pulgares de ambas manos), cc. 201-210.

Suite pour piano,
Op. 18

Al Señor Lic. D^o JUSTO SIERRA
Subsecretario de Instrucción Pública



SUITE
POUR PIANO
par
RICARDO CASTRO

OP. 18

N^o 1. Prélude
2. Sarabande
3. Caprice

Prix net: 5 fr.

Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, d'arrangements et de reproduction réservés.

PARIS, J. HAMELLE, ÉDITEUR.
Anc^o M^o J. Mahe.
22, Boulevard Malesherbes 22

0-5145-H



Portada de Suite pour piano par Ricardo Castro. Op. 18.

I. Prélude

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor.
Extensión:	84 cc.
Estructura formal:	AA'BA'.
Dedicatoria:	Al señor licenciado Don Justo Sierra, Subsecretario de Instrucción Pública.
Editor:	J. Hamelle, Éditeur, París. Ediciones Mexicanas de Música, México [Prélude y Sarabande].
Grabador:	J. Hamelle.
Número de plancha:	J. 5141 H.
Año de composición:	1906.
Año de edición:	1906, 1991.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A	a1	1-11	Fa sostenido menor [I a V].
	a2	12-40	Fa sostenido menor [V a V]. Ciclo de quintas desde el II hasta el V7 de Fa sostenido menor, cc. 20-32.
A'	a1'	40-49	Fa sostenido menor [I a V].
	a2'	50-61	Fa sostenido menor [V a V].
B	b1	61-73	Fa sostenido menor [V a V].
A''	a1''	73-84	Fa sostenido menor [V a I]. Finalización con tercera de picardía.

Pieza dedicada a Justo Sierra (1848-1912), Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes a quien también Castro dedicó el *Thème Varié*, Op. 47, posth. Fue estrenada en México el 20 de julio de 1906 por Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) en un recital organizado en el Teatro del Conservatorio por César del Castillo en el que se ejecutaron exclusivamente obras de Castro. (Citado por *El Imparcial* del 19 de julio de 1906 y por *El Tiempo Ilustrado* del 22 de julio de 1906).

Con relación a este ciclo, Pablo Castellanos Cámara (1917-1981)¹⁰⁷ refiere:

[La *Suite pour piano*, Op. 18] es la obra más importante que compuso Ricardo Castro para el piano, sin contar su *Concierto* con orquesta [...]. Las armonías son sumamente interesantes y constituyen lo más avanzado que escribió hasta entonces un compositor mexicano [...]. Tal vez sea la obra más trascendental para piano solo del romanticismo musical del siglo XIX en todo el Continente Americano¹⁰⁸.

Un lustro más tarde Dan Malström apuntó que “Castro fue uno de los primeros compositores que en México desafiaron el predominio de la música italiana o italianizada. [...] Cuando Ricardo Castro estuvo en París, no solo debió de oír hablar de Debussy sino de escuchar en conciertos algunas de sus composiciones o estudiarlas”¹⁰⁹.

Después de analizar algunas coincidencias entre la *Suite pour piano*, Op. 18 (1906) y *Pour le piano*, L95 (1894-1901) de Debussy, Ricardo Miranda señala que la partitura en sí es una evidencia clara de que durante su estancia en Europa, Castro tuvo contacto con la música de Debussy. Concluye señalando:

[...] el obvio conocimiento que Castro tuvo de Debussy.
[...] No existen hasta el momento referencias a Debussy en

¹⁰⁷ Fue hijo de Pablo Castellanos León (1860-1929), condiscípulo y amigo de Ricardo Castro a quien está dedicada *Rigoletto. Trascrizione Elegante per piano forte sur migliori motivi dell'opera di Verdi*, Op. 1.

¹⁰⁸ Castellanos Cámara, Pablo. “Presencia de Francia en la música mexicana” en *Heterofonía*. Vol. IV, No. 22. México, Imprenta Ideal, enero-febrero de 1972.

¹⁰⁹ Malström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Juan José Utrilla (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 34.

la documentación de Ricardo Castro; sin embargo, la *Suite*, Op. 18 es precisamente ese documento perdido. [...] Castro demuestra entender ciertos aspectos claves de la escritura de Debussy –tales como el uso de acordes aumentados (producto, a su vez, de utilizar una escala de tonos enteros). [...] Pese a todas las similitudes señaladas, la obra de Castro no es en ningún momento una mera copia. Todos los elementos inspirados por Debussy fueron asimilados por Castro e incorporados a su estilo particular. La obra no es una copia, sino un experimento –llevado a cabo con gran éxito– con nuevas y llamativas herramientas musicales. [...] Aun cuando los elementos utilizados son iguales, el significado de éstos es diferente para cada compositor. Por esta razón la *Suite* guarda un estilo muy personal¹¹⁰.

Por su parte, Miriam Laura Vázquez Montano comenta:

La *Suite pour piano*, Op. 18 de Castro es quizá la obra para piano que mejor representa esa alusión al pasado que los compositores de la época manifestaban [...]. El tratamiento pianístico del *Prélude* de Castro es muy similar al del *Préludio*, Op. 28, número 3 [en Sol mayor] de Chopin; ambos comparten una figuración en el bajo muy similar sobre la que se construye una línea melódica que se mueve a través de las notas del acorde de tónica [...]. En la *Sarabanda*, Castro alude al pasado mediante la ornamentación, la polifonía, el ritmo característico, la melodía construida por figuras –es decir, esquemas de notas que se repiten tanto por su trazo como por su ritmo–, etc., pero a la vez recurre a la escritura pianística decimonónica, es decir, hace uso de sonoridades yuxtapuestas, acordes abiertos y la armonía cromática [...]. El *Caprice* es el tercer y último movimiento de la *Suite* donde mejor se aprecia el deseo del compositor de salir de las convenciones de la armonía tradicional [...]. La *Suite*, Op. 18 es quizá la obra más ecléctica del repertorio de Castro. Por una parte evoca al pasado mediante la cita de las formas antiguas y sus características; por otra experimenta con el concepto pianístico decimo-

¹¹⁰ Miranda, Ricardo. “Pour le piano: reflexiones sobre Claude Debussy y Ricardo Castro” en *Heterofonía*. No. 107. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, julio-diciembre de 1992, pp. 51-52.

nónico e incorpora algunos rasgos de un estilo musical nuevo que se gestaba en ese entonces¹¹¹.

El Preludio es una página de relativa brevedad construida con materiales motívicos de suma sencillez. Sin embargo, posee un gran ímpetu expresivo. Inicia con una sobria melodía ascendente interrumpida por un inciso acordal. Posteriormente se escucha la inversión de dicha melodía y se reiterará este contraste textural. La sección B (c. 61, Maestoso) breve y acordal, rápidamente se torna dramática y grandilocuente. Alcanzado el clímax, se recapitula por última vez el tema inicial para concluir sorprendentemente en el modo mayor.

La Sarabanda es el centro lírico de la obra. De carácter apacible, inicia en el registro central para luego expandirse hacia ambos extremos del teclado. Destaca su interesante entramado polifónico. La parte central (cc. 17 y ss.), más reflexiva y melancólica, plantea numerosas preguntas abiertas. El tema inicial (A', c. 41) es recuperado con mayor contundencia.

El Caprice es un verdadero *tour de force* tanto por su duración como por su aguerrido pianismo. La parte inicial presenta un incisivo diseño de semicorcheas con carácter de moto perpetuo también próximo a la tocata. La parte B es un cantabile, un momento breve de reposo que pronto recupera la inquietud del tema principal.

En la *Suite pour piano*, Op. 18, Castro se muestra renovado. El lenguaje de esta obra revela a un compositor que ha asimilado la vanguardia sin perder su esencia personal. La sutileza y elegancia inherentes a Castro se amalgaman con una serie de recursos -principalmente del plano armónico- que se identifican con el canon de la modernidad de la época.

¹¹¹ Vázquez Montano, Miriam Laura. "El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva". Tesis de maestría. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 75-80.

Allegro moderato.

Piano.

mf

f marcato

cresc.

1. Sección A: inicio de a1, cc. 1-6.

Poco meno.

m.g.

fff e marcato

fff

cresc.

2. Sección A': inicio de a1', cc. 40-43.

3. Final de a2' (cc. 59-61) e inicio de B (cc. 61-68), cc. 59-68.

II. Sarabande

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re bemol mayor.
Extensión:	56 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	Al señor licenciado Don Justo Sierra, Subsecretario de Instrucción Pública.
Editor:	J. Hamelle, Éditeur, París. Ediciones Mexicanas de Música, México [Prélude y Sarabande].
Grabador:	J. Hamelle.
Número de plancha:	J. 5141 H.
Año de composición:	1906.
Año de edición:	1906, 1991.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Re bemol mayor [de I a III ₇]
	a2	9-16	Si bemol menor [de I ₇ a I]
B	b1	17-24	Re bemol mayor [de IV a I]
	b2	25-33	Re bemol mayor [de #V _{dis7} a #II ₇]
	b3	34-41	Re bemol mayor [de I _{6/4} a I]
A'	a1'	41-48	Re bemol mayor [de I a III ₇]
	a2'	49-56	Re bemol mayor [de #I _{dis7} a I]

Andante.

p legato

mf

dim.

p ed espressivo

cresc. molto

ff

f e rall.

1. a tempo

2. a tempo

Detailed description: The image shows a four-system musical score for piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system begins with the tempo marking 'Andante.' and the dynamic 'p legato'. The second system includes the dynamic 'mf' and 'dim.'. The third system features 'p ed espressivo' and 'cresc. molto'. The fourth system contains 'ff', 'f e rall.', and two first endings marked '1. a tempo' and '2. a tempo'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

4. Sección A: a1 (cc. 1-8) y a2 (cc. 9-16), cc. 1-16.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of three systems of music. The first two systems are in 3/4 time and feature a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system includes a piano (*p*) dynamic marking and a *rit.* (ritardando) instruction. The second system includes a *dolce* (sweet) marking. The third system begins with the instruction **Con espressione.** and features a piano (*p*) dynamic marking. The score is written for both the right and left hands, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

5. Sección B: b1 (cc. 17-24) e inicio de b2 (cc. 25 y ss.), cc. 17-28.

III. Caprice

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido mayor.
Extensión:	427 cc.
Estructura formal:	ABA'B' – Coda. [Sonata sin desarrollo].
Dedicatoria:	Al señor licenciado Don Justo Sierra, Subsecretario de Instrucción Pública.
Editor:	J. Hamelle, Éditeur, París. Ediciones Mexicanas de Música, México [Prélude y Sarabande].
Grabador:	J. Hamelle.
Número de plancha:	J. 5141 H.
Año de composición:	1906.
Año de edición:	1906, 1991.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-24	Fa sostenido mayor [de I a V].
	a2	25-56	Fa sostenido mayor – Si bemol mayor. Descenso por tonos enteros Fa#-Mi-Re [cc. 25, 29, 33].
	a3	57-93	Modulante hacia el V ₇ de Fa sostenido mayor.
	a1'	93-128	Fa sostenido mayor [de I a VI enarmonizado, como dominante de la siguiente tonalidad].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b1	129-144	La bemol mayor [de I a V ₇].
	b2	145-167	La bemol mayor [de I a #I _{dis7}].
		167-192	Transición hacia Fa sostenido mayor, con citas de material de a1.
A'	a1'	193-216	Fa sostenido mayor [de I a V].
	a2'	217-261	Fa sostenido mayor [de I a V].
	a3'	261-280	Fa sostenido mayor [de I a V].
B'	b1	281-296	Fa sostenido mayor [de I a V ₇].
	b2	297-319	Fa sostenido mayor [de I a VI].
		319-343	Transición hacia Fa sostenido mayor.
Coda	Coda 1	344-375	Con materiales de a1 [de I a V].
	Coda 2	376-408	Con materiales de a2 [de I a V].
	Coda 3	408-427	Ciclo de quintas cromático de tónica a tónica [cc. 408-415]. Sección final acordal con pasajes de tonos enteros en el bajo [cc. 415-427].

Vivo. *m.g.* *m.g.*
marcato
ff

6. Inicio de A, cc. 1-9.

Meno.
cantando con dolcezza
p
cresc.
con espressione
rall.

7. Inicio de sección B, cc. 129-144.

En esta pieza se observan diversos procedimientos propios de la última etapa de Castro, como el empleo de la escala de tonos enteros y frecuentes modulaciones a distancia de tercera mayor. De esta manera, se tienen numerosas secuencias de acordes que describen la triada aumentada Sol#-Mi-Do. Es el caso de la progresión utilizada (con las correspondientes enarmonizaciones) en los cc. 45-49, describiéndose la escala de tonos enteros.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of two systems of music. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece with similar notation. Dynamics include *ff*, *marcato*, *dim.*, and *m.g.* (mezzo-gusto). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4.

8. Sección A, cc. 41-51.

La escala de tonos enteros no solamente se da en pasajes escalísticos por grados conjuntos, sino que también encontramos descensos de regiones armónicas completas, como el realizado a partir del c. 217 partiendo de la tonalidad de Fa sostenido mayor a Mi mayor en el c. 221 y Re mayor en el c. 225:

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte 'f' dynamic. The first system shows a complex, rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand. The second system includes a 'marc.' (marcato) marking and continues the intricate melodic and harmonic development. The third system concludes the passage with similar rhythmic intensity and harmonic complexity. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

9. Sección A', cc. 217-232.

En determinados pasajes se observa la interpolación de dos diferentes escalas de tonos enteros simultáneas a distancia de quinta. Esto sucede en los cc. 253-256, donde en la parte fuerte del compás tiene lugar una escala que inicia desde la nota sol natural, mientras que en la parte débil la nota inicial es re natural. Ambas escalas descienden un tetracordo por movimiento paralelo (Sol-Fa-Mi bemol-Re bemol y Re, Do, Si bemol, La bemol, respectivamente). En la misma sección, se tiene un descenso por semitonos en los cc. 257-260 y a partir del c. 261, un ciclo de quintas:

10. Sección A', cc. 253-266.

El *Caprice* también contiene el único ciclo de quintas cromático presente en toda la producción de Castro. Tiene lugar hacia el final de la coda, a partir del c. 408:

11. Coda, cc. 407-416.

Valse Rêveuse,
Op. 19

Al Señor Licenciado Don
RAFAEL REYES SPINDOLA.



Valse
Rêveuse
pour
PIANO
par
Ricardo Castro
Op. 19

Pr. M. 2...n

Se encuentra en el Museo del Siglo XIX, en la Ciudad de México.
LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER
Alemania 1854 y 1860 en México.
Distribuidor exclusivo en México
Por la República Mexicana únicamente
A. WÄRMER Y LEVIN SOCO
Paseo de la Reforma, 146, México, D.F.

Portada del *Valse Rêveuse pour piano*, Op. 19.

Valse Réveuse, Op. 19

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol bemol mayor.
Extensión:	264 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA'CABA' – Coda.
Dedicatoria:	Al Sr. Lic. Dr. Rafael Reyes Spindola.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8691.
Año de composición:	1904.
Año de edición:	1904.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-4	Sol bemol mayor
A	a1	5-20	Sol bemol mayor [de I a I]
	a2	21-36	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
B	b1	37-52	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
	b2	53-68	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
A'	a3	69-84	Sol bemol mayor [de I a I]
	a4	85-100	Sol bemol mayor [de I a I]
C	c1	101-116	Si mayor [IV enarmonizado de la tonalidad original; de I a V ₇]
	c2	117-132	Si mayor [de I a IV]
	c3	133-148	Si mayor [de I a V ₇]
	c4	149-164	Si mayor [de I a V ₇]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	165-180	Sol bemol mayor [de I a I]
	a2	181-196	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
B	b1	197-212	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
	b2	213-228	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
A'	a3	229-244	Sol bemol mayor [de I a I]
	a4	245-260	Sol bemol mayor [de I a I]
Coda		261-264	Sol bemol mayor

Obra dedicada al Lic. Rafael Reyes Spíndola (1860-1923)¹¹², gran melómano y director de *El Imparcial* y de otros periódicos porfiristas como *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado*. Reyes Spíndola sentía una gran admiración por Castro y fue un factor clave para catapultar su carrera artística. El 7 de junio de 1901 el pianista ofreció un recital en la Sala Wagner al cual asistió Reyes Spíndola, quien al día siguiente hizo publicar en su periódico la siguiente nota:

“El Imparcial” ofrece al Sr. D. Ricardo Castro pasarle cada mes, por espacio de un año, la cantidad que actualmente le produzca su trabajo como maestro de piano, para que en

¹¹² Originario de Oaxaca, Rafael Reyes Spíndola se formó como abogado en su estado natal. Trasladado a Michoacán, fue secretario particular del Gral. Mariano Jiménez, gobernador de dicho estado y además su suegro. En 1888 se instaló en la Ciudad de México, donde fundó el periódico *El Universal* con el apoyo del partido de los Científicos. En 1896 fundó *El Imparcial*, diario ilustrativo de la mañana, con una subvención gubernamental de cien mil pesos iniciales y cuatro mil pesos mensuales. De esta manera, el gobierno contaba con un medio de opinión favorable al régimen. Editado diariamente en formato tabloide, a cinco columnas y cuatro páginas, *El Imparcial* publicaba los lunes una sección literaria especial y los domingos un suplemento ilustrado. A partir de Reyes Spíndola se marca la diferencia entre una prensa artesanal y un periodismo industrial con miras a la profesionalización, logrando que el periódico dejase de ser un artículo de lujo para pasar a ser de primera necesidad. Reyes Spíndola se vio obligado a vender su periódico en 1911 a raíz del triunfo de la Revolución. (Castro, Miguel Ángel. “Reyes Spíndola y la traza urbana de El Imparcial” en *Revista Zócalo. Comunicación, política, sociedad*. Julio de 2010. [En línea, ref. 27 de enero de 2019]. Disponible en: <http://www.revistazocalo.com.mx>).

ese tiempo prepare tres conciertos que se darán en condiciones convenidas en su oportunidad.

Dichos conciertos se realizaron en el Teatro Renacimiento los días 27 de junio, 4 y 11 de julio de 1902. En el último de la serie, el poeta Amado Nervo (1870-1919) dio lectura a una carta del Lic. Justo Sierra, subsecretario de Instrucción Pública, en la que se notificaba a Castro que el presidente de México había acordado becarlo para que perfeccionara sus estudios en Europa:

Sr. D. Ricardo Castro.

Julio 11 de 1902.

Querido Maestro:

El señor presidente de la República, que tiene en alta estima los méritos de usted y su exquisito talento musical, me autoriza para hacerle saber su deseo de que vaya usted a Europa por cuenta de la Nación, para coronar sus estudios, trabajando con los mejores maestros en el arte que usted con tanta modestia como distinción cultiva. Yo añado a la cordial satisfacción de anunciarle esta buena nueva, mis aplausos por su triunfo y mis votos por su gloria.

Su amigo y admirador,

Justo Sierra.

Antes de abandonar su país natal, Castro realizó una gira de treinta y un recitales por diecinueve ciudades de la geografía nacional. La prensa le otorgó extensa cobertura que posicionó a Castro como el primer gran concertista nacional. El 9 de diciembre de 1902, Reyes Spíndola obsequió al pianista un cuadernillo en blanco bellamente decorado en cuyo primer folio escribió¹¹³:

¹¹³ El cuaderno reúne los autógrafos de notables figuras musicales con las que Castro tuvo contacto en Europa. Personalidades de la talla de Charles-Marie Widor, Léon Delafosse, Moritz Moszkowski, Isidor Philipp, Camille Saint-Saëns, Sigismund Stojowski, Cécile Chaminade, José White, Bernhard Stavenhagen, Carl Reinecke, Arthur Nikisch, Ludvig Schytte, Ferruccio Busoni, Joseph Joachim, Arthur De Greef, François Auguste Gevaert, Marix Loevensohn, Giovanni Sgambati, Eduardo Dagnino, entre otros, plasmaron sus firmas, autógrafos, notas e incipits musicales en el cuadernillo. Es por tanto un valiosísimo do-

El principio de su carrera artística que ha de ser gloriosa, ha sabido hacerlo con su talento. Él le guiará, y seguramente inscribiremos su nombre entre los de las grandes celebridades mexicanas. Expreso no solo mi deseo, sino mi convicción.

Raf. Reyes Spíndola

México, Dbre. 9/902¹¹⁴

El *Valse Revêuse*, Op. 19 fue estrenado en México en el concierto organizado por César del Castillo en honor de Ricardo Castro el 20 de julio 1906 en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música. (Citado en *El Popular* del 19 de julio de 1906).

El periódico *El tiempo* el 6 de septiembre de 1907 consignó la interpretación de este vals por la notable pianista norteamericana Jessie Shay (1871-1908) en un recital ofrecido en la Ciudad de México en el que estuvo presente el compositor:

El wals “Rêveuse” que se dice fue inspirado por la “dama pianista de los salones parisienses”, constituyó un nuevo triunfo a la intérprete, igual así de su autor, Ricardo Castro, quien la aplaudía entusiastamente¹¹⁵.

La introducción despliega un breve diseño en la mano izquierda que consiste en el arpeggio de tónica con apoyaturas, lo que confiere al acompañamiento un discreto perfil melódico (cc. 1-4). El tema inicial suena robusto y sereno en el registro central y posteriormente lo hará, más animado, en la octava aguda. La parte B es de un carácter más rítmico, destacando el movimiento decidido del bajo. La parte central, en Si mayor (cc. 101 y ss.), muestra una textura más acordal y compacta. Las recapitulaciones del tema principal siempre son realizadas con un nuevo revestimiento pianístico, rasgo típico de Castro.

cumento que a su vez permite seguir la pista de las fechas y lugares de Europa por donde se desplazó el pianista mexicano.

¹¹⁴ México. Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Libro de autógrafos de Ricardo Castro. Nota de Rafael Reyes Spíndola, 9 de diciembre de 1902.

¹¹⁵ Muy posiblemente la enigmática “dama pianista de los salones parisienses” a la que alude el cronista, sea Cécile Chaminade (1857-1944).

Piano.

The musical score is written for piano solo in 3/4 time with a key signature of three flats. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *ed espress.* (and expressive). The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system is marked *p e molto dolce* (piano and very sweet). The bass line throughout the piece features a repeating eighth-note pattern, with asterisks and *cresc.* markings indicating specific performance instructions.

1. Introducción (cc. 1-4) e inicio de sección A (a1, cc. 5-20; a2, cc. 21 y ss.), cc. 1-23.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The first system begins with a *mf* dynamic and includes the instruction *espress.* (espressivo). The second system starts with *p e dolce* (piano and dolce) and also features *espress.* markings. The third system continues with *mf* dynamics. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents. There are asterisks (*) in the bass staff of the first and third systems, and a double asterisk (**) in the second system, likely indicating specific performance or editorial notes.

2. Final de a2 (c. 36) e inicio de B (b1, cc. 37-52; b2, cc. 53 y ss.), cc. 36-58.

dim. e rall. - - p cantando con espress.
m.f.
cresc.
dolce
p

3. Final de b2 (cc. 67-68) e inicio de A' (a3, cc. 69-84; a4, cc. 85 y ss.), cc. 67-87.

p
espress.
p

4. Inicio de sección C (c1, cc. 101-116; c2, cc. 117 y ss.), cc. 101-120.

*Deux études de concert
pour piano, Op. 20*

A. Monsieur Maurice Moszkowski

Deux Études de Concert

pour

PIANO

par

Ricardo Castro

OP. 20.

N^o 1. En fa[#] mineur

Prix net 2. f.

N^o 2. En ut majeur

Prix net 2. f.

Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, d'arrangements et de reproduction réservés.

PARIS, J. HAMELLE, ÉDITEUR.

Anc^{ien} M^{aison} J. M^{aison}.

22, Boulevard Malesherbes 22

S. 5149. 45. H.

Portada de *Deux études de concert pour piano*, Op. 20. I en Fa[#] mineur.

Deux études de concert pour piano, Op. 20

I en Fa# mineur

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor.
Extensión:	104 cc.
Estructura formal:	Allegro de sonata.
Dedicatoria:	À Monsieur Maurice Moszkowski
Editor:	J. Hamelle, Éditeur, Paris
Número de plancha:	J. 5142. H.
Año de composición:	1904.
Año de edición:	1904.

Exposición.		
Grupo temático A.	1-16	a1. cc. 1-8 de I a V. a2. cc. 9-16. Puente modulante del II de la tonalidad principal [Si mayor] al V ₇ de La mayor. Ciclo de quintas cc. 11-15.
Grupo temático B.	17-32	b1. cc. 17-24. Inicia en la tonalidad relativa [La mayor]. b2. cc. 25-32. Inflexión al III de La mayor [c. 25 y ss.]. Concluye en La mayor.
Desarrollo.		
	33-48	Con material del grupo temático A, iniciando en La mayor. Sigue un patrón moduladorio por a distancia de tercera: La mayor [c. 33], Do mayor [c. 37] y Mi mayor [c. 41]. La retransición se realiza por un ciclo de quintas [cc. 43-48].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Recapitulación.		
Grupo temático A.	49-64	a1. cc. 49-56 de I a V. a2. cc. 57-64 de II a V. Ciclo de quintas cc. 59-61.
Grupo temático B.	65-81	b1. cc. 65-72. Inicia en la tónica mayorizada [Fa sostenido mayor]. b2. cc. 73-81 Modulación al III enarmonizado [Si bemol mayor], c. 73 y ss. Concluye en la tónica, Fa sostenido mayor.
Coda.	81-104	Coda 1. cc. 82-89 con citas de a1. Coda 2. cc. 89-96. Coda 3. cc. 97-104.

Pieza dedicada al pianista, compositor, director y pedagogo Moritz Moszkowski (1854-1925). Castro incluyó el *Estudio de concierto en Sol bemol mayor*, Allegro patetico, Op. 24, No. 1, en el concierto realizado en la Sala Wagner el 7 de junio de 1901.

Castro conoció a Moszkowski durante su estancia en Europa, muy posiblemente por medio de su estimada Cécile Chaminade, pues el polaco era esposo de la hermana de la compositora, Henriette Chaminade. Moszkowski escribió un autógrafo en el cuadernillo de viaje de Castro fechado en París el 18 de marzo de 1903. Cabe mencionar que entre los alumnos de Moszkowski figuró el mexicano José Rolón (1876-1945).

La estructura de la obra es un allegro de sonata de gran simetría y equilibrio formal. El grupo temático A consiste en un diseño pianístico de notas dobles, de una ligereza y fluidez casi nerviosa que por momentos pudiera remitirnos al universo mendelssohniano. El pasaje se encuentra hábilmente repartido entre ambas manos: un procedimiento común en la escritura de Castro que en este caso ayuda a mantener la uniformidad de la articulación y a afianzar el ritmo. El tema B es contrastante por su carácter un tanto más reposado; tanto en la exposición como en la recapitulación hace una inflexión al III. El desarrollo se construye con ma-

teriales del grupo temático A y transita por La mayor, Do mayor y Mi mayor. La retransición consiste en un ciclo de quintas desde Mi hasta la dominante de la tonalidad principal. La recapitulación es totalmente análoga a la exposición. La coda, con tres secciones bien diferenciadas, está construida con materiales provenientes de la sección principal.

1. Inicio de a1, cc. 1-4.

2. Inicio de b1, cc. 17-20.

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked *f e cresc.* and features a complex texture with many beamed notes. The second system is marked *ff e martellato* and includes a *marcato* instruction. The third system is marked *e pesante* and *a tempo*, with dynamic markings *fff*, *p*, and *m.g.*. The fourth and fifth systems are marked *p* and *m.g.*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as *mf*, *ff*, *p*, *m.g.*, and *marcato*.

3. Final del desarrollo: retransición con ciclo de quintas (cc. 43-47) y recapitulación de a1 en la tónica (cc. 49 y ss.), cc. 43-54.



4. Coda 1 con citas de al, cc. 82-83.



5. Coda 2, cc. 89-92.



6. Coda 3, cc. 97-99.

Deux études de concert
pour piano, Op. 20,
No. 2

Deux études de concert pour piano, Op. 20, No. 2
II en Ut majeur

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do mayor.
Extensión:	184.
Estructura formal:	ABA'B' – Coda. (Sonata sin desarrollo. <i>Ver esquema alternativo</i>).
Dedicatoria:	À Monsieur Maurice Moszkowski.
Editor:	J. Hamelle, Éditeur, Paris.
Número de plancha:	J. 5143. H.
Año de composición:	1904.
Año de edición:	1904.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
EXPOSICIÓN			
A	a1	1-8	Do mayor [de I a V ₇]
		9-16	Repetición de a1
	a2	17-24	Del V ₇ de Do mayor a Mi bemol Mayor
		25-32	Repetición de a2 a la octava
	a1	33-40	Do mayor [de I a V ₇]
		41-48	Repetición de a1
EXPOSICIÓN			
A	a3	49-64	Modulación desde el V ₇ de Do mayor al V ₇ de Sol sostenido menor [VI descendido enarmonizado de la tonalidad original]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b1	65-80	De Sol sostenido menor al V ₇ de Do mayor. Descenso cromático en el bajo de Si a Sol natural, cc. 77-80
		81-92	Transición en el V ₇ de Do mayor.
RECAPITULACIÓN			
A'	a1	93-100	Do mayor [de I a V ₇]
		101-108	Repetición de a1
	a2	109-116	De V ₇ de Do mayor a Mi bemol mayor
		117-124	Repetición de a2 a la octava
	a1	125-132	Do mayor [de I a V ₇]
		133-140	Repetición de a1 [de I a III]
a3	141-156	En V ₇ de Do mayor	
B'	b1	157-177	De I a I _{6/4} de Do mayor
Coda		177-184	

En las dos piezas que integran el Op. 20 el compositor recurre a estructuras formales sonatísticas. El primer estudio responde al esquema allegro de sonata y el segundo consiste en sonata sin desarrollo¹¹⁶. En ambos casos se observa tanto una gran simetría formal como un refinado trabajo de unidad y coherencia motívica.

Al igual que en el primer estudio, Castro presenta fórmulas pianísticas compactas y reiterativas en el grupo temático A. Por su parte, el tema B surge expansivo y grandilocuente. La recapitulación de los grupos temáticos A y B pueden llevar a asumir la es-

¹¹⁶ Análogo al primer movimiento, Allegretto ben moderato, de la *Sonata para violín y piano en La mayor* (1886) de César Franck (1822-1890).

estructura de esta obra como forma sonata, en la cual se tendría un grupo temático B de menor proporción con relación al grupo temático A, así como un desarrollo sumamente corto y de escasa reelaboración motivica (cc. 81-92) como lo muestra el siguiente esquema alternativo:

Exposición.		
Grupo temático A.	1-64	a1. cc. 8-16 a2. cc. 17-32 a3. cc. 49-64 con función de puente hacia Sol sostenido menor
Grupo temático B.	65-80	b1. cc. 65-80
Desarrollo.		
	81-92	Sobre el V_7 de Do mayor.
Recapitulación.		
Grupo temático A.	93-156	a1. cc. 93-108 a2. cc. 109-124 a3. cc. 141-156 con función de puente hacia la tonalidad principal
Grupo temático B.	157-177	b1. cc. 157-177 en la tonalidad principal
Coda.	177-184	

Allegro animato.

Piano.

1. Inicio de grupo temático A: a1, cc. 1-5. Obsérvese el desplazamiento por grados conjuntos en el bajo.

2. Final de a1 (cc. 15-16) e inicio de a2, cc. 17-20.

Musical score for piano solo, measures 65-70. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *m.f.* and *cresc.*. There are also performance instructions like *Ped.* and *s*.

3. Inicio de grupo temático B, cc. 65-70.

Musical score for piano solo, measures 157-162. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts with the tempo marking *a tempo* and dynamic markings like *ff*. The music includes complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *m.f.*. There are also performance instructions like *Ped.* and *s*.

4. Recapitulación de b1 en tónica, cc. 157-162.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a *m.d.* (mezzo-dolce) marking. The bottom system includes a bass clef staff and a treble clef staff. The bass staff has a *ff* dynamic and a *m.g.* (mezzo-gioioso) marking. The treble staff in the bottom system has a *ff* dynamic and a *m.g.* marking. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and symbols at the bottom right of the page, including a circled 'C' and some illegible markings.

5. Coda, cc. 177-184.



*Deux morceaux
de concert, Op. 24*

Deux morceaux de concert, Op. 24

No. 1. Gondoliera (Souvenir de Venise)

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor.
Extensión:	94 cc.
Estructura formal:	ABA'B' – Coda. [Sonata sin desarrollo].
Dedicatoria:	À Monsieur G. Sgambati.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	8705.
Año de composición:	a 1905.
Año de edición:	1905.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
EXPOSICIÓN			
A	a1	1-6	Fa sostenido menor [de I a V]
	a2	7-12	Fa sostenido menor [de I a V]
	a3	13-20	Fa sostenido menor [de I a I]
B	b1	20-28	La mayor [de I a V ₉]
	b2	28-47	La mayor [de I a III ₇]. Transición sobre el V de Fa sostenido menor cc. 44- 47, con material de a1.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
RECAPITULACIÓN			
A'	a1	48-53	Fa sostenido menor [de I a V]
	a2	54-59	Fa sostenido menor [de I a V]
	a3	60-67	Fa sostenido menor [de I a I]
B'	b1	67-75	Fa sostenido mayor [de I a V]
	b2	75-90	Fa sostenido mayor [de I a V]
Coda		91-94	Fa sostenido mayor

El 10 de diciembre de 1900 Castro realizó el estreno en México del *Concierto en Sol menor*, Op. 15 (1878-1880) de Giovanni Sgambati (1841-1914) en el Teatro Renacimiento. Ambos compositores se conocieron en mayo de 1905 en Roma. El italiano escribió un autógrafo en el cuadernillo de Castro, incluyendo precisamente el íncipit de su mencionado Op. 15 y refiriéndose al mexicano como un “insigne artista”¹¹⁷.

¹¹⁷ México. Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Libro de autógrafos de Ricardo Castro. Autógrafo de Giovanni Sgambati. Roma, mayo de 1905.

Allegretto moderato.

PIANO.

pp

mf molto espressivo

p

pp

f

1. Inicio de sección A, cc. 1-8.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, marked "Cantabile". The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *pp*, *dolce*, and *m. d.* (mezzo-dolce). The second system features *pp*, *m. d.*, *cresc.* (crescendo), and *espress.* (espressivo) markings. The third system continues with *p*, *m. d.*, *cresc.*, and *espress.* markings. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic hairpins.

2. Final de sección A (cc. 19-20) e inicio de B (cc. 20-27).

Deux morceaux de concert, Op. 24
No. 2. Tarantella

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re mayor.
Extensión:	318 cc.
Estructura formal:	Sonata.
Dedicatoria:	À Monsieur G. Sgambati.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	8706.
Año de composición:	a 1905.
Año de edición:	1905.

Exposición.		
Grupo temático A.	1-68	[En Re mayor] a1. cc. 1-20, de I a V, con los primeros 4 cc. a modo de introducción. a2. cc. 21-37, de I a I. a3. cc. 37-68, con función de puente; concluye en VII _{dis7} .
Grupo temático B.	69-101	[En Re bemol Mayor] b1. cc. 69-84, de IV ₂ a V ₇ . b2. cc. 85-101, de IV ₂ a I.
Desarrollo.		
	101-160	Construido con material temático derivado de b1 [cc. 101-125]. Retransición a Re mayor, cc. 153-160

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Recapitulación.		
Grupo temático A.	160-229	[En Re mayor] a1. cc. 161-182, de I a V. a2. cc. 182-198, de I a I. a3. cc. 198-229, con función de puente; concluye en VII _{dis7} .
Grupo temático B.	230-262	[En Re mayor] b1. cc. 230-245, de IV ₂ a V ₇ . b2. cc. 246-262, de IV ₂ a I.
Coda.	262-318	Coda 1. cc. 262-298. Coda 2. cc. 298-318, ambas con materiales de A1.

En esta pieza es destacable la unidad temática lograda por el autor, puesto que todos los temas utilizados derivan de la cabeza de a1, así como el equilibrio formal característico de las obras de este periodo.

Es igualmente interesante la ambigüedad tonal presente en el grupo temático B. Al inicio de b1 (cc. 69 y ss.) se emplea la escala de Sol bemol lidio de manera recurrente, sin que esta tonalidad sea confirmada. Lo mismo sucede en b2, con la diferencia que la tonalidad de Re bemol mayor se define hasta el último momento (cc. 100-101), con lo que se tiene un periodo de 33 compases en los cuales el comportamiento tonal parece fluctuar entre Sol bemol mayor, Mi bemol menor y Re bemol mayor.

Ya los cuatro compases de la introducción recrean una sonoridad particular debido al insistente uso del intervalo de tritono. Esta extensa obra reviste una originalidad un tanto experimental que revelan a un Castro receptivo ante la vanguardia.

Allegro vivo.

PIANO.

f *p* *leggiero*

f *mf* *poco rall.* *p*

1. Introducción (cc. 1-4) e inicio de sección A (cc. 5-24), cc. 1-24.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic. The second system introduces a *marcato* marking. The third system features a *ff* dynamic and a *m.g.* marking. The fourth system includes a *marcato* marking and a *ff* dynamic. The fifth system concludes with a *roll* and *dim.* marking. The score is characterized by intricate rhythmic patterns and a rich harmonic texture.

2. Puente modulante, cc. 37-68.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of four systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a *trasc.* (trascendo) marking above the treble staff. The fourth system concludes with a *pp* marking and a double bar line. There are some performance markings, including a *rit.* (ritardando) in the bass staff of the fourth system and an asterisk (*) below the bass staff.

3. Inicio de sección B, cc. 69-87.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of slurs and ties across measures. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a *rit.* (ritardando) marking and ends with a double bar line and repeat signs. The fourth system also begins with a *pp* marking and concludes the passage with a final cadence. The overall texture is dense and expressive, characteristic of a recapitulation in a minor key.

4. Recapitulación de B en tónica, cc. 230-251.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata over a measure. The third system includes a section marked *ff accel.* with a series of sixteenth-note runs in the right hand. The fourth system concludes the piece with a final chord and a fermata, marked *ff* and *m. d.* (mezza dolce).

5. Coda, cc. 297-318.



La légende de Rudel

RICARDO CASTRO



La Légende de Rudel.

REDUCCION PARA PIANO

— DE LOS —

PRINCIPALES MOTIVOS.



PROPIEDAD DE LOS EDITORES.

DEPOSITADO CONFORME A LA LEY.

A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.

GRAN RÉPERTOIRIO DE MÚSICA Y ALMACEN DE INSTRUMENTOS

2^a Calle de San Francisco 11. MEXICO. Apartado 353.

PUEBLA. GUADALAJARA. MONTERREY.

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

No. 117. 2^a Ed. 1900. 12x18 cm.

Portada de *La légende de Rudel*, Op. 27. Reducción para piano de los principales motivos.
Piano solo.

La légende de Rudel

Reducción para piano de los principales motivos

Instrumentación:	Piano solo.
Extensión:	349 cc.
Forma:	Estructura poliseccional.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Oscar Brandstetter, Impr. Leipzig.
Número de plancha:	1554.
Año de composición:	p. 1905.
Año de edición:	1906.

Material temático	Compás	
Introducción	1-6	Material temático del Preludio.
Chanson de la Violette [Rudel]	7-61	La chanson de la Violette... dès que les beaux jours... [Episodio 1, Escena I].
Choeur d'hommes [Coro de peregrinos]	62-97	Il est à Tripoli... [Episodio 1, Escena I].
Ah! Tu parais effaré [Segolena]	98-125	Motivo de Segolena. Veux tu que je cherche avec toi... [Episodio 1, Escena II].
Aria de Segolena	126-143	Je ne sais pour quoi je vais pleurer... [Episodio 1, Escena II].
[Rudel]	144-166	Sègolaine, envers moi ton dèpit est injuste... [Episodio 1, Escena II].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Material temático	Compás	
[Segolena]	167-176	Le Bonheur est à moi... [Episodio 1, Escena II].
[Rudel]	177-182	A de grands projets je suis résolu... [Episodio 1, Escena II].
[Rudel]	183-195	J'ai fait le voeu d'aller en Terre Sainte.
Escena de la tormenta [Coro de marineros]	196-231	Pitié, Seigneur! [Episodio 2, Escena I].
[Rudel]	232-249	Qu'on me laisse rêver... [Episodio 2, Escena II].
Intermezzo oriental	250-265	[Episodio 3].
[Condesa]	266-279	Je songe à lui... [Episodio 3, Escena III].
[Rudel]	280-292	Tel on voit le jour pur dans la nuit s'assoupir... [Episodio 3, Escena V].
[Rudel]	292-312	Mon premier mot d'amour et mon dernier soupir! [Episodio 3, Escena V].
[Allegro]	313-326	Introducción [Allegro non molto] de la Escena VII del Episodio 3.
Coral	327-349	Cy finit la triste légende... [Coro final].

Fue anunciada su venta el 1º de noviembre de 1906, el mismo día del estreno de *La légende de Rudel*: ópera completa en versión para canto y piano a 8 pesos, la reducción para piano de los principales motivos a 2 pesos y el libreto en castellano a 30 centavos. (*El Imparcial*. México, 1 de noviembre de 1906).

En las paráfrasis sobre títulos operísticos de otros compositores (como en sendas transcripciones sobre *Rigoletto* de Verdi, Op. 1 y *Norma* de Bellini, Op. 8), Castro eleva la escritura pianística a un nivel virtuosístico trascendente. Estas piezas encierran una amplia gama de dificultades solamente abordables por el concertista profesional. En contraste, en los arreglos de sus propias óperas

(*Atzimba* y *La légende de Rudel*), es evidente que el compositor repara en los alcances técnicos de los intérpretes aficionados -principal mercado de estas transcripciones, dicho sea de paso-; en consecuencia, estas obras resultan mucho más asequibles y técnicamente menos demandantes. Efectivamente no se trata de fantasías de concierto, sino de reducciones para piano, como bien lo especifica el propio título de la pieza.

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. The first system is marked "Andante. (♩ = 52)" and "mf". It features a treble clef with a C-clef and a bass clef with an F-clef. The music consists of several measures with various rhythmic patterns and dynamics. The second system is marked "cresc." and "f pesante". It continues the musical piece with more complex textures and dynamics. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

1. Introducción con material del preludio (tema de Rudel), cc. 1-6.

Allegro Moderato. (♩ = 80) *Chanson de la Violette.* *m.g.* Rudel: *Dès que les beaux jours sont*

pp *p e dolce* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *P* *m.d.* *m.g.*

2. La chanson de la Violette... dès que les beaux jours... (episodio 1, escena I), cc. 7-12.

Andantino. (♩ = 80) *Chœur d'hommes. Il est à Tripoli.*

p *cresc.* *3*

3. Coro de peregrinos, *Il est à Tripoli*... (episodio 1, escena I), cc. 62-70.

Allegro. (♩ = 120) Ségolaine: Ah! Tu parais effaré...

Andantino.

4. Motivo de Segolena. *Veux tu que je cherche avec toi...* (episodio 1, escena II), cc. 98-109.

Moderato espressivo. (♩ = 100) Ségolaine: Je ne sais pour quoi je vais pleurer.

5. Aria de Segolena, *Je ne sais pour quoi je vais pleurer...* (episodio 1, Escena II), cc. 126-131.

Solenne. ($\text{♩} = 60$) Rudel: J'ai fait le vœu d'aller en Terre-Sainte.

Allegro.

pesante *ff marcato*

6. Rudel, J'ai fait le vœu d'aller en Terre Sainte..., cc. 183-191.

Allegro. ($\text{♩} = 144$) Acte II. Chœur: Pitié! Seigneur!

ff *p* *cresc.*

7. Escena de la tormenta, coro de marineros, Pitié, Seigneur! (episodio 2, escena I), cc. 196-201.

(♩ = 80) Rudel: *Q'on me laisse rêver.*

The image displays two systems of a musical score for piano solo. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of quarter note = 80. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand, often with triplets, and a more static accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, showing a change in the right-hand melody and a more active left-hand accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*.

8. Rudel: *Q'on me laisse rêver...* (episodio 2, escena 2), cc. 232-235.

♩ = 72 **Intermède Orientale.**

pp

p

p e dolce

p

9. Intermezzo oriental (episodio 3), cc. 250-257.

Moderato. (♩ = 112) Acte III. La Comtesse: Je songe à lui.

The musical score is for a piano solo piece titled "Je songe à lui" from Acte III. It is in a moderate tempo (Moderato) with a tempo marking of ♩ = 112. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth-note runs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is marked *espressivo*. The melodic and accompanimental patterns continue, maintaining the piece's character.

10. *Je songe à lui...* (episodio 3, escena III), cc. 266-269.

Cantabile. (♩ = 72) Rudel: Mon premier mot d'amour.

p *passionato e dolce*

m. d.

p

mf *cresc.*

11. Tema de Rudel: *Mon premier mot d'amour et mon dernier soupir...* (episodio 3, escena V), cc. 293-300.

Andantino. (♩ = 50) Choral: Cy finit la triste légende.

12. Cy finit la triste légende, cc. 327-332.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Coral final' by Rogelio Álvarez Meneses, covering measures 335-349. The score is written for piano and is organized into six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** Features a melody in the right hand with a *mf* dynamic and a rhythmic accompaniment in the left hand. A slur spans across the first two measures.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental lines from the first system.
- System 3:** Shows a change in the right-hand melody, with a slur over the first two measures.
- System 4:** The right hand has a *f* dynamic. The left hand features a more active accompaniment. A section starting in the third measure is marked *ff* and *allargando*.
- System 5:** Continues the *ff* and *allargando* section, with a slur over the first two measures.
- System 6:** The piece concludes with a *Grandioso* section, marked *fff*. The right hand has a complex, dense texture of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

13. Coral final, cc. 335-349.



Esquisse-Mazurka

Esquisse-Mazurka

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	120 cc.
Estructura formal:	ABA'CA'BA'''.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[12] 21767
Año de composición:	-
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol mayor [de I a I]
	a2	8-16	Sol mayor [de I a III]
B	b1	17-28	Sol mayor [de II a V ₇]
A'	a1	29-36	Sol mayor [de I a I]
	a2	37-44	Sol mayor [de I a I]
C	c1	45-52	Do mayor [de I a V ₇]
	c2	53-60	Do mayor [de I a V ₇]
	c3	61-68	Do mayor [de I a V ₇]
	c4	69-76	Do mayor [de I a I]
A''	a1	77-84	Sol mayor [de I a I]
	a2	85-92	Sol mayor [de I a III]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b1	93-104	Sol mayor [de II a V ₇]
A''	a1	105-112	Sol mayor [de I a I]
	a2	113-120	Sol mayor [de I a I]

En esta mazurka el compositor nuevamente hace patente su refinado oficio pianístico. En cada una de sus recapitulaciones, el tema principal es presentado con sutiles variantes en su escritura: arpegiado, con floreos escritos, variantes rítmicas generadas por la añadidura de notas ornamentales, lo que confiere un sentido de novedad al tratamiento temático. Por otra parte, la sinuosidad de las líneas melódicas de esta mazurka le confieren una elegante coquetería.

1. Sección A, cc. 1-9.

ten.
f ed espress.
dolce
f appassionato
a tempo
dim.
p.
express. rall.

2. Final de A (cc. 15-16), sección B (cc. 17-28) e inicio de A' (cc. 29-31), cc. 15-31.

L'istesso tempo.
p espressivo
mf
a tempo
rall.
p.
cresc.

3. Sección C, cc. 45-56.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a series of sixteenth-note runs, marked with a forte (*f*) dynamic and a triplet (*3*) above the notes. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes. The second system also has two staves. The treble staff continues with melodic lines, marked with piano (*p*) and then forte (*f*) dynamics. The bass staff features a more complex accompaniment with chords and a dynamic marking of *f*. The system concludes with a section marked 'accel.' (accelerando) and 'cresc.' (crescendo), leading to a final chord marked *ff* (fortissimo).

4. Final de A''' (c. 112) y coda con reelaboración de material de A (cc. 113-120), cc. 112-120.



Cuatro danzas
[en dos cuadernos]



Portada de *Cuatro danzas* [en dos cuadernos]. Cuaderno I. Coquetería. Cuaderno I. Declaración. Cuaderno II. Sí. Cuaderno II. En vano.

Cuaderno I. 1. Coquetería

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do mayor.
Extensión:	49 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México. Lyon & Healy, Chicago
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1522.
Año de composición:	París, mayo de 1906.
Año de edición:	1906.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Do mayor [de V ₉ a I]
	a2	9-16	Do mayor [de V ₉ a III]
B	b1	17-23	Do mayor [de V ₇ a I]
		24	Compás de enlace V ₇ -I
	b2	25-33	Do mayor [de V ₇ a V]
	b1	34-40	Do mayor [de V ₇ a I]
		41	Compás de enlace V ₇ -I
	b2	42-49	Do mayor [de V ₇ a I]

La composición de estas *Cuatro danzas* obedeció a una solicitud expresa de la casa Wagner y Levién. La primera edición se agotó rápidamente, por lo que se imprimió un segundo tiraje y posteriormente “una tercera edición, de mayor lujo, para correspon-

der a la demanda del público [puesto que] han resultado danzas modelo, naturalmente, y muy pronto serán populares, dada la demanda que hay de sus ejemplares". (Citado por *El Imparcial*, México, 26 de julio de 1906).

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX la danza gozó de gran popularidad dentro del enorme repertorio mexicano de música de salón. La revisión de diversos acervos de partituras y sus contraportadas¹¹⁸ ponen primer lugar a las piezas de salón (transcripciones de óperas y diversas piezas de carácter) y danzas para solaz de los aficionados (ya de origen europeo o latinoamericano: valsos, schottisches, mazurkas, polkas, habaneras, marchas, pasodobles, jotas, etc.). En mucho menor cantidad se encuentran obras de corte virtuosístico y que pueden identificarse con los adjetivos "elegante", "brillante", "de concierto" o bien con el término "capricho". Le siguen las piezas para canto y piano, principalmente extractos de zarzuelas y óperas de moda, así como romanzas, melodías y lieder con texto traducido al castellano y "soncitos del país". Continúan en proporción las obras de corte religioso: frente a la ausencia de misas corales completas o composiciones polifónicas de envergadura, abundan las piezas breves – la mayoría dedicadas a la devoción mariana, como colecciones de misterios para el Rosario–, así como motetes, plegarias y cánticos sueltos con texto en castellano. Mucha menor presencia tienen las obras para guitarra, los cantos escolares y cívicos, así como los métodos de piano y de solfeo¹¹⁹.

Entre la ingente cantidad de compositores de danzas destacan los nombres de Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1854-1913), Luis G. Jordá (1869-1951) y Felipe Villanueva (1862-1893)¹²⁰. De este último es pertinente mencionar algunas colecciones de danzas cuyos títulos sugieren cierta lógica programáti-

¹¹⁸ Se revisó una colección privada de 112 partituras editadas de la segunda mitad del siglo XIX, así como el importante lote de más de 524 ejemplares depositado en la Colección Carlos Monsiváis del Museo del Estanquillo de la Ciudad de México. Véase: *Partituras mexicanas editadas. Un tesoro inaudito*. México, Museo del Estanquillo, Colección Carlos Monsiváis. Catálogo disponible en: <http://www.museodelestanquillo.cdmx.gob.mx>. [En línea, ref. 13 de septiembre de 2019].

¹¹⁹ Álvarez Meneses, R., "La obra de cámara...", pp. 103-130.

¹²⁰ Para un buen panorama de la creación y praxis musical de la música de salón en el México decimonónico véase: Miranda, Ricardo. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX"

ca: *Dos danzas* (No. 1, Cupido y No. 2 Venus), *En el paraíso* (No. 1, Adán y No. 2, Eva) o las *Seis danzas humorísticas*.

El planteamiento formal de estas danzas se apega a la estructura binaria, siendo ambas secciones de carácter contrastante en el plano motivico, rítmico o tonal. De igual manera destaca la presencia de patrones que combinan diferentes figuras rítmicas tanto en la melodía como en el acompañamiento.

En esta colección de danzas se observa un planteamiento similar a *Souvenirs de jeunesse*, Op. 91 del compositor español Rafael Aceves y Lozano (1837-1876): 1. Premier amour, 2. Déclaration, 3. Déception.

Es muy posible que Castro conociese las danzas de Aceves, puesto que en la edición del Op. 12 (No. 1, *Laendler* y No. 2, *Vals-Bluette*) por la casa Henry Lemoine de París, aparece en la contraportada un listado de composiciones de Aceves, en las que se publicita, entre otras, la citada *Souvenirs de jeunesse*, Op. 91.



1. Inicio de A, cc. 1-4.

en *La música en los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 38-70

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Poco meno." and contains dynamics "f" and "ff". The second system includes the marking "dolce" and "p". Both systems feature a "Ped." (pedal) marking and asterisks under the bass line.

2. Final de A e inicio de B, cc. 15-24.

Cuaderno I. 2. Declaración

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si menor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México. Lyon & Healy, Chicago
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1523.
Año de composición:	París, mayo de 1906.
Año de edición:	1906.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A	a1	1-8	Si menor [de I a V]
	a2	9-16	Si menor [de I a V]
B	b1	17-24	Si mayor [de I a I]
	b2	25-32	Si mayor [de I a I]

Moderato.

p

con espressione

3. Inicio de A, cc. 1-4.

meno

mf dolce e molto espress.

f

4. Inicio de B, cc. 17-22.

Cuaderno II. 3. Si...

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi menor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México. Lyon & Healy, Chicago
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1524.
Año de composición:	París, mayo de 1906.
Año de edición:	1906.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Mi menor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Mi menor [de I a V ₇]
B	b1	17-24	Mi mayor [de I a V ₇]
	b2	25-32	Mi mayor [de I a I]

Allegro.

f *si* *si* *si*

f *si* *p*

5. Inicio de A, cc. 1-8.

f *si con gioia* *si* *si*

mf *si* *si*

6. Inicio de B, cc. 17-22.

La aparición de la sílaba *si* sobre la nota homónima, tiene una justificación más lúdica que vocal u onomatopéyica.

Cuaderno II. 4. En vano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re menor.
Extensión:	50 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México. Lyon & Healy, Chicago
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1525.
Año de composición:	París, mayo de 1906.
Año de edición:	1906.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A	a1	1-10	Re menor [de I a III]
	a2	11-18	Re menor [de I a V]
B	b1	19-34	Re mayor [de I a I]
	b2	35-50	Re mayor [de I a I]

Moderato espressivo.

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system starts with a piano (*p dolce*) dynamic and also includes a *cresc.* marking. Both systems feature a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex melodic line in the treble, often using triplets. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

7. Inicio de A, cc. 1-10.

Più lento.

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *f* (forte) dynamic marking, followed by a *p e dolcissimo* marking. The second system includes a *cresc.* marking and an *appassionato* marking. The music is characterized by a slower tempo and features complex textures with triplets and chords. The key signature changes to two sharps, and the time signature is 2/4.

8. Final de A e inicio de B, cc. 16-25.



Improvisaciones, Op. 29
[Nos. 1-8]

J. A. Leubert

IMPROVISACIONES



8

DANZAS

(CARACTERÍSTICAS
MEXICANAS)

en 4 Cuadernos
de 2 Danzas cada uno.

1^{er} Cuad. 2^o Cuad. 3^{er} Cuad. 4^o Cuad.

para Piano por

RICARDO CASTRO

MSB. 2-1129 (Rev. 2)
 C. 3-370
 Op. 23
 No. 1-8
 1911

PROPIEDAD DE LOS EDITORES. DEPOSITADO CONFORME A LA LEY.
A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.
 GRAN REPERTORIO DE MÚSICA Y ALMACEN DE INSTRUMENTOS
 2^a Calle de San Francisco 11, MEXICO. Apartado 353.
 PUEBLA. GUADALAJARA. MONTERREY.
 LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Portada de *Improvisaciones*, Op. 29. Ocho danzas características mexicanas en cuatro cuadernos de a dos danzas cada uno.

Ocho danzas características mexicanas en cuatro cuadernos de a dos danzas cada uno

Cuaderno I

Allegro. Op. 29, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1557.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	La mayor [de I a I]
B	b1	17-24	La mayor [de I a I]
	b2	25-32	La mayor [de V a V ₇]
	b1	33-40	La mayor [de V a I]
	b2	41-48	La mayor [de V a I]

Allegro.

1. Sección A, cc. 1-9.

2. Final de a2 (cc. 15-16) e inicio de B (cc. 17-24), cc. 15-24.

Cuaderno I
Allegro. Op. 29, No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol menor – Si bemol mayor.
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1558.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Si bemol menor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Si bemol menor [de I a V]
B [Poco meno]	b1	17-24	Si bemol mayor [de I a I]
	b2	25-32	Si bemol mayor [de I a V]
	b1	33-40	Si bemol mayor [de I a I]
	b3	41-48	Si bemol mayor [de I a I]

Este ciclo de danzas se caracteriza por su sencillez y concisión motivica. Invariablemente responden al esquema binario, siendo la sección A de carácter más rítmico y lenguaje instrumental; en contraste, la parte B surge más tranquila y lírica, la mayoría de las veces con cambio de compás y una textura más transparente. En las últimas tres danzas encontramos una escritura de cier-

to efecto pianístico pero siempre cómoda y fácilmente realizable, como puede observarse particularmente en la No. 6 en Fa sostenido. Son ante todo un conjunto de danzas estilizadas que nuevamente revelan la enorme habilidad de Castro en el tratamiento de la miniatura.

Allegro.
p
mf
p

3. Inicio de sección A, cc. 1-9.

Poco meno.
p e dolce
m. f.
m. d.

4. Final de a2 (cc. 15-16) e inicio de B (cc. 17-24).

Cuaderno II
Moderato. Op. 29, No. 3

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si menor – Si mayor.
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1559.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Si menor [de I a I]
	a2	9-16	Si menor [de I a V]
B	b1	17-24	Si mayor [de I a I]
	b2	25-32	Si mayor [de I a III]
	b1	33-40	Si mayor [de I a I]
	b3	41-48	Si mayor [de I a I]

Moderato.

pp

molto espress.

pp

5. Inicio de sección A, cc. 1-9.

dolciss.

6. Final de a2 (cc. 15-16) e inicio de B (cc. 17-24), cc. 15-24.

Cuaderno II

Allegro. Op. 29, No. 4

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol menor – Sol mayor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1560.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol menor [de I a V]
	a1	9-16	Sol menor [de I a V]
B	b1	17-24	Sol mayor [de I a I]
	b2	25-32	Sol mayor [de I a I]

Allegro.

p

7. Inicio de sección A, cc. 1-8 (ciclo de quintas cc.5-8).

mf con allegrezza

p scherzando

8. Inicio de sección B, cc. 17-26.

Cuaderno III
Allegro. Op. 29, No. 5

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La menor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1561.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La menor [de I a V]
	a1	9-16	La menor [de I a V]
B	b1	17-24	La menor [de IV a III]
	b2	25-32	La menor [de IV a V*]

*En el c. 28 y ss. se produce una modulación a Mi mayor, por lo que el final de b2 (y de la pieza) tiene carácter conclusivo, puesto que termina en un acorde cuya función real es de tónica y no de dominante.

Allegro.

mf

f

9. Inicio de sección A, cc. 1-8.

Poco meno.

mf *scherzando*

f *m.f.* *p*

10. Inicio de sección B, cc. 17-25.

Cuaderno III
Moderato. Op. 29, No. 6

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor – Fa sostenido mayor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1562.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Fa sostenido menor [de I a #IV]
	a2	9-16	Sol sostenido menor [de I a V]
B	b1	17-24	Fa sostenido mayor [de I a V]
	b2	25-32	Fa sostenido mayor [de VI a I]

Hacia el final de a1 (c. 8) se produce una modulación a Sol sostenido menor, dado que la alteración del VI grado sensibiliza al II (Sol sostenido menor, tonalidad de a2). En b2 se da una modulación también al VI grado, enarmonizado, para recuperar la tonalidad original (Fa sostenido mayor) en el c. 29, gracias al acorde #IV_{dis7} que resuelve a I_{6/4}.

Moderato.

11. Sección A, cc. 1-16.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of five systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The score is marked with various performance instructions: *p e dolce* (piano and dolce) at the beginning of the first system; *espressivo* (expressive) in the second system; *p e dolci.* (piano and dolci) in the third system; *espressivo* in the fourth system; and *ten.* (tenuto) in the fifth system. The music features flowing, melodic lines in the right hand, often with arpeggiated accompaniment in the left hand. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings throughout.

12. Sección B, cc. 17-32.

Cuaderno IV

Allegro non molto. Op. 29, No. 7

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do menor – Do mayor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1563.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-16	Do menor [de I a V]
B	b1	17-24	Do mayor [de I a V ₇]
	b2	25-32	Do mayor [de I a I]

Allegro non molto

PIANO

13. Inicio de sección A, cc. 1-12.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f*, *ff*, and *m g*. The tempo marking *allegramente* is present in the second system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

14. Final de sección A, cc. 13-16 y sección B (cc. 17-32), cc.13-32.

Cuaderno IV

Allegro moderato. Op. 29, No. 8

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi menor – Mi mayor.
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Wagner y Levién, Sucs., México.
Grabador:	Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.
Número de plancha:	1564.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Mi menor [de I a I]
	a2	9-16	Mi menor [de I a V]
B	b2	17-32	Mi mayor [de V ₉ a I _{6/4}]
	b2	33-48	Mi mayor [de V ₉ a I]

Allegro moderato.

The musical score consists of two systems of four measures each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand starts with a quarter note chord (F#4, A4, C5) followed by eighth notes (G4, A4, B4, C5). The left hand plays a bass line with eighth notes (F#3, A3, C4, E4) and chords. The second system continues the melodic and harmonic development, featuring various chord voicings and rhythmic patterns.

15. Inicio de sección A, cc. 1-8.

Valse de Concert,
Op. 25

Valse de Concert, Op. 25

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	372 cc.
Estructura formal:	Forma ternaria compuesta (tres vals a su vez ternarios; véase esquema). Estructura análoga al <i>Valse-Improptu</i> , Op. 17.
Dedicatoria:	À Monsieur Henry Brody.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig. Ediciones Mexicanas de Música, México.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	8725.
Año de composición:	a 1905.
Año de edición:	1905, 1993.

Vals 1	Vals 2	Vals 1'
ABA'	CDC'	ABA''

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-8	La mayor [de $\#I_{dis7}$ a V_7]
Vals 1			
A	a1	9-24	La mayor [de I a V_7]
	a2	25-40	La mayor [de I a III]
B	b1	40-72	La menor [de $\#I_{dis7}$ a V_7]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a3	73-88	La mayor [de I a V ₇]
	a4	89-104	La mayor [de I a I]
Vals 2			
C	c1	105-120	Re mayor [de I a I]
	c2	121-136	Re mayor [de I a V]
D	d1	137-152	Fa mayor [de V ₇ a III]
	d2	153-168	Fa mayor [de V ₇ a III]
	d3	169-192	Fa mayor [de V ₇ a III ₇], concluye en la V ₇ de Re mayor
C'	c1	193-208	Re mayor [de I a I]
	c4	209-224	Re mayor [de I a I]
Interludio		225-232	Cita literal de la introducción
Vals 1'			
A	a1	233-248	La mayor [de I a V ₇]
	a2	249-264	La mayor [de I a III]
B	b1	264-296	La menor [de #I _{dis7} a V ₇]
A''	a5	297-312	La mayor [de I a V]
	a6	313-336	La mayor [de I a V ₇]
Coda	Coda 1	337-353	La mayor [de I a V ₇], con citas de c1
	Coda 2	353-372	La mayor [de I a I], con citas de a1

Obra dedicada al literato y crítico musical Henry Brody, a quien Castro conoció en París en 1903. Colaborador habitual de

publicaciones periódicas especializadas como *La Revue Musicale* o *Le Ménestrel*, así como autor diversos libretos y poemas que fueran musicalizados por compositores de su tiempo.

El 10 de abril de 1904 tuvo lugar en el Teatro Victor Hugo una audición organizada por Concerts Le Roy que incluyó tres obras de Castro: el *Menuet pour Orchestre d'Archets*, Op. 23, la *Romance pour Violon*, Op. 21 y la Marcha tarasca de *Atzimba*. La prensa parisina reseñó profusamente el concierto. Rescatamos la crítica firmada precisamente por Henry Brody publicada en *La Revue Musicale*. En un tono no exento de cierta mordacidad, el crítico exaltó la calidad de las composiciones al tiempo que denostó la labor de la orquesta.

La Marcha de la ópera *Atzimba*, que se ha cantado en América, está construida sobre un antiguo tema mexicano que Castro ha desarrollado de manera enteramente ingeniosa. White tocó una *Romanza* para violín que la orquesta debió haber acompañado mejor. Los *cornos*, principalmente, estuvieron inexorables... Un *Minuetto* para instrumentos de arco, de una preciosidad fina y espiritual, completó esa selección de las obras de Castro.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, los adjetivos “brillante”, “elegante”, así como los términos “capricho” o “de concierto” definen a una obra de corte viruosístico. En su célebre *Caprice-Valse*, Op. 1 (1894), el compositor recurre a diversos efectos pianísticos de cierta espectacularidad, principalmente *cadenzas* y veloces *fiorituras* lisztianas. En contraste, en el *Valse de Concert*, Op. 25, se observa una escritura menos fragmentaria y, por ende, un discurso musical más fluido y lineal. Son abundantes los pasajes de textura polifónica y con un carácter cercano al *moto perpetuo*. Fiel a su propia marca de estilo, Castro recapitula los temas siempre con sutiles elementos de variedad tanto en la ornamentación como en la reelaboración motivica.

Vivo.
Piano.
mf *cresc.*
f *rall.*
8 15

1. Introducción, cc. 1-8.

Valse.
p *m.g. cresc.*
p scherzando

2. Inicio de sección A, cc. 9-19.

Musical score for piano solo, measures 36-40 and 40-52. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The first system includes a fermata over measures 36-40 and a tempo change to *a tempo*. The second system begins with a dynamic marking of *f* and a tempo change to *rall. pochissimo*. The third system continues the piece with various dynamics including *p* and *f*.

3. Final de a2 (cc. 36-40) e inicio de B (cc. 40-52), cc. 36-52.

Musical score for piano solo, measures 103-104 and 105-117. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The first system includes a fermata over measures 103-104 and a tempo change to *Cantabile.*. The second system begins with a dynamic marking of *p e dolce* and a tempo change to *ten.*. The third system continues the piece with various dynamics including *mf con espressione* and *a tempo*.

4. Final de a4 (cc. 103-104) e inicio de C (cc. 105-117), cc. 103-117.

A musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes dynamic markings *f* and *P*, and the instruction *dolce e legato*. The second system includes the instruction *espress.*. The third system includes the instruction *dolciss. e rall.*. The score features complex harmonic textures with many accidentals and slurs.

5. Final de c2 (cc. 133-136) e inicio de D (cc. 137-152), cc. 133-152.

A musical score for piano, consisting of one system of staves. It begins with the instruction *Poco meno.* and the dynamic marking *ff*. The score features complex harmonic textures with many accidentals and slurs.

6. Coda 1, con materiales de c1 (cc. 337-342)

Più mosso.

The musical score is for a piano solo piece, specifically the Coda 2 section, measures 353-372. It is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Più mosso." The score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a sforzando (sf) dynamic. The third system features a crescendo (cresc.) and a sforzando (sf) dynamic. The fourth system ends with a first ending bracket and a repeat sign. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

7. Coda 2, con materiales de a1, cc. 353-372.

Valse-arabesque,
Op. 26, No. 1

Valse-arabesque, Op. 26, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	98 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	À mon frère Vicente.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	8726.
Año de composición:	a 1906.
Año de edición:	1906.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-16	La bemol mayor [de V* a I]
	a2	16-32	La bemol mayor [de V a I]
B	b1	32-47	Re bemol Mayor [de V ₇ a V]
	b2	48-64	Re bemol Mayor [de V ₇ a VII]
A'	a3	65-80	La bemol mayor [de V a I]
	a4	80-98	La bemol mayor [de V a I]

* En realidad es el acorde de III grado en su primera inversión que hace las veces de dominante. La nota superior se toma como apoyatura, y en el tercer tiempo del compás se convierte en V₉, con la tercera del acorde omitida.

Vicente Castro Herrera (1867-1949) fue hermano del compositor. Su padre deseaba que ambos siguieran sus pasos y abrazaran la carrera de leyes. Únicamente Vicente acató el deseo familiar. Sin embargo, también fue un pianista de nivel. Llegó a interpretar obras técnicamente demandantes y a figurar en recitales

de cierta relevancia. El 7 de febrero de 1893 interpretó junto con su hermano Ricardo el *Rondó en Do mayor para dos pianos*, Op. 73 posth. de Chopin. Participó en el cuarto concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana, realizado el 26 de junio de 1895 en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria. En esta audición interpretó *Wedding Cake, Caprice-Valse*, Op. 76 de Saint-Saëns para piano y quinteto de cuerdas, el *Septeto en Mi bemol*, Op. 65 para trompeta, piano y quinteto de cuerdas y el segundo tiempo, *Romanze del Concierto No. 1 en Mi menor*, Op. 11 de Chopin, también con acompañamiento de cuerdas.

El Lic. Vicente Castro fue un asiduo intérprete de la obra para piano más conocida de su hermano: el *Caprice-Valse*, Op. 1. De hecho, fue el solista en el estreno de la versión orquestal de esta pieza el 20 de mayo de 1898. A la muerte de Ricardo, continuó la relación con las casas editoriales y negoció la publicación de la obra póstuma de su hermano.

Miniatura de gran simetría y equilibrio formal. El tema inicial, conciso y sugerente, contrasta con el cantabile central, más expansivo y de generosas curvas melódicas. El tema principal es recapitulado a la octava, reelaborado y enriquecido con graciosas ornamentaciones. Luego de un breve clímax, la música se extingue con un acorde en *pianissimo*.

Piuttosto lento e con dolcezza.

PIANO.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*m.f.*) section. The second system includes markings for *espr.*, *leggero*, *a tempo*, and *dolce*. The third system features a piano (*p*) dynamic and a section with a piano (*p*) dynamic and an accent.

1. Inicio de sección A, cc. 1-19.

Cantando.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes markings for *a tempo*, *espress.*, and *p*. The second system features *cresc. e legato* and *con espressione*. The third system includes *cresc.* and a section with a piano (*p*) dynamic and an accent.

2. Final de sección A (cc. 27-32) e inicio de B (cc. 32-44), cc. 27-44.

Tempo I.

mf

espressivo

leggierissimo

rubato

a tempo

dolce

m.g.

3. Final de B (cc. 62-64) e inicio de la recapitulación de A (cc. 64-82), cc. 62-82.

Berceuse, Op. 26,
No. 2

Berceuse, Op. 26, No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Extensión:	75 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	À mon frère Vicente.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	8727.
Año de composición:	a 1906.
Año de edición:	1906.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Si bemol mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Si bemol mayor [de #I _{dis7} a I]
B	b1	17-32	Re bemol mayor [de V ₇ a V _{dis}]
	b2	33-49	Re bemol mayor [de V ₇ a IV]
		49-52	Modulación al V ₇ de Si bemol
A'	a3	53-60	Si bemol mayor [de I a V ₇]
	a4	61-71	Si bemol mayor [de #I _{dis7} a I]
Coda		71-75	Si bemol mayor

Definitivamente una de las páginas más exquisitas de Castro. Inicia con un motivo apacible y reposado, destacando la riqueza del acompañamiento, que va modificando sutilmente su textura según el discurso musical. La parte central, armónicamente rica,

presentaafiligranadosdiseñosquese desplazandelgravealagudo y que bien podrían ilustrar el ascenso al plano de lo onírico. El tema reaparece delicadamente ornamentado. Un breve, contenido y bien preparado clímax (cc. 67-68, *con anima, forte pesante*) conduce a la coda que se desvanece en un *pianissimo*.

Las dos piezas que integran el Op. 26 revelan a un compositor que encuentra en la miniatura el formato idóneo para su universo expresivo.

Moderato espressivo.

PIANO.

pp *m. g.* *p e dolce* *simile*

pp *m. g.* *m.*

p *p e rallando, con dolcezza*

1. Inicio de sección A, cc. 1-9.

Poco animato. il canto p ma ben sentito

mf *espress.* *mf*

mf *pp* *mf* *sempre p tranquillo ed espressivo*

The image shows a three-system musical score for piano solo. The first system begins with the tempo and mood markings 'Poco animato. il canto p ma ben sentito'. The music is written in a key with three flats and a 3/4 time signature. The first system features a melodic line in the right hand with a 'mf' dynamic and an 'espress.' marking, and a supporting bass line. The second system continues the melodic development with a 'pp' dynamic in the right hand. The third system concludes with a 'sempre p tranquillo ed espressivo' marking, showing a shift in texture and dynamics.

2. Inicio de sección B, cc. 17-25.

dim. *ppp*

rall. *Tempo I.* *dolciss.* *m.f.* *m.d.* *m.f.*

p e dolce *leggiero e rubato*

a tempo *m.f.* *m.f.* *m.f.* *p*

3. Modulación hacia la V_7 de la tonalidad original (cc. 50-52) y A' (cc. 53-59), cc. 50-59.

a tempo *p* *pp e leggiero* *m.f.*

espress. *rall. e dim.* *ppp*

4. Final de a4 (cc. 70-71) y coda (cc. 71-75), cc. 70-75.

*Deux impromptus
pour piano, Op. 28*

Deux impromptus pour piano, Op. 28

No. 1. En forme de valse

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do mayor.
Extensión:	136 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	A mi querido amigo César del Castillo.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8227.
Año de composición:	1906.
Año de edición:	1907 ¹²¹ , 2007.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-16	Do mayor [V ₉ a V ₇]
	a2	17-32	Do mayor [V ₉ a I]
B	b1	33-48	La menor [de V ₇ a III]
	b2	49-64	Mi mayor [de V ₇ a III]
	b3	65-80	La menor [de V ₇ a III]

Continúa en la página siguiente.

¹²¹ Las carátulas de la partitura consignan el año de 1906, sin embargo, en los archivos de la editorial Hofmeister de Leipzig se consigna 1907 como el año de publicación del Op. 28. Véase: *Verzeichniss de im Jahre 1907 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1907.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b4	81-96	La menor [de #IV _{dis7} a I]; recuperación de la tonalidad original por ascenso cromático en mano derecha.
A'	a3	97-112	Do mayor [V ₉ a V ₇]
	a4	113-131	Do mayor [V ₉ a I]
Coda		131-136	

César del Castillo (1871-1940) fue un notable alumno de Castro y profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música a partir de 1896. Difundió mucha de la obra para piano de su maestro. El 20 de julio de 1906 organizó un “concierto homenaje” exclusivamente con obras de Castro, así como numerosos homenajes póstumos.

Aludiendo a esta composición, Ricardo Miranda señala:

Afirmar que a la música de Castro la distingue una particular fluidez idiomática resulta casi una redundancia. [...] En el espléndido *Impromptu en forme de valse* sobresale este rasgo particular: al sencillo tema inicial sigue, precisamente, una reiteración del tema que se viste con una línea melódica contrapuntística. Así, lo que había iniciado como un vals de *salón* se transforma al instante en un incesante movimiento pianístico [cc. 16 y ss.]¹²².

¹²² Miranda, R., “Música de raro encantamiento...”, p. 14.

Tempo di Valse Lento.

PIANO. *cantabile* *p* *con espressione*

f *p* *dolce*

Poco più.
a tempo e cantando

poco rall. *cresc.*

f

sempre f *lon.* *p*

1. Sección A (a1, cc. 1-16; a2, cc. 17-32), cc. 1-32.

p ed espressivo

2. Inicio de sección B (b1), cc. 33-44.

a tempo

rall.

cresc.

3. Final de b4 (cc. 92-97) e inicio de A' (a3, cc. 97-106) con nueva figuración pianística, cc. 92-106.

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present. The second system continues the piece, marked with *dolce* and *pp*. The third system begins with a tempo change to *Vivo.* and a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

4. Final de a4 (cc. 122-131, con culminación en el acorde de sexta napolitana [cc. 125 y ss.]) y coda (cc. 131-136), cc. 122-136.

Deux impromptus pour piano, Op. 28

No. 2. En forme de polka

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	146 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA' – CD – A''B'A'''.
Dedicatoria:	A mi querido amigo César del Castillo.
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8228.
Año de composición:	1906.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-4	La mayor [V]
A	a1	5-12	La mayor [de I a V]
	a2	13-20	La mayor [de I a III]
B	b1	21-28	La mayor [de II ₇ a III]
	b2	29-36	La mayor [de II ₇ a V ₇]
A'	a3	37-44	La mayor [de I a V ₇]
	a4	45-52	La mayor [de I a I]
C	c1	53-61	Fa mayor [de I a IVm]
	c2	61-68	Fa mayor [de bVI a I]
		69-76	Transición con material derivada de a1

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
D		77-93	Pasaje moduladorio, desciende de Do sostenido menor [c. 78] a Si menor [c. 82] para llegar al V de La mayor [c. 91]
A''	a5	94-101	La mayor [de I a V]
	a6	102-109	La mayor [de I a III]
B'	b3	110-117	La mayor [de II ₇ a III]
	b4	118-125	La mayor [de II ₇ a V ₇]
A'''	a7	126-133	La mayor [de I a V]
	a8	134-146	La mayor [de I a I]

The image shows a piano score with three systems. The first system is labeled 'Allegretto con moto.' and 'Piano', with dynamics 'f' and 'scherzando'. The second system is labeled 'Polka.' and 'p'. The third system continues the notation. The score includes various dynamics (f, p, m.f., m.g., ten.), articulation (accents, slurs), and performance markings (rall., m.d., m.g., ten.).

1. Introducción (cc. 1-4) e inicio de sección A, (cc. 5-12), cc. 1-12.

2. Inicio de sección B, cc. 21-28.

2. Inicio de sección B, cc. 21-28.

Cantabile.

3. Inicio de C, cc. 53-56.

3. Inicio de C, cc. 53-56.

Poco più.

4. Transición, cc. 69-76.

4. Transición, cc. 69-76.

Più mosso ancora.

5. Inicio de D, cc. 77-82.

Berceuse, Op. 36,
No. 1

ALBUM MUSICAL DE EL MUNDO ILUSTRADO



TOMO I.
MÉxico, 1907.

Portada de *Berceuse*, Op. 36, No. 1. Oeuvre posthume. Piano solo.

BERCEUSE

Andantino con moto

PARA PIANO

Por RICARDO CASTRO.

ESCRITA EXPRESAMENTE PARA "EL MUNDO ILUSTRADO."

The musical score is written for piano solo in G major and 12/8 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The score begins with a piano (*pp*) dynamic and includes various performance instructions such as *cresc.*, *f*, *p*, *deless*, *espreso e rall*, *molto espreso*, *rall.*, and *con lenerezza*. The piece features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked *allegretto* and *allegro*. The score concludes with a *pp* dynamic and a *con lenerezza* instruction.

Berceuse, Op. 36, No. 1. Oeuvre posthume. Piano solo.

Berceuse, Op. 36, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor
Extensión:	49 cc.
Estructura formal:	ABA'BA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	El Mundo Ilustrado, México. Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	224.
Año de composición:	1906.
Año de edición:	1907, 1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-5	Sol mayor [de I a I]
	a2	6-9	Sol mayor [de I a III, mayorizado]
B	b1	10-17	Sol mayor [de V a V]
A'	a3	18-25	Sol mayor [de I a III, menorizado]
B'	b2	26-33	Sol mayor [de V ₇ a VII]
A''	a1	33-37	Sol mayor [de I a VII]
	a4	38-42	Sol mayor [de I a I].
Coda		42-49	Sol mayor, con citas de a1

Pieza publicada en vida del compositor en el “Álbum Musical” del periódico *El Mundo Ilustrado*: “La primera pieza que repartiremos irá con el Almanaque; es una bellísima ‘berceuse’ escrita especialmente para el semanario por el Maestro Ricardo Cas-

tro". (Citado en *El Mundo Ilustrado* del 30 de diciembre de 1906. También: "Álbum Musical" de *El Mundo Ilustrado*. Tomo I. México, 1907, pp. 2-4).

Registrada en los archivos de Friedrich Hofmeister como obra publicada en 1906. (*Verzeichniss de im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger un Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906, p. 26).

Esta berceuse es mucho menos demandante que su homónima Op. 26, No. 2. Evidentemente fue concebida para solaz de los aficionados, siempre ávidos de tocar la última novedad del compositor allende los mares. Tanto en la edición del "Álbum Musical" *El Mundo Ilustrado* como en la póstuma de Jos. W. Stern, encontramos esta detallada e instructiva sugerencia interpretativa, en un tono casi pedagógico:

Esta *berceuse* es muy melódica y de un intenso sentimiento poético. Debe interpretarse con gran delicadeza, con suave expresión de ternura y con un ritmo muy igual, principalmente en la primera parte. Después del primer motivo, aparece un segundo tema que debe, tocarse con cierta pasión, marcando claramente el *crescendo* indicado por el autor, graduando la suavidad desde la media fuerza hasta el *fortissimo* para volver de nuevo al primer motivo. Se retardará un poco el tiempo en los últimos acordes, *pianissimo*, que terminan la pieza [cursivas en el original].

Andantino con moto.

PIANO. *pp*

m.g. cresc. *f*

1. Inicio de A, cc. 1-4.

espress. é rall. *ten.* *a tempo* *mf é cantabile*

f *ff molto espress.*

2. Inicio de B, cc. 10-14 (cc. 9-14).

Valse Mélancolique,
Op. 36, No. 2

Valse Mélancolique, Op. 36, No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do sostenido menor.
Extensión:	162 cc.
Estructura formal:	ABA'CAB'A'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	225.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-16	Do sostenido menor [de I a I]
B	b1	17-25	La mayor [de I a V ₇]
	b2	26-33	La mayor [de I a V ₇]
	b3	34-41	La mayor [de I a V ₇]
	b4	42-49	La mayor [de I a VII ₇]
A'	a2	50-65	Do sostenido menor [de I a I]
C	c1	66-81	Re bemol mayor [tonalidad original mayorizada y enarmonizada]. Sobre pedal de tónica.
	c2	82-97	Repetición de c1 a la octava.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	98-113	Do sostenido menor [de I a I]
B'	b1	114-122	La mayor [de I a V ₇]
	b2	123-130	La mayor [de I a V ₇]
	b3	131-138	La mayor [de I a V ₇]
	b4	139-146	La mayor [de I a VII ₇]
A'	a1	147-162	Do sostenido menor [de I a I]

La obra responde a la tipología de vals lento. El tema inicial es sobrio y meditabundo. Como siempre, resulta notable el sentido de novedad que el compositor otorga a unos materiales temáticos sencillos y recurrentes, merced a su fino instinto melódico y sutil tratamiento pianístico. Los elementos de la sección B son de gran similitud tanto en plano motivico como en planteamiento armónico; sin embargo no se percibe monotonía alguna debido a las figuraciones ornamentales escritas. Asimismo resulta interesante el movimiento por grados conjuntos en la línea del bajo en la mano izquierda, tanto en la parte A como en la B, únicamente interrumpido en las cadencias. La sección C se encuentra en la tónica mayorizada y enarmonizada. Construida enteramente sobre un pedal de tónica, evoca la sencillez de una danza popular y trae consigo un carácter más animado y optimista.

PIANO.

Lento.

The musical score is written for piano solo in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The second system includes *p à tempo* and *dolce* markings. The third system features *à tempo* and *p con molto espressione*. The fourth system includes *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *rit.* markings, ending with *à tempo*.

1. Sección A (cc. 1-16) e inicio de sección B (cc. 17 y ss.), cc. 1-26.

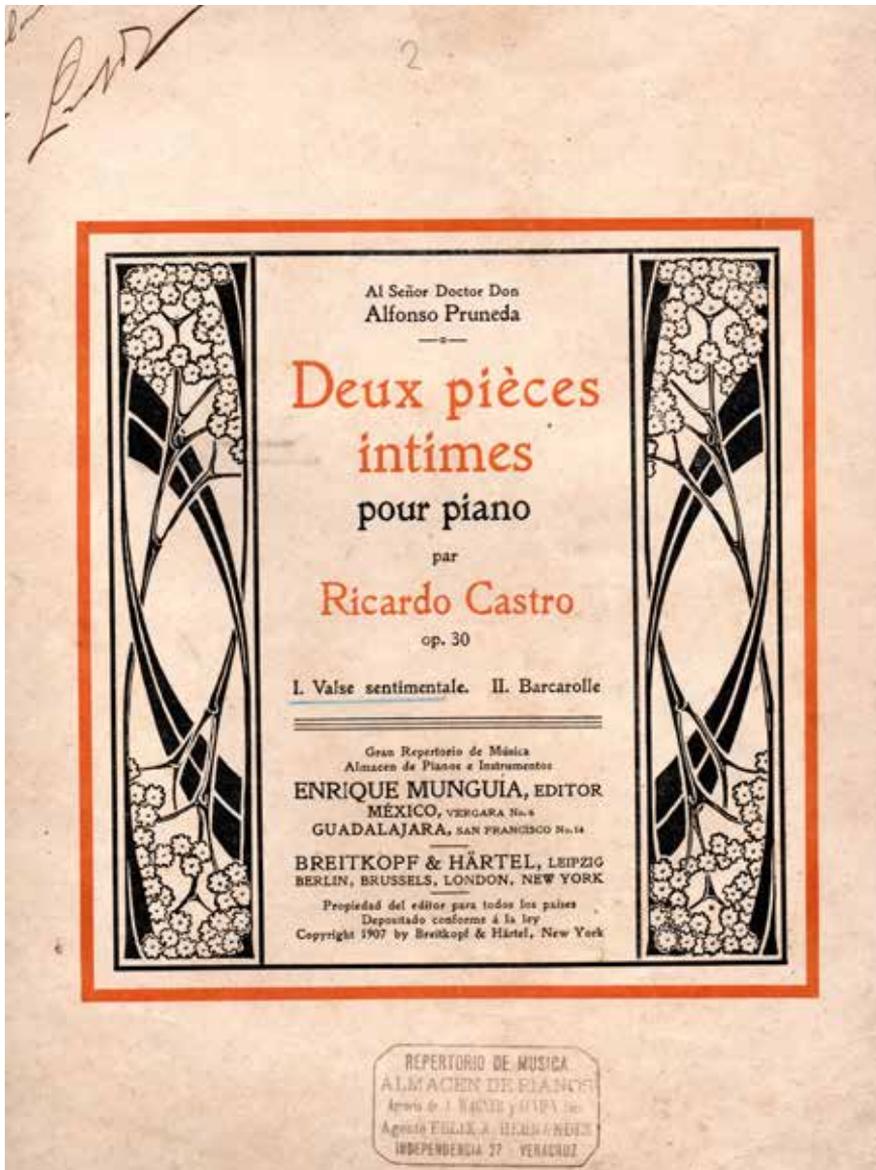
Poco più.

p e dolce

ppp una corda

2. Final de A' (cc. 64-65), sección C (cc. 66-81) e inicio de su repetición a la octava (cc. 82 y ss.), cc. 64-84.

Deux pièces intimes,
Op. 30



Portada de *Deux pièces intimes pour piano* par Ricardo Castro, Op. 30. No. 1. Valse sentimentale. No. 2. Barcarolle.

Deux pièces intimes, Op. 30

No. 1. Valse sentimentale

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	96 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	Al Señor Doctor Don Alfonso Pruneda.
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York. Ediciones Mexicanas de Música, México.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 47.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1911, 1993.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La bemol mayor [de I a I]
	a2	9-16	La bemol mayor [de I a V ₇]
	a3	17-24	La bemol mayor [de I a I]
	a4	25-32	La bemol mayor [de I a I]
B	b1	32-40	La bemol mayor [de II a I]
	b2	41-48	La bemol mayor [de I a III]
	b3	49-56	La bemol mayor [de I a II]
	b4	57-64	La bemol mayor [de II a III]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	65-72	La bemol mayor [de I a I]
	a2	73-80	La bemol mayor [de I a V ₇]
	a3	81-88	La bemol mayor [de I a I]
	a4	89-96	La bemol mayor [de I a I]

Hacia el mes de mayo de 1907, Castro presentó sus *Deux pièces intimes*, Op. 30: No. 1, Valse sentimentale, y No. 2, Barcarolle, al Dr. Alfonso Pruneda García (1879-1957), quien fuera rector de la Universidad Nacional Autónoma de México entre 1924 y 1928. Cuarenta y un años más tarde, el propio Dr. Pruneda relata el episodio:

Una mañana de mayo de 1907 despachaba yo tranquilamente en la oficina de la Sección de Instrucción Secundaria, Preparatoria y Profesional de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes [...], cuando se acercó a mi escritorio un caballero pulcramente vestido, de rostro distinguido, de cabellera un tanto descuidada y con un bigote de puntas largas y peinadas hacia afuera, como entonces era la usanza, que con voz suave y ademanes de gente acostumbrada al trato social, me saludó preguntándome: “¿Es usted el doctor Pruneda?” “Su servidor”, le respondí, sin figurarme quién era el interesante caballero que estrechaba mi mano. “Doctor, me dijo al sentarse en el modesto sofá burocrático; perdone usted que lo interrumpa en sus ocupaciones y, sobre todo, que me haya atrevido a dedicarle estas dos piezas que pongo en sus manos”. Quien me daba el inesperado placer de conocerlo era el reputado pianista y compositor, Ricardo Castro, que acababa de regresar de Europa y que me había hecho el honor insigne de honrar mi nombre al ponerlo en la carátula de *Dos piezas íntimas*, sus más recientes composiciones pianísticas¹²³.

¹²³ Pruneda, Alfonso. “Ricardo Castro” en *Tres grandes músicos mexicanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949, pp. 23-24. (Texto leído en el concierto transmitido el día 16 de julio de 1948 por Radio Universidad).

Più tosto lento e molto espressivo.

Piano.

The first system of the score shows the beginning of section A. The right hand starts with a half note chord, followed by a melodic line. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include 'rit.' (ritardando) and 'cresc.' (crescendo).

1. Inicio de sección A, cc. 1-9.

The second system of the score shows the end of section A and the beginning of section B. The right hand features a melodic line with a 'ten.' (tenuto) marking. The left hand continues with harmonic support. Performance markings include 'ten.', 'dim.' (diminuendo), 'p' (piano), 'con espressione', 'cresc.' (crescendo), and 'rubato'.

2. Final de a4 (cc. 27-32) e inicio de B (cc. 32-38), cc. 27-38.

Deux pièces intimes, Op. 30

No. 2. Barcarolle

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol bemol mayor.
Extensión:	66 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA' – Coda.
Dedicatoria:	Al Señor Doctor Don Alfonso Pruneda.
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York. Ediciones Mexicanas de Música, México.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 48.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1911, 1991.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Sol bemol mayor
A	a1	1-10	Sol bemol mayor [de I a I]
	a2	11-18	Sol bemol mayor [de I a III]
B	b1	19-26	Sol bemol mayor [de V ₇ a III]
	b2	27-34	Sol bemol mayor [de V ₇ a V]
A'	a3	35-42	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
	a4	43-50	Sol bemol mayor [de I a I]
	a5	51-61	Sol bemol mayor [de I a I]
Coda		61-66	

Piano. *Tranquillo.*

pp *dolce*

simile

espress.

p sempre dolce *espress.*

1. Inicio de sección A, cc. 1-14.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for both the right and left hands on a grand staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with a *pp* (pianissimo) marking. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with a slur. A *con espressione* marking is present.
- System 2:** Features a *p* (piano) marking in the right hand and a *f* (forte) marking in the left hand. A *cresc.* (crescendo) marking is also present.
- System 3:** Includes a *cantando* marking, indicating a singing style.
- System 4:** Ends with a *p* (piano) marking and a *m.g.* (mezzo-giochiato) marking.

Throughout the score, there are numerous slurs, fermatas, and dynamic hairpins. The notation includes sixteenth and thirty-second notes, as well as chords and arpeggiated figures.

2. Final de a2 (c. 18) e inicio de sección B (cc. 19-31), cc. 19-31.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of five systems of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and tempo markings:

- System 1:** Starts with the tempo marking *a tempo*. The first measure has a dynamic of *p e dolce*. The second measure has a *rit.* marking. The third measure has a *simile* marking.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 3:** Features a *rit.* marking in the first measure, followed by a *rubato* marking and a fermata over a measure with a *12* marking.
- System 4:** Starts with the tempo marking *a tempo*. The first measure has a dynamic of *p*. The final measure has an *espress.* marking.
- System 5:** Concludes with a *dolce* marking and a fermata over the final measure.

3. Recapitulación de A' (a3, cc. 35-42; a4, cc. 43-49), cc. 35-49.



Valse Caressante



Portada de *Valse Caressante*. Piano solo.

Valse Caressante

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	101 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Otto y Arzoz, México.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Haertel en Leipzig.
Número de plancha:	O. y A. 83.
Año de composición:	1906.
Año de edición:	1907.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-17	La mayor [de I a III]
	a1	17-33	La mayor [de I a III]
B	b1	33-49	La mayor [de II ₆ a III min]
	b1	49-65	La mayor [de II ₆ a III min]
A'	a1	65-81	La mayor [de I a III]
	a2	81-101	La mayor [de I a I]

Última obra editada en vida del compositor¹²⁴. El periódico *México Musical* del 15 de febrero de 1907 anunció la venta de esta pieza en el repertorio Otto y Arzoz como “un nuevo valse de Ricardo Castro”.

¹²⁴ E irónicamente, la primera pieza de Castro interpretada por quien esto escribe en el año de 1997, gracias a un ejemplar de época que me hiciera llegar mi primera maestra de piano, la entrañable Carmen Silvia Casanova Gutiérrez (1932-2018).

Fue interpretado por el autor el 18 de febrero de 1907 en el homenaje rendido al actor italiano Ermete Novelli (1851-1919) en el estudio del pintor German Gedovius (1867-1937), donde además del *Valse Caressante* tocó *Valse Blurette*, Op. 12, No. 2, *Valse Impromptu*, Op. 17, *Valse de Concert*, Op. 25 y el *Impromptu en forme de Polka*, Op. 28, No. 2.

El vals inicia desplegando un tema elegante y reposado que describe la triada de La mayor. Destacan las sonoridades conseguidas gracias a la añadidura de notas extrañas al acorde, como en el c. 2 (acorde de tónica con sexta), c. 7 (acorde aumentado con novena), c. 15 (acorde de dominante con séptima con sexta) o c. 34 (acorde de segundo grado con sexta). En la primera sección Castro presenta una escritura a cuatro partes muy transparente cuyas líneas se fusionan para formar un solo perfil melódico. A partir del c. 12, *dolce*, se prepara una cálida y momentánea inflexión a Do sostenido mayor. La parte central comienza con un apasionamiento fugaz que rápidamente recupera el sosiego. En esta sección, la llegada al tercer grado minorizado trae consigo un dejo de nostalgia. El vals se recapitula de manera casi literal, salvo en su último episodio, en el cual se añade una sencilla línea ornamental en la mano izquierda.

Tempo di Valse lento.

Piano.

The musical score is written for piano solo in a 3/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). It is marked "Tempo di Valse lento." and "Piano." The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The second system features a *dolce* section. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) section and a piano (*p*) section. Performance markings such as *m.g.*, *p*, *mf*, *dolce*, *espress.*, and *ten. p* are used throughout. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

1. A (a1, cc. 1-17) e inicio de la repetición de a1 (cc. 17-20), cc. 1-20.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system begins with a fortissimo (ff) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. The second system features a fortissimo (ff) dynamic in the right hand and a crescendo (cresc.) marking in the left hand. The third system continues with fortissimo (ff) dynamics in both hands. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2. B (b1, cc. 34-49) e inicio de la repetición de b1 (cc. 49-52), cc. 34-52.

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system includes markings for *ten.* (tension) and *p* (piano). The second system includes *m.g.* (mezzo-gusto), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The third system includes *rall.* (rallentando), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The score concludes with a double bar line.

3. A': final de la recapitulación de a1 (cc. 80-81) y a2 (cc. 81-101), cc. 80-101.

Fileuse, Op. 43

Fileuse, Op. 43

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	168 cc.
Estructura formal:	ABAC – Interludio – ABA – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	234.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	[I-V]
A	a1	2-10	La mayor [de I a III]
	a2	11-18	La mayor [de I a V]
B	b1	19-26	La mayor [de V ₇ a III]
	b2	27-34	La mayor [de V ₇ a III]
A	a1	35-42	La mayor [de I a III]
	a2	43-50	La mayor [de I a I]
C	c1	51-58	Fa mayor [de I a V ₇]
	c2	59-66	Fa mayor [de I a III m]
	c3	67-74	Fa mayor [de III a III M]
	c4	75-82	Fa mayor [de III a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
C	c5	83-90	Re bemol mayor [de I a V]
	c6	91-98	Re bemol mayor [de I a #VI _{dis7}]
		98-104	Transición de Re bemol mayor al V ₇ de La mayor
Interludio		105-106	Compases de la introducción
A	a1	107-114	La mayor [de I a III]
	a2	115-122	La mayor [de I a V]
B	b1	123-130	La mayor [de V ₇ a III]
	b2	131-138	La mayor [de V ₇ a III]
A	a1	139-146	La mayor [de I a III]
	a3	147-156	La mayor [de I a V]
Coda		157-168	

Pieza estrenada el lunes 9 de septiembre de 1907 en banquete ofrecido por el autor al Lic. Justo Sierra, a la sazón Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes en el restaurante Sylvain de la Ciudad de México¹²⁵.

A nivel retórico la obra evoca el movimiento de la rueda mediante la *circulatio* presente en el motivo de semicorcheas de la

¹²⁵ Fue uno de los restaurantes más sofisticados de la capital mexicana desde su apertura en 1903. Su propietario, el francés Sylvain Daumont, quien anteriormente había servido al rey Alfonso XIII de España, había llegado a México en 1891 para posicionarse rápidamente como obligado referente gastronómico entre la burguesía mexicana. Llegó a ser el chef personal del presidente Porfirio Díaz. Su restaurante se ubicó en un principio en el Callejón del Espíritu Santo (actualmente Motolinía) y luego en la calle del Coliseo Viejo (hoy 16 de Septiembre). El establecimiento no sobrevivió mucho tiempo a la Revolución de 1910: cerró en 1919 y Sylvain Daumont regresó a su país natal para fallecer en Nantes. ("Sylvain Daumont: el cocinero del porfiriato" en *Gourmet de México*. 4 de diciembre de 2019. [En línea, ref. 22 de julio de 2020]. Disponible en: <https://gourmetdemexico.com.mx/comida-y-cultura/sylvain-doumont-el-cocinero-del-porfiriato/>).

mano derecha. A su vez, la reiteración del patrón rítmico otorga a la pieza un carácter de *moto perpetuo*. La parte central en Fa mayor (c. 51 y ss.) nos presenta un tema más cantabile; sin embargo, el incesante floreo de semicorcheas persiste en el acompañamiento. El planteamiento armónico discurre por relaciones de terceras mayores descendentes (La – Fa – Re bemol y recuperación de la tonalidad original), lo que es un rasgo recurrente en las obras finales de Castro. También son frecuentes los acordes con novena y de séptima de dominante con notas agregadas extrañas al acorde.

Allegro.

Piano.

pp

dim.

p

1. Introducción e inicio de A, cc. 1-8.

p

cresc.

2. Inicio de B, cc. 19-25.

Two systems of musical notation for piano. The first system begins with the instruction *p marcato il canto*. The music features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

3. Inicio de C, cc. 51-56.

Two systems of musical notation for piano. The first system includes a first ending bracket marked with an '8'. The notation includes dynamic markings *f*, *dim.*, and *p*. The second system includes the marking *cresc.*. The music consists of intricate sixteenth-note passages in both hands.

4. Final de c4 (c. 82) e inicio de c5 (c. 83 y ss.), cc. 81-87.

Presto.

The musical score is written for piano solo in G major and 2/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with the tempo marking **Presto.** and the dynamic marking *fe legato*. The second system includes the marking *cresc.* and *ff*. The third system features *string.*, *din.*, and *p*. The fourth system starts with *pp* and ends with *ppp ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

5. Final de a3 (c. 156) y coda (cc. 157-168), cc. 156-158.

Thème Varié,
Op. 47

Thème Varié, Op. 47

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	Thème. 16 cc. Var. I. Più mosso. 16 cc. Var. II. Enérgico. 16 cc. Var. III. 16 cc. Var. IV. Tempo de Valse moderato. 96 cc. Var. V. Moderato molto espressivo e doloroso. 32 cc. [Var. VI]. Alla Polacca. 88 cc.
Estructura formal:	Tema y seis variaciones.
Dedicatoria:	Al Señor Lic. Don Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	238.
Año de composición:	1907.
Año de edición:	1908.

Thème. Moderato assai.	La bemol mayor.	Tema original Forma binaria (AB) (8 + 8 cc.)	Tema de carácter vocal situado en el registro central; principalmente melodía acompañada.
Var. I. Più mosso.	La bemol mayor.	Forma binaria (AB) (8 + 8 cc.)	Reelaboración del material temático en figuración de tresillos; explora el registro sobre agudo.
Var. II. Enérgico	Sol sostenido menor.	Forma binaria (AB) (8 + 8 cc.)	Elegía; tonalidad homónima enarmonizada; tratamiento acordal.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Var. III.	La bemol mayor.	Forma binaria (AB) (8 + 8 cc.)	Estudio de octavas (spiccato).
Var. IV. Tempo di valse moderato.	Mi mayor.	Forma ternaria (ABA') (32 + 32 + 32 cc.)	Tonalidad del cuarto grado descendido enarmonizado. Sólo utiliza una cita del segundo tema.
Var. V. Moderato molto espressivo e doloroso.	Do sostenido menor.	Forma binaria (AB) (16 + 16 cc.)	Tonalidad relativa de la anterior; al concluir en modo mayor representa el cuarto grado de la tonalidad original. Carácter de nocturno.
Var. VI. Alla Polacca.	La bemol mayor.	Rondó (ABA'CD-Coda). (16 + 16 + 16 + 24 + 12 + 5 cc.)	Sentido conclusivo.

Estrenado por el autor en la cena ofrecida al Sr. Lic. Justo Sierra el 9 de septiembre de 1907 en el restaurant Sylvain de la Ciudad de México. (Citado en *El Imparcial* del 11 de septiembre de 1907).

El *Thème Varié*, Op. 47 constituye una de las composiciones para piano solo más refinadas de Castro. Por su concepción y factura pianística es evidente que su destinatario no es el intérprete amateur sino el concertista profesional. Su estructura obedece a un plan de sumo equilibrio formal.

Pueden establecerse ciertas correspondencias con los *Études symphoniques*, Op 13 (1834) de Robert Schumann, principalmente en algunos fragmentos en los cuales el tratamiento pianístico y la reelaboración del material temático siguen un curso análogo. La Variación III del Op. 47 de Castro se asemeja a la Variación III, Vivace, del Op. 13 de Schumann; por su parte la Variación V, Moderato molto espressivo e doloroso de Castro guarda relación con la Variación XI de Schumann por su expresividad, tratamiento polifónico, la escritura pianística y la manera de preparar el clímax. Asimismo, se observa que el patrón rítmico del tema principal de

la Variación IV, Tempo de Valse moderato, se corresponde con el empleado por Teresa Carreño en su *Kleiner Walzer*, pieza suelta de escaso interés dedicada “a su hija Teresita” y publicada Leipzig en 1896 por la casa Carl Friedrich Wilhelm Siegel.

Tema. Inicia con una textura acordal, cantando la melodía en el registro central. La primera sección se integra por dos frases simétricas (dispuestas como antecedente y consecuente) y se mantiene en la tonalidad principal. La parte B resulta más inestable armónicamente. En la última corchea del c. 12 se produce la enarmonización La bemol – Sol sostenido para dar paso un acorde de Mi mayor con séptima (c. 13) como dominante de La mayor (c. 14). En realidad, se trata de una sexta napolitana enarmonizada (Si doble bemol en estado fundamental) que se ha tonalizado momentáneamente. A lo largo de este ciclo de variaciones, el acorde napolitano tendrá un importante uso tanto a nivel expresivo como estructural. Un audaz y sutil desplazamiento cromático hace recuperar la tonalidad original La bemol mayor (c. 15), concluyendo el tema con una cadencia perfecta.

Variación I, *Più mosso*. Estructural y armónicamente análoga al tema. El material es reelaborado y presentado en figuraciones de tresillos, explorándose además el registro sobrealgado del teclado.

Variación II, *Energico*. En la tónica menorizada y enarmonizada, esto es, Sol sostenido menor. Inicia con amplios acordes que le confieren un carácter grave y determinante. En la segunda sección reaparece el acorde napolitano (c. 10), cuya sonoridad realza el dramatismo del pasaje. Concluye reiterando un breve inciso de apoyaturas que se desvanece en un *piano*.

Variación III. Recupera el modo mayor y brinda a la música un carácter de ligereza casi aérea. Su toque requiere gran flexibilidad en la muñeca y precisión digital.

Variación IV. *Tempo de Valse moderato*. En el VI grado descendido y enarmonizado. Evoca directamente al mundo del salón romántico. Es un vals lento de estructura ternaria ABA'. El tema se mantiene en el registro central y reaparece siempre con un nuevo revestimiento pianístico, con lo que podría asumirse como una variación dentro de la variación.

Variación V. *Moderato molto espressivo e doloroso*. En la relativa de la tonalidad anterior, Do sostenido menor, a su vez IV grado de la tonalidad principal enarmonizado y menorizado. Considerada por el cronista de *El Imparcial* del 11 de septiembre de 1907 como “una doliente y suave elegía”, ciertamente se trata de un momento de gran patetismo. El tema canta en la voz superior, mientras que el acompañamiento de la mano izquierda dibuja discretamente un perfil melódico propio. La sección A (cc. 1-16) recrea un clima de desolación y angustia. El inicio de la parte B (cc. 17 y ss., Mi mayor) trae consigo una breve y luminosa esperanza: un optimismo fugaz que pronto adquiere visos trágicos. Un pasaje de gran dramatismo se encuentra a partir del c. 28 (acorde napolitano) y resuelve en la tónica mayorizada¹²⁶.

Variación VI. *Alla Polacca*. El ciclo culmina con una polonesa rondó de una brillante escritura pianística.

¹²⁶ La partitura editada de esta obra presenta algunas erratas. Esto resulta llamativo pues en general, en la música publicada de Castro no suelen encontrarse errores notacionales o de imprenta. Considérese que esta pieza fue editada de manera póstuma, por lo que evidentemente los originales no fueron revisados por el compositor -persona sumamente metódica, dicho sea de paso-. En esta variación, fue omitida la nota Sol sostenido de la mano izquierda en el c. 11; también se omitió el acorde de la mano derecha en el cuarto tiempo del c. 23. Existe una errata importante en el c. 24, que debe ser la nota Si natural duplicada en octavas en la mano izquierda y no el intervalo de séptima que erróneamente aparece en la partitura editada, pues se trata de un acorde de sexta napolitana en la región tonal Fa sostenido menor (esto es, acorde de Sol mayor con tercera en el bajo, nota Si). Este y otros aspectos fueron presentados en la ponencia “El *Theme Varié*, Op. 47 de Ricardo Castro: proceso de edición crítica”, presentada en el I Congreso Internacional de Musicología 2019 convocado por la Universidad de Guanajuato y realizado en dicha ciudad del 9 al 11 de diciembre de 2019.

*Al Señor Lic. Don Justo Sierra
Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.*

THÈME VARIÉ.

Oeuvre posthume.

Ricardo Castro, Op. 47.

Thème.
Moderato assai.

PIANO. *p*

espress.

p

p *cresc.* *espress.*

dolcissimo *p rall..*

1. Thème. Sección A (cc 1-8) y sección B (cc. 9-16), cc. 1-16.

Var. I.
Più mosso.

2. Var. I. Più mosso, inicio de sección A, cc. 1-5.

Var. II.
Enérgico.

3. Var. II. Enérgico, inicio de sección A, cc. 1-6.

Var. III.

The image shows the beginning of Variation III, consisting of two systems of piano music. The first system starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The music is marked 'p legato' and 'p e dolce'. The second system continues the piece with similar markings and dynamics.

4. Var. III, inicio de sección A, cc. 1-6.

Var. IV.
Tempo de Valse moderato.

The image shows the beginning of Variation IV, consisting of two systems of piano music. The first system starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp), and a 3/4 time signature. The music is marked 'p con eleganza'. The second system continues the piece with similar markings and dynamics.

5. Var. IV. Tempo di Valse moderato. Inicio de sección A (a1), cc. 1-9.

The first system of the musical score for 6. Var. IV. Tempo di Valse moderato. It consists of two staves. The first staff begins with a *dim.* marking and a *p* dynamic. The second staff features a *rubato* marking. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

6. Var. IV. Tempo di Valse moderato. Final de a2 (cc. 29-32) e inicio de B (b1, cc. 33-38), cc. 32-38.

The second system of the musical score for 6. Var. IV. Tempo di Valse moderato. It consists of four staves. The first staff is marked *à tempo*. The second staff includes a *cresc.* marking. The third staff has a *dim.* marking. The fourth staff begins with a *p* dynamic. The music continues in the same key and time signature.

7. Var. IV. Tempo di Valse moderato. Final de sección B (b2, cc. 49-64) e inicio de A' (a3, cc. 65-67), cc. 49-67.

Var. V.
Moderato molto espressivo e doloroso.
ben legato

pp

p

This musical score for Var. V is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and the instruction *ben legato*. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The bass part has a more melodic line with some rests. The second system continues the piano accompaniment with a long slur over the right hand. The third system shows a change in dynamics to *p* and includes a triplet of sixteenth notes in the right hand.

8. Var. V. Moderato molto espressivo e doloroso. Inicio de A, cc. 1-4.

p dolce ed espressivo

This musical score continues the piece with two systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and the instruction *dolce ed espressivo*. The piano part has a dense texture of beamed sixteenth notes. The bass part has a melodic line with some rests. The second system continues the piano accompaniment with a long slur over the right hand.

9. Var. V. Moderato molto espressivo e doloroso. Inicio de B, cc. 17-20.

Alla Polacca.

ff energico

10. Alla Polacca. Inicio de A (a1), cc. 1-8.

11. Alla Polacca. Final de a2 (c. 16) e inicio de B (b1, cc. 17-18), cc. 16-18.

brillante

12. Alla Polacca. Final de a3 (cc. 47-48) e inicio de C (c1, cc. 49-52), cc. 47-52.

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a complex melodic line with slurs and an '8' marking above it. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line with slurs and an '8' marking. The bass staff features a rhythmic accompaniment with a 'cresc.' marking. The music is in a key with three flats and a common time signature.

13. Alla Polacca. Final de c3 (cc. 71-72) e inicio de la Coda (cc. 73-76), cc. 71-76.

Romance, Op. 31,
No. 1

Romance, Op. 31, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	61 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig
Número de plancha:	8926.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Sol mayor [de I a I]
B	b1	17-24	Re mayor [de I a VII]
	b2	25-32	Re mayor [de III a V ₇]
A'	a1	33-40	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	41-51	Sol mayor [de I a I]
Coda		51-61	Sol mayor.

Las dos piezas que integran este Op. 31: No. 1, *Romance* y No. 2, *Valse amoureuse*, fueron puestas a la venta en el repertorio Wagner y Levién. (*El Imparcial* del 26 de enero de 1908).

Breve hoja de álbum de particular encanto melódico. Es una música desprovista de todo claroscuro dramático y de virtuosismo, totalmente asequible para el pianista aficionado.

Andantino espressivo.

Piano.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Andantino espressivo.' and the dynamic 'Piano.' (p). The first system consists of three measures, each with a triplet of eighth notes in the bass line. The second system also consists of three measures, with a triplet of eighth notes in the bass line and a crescendo (cresc.) dynamic. The third system consists of three measures, with a triplet of eighth notes in the bass line, a forte (f) dynamic, a rallentando (rall.) marking, and a piano (p) dynamic. The tempo changes to 'a tempo' in the third measure of the third system.

1. Inicio de sección A (a1, cc. 1-8; a2, cc. 9 y ss.), cc. 1-9.

Poco più

p

f appassionato

a tempo

p e dolciss.

molto aspress.

mf cresc. ed accel.

pesante

rall. poco

2. Sección B (b1, cc. 17-24; b2, cc. 25-32), cc. 17-32.

Tempo I.

p

Tempo I.

simile

cresc.

3. Inicio de sección A', cc. 33-38.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. Dynamics include *p* and *m. d.* (mezzo-forte). The instruction *Poco più.* is placed above the staff. The second system continues the piece, marked *dolce ed espressivo* and *p*. It features a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass. The third system concludes the piece, marked *p* and *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

4. Final de a2 (cc. 48-51) y coda (cc. 51-61), cc. 48-61.

Valse amoureuse,
Op. 31, No. 2

Valse amoureuse, Op. 31, No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	101 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	8927.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-10	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	11-20	Sol mayor [de I a III]
	a1	21-30	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	31-39	Sol mayor [de I a III]
B	b1	40-48	Sol mayor [de V ₇ a I]
	b2	49-56	Sol mayor [de V ₇ a III]
	b1	57-64	Sol mayor [de V ₇ a I]
	b2	65-72	Sol mayor [de V ₇ a III]
A'	a1	73-82	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	83-94	Sol mayor [de I a V ₇]
Coda		95-101	Sol mayor [de V ₇ a I]

Estilizado vals de salón. La parte inicial, *Con moto molto espressivo*, presenta un fluido diseño de corcheas repartidas entre ambas manos. La sección central, *cantabile*, tiene una textura de melodía acompañada más clara, ubicando el tema en la voz superior. Tanto esta pieza como la *Romance* con la que comparte número de opus, revisten un carácter optimista y despreocupado.

The image shows a musical score for piano, measures 1-13. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with 'Con moto, molto espressivo' and 'p' dynamics, followed by a section marked 'con espressione' and 'rall.'. The score is written for both hands, with various articulations and dynamics indicated.

1. Inicio de sección A, cc. 1-13.

Cantabile.

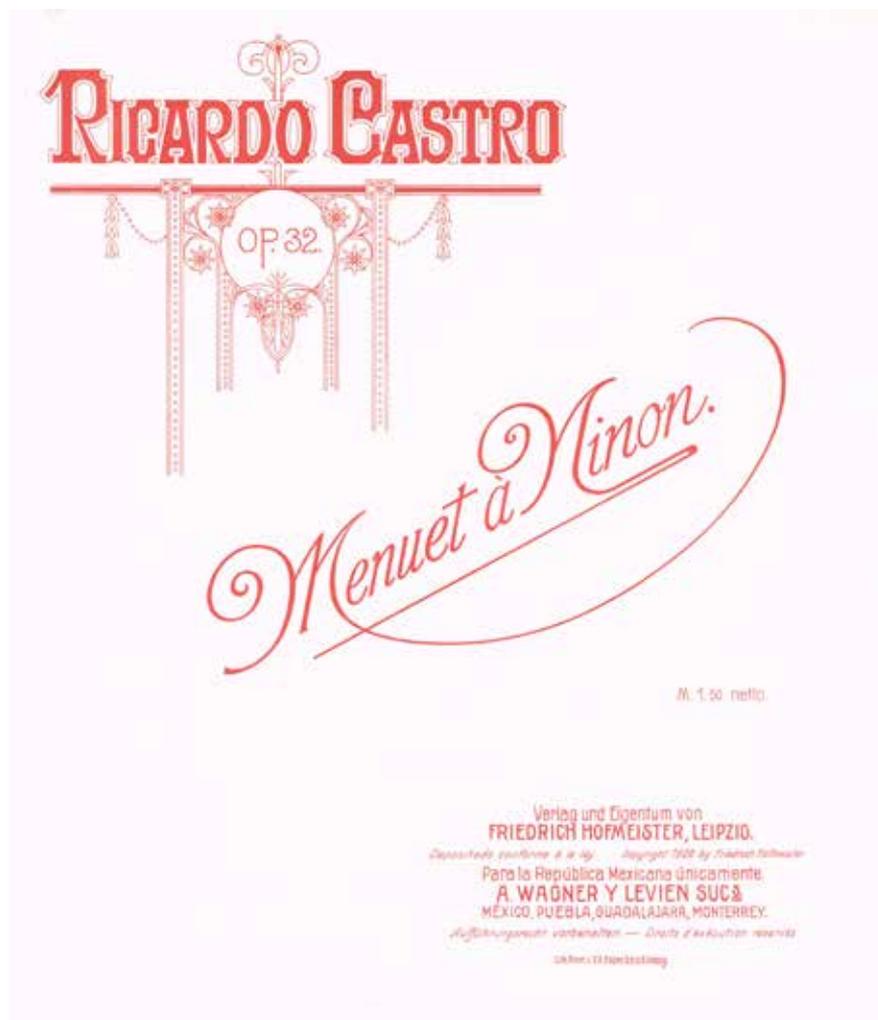
The musical score is written for piano solo in a single system with four systems of two staves each. The tempo is marked *Cantabile*. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *con tenerezza*. The second system features a forte (*f*) dynamic and the instruction *espressivo*. The third system continues with the *espressivo* instruction. The fourth system returns to a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *tenero*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are asterisks (*) and 'Tad' markings below the bass staff in several measures.

2. Sección B (b1, cc. 41-48; b2 cc. 49-56 y su repetición a partir del cc. 56.), cc. 41-59.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for both the right and left hands. The first system begins with the instruction "Come primo." and includes dynamic markings "p" and "ra". The second system includes "ra" and "*" markings. The third system includes "ra", "rall.", "p", and "*" markings. The score features various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

3. Final de b2 (cc. 71-72) e inicio de A' (cc. 73-85), cc. 71-85.

Menuet à Ninon,
Op. 32



Portada de *Menuet à Ninon*, Op. 32.

Menuet à Ninon, Op. 32

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa mayor.
Extensión:	96 cc.
Estructura formal:	Minueto – Trío – Minueto. (Estructura ternaria compuesta).
Dedicatoria:	-
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	8928.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Minueto	a1	1-8	Fa mayor [de I a I]
	a2	9-16	Fa mayor [de I a III]
	b1	17-24	Fa mayor [de V a I]
	b2	25-32	Fa mayor [de V a V]
	a2	33-40	Fa mayor [de I a I]
Trío	c1	41-48	Si bemol mayor [de I a V]
	c2	49-56	Si bemol mayor [de I a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Minueto	a1	57-64	Fa mayor [de I a I]
	a2	65-72	Fa mayor [de I a III]
	b1	73-80	Fa mayor [de V a I]
	b2	81-88	Fa mayor [de V a V]
	a2	89-96	Fa mayor [de I a I]

Destacan en esta pieza la variedad de texturas y de patrones de acompañamiento: acordes placados, voces paralelas, arpegiación, octavas quebradas, etcétera.

Piano. *Allegretto.*

The musical score is written for piano solo in 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegretto.' and the dynamic 'p'. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a 'cresc.' marking and a 'm. g.' (mezzo-gioco) marking. The second system features a 'pe dolce' marking. The third system has a 'cresc.' marking and a 'dim' (diminuendo) marking. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

1. Minueto. Inicio de A: a1 (cc. 1-8), a2 (cc. 9-16), Inicio de B: b1 (cc. 17-24), b2 (cc. 25-32), cc. 1-32.

Trio.

p dolce

f con espr. *dim* *rall.*

p con eleganza

cresc.

2. Trío: c1, cc. 41-48; c2 49-54, cc. 41-54.

Barcarolle, Op. 37,
No. 1

Barcarolle, Op. 37, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa mayor.
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	226.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-4	Fa mayor [de I a I]
	a2	5-8	La mayor [de I a I]
	a3	9-12	Re bemol mayor [de I a I]
	a4	13-16	Do mayor [V de Fa mayor]
B	b1	17-18	La menor [de I a I]
	b2	19-20	Do mayor [de I a I]
	b3	21-24	Mi mayor [de I a I ₇]
	b4	25-26	La mayor [I]
B	b5	27-28	La menor [IV]
	b6	29-32	La menor [del IV# con séptima disminuida a V de la tonalidad original, Fa mayor]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	33-36	Fa mayor [de I a I]
	a2	37-40	La mayor [de I a I]
	a3	41-44	Re bemol mayor [de I a I]
	a4	45-48	Fa mayor [de VI descendido a I]

Al igual que otras composiciones de la última etapa de Castro, destaca la unidad temática lograda con motivos de relativa brevedad. En este caso, se evita la monotonía gracias al plan moduladorio y al trabajo de ornamentaciones escritas, con lo que la recapitulación de los temas es siempre variada y novedosa.

En ambas secciones el planteamiento armónico se desplaza por terceras. En la sección A, se producen modulaciones a distancia de terceras mayores, esto es: Fa, La, Do sostenido (en este caso, enarmonizado a Re bemol). En la sección B, los temas b1, b2 y b3 describen las notas del acorde del acorde de La menor, III grado de la tonalidad original.

Andantino con moto.

Piano. *pp*

pp dolce

pp e dolciss.

1. Sección A: a1 (cc. 1-4), a2 (cc. 5-8) e inicio de a3 (c. 9), cc. 1-9.

8/4

len.

p

pp

len.

p

Poco più.

2. Final de A (c. 16), inicio de B: b1 (cc. 17-18), b2 (cc. 19-20), b3 (c. 21), cc. 16-21.

Tempo I.

pp

m.f.

3. Recapitulación de A (A'), cc. 33-35.

Valse fugitive, Op. 37,
No. 2

Valse fugitive, Op. 37, No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	86 cc.
Estructura formal:	ABCA'B.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	227.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol mayor [de I a I]
	a2	8-16	Sol mayor [de I a V]
B	b1	17-25	Sol mayor [de V ₇ a V ₇]
	b2	26-33	Sol mayor [de V ₇ a III]
C	c1	34-42	Sol mayor [de VI ₇ a I]
	c2	43-50	Sol mayor [de VI ₇ a V]
A'	a1	51-58	Sol mayor [de I a I]
	a2	59-66	Sol mayor [de I a V]
B	b1	67-74	Sol mayor [de V ₇ a V ₇]
	b2	75-86	Sol mayor [de V ₇ a I]

Todos los temas de este vals derivan de a1, lo que confiere a la obra una gran unidad temática. El sentido de variedad se logra gracias a reelaboración pianística.

1. Inicio de sección A, cc. 1-14.

2. Final de A (cc. 15-17) e inicio de B (cc. 18 y ss.), cc. 15-27.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of two systems of music. The first system begins with the tempo marking *espress. e rall.* (expressive and rallentando). The right-hand part features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left-hand part provides a harmonic accompaniment. The second system starts with a dynamic marking of *f* (forte) and includes the instruction *p rallent.* (piano and rallentando). The score concludes with the tempo marking *a tempo*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

3. Sección C, cc. 35-45.

Menuet Rococo,
Op. 38, No. 1

Menuet Rococo, Op. 38, No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	120 cc.
Estructura formal:	ABA – Trío – ABA. (Ternaria compuesta).
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	228.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La mayor [de I a V]
	a2	9-16	La mayor [de I a V]
B	b1	17-25	La mayor [de IV a VIII]
	b2	26-32	La mayor [de III a III]
A	a1	33-40	La mayor [de I a III]
	a2	41-48	La mayor [de III a I]
Trío	c1	49-60	Re mayor [de I a V]
	c2	61-72	Re mayor [de I a I]
A	a1	73-80	La mayor [de I a V]
	a2	81-88	La mayor [de I a V]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b1	89-97	La mayor [de IV a VII]
	b2	98-104	La mayor [de III a III]
A	a1	105-112	La mayor [de I a III]
	a2	113-120	La mayor [de III a I]

En esta pieza Castro realiza un notable ejercicio de estilo. En el plano formal y estilístico ciertamente vuelve la mirada al siglo XVIII, sin embargo, en el tratamiento armónico y en determinados pasajes del lenguaje instrumental, el compositor utiliza recursos propios de su tiempo. Con relación a esta obra, Vázquez Montano señala:

Probablemente el *Menuet Rococo* de Castro sea una de las obras que mejor ejemplifique el interés por el pasado versallesco; en el título alude claramente al estilo decorativo surgido en Francia en la corte de Luis XVI. Por lo general las obras para piano de Castro se caracterizan por la búsqueda del color armónico, el cromatismo, la escritura polifónica y el desarrollo motivico además del virtuosismo pianístico; sin embargo en este minuetto la escritura musical se torna diferente. Al parecer, en la interpretación de Castro, el estilo rococó en la música debía recrearse mediante una línea melódica ornamentada con notas de paso, apoyaturas, *acciaccaturas* y trinos, acompañada por una armonía menos entretejida y sencilla con acordes simples de tónica y dominante [...]. La variedad rítmica es otro elemento al que Castro recurre al recrear el estilo rococó; mediante la combinación de negras, corcheas, semicorcheas y pausas cada uno de los compases del primer periodo del trío del minuetto posee una figuración rítmico-melódica distinta; ninguna de las figuras es igual a la otra¹²⁷.

¹²⁷ Vázquez Montano, M., "El modernismo en la obra para piano...", pp. 69-71.

Moderato.

PIANO.

1. Sección A, cc. 1-8.

2. Final de A (cc. 15-16), e inicio de B, (cc. 17-21), cc. 15-21.

Trio.

Poco meno.

p ben legato

3. Trío, cc. 49-56.

Plainte, Op. 38,
No. 2

Plainte, Op. 38, No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa mayor.
Extensión:	52 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	229.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Fa mayor [de I a III]
	a2	9-16	Fa mayor [de I a I]
B	b1	17-24	La menor [de I a III ₇]
	b2	25-32	Fa menor [de I a V ₇]
A'	a1	33-40	Fa mayor [de I a III]
	a2	41-49	Fa mayor [de I a III]
Coda		49-52	Arpeggio sobre el acorde de I con sexta añadida

Una de las miniaturas mejor logradas de Castro, en la que hace gala de su depurado oficio compositivo al crear una pieza exquisita con gran economía de medios. El tema, apacible y sereno, consiste en un sencillo floreo de la nota La, mismo que es replicado invertido en el compás siguiente en la voz de contralto; la in-

flexión a La menor en los cc. 7-8 aporta un primer dejo de nostalgia. La parte central es melancólica pero nunca angustiosa; la aparición del tema en Fa menor (c. 25) le imprime un sutil dramatismo. La placidez retorna con el tema inicial, que es recapitulado en la octava aguda y con una sutil variante en el acompañamiento.

Andantino.

PIANO.

ppp

cresc.

rall. pochissimo

ppp a tempo

1. Sección A, cc. 1-10.

Poco più.

p

cresc.

f

express.

f rall.

2. Sección B, cc. 17-24.

The image shows a musical score for piano solo, consisting of two systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Tempo I." and the dynamic marking "pp". The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second system includes the dynamic marking "cresc." (crescendo) and "rall. pochissimo" (rallentando pochissimo). The score concludes with the dynamic marking "pp a tempo" and "m.d." (mezzo-dolce).

3. Inicio de recapitulación, A', cc. 33-42.

Valse printanière,
Op. 39

Valse printanière, Op. 39

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Extensión:	236 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABACD – Interludio – ABA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	230.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-8	Si bemol mayor [V ₇]
A	a1	9-16	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	17-24	Si bemol mayor [de VI _b a I]
	a1	25-32	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	33-40	Si bemol mayor [de VI _b a I]
B	b1	40-48	Mi bemol mayor [de V ₇ a I]
	b2	48-56	Mi bemol mayor [de V ₇ a III]
	b1	56-64	Mi bemol mayor [de V ₇ a I]
	b2	64-72	Mi bemol mayor [de V ₇ a III]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	73-80	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	81-88	Si bemol mayor [de VI _b a I]
C	c1	88-96	Sol bemol mayor [de I a I]
	c2	97-104	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
	c1	105-112	Sol bemol mayor [de I a I]
	c2	113-120	Sol bemol mayor [de I a V ₇]
D	d1	121-128	Sol bemol mayor [de V ₇ a V ₇]
	d2	129-136	Sol bemol mayor [de V ₇ a I]
Interludio		137-144	Cita literal de la introducción
A	a1	145-152	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	153-160	Si bemol mayor [de VI _b a I]
	a1	161-168	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	169-167	Si bemol mayor [de VI _b a I]
B	b1	167-184	Mi bemol mayor [de V ₇ a I]
	b2	184-192	Mi bemol mayor [de V ₇ a III]
	b1	192-200	Mi bemol mayor [de V ₇ a I]
	b2	200-208	Mi bemol mayor [de V ₇ a III]
A'	a1	209-216	Si bemol mayor [de I a I]
	a3	217-229	Si bemol mayor [de VI _b a I]
Coda		229-236	Con citas de a1

Allegro.

PIANO.

f e brillante

1. Introducción, cc. 1-8.

VALSE.

2. Sección A, cc. 9-18.

dim. p con grazia e dolcezza

cresc. f

3. Final de la sección A (cc. 38-40), inicio de la sección B (cc. 40-47), cc. 38-47.

dim. mf con marcato

f cresc. mf

4. Final de la sección A (cc. 86-88), inicio de la sección C (cc. 88-98), cc. 86-98.

The image shows a musical score for piano solo, consisting of two systems of music. The first system begins with the tempo marking "Poco meno." and the dynamic marking "f". The second system includes the performance instruction "rubato ed espressivo" and the dynamic marking "f". The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. There are also some editorial markings like asterisks and "Ed." below the notes.

5. Inicio de la sección D, cc. 121-129.

Menuet Humoristique,
Op. 40

Menuet Humoristique, Op. 40

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi bemol mayor.
Extensión:	88 cc.
Estructura formal:	ABA – C – ABA. (Minueto con trío).
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	231.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Mi bemol mayor [de V a V]
B	b1	9-16	Mi bemol mayor [de IV a III _b] – ciclo de quintas interrumpido.
	b2	17-24	Mi bemol mayor [de V a V ₇]
A	a2	25-32	Mi bemol mayor [de V a I]
Trío	c1	33-40	Do bemol mayor [de I a V]
	c1'	41-48	Do bemol mayor [de I a I]
	c3	49-56	Do bemol mayor [de V ₇ a V ₇]
A	a1	57-64	Mi bemol mayor [de V a V]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b1	65-72	Mi bemol Mayor [de IV a III _b]
	b2	73-80	Mi bemol Mayor [de V a V ₇]
A	a3	81-88	Mi bemol Mayor [de I a I]

Miniatura de gran equilibrio estructural y unidad temática. El motivo de las secciones A y B es breve e incisivo, de carácter casi paródico. El trío, más sereno y cantabile, presenta materiales musicales de mayor amplitud melódica.

The image shows a musical score for the first section of a Minuet, measures 1-8. The score is for Piano and is marked "Allegretto". It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piano part is marked "p giocoso" and the violin part is marked "cresc.". The music consists of a rhythmic melody in the piano and a more melodic line in the violin.

1. Minueto. Sección A, cc. 1-8.

Musical score for Minuetto, Sección B, measures 9-18. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has two flats. The music consists of two systems. The first system shows a continuous eighth-note melody in the treble clef over a bass line of chords. The second system includes dynamic markings: *cresc.* in the bass clef, *f* in the treble clef, *cresc.* in the bass clef, *ff* in the treble clef, *poco string.* in the treble clef, and *marc.* in the bass clef. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

2. Minueto. Sección B, cc. 9-18.

Musical score for Trio, Sección C, measures 33-42. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has three flats. The music consists of two systems. The first system is marked **Trio** and *Poco meno.* It begins with *p con dolcezza* in the bass clef and *pp* in the treble clef. The second system is marked *tempo* and includes dynamic markings: *cresc.* in the bass clef, *rit.* in the bass clef, *f* in the treble clef, and *mf legato* in the bass clef. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

3. Trio, sección C, cc. 33-42.

Impromptu,
Op. 41

Impromptu, Op. 41

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	108 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	232.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La bemol mayor [de III a I ₆]
	a2	9-16	La bemol mayor [de III a I]
	a1	17-24	La bemol mayor [de III a I ₆]
	a3	25-32	La bemol mayor [de III a VI]
B	b1	33-41	Re bemol mayor [de I a V]
	b2	41-48	Re bemol mayor [de V a VII]
	b3	49-56	Re bemol mayor [de VII a V ₇]
	b4	57-65	Re bemol mayor [de I a V]
B	b5	65-72	Re bemol mayor [de V a I]
		73	Compás de enlace sobre el II ascendido con séptima disminuida de La bemol mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	74-81	La bemol mayor [de III a I ₆]
	a2	82-89	La bemol mayor [de III a I]
	a4	90-97	La bemol mayor [de III a I]
Coda	Coda 1	98-102	La bemol mayor [de I, a I]
	Coda 2	103-108	La bemol mayor [con citas de a1]

Si bien el lenguaje de Castro es predominantemente diatónico, en determinadas piezas el compositor propicia de manera consciente cierta ambigüedad armónica. Es el caso de esta obra, cuyos primeros compases parecen sugerir la tonalidad de Fa menor (cc. 1-4), aunque ciertamente no se produce ningún proceso cadencial que la confirme. En el c. 8 se tiene por primera vez el acorde de La bemol mayor en primera inversión y no será sino hasta el c. 16 que aparecerá en estado fundamental, confirmando por la cadencia V-I la tonalidad de toda la sección.

El fino cromatismo y fluida escritura pianística, así como un comedido uso del registro grave, confieren a esta sección un carácter etéreo. La parte central es contrastante tanto por su carácter como por su textura acordal, con una melodía que canta en la voz superior de la serie de acordes repetidos. Su planteamiento armónico es menos difuso que el de la sección A, pues se apoya principalmente en los grados de tónica y dominante de la tonalidad de Re bemol mayor.

Moderato.

Piano.

The image displays a musical score for a piano solo, consisting of five systems of music. The tempo is marked 'Moderato.' and the dynamics range from 'piano' (p) to 'mezzo-forte' (mf). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The first system begins with a piano (p) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system continues this melodic development. The third system introduces a mezzo-forte (mf) dynamic and features more intricate rhythmic patterns in both hands. The fourth and fifth systems show further melodic and harmonic progression, with the right hand often playing sixteenth-note passages and the left hand providing a consistent bass line. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

1. Sección A, cc. 1-16.

Allegro rubato.

p e dolce *rall.* *a tempo* *rall.* *a tempo*

un poco accel. *dim. e rall. poco* *p a tempo* *rall.*

a tempo *rall.* *a tempo*

2. Sección B, cc. 33-47.

Come prima.

p

p

3. A', cc. 74-80.

Scherzando,
Op. 42

Scherzando, Op. 42

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si mayor.
Extensión:	136 cc.
Estructura formal:	ABACABA – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	233.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Si mayor [de I a I]
	a2	8-16	Si mayor [de I a I]
B	b1	17-24	Sol sostenido menor [de I a V ₇]
	b2	25-32	Sol sostenido menor [de I a I]
A	a1	32-40	Si mayor [de I a I]
	a2	40-48	Si mayor [de I a I]
C	c1	49-56	Mi mayor [de I a V]
	c2	57-64	Mi mayor [de I a V ₇]
	c3	65-72	Mi mayor [de I a III]
	c4	73-80	Mi mayor [de III a V ₇]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	81-88	Si mayor [de I a I]
	a2	88-96	Si mayor [de I a I]
B	b1	97-104	Sol sostenido menor [de I a V ₇]
	b2	105-112	Sol sostenido menor [de I a I]
A	a1	112-120	Si mayor [de I a I]
	a2	121-128	Si mayor [de I a VI]
Coda		129-136	Si mayor [de V a I]

En esta pieza se encuentran algunos elementos armónicos distintivos de las obras del último periodo del compositor: acordes con notas agregadas (como el acorde de tónica mayor con séptima mayor), acordes contruidos sobre grados alterados (como el #V y el #IV minorizados en el c. 79) y paso del III al II grado (c. 71). Por su carácter, se trata de una pieza de diseños pianísticos compactos que implican una agilidad digital y un toque ligero y brillante.



1. Inicio de sección A, cc. 1-6.

Musical score for piano solo, measures 15-26. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes dynamics *p*, *mf*, and *f*, and a triplet of eighth notes. The second system includes dynamics *mf* and *f*. The third system includes dynamics *mf* and *pp*, and a triplet of eighth notes. The music is characterized by flowing eighth-note patterns and sustained chords.

2. Final de A (cc. 15-16) e inicio de B (cc. 17-26), cc. 15-26.

Musical score for piano solo, measures 49-58. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *Vivo.* and *leggero e con grazia*, with dynamics *mf* and *p*. The second system includes dynamics *mf*. The music features a prominent eighth-note melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

3. Inicio de C, cc. 49-58.

Nostalgie,
Op. 44

Nostalgie, Op. 44

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	74 cc.
Estructura formal:	ABA – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	235.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	La mayor [de I a V ₇]
	a3	17-25	La mayor [de I ^{#_{dis7}} a I] Descenso cromático de acordes de séptima disminuida cc. 21-22 y fórmula cadencial.
B	b1	25-33	La mayor [de I a III] Construido con citas de a1
	b2	33-40	La mayor [de III a V] Ciclo de quintas desde el III a la tónica cc. 33-36 y pedal de tónica cc. 36-39.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	41-48	La mayor [de I a V ₇]
	a2	49-56	La mayor [de I a V ₇]
	a3	57-65	La mayor [de I [#] _{dis7} a I] Ídem.
Coda	Coda 1	65-71	Con citas de a1
	Coda 2	71-74	

Pieza de carácter íntimo y melancólico, desprovista de todo virtuosismo. Reviste una sugerente femineidad expresada por las frecuentes cadencias plagales y por la recurrente aparición del acorde de tónica coloreado con la sexta agregada. Es además un buen ejemplo de obra con acompañamiento de textura mixta en la que Castro realiza continuas variaciones de acuerdo al discurso musical. Así, se observa como en el acompañamiento de esta pieza se intercala la presencia de bajo, arpeggios, figuraciones cercanas al bajo de Alberti, acordes e incluso breves pasajes polifónicos que presentan voces por movimiento contrario.



1. Sección A, cc. 1-6.

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with slurs and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings 'p' (piano) and 'dolce' (softly) are present. The second system continues the piece, featuring similar melodic and accompanimental lines. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

2. Final de a3 (c. 24) e inicio de B (cc. 25-29), cc. 24-29.

Gavotte et Musette,
Op. 45

Gavotte et Musette, Op. 45

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La menor.
Extensión:	88 cc.
Estructura formal:	ABA' – C – ABA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	236.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A [Gavotte]	a1	1-8	La menor [de I a V]
	a2	9-16	La menor [de I a V m]
B	b1	17-24	La menor [de V ₇ a V ₇]
A'	a3	25-32	La menor [de I a I]
C [Musette]	c1	33-40	La mayor [de I a III]
	c2	41-48	La mayor [de VII ₇ a V ₇]
	c3	49-56	La mayor [de I a I]
A [Gavotte]	a1	57-64	La menor [de I a V]
	a2	65-72	La menor [de I a V m]
B	b1	73-80	La menor [de V ₇ a V ₇]
A'	a3	81-88	La menor [de I a I]

La obra presenta evidentes similitudes con las piezas homónimas del cuarto movimiento de la *Suite für das Pianoforte*, Op. 1 (1882, ed. Berlín, Bote and Bock, 1883) de Eugen D'Albert, las cuales fueron interpretadas por Castro en el primer concierto para *El Imparcial* realizado el 27 de junio de 1902 en el Teatro Renacimiento. En la Gavotte de Castro, el motivo presenta un patrón rítmico dactílico (larga-breve-breve, esto es, una negra y dos corcheas), mientras que en la de D'Albert persiste la inversión de dicho pie, anapesto. Asimismo, en ambas piezas se observan largas series ascendentes de terceras paralelas, frecuentemente reforzadas en octavas. En la Musette, tanto D'Albert como Castro transitan a la tonalidad homónima: de Re menor a Re mayor el primero, de La menor a La mayor, el segundo.

Téngase en cuenta que el alumno de Liszt había visitado la capital mexicana en abril de 1890 para ofrecer seis conciertos en el Teatro Nacional y que en la cuarta velada realizada el 12 de abril D'Albert interpretó los movimientos tercero y cuarto de su propia *Suite für das Pianoforte*, Op. 1. Castro asistió a todos los conciertos y fueron para él una verdadera revelación de gran impacto en su carrera pianística. D'Albert se convirtió en un gran referente musical para el mexicano. Por lo anterior, y careciendo de toda evidencia documental que lo sustente, puede inferirse que Castro compuso su propia *Gavotte et Musette*, Op. 45 entre 1890 y 1891, a raíz de la visita del pianista germano escocés.

Al igual que la también obra póstuma *Trozo en el estilo antiguo*, en *Gavotte y Musette* el compositor hace una aproximación a los elementos propios del neoclasicismo. Es notoria la factura pianística de esta pieza, que alcanza un amplio registro del teclado. La textura acordal de a2 aporta una gran sonoridad y en la sección B es destacable el sutil tratamiento imitativo entre la voz superior y el bajo. Con carácter de moto perpetuo, la Musette supone un efectivo contraste.

Allegretto.

Piano. *p*

1. Gavotte, sección A, cc. 1-6.

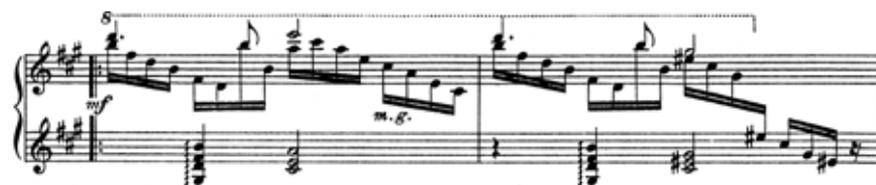
à tempo

cresc.

2. Gavotte, sección B, cc. 17-25.



3. Musette, sección C (c1), cc. 33-35.



4. Musette, sección C (c2), cc. 41-42.

Mazurka, Op. 46

Mazurka, Op. 46

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor.
Extensión:	128 cc.
Estructura formal:	ABACABA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	237.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A	a1	1-8	Fa sostenido menor [de I ₇ a V ₇]
	a2	9-16	Fa sostenido menor [de V ₉ a I M]
B	b1	17-24	La mayor [de V ₇ a V ₇]
	b2	25-32	La mayor [de V ₇ a III]
A	a1	33-40	Fa sostenido menor [de I ₇ a V ₇]
	a2	41-48	Fa sostenido menor [de V ₉ a I M]
C	c1	49-56	Si mayor [de I a III]
	c2	47-72	Si mayor [de II ₇ a V]
	c1	73-80	Si mayor [de I a I]
A	a1	81-88	Fa sostenido menor [de I ₇ a V ₇]
	a2	89-96	Fa sostenido menor [de V ₉ a I M]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
B	b1	97-104	La mayor [de V ₇ a V ₇]
	b2	105-112	La mayor [de V ₇ a III]
A	a1	113-120	Fa sostenido menor [de I ₇ a V ₇]
	a2	121-128	Fa sostenido menor [de V ₉ a I M]

Esta mazurka podría ubicarse cronológicamente en el último periodo compositivo de Castro debido a su avanzado estilo y particularidades armónicas. Es llamativo el hecho de que en la sección A no aparezca el acorde de tónica (Fa sostenido) en estado fundamental, sino hasta la última nota del c. 16 y mayorizado. (En el caso del c. 6 la nota Sol sostenido de la voz superior es una apoyatura que no resuelve sino hasta el siguiente tiempo, por lo que se modifica notablemente el color del acorde). Es frecuente a su vez la presencia del acorde de dominante con novena.

El equilibrio formal y la coherencia motivica son una marca de estilo en Castro. El tema inicial, meditabundo al inicio, alcanza una cota dramática (cc. 9 y ss.) que pronto evoluciona hacia una resignada calma (cc. 14-16). La sección B, más expansiva, contrasta con la parte central, más acordal y de carácter un tanto más sosegado. La última aparición del tema principal concluye de manera grandilocuente.

Moderato.

PIANO.

p

mf

cresc.

1. Sección A, cc. 1-9.

dim.

ppp rall.

à tempo e dolce

p

cresc.

2. Final de A (cc. 15-16) e inicio de B (cc. 17-24), cc. 15-24.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system also consists of two staves, continuing the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

3. Inicio de C, cc. 49-56.

Dos danzas

No. 1. Moderato. Obra póstuma. Piano solo.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La menor – Mi mayor.
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	238.
Año de composición:	1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La menor [de I a V ₇]
	a2	8-16	La menor [de I a V ₇]
B	b1	17-24	La mayor [de I a I]
	b2	25-32	La mayor [de I a I]
	b1	33-40	La mayor [de I a I]
	b2	41-48	La mayor [de I a V]

Estas dos danzas no concluyen en la tonalidad original, sino en la dominante y en el tercer grado, respectivamente. Esto resulta cuando menos llamativo, puesto que es atípico en Castro el hecho de no recuperar la tónica. También es curiosa la desproporción de las secciones B en relación con A; en las dos danzas la repetición de la parte A no les confiere un carácter conclusivo, como tampoco resulta del todo viable interpretarlas como danzas consecutivas.

Castro no recurrió a la tonalidad progresiva en ninguna de sus obras y buscaba siempre un equilibrio formal en sus composiciones. Por lo tanto, no es osado inferir que se trate de bocetos o estudios parcialmente concluidos al momento de la muerte del compositor.

Musical score for piano, Moderato. The score is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a series of triplets in both the treble and bass staves. The tempo is marked *Moderato*. The piece concludes with a *molto espressivo* section, marked *rall.* and *à tempo*.

1. Inicio de sección A, cc. 1-9.

Musical score for piano, featuring *rall.* markings and a *f pesante* section. The score is in 3/4 time and includes a section marked *rall.* in both staves. The piece concludes with a *f pesante* section, marked *mf* and *f*.

2. Final de a2 (cc. 15-16) e inicio de B (cc. 17-23), cc. 15-23.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of two systems of music. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'à tempo' and the dynamics include 'rall.' (rallentando), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte). The second system continues the piece, ending with a 'ten.' (ritardando) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

3. Final de b1 (cc. 39-40) y b2 terminado en la dominante (cc. 41-48), cc. 39-48.

No. 2. Allegretto. Obra póstuma. Piano solo.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si mayor – Mi bemol mayor [Re sostenido mayor].
Extensión:	36 cc.
Estructura formal:	AB
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	238.
Año de composición:	1907.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Estructura formal
A	a1	1-4	Si mayor [de I a V ₇]
B	b1	5-12	Si mayor [de I a V ₇]
	b2	13-20	Si mayor [de I a III]
	b1	21-28	Si mayor [de I a V ₇]
	b2	29-36	Si mayor [de I a III]

The image shows a musical score for piano solo, titled "Allegretto." The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system features a *dolce ed poco meno* marking followed by an *espressivo* marking. The third system continues with the *espressivo* marking. The fourth system concludes with a *cresc.* marking in the first measure and a *poco rall.* marking in the final measure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

4. Sección A (cc. 1-4) e inicio de sección B (b1, cc. 5-12), cc. 1-12.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings 'poco rall.', 'à tempo', and 'e dolce'. The second system includes 'dolciss.'. The third system includes 'dolciss.', 'f', and 'pp'. The score features complex piano textures with many beamed notes and rests, and includes asterisks marking specific measures.

5. Final de b1 (c. 28) y b2 finalizado en su III grado (cc. 29-36), cc. 28-36.

Deux chants sans paroles

Deux chants sans paroles

No. 1

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Extensión:	52 cc.
Estructura formal:	AA' - Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[8] 21763
Año de composición:	-
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	9-16	Si bemol mayor [de V a II]
	a3	17-24	Si bemol mayor [concluye en I]
	a4	25-32	Si bemol mayor [de V a V], con citas de a2
A'	a1	33-40	Si bemol mayor [de I a I]
	a3	40-48	Si bemol mayor [de I ₇ a I]
Coda		49-52	Si bemol mayor

En la Biblioteca de las Artes de la Ciudad de México existe un ejemplar de esta obra en cuya portada se lee: "Canción sin pa-

labras por Ricardo Castro. Suplemento Musical de *El Mundo Ilustrado*. El interior de la partitura se observa el mismo dibujo musical de Engelmann & Müllberg, con la leyenda al calce: “Propiedad de la casa Wagner y Levién”. Carece de fecha y no presenta mayores créditos editoriales. Esta pieza también fue editada por Jos. W. Stern & Co., en 1909 y distribuida en México por la casa A. Wagner y Levién.

Es posible inferir que tanto esta pieza como su hermana, la No. 2 en Mi mayor, pertenezcan al periodo juvenil del compositor.

Andantino.
PIANO.
p
con espressione
m. d.
m. s.

1. A, cc. 1-10.

a tempo
pp
appassionato
accel.

2. Inicio de a3, cc. 17-24.

Deux chants sans paroles

No. 2

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi mayor.
Extensión:	94 cc.
Forma:	ABA' - Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[9] 21764
Año de composición:	a 1907
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
Introducción		1-2	Mi mayor
A	a1	3-10	Mi mayor [de I a I]
	a2	11-18	Mi mayor [de I a V]
	a1	19-26	Mi mayor [de I a I]
	a3	27-33	Mi mayor [IV dis a IV]
B	b1	34-41	La mayor - La menor
	b2	42-50	La menor - Mi mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A'	a1	51-60	Mi mayor [de I a I]
	a2	61-68	Mi mayor [de I a V]
	a1	69-76	Mi mayor [de I a I]
	a3	77-84	Mi mayor [IV dis a I]
Coda		85-94	Mi mayor, con material de a1 una octava abajo

Esta pieza es heredera directa del universo de las canciones sin palabras de Mendelssohn. Haciendo referencia específica al plano textural, pueden establecerse ciertas similitudes con las primeras piezas de las colecciones de los Op. 19 (Mi mayor), Op. 38 (Mi bemol mayor), Op. 53 (La bemol mayor), u Op. 85 (Fa mayor), en las que se observa textura de melodía acompañada por un diseño ondulante de arpeggios repartidos entre ambas manos. Por su parte, el acompañamiento de acordes repetidos presente en la sección central, es a su vez un recurso típicamente mendelssohniano.

PIANO.

Andantino.

pp

il canto ben marcato

1. Introducción (cc. 1-2) e inicio de A (cc. 3-12), cc. 1-12.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "Poco agitato." and includes a "rall." (ritardando) marking at the beginning and a "cresc." (crescendo) marking towards the end. The second and third systems continue the piece with "cresc." markings. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first system features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second and third systems show a more complex texture with multiple voices in both hands, including chords and arpeggiated figures. The overall mood is one of increasing intensity and complexity.

2. Final de a3 (c. 33) e inicio de B (b1, cc. 34-46), cc. 33-46.



Cuatro danzas
[en dos cuadernos]

Danza No. 1. Allegretto. Piano solo.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re mayor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[10] 21765
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A [Interpolación de tresillo + dosillo]	a1	1-8	Re mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Re mayor [de I a I]
B [Ritmo de habanera]	b1	17-24	Re mayor [de V ₇ a I]
	b2	25-32	Re mayor [de V ₇ a V]

Danza N° 1.

Allegretto.

The musical score for Danza N° 1, measures 1-11, is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with trills and triplets, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets. The score concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

1. Danza 1. Inicio de sección A, cc. 1-11.

The musical score for Danza 1, measures 17-27, continues in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). This section is marked 'con espressione'. The right hand features a melodic line with trills and triplets, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets. The score includes a *ten.* (tenuto) marking and a *p* (piano) dynamic.

2. Danza 1. Inicio de sección B, cc. 17-27.

Danza No. 2. Allegretto moderato. Piano solo.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	32 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[10] 21765
Año de composición:	-
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A [6/8]	a1	1-8	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Sol mayor [de I a V ₇]
B [2/4]	b1	17-24	Sol mayor [de I a V]
	b2	25-32	Sol mayor [de I a I]

Allegretto moderato.

Danza Nº 2.

p Ondeggiante *cresc.*

cresc. *f* *poco rall.* *f* *p*

3. Danza No. 2. Secciones A y B, cc. 1-32.

Danza No. 3. Allegretto espressivo. Piano solo.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor – Fa sostenido mayor.
Extensión:	50 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[11] 21766
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-9	Fa sostenido menor [de I a I]
	a2	10-18	Fa sostenido menor [de I a V]
B	b1	19-27	Fa sostenido mayor [de I a I]
	b2	28-34	Fa sostenido mayor [de I a V]
	b1	35-42	Fa sostenido mayor [de I a I]
	b3	43-50	Fa sostenido mayor [de I a I]

Danza N° 3.

Allegretto espressivo.

mf *espressivo* *espress.*

4. Danza No. 3. Inicio de sección A, cc. 1-10.

Poco meno.

p dolce

5. Danza No. 3. Final de A (a2, cc. 16-18) e inicio de B (b1, cc. 19-25), cc. 16-25.

Danza No. 4. Allegro. Piano solo.

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re menor – Re mayor.
Extensión:	40 cc.
Forma:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[11] 21766
Año de composición:	-
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-4	Re menor [de I a I]
	a2	5-8	Re menor [de I a V]
B	b1	9-16	Re mayor [de V a I]
	b2	17-24	Re mayor [de V a III]
	b1	25-32	Re mayor [de V a I]
	b2	33-40	Re mayor [de V a I]

Danza N° 4.

Allegro.

p *cresc.*

6. Danza 4. Inicio de sección A, cc. 1-7.

f *ff*

7. Danza 4. Final de A (a2, c. 8) e inicio de B (b1, cc. 9-14), cc. 8-14.

Mazurka en Si mineur

*Mazurka en Si mineur*¹²⁸

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si menor.
Extensión:	170 cc.
Estructura formal:	ABACABA.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. Ediciones Mexicanas de Música.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[13] 21768.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1909, 1996.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Si menor [de IV [#] ₇ a V ₇]
	a2	8-16	Si menor [de II a I]
B	b1	16-27	Si menor [II a IV ₇]
	b2	28-33	Si menor [VII a V ₇]
		33-37	Enlace de V ₇ a I de Si menor
A	a1	37-45	Si menor [de IV [#] ₇ a V ₇]
	a2	46-53	Si menor [de II a I]

Continúa en la página siguiente.

¹²⁸ La partitura editada presenta una errata en el título al consignar esta obra como *Mazurka en Re majeure*, cuando debe decir *Mazurka en Si mineur*, tonalidad real de la pieza.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
C	c1	53-77	Si mayor [de I a III, enarmonizado]
	c2	78-101	Si mayor [de I a III, enarmonizado], c1 a la octava
		102-111	Enlace del III al V ₇ de Si menor
A	a1	111-119	Si menor [de IV# ₇ a V ₇]
	a2	119-127	Si menor [de II a I]
B	b1	127-138	Si menor [II a IV ₇]
	b2	139-144	Si menor [VII a V ₇]
		144-148	Enlace de V ₇ a I de Si menor
A	a1	148-156	Si menor [de IV# ₇ a V ₇]
	a2	157-170	Si menor [de II a I]

Esta pieza presenta una gran unidad temática e interesante planteamiento armónico. En la sección A (cc. 1-16) destaca la abundancia de acordes contruidos sobre grados alterados así como el retraso deliberado de la aparición del acorde de tónica en estado fundamental hasta el compás 15, lo que confiere un sentido de fluidez armónica a la obra.

El material temático de la sección B (cc. 16-33) deriva del tema principal. En el plano armónico es llamativo el pasaje secuencial en los cc. 26 a 28, en el que se aprecia un ciclo de quintas incompleto. La sección C es contrastante tanto por la modalidad mayor como por su textura acordal y un melodismo casi ensoñador que se desplaza por la zona aguda del teclado.

Moderato.

PIANO.

p

cresc.

f

dim.

rit.

1. Sección A, cc. 1-14.

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Performance markings include *mg.* (mezzo-giove) and *express.* (espressivo). The second system continues the melodic and harmonic development, with a *sf* (sforzando) marking in the bass staff and another *express.* marking. The third system shows further intensity, with *cresc.* (crescendo) in the bass staff and *sempre cresc.* (sempre crescendo) in the treble staff. A fermata is placed over a measure in the treble staff of the third system. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

2. Sección B, cc. 18-30.

Cantabile.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a *rit.* (ritardando) in the bass staff and *meno tempo p* (meno tempo piano) in the treble staff. The second system includes a *cresc.* (crescendo) in the bass staff and *mf* (mezzo-forte) in the treble staff. The third system features *sostenuto* in the bass staff, *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando) in the treble staff, and *express. m. d.* (espressivo molto dolce) in the bass staff. The piece is marked **Cantabile.**

3. Final de A (cc. 52-53) e inicio de C (cc. 54-75), cc. 52-75.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score features a variety of musical notations, including chords, arpeggios, and melodic lines. Performance instructions are written in italics: "sempre f" is found in the second system; "m. d." and "m. & poco più sempre f" are in the third system; "m. s." and "expressivo" are in the fourth system. The fifth system begins with a fermata over a measure.

4. Sección A (cc. 112-127) y sección B (cc. 128-141), cc. 112-141.



Mazurka Mélancolique

Mazurka Mélancolique

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La menor.
Extensión:	107 cc.
Estructura formal:	ABCAB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. Ediciones Mexicanas de Música, México.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	[14] 21769.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1909, 1996.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	La menor [V]
A	a1	3-10	La menor [de V ₇ a I]
	a2	11-16	La menor [de VII a I]
	a1	17-24	La menor [de V ₇ a I]
	a3	25-30	La menor [de VII a I]
B	b1	31-38	La menor [de VII a V ₇]
	b2	39-46	La menor [de VII a I]
C	c1	47-54	Do mayor [de V ₇ a I]
	c2	55-62	Do mayor [de V ₇ a I]
		63	Compás de unión [V de La menor]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	64-71	La menor [de V ₇ a I]
	a2	72-77	La menor [de VII a I]
	a1	78-85	La menor [de V ₇ a I]
	a3	86-91	La menor [de VII a I]
B	b1	92-99	La menor [de VII a V ₇]
	b2	100-107	La menor [de VII a I]

Exquisita pieza que destaca por su gran economía de medios, concisión y equilibrio estructural. Maneja un lenguaje armónico absolutamente diatónico y una textura diáfana en la que predominan las líneas de terceras y sextas paralelas. Con todo y su sencillez, esta mazurka es una obra acabada, refinada y de gran contenido expresivo: ideal para el deleite del pianista aficionado.

Por otra parte, es una de las escasas piezas que Castro se ocupó de digitar, buscando favorecer el legato entre las dos voces de la mano derecha (cc. 3 y ss.) y cuidando especialmente la línea de la voz superior, a la que el compositor asigna dedos consecutivos. Esto se hace claramente patente en los cc. 5 y 11-12, donde la digitación sugerida hace timbrar la melodía del soprano mientras que la línea del contralto ha de tocarse con un pulgar relajado que alterna con el índice. Todo esto, desde luego, con la imprescindible ayuda del pedal de resonancia.

PIANO.

Andantino.

con molto espressione

cresc.

p

poco rall.

p a tempo

1. Sección A, cc. 1-12.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The score includes various performance instructions and dynamics:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex, rhythmic pattern. The left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with the instruction *cres. più f.*
- System 2:** Continues the rhythmic patterns. The right hand has a more active role with frequent sixteenth-note runs. The system ends with a piano (*p*) dynamic.
- System 3:** Features a *dim.* (diminuendo) instruction. The tempo is marked *poco rall.* (poco rallentando). The system concludes with *Più lento.* (Piu lento) and *p dolcissimo e molto-espress.* (piano, very sweetly and very expressive).
- System 4:** Includes *ten.* (tenuto) markings. The right hand has a more melodic line with sustained notes. The system ends with *p e legato* (piano and legato).
- System 5:** Continues the melodic and harmonic development. It includes *ten.* markings and concludes with *dolce* (dolce).

2. Sección B (cc. 31-46) y sección C (cc. 47-62), cc. 31-62.



Trozo en el estilo antiguo

Trozo en el estilo antiguo

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re menor
Extensión:	81 cc.
Estructura formal:	ABA' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	[15] 21770.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Re menor [de I a II]
	a2	9-16	Re menor [de V a V]
B	b1	17-24	Re menor [de VI V]
	b2	25-40	Re menor [de IV a III, concluye en Fa mayor]
	b3	41-60	Fa mayor [de I a III, concluye en La mayor, V de Re menor]
A'	a1	61-68	Re menor [de I a II]
Coda		69-81	Con citas de a2

Esta pieza resulta llamativa tanto por sus rasgos arcaizantes —ya sugeridos desde el título—, como por cierta inconexión entre su material temático. Reviste un carácter experimental y un discurso musical que por momentos se antoja dubitativo.

La obra interpola pasajes que remiten directamente a la escritura clavecinística (como el inicio la sección B, con una típica secuencia desarrollada sobre un ciclo de quintas, cc. 17 y ss.), así como rápidos desplazamientos propios del mundo de la tocata.

Por lo anterior podría ubicarse cronológicamente esta obra en torno a la primera mitad de la década de 1890. En esta época, Castro tuvo como principal referente musical a Eugen D'Albert (1864-1932), cuyas obras de corte neoclásico pudieron haber influido en el mexicano¹²⁹.

The image shows a musical score for a piano piece, labeled '1. Sección A, cc. 1-14.' The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked 'Allegro moderato.' and 'PIANO.' with a dynamic marking of 'p'. The second system is marked 'a tempo' and 'rit.'. The third system is marked 'a tempo leggiero é p' and 'f', ending with a 'dim.' marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

1. Sección A, cc. 1-14.

¹²⁹ Véase el registro correspondiente a *Gavotte et Musette*, Op. 45.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of two systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff starts with a *ritenuto* marking and a *p* dynamic. The bass staff has a *ten.* marking above it. A double bar line with repeat dots follows. The second system continues with a *P* dynamic in the bass staff and a *rit.* marking at the end of the treble staff.

2. Final de A (cc. 15-16) e inicio de B (cc. 17-24), cc. 15-24.

Valse capricieuse

Valse capricieuse

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La bemol mayor.
Extensión:	197 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABACABA – Coda.
Dedicatoria:	Al Sennor Bernardo Gómez [sic].
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	[16] 21771.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-13	La bemol mayor [V]
A	a1	14-23	La bemol mayor [de V a V ₇]
	a2	23-31	La bemol mayor [de V a I]
B	b1	31-46	La bemol mayor [de I a V ₇]
A	a1	46-55	La bemol mayor [de V a V ₇]
	a2	55-63	La bemol mayor [de V a I]
C	c1	65-95	Re menor [V]
	c2	96-121	Re menor [V; concluye en el V ₇ de La bemol mayor]
		121-126	Pasaje de unión con citas de la introducción.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	127-136	La bemol mayor [de V a V ₇]
	a2	136-144	La bemol mayor [de V a I]
B	b1	145-161	La bemol mayor [de I a V ₇]
A	a2	161-169	La bemol mayor [de V a I]
Coda 1		169-189	La bemol mayor [de V a I]
Coda 2		189-197	Con citas de la a1

La relación del compositor con el dedicatario de esta obra, Bernardo Gómez, se remonta a 1886, año en el que figuró como profesor del primer curso de piano en el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, mientras que Castro impartía el cuarto curso. (Citado por *El Siglo Diez y Nueve* del 5 de noviembre de 1886 y *La Patria Ilustrada* del 15 de noviembre de 1886).

Esta obra responde a la tipología de vals de concierto. Ya la introducción revela el carácter de gran vitalidad presente en toda la pieza. El tema principal surge expansivo y discurre con fluidez, a veces un tanto nervioso. Los materiales de la parte B derivan directamente de la primera sección (cc. 17 y ss.). Una sencilla y audaz enarmonización de la nota La bemol (c. 64) conduce a Re menor, tonalidad de la parte central: convertida dicha nota en Sol sostenido, se asume como sensible de La, dominante de Re. Con la indicación *Cantabile rubato*, esta sección reviste el carácter más *capriccioso* que da título a la obra: además de las abundantes alteraciones de tiempo y carácter, se prescinde del arquetípico patrón de acompañamiento del vals e incluso se presentan cambios de compás a 4/4 y 5/4. Alcanzado el clímax (c. 117 y ss.), se recapitulan los materiales conocidos. Una brillante coda con vertiginosos diseños descendentes cierra contundentemente la obra.

Tempo di Valse.

PIANO.

p

cresc. e accel. poco

ff

p allegrement

express.

schierzando

con gioia

express.

1. Introducción (cc. 1-13) e inicio de A (cc. 14-31), cc. 1-31.

sempre *f* *allegremente* *f*

ff *dim.*

2. Inicio de B, cc. 32-44.

Cantabile rubato.

m. s. meno *molto espressivo rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

rit. *a tempo* *rit.* *a tempo* *rit.* *rit.*

a tempo *rit.* *cresc.* *accl.* *rit.* *a tempo*

ten. *ten.*

3. Inicio de C, cc. 65-84.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of five systems of music. Each system is written for both the right and left hands on a grand staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system begins with a *f* dynamic and features a *trio* marking above the right hand. The second system includes *m. s.* markings and a *ff* dynamic. The third system also features *m. s.* markings. The fourth system includes *m. s.*, *ff*, and *cresc.* markings. The fifth system concludes with *fff* dynamics and *m. s.* markings. The score ends with a double bar line and repeat signs.

4. Final de A (cc. 163-169), coda 1 (cc. 169-189) y coda 2 (cc. 189-197), cc. 163-197.



*Soirées mondaines.
Cinq valsees légères*



Ricardo Castro
Soirées Mondaines
Cinq valseS légères:

1. VIBRATION D' AMOUR
2. PARFUMS DE VIENNE
3. PARIS ENTRAINANT
4. FLEURS, FEMMES ET CHANT
5. FRIVOLE PASSIONNÉE



PROPIEDAD DE LAS EDITORIALES MUNDICORP S.A. DE C.V.
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO EN MEXICO
Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos.
A. WAGNER y LEVIEN SUCS.
Avenida de San Francisco No. 25 - MEXICO - Apartado 353
TELÉFONO: 54-80-00-0000 - TELEGRAMAS: FRIEDRICH HOFMEISTER, LEIPZIG.
Copyright 1958 by Victor Gollancz Ltd. London

www.mundicorp.com

Portada de *Soirées mondaines. Cinq valseS légères.*

1. Vibration d'Amour. Valse lente

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Extensión:	134 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABCA' - Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. A. Wagner y Levién Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	21756.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-7	V ₇ de Si bemol mayor
A	a1	8-24	Si bemol mayor
	a2	24-40	Si bemol mayor [a la octava]
B	b1	40-56	Fa mayor [de I a I]
	b2	56-72	Fa mayor [de I a V ₇]
C	c1	72-80	Si bemol mayor [de I a V]
	c2	80-92	Si bemol mayor [de I a V ₇ , a la octava]
A'	a1	92-108	Si bemol mayor [de I a V ₇]
	a2	108-127	Si bemol mayor [a la octava]
Coda		127-134	Si bemol mayor [de IV a I]

Ciclo de cinco coquetos vals editados de manera póstuma. Responden a la tipología de vals lento y, por lo tanto, su contexto natural es el salón burgués y su principal intérprete el pianista aficionado. Su escritura no virtuosística es totalmente asequible para el diletante. La melodía suele cantar en el registro central con frecuentes repeticiones a la octava. Invariablemente presentan una breve introducción después de la cual se suceden episodios contrastantes, generando estructuras formales de gran concisión.

En la última página de este vals aparece el siguiente párrafo con sugerencias interpretativas:

Como su nombre lo indica, este hermoso vals debe tocarse en un tiempo moderado, sobre todo la primera parte. La segunda es más brillante y de un movimiento más animado, pero en general debe dominar en toda la pieza una expresión de poesía y delicadeza, y un ritmo muy preciso. Este vals puede presentarse como un bello tipo del vals "lento", que está tan en boga en París y demás capitales europeas.

The image shows a musical score for a piano piece. It is written for piano (PIANO) and consists of two systems of music. The first system is marked "Allegro moderato." and the second system is marked "Valse lento.". The score includes dynamic markings such as "ten.", "p", and "mf". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages marked "mf" and "p".

1. Introducción (cc. 1-8), inicio de A (cc. 8-17), cc. 1-17.

Più animato.

2. Inicio de B, cc. 41-58.

3. Final de B (cc. 68-72) e inicio de C (cc. 72-85), cc. 68-85.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES



Como su nombre lo indica, este hermoso vals debe tocarse en un tiempo moderado, sobre todo en su primera parte. La segunda parte es más brillante y de un movimiento más animado, pero en general debe dominar en toda la pieza una expresión de poesía y delicadeza, y un ritmo muy preciso. Este vals puede presentarse como un bello tipo del vals „lento“, que actualmente está tan en boga en París y demás capitales europeas.

4. Final de A' (cc. 123-126) y coda (cc. 127-134), cc. 123-134.

2. Parfums de Vienne. Valse lente

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	La mayor.
Extensión:	204 cc.
Estructura formal:	Introducción - ABCA.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. A. Wagner y Levién Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	21757.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
Introducción		1-7	V_7 de La mayor
A	a1	8-23	La mayor [de I a I]
	a2	24-39	La mayor [de I a V_7 , a la octava]
	a1	40-55	La mayor [de I a I]
	a2	56-72	La mayor [de I a V_7 , a la octava]
B	b1	73-88	Re mayor [de I a V]
	b1	88-104	Re mayor [de I a III]
C	c1	105-120	Re mayor [de V_7 a I]
	c2	120-135	Re mayor [de V_7 a I, a la octava]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A	a1	136-151	La mayor [de I a I]
	a2	152-167	La mayor [de I a V, a la octava]
	a1	168-183	La mayor [de I a I]
	a2	184-204	La mayor [de I a I, a la octava]

The image shows two musical staves. The top staff is for Piano, marked 'Moderato' and 'PIANO'. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), and ends with a piano (*p*) and a ritardando (*rall.*). The bottom staff is for Valse, marked 'Valse' and 'dolce'. It begins with a dolce (*dolce*) dynamic and ends with a crescendo (*cresc.*).

1. Introducción (cc. 1-7) e inicio de A (cc. 8-17), cc. 1-17.

Cantando con dolcezza. ten.

2. Inicio de B (b1, cc. 73-88 y su repetición, cc. 89 y ss.), cc. 73-96.

ritenuto *Più mosso e a tempo*

3. Inicio de C (c1, cc. 105-120, c2, cc. 120 y ss.), cc. 105-122.

3. Paris entrainant. Valse lente

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re mayor.
Extensión:	120 cc.
Forma:	Introducción – ABA C ABA [repetición indicada].
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. A. Wagner y Levién Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	21758.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-9	Re mayor [de I a V ₇]
A	a1	9-20	Re mayor [de I a I]
	a2	21-32	Re mayor [de I a V ₇]
B	b1	33-47	Re mayor [de I a I]
	b2	48-64	Re mayor [de I a V ₇]
A	a1	65-76	Re mayor [de I a I]
	a2	77-88	Re mayor [de I a I]
C	c1	89-104	Sol mayor [de I a I]
	c2	105-120	Sol mayor [de I a I]
Repetición indicada: <i>Signe più tosto lento</i> hasta fine (ABA).			

En la última página aparece el siguiente párrafo con sugerencias interpretativas:

Débase en este Vals, marcar bien el canto en la primera parte, ejecutando con cierta languidez y abandono el ralentando [sic] que precede al calderón. La segunda parte es muy apasionada y se tocará lentamente y con fuerza, haciendo contraste con el pasaje marcado “dolcísimo” que es melancólico y poético. Debe, naturalmente, ejecutarse todo el vals en un tiempo moderado, pues no hay que olvidar que es un “vals lento”.

The image displays a musical score for piano solo, consisting of three systems of music. The first system is marked "Andantino." and begins with a piano (p) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system is marked "rall." and "Più tosto lento." with a piano (p) dynamic and a "poco cresc." marking. The third system is marked "a tempo" and includes dynamics of piano (p), mezzo-forte (mf), mezzo-forte (m.f.), and forte (f). The score concludes with a cadenza marked with a double bar line and a star symbol.

1. Introducción (cc. 1-8) e inicio de A (cc. 9-19), cc. 1-19.

Meno.

f vibrato e rinforz. *f appass.*

ff *dim.* *p e dolcissimo*

molto espress. *cresc. poco* *dolce* *espress.*

2. Inicio de B (b1, cc. 33-47 y b2, cc. 48 y ss.), cc. 33-59.

lento *Cantando, poco più mosso.*

Fine. *pp*

p *cresc.* *f*

dim. ed espressivo *p*

Signe più tosto lento hasta fine.

Débase en este Vals, marcar bien el canto en la primera parte, ejecutando con cierta languidez y abandono el ralentando que precede al calderín. La segunda parte es muy apasionada y se tocará lentamente y con fuerza, haciendo contraste con el pasa je marcado „dolcísimo“ que es melancólico y poético. Debe naturalmente, ejecutarse todo el vals en un tiempo moderado, pues no hay que olvidar que es un „vals lento.“

3. Final de A (cc. 85-88) y C (cc. 89-120), cc. 85-120.

4. Fleurs, femmes et chant. Valse lente

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Mi bemol mayor mayor
Extensión:	175 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABACA – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. A. Wagner y Levién Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	21759.
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-6	Mi bemol mayor [V ₇]
A	a1	7-23	Mi bemol mayor [de I a I]
	a2	23-39	Mi bemol mayor [de I a V ₇ , a la octava]
B	b1	39-55	Mi bemol mayor [de I a I]
	b2	55-71	Sol bemol [de I a III ₇]
A	a1	71-87	Mi bemol mayor [de I a I]
	a2	87-103	Mi bemol mayor [de I a I, a la octava]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
C	c1	104-119	La bemol mayor [de I a V]
	c2	120-135	La bemol mayor [de I a I, a la octava]
A	a1	135-151	Mi bemol mayor [de I a I]
	a2	151-167	Mi bemol mayor [de I a I, a la octava]
Coda		168-175	Mi bemol mayor [con cita de la introducción]

The image shows a musical score for piano solo, consisting of two systems of music. The first system is marked "Allegretto." and "Valse." and includes dynamics "p" and "cresc.". The second system is marked "espress." and "p". The score is written in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and slurs.

1. Introducción (cc. 1-6) e inicio de A (cc. 7-18), cc. 1-18.

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of chords and melodic lines. Above the first system, the instruction "Poco più." is written. Below the first system, the dynamic marking "ff con anima" is present. The second system continues the piece, showing a change in dynamics from "ff" to "p" and the instruction "dolce". Above the second system, the instruction "Meno." is written. The third system concludes the piece, featuring a key signature change to one flat and a common time signature. Above the third system, the instruction "Poco più." is written. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2. Final de A (cc. 35-39) e inicio de B (b1, cc.39-55; b2, cc. 55 y ss.), cc. 35-58.

Cantabile.

The musical score is written for piano solo and is divided into three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The tempo is marked "Cantabile." The first system includes a "p dolce" marking. The second system includes a "p" marking and an "espress." marking. The third system includes a "p" marking, a "cresc." marking, and an "f" marking. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

3. Final de A (cc. 102-103) e inicio de C (c1, cc. 104-119; c2, cc. 120 y ss.), cc. 102-129.

5. Frivole passionée. Valse lente

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Do mayor.
Extensión:	226 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABCDAB – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York. A. Wagner y Levién Sucs., México. Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig.
Número de plancha:	21760
Año de edición:	1909.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-13	Do mayor [de I a V]
A	a1	13-29	Do mayor [de I a I]
	a2	29-45	Do mayor [de I a V ₇]
B	b1	45-61	Do mayor [de I a I]
	b2	61-77	Do mayor [de I a I]
C	c1	78-93	La bemol mayor [de I a I]
	c2	93-110	La bemol mayor [de I a III]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
D	d1	111-126	La bemol mayor [de II ₇ a III]
	d2	126-144	La bemol mayor [de II ₇ a VII]
A	a1	144-160	Do mayor [de I a I]
	a2	160-175	Do mayor [de I a V ₇]
B	b1	176-192	Do mayor [de I a I]
	b2	192-213	Do mayor [de I a I]
Coda		214-226	Con material de a1

The image shows a musical score for piano solo, divided into three sections:

- Marziale.**: The first section, marked *PIANO.* and *f*, with a tempo of *Allegro*. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.
- Valse.**: The second section, marked *p* and *con dolcezza*, with a tempo of *Allegro*. It features a more melodic and lyrical style.
- espressione e cresc.**: The third section, marked *p*, with a tempo of *Allegro*. It features a more expressive and dynamic style.

1. Introducción (cc. 1-13) e inicio de A (cc. 14-27), cc. 1-27.

Musical score for piano, measures 46-62. The score is written for two staves (treble and bass clef). It begins with a forte (*ff*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. The music features complex textures with many chords and some melodic lines. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the middle of the piece. The piece concludes with a final forte (*ff*) dynamic.

2. Inicio de B, cc. 46-62.

Musical score for piano, measures 72-89. The score is written for two staves (treble and bass clef). It begins with a *dim.* (diminuendo) marking. The tempo is marked *Cantabile*. The music is characterized by a slower, more lyrical feel. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The piece concludes with a *mf* dynamic. There are asterisks (*) under some notes in the bass staff, possibly indicating specific performance instructions or editorial markings.

3. Final de B (cc. 72-77) e inicio de C (cc. 78-89), cc. 72-89.

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. The first system begins with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked *ten.* (tenuis) and *Con espressione.* The bass line starts with a *ten.* marking and a *p* (piano) dynamic. The second system continues the piece, featuring a *cresc.* (crescendo) marking, followed by *f e rall.* (forte and rallentando), and finally *mf a tempo* (mezzo-forte at tempo). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings throughout both systems.

4. Final de C (cc. 109-110) e inicio de D (cc. 111-128), cc. 109-128.

Scherzetto

Scherzetto

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Si bemol mayor.
Extensión:	70 cc.
Estructura formal:	AA'BA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 102.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1911.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Si bemol mayor [de I a I]
	a2	8-16	Si bemol mayor [de I a III]
A'	a1'	16-24	Si bemol mayor [de I a I]
	a2'	25-32	Si bemol mayor [de I a V]
B	b1	32-40	Si bemol mayor [de V a I]
	b2	41-48	Si bemol mayor [de V ₇ a V ₇]
A''	a1	48-56	Si bemol mayor [de I a I]
	a3	56-70	Si bemol mayor [de I a I]

Allegretto vivo.

1. Inicio de A, cc. 1-18.

2. Final de A3 (cc. 30-32) e inicio de B (cc. 33-43), cc. 30-43.

Danza de salón

Danza de Salón

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Re bemol mayor.
Extensión:	120 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 104.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1911.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-4	Re bemol mayor [I-V]. Presenta el patrón de acompañamiento.
A	a1	5-16	Re bemol mayor [de I a V ₇].
	a2	17-30	Re bemol mayor [de I a I], derivado de a1 a la octava.
	a1	31-46	Re bemol mayor [de I a V ₇].
	a2'	47-59	Re bemol mayor [de I a I].
B	b1	59-67	Sol bemol mayor [de V ₇ a I].
	b2	67-75	Sol bemol mayor [de V ₇ a III].
	b1	75-83	Sol bemol mayor [de V ₇ a I].
	b2'	83-91	Sol bemol mayor [de V ₇ a I].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Interludio		92-95	Ídem introducción.
A'	a1	96-107	Re bemol mayor [de I a V ₇].
	a2'	108-120	Re bemol mayor [de I a I].

The image displays a musical score for piano, marked *Moderato*. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets. The second system is marked *cantando e ben legato* and shows a more lyrical melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. The third system is marked *espress. e p* and features a more expressive melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets.

1. Introducción (cc. 1-4) e inicio sección A (cc. 5-14), cc. 1-14.

The image displays a piano score for a solo piece, consisting of three systems of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as "Meno e ben sostenuto il tempo" and "dolce, legato e molto espress.". The first system includes markings for "rit." (ritardando) and "ten." (ritardando), followed by a section marked "dolce, legato e molto espress.". The second system features a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte). The third system continues the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2. Final de A (cc. 58-59) e inicio de B (cc. 60-71), cc. 58-71.

Danza frívola

Danza frívola

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol menor – Sol mayor.
Extensión:	36 cc.
Estructura formal:	AB.
Dedicatoria:	-
Editor:	Breitkopf & Härtel, New York.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Número de plancha:	E. M. 103.
Año de composición:	a 1907.
Año de edición:	1911.

Estructura formal	Material temático	Compás	Armonía
A	a1	1-9	Sol menor [de I a I]
	a2	9-17	Sol menor [de I a I]
B	b1	17-26	Sol mayor [de I a V]
	b2	27-36	Sol mayor [de I a I]

Moderato.

mf

f

rit.

1. Inicio de A (a1), cc. 1-8.

Poco meno. a tempo

pesante

p delicatamente

meno

f pesante

in tempo

2. Inicio de B (b1, cc. 17-26; b2, cc. 27 y ss.), cc. 17-28.

CAPÍTULO II

MÚSICA DE CÁMARA

*Melodía en Sol mayor
para violín con acompañamiento
de orquesta o piano, Op. 17*

Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de orquesta o piano, Op. 17

Instrumentación:	Violín y piano.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	118 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABCA' – Coda.
Dedicatoria:	A mi apreciable amigo Lauro Beristáin (hijo).
Editor:	Manuscrito inédito.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	México, septiembre 7 de 1882.
Año de edición:	-

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-12	Sol mayor [de I a I]
A	a1	13-20	Sol mayor [de I a I]
	a2	21-34	Sol mayor [de I a VII] c. 34 cadenza hacia el V ₇ de Sol mayor
	a1	35-42	Sol mayor [de I a I], acompañamiento variado
	a3	43-48	Sol mayor [de I a I]
B	b1	48-74	Sol mayor [de I a I]
C	c1	75-88	Mi bemol mayor [de I a III], concluye en I _{6/4} de la tonalidad original

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a1	89-96	Sol mayor [de I a I], acompañamiento variado
	a2	97-102	Sol mayor [de I a I]
Coda		102-118	Con material de b1

El dedicatorio de la pieza, Lauro Beristáin Salazar (1867-1926), fue un violinista y amigo de Castro, hijo de su profesor de solfeo Lauro Beristáin Ilizaliturri (1837-1889), a quien a su vez está dedicada la pastoral para piano intitulada *Los campos*, Op. 16¹³⁰.

La partitura autógrafa del compositor se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música de México. En la carátula de la partitura para violín y piano puede leerse:

A mi apreciable amigo Lauro Beristain (hijo).

Melodía en Sol mayor para Violín con acompañamiento de orquesta o piano compuesta por Ricardo Castro (op. 17).

México, setiembre 7 de 1882.

A su vez, la parte para violín solo muestra la siguiente leyenda:

Romanza para violín con acompañamiento de piano por Ricardo Castro.

Violín solo pral [sic].

La revisión de ambos documentos demuestra que se trata de la misma obra; sin embargo, no debe confundirse esta *Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de piano*, Op. 17 con la *Romance pour Violon avec accompagnement de Piano*, Op. 21 o la *Mélodie pour Violon avec accompagnement de Piano*, Op. 35, posth.,

¹³⁰ Véase el registro correspondiente.

obras del mismo género que a su vez comparten la tonalidad de Sol mayor.

No se localizó la partitura de orquesta, como tampoco se encontraron menciones hemerográficas con referencias a un estreno orquestal, por lo que posiblemente la versión con acompañamiento orquestal que refiere el título presente en la partitura para violín y piano no haya sido realizada.

En esta pieza el papel principal recae en el violín, que presenta diversas figuraciones para su lucimiento, como trinos largos en el registro agudo, notas repetidas y cadencias a solo. En determinados pasajes el acompañamiento recrea sonoridades de tipo orquestal. Se encuentran, por ejemplo, secciones cuyo acompañamiento consiste en un trémolo prolongado (cc. 54-66) que emula la sección de la cuerda. Asimismo, aparecen arpeggios de notas dobles en staccato que han de ser tocados por la mano derecha a una velocidad que los vuelve casi irrealizables (cc. 35 y ss.). No debe perderse de vista que en su escritura pianística en general Castro piensa en la comodidad del intérprete, lo que lleva a inferir que este pasaje pudo haber sido concebido originalmente para un par de instrumentos en la orquesta (*v. gr.*, violines 1 y 2 en pizzicato, véase ejemplo No. 3).

Andantino

Violín

Piano

1. Introducción, cc. 1-12.

p

2. Inicio de sección A, cc. 13-21.

The image displays a musical score for a chamber piece, consisting of three systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic for the vocal line and a pianissimo (*pp*) dynamic for the piano accompaniment. The second system features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a slur and a fermata. The third system includes a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a slur and a fermata. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

3. Recapitulación de a1, cc. 35-44.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a complex, fast-moving melodic line in the treble clef, with a more static accompaniment in the grand staff. The second system continues this melodic line, which becomes more rhythmic and repetitive. The third system features a long, sustained melodic line in the treble clef, with a simple accompaniment in the grand staff. The fourth system shows a melodic line in the treble clef that ends with a fermata, followed by a section marked 'ritando' (ritardando) in the grand staff. The fifth system shows a melodic line in the treble clef that ends with a fermata, followed by a section marked 'ritando' in the grand staff.

4. Sección C (cc. 75-89) e inicio de recapitulación de A (c. 89), cc. 75-89.

The image displays a musical score for the final of a coda, spanning measures 109 to 118. The score is written for a single melodic instrument (likely violin or flute) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melodic line begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes ascending to E5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score concludes with a fermata over the final measure, which contains a half note G4. The piano part ends with a final chord in the right hand and a half note G2 in the left hand.

5. Final de la coda, cc. 109-118.

Cuarteto en Fa sostenido menor,
Op. 21

Cuarteto en Fa sostenido menor, Op. 21

Para dos violines, viola y violonchelo

Instrumentación:	Cuarteto de cuerdas: violín 1, violín 2, viola, violonchelo.
Tonalidad:	Fa sostenido menor.
Dedicatoria:	-
Editor:	Inédito.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	1882.
Año de edición:	-

I. Andante – Allegro vivace	II. Adagio	III. Scherzo: Allegro	IV. Finale: Presto
Fa sostenido menor	Re mayor	La mayor	Fa sostenido menor
Sonata con recapitulación incompleta.	ABA' – Coda	ABA' – Trío – ABA'	Introducción – ABCB' – Coda

La obra pertenece a la etapa estudiantil de Castro y fue escrita un año antes de terminar su formación en el Conservatorio. Esto explica la recurrencia a determinados procedimientos un tanto academicistas como podría ser el apego al esquema habitual del cuarteto en cuatro movimientos.

Por otra parte, el análisis revela la presencia de estructuras con secciones muy fragmentarias al interior. Asimismo, se observa cierta desproporción en la longitud de los grupos temáticos en las estructuras con planteamientos sonatísticos. En el primero y cuarto tiempos se tiene una forma sonata con recapitulación incompleta en ambos casos: sin tema secundario en el primer tiempo y sin tema principal en el cuarto. Quizá en una pretendida búsqueda de originalidad, el compositor se desplaza por regiones tonales atípi-

cas y algunas veces mediante procesos modulatorios poco ortodoxos y por momentos un tanto dubitativos.

Una característica propia de las obras de juventud de Castro presente en este cuarteto son los abundantes pasajes con tratamiento imitativo, en los cuales el compositor se limita a realizar las entradas escalonadas de las distintas partes para poco después orientarse hacia una escritura más bien acordal, es decir, sin llegar a realizar un desarrollo estrictamente contrapuntístico como en el caso de una fuga.

Durante gran parte de la obra las tesituras de los instrumentos se mantienen muy próximas entre sí, por lo que su sonoridad no se aparta del registro central. Es notoria la predominancia del violín primero, que tiene abundantes pasajes dialogados con el violonchelo, realizando los instrumentos restantes el relleno armónico, como queda claramente manifiesto desde la introducción del primer movimiento (ejemplo 1).

El segundo movimiento, *Adagio*, es el centro lírico de la obra y su carácter reviste todo el espíritu de una romanza italiana. Aquí se nos presenta el compositor cuya vena melódica —tanto en sus títulos operísticos como en la música para piano solo— fue siempre encomiada por la prensa¹³¹.

En general se observa un escaso uso de los recursos idiomáticos propios de los instrumentos del cuarteto, como dobles cuerdas y armónicos, así como nulas indicaciones relativas a golpes y efectos de arco como *pizzicato*, *col legno*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *staccato volante*, *spiccato*, *sautillé*, por citar algunos.

¹³¹ Por cuestiones de espacio me limito a citar solamente algunas referencias periodísticas: *El Monitor Republicano* del 8 de abril de 1885, *La Patria Ilustrada* del 9 de agosto de 1885, *El Tiempo* del 17 de diciembre de 1893, *El Mundo* del 11 de junio de 1901. *El Imparcial* del 19 de febrero de 1905 reproduce el siguiente extracto de *L'Indépendance Belge*: “El señor Castro hace cantar siempre la música que compone tanto para el piano como para la orquesta: todo lo que produce es esencialmente melodioso [...]”. De igual manera *La Patria* del 1 de diciembre de 1906 exalta las dotes melódicas del compositor.

I. Andante. Allegro vivace

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Andante			
[Introducción]		1-7	Fa sostenido menor [de I a I], tratamiento imitativo a dos partes [Vc.-Vla.; Vc.-Vl. 2; Vc.-Vl. 1].
		8-22	Fa sostenido menor [de I a I], melodía acompañada; diálogo entre las líneas extremas: Vl. 1-Vc.
		22-38	Fa sostenido menor [de I a I], análogo a los cc. 1-7.
Allegro vivace			
EXPOSICIÓN			
Grupo temático A	a1	39-77	Fa sostenido menor [de IV a I].
	a2	77-95	Fa sostenido menor [de I a I], con citas de a1.
Grupo temático B	b1	95-127	Fa sostenido menor a La menor [de I a III].
DESARROLLO			
		127-203	La menor – Fa menor – Fa sostenido menor. Material nuevo y citas de a2 (cc. 147 y ss.), de b1 (cc. 167 y ss.), a1 incompleto (cc. 183 y ss.).

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
RECAPITULACIÓN			
Grupo temático A	a1	203-243	Fa sostenido menor [de I a IV].
	a2	243-258	Fa sostenido menor [de I a I].
	a1	258-274	Cita incompleta de a1 [de I a I].
Coda	Coda 1	274-287	Con citas de a1.
	Coda 2	287-294	

The image displays two systems of musical notation for a chamber ensemble. The first system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *f* and *pizz.* (pizzicato), along with performance instructions like *arco* (arco) and *[5^{ma}]* (5th position).

1. Introducción, cc. 1-14.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Allegro vivace

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

2. Inicio de sección A, cc. 39-48.

The image displays two systems of musical notation for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first system shows the initial measures of the piece, with the Violin I part starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Violin II part begins with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The Viola part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The Cello part begins with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The second system continues the piece, with the Violin I part starting with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The Violin II part begins with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The Viola part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The Cello part begins with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4.

3. Inicio de sección B, cc. 95-107.

II. Adagio

Estructura formal	Material temático	Compás	Región armónica
A	a1	1-14	Re mayor [de I a I], melodía acompañada: línea principal en Vl. 1.
	a2	16-21	Re mayor [de VI a I]
	a3	22-29	Re mayor [de $\#I_{dis7}$ a I]
	a4	30-39	Re mayor [de $\#I_{dis7}$ a I], derivado de a3
B	b1	39-47	Re menor [de I a I], rítmicamente derivado de a3
	b2	47-52	Re menor hacia el V de Do; descenso cromático en el bajo (Re-Sol)
	b3	53-62	Do mayor – menor hacia Re mayor; descenso cromático de acordes de séptima disminuida cc. 60-61 y recuperación de la tonalidad original; diálogo entre Vl. 1 y Vc.
A'	a1	63-76	Re mayor [de I a I]
	a2	78-83	Re mayor [de VI a I]
	a3	84-91	Re mayor [de $\#I_{dis7}$ a I]
	a4	92-101	Re mayor [de $\#I_{dis7}$ a I]
Coda		102-114	Re mayor [de IV a I]

Adagio

The image displays a musical score for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is divided into three systems, covering measures 1 through 14. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Violin I part begins with a melodic phrase, while the other instruments provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The Cello part features a long, sustained note in the first measure of each system.

4. Inicio de sección A, cc. 1-14.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system is marked with the instruction *accel. e cresc.* and the second system with *al tempo*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

5. Sección A: inicio de a3, cc. 22-29.

The image displays a musical score for a chamber ensemble, specifically measures 39 through 46. The score is arranged in two systems, each containing four staves. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I part features a melodic line with some rests and a final flourish. The Violin II, Viola, and Cello parts provide a rhythmic accompaniment, primarily consisting of eighth-note patterns. The word 'pizz.' (pizzicato) is written above the Violin II and Cello staves in the first measure of each system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

6. Inicio de sección B, cc. 39-46.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The first system shows the initial four measures. The second system continues the piece, with the Violin I part featuring a trill in the second measure. The third system concludes the section, with the Violin I part ending with a trill and a fermata, and the other instruments marked 'pizz.' (pizzicato) in the final measure. The score includes various musical notations such as stems, beams, slurs, and dynamic markings.

7. Coda, cc. 102-114.

III. Scherzo

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	La mayor [de I a I]
	a2	9-12	La mayor [de I a II]
	a3	13-20	Sol mayor a La [VII-I]
B	b1	20-29	La mayor [de I a I]
	b2	29-41	La mayor [de I a I]
A'	a1	41-48	La mayor [de I a I]
Poco meno [Trío]	c1	49-66	Do sostenido mayor cc. 67-73 modulación al V de la tonalidad original
A	a1	74-81	La mayor [de I a I]
	a2	82-85	La mayor [de I a I]
	a3	86-93	Sol mayor a La [VII-I]
B	b1	93-102	La mayor [de I a I]
	b2	102-111	La mayor [de I a I]
A'	a1	111-120	La mayor [de I a I]

En la partitura autógrafa, en la recapitulación de a3 (cc. 86-93), por una errata se omiten los primeros cuatro compases del tema, esto es, los correspondientes a los cc. 13-16 de la exposición. En la numeración de compases se ha tomado en cuenta este error por lo que los números aquí presentados se ajustan a la inserción del material omitido.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Allegro

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

8. Inicio de A, cc. 1-8.

The image displays two systems of musical notation for a chamber ensemble. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in treble clef for Violin I and II, and bass clef for Viola and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes tied across measures. The first system shows the beginning of section B, measures 20-29.

9. Inicio de sección B, cc. 20-29.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Poco meno

Violin I
ppp

Violin II
ppp

Viola
ppp

Cello
ppp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

10. Trío, cc. 49-66.

IV. Finale. Presto

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-13	Fa sostenido menor [de VI a V], escritura vertical acordal
A	a1	14-27	Fa sostenido menor [de I a I], escritura polifónica con entrada de las voces ascendiendo del grave al agudo.
	a2	28-41	Fa sostenido menor [de VI a I]
B [Poco meno]	b1	42-57	Fa sostenido menor [de I a VI], melodía acompañada: línea principal en Vl. 1.
	b2	58-73	Fa sostenido menor [de IV a I]
C	c1	73-92	Fa sostenido menor [de I a V], escritura imitativa
B'	b3	93-111	Fa sostenido menor [de I a III]
Coda		112-130	Fa sostenido menor [de III a I], concluye en modo mayor, escritura vertical acordal

The image displays a musical score for the introduction of a piece, spanning measures 1 through 13. The score is arranged in three systems, each containing four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) shows a steady rhythmic pattern with quarter and eighth notes. The second system (measures 5-8) introduces a triplet of eighth notes in the Violin I part. The third system (measures 9-13) features a melodic line in the Violin I part with a fermata over the final note, while the other instruments provide harmonic support.

11. Introducción, cc. 1-13.

The image displays three systems of musical notation for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The first system shows the initial measures, with the Violin I and II parts mostly resting. The second system shows the instruments entering with various rhythmic patterns. The third system features a prominent melodic line in the Violin I part, which is mirrored in the Violin II, Viola, and Cello parts, all connected by long, sweeping slurs.

12. Inicio de sección A, cc. 14-27.

Poco meno

The image displays two systems of a musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Poco meno'. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 42-49) shows the Violin I part with a melodic line of quarter notes, the Violin II part with a rhythmic pattern of eighth notes, the Viola part with a melodic line of quarter notes, and the Cello part with a bass line of half notes. The second system (measures 50-57) continues the same parts, with the Cello part ending on a whole note in the final measure.

13. Inicio de sección B, cc. 42-49.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

14. Inicio de sección C, cc. 73-92.

*Romance pour Violon
avec accompagnement
de Piano, Op. 21*

Romance pour Violon avec accompagnement de Piano, Op. 21

Instrumentación:	Violín y piano.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	118 cc.
Estructura formal:	Introducción – ABA'B' – Coda. [Sonata sin desarrollo].
Dedicatoria:	À mon ami Joseph White.
Editor:	Henry Lemoine & Cie., París.
Grabador:	Paris, Imp. A. Chaimbaud & Cie.
Número de plancha:	19744 HL.
Año de composición:	1904.
Año de edición:	1904.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Sol mayor
A	a1	3-18	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	19-34	Sol mayor [de I a I], melodía a la octava
B	b1	35-42	Re mayor [de I a VI]
	b2	43-49	Re mayor [de VI a IV ₇] en el piano, derivado de b1
	b3	49-66	De Do menor al V ₇ de Sol mayor
A'	a3	67-82	Sol mayor [de I a II ₇], concluye en el V ₇ de Re mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B'	b4	83-86	De Re mayor a Sol menor
	b5	87-99	De Sol menor a Sol mayor
Coda	Coda 1	99-106	Sol mayor [de I a V ₇], con citas de a1
	Coda 2	107-118	Con citas de a1

La obra está dedicada a su primer intérprete, el violinista cubano de origen francés José Silvestre White Laffite (1836-1918), quien la estrenó en París el domingo 10 de abril en el Teatro Víctor Hugo dentro del ciclo de Conciertos Le Rey, en versión para violín y orquesta.

La partitura orquestal se encuentra perdida, conservándose únicamente en el archivo particular del Sr. Germán Castro Herrera (1930) un juego de partichelas instrumentales que permite configurar la siguiente plantilla: Flauta 1 y 2, Oboe 1 y 2, Clarinete en La 1 y 2, Fagot 1 y 2, Corno en Fa 1, 2, 3 y 4, Trombón 1, 2 y 3, Timbales Sol y Re, Arpa y quinteto de arcos (2.2.2.2.-4.0.3.0.-Harp.-Str.). Además de la ausencia de trompetas, faltan los folios 2 y 3 de la parte de Cornos en Fa 1 y 2.

En comparación con las otras dos piezas para violín y piano conservadas¹³², esta demuestra un planteamiento camerístico mucho más depurado. En primera instancia, la escritura violinística presenta mayor explotación de las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento, explorando prácticamente toda la amplitud de su diapason. Por su parte el acompañamiento pianístico reviste cierto interés en su elaboración. Se escuchan pequeñas células melódicas en la mano derecha, así como una interesante variedad textural: arpeggios, exposición de materiales temáticos reforzados en octavas, líneas melódicas en el bajo, sutiles variaciones en los dise-

¹³² Me refiero a la juvenil *Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de orquesta o piano*, Op. 17 (1882, inédita) y a la *Mélo die pour Violon avec accompagnement de Piano*, Op. 35 (s/f, ed. posth, 1908).

ños del acompañamiento para evitar la monotonía (como en el inicio de a2 en el c. 19 con relación al c. 1 o la recapitulación del mismo material en A' en el c. 67) y diálogos entre el violín y determinadas voces del piano.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It is marked "Mod. rto con moto". The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature, marked "Moderato con moto". The score consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano dynamic (p). The second system includes a crescendo (Cresc.) marking. The third system includes a diminuendo (Dimin.) marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

1. Introducción (cc. 1-2) e inicio de A (cc. 3-13), cc. 1-13.

Un poco animato

Un poco animato

p

Cresc.

Cresc.

f

Cresc.

Espressivo

2. Inicio de sección B (b1, cc. 35-43; b2, cc. 43-46, con melodía en piano), cc. 35-46.

rallent.

Tempo 1º

Tempo 1º

p

pp

p

3. Final de b3 (c. 66) e inicio de A' (a3, cc. 67-71), cc. 66-71.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with the instruction "scantine" above the vocal line. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction "cantando con espress.". It features a melodic line in the right hand and a more active bass line.
- System 2:** Continues the piano part with a mezzo-forte (*f*) dynamic and the instruction "espress.". It includes a "Dimin." (diminuendo) instruction towards the end of the system.
- System 3:** Features a very soft (*pp*) dynamic with the instruction "molto legato" in the vocal line. The piano part is marked "pp molto legato" and includes a "m. r." (ritardando) instruction.
- System 4:** Continues the piano part with a piano (*pp*) dynamic, followed by a pianissimo (*ppp*) section. It includes a "m. r." instruction and a "ppp" dynamic marking.

4. Coda con material de al en el registro central del piano (cc. 99-106) y en el violín (cc. 107 y ss.), cc. 99-118.



*Mélodie pour Violon
avec accompagnement
de Piano, Op. 35*

*Mélodie pour Violon avec accompagnement
de Piano, Op. 35*

Instrumentación:	Violín y piano.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	49 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	223.
Año de composición:	1900.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-15	Sol mayor [de I a V ₇]
		16-17	Compases de unión: modulación por ascenso cromático en el bajo de Re a Fa natural.
B	b1	18-33	Inicia en Si bemol mayor [III grado descendido de Sol mayor] y concluye en el V ₇ .
A'	a1	34-49	Inicia en Sol mayor, con modulación al III grado descendido y retorno a la tonalidad original.

Podría considerarse esta *Mélodie* como hermana pequeña de la *Romance pour Violon avec accompagnement de Piano, Op. 21*, pues evidentemente se trata de una obra de menores pretensiones.

Presenta una estructura ternaria ABA' en la cual el material temático de la sección central proviene directamente de A. Así pues, más que existir un contraste temático se produce un contraste tonal, ya que la sección B inicia en el III descendido de la tonalidad original, esto es Si bemol mayor.

La parte del violín no plantea grandes demandas técnicas: se orienta más bien al lirismo y la expresividad en el fraseo. La melodía es de carácter eminentemente vocal en la que el uso de dobles cuerdas es mínimo (cc. 23, 24 y 26). El acompañamiento consiste en ondulantes arpeggios repartidos en ambas manos; por su propia escritura resulta sumamente cómodo y recrea una sonoridad de una sutileza casi velada que realza la línea melódica del solista.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top staff is for the Violin, marked 'VIOLON.' and 'Andantino. poco espress.'. The bottom two staves are for the Piano, marked 'PIANO.' and 'ppp'. The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of section A, measures 1-9. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The violin part features a melodic line with long, expressive slurs. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords in both hands, creating a delicate texture.

1. Inicio de sección A, cc. 1-9.

2. Sección B, cc. 18-23.

3. Recapitulación de A, cc. 34-36.

CAPÍTULO III

CONCIERTOS PARA SOLISTA
Y ORQUESTA



*Concerto pour piano
avec accompagnement
d'Orchestre, Op. 22*

A MONSIEUR CARL REINECKE

CONCERTO

POUR

PIANO AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE

PAR

RICARDO CASTRO

op. 22

PARTITION D'ORCHESTRE PRIX NET M. 8.
PARTIES SÉPARÉES D'ORCHESTRE " M. 12.—

PIANO PRINCIPAL, AVEC RÉDUCTION DE L'ORCHESTRE POUR SECOND PIANO, PRIX NET M. 6.—

POUR L'EXÉCUTION IL FAUT DEUX EXEMPLAIRES

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Cartel del *Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre*, Op. 22.



Amberes: Gare Centrale (circa. 1904, colección privada del autor).



Amberes: Jardin Zoologique. Entrée. Bâtiment d'Administration (circa 1904, colección privada del autor).



Amberes: Jardin Zoologique. Palais de Fêtes. Salle des Marbres (circa 1904, colección privada del autor).



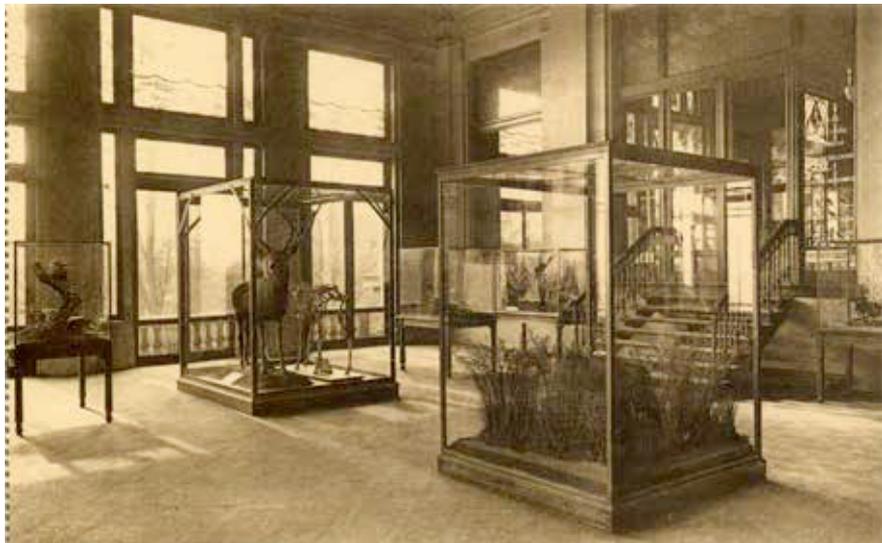
Amberes: Jardin Zoologique. Palais de Fêtes. Restaurant Five o'clock (circa 1904, colección privada del autor).



Amberes: Jardin Zoologique. Palais des Fêtes. Salle d'Escalier (circa 1904, colección privada del autor).



Amberes. Jardin Zoologique. Palais des Fêtes et grande Orgue (circa 1904, colección privada del autor).



Amberes: Jardin Zoologique. Paller du Musée d'Histoire Naturelle (circa 1904, colección privada del autor).



Amberes: Jardin Zoologique. Restaurant-Terrasse (circa 1904, colección privada del autor).



Amberes: Jardin Zoologique. Salle de Café (circa 1904, colección privada del autor).



Amberes: Palais des Fêtes au Jardin Zoologique (circa 1904, colección privada del autor).

*Concerto pour piano avec accompagnement
d'Orchestre*, Op. 22¹³³

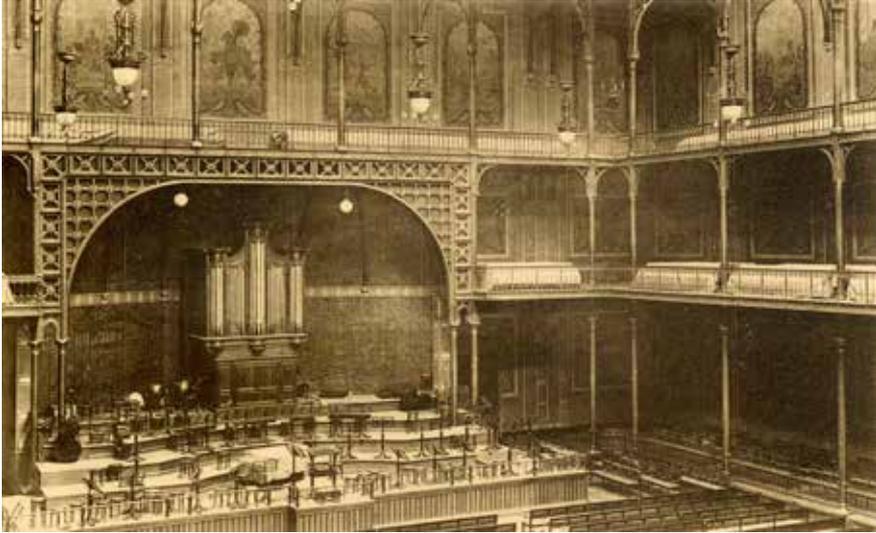
Estreno y recepción

Compuesto durante la primera mitad de 1904, el *Concierto* fue estrenado por el autor el 28 de noviembre del mismo año en la Grande Salle del Palais des Fêtes del Jardín Zoológico de Amberes bajo la dirección de Edward Keurvels (1853-1916). En la misma velada se estrenó el *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre*, interpretado por Marix Loehvenson (1880-1943)¹³⁴, a su vez dedicatario de la obra. También se tocó la *Romance pour violon avec accompagnement de piano*, Op. 21, el *Menuet pour Orchestre d'Archets*, Op. 23 y algunas selecciones de su ópera *Atzimba*¹³⁵.

¹³³ Una primera aproximación analítica a esta obra la realicé en mi tesis doctoral *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907). Vida y obra*. Ramón Sobrino Sánchez (dir.). Universidad de Oviedo, 2013. Fruto de posteriores investigaciones, publiqué en 2021 el artículo "El Concierto para piano, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro (1864-1907): contextualización histórica y aproximación analítica" en *Diagonal. An Ibero-American music review*. Vol. 6, No. 1. University of California Riverside, 2021, pp. 1-39. Esta ficha retoma elementos de ambas etapas de la investigación.

¹³⁴ "Le Concert Castro a Anvers". *L'Independance Belge*. Bruselas, 31 de diciembre de 1904.

¹³⁵ "Muziek". *Gazet van Antwerpen. Volksdagblad*. Amberes, 29 de diciembre de 1904.



1. Grande Salle del Palais des Fêtes del Jardín Zoológico. Escenario y patio de butacas. (Colección privada del autor).

La revisión exhaustiva de la literatura pianística mexicana demuestra que el Op. 22 de Castro constituye el primer concierto para piano y orquesta escrito por un mexicano¹³⁶. Esta afirmación es corroborada a su vez por Pareyón, que en la voz dedicada al piano en su *Diccionario Enciclopédico de Música en México* menciona además un concierto inconcluso y perdido de Melesio Morales (1838-1908) compuesto durante la década de 1870¹³⁷. Sin embargo, la partitura o esbozos que pudieran pervivir no han sido lo-

¹³⁶ El primer concierto para piano y orquesta de un compositor americano es de la autoría del estadounidense Edward Alexander MacDowell (1860-1908). Su Primer concierto para piano en La menor, Op. 15, dedicado a Franz Liszt, fue compuesto en Frankfurt en 1882 y publicado por Breitkopf und Härtel en 1884. Al igual que el Op. 22 de Castro, el Op. 15 de MacDowell fue escrito, estrenado y publicado en Europa. Por otra parte, no debe omitirse la mención de un Grande concierto de clave obligado a toda orquesta compuesto por Manuel Antonio del Corral, músico nacido en Logroño, España en 1790 y afincado en Nueva España hacia finales de 1808. Independientemente del lugar que pudiera tener esta obra en la historia del repertorio para tecla en nuestro país, se trata de una composición que no es para piano y de un autor que tampoco es mexicano. Véase: Del Corral, Manuel Antonio. *Andante con variaciones para piano-forte*. Ricardo Miranda (pról. y ed.). México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1998.

¹³⁷ Pareyón, G., *Diccionario Enciclopédico de la Música...*, p. 831.

calizados¹³⁸, y según el pianista y crítico musical Lázaro Azar Boldo (1964), dicha partitura “nadie la ha visto”¹³⁹. En la voz correspondiente al concierto en el contexto mexicano, Pareyón también refiere que el primer concierto para piano y orquesta escrito por un mexicano es el de Castro¹⁴⁰. Por su parte, Díaz Cervantes afirma de igual manera que Castro es “el primer compositor mexicano en escribir un concierto formal para gran orquesta sinfónica y piano”¹⁴¹. Efectivamente, la formación y oficio compositivo de Castro, así como su absoluto dominio del teclado, le permitieron trascender el contexto de la música de salón para aficionados para abordar con suma solvencia obras de gran formato. Ciertamente el hecho de haber sido escrito y estrenado en 1904 revela una tardía asimilación del género.

Dedicado a Carl Reinecke (1824-1910), el concierto fue editado en 1906 por la casa Friedrich Hofmeister de Leipzig, tanto la partitura orquestal y partes instrumentales como la reducción para dos pianos. La plantilla requiere: pícolo, 2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornos, 2 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, timbales, triángulo, bombo, platillos, cuerda [3(3^o picc.).2(c.i.).2.2-4.2.3.1-T + 3-cu].

La obra se articula en tres movimientos: I. Allegro moderato, II. Andante y III. Polonaise: Allegro moderato.

¹³⁸ En caso de existir tal Concierto de Melesio Morales, su factura estaría lejos del alto nivel y refinado pianismo de Castro, puesto que Morales no era pianista virtuoso sino más bien un reputado compositor operístico. En su obra pianística se observa una gran recurrencia a la textura de melodía acompañada invariablemente de figuraciones belcantísticas con escasos y predecibles pasajes virtuosísticos. Por tanto, su escritura está más próxima al mundo lírico que al arte pianístico trascendental.

¹³⁹ Lázaro Azar Boldo (Campeche, México, 1964). Pianista, conferenciante, periodista, coleccionista y crítico musical. Ha realizado una continua labor de documentación e investigación de la música para piano, en especial de compositores poco conocidos o difundidos. Creó el sello Clásicos Mexicanos de la compañía Prodisc, para la cual ha realizado más de cien discos compactos que han merecido el reconocimiento de la crítica especializada. Conferencista de la Orquesta Sinfónica Nacional desde 1994 y colaborador de diversas revistas especializadas (*Pauta*, *ProÓpera* y *L'Orfeo*). Desde 1998 es columnista del periódico Reforma de la Ciudad de México y a partir de 2002 y hasta la fecha, presidente de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. (Lázaro Azar Boldo. Comunicación personal, 18 de septiembre de 2019).

¹⁴⁰ Pareyón, G., *Diccionario Enciclopédico de la Música...*, p. 259.

¹⁴¹ Díaz Cervantes, E., *Ricardo Castro. Genio...*, p. 246.

A Monsieur CARL REINECKE.
Concerto
pour Piano avec accompagnement d'Orchestre.

Exécuté pour la première fois aux Concerts de la Société Royale d'Anvers par l'Auteur.

I.

RICARDO CASTRO, Op. 22.

Allegro moderato. (♩ = 80.)

Piano Principal.

Allegro moderato. (♩ = 80.) Haut. et Cor Angl.

Réduction de l'orchestre.

Quintet

Flut.

2. Castro: *Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre*, Op. 22. Reducción para dos pianos.

La prensa belga (tanto la publicada en francés como en flamenco) y parisina se ocuparon del estreno del *Concierto*. La *Gazet van Antwerpen* publicó que “el compositor-intérprete encantó a todos con su dignidad y su perfecta concepción de matices. Especialmente su Polonaise fue aclamada fervorosamente y le proporcionó un merecido retorno a recibir más aplausos”¹⁴². Más detalles aporta el crítico de *L'Independance Belge*, quien ensalza la inspiración melódica del compositor y distingue a su vez “dos maneras” en la obra de Castro, y considera que su *Concierto* pertenece “a la primera manera”:

El señor Castro hace cantar siempre la música que compone tanto para el piano como para la orquesta: todo lo que produce es esencialmente melodioso. Su *Concierto para piano* que tocó él mismo con virtuosidad amable y graciosa, pertenece al Castro de la primera manera, que no es la mejor. Nos

¹⁴² “Concert in den Dierentuin”. *Gazet van Antwerpen*. Amberes, 30 de diciembre de 1904.

pareció encontrar allí una reminiscencia de *La Mort d'Ase* [de *Peer Gynt*] de Grieg¹⁴³.

Le Guide Musical se refirió al concierto como “una obra con grandes bellezas y dificultades, pero con una generosa fuente de inspiración; el señor Castro lo abordó con maestría y la sala le dio una larga ovación”¹⁴⁴. *La Federación Artística* calificó la interpretación como “magistral” y a la obra la consideró “intrépida y lucida que se resuelve en una delirante polonesa”¹⁴⁵. También resulta de interés la valoración póstuma de José Antonio Alcaraz (1938-2001), quien encontró en la obra “innegables virtudes musicales intrínsecas” y al calificó como “un producto artístico” digno de “exhumarse”:

En general, la materia sonora, como la orquestación, es brillante, llena de rasgos espectaculares, ocasionalmente exuberantes hasta llegar precisamente al punto en que se rozan con lo sobrecargado, pero sin invadir definitivamente el terreno de lo aparatoso. [...] Contiene suficientes atractivos y rasgos característicos como para situarse en el umbral del repertorio trascendente, sin transponerlo precisamente a causa de aquello que es su pérdida y su gloria: el encanto hiperbólico¹⁴⁶.

¹⁴³ “Le Concert Castro a Anvers”. *L'Indépendance Belge*. Bruselas, 31 de diciembre de 1904.

¹⁴⁴ “Correspondances. Anvers”. *Le Guide Musical*. París, 8 de enero de 1905.

¹⁴⁵ Campa, Gustavo E. “Ricardo Castro” en *Críticas Musicales*. Felipe Pedrell (pról.). París, Librería Paul Ollendorff, 1911, p. 348.

¹⁴⁶ Alcaraz, José Antonio. “Ricardo Castro: concierto para piano” en *En una música estelar*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1987, p. 39.

Análisis musical

Primer movimiento. Allegro moderato. Tonalidad principal:
La menor

Estructura formal		Material motívico	Compás	Contexto armónico
Introducción		MG1 y MG2	1-8	La menor [I - IV]
A	a1	MG1 y MG2	9-16	IV - V ₇ [de La menor]
	Ritornello	MG1 y MG2	17-24	I - V ₇ [de Fa mayor]
	a2	MG1 y MG2	25-32	Fa mayor - Do mayor
B	b1	MG2	33-40	Do mayor
	b2	MG2	41-52	La mayor - Do sosteni- do mayor - Fa mayor [Mi sostenido mayor]. [Tres modulaciones consecutivas a distan- cia de tercera mayor]
	b3	MG1	53-66	La menor
Ritornello orquestal		MG1 y MG2	67-73	La menor - Mi mayor
A	a1	MG1 y MG2	74-81	Mi mayor - La menor
	Ritornello	MG1 y MG2	82-89	La menor - Sol bemol mayor [Fa sostenido mayor]
	a2	MG1 y MG2	90-97	Sol bemol mayor - V ₇ de La mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal		Material motivico	Compás	Contexto armónico
B	b1	MG2	98-105	La mayor
	b2	MG2	106-122	La mayor – Fa sostenido mayor – Si bemol mayor [La sostenido mayor] – Re mayor [Do doble sostenido mayor]. [Tres modulaciones consecutivas a distancia de tercera mayor]
Cadencia		MG1	121-136	Mi bemol menor – Sol bemol mayor – Fa sostenido mayor

La estructura general de la obra responde a un planteamiento cíclico análogo al utilizado en obras como la *Sonata en Si menor*, S. 178 (1852-53) de Franz Liszt, la *Sonata en La mayor para violín y piano* (1886) de César Franck, la *Tercera Sinfonía en Do menor*, Op. 78 (1886) de Camille Saint-Saëns o la *Sexta Sinfonía en Si menor*, Op. 74 (1893) de Piotr Ilyich Tchaikovsky.

En el primer movimiento, el material temático presentado en la introducción será recapitulado en tres ocasiones de manera literal y en todos los casos tiene función modulante. El mismo tratamiento recibe la parte A, aparecida igual número de veces en las que el piano es solista, sin acompañamiento orquestal y con una escritura virtuosística con carácter cercano a la improvisación. Por su parte, en las secciones b1, b2 y b3 sí se produce un desarrollo temático con escritura concertante entre el piano y la orquesta.

La introducción presenta los dos motivos generadores (MG1 y MG2) a partir de los cuales surge la totalidad de los temas del concierto. El MG1 es un pentacordo construido desde el IV grado alterado de La menor: una sucesión de cinco notas as-

centes por grados conjuntos cuyas notas extremas se encuentran a distancia de tritono (Re sostenido – Mi – Fa doble sostenido – Sol sostenido – La). El MG1 se vincula a la idea de movimiento lineal ascendente por grados conjuntos:

3. Motivo generador 1, cc. 1 y 2.

El MG2 consiste en las notas del acorde de séptima disminuida construido sobre el tercer grado ascendido, en el cual se encuentran dos tritonos (Do sostenido – Sol y Mi – Si bemol). A lo largo de la obra este acorde podrá ser realizado sobre otros grados de la escala y presentado en sus distintas inversiones. El MG2 se relaciona a su vez con la idea del arpeggio:

4. Compases 6-8. Motivo generador 2 en la última parte del c. 8.

El MG2 se presenta en el c. 8 como una prolongación derivada del MG1. La nota pedal presente en los ocho compases de la introducción soporta la armonía de tónica (La menor) y del acorde disminuido con séptima sobre el tercer grado ascendido (aparecido por primera vez en el c. 5), así como del cuarto grado mayorizado (c. 7):

The image displays a musical score for the introduction of a concerto, measures 1-8. The score is in 3/4 time and marked "Allegro moderato. (♩. = 80.)". It features a piano introduction with a bass line marked "pizz." and a treble line marked "Hautb. et Cor. Angl.". The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with a bass line marked "pizz." and a treble line marked "Hautb. et Cor. Angl.". The second system shows the piano introduction with a bass line marked "pizz." and a treble line marked "Hautb. et Cor. Angl.". The third system shows the piano introduction with a bass line marked "pizz." and a treble line marked "Flûtes et Clar.".

5. Introducción, cc. 1-8.

La entrada del piano solo (Maestoso, c. 9), presenta un material melódico que sintetiza tanto el MG1 (ámbito de notas Re-La) y de manera textual las notas del acorde disminuido con séptima del MG2. Es un exordio grandilocuente que en apenas tres compases recorre una importante extensión del teclado del piano, del grave al agudo:



6. Entrada del piano, a1, cc. 9-11.

Iniciada en el IV de la tonalidad principal (acorde de Re mayor), esta primera intervención del solista es de corte virtuosístico e improvisatorio manifiesto en las *fiorituras* que abarcan amplias regiones del teclado, pasajes acordales con bajo en octavas prolongado por el pedal de resonancia, ausencia de compás o sugerencia del mismo. Este pasaje será recapitulado tres ocasiones siempre con función modulante.



7. Final de a1, piano solo, cc. 13-16.

El grupo temático B es notablemente contrastante con las anteriores: b1 con indicación *cantabile* y diálogo entre clarinete solo y piano de carácter lírico. En Do mayor, el material temático proviene del MG2: el acorde disminuido con séptima (esta vez sobre el séptimo grado):

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '8. Sección b1, cc. 33-37', features a piano part with a tempo marking of 'Cantabile. (♩ = 66)' and a dynamic of 'pp'. The piano part consists of a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system, labeled '8. Sección b2', continues the piano part with a tempo of 'Cantabile. (♩ = 66)' and a dynamic of 'molto espressivo e dolcissimo'. It includes a 'clarinet' part (Clar.) and a 'trumpet' part (Tbn.). The piano part in this section is marked 'express.' and features a complex, rapid melodic passage in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The orchestral parts are indicated by 'Tbn.' and 'Clar.' markings.

8. Sección b1, cc. 33-37.

El material motivico de la sección b2 es la inversión del MG2, en tanto que presenta las notas del acorde disminuido en sentido descendente:

9. Sección b2, cc. 41-42. Tema derivado del MG2, mano derecha del piano, c. 41.

En la sección b2 se utiliza el mismo material temático del MG2, sometido a una serie de modulaciones a distancia de tercera mayor, desde La mayor (cc. 45 y 46) a Do sostenido mayor (cc. 47 y 48) y finalmente a Fa mayor (cc. 49 y 50), asumiendo esta última tonalidad como enarmónica de Mi sostenido mayor. La sección b3 interpola el MG1 en el registro grave del piano con el acorde disminuido con séptima asociado al MG2 en el agudo, para resolver posteriormente en un pasaje de octavas derivado del MG1:

10. Sección b3, cc. 53-55. Interpolación de material derivado del MG1 y MG2.

La recapitulación es canónica en tanto que retoma los materiales presentados en la tónica. El primer pasaje del solista concluye en la dominante con séptima de la tonalidad principal. Nuevamente es presentado de manera íntegra el ritornello orquestal, que como en todos los casos es iniciado en La menor, para luego

apartarse de la tónica: esta ocasión hacia Sol bemol mayor (Fa sostenido mayor). Inmediatamente después se realiza una última recapitulación de la parte pianística (A, cc. 90-97), que concluye en la dominante de La mayor. El grupo temático B también es recapitulado en tónica, pero abreviado: se presentan únicamente las secciones b1 y b2; b3 es sustituido por una cadencia escrita.

11. Recapitulación de b1, cc. 98-100.

La recapitulación de b2 (Più mosso, cc. 106-122) se inicia en La mayor y su material temático es el mismo derivado del MG2; la modulación a distancia de terceras también se mantiene, esta vez de Fa sostenido mayor (cc. 110-111) a Si bemol mayor (La sostenido mayor, cc. 112-113) y Re mayor (Do doble sostenido mayor, cc. 114-115). En el c. 122 comienza una breve *cadenza* escrita construida con citas del material melódico de b1 (a su vez relacionado con el MG2). Es un pasaje de transición relativamente breve (cc. 122-127), con una extensión menor a la del pasaje solista inicial del piano (A) y técnicamente menos complicado.



12. Cadenza, cc. 122-127.

El primer tiempo finaliza con un pasaje de transición (Moderato, cc. 128-136) que prepara la tonalidad del siguiente movimiento, que es atacado sin pausa. Después de un ascenso (cc. 128-130) se produce la reiteración del acorde de dominante con séptima de Si mayor (cc. 131 y ss.), con una textura polifónica a cuatro voces en el registro central del teclado:

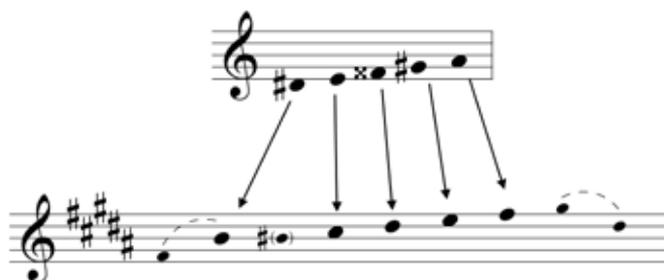


13. Transición cc. 128-136.

Segundo movimiento. Andante.
Tonalidad principal: Si mayor

Estructura formal		Material motivico	Compás	Contexto armónico
Introducción		MG1	1-8	Si mayor
A		MG1	9-25	Si mayor – Sol sostenido menor
B Prolongación		MG1	26-39	Si mayor
		MG1	39-47	Si mayor – V ₇ de la
C	c1	MG1	48-55	La menor
	c2	MG1	56-62	La menor
	c3	MG1	63-79	La menor – V ₇ de Si
Enlace			79-86	Prolongación de la V ₇ de Si
A'		MG1	87-102	Si mayor
Coda Codetta		MG1	102-109	Si mayor
		MG1	110-113	Si mayor

Todos los temas de este segundo movimiento derivan del MG1 (idea de movimiento lineal ascendente; pentacordo construido desde la tónica, Si mayor):



14. Tema principal derivado del MG1.

La introducción muestra el empleo del MG1, en el cual la nota Fa sostenido se asume como una propulsión hacia la nota Si; Si sostenido es nota de paso que además funciona como embellecimiento cromático; la nota Sol sostenido, también en tiempo débil, es una escapatoria del pentacordo para después retornar al ámbito del mismo:



15. Introducción segundo tiempo, cc. 1-9.

El solista presenta el tema anterior (MG1) en la mano derecha –*cantando con espresione*–, arropado por un patrón de acompañamiento que interpola el acorde de tónica en distintas inversiones con la sexta agregada (nota Sol sostenido con indicación *tenu-to*), lo cual genera una discreta voz ornamental dentro del acompañamiento, confiriéndole además una cierta calidez¹⁴⁷. Durante las secciones A, la línea melódica estará a cargo del piano, con mínimas partes de diálogo con trompas y violines primeros.

¹⁴⁷ Hemos localizado la obra de la cual posiblemente Castro haya tomado este patrón particular: el sexto de los *Douze Grandes Etudes de Concert*, Op. 12 (1864) de Louis Brassin. El acompañamiento de la sección central de la pieza presenta un diseño de acompañamiento muy similar al del Andante del Op. 22. Considérese que el 27 de junio de 1902 en el Teatro Renacimiento, el pianista había causado furor interpretando precisamente una transcripción de Brassin sobre la Mazurka, Op. 33, No. 2 de Chopin. "Notas artísticas. Ricardo Castro". *La Iberia*. México, 28 de junio de 1902.



16. Inicio tema principal segundo tiempo, cc. 10-11.

Hacia el final de A se suceden reelaboraciones de la cabeza del MG1, para concluir en el c. 25 en Sol sostenido menor, relativa de la tonalidad original:



17. Reelaboración del MG1, cc. 18-21.

El tema B a su vez proviene del MG1 invertido, con el intervalo inicial de quinta descendente y no cuarta ascendente como en A:



18. Tema B, inversión del MG1, cc. 26-28.

El final de B se construye con citas de la cabeza de A en el sentido ascendente original; la parte orquestal sostiene un diálogo a manera de eco con la cuerda:

Musical score for piano and violin, measures 32-34. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. The violin part is marked *Violins* and features a melodic line that mirrors the piano's accompaniment.

19. Tema B, reelaboración del MG1, cc. 32-34.

Al concluir en la tónica el tema B se inicia una prolongación con citas de A (MG1) en el acompañamiento con breves diálogos entre solista y orquesta. En el c. 47 se lleva al IV₇ de Si mayor, que es a su vez la dominante con séptima de La menor, tonalidad de la siguiente sección:

Musical score for piano and cor Anglais, measures 39-41. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano). The cor Anglais part is marked *Cor Anglais* and features a melodic line that mirrors the piano's accompaniment. The score includes a section labeled *Quasi cor.*

20. Final de B y prolongación de la tónica, cc. 39-41.

La parte C (*Allegro appassionato*) es una sección central contrastante cuyo material temático está construido con la cita literal del MG1 de la introducción del primer tiempo, con las correspondientes enarmonizaciones¹⁴⁸:



21. Inicio de la sección C (MG1), cc.48-50.

De los cc. 48 a 59 (c1 y c2) el material temático recibe tratamiento de intensificación al ser presentado cada vez a mayor altura, y es prolongado a partir del c. 60. El clímax llega en el c. 63, en el registro agudo del teclado, cuando sobre un acorde del segundo grado descendido de La menor en su primera inversión (acorde napolitano con función estructural) se produce un poderoso descenso de octavas:

¹⁴⁸ Puede afirmarse que esta parte central el segundo movimiento es el eje de todo el concierto a nivel estructural y tonal. Si se toma en cuenta que el primer movimiento está en La mayor, el segundo en Si mayor y el tercero nuevamente en La mayor, el hecho de que las tonalidades de las secciones del segundo movimiento sean las mismas pero en orden invertido (Si mayor, La menor, Si mayor), revela un planteamiento armónico y estructural de gran simetría.

The image shows a musical score for piano and orchestra. The top system is for the piano, with a tempo marking of $(\text{♩} = 84)$ and a dynamic marking of *ff poco più mosso*. The bottom system is for the orchestra, also with a tempo marking of $(\text{♩} = 84)$ and a dynamic marking of *ff poco più mosso*. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the orchestra part consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

22. Culminación e inicio de c3, cc. 63-65.

El pasaje anterior (c. 63) marca el inicio de c3: octavas dialogadas entre el piano y la orquesta. Una nueva culminación se produce en los cc. 73 y 74 con el empleo de un acorde de dominante con novena que resuelve en el V_7 de Si mayor, preparando así la recapitulación de A:

The image displays a page of musical notation for a concerto, specifically measures 70-81. The score is organized into five systems. The first system shows the piano part with a forte dynamic and the instruction 'sempre'. The second system includes parts for Violins, Corsos, and Tubas, also marked 'sempre ff'. The third system features the piano, Flutes Clarinet, Cor Anglais, and Bassoons, with markings for 'marcato' and 'pesante'. The fourth system shows the piano and strings with 'a tempo' markings. The fifth system continues the piano and strings parts.

23. Final de c3 y llegada a la dominante con séptima de Si mayor, cc. 70-81.

Dicha recapitulación inicia en el c. 87, ahora con el tema presentado en la orquesta, mientras que el solista realiza una figuración de embellecimiento que se desgrana del agudo al grave:

24. Recapitulación de A, con el tema en la orquesta, cc. 87 y ss.

En la recapitulación el tema B es omitido, apareciendo en su lugar una prolongación de los materiales temáticos de A. A partir del c. 99 se prepara el clímax definitivo, que ocurre en el compás siguiente sobre el $I_{6/4}$ para resolver finalmente a la tónica en el c. 102.

25. Final de A y clímax, cc. 99-102.

La coda (cc. 102 a 113), al igual que todo el material temático de este movimiento, está construida con el MG1 y tiene dos partes bien diferenciadas. La primera sección es realizada por la orquesta y consiste en la triple cita del tema; en cada ocasión se produce una disminución dinámica mediante la reducción de la plantilla (tutti, cc. 102-103; cuerda, cc. 104-105; madera cc. 106-107). La segunda sección de la coda es un discreto eco en el piano, que realiza una última cita de la cabeza del tema en el registro agudo:

26. Coda, cc. 103-113.

Este movimiento en general constituye una cátedra notable de reelaboración y expansión motívica a partir de materiales muy concisos y elementales (específicamente el MG1). En la recapitulación se observa como se llega a un clímax de gran efecto única-

mente mediante la reelaboración de la cabeza de A. Igualmente, el mismo inciso temático se utiliza en la coda, que en doce compases transita del *fff* al *ppp*, otorgando sentido conclusivo al movimiento. Lo anterior se ilustra con los siguientes ejemplos:

Example 27 shows two staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff begins with a piano (*p e dolciss.*) dynamic and a forte (*f molto espress.*) dynamic, ending with the word "etc."

27. Tema de la introducción, cc. 1-8.

Example 28 shows four staves of music for different instruments. The first staff is for [Orch. + Pno.] with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff is for [Coda] with a forte (*f*) dynamic, a fortissimo (*ff*) dynamic, a *pesante* marking, and a *Tutti marcantissimo* marking. The third staff is for Cor Anglais, Alto, and Gdes. Flûtes et Hautb. with a forte (*f*) dynamic, a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a piano (*p*) dynamic. The fourth staff is for Flûtes, Clar., and [Piano solo 8tr] with a pianissimo (*pp*) dynamic.

28. Expansión motívica a partir de la reelaboración de la cabeza del tema principal (final de la recapitulación, cc. 95-102; coda, cc. 102-113), cc. 95-113.

Tercer movimiento. Polonaise. Allegro moderato.
Tonalidad principal: La mayor

Estructura formal		Material motivico	Compás	Contexto armónico
Introducción			1-4	
A	a1	MG1	5-12	La mayor
	a2	MG1	13-20	La mayor – Do sostenido menor
	a3	MG1	21-28	Mi mayor
	a4	MG1	29-40	Mi mayor – Fa sostenido mayor
Puente			40-44	Modulación por terceras: Fa sostenido – La – Do sostenido – Mi
A	a1	MG1	45-52	Do mayor
	a2	MG1	53-60	Do mayor – Fa sostenido mayor
B	b1	MG2	61-68	Fa sostenido mayor
	b2	MG2	69-77	Modulación por terceras: Fa sostenido – Si bemol [La sostenido] – Re [Do doble sostenido]
Puente		MG1	78-80	Con citas de a1 hacia el V ₇ de Si mayor
Interludio			81-84	Material de la introducción, en Si mayor
A	a1	MG1	85-92	Si mayor
	a2	MG1	93-100	Si mayor – Re sostenido menor
	a3	MG1	101-108	Mi mayor
	a4	MG1	109-120	Mi mayor – Fa sostenido mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal		Material motivico	Compás	Contexto armónico
Puente			120-124	Modulación por terceras: Fa sostenido – La – Do sostenido.
A	a1	MG1	125-132	La mayor
	a2	MG1	133-140	Do Sostenido mayor – La mayor
B	b1	MG2	141-148	La mayor
	b2	MG2	149-157	Modulación por terceras: La – Do sostenido – Fa [Mi sostenido]
Puente			157-163	Con citas de a1 hacia el V ₇ de La.
Cadencia			164	
Coda 1		MG2	165-180	Cita del material del tema B del primer movimiento.
Coda 2		MG1	180-186	Modulación por terceras: La – Do sostenido – Fa [Mi sostenido].
Coda 3			186-191	La mayor.

El acorde final del movimiento precedente (Si mayor) funciona como dominante del acorde inicial de la introducción (Mi mayor). Entre los cc. 1 y 3 se presentan acordes cuyas tónicas describen el acorde de La menor de manera descendente: Mi (c. 1), Do (c. 2) y La (c. 3); en el c. 4 se llega finalmente al acorde de dominante con séptima de La mayor. El conjunto de metales presenta en la introducción el patrón rítmico característico de todo el tercer movimiento:



29. Polonaise: Allegro moderato. Introducción, cc. 1-4.

Aludiendo al estreno del concierto el 28 de diciembre de 1904, el periódico *La Federación Artística* calificó la interpretación como “magistral” al tiempo que consideró a la obra como “intrépida y lúcida que se resuelve en una delirante polonesa” (Campa, 1911, p. 348). El adjetivo “delirante” muy posiblemente responda a la constante reiteración, de manera casi obsesiva, del citado patrón rítmico. Este aspecto le confiere una cierta similitud con la *Polacca brillante* en Mi mayor, Op. 72, J. 268, “L’hilarité” (1819) de Carl Maria von Weber (1786-1826), de la cual Franz Liszt (1811-1886) llegó a hacer sendas versiones para piano y orquesta en 1848 (S. 367) y para piano solo en 1851 (S. 455). Por su parte, la cabeza del tema es muy similar al inicio de la *Polonaise en La mayor*, Op. 40, No. 1, “Militar” (1838) de Frederic Chopin:



30. Temas iniciales de la Polonesa del Op. 22 de Castro y de la “Militar”, Op. 40, No. 1 de Chopin.

Si bien el perfil melódico de ambas piezas resulta similar, no puede hablarse de un caso de intertextualidad consciente (y menos aún de plagio), ya que como se ha demostrado, Castro maneja un planteamiento temático original desde el primer movimiento del concierto: el pentacordo inicial (MG1) y el tema de la polonesa está derivado precisamente de la reelaboración de dicho motivo:



31. Tema principal derivado del MG1.

La identificación de los distintos materiales que integran el grupo temático A supone un sutil ejercicio de análisis motivico, ya que dichos materiales apenas muestran diferencias entre sí en virtud de que todos provienen del MG1 y comparten el mismo patrón rítmico. Para identificarlos con mayor claridad, se especifican sus características a continuación:

a1	Inicia y concluye en el piano, de I a I.
a2	Inicia en la orquesta citando la cabeza de A1 y es retomado por el piano.
a3	Realizado por la orquesta (maderas), con figuraciones ornamentales en el piano; dibujo melódico ascendente.
a4	Realizado por el piano, con ecos en las maderas; dibujo melódico descendente.

En a1 el MG1 se encuentra entre el último tiempo del c. 5 y el primero del siguiente. Castro recurre a una escritura que potencia la sonoridad del piano en su registro medio agudo, interca-

lando acordes de 4 y hasta 5 notas con octavas, escritura que por si misma propicia un ataque desde el antebrazo, favoreciendo la direccionalidad de la mano y afianzando el ataque del acorde siguiente en tiempo fuerte, con lo que se logra un toque incisivo y de gran brillantez:



32. Sección a1, cc. 5-10.

El tema a2 comienza citando la cabeza de a1 en un tutti que es retomado por el piano:

The image shows a musical score for three parts: Flutes and Clarinets (Flûtes et Clar.), Bassoons (Bassons.), and Piano. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The Flutes and Clarinets part starts with a melodic line, followed by a section marked 'Tutti.' with a forte dynamic. The Bassoons part provides harmonic support with chords and moving lines. The Piano part features rapid, ornamental figures that descend from the treble clef to the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' and 'pizz'.

33. Inicio de a2 en tutti (c. 13), cc. 11-16.

La sección a2 concluye en el III de la tonalidad original (Do sostenido menor); a3 recupera brevemente La mayor para concluir en Mi mayor (c. 28). El material temático se encuentra en las maderas, mientras que el piano realiza rápidas figuras ornamentales que descienden del agudo al grave:

34. Sección a3 en maderas (c. 21), cc. 20-23.

Por su parte a4 muestra un dibujo descendente y es realizado por el piano, mientras que la madera realiza breves citas de la cabeza de a1, a manera de eco:

35. Inicio de a4, cc. 29-30.

Entre los cc. 29 a 31 se produce un descenso por tonos enteros: Mi (c. 29), Re (c. 30) y Do (c. 31). En ese punto el bajo se des-

plazará por intervalos de quintas descendentes: Do (c. 31), Sol (c. 32), Re (c. 33); esta última nota Re es descendida a Do sostenido, que funciona como V de Fa sostenido mayor, tonalidad a la que se llega en el c. 40. Una cita del tema del segundo movimiento se escucha a partir del c. 37, sobre el segundo grado descendido de Fa sostenido mayor (acorde napolitano):

The image displays a musical score for a string quartet and woodwinds. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Violins (Violines), Viola, and Basses (Bassons). The second system includes parts for Flutes (Flûtes), Oboes (Hautb.), Clarinets (Clar.), and Basses (Bassons). The music is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper strings and a more rhythmic bass line. The second system features a prominent woodwind entry with a melodic line in the flute and oboe, accompanied by the basses. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'foco espressivo'.

36. Cita del motivo del primer movimiento en a4, cc. 36-40.

A partir del c. 40 se dan tres modulaciones consecutivas a distancia de tercera: de Fa sostenido mayor (c. 40), a La mayor (c. 41), a Do sostenido mayor (c. 42) y finalmente Mi mayor (c. 43); en todos los casos la modulación se realiza por grados conjuntos. Después de la llegada a Mi mayor en los cc. 43 y 44, el tema a1 es re-

capitulado en Do mayor (c. 45), tonalidad a la que se modula por nota común:

The image shows a musical score for piano and orchestra. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The piano part is marked with a forte dynamic (ff) and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The orchestra part is marked with a piano dynamic (p) and includes a woodwind section labeled 'Quatuor.' and 'Flûtes Hautb. Clar.'. The score is in D major, as indicated by the key signature of two sharps (F# and C#).

37. Conclusión de a4 (Mi mayor) y recapitulación de a1 en Do mayor (c. 45), cc. 43-45.

La recapitulación de a1 (cc. 45-53) inicia y concluye en Do mayor; mientras que a2 (53-61) modula hacia Fa sostenido mayor con una fórmula cadencial que incluye el acorde napolitano (c. 60). Los temas b1 y b2 (cc. 61-81) se encuentran en Fa sostenido mayor; el tema presente en la orquesta se vincula al MG2 en tanto que está construido a partir de la figura de un arpeggio ascendente. En este episodio se interrumpe brevemente el frenético ritmo punteado característico de la sección A:

38. B, cc. 61-63.

En b2 se suceden nuevamente modulaciones a distancia de tercera mayor ascendente: Fa sostenido mayor (c. 69), La sostenido mayor (enarmonizado Si bemol mayor, c. 71), Do doble sostenido mayor (enarmonizado Re mayor, c. 73) y finalmente, Fa sostenido mayor (c. 77). En el c. 77 la cuerda cita la cabeza de a1, a manera de *predictio*, lo cual anuncia su próxima recapitulación. Entre los cc. 81 a 84 se realiza la cita íntegra de la introducción, transportada un tono arriba, por lo que concluye en el V₇ de Si mayor; a1 es recapitulado íntegramente en Si mayor (cc. 85-92), de la misma manera que a2 (cc. 93-100) se inicia en dicha tonalidad y concluye en su III (Re sostenido menor), de manera análoga a la exposición:

39. Recapitulación de A1 en Si mayor, cc. 85-87.

La sección a3 (cc. 101-108) concluye en el V (Mi mayor) de la tonalidad original (La mayor), mientras que a4 (cc. 108-120) re-

suelve en Fa sostenido mayor. Al igual que en la exposición, la recapitulación de a4 contiene una cita del material temático del segundo movimiento, realizada esta vez no por la orquesta sino por el piano, iniciando la frase con octavas en el registro agudo (dos manos) y finalizando en el registro medio (mano izquierda), todo esto sobre el acorde de sexta napolitana que, como se ha visto, adquiere importancia estructural:



40. Final de a4 con cita de material del segundo movimiento, cc. 117-119.

Una vez llegada a la tonalidad de Fa sostenido mayor (c. 120) se inicia un proceso moduladorio por terceras entre los cc. 120 y 122, que va de Fa sostenido mayor a La mayor y finalmente a Do sostenido mayor:



41. Pasaje moduladorio por terceras, cc. 120-122.

Posteriormente es recapitulada a1 en la tonalidad original; la modulación de Do sostenido mayor a La mayor se realiza nuevamente por medio de la nota común entre ambas tonalidades (Do sostenido). En la orquesta, Castro utiliza un recurso atípico en la instrumentación: violines realizando un trino prolongado en octavas, lo cual reduce significativamente la masa sonora del acompañamiento y confiere el papel predominante al solista¹⁴⁹.

The image displays a musical score for piano and orchestra. The top system shows the piano accompaniment with a complex, rhythmic texture. The middle system features the Violins, which play a long, sustained trill in octaves. The bottom system shows the Cello part, which also has a complex, rhythmic texture. The score is written in D major and 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#).

42. Modulación de Do sostenido mayor a La mayor y recapitulación de a1, cc. 123-128.

¹⁴⁹ Una textura similar en el acompañamiento orquestal puede observarse en el primer tiempo, Andante ma non troppo, de la *Fantaisie pour piano et orchestre en Sol mayor*, L. 73 (1889-90) de Claude Debussy.

La sección a2 (cc. 133-140) no es recapitulada en la tonalidad principal, sino en Do sostenido mayor, para concluir en La mayor (cc. 140-141). En la última recapitulación de b1 y b2 (cc. 141-157) se mantiene la tonalidad original, encontrándose en b2 (cc. 149-153) el pasaje modulante por terceras (La – Do sostenido – Mi sostenido [enarmonizado Fa natural]). Entre los cc. 157-163 una transición elaborada con la cita de la cabeza de a1 prepara la llegada de la cadenza; el material es tratado a manera de diálogo entre el solista y diferentes secciones instrumentales:

The image shows a musical score for piano and orchestra. The piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The orchestral part includes Horns, Flutes, Clarinets, and Bassoons/Trombones. The score features various dynamics such as *ten.*, *rall.*, *molto rall.*, and *f.*. The key signature is two sharps (D major). The score is a transition towards a cadenza, with citations of material from measures 161-163.

43. Transición hacia la *cadenza* con citas de a1, cc. 161-163.

La *cadenza* (c. 164) resulta enigmática. Derivada de las cuatro primeras notas del tema principal de la polonesa, no es más que una concatenación de lugares comunes propios de los recursos idiomáticos del teclado:

- Arpegio ascendente desde el La².
- Descenso por grados conjuntos con figuración de grupos de 4 notas en la mano derecha sin cambio de posición ni pase de pulgar, doblado por grupos de 3 notas a distancia de sexta en la mano izquierda, omitiendo la última nota, favoreciendo el desplazamiento de la mano.
- Arpeggios ascendentes con las notas del acorde de VII con séptima disminuida, esta vez con pase de pulgar.

- Escalas descendentes sobre la dominante con séptima de La mayor hacia el La², misma nota de inicio de la *cadenza*.

Castro no realiza ninguna reelaboración de materiales conocidos y tampoco introduce nuevos, sino que recurre al mero artificio pianístico para construir la *cadenza*. Resulta cuando menos llamativo el hecho de que Castro haya escrito sendas cadencias para los conciertos No. 15, KV 450 en Si bemol mayor de Mozart y para el No. 3, Op. 37 en Do menor de Beethoven para ser interpretadas por sus alumnos en un concierto el 15 de diciembre de 1899 y no haya escrito una *cadenza* de mayores alcances para su propio *Concierto*. Una posible explicación podría encontrarse en el hecho de que Castro compuso el *Concierto* con premura, como él mismo revela en su ya citada carta del 9 de mayo de 1904 a Felipe Pedrell¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Ricardo Castro a Felipe Pedrell. Carta del 9 de mayo de 1904.

The image shows a musical score for a cadenza. It consists of five systems of music, each with a piano part and a soloist part. The first system is marked 'Cadenza' and 'ten.' with dynamics 'f' and 'dim.'. The second system is also marked 'Cadenza'. The third system is marked 'Cresc.' and 'sempre cresc.'. The fourth system is marked 'Cresc.' and 'sempre cresc.'. The fifth system is marked 'Cresc.' and 'sempre cresc.'.

44. Cadenza.

Precisamente con respecto a la *cadenza*, Carl Reinecke, dedicatario del concierto, opinó: “Muchas cosas me han complacido enormemente en su creación, sobre todo el primer motivo. Por lo contrario, para serle franco, me permito decirle que la *cadenza* en la Polonesa es, a mi modo de sentir, un poco pesada”¹⁵¹. Finalizada la *cadenza*, la obra concluye con una coda dividida en tres partes. La primera (Grandioso, cc. 165-180) consiste en la cita del MG2 del primer movimiento (notas del acorde disminuido con séptima

¹⁵¹ México. Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Libro de autógrafos de Ricardo Castro. Carta de Carl Reinecke, 26 de marzo de 1906. (Reproducción facsimilar y traducción en: Carmona, G. *Álbum de Ricardo Castro...*, pp. 114-115).

disminuida) que es tratada a manera de diálogo entre el piano con acordes y octavas en el registro agudo y el tutti orquestal:

The image shows a musical score for a piece titled "Grandioso. (♩=66)". It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Grandioso. (♩=66)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Tutti".

45. Coda 1, cc. 165-168.

Una segunda sección (Allegro, cc. 180-186) cita la cabeza del tema principal de la polonesa que recibe el mismo tratamiento que la parte anterior entre solo y tutti. Nuevamente se realizan modulaciones por terceras mayores de I a I, en este caso: La – Do sostenido – Mi sostenido (enarmonizado Fa natural) – La. La tercera y última parte de la coda (Più mosso ancora, cc. 186-191) es un rápido ascenso que recorre todo el teclado, del grave al agudo, sobre el acorde de tónica.

The image displays a musical score for piano and orchestra. It consists of three systems of staves. The top system shows the piano soloist's part in the right and left hands, with a tempo marking 'Più mosso ancora. (♩=120)'. The middle system shows the piano soloist's part in the right and left hands, with a tempo marking 'Più mosso ancora. (♩=120)'. The bottom system shows the piano soloist's part in the right and left hands, with a tempo marking 'Più mosso ancora. (♩=120)'. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'p', and articulation marks like 'acc' and 'stacc'. The piano part has several octaves marked with '8'.

46. Final de coda 2 (cc. 184-186) e inicio de coda 3, cc. 186-191.

Características musicales

El *Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre*, Op. 22 revela el oficio de un pianista compositor que conoce y domina plenamente los recursos idiomáticos de su instrumento:

- Escritura que potencia *per sé* la sonoridad del piano (*v. gr.* el tema inicial del piano solista en el primer movimiento, Maestoso, cc. 9 y ss. o la coda del tercer movimiento, Grandioso, cc. 165 y ss.).
- Exploración de los registros del teclado de manera acorde al efecto deseado ya sea en momentos de lirismo o virtuosidad

(v. gr. el tema lírico del primer movimiento y su recapitulación con octavas para potenciar la línea melódica).

- Distribución de pasajes virtuosísticos entre ambas manos tanto para facilitar su interpretación como para afianzar determinadas notas que por sí mismas favorezcan una mejor resolución del pasaje.
- Especificidad y precisión en la indicación del uso del pedal de resonancia. Es un rasgo común en prácticamente todo el legado pianístico de Castro, donde se aprecia una pedalización muy precisa y sutil. Determinadas obras de su etapa europea, como en los *Six Préludes pour piano*, Op. 15, *Près du Ruisseau*, Op. 16, *Valse-Impromptu*, Op. 17, *Suite pour piano*, Op. 18, *Deux études de concert*, Op. 20 o *Valse de Concert*, Op. 25 son notables por su precisión en el uso del pedal de resonancia¹⁵².
- En contraste, se tiene una total ausencia de digitaciones. Es llamativo que en toda la producción para piano de Castro, únicamente algunas obras de enfoque pedagógico¹⁵³ y determinadas piezas aisladas como el *Caprice-Valse*, Op. 1 o la *Mazurka Mélancolique* posean digitaciones señaladas por el autor. Castro era sumamente escrupuloso en su escritura, por lo que la escasa presencia de digitaciones es cuando menos llamativa. Debe tenerse en cuenta que el compositor fue además un pianista de técnica absolutamente resuelta, por lo que evidentemente no precisaba de digitaciones para sí mismo. De igual manera su experiencia como intérprete le haría asumir que cada ejecutante tendría que proponer sus propias digitaciones en función de las particularidades de su propia mano, pues es un hecho que no todas las digitaciones resultan útiles a todos los pianistas. Así pues, Castro deja a criterio del intérprete las

¹⁵² Es pertinente indicar que, dada la fecha de composición y edición de la obra de Castro, la pedalización sugerida por el propio autor es adecuada para su ejecución en el piano moderno. No es el caso de obras de autores editadas un siglo antes, cuando la capacidad de resonancia de los instrumentos era menor y por tanto las indicaciones de uso del pedal tenían una mayor amplitud, inviable en los instrumentos actuales.

¹⁵³ Como los *Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro*, Op. 7 o las ya citadas cadencias para los conciertos No. 15, KV 450 en Si bemol mayor de Mozart y para el No. 3, Op. 37 en Do menor de Beethoven.

digitaciones de su *Concierto*, abordable únicamente por el pianista profesional.

- Fórmulas de gran brillantez cuya escritura aporta los elementos para su resolución. Busca evitar además innecesarios cambios de posición de la mano (*v. gr.* el *Più mosso* del primer movimiento en el c. 41 y ss., o el embellecimiento realizado por el piano mientras la orquesta recapitula el tema principal en el segundo movimiento, Tempo primo, cc. 87 a 99).
- Claras indicaciones con relación al cruce de manos (*v. gr.* el *Più mosso* del tercer movimiento, c. 61 y ss.), o bien la sugerencia expresa del uso de ambas manos en pasajes que pudieran ser tocados por una sola en aras de mayor comodidad o sonoridad (cc. 53 a 56 del primer movimiento).
- Interpolación de octavas con acordes intermedios y octavas simples, figuración que por sí misma propicia una direccionalidad en la mano y afianza el tiempo fuerte del acorde siguiente (*v. gr.* el tema principal de la polonesa del tercer movimiento).
- Expansión del diapasón hacia los registros extremos del teclado, tanto hacia el agudo como al grave buscando equilibrar la sonoridad del piano frente al conjunto orquestal (*v. gr.* el final de la recapitulación del tema principal del segundo movimiento, previo a la coda, cc. 100 a 102 o los *tutti* del tercer tiempo, con la indicación *tutta forza*).
- Riqueza y variedad de patrones y texturas del acompañamiento y en general, una factura pianística siempre orientada al correcto balance de los diferentes planos sonoros mediante una amplia gama de ataques y articulaciones implícita en la partitura.

En el plano formal el análisis llevado a cabo revela que el autor conoce la evolución de la forma sonata durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que se observan planteamientos sonatísticos en los tres movimientos del *Concierto*. El primero, Allegro moderato, presenta una estructura claramente sonatística tanto por el contraste de los temas como por los desplazamientos a regiones tonales canónicas en la forma sonata. Sin embargo, la relación entre las secciones la aproxima a su vez al rondó y a la sonata sin desa-

rrollo. El Andante se puede asumir como una sonata con recapitulación incompleta (con el tema B omitido); en este caso la sección central, Allegro appassionato, haría las veces de desarrollo. La polonesa final, Allegro moderato, recibe un tratamiento estructural análogo al del primer movimiento¹⁵⁴.

El planteamiento cíclico del *Concierto* revela una gran congruencia y unidad motívica en la que el compositor muestra su refinado oficio para la reelaboración temática. El resultado es una obra de sumo equilibrio formal y estructural que además, reviste un relevante interés estético y musical.

¹⁵⁴ Aunque Castro no tituló ninguna de sus obras como sonata, esto no significa que no conociese la forma y que no haya recurrido a ella en determinadas ocasiones, como es el caso del *Concierto*. Considérese que hacia esta época el allegro de sonata clásica vienesa era ya una práctica considerada desfasada, cuando no obsoleta (Álvarez Meneses, R. *El compositor mexicano...*, p. 346). Empero, Castro nos ha legado algunas obras en las que asume la forma sonata con determinadas particularidades: el primer movimiento del *Cuarteto en Fa sostenido menor*, Op. 21 (1882), los *Deux études de concert pour piano*, Op. 20 (1904, No. 1, Fa sostenido menor, sonata sin desarrollo; No. 2, Do mayor, allegro de sonata). Otras obras con planteamiento sonatístico son las dos piezas del Op. 24 (1904, No. 1, Gondoliera y No. 2, Tarantella) y el Caprice de la *Suite pour piano*, Op, 18.

*Concerto pour violoncelle
avec accompagnement
d'Orchestre*

I. Allegro moderato

Instrumentación:	Violonchelo y orquesta sinfónica: 1 piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 4 cornos en Fa, 2 trompetas en Fa, 3 trombones, arpa, timbales, bombo, platillos, cuerda. [3(3º picc.).2.2.2-4.2.3.0-T + 3-arp-cu]
Tonalidad:	Do menor
Extensión:	151 cc.
Estructura formal:	Introducción - AB - AB - Coda-Cadenza (Sonata sin desarrollo).
Dedicatoria:	À mon ami Marix Loevenssohn.
Editor:	CENIDIM (2007), Luis Barajas (2020).
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	1904
Año de edición:	2007, 2020 (únicamente reducción para violonchelo y piano).

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-16	Do menor [de I a I]. Con materiales de a1.
A	a1	17-24	Do menor [de I a V]
	a2	25-33	Do menor [de V a VI]. Citas del MG2 en el acompañamiento.
	a3	33-51	Puente modulante de Do menor a La bemol mayor. Elementos provenientes de a1. cc. 41-51, extensión de a3.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b1	51-59	La bemol, textura dialogada.
	b2	60-68	La bemol, concluye en VIII _{dis7}
		68-76	Transición hacia la tónica. Inicia en acorde disminuido para orientarse a la subdominante (c. 74) y a la dominante (c. 75) de Do menor.
A	a1'	76-84	Do menor [de I a V]
	a2'	84-92	Do menor [de V a I]
	a3'	92-110	Do menor [I mayorizado]. Citas de a2 en el acompañamiento. c. 100, cita de a1 en el II descendido (acorde napolitano).
B	b1	110-119	De Do mayor a Sol bemol mayor.
	b2	119-127	De Sol bemol mayor a Do mayor.
Coda		127-135	Cita de a1 en la tónica mayorizada. Modulaciones a distancia de terceras mayores: Do mayor (c. 127), Mi mayor (c. 129) y La bemol (Sol sostenido mayor enarmonizado, c. 131).
		135-151	Cadenza. Concluye en Re mayor, V de Sol, tonalidad del movimiento siguiente.

Castro se encontraba trabajando en este concierto al menos desde los primeros meses de 1904. Así lo revela una carta dirigida por el compositor al español Felipe Pedrell (1841-1922) en la que menciona estar trabajando en las obras que serían estrenadas en el concierto realizado en Amberes en diciembre del mismo año:

París, 9 de mayo de 1909.

[...] También en Anvers, y a principios del mes de Diciembre próximo, se dará un festival sinfónico consagrado exclusivamente á mis obras, y para el cual necesito terminar un *Concerto* para piano y orquesta y algunas obras corales. Tengo pues por ahora mucho trabajo y el mes próximo saldré para Bélgica en donde permaneceré hasta que se verifiquen todos los conciertos de que le hablo.

Ricardo Castro.

10, Rue Notre Dame des Victoires. Hotel de l'Europe¹⁵⁵.

El citado concierto se celebró el miércoles 28 de diciembre de 1904. Fue organizado por la Real Sociedad de Zoología de Amberes. Tuvo lugar en la Koningin Elisabethzaal (Sala Reina Elisabeth) y fue anunciado como un “concierto extraordinario, vocal e instrumental”¹⁵⁶ que prometía ser “uno de los más importantes de toda la temporada”¹⁵⁷. Esta audición significó el estreno absoluto de los conciertos de piano y violonchelo. El programa se completó con la *Romanza para violín*, Op. 21, el *Menuet pour Orchestre d'Archets*, Op. 23 y selecciones de *Atzimba*: Intermezzo, Marcha tarasca y escena final. La orquesta fue dirigida por Edward Keurvels (1853-1916).

El *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre* fue dedicado a su primer intérprete, el chelista belga Marix Loevensohn (1880-1943), quien siendo un adolescente de dieciséis años ya figuraba como solista en los Conciertos Colonne¹⁵⁸, por lo que se puede inferir que el contacto entre Castro y Loevensohn tuvo lugar precisamente a partir de las actuaciones del pianista mexicano en París entre 1903 y 1904. Al igual que el concierto para piano,

¹⁵⁵ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Ricardo Castro a Felipe Pedrell. Carta del 9 de mayo de 1904.

¹⁵⁶ “Agenda des Concerts: Anvers”. *Le Guide Musical*. París, 25 de diciembre de 1904.

¹⁵⁷ “Muziek”. *Gazet van Antwerpen. Volksdagblad*. Amberes, 29 de diciembre de 1904.

¹⁵⁸ Se ha localizado una referencia a la actuación de Marix Loevensohn con la Orquesta Colonne en Queen's Hall de Londres el 16 de octubre de 1896, en un concierto dirigido por Edouard Colonne (1838-1910). (Arts & Humanities Research Council. Concert Programmes. [En línea, ref. 6 de mayo de 2020]. Disponible en: <http://www.concertprogrammes.org.uk>).

esta obra representa el primer concierto escrito por un mexicano para este instrumento¹⁵⁹.

En su ejecución Loevensohn tuvo un desempeño “excepcional [y] recibió los elogios de costumbre o mejor” y según la crítica, el intérprete parecía encontrarse “perfectamente en su elemento”¹⁶⁰. El cronista de *L'Indépendance Belge* encontró que había “dos maneras” en la música de Castro:

El señor Castro hace cantar siempre la música que compone tanto para el piano como para la orquesta: todo lo que produce es esencialmente melodioso. Su *Concierto para piano* que tocó él mismo con virtuosidad amable y graciosa, pertenece al Castro de la primera manera, que no es la mejor. [...] Llegamos a la segunda manera del señor Castro. El *Concierto para violoncello y orquesta* nos da una prueba de ello. Aquí el compositor ha vuelto sobre sí mismo, todo le pertenece. Los temas son originales, nuevos e impregnados de un sabor delicado que es probablemente mexicano; la orquestación es variada y rica. Es una obra que honra mucho al señor Castro. Debemos decir también que ha servido a maravilla el solista Marix Loevensohn, que interpretó la partitura con el estilo impecable y la sonoridad suave y rica que le conocemos¹⁶¹.

El *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre* no fue editado en vida del compositor. Copias microfilmadas del manuscrito autógrafo se conservan en The Edwin A. Fleisher Music Collection of Orchestral Music de The Free Library of Philadelphia¹⁶², así como en la Biblioteca “Candelario Huízar” del Conservatorio Nacional de Música de México. Tanto la partitura orquestal como las partes instrumentales permanecen inéditas. La reducción para violonchelo solo y piano es póstuma: fue realizada hacia 1983 por el compositor y pianista Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) y publicada hasta 2007 por el Centro Nacional

¹⁵⁹ Mendoza, Jorge. “El concierto para violonchelo y orquesta de Ricardo Castro” en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol. XVI, No. 65, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, enero-marzo de 1998, p. 51.

¹⁶⁰ “Concert in den Dierentuin”. *Gazet van Antwerpen*. Amberes, 30 de diciembre de 1904.

¹⁶¹ “Le Concert Castro a Anvers”. *L'Indépendance Belge*. Bruselas, 31 de diciembre de 1904.

¹⁶² The Free Library of Philadelphia. Collections. [En línea, ref. 18 de abril de 2020]. Disponible en: <http://libwww.freelibrary.org/collections/>.

de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” en la sección de música de la revista *Heterofonía*¹⁶³. En 2020 el violonchelista Luis Barajas Bermejo (1977) realizó una edición privada de la reducción para violonchelo y piano, la cual se distingue por su cuidada aplicación de modernos criterios notacionales¹⁶⁴.

La obra fue estrenada en México en 1938 por Domingo González y la Orquesta Sinfónica Universitaria dirigida por José F. Vázquez (1896-1961).

En palabras del musicólogo Jorge Velazco, “la obra es de una gran brillantez, tiene una coherente unidad, es digna de cualquier pluma europea y no merece el horrendo olvido en el que su bella música está silenciada”¹⁶⁵.

Efectivamente la obra destaca por una enorme coherencia motivica y equilibrio formal, así como por su avanzado lenguaje armónico y cuidada instrumentación que transita del más grandilocuente efecto sinfónico a la sutileza del ámbito camerístico.

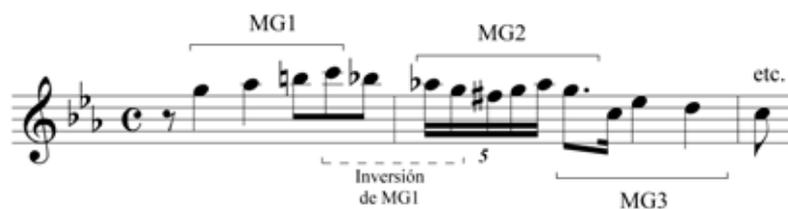
La frase inicial de la introducción, confiada al oboe, nos presenta las células o motivos generadores de los temas desarrollados en toda la obra. Se distinguen:

1. Un tetracordo ascendente desde la nota Sol a Do (MG1).
2. Una triple bordadura sobre la nota Sol: figura de quintillo que resuelve en corchea con puntillo (MG2).
3. Figuración con ritmo punteado que se desplaza por salto y resuelve por grado conjunto (MG3).

¹⁶³ Castro, Ricardo. “Concierto para violoncello y orquesta”. Reducción para piano de Eduardo Hernández Moncada. Eugenio Delgado (ed). en *Heterofonía, revista de investigación musical*. Nos. 136-137. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 2007, pp. 125-169.

¹⁶⁴ Agradezco al Mtro. Luis Barajas Bermejo la gentileza de haberme facilitado su edición privada de esta obra.

¹⁶⁵ Velazco, Jorge. “Ricardo Castro” en *De música y músicos*. Rodolfo Halffter (pról.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 590.



1. Inicio de la introducción del primer movimiento, Allegro moderato, cc. 1-3.

La introducción (cc. 1-17) presenta el material del tema principal y sucesivas reelaboraciones. La entrada del solista (c. 17) supone el inicio de una sonata sin desarrollo estructuralmente simétrica. El tema secundario (c. 51, cantabile), surge en el VI (La bemol mayor). Una breve transición (cc. 68-76, Allegro) elaborada con materiales derivados del MG2 conduce a la recapitulación de ambos grupos temáticos. Con el tema B (c. 120 y ss, cantabile), llega el modo mayor. La coda, de carácter heroico, da paso a una breve cadencia que concluye en Re mayor, dominante del movimiento siguiente.

Violoncello

ff

Allegro moderato

$\text{♩} = 100$

Piano

p espress.

Allegro moderato

$\text{♩} = 100$

f

p

ff

p

f

2. Introducción y entrada del solista con el tema principal cc. 1-22.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

25 *Poco più*
3 *♩ = 110*
Poco più
pp

This musical score shows measures 25 through 29. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Poco più' with a metronome marking of 110. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

3. Inicio de a2, cc. 25-29.

33
4
p
p
pp

This musical score shows measures 33 through 38. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic and includes a *pp* (pianissimo) section. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

4. Inicio de a3 con materiales derivados de a1, cc. 33-38.

Musical score for piano and orchestra, measures 51-55. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The piano part is marked *pp* and includes dynamic markings *f* and *mf*. The orchestra part is marked *f* and includes the instruction *molto agitato*. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

5. Inicio del grupo temático B, cc. 51-55.

Musical score for piano and orchestra, measures 127-135. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The piano part is marked *ff* and includes dynamic markings *f* and *loco*. The orchestra part is marked *ff* and includes the instruction *loco*. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is marked *Allegro* with a tempo of $\text{♩} = 120$. The score includes a *Cadenza* section starting at measure 135.

6. Coda e inicio de cadenza, cc. 127-135.

II. Thème varié

Introducción	Sol menor		Carácter lírico expresivo, textura polifónica, sonoridad modal [de I a V]
Tema. Andante.	Sol menor	Estructura binaria (AB) (8 + 16 cc.)	Mantiene el carácter y la textura de la introducción. A derivado del MG1. B derivado del MG2. Se alcanza el clímax en b2 (c. 25 y ss.).
Var. 1. Più mosso.	Sol menor	Estructura binaria (AB) (16 + 16 cc.)	Se presenta la disminución del tema en el acompañamiento, realizado únicamente por las cañas: oboe, clarinete y fagot.
Var. 2. Allegretto con moto	Si bemol mayor	Estructura binaria (AB) (8 + 24 cc.)	Reducción de la plantilla: sonoridad camerística con activo diálogo entre flauta y solista, que expande su registro hacia el agudo.
Var. 3. Moderato	Sol bemol mayor	Estructura binaria (AB) (16 + 16 cc.)	Se presenta la aumentación del tema en el clarinete, mientras el solista realiza la inversión de dicho material con apoyaturas y notas de paso.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p>Var. 4. Tempo di mazurka</p>	<p>Fa sostenido menor</p>	<p>Estructura binaria (AB) (16 + 16 + 4 cc.)</p>	<p>Inicia en la tónica minorizada y enarmonizada de la variación precedente, para luego orientarse a Do y finalmente a la tonalidad principal, Sol menor. Carácter cercano al scherzo realzado por los timbres del oboe, la flauta y el piccolo. El diseño rítmico se ve interrumpido por caprichosos episodios en el solista.</p>
<p>Var. 5. Moderato</p>	<p>Sol menor.</p>	<p>Estructura binaria (AB) (16 + 16 cc.)</p>	<p>Recuperada la tónica, se presenta la aumentación del tema en la cuerda, mientras el solista realiza en movimiento contrario. Variación enriquecida polifónicamente que remite a la austera placidez del tema inicial. Hacia los últimos 12 cc., el movimiento adquiere un carácter expansivo para concluir de manera contundente en la tónica mayorizada.</p>

Musical score for piano, measures 152-159. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of ♩ = 80. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 152-155) features a melody in the right hand with a "cresc." marking. The second system (measures 156-159) continues the piece with various chordal textures and melodic lines in both hands.

7. Introducción, cc. 152-159.

Musical score for violin and piano, measures 160-167. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of two systems of two staves each (violin and piano). The first system (measures 160-163) shows the violin playing a melodic line and the piano providing harmonic support with chords. The second system (measures 164-167) continues the interaction between the violin and piano.

8. Inicio del tema en violonchelo, cc. 160-167.

Musical score for measures 176-183. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a climactic section. The upper staff (violin) has a melodic line with dynamics *ff*, *f*, and *ff*. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with dynamics *p*, *mf*, and *f*. Measure 183 ends with a double bar line and a repeat sign.

9. Final de b2 con carácter de clímax, cc. 176-183.

Musical score for measures 184-191, marking the beginning of Variation 1. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It starts with the tempo marking *Più mosso*. The upper staff (violin) has a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line, with dynamics *mf* and *f*. Measure 191 ends with a double bar line and a repeat sign.

10. Inicio de variación 1, cc. 184-191.

Allegretto con moto
♩ = 110

216

Allegretto con moto
♩ = 110

220

p *accelerando*

Detailed description: This musical score shows measures 216 to 223. It features three staves. The top staff is a single line with a treble clef, containing a few notes and rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic and an 'accelerando' marking. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Allegretto con moto' with a quarter note equal to 110 beats per minute.

11. Inicio de variación 2: diálogo entre flauta y violonchelo, cc. 216-223.

Moderato
♩ = 70

248

Moderato
♩ = 70

252

p *cresc.*

Detailed description: This musical score shows measures 248 to 253. It features three staves. The top staff is a single line with a treble clef, containing a melodic line with a 'cresc.' marking. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic and a 'cresc.' marking. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 70 beats per minute.

12. Inicio de variación 3: tema en aumentación en la orquesta (clarinete), tema en movimiento contrario con apoyaturas y notas de paso en violonchelo, cc. 248-253.

280 **48** Tempo di Mazurka
♩ = 100

41 Tempo di Mazurka
♩ = 100
pp

rall. *tr*

284 *a Tempo*

a Tempo

cresc. *dec.*

13. Inicio de variación 4, cc. 280-287.

320 **48** Moderato
♩ = 75

49 Moderato
♩ = 75
p

mf

324 *mf*

poco rall.

14. Inicio de variación 5, cc. 320-327.

III. Vivo

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-17	Do mayor [de I a I]
		17-24	Do mayor [de I a V]; repetición abreviada de a1 en la orquesta.
B	b1	25-41	Inicia en el V de Do mayor para orientarse al V de Mi bemol mayor.
A	a1'	41-56	Mi bemol mayor [de I a V]
C	c1	57-72	La bemol mayor [de I ₆ a V]
	c2	73-96	Inicia en la doble dominante de Do mayor y concluye en Sol mayor.
A	a1''	97-112	Transición con elementos motivicos derivados de a1.
D	d1	113-128	Si mayor [de I a II ₆]
	d2	129-144	Inicia en el III enarmonizado de Si mayor (Mi bemol) para orientarse al V de la tonalidad principal.
		145-176	Transición con reelaboraciones de a1.
A	a1'''	177-193	La mayor [de I a I]
		193-200	La mayor [de I a V]; repetición abreviada de a1 en la orquesta.
B	b1'	201-217	Del V de La mayor al V de Do mayor. Presentación de b1 en la orquesta. Inversión del tema a1 en el violonchelo, con dobles cuerdas en ritmo de corchea (cc. 205 y ss.).
A	a1''''	217-232	Do mayor [de I a V]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
C	c1'	233-240	Fa mayor [de I ₆ a V]
	c2'	241-277	Inicia en Fa mayor para concluir en el V de Do mayor.
Coda 1		277-325	Coda con elementos de d1. Modulaciones a distancia de tercera mayor: Do mayor (c. 277), Mi mayor (c. 293) y Sol sostenido mayor (c. 309).
Coda 2		325-347	Coda con elementos de a1 del primer movimiento.

The image shows a musical score for piano and orchestra, measures 352-368. The score is in 3/4 time and features a 'Vivo' tempo. The piano part (right hand) has a dynamic marking of 'p' (piano) and includes a 'stacc.' (staccato) marking. The orchestra part (left hand) has a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) and includes a 'ff stacc.' (fortissimo staccato) marking. The score is divided into two systems, with measure numbers 352, 357, 362, and 368 indicated.

15. Inicio del tema principal, a1, cc. 352-368.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Musical score for measures 373-381. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. Measure 373 is marked with a circled '373' and a 'p' dynamic. Measure 379 is marked with a circled '379'. The music consists of a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

16. Inicio de B, cc. 375-381.

Musical score for measures 408-415. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. Measure 408 is marked with a circled '408' and a 'pp' dynamic. Measure 412 is marked with a circled '412'. The music consists of a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

17. Inicio de C, cc. 408-415.

Musical score for measures 464-470. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. Measure 464 is marked with a circled '464' and a 'f' dynamic. Measure 469 is marked with a circled '469'. The music consists of a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

18. Inicio de D, cc. 464-470.

The image displays a musical score for piano and orchestra, covering measures 628 to 642. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. It consists of two systems of music. The first system (measures 628-638) features a melodic line in the upper voice (treble clef) and a piano accompaniment in the lower voice (bass clef). The piano part is characterized by dense, rhythmic chords and arpeggiated patterns. The second system (measures 639-642) continues the melodic and piano accompaniment, with the piano part maintaining its complex texture. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

19. Inicio de la coda con material de D en la tónica, cc. 628-642.

Allegro moderato
♩ = 100
ff
Allegro moderato
♩ = 100
ff
f
fp
dolce

20. Coda final con materiales del primer movimiento de la obra (tema A en la tónica mayorizada), cc. 676-684.

La relevancia de este concierto amerita su valoración por parte de un especialista en la materia. Cedemos la voz al violonchelista Oleg Vassiliev (1958)¹⁶⁶, profesor del instrumento y con-

¹⁶⁶ Originario de Odessa, Ucrania. Realizó estudios musicales en la Escuela Stoliarsky y en el Conservatorio de Odessa, graduándose con honores. Sus méritos incluyen actuaciones en los festivales Primavera de Praga y Otoño de Oro en Kiev, así como el Carnegie Hall de Nueva York e importantes salas de la ex Unión Soviética, Europa y América. Desde 1990 radica en México. En 1991 integra con su esposa la pianista Elena Kuzmina el Duetto de Moscú. Con una trayectoria ininterrumpida de casi treinta años ha presentado, entre otras, la obra integral de Beethoven para violonchelo y piano. Participó en el concierto “Los doscientos mejores cellistas del mundo” bajo la dirección de Mstislav Rostropovich.

certista en activo, quien con su amplio conocimiento y experiencia profesional enriquece este estudio con sus propias apreciaciones desde la dimensión musical, técnica e interpretativa de la obra:

A más de un siglo de su composición, es notoria la poca presencia de esta obra en la programación de las orquestas del país, así como su enorme desconocimiento incluso entre los violonchelistas profesionales.

En su lenguaje musical Castro se identifica con el canon estilístico europeo del Romanticismo. De hecho, si se desconociese su autoría, este concierto bien podría llegar a confundirse con alguna obra de un compositor europeo.

Por lo anterior, es lógico comparar esta obra con los conciertos románticos para violonchelo del siglo XIX: R. Schumann, C. Saint-Saëns, A. Dvorak, K. Davidov, entre otros. Para principios del siglo XX el arte violonchelístico en Europa ya había alcanzado un nivel altamente sofisticado. El violonchelista virtuoso tenía en su poder todos los elementos técnicos propios del violinista: diversas arcadas (*staccato*, *spiccato*, *sautillé*), pasajes con diferentes tipos de escalas y arpeggios, notas dobles, etc. Habían sido compuestos ya los caprichos de Piatti, los estudios de Servais, los imprescindibles métodos de Dotzauer y Lee. Por su parte, estaban en proceso de creación las magníficas obras del célebre violonchelista David Popper.

La comparación de este concierto con los anteriormente mencionados resulta ineludible. Ante este panorama, es interesante observar la aparente simplicidad técnica de la parte del violonchelo solista en el concierto de Castro. Por otro lado, una característica que salta a la vista es la excesiva utilización del registro agudo del instrumento, lo cual supone una importante dificultad para el intérprete. Una posible hipótesis es la preferencia que tuvo el compositor hacia la música vocal y particularmente por las voces agudas. También se puede inferir que el compositor quiso subrayar el contraste entre el so-

Ha sido profesor en el Conservatorio de las Rosas, en la Escuela de Bellas Artes de Morelia, el Centro Zamorano de Estudios Musicales, y actualmente imparte la cátedra de violonchelo en el Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima. El autor agradece enormemente al Mtro. Oleg Vasiliev su colaboración profesional en este libro.

lista y la orquesta, que ciertamente resulta más eficiente con el violonchelo en el registro agudo. Sin embargo, esta estrategia no siempre funciona pues existen ciertos pasajes en los que la parte aguda del solista es acompañada por los violines de la orquesta en el mismo registro. También hay pasajes en los que el solista podría perfectamente empezar una o incluso dos octavas más abajo, y entonces la proyección al clímax en los agudos sería mucho más interesante y efectiva.

I. Allegro moderato.

El primer movimiento tiene carácter brillante, típicamente romántico, destacando su excelente orquestación. El tema principal, con extensión de 16 compases, es presentado primero por la orquesta y posteriormente por el solista. Resulta interesante la disposición rítmica: comienza con una síncope después del primer tiempo. Aquí surge, de manera casi inevitable, la analogía con el Concierto para violonchelo de Saint-Saëns. Destaca a su vez el uso del quintillo en el segundo compás del tema, así como una marcada segunda aumentada en el sexto compás, misma que bien podría ser utilizada como elemento dramático en lo sucesivo, pero que por alguna razón no tuvo mayor desarrollo.

El género del concierto instrumental históricamente lleva implícito cierto antagonismo entre solista y orquesta, rasgo que desde luego también está presente en esta obra. La entrada del solista con el tema principal trae consigo el primer reto técnico: la utilización de la sexta posición. Técnicamente esto requiere de una buena preparación por parte del intérprete. Aquí surge la duda acerca de la justificación de los acordes iniciales en la parte del solista, que bien podrían ser ejecutados por los violonchelos tutti, o algún otro grupo de instrumentos, reservando la atención a la entrada del solista propiamente con el tema. De cualquier manera, esta entrada presenta una dificultad similar a la presentada en el concierto de Schumann, obra que claramente figura como fuente de inspiración para esta partitura. En general, resulta bastante clara la influencia de estas dos obras, los conciertos de Schumann y Saint-Saëns, en la estructura y el dibujo melódico del tema principal.

A continuación, y durante todos los movimientos del concierto, domina el registro alto en el violoncelo, prácticamente careciendo de los registros bajo y medio, regiones donde el instrumento podría proyectar toda su riqueza tímbrica. Como ejemplo, existen varios lugares donde el uso del registro bajo o medio del violoncelo solista, en lugar de los agudos, podría favorecer su sonoridad, sin perjudicar la idea del compositor:

Piu mosso, a partir del c. 26.

Compases 47-60, especialmente en el c. 54 si el tema se transportara al registro medio, contrastando con el transparente acompañamiento de la orquesta; caso análogo en los cc. 56-57.

La entrada del solista en el cc. 60 (*fortissimo appassionato*) no resulta lo suficientemente potente. Tocarla una octava abajo podría favorecer su sonoridad.

Inicio de la recapitulación en el c. 76. El tema de cuatro compases de longitud podría sonar en el registro bajo en la orquesta, destacando la entrada del solista en el registro alto.

Compás 121. El violonchelo en el registro medio tendría mayor presencia y riqueza sonora.

Una analogía más con los ya citados conciertos de Schumann y Saint-Saëns, así como con la forma del concierto romántico monotemático instaurada por Liszt, es la sucesión sin pausa de los movimientos. Cinco compases con la participación de solista y orquesta concluyen el primer movimiento después de la cadencia, preparando la siguiente tonalidad: Sol menor.

II. Thème Varié.

El hecho de que el compositor haya optado por un tema con variaciones para la sección lírica del concierto constituye una solución original. Nuevamente observamos el uso excesivo del registro agudo para el solista que, si bien puede reflejar una necesidad de lirismo vocal por parte del compositor, no

siempre es justificado: su uso en secciones de enlace opaca el efecto debe tener en secciones culminantes.

La principal dificultad de este movimiento radica en el aparente poco contraste entre las variaciones. El discurso melódico, tanto del solista como de la orquesta, se asemeja más a un expresivo monólogo de estilo chopiniano.

Es sumamente importante para el intérprete observar las velocidades indicadas en la partitura, a fin de recrear el carácter propio de cada variación. Por ejemplo, en la No. 4, Tempo di Mazurka (c. 280), se debe respetar la indicación del *tempo* negra = 100. Desde el punto de vista interpretativo, el *rallentando* indicado en el c. 282 (y, por analogía en el c. 306) se siente anticipado y desestabiliza la estructura del tema. En todo caso, sería conveniente considerar aplazar dicho *rallentando* hasta el compás siguiente (c. 283 y c. 307, respectivamente). En general, el discurso musical en esta cuarta variación tiende a fragmentarse; si el intérprete coincide con el autor de estas líneas en el deseo de evitar este efecto, procurará tocar las cadencias (cc. 301, 303, y sobre todo 312-315) de manera concisa y virtuosa; marcando al máximo el contraste con el episodio siguiente (Moderato e ritenuto). Es recomendable también considerar bajar una octava la entrada del solista en el c. 296.

Resulta gratificante la cita del primer movimiento antes de la quinta y última variación (cc. 316-319, Moderato e ritenuto), reafirmando la hipótesis de que este es un concierto romántico que fusiona la estructura de tres movimientos en uno solo. Una consideración general en este movimiento es que la riqueza de la textura orquestal lo aproxima más a una sinfonía con participación de violonchelo solista, que a la tradicional dialéctica entre solista y orquesta típicos del concierto. De igual manera destaca la ausencia en este movimiento de una variación dramática y de una variación rápida, que estarían ubicadas antes del solemne final. Esta falta de contraste supone una dificultad adicional: los aproximadamente nueve minutos de duración del segundo movimiento (contra ocho minutos del primero y siete del tercero) constituyen la sección más larga del concierto y por lo tanto requieren de sofisticadas soluciones interpretativas para evitar la sensación de

monotonía. Las consideraciones anteriores sugieren la necesidad, prácticamente inevitable, de una revisión, tanto de la parte del solista como de algunos detalles en general, correctamente fundamentada desde el punto de vista estilístico e interpretativo.

III. Vivo.

Luego de dos movimientos en tiempo moderado, la rapidez del tercero brinda un alivio. El compositor gira su atención hacia el ámbito de la danza folklórica, aunque, a simple vista, resulta difícil determinar con precisión si existe una danza u obra específica que sirviera de inspiración a este movimiento. La estructura del tema principal muestra una simetría propia del periodo clásico (16 compases: 8 + 8), sin embargo, su configuración rítmica es tal que incluso el oído más experimentado difícilmente lo encontrará cuadrado. Esta técnica de “engaño” rítmico fue en su momento ampliamente utilizada por Robert Schumann, cuya obra Castro admiraba.

El tema secundario en el c. 408 constituye uno de los contrastes mejor logrados de la obra. Una melodía lírica y flexible intercalada con interesantes cromatismos a partir de su noveno compás (c. 416). Nuevamente surge cierta inconformidad con el uso de los registros: la séptima ascendente entre los cc. 412 y 413 bien podría ejecutarse como segunda descendente, propiciando un mejor equilibrio con el expresivo ascenso inicial del tema (anacrusa al c. 408) y reservando el uso los agudos para la culminación *fortissimo* en el c. 430. El *tutti* orquestal que cierra la exposición, posiblemente uno de los mejores momentos del concierto, demuestra la excelente capacidad de Castro como orquestador.

La parte central del tercer movimiento es un episodio de carácter lírico y solemne (c. 464). El tema de 16 compases, luego de ser expuesto en la orquesta, suena nuevamente, ahora junto con el solista. Aquí surge el deseo de enriquecer el material musical, con comentarios ya sea por parte del solista o de la orquesta. Si bien esto revela la naturaleza del pensamiento vocal del compositor (una repetición literal del tema sería perfectamente lógica al tratarse de un aria), deja cierta

insatisfacción al no explotar del todo las posibilidades del solista.

En la reexposición (c. 528) finalmente se puede apreciar cierta variedad de recursos técnicos en la parte solista: uso del *pizzicato* (c. 552), notas dobles (c. 556), pasajes en armónicos (cc. 578 y 582), etc. Esta diversificación marca aún más su necesidad en episodios anteriores.

El tema secundario regresa en el c. 584, focalizado nuevamente en el registro agudo del instrumento. Las secuencias cromáticas derivan en el tema solemne ya conocido del episodio central para dar paso a la coda (c. 628). El *allegro marcato* del c. 676 constituye el cierre lógico y contundente no solo del movimiento sino del ciclo en su totalidad, al presentar el tema principal del primer movimiento, pero ahora en la tonalidad mayor. Este tema está reservado a la orquesta, mientras que el solista finalmente tiene oportunidad de demostrar su solvencia técnica por medio de sextas y octavas. En general el estilo de escritura en este tercer movimiento recuerda al movimiento final del Concierto para piano y orquesta Op. 16 de Edvard Grieg, cuyo estreno en México fue realizado precisamente por Castro en 1892.

Como conclusión, la expresividad melódica de esta obra, junto con la riqueza en el acompañamiento orquestal, constituyen un indudable atractivo. Por otro lado, la relativa falta de contrastes y el uso excesivo del registro agudo en el violonchelo solista (a expensas de los graves), sugieren la idea de considerar una versión revisada de la parte solista, que logre enriquecer su participación sin alterar la idea original del compositor.

Por su indudable valor este concierto debería incluirse en el repertorio académico de nivel avanzado. Además, es una muestra de la evolución de la música profesional en el México del siglo XIX.

CAPÍTULO IV

OBRA ORQUESTAL

*Primera Sinfonía
en Do menor, Op. 33*

I. Molto allegro

Instrumentación:	Orquesta sinfónica: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 2 pistones en Si bemol, 2 trompetas en Do, 2 trombas en Do, 3 trombones, 1 fígle, timbales, bombo, cuerda. [2.2.2.2-4.2.3.1-T + 2-arp.-arm.-cu]. Según original: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 2 pistones en Si bemol, 2 trompetas en Do, 2 trombones, 1 fígle, timbales, bombo, cuerda.
Tonalidad:	Do menor
Extensión:	753 cc.
Estructura formal:	Sonata con recapitulación incompleta.
Dedicatoria:	Alfredo Bablot D'Olbrousse.
Editor:	Partitura manuscrita original.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	1833.
Año de edición:	-

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción	i1	1-16	Do menor a Sol bemol.
	i2	17-22	Sol bemol a Fa menor.
	i3	23-41	Fa menor a Do menor [V].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	42-90	Do menor - Fa menor.
	Puente	90-118	Sol a Do menor.
B	b1	119-133	Do menor [I a I].
	b2	134-145	Do menor [I a I].
	Transición	146-164	Do menor a Si bemol [progresión Lab-Fab-Mib].
Desarrollo	1	165-178	
	2	179-198	
	a	199-249	Do menor [c. 229 Fa menor]. Tema en Vl. 1 (comienzo).
	3	250-267	Re bemol [I-V]. Nuevo material melódico en Oboe.
	4	268-306	Re menor - Sol menor - Re bemol mayor. [Cita del tema del último tiempo, Finale, en la cuerda].
	5	307-325	Re bemol mayor. Sobre el tercer segmento de A en la madera.
	6	326-356	Re bemol a [Do bemol-Mi bemol]. Do menor.
Clímax	357-390	Do menor.	

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Desarrollo	A	391-473	Do menor – Re bemol – Do menor. Cambio de instrumentación: derivación y extensión.
	B	474-509	Do menor y progresiones. Derivación y extensión (b1 en Clar.)
	Desarrollo con elementos de B (acompañamiento)	510-558	Sol a Re bemol.
	Tema C como predictio del tema a2 del Finale	559-600	Re bemol a Do menor
	Desarrollo elementos de la cabeza de A + B	601-636	Do menor.
Recapitulación	a1	637-690	Do menor [I a I]. Recapitulación del tema con pequeñas variantes. mayor presencia de maderas.
	a2	691-736	Do menor [I a I]. Juego tímbrico dialogante.
	[Tema B omitido]		
Coda	Sobre la cabeza de a1	737-753	Do menor [I a I]

Obra concluida el 10 de agosto de 1883 y dedicada a Alfredo Blabot D'Olbreusse (1818-1892), músico de origen francés que llegó a ser director del Conservatorio Nacional de Música de México en la época estudiantil de Castro. Su primera audición mundial

tuvo lugar el 19 de octubre de 1988 en la Sala Nezahualcóyotl de la Universidad Nacional Autónoma de México y fue cometida por la Orquesta Clásica de México bajo la dirección de Carlos Esteva Loyola (1939). El manuscrito se resguarda en el Fondo Reservado de la Biblioteca Candelario Huízar del Conservatorio Nacional de Música de México. También existen copias microfilmadas en la Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music de The Free Library of Philadelphia. En el mismo fondo pueden encontrarse *Oithona. Poema sinfónico a grande orquesta*, Op. 55 y los conciertos para piano y violonchelo.

La introducción del primer movimiento inicia con un pedal de tónica en el registro agudo del conjunto, mientras que en el grave se escucha un floreo descendente hacia la nota Do. A continuación, sobreviene un dramático contraste tímbrico y textural que presenta materiales derivados de la sección anterior en el registro central de la cuerda.

El Molto allegro inicia con un tutti que da paso al tema principal, de textura imitativa, en la cuerda, para más tarde ser realizado por el oboe y el clarinete, y después por el fagot y la flauta. Ya se ha hecho énfasis en que el tratamiento imitativo de los materiales presentados en entradas escalonadas es un procedimiento característico de las obras de juventud.

El tema secundario está confiado a la cuerda, cantando la melodía el violonchelo solo. Es llamativo el hecho de que esta sección continúe en Do menor y que el compositor no haya modulado hacia otra región tonal, como habría de esperarse en una forma sonata. El desarrollo, tan fragmentario como extenso, es realizado a partir de reelaboraciones temáticas un tanto indecisas. La recapitulación omite el tema secundario.

I. Allegro

2 Flauto

2 Oboe

2 Clarinetos en Bb

2 Fagot

2 píanos en Bb

2 Trompetas en Do 1

2 Trombas en Do 2

2 Contrabajos

1 Fagot

Timbales

Bombo

Violines I

Violines II

Viola

Violoncellos

Contrabajos

1. Introducción, cc. 1-7.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

The image displays a page of a musical score for the beginning of Theme A, measures 42-65. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and a solo violin. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score is organized into systems. The first system includes parts for 2 Oboes, 2 Clarinet in Bb, Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, and Violin I. The second system includes parts for Oboe, Clarinet in Bb, and Violin I. The third system includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Viola. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions such as *pp* *Agosto*, *rit.*, and *Ad lib. ad espansione*.

2. Inicio del tema A, cc. 42-65.

The image displays two systems of musical notation for an orchestral string section. The first system includes Violins I, Violins II, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The notation features a melodic line in the strings, with dynamic markings such as 'ppp' and 'con molto agitazione'.

3. Tema B en violonchelo, cc. 119-132.

II. Andante

Escrito en la tonalidad relativa y con estructura de lied ternario. Es un movimiento de gran unidad temática en el que los materiales de la sección central (B, en la tonalidad del VI descendido) están derivados de A. El compositor explora las cualidades melódicas de las maderas de doble caña y de la cuerda. Es quizá uno de los trozos mejor logrados de la sinfonía tanto por sus agradables perfiles melódicos como por ciertos efectos de textura orquestal.

Estructura formal	Material temático	Región tonal
A	a1	Mi bemol mayor.
	a2	Mi bemol mayor.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Región tonal
A	a3	Mi bemol mayor.
	a1	Mi bemol mayor.
	a4	Enlace. Anticipación de material temático de B.
B	b1	Do mayor. Derivado de a2. Tema en la cuerda.
	b2	Do mayor a Mi bemol.
A'	b1	Mi bemol mayor [I a I]. Tema en flauta.
	a2	Mi bemol mayor.
	a4	Mi bemol mayor [progresión]. Tema en oboe.
Coda		Con material de A.

The image displays a musical score for an orchestral work, specifically the beginning of Theme A (solo oboe), measures 1-9. The score is written in 3/4 time and includes parts for various instruments:

- 2 Flutes:** Resting throughout the passage.
- 2 Oboes:** The first oboe (solo) plays a melodic line starting in measure 1, marked *con gran espressione e dilatación* and *con passione*. The second oboe joins in measure 4, marked *pp*.
- 2 Trompas en Mi:** Resting throughout the passage.
- Violines I and II:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ppp*.
- Viola:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ppp*.
- Violoncellos:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ppp*.
- Contrabajos:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ppp*.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-9. The tempo is marked *Andante*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

4. Inicio de tema A (solo de oboe), cc. 1-9.

III. Scherzo

Movimiento rico en contrastes tímbricos. Con una escritura acor- dal, durante la sección A la incorporación de las diferentes seccio- nes de instrumentos deriva en efectivos contrastes dinámicos y texturales. El motivo inicial de las maderas es derivado del tema A del primer movimiento.

En el inicio del Trio, escrito en la región de subdominante de la tonalidad principal, el material temático se traslada a la sección de la cuerda y posteriormente al clarinete, manteniéndose la mayoría del tiempo en un registro central.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A [Scherzo]	A	1-16	Mi bemol mayor.
	B	17-32	Fa a Mi bemol mayor.
	A	33-40	Mi bemol mayor.
B [Trío]	C	41-66	La bemol mayor.
A' [Scherzo]	A	67-82	Mi bemol mayor.
	B	83-98	Fa a Mi bemol.
	A	98-105	Mi bemol. Con función de coda.

The image shows a page of a musical score for an orchestral work. The tempo is marked 'Allegretto' and the section is labeled '7 solo'. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- 2 Flautas (Flutes)
- 2 Oboes
- 2 Clarinetos en Bb (Clarinets in Bb)
- 2 Fagots (Bassoons)
- 2 pistones en Bb (Horns in Bb)
- 2 Trompetas en Mi-1 (Trumpets in D)
- 2 Trompas en Mi-2 (Trumpets in D)
- 2 Trombones (Trombones)
- 1 Oboecelo (Corymbes)
- Timbales (Cymbals)
- Bombo (Drum)
- Violines I (Violins I)
- Violines II (Violins II)
- Viola (Viola)
- Violoncello (Violoncello)
- Contrabasso (Contrabasso)

The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (acc), and performance instructions like 'con grinta' and '7 solo'. The key signature has one flat and the time signature is 3/4.

5. Inicio de A, cc. 1-8.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

A page of a musical score for a symphony, measures 9-16. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭-Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn in B-flat (B♭-Tpt.), Trumpet in F (Tpt. Mtr. 1), Trumpet in C (Tpt. Mtr. 2), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (Bstbn.), Drum (Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*. The notation includes various articulations, slurs, and phrasing marks. The page concludes with a double bar line and repeat dots.

6. Final de A, cc. 9-16.

The image shows a page of a musical score for an orchestral work, specifically the beginning of the Trio section (measures 41-48). The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.-Cl.), Trombone (Bbn.), Trumpet (Timp. Mtr. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. The Flute and Oboe parts feature long, sustained notes with a 'ppp' dynamic marking. The Trombone part has a 'pp' marking. The Violin and Viola parts have 'ppp' markings, and the Violoncello part has 'ppp' and 'pp' markings. The score is written in a standard orchestral format with multiple staves.

7. Inicio de C (Trio), cc. 41-48.

IV. Finale

El tema principal cita materiales del desarrollo del primer movimiento (c. 268 y ss.) y es realizado por las trompetas con la indicación *molto marcato*, mientras que la cuerda y la madera realizan simultáneamente el acompañamiento con una figuración fluida y un tanto nerviosa.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-48	Do menor.
	a2	49-66	Do menor.
B	b1	67-92	Fa menor
	b2	93-117	Fa menor a Do menor, con elementos de A.
A'	a1	118-135	Do menor.
C [Desarrollo]	1	136-153	Mib – Sib – Fa menor, con material de a2.
	2	154-(186)	Re mayor, con material de a1.
	3	(187)-(206)	Do menor - Re mayor, con material de a2.
	4	207-229	Re mayor a Do menor, tema a1 tpt. + acompañamiento de a2 del primer mov. en fl.)
	5	230-234	Do menor, tema a1.
	6	235-259	Do menor, derivación B.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
C [Desarrollo]	7	260-290	Fa menor [I-VI], Material b + desplazamiento tímbrico de a1.
	8	291-315	Fa menor - Lab mayor - fa menor, derivación de B.
	9	316-329	Fa menor.
	Puente (con elementos de a1)	330-349	Fa menor a Do menor, con elementos de a1.
A (Recapitulación)	a1	350-369	Do menor.
	a2 + derivación de a1	370-430	Do menor - Re mayor - Do menor.
	a1 (tutti)	431-461	Do menor.

Allegro

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetos en Bb

2 Bajos

2 pícolos en Bb

2 Trompetas en Do 1

2 Trombas en Do 2

2 Trombones

1 Fagot

Timbales

Bombas

Violines I

Violines II

Viola

Violoncello

Contrabajo

molto marcato

p

8. Inicio del tema A, cc. 1-7.

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The Violin I part starts with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are labeled on the left side of the staves.

9. Tema B, cc. 67-76.

Oithona, Op. 55

Oithona, Op. 55

Poema sinfónico a grande orquesta

Instrumentación:	1 flautín, 2 flautas, 1 oboe, 1 corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 2 fagotes, 4 pistones en Si bemol, 2 trompetas en Re, 2 trompas en re, 3 trombones, 1 ofigle, timbales en La y Re, bombo y platillos, cuerda (violín 1 y 2, viola, violoncello, contrabajo). 3(3° picc.).2(2° c.i.).2.2-2.6(4Sib, 2Re).3.1-T+2-cu
Tonalidad:	Re menor.
Extensión:	266 cc.
Forma:	Introducción – ABCA'B' – Coda.
Dedicatoria:	A mi querido amigo y compañero Gustavo E. Campa.
Editor:	Inédito.
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Fecha de composición:	8 de septiembre 1885.
Año de edición:	-

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Andante [Introducción]		1-11	Re menor [de I a I]. Tema inicial tratado contrapuntísticamente en la cuerda.
		11-24	Reelaboración del tema anterior en la madera.
		24-33	Cita del tema inicial en Cl. y cuerda.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Allegro [A]	a1	33-44	Re menor [de I a #IV _{dis7}]. Tema inicial en maderas.
	a2	44-51	Re menor [de #IV _{dis7} a IV]. Tema derivado de a1 en metales presentado por movimiento contrario.
	a1'	51-65	Derivación de a1
	a2'	65-78	Derivación de a2
	a3	78-107	Nuevo motivo arpegiado ascendente en la cuerda grave. Citas de a2 en maderas. Transición hacia Re mayor.
Andante sostenuto [B]	b1	107-115	Re mayor [de I a I]. Tema derivado de a1 en VI. 1.
	b2	115-132	VII de Re mayor – Fa sostenido mayor – Mi bemol mayor, con citas de b1.
	b3	132-143	Si menor [de V a I]. Con citas de a1.
		143-150	Transición.
Allegro [C]	c1	150-162	De Si menor al V de Re menor.
Allegro come prima [A']	a1	162-173	Re menor [de I a #IV _{dis7}].
	a2	173-180	Re menor [de #IV _{dis7} a IV].
	a1'	180-188	Re menor [de IV a V].
	a2'	188-193	Re menor [de V a VII _{dis7}].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Adagio	a3'	194-226	Transición con interjecciones y reelaboraciones de a1.
[B]	b1	226-229	Re mayor.
	b3	229-246	La bemol mayor. Con material nuevo en Fl. (cc. 229 y ss.) y citas de a1.
Coda	Coda 1	246-254	Re menor.
	Coda 2	255-266	Re menor

Con relación al contenido programático de la obra, se trata de una poesía traducida al inglés en 1773 por el escocés James MacPherson (1736-1796) y que fue publicada junto con otras obras en un volumen titulado *Los poemas de Ossian, el hijo de Fingal*¹⁶⁷. El argumento está inspirado en una leyenda medieval. La doncella Oithona es pretendida por el caballero Gaul, surgiendo entre ellos un amor mutuamente correspondido, por lo que se fija una fecha para el matrimonio. Gaul es llamado a combate, prometiendo volver junto a su amada. Durante su ausencia, Oithona es raptada y ultrajada por Dunrommath, quien había sido rechazado por la doncella, a quien mantiene oculta en una cueva. De regreso de la guerra, Gaul se entera del agravio a Oithona y va en busca de Dunrommath. Oithona se lanza en medio de los ejércitos de Gaul y Dunrommath, siendo mortalmente herida. Gaul resulta vencedor, sepulta a Oithona y regresa a su tierra, donde el bardo Ossian canta con su arpa las loas de Oithona.

En el plano estructural, la obra puede asumirse como forma sonata con un desarrollo de relativa brevedad (sección C de carácter contrastante).

¹⁶⁷ *The poems of Ossian, the son of Fingal*. James MacPherson (trad.). Edimburgo, Oliver & Boid, 1812, pp. 183-188.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Andante

Oboe

Violin I

Violin II

Viola

Cello

pp

pp tristemente

pp con tristezza

p

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

1. Introducción, cc. 1-8.

Allegro

Oboe

Clarinetes en B \flat

Cello

Contrabajo

Ob.

B. Cl.

Vc.

Chb.

p

pp

pizz.

1^o

2. Inicio tema A, cc. 33-43.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

The image displays a musical score for six instruments: Oboe, English Horn, Cello, Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Oboe part begins with a rest, followed by a melodic line starting at measure 3 with a dynamic marking of *p*. The English Horn part also starts with a rest, then plays a sustained chord in measure 4 with a dynamic marking of *pp*. The Cello part features a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The Violin I and II parts play a complex, rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *ppp e molto legato* and *cresc.* respectively. The Viola part plays a melodic line with a dynamic marking of *dim.* and *ppp*. The Viola part also has a dynamic marking of *ppp* in the final measure.

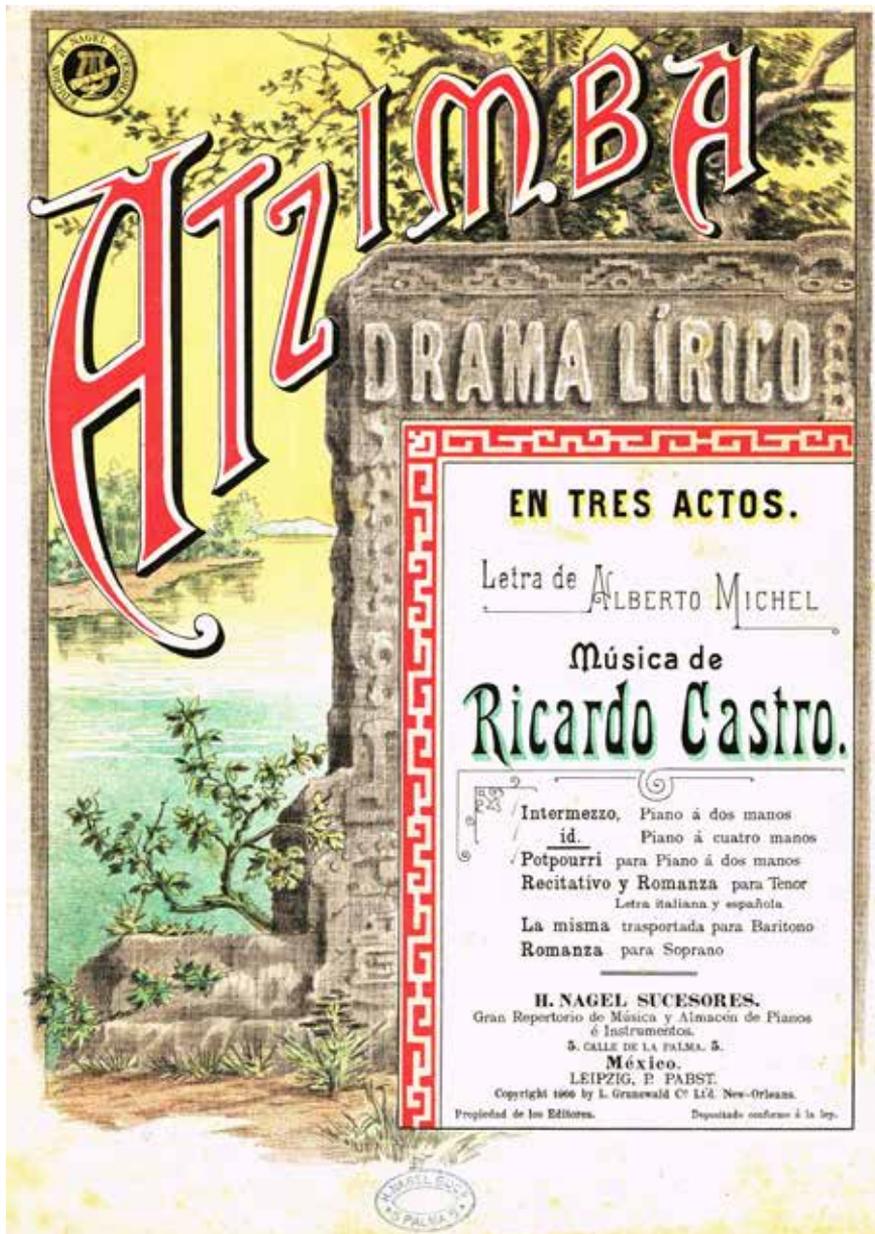
3. Inicio tema a3, cc. 78-95.

Andante sostenuto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed from top to bottom are: Flauta (Flute), Oboe, Corno inglés (English Horn), Clarinete en B (Clarinet in B-flat), Fagot (Bassoon), Cornos en Re (Horns in C), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo (Double Bass). The score begins with a 12/8 time signature and a key signature of two sharps. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The initial dynamics are *p* (piano) for the woodwinds and *pp* (pianissimo) for the strings. The Violin I part is marked *pp con gran espressione*. The score shows the first three measures of the theme, with various melodic and harmonic developments across the instruments.

4. Inicio tema B, cc. 107-110.

Atzimba



Portada de *Atzimba*.

Intermezzo. [Versión orquestal]

Instrumentación:	2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, saxofón tenor en Si bemol, 4 cornos, 3 trombones, tuba, arpa, timbales, triángulo, bombo, platillo, cuerda (violín 1, violín 2, viola, violonchelo, contrabajo). [2.2(c.i.).2(2 en La).1(sax. ten.).2-4.0.3.1-T + 3-arp-cu]
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	68 cc.
Estructura formal:	Introducción - A - Interludio - A' - Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	1899.
Año de edición:	-

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción* [Motivo de Atzimba]		1-8	Sol mayor [concluye en V ₇].
A	a1	8-16	Sol mayor [de V ₇ a V ₇].
	a2	17-24	Sol mayor [de #IV a V].
	a3	24-32	Sol mayor - Sol sostenido menor.
Interludio		32-44	Cita de material de la introducción y reelaboración de la cabeza de a1.
A'	a4	45-61	Sol mayor [de V ₇ a I].
Coda		61-68	Con citas de a1.

A finales de 1898 Castro se trasladó a su natal Durango enfocándose íntegramente a la composición de *Atzimba*. La obra fue anunciada como terminada el 9 de abril del 1899 por *El Diario del Hogar*. Los periódicos capitalinos publicaron numerosas noticias refiriéndose a esta “novedad teatral” y crearon paulatinamente una gran expectación. Una primera audición con piano se realizó en exclusiva para los lectores del periódico *El Mundo* el 11 de septiembre de 1899. Se estrenó como zarzuela en 2 actos el 20 de enero de 1900 en el Teatro Arbeu.



1. Reducción para piano del Intermezzo de *Atzimba*. Partitura sin créditos editoriales, ca.1902.

Si bien el desempeño de los intérpretes no fue el óptimo, hubo consenso general en la belleza del Intermezzo. El cronista de *El Universal* del 21 de enero de 1900 afirmó que si el fragmento agrada “por la hermosura de la idea musical, admira más por el talento profundo que el maestro ha demostrado en la instrumentación”.

Por su parte, el cronista de *El Diario del Hogar* del 24 de enero señaló:

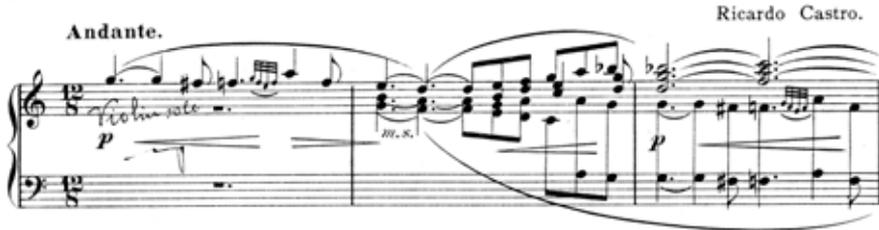
El número, quizá, que más agradó al público fue el Intermezzo del segundo acto pues mereció los honores del *bis*. Todas las comparaciones son odiosas, ha dicho alguien pero cuando se trata de calificar sugestivamente, se hacen precisas; por tal motivo no vacilamos en asentar que el Intermezzo en cuestión es superior en firmeza, nobleza y ciencia al de “Cavalleria Rusticana”; este es más popular y accesible a oídos poco cultos, pero aquel *convence* a quienes posean un criterio musical.

Desde las columnas de *El País* del día 29 se consideró al Intermezzo como una página “soberbia” y con “verdaderos primores de inspiración y de orquestación”. Se interpretó con cierta frecuencia como pieza de concierto, siendo bisado la mayoría de las ocasiones.

En marzo de 1902 Castro realizó un arreglo para ensamble de cámara dedicado al *Septuor Mexicano*, grupo integrado por dos violines, violonchelo, clarinete, arpa, armónium y piano, dirigido por Julio Morales¹⁶⁸, hijo de su antiguo profesor Melesio Morales. No se conserva la partitura de este arreglo, pero desde luego instrumentación debió haberse correspondido con la plantilla de los integrantes del *Septuor*. Volviendo a la cuestión de la partitura, es muy posible que ni siquiera haya existido como tal, sino que probablemente Castro haya utilizado un ejemplar para piano solo de su Intermezzo sobre el cual escribió las indicaciones para los distintos instrumentos, a la manera de un guion para el director, a partir del cual un copista realizara las partichelas, material que pudo haberse dispersado. Conjeturamos lo anterior puesto que hemos localizado una partitura con las respectivas indicaciones para instrumentos realizadas con caligrafía del propio Castro.

¹⁶⁸ Los miembros de la agrupación eran Luis Beristain, violín primero; Luis Girón, violín segundo; Ignacio Landagaray, violonchelo; Susano Robles, clarinete, Manuel Priego, arpa; Joaquín Beristáin, armónium y Julio Morales en el piano. Su primer concierto, dedicado a la prensa, tuvo lugar el 3 de abril de 1902. El periódico *El Popular* del día siguiente reseñó: “Cada pieza fue objeto de nutridos y espontáneos [sic] aplausos mereciendo algunas los honores de la repetición, entre ellas el Intermezzo de *Atzimba* del Maestro Ricardo Castro, quien fue presentado ante el auditorio y justamente ovacionado”.

ATZIMBA.
Drama Lírico en 3 Actos.
INTERMEZZO.



2. *Atzimba*: Intermezzo para piano a dos manos. (New Orleans, L. Grunewald, 1900), cc. 1-3.



3. *Atzimba*: Intermezzo para piano a dos manos. (New Orleans, L. Grunewald, 1900), cc. 39-44.

La pieza también cosechó éxitos en Europa. Se ejecutó el 26 de abril de 1903 en un concierto en la Salle Humbert de Romans bajo la dirección de Frédéric Albert Le Rey (1858-1942). Destacamos también su interpretación el 28 de diciembre de 1904 en la Konigin Elisabethzaal de la Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde van Antwerpen (Sala Reina Elisabeth de la Real Sociedad Zoológica de Amberes), sita en el Palais des Fêtes au Jardin Zoologique, muy cerca de la majestuosa estación de trenes. En esta velada Cas-

tro estrenó además sus conciertos para piano y violonchelo, bajo la dirección de Edward Keurvels (1853-1916).

La destreza del autor en el manejo de los diferentes timbres instrumentales se hace patente desde la introducción, donde escuchamos el tema de Atzimba en la flauta para después encabalgarse con la cuerda en octavas. Es un pasaje de gran transparencia tímbrica y textural que confiere el protagonismo a la melodía (ejemplos 4 y 5, cc. 1-8).

La soberbia melodía del tema principal es realizada por la cuerda al unísono y permanece en un registro central acompañada por el arpa, pizzicato en los bajos y notas tenidas en las trompas (ejemplos 6 y 7, cc. 9-16). Esta disposición de la cuerda efectivamente es similar a la del célebre Intermezzo de *Cavalleria rusticana* (1890) de Mascagni, pero el perfil melódico es absolutamente distinto, por lo que consideramos que el equiparar ambas piezas solamente por ese detalle es una comparación tan fácil como imprecisa. En todo caso, la melodía podría guardar alguna semejanza con el solo de corno del inicio del segundo movimiento, Andante cantabile con alcuna licenza, de la *Quinta Sinfonía*, Op. 65 (1888) de Tchaikovsky. Reiteramos sin embargo que todas las comparaciones han de asumirse con prudentes reservas.

En la recapitulación el tema es reforzado por la madera aguda mientras que los violines primeros en *divisi* (y más tarde las flautas) realizan un ostinato de semicorcheas (ejemplos 8 a 10, cc. 45 y ss). Este fragmento muestra como el compositor recurre a una serie de procedimientos que, sin apartarse de lo convencional, le aseguran un buen resultado sonoro: la cuerda en octavas para potenciar la melodía, un correcto uso de la sección de maderas, metales reservados a momentos puntuales y la correcta preparación del clímax mediante la expansión temática y la suma de efectos. En efecto, los dos aspectos más destacados de esta pieza son precisamente la inspiración melódica y la fineza de su cuidada instrumentación.

Los fragmentos orquestales pertenecientes a la producción lírica revisten especial interés. De hecho, lo único que se ha grabado de sus dos óperas conservadas son el Intermezzo del segundo acto de *Atzimba* y el Intermezzo Oriental previo al tercer episodio de *La légende de Rudel*, siendo con diferencia más conocido el pri-

mero¹⁶⁹. Se puede afirmar que si el *Caprice-Valse*, Op. 1 es la composición más emblemática de Castro en el terreno pianístico, en el ámbito orquestal lo es el Intermezzo de *Atzimba*.

¹⁶⁹ El Intermezzo de *Atzimba* fue la primera obra de Ricardo Castro escuchada por quien esto escribe. Fue utilizado como música incidental en la telenovela *Alondra* (Televisa, México, 1995). Ambientada en la época del porfiriato, se trata de una adaptación de la novela *Cassandra* (1982) de Yolanda Vargas Dulché (1919-1999). La musicalización también incluyó piezas de otros autores mexicanos, como *Estrellita* y *Marchita el alma* de Manuel M. Ponce (1882-1948) y *Sobre las Olas* de Juventino Rosas (1868-1894). Curiosamente, una nieta de Vargas Dulché, la directora Alondra de la Parra Borja (1980), realizó un estupendo registro del Intermezzo en su álbum *Mi alma mexicana* (2010).

Andante

Flautas 1-2 *p*

Oboe *p*

Corno inglés *ppp* *p*

Clarinetes 1-2 en La *p*

Fagotes 1-2

Cornos 1-2 *ppp*

Cornos 3-4 *ppp*

Trombones Tuba

Triángulo

Timbales

Arpa *ppp*

Violines I *Andante* *Sordina divisi* *p*

Violines II *Sordina* *p Espressivo*

Violas *Sordina* *p*

Violoncellos *Sordina* *p*

Contrabajos

4. Introducción, cc. 1-4.

5 (A)

Fl 1-2

Oboe

Cl 1

Cl 1-2
La

Fg

Cor 1-2

Cor 3-4

Trb
Tu

Tri

Tim

Arp

Vn 1
cresc. of appassiondo

Vn 2

Va

Vc
pizz.

Cb
Sordina
pizz.

pp

mf

sf

p

Sin secd.

5. Introducción, cc. 5-8.

9 Cantabile

Fl 1-2

Ob

C 1

Cl 1-2
La

Fg

Cor 1-2

Cor 3-4

Tbr
Tu

Tri

Tim

Arp

Vn 1

Vn 2

Va

Vc

Cb

ppp

mf

p

f

Espressivo

Espressivo

Espressivo

pizz.

p

pizz.

p

Trombón 1º

p

6. Inicio de A, cc. 9-12.

Musical score for measures 13-16. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes 1-2, Oboe, Clarinet in C, Clarinet in Bb (La), Bassoon, Cor 1-2, Cor 3-4, Trumpets, Trombones, Triangle, and Timpani. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The keyboard part (Acp) is also present. The score features various dynamics such as *pp*, *ff*, and *p*, and includes performance markings like *trinc.* and *dim.*. A box containing the number 13 is placed at the beginning of the first and second systems.

7. Inicio de A, cc. 13-16.

45

Fl 1-2

Ob

C1

C1 1-2
La

Fg

Cor 1-2

Cor 3-4

Teb
Tu

Tri

Tim

Arp

Vn 1

Vn 2

Va

Vc

Cb

45

f *Espressivo*

f *Espressivo*

f *Espressivo*

ff

f

f

f *Espressivo*

arco *f* *Espressivo*

f

8. Recapitulación de A, cc. 45-46.

Musical score for measures 47-48. The score is arranged in systems. The first system includes Flutes 1-2 (Fl 1-2), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl 1-2), Bassoon (Fg), Cor Anglais 1-2 (Cor 1-2), Cor Anglais 3-4 (Cor 3-4), Trumpets (Trb), Trombones (Tu), Triangle (Tri), and Timpani (Tim). The second system includes Arpeggiator (Atp), Violin 1 (Vn 1), Violin 2 (Vn 2), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 47 and 48 are indicated by a box containing the number 47. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs, while the arpeggiator and some strings play rhythmic patterns.

9. Recapitulación de A, cc. 47-48.

49

Fl 1-2 *ff*

Ob

Cl C *f*

Cl B \flat *f* Unis.

Fg *f*

Cor 1-2 *f*

Cor 3-4 *f*

Tbn Tu *p*

Tri

Tim *p*

Arp

49 Unis. *f* *cresc. poco a poco* *mf*

Vn 1 *f* *cresc. poco a poco* *mf*

Vn 2 *f* *cresc. poco a poco* *mf*

Va *f*

Vc *f*

Cb

10. Recapitulación de A, cc. 49-51.

52

Fl 1-2

Ob

Cl 1

Cl 1-2
La

Bs

Cor 1-2

Cor 3-4

Tbn 1-2

Trp

Tim

Arp

52

Vn 1

Vn 2

Va

Vc

Cb

11. Recapitulación de A, cc. 52-56.

Atzimba. Intermezzo

[Piano a dos manos]

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	76 cc.
Forma:	Introducción – A – Interludio – A' – Coda.
Dedicatoria:	-
Editor:	H. Nagel Sucesores, México. P. Pabst, Leipzig. L. Grunewald Co. Lt'd., New Orleans.
Número de plancha:	1380.
Año de composición:	1899.
Año de edición:	1900.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción* [Motivo de Atzimba]		1-16	Sol mayor [concluye en V_7].
A	a1	16-24	Sol mayor [de V_7 a V_7].
	a2	25-32	Sol mayor [de #IV a V].
	a3	32-40	Sol mayor – Sol sostenido menor.
Interludio		40-52	Cita de material de la introducción y reelaboración de la cabeza de a1.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A'	a4	52-69	Sol mayor [de V ₇ a I].
Coda		69-76	Con citas de a1.

*La introducción no se corresponde literalmente con la versión orquestal. En la partitura para piano, la introducción comprende una extensión de 16 cc. A partir del c. 16 ambas versiones comparten el mismo material de manera análoga.

En 1900, L. Grunewald Co. Lt'd. de Nueva Orleans anunció la edición de seis extractos de *Atzimba*, en cuya portada se enlistan:

- Intermezzo para Piano a dos manos.
- Intermezzo para Piano a cuatro manos.
- Potpourri para Piano a dos manos.
- Recitativo y Romanza para Tenor. Letra italiana y española.
- La misma transportada para Barítono.
- Romanza para Soprano.

En la portada de la partitura del *Chant d'amour* editada en 1902 por Wagner y Levién, se enumeran solamente cuatro selecciones de *Atzimba*, mismas que sí se han localizado: el Intermezzo para piano a dos y a cuatro manos, el Potpourri para piano a dos manos y Recitativo y Romanza para Tenor. En la edición póstuma de *Soirées Mondaines: Cinq Valses légères* (Jos. W. Stern & Co., New York, 1909) aparece otro listado de Composiciones de Ricardo Castro en las que nuevamente solo se ofertan las cuatro selecciones mencionadas. Por lo anterior, es posible que las dos piezas no localizadas no hayan sido publicadas.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with the tempo marking "Andante." and a dynamic marking of *p* (piano). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 7. The third system contains measures 8 through 9. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, chords, and slurs. Dynamic markings include *p* at the beginning of the first system, *pp* (pianissimo) above the staff in the third system, and *espress.* (espressivo) below the staff in the third system. The piece concludes with a final chord in measure 9.

12. Introducción, cc. 1-9.

Musical score for piano, measures 13-16. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with grace notes and a bass line with chords. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

Musical score for piano, measures 16-22. The score is in G major and 3/4 time. It is marked *Cantabile.* and *Altra*. The right hand has a melodic line with grace notes and a bass line with chords. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* *espress.* and *m. d.*. The word *Altra* is written above the first measure.

Musical score for piano, measures 13-22. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with grace notes and a bass line with chords. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*. The word *Altra* is written above the first measure.

13. Final de la introducción (cc. 13-16) e inicio de A (cc. 16-22), cc. 13-22.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system is marked *cantando con espressione*. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system is marked *passionato*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

14. Final del interludio (cc. 50-51) e inicio de A' (cc. 51-60), cc. 50-60.



La légende de Rudel

La Légende de Rudel
La Leggenda di Rudel

Poème Épique en trois parties ↪

Poema Epico in tre parti ↪

de *Henri Brody*
di *Henri Brody*

Musique de

Musica di

Ricardo Castro

Versione ritmica di Eduardo Dagnino.

CH. SCHNEKLÜD

PARIS, 13, RUE DES ABBESSES
Bureau de copie de Musique

La Légende de Rudel.

Musique
de
Ricardo Castro.



Op. 27.

Poème lyrique en trois parties
de
Henry Brody.

== Texte français et Italien. ==

Halbdruckrecht vorbehalten. — Droits d'exécution réservés.
Verlag und Eigentum von
Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Para la Republica Mexicana únicamente:
H. Wagner y Isevier Suc^{ca}.
México, Puebla, Guadaluajara, Monterrey.

Copyright 1906 by Friedrich Hofmeister. — Depósito conforme à la ley.

Intermezzo oriental

Instrumentación:	2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, 4 cornos en Fa, timbales, arpa, cuerda (violín 1 y 2, viola, violonchelo, contrabajo).
Tonalidad:	Fa menor
Extensión:	80 cc.
Estructura formal:	ABA'B' [Sonata sin desarrollo]
Dedicatoria:	Al Señor Ministro de Hacienda Licenciado Don José Ives Limantour. Respetuoso homenaje ¹⁷⁰ .
Editor:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	1905
Año de edición:	-

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Fa menor [de I a I]
A	a1	3-10	Fa menor a Mi bemol mayor
	a2	11-19	II _{dis} de Fa menor a Fa sostenido mayor

Continúa en la página siguiente.

¹⁷⁰ Esta dedicatoria aparece consignada únicamente en la edición de la partitura para voces y piano publicada como Op. 27 por Friedrich Hofmeister en 1906; la partitura orquestal no presenta dedicatoria alguna. Para este análisis se decidió utilizar la reducción para piano del autor, cuya música se corresponde fielmente con la versión orquestal. Véase: Castro, Ricardo. *La légende de Rudel*, Op. 27. Poème lyrique en trois parties de Henry Brody. Musique de Ricardo Castro. Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906, 93 pp.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
B	b1	19-27	Fa sostenido mayor [de I a IV]
	b2	27-34	Fa sostenido mayor [de IV _{6aum} a IV _{dis}]
A'	a1'	35-42	Fa sostenido menor a Mi mayor
	a2'	43-51	II _{dis} de Fa sostenido menor a Fa mayor
B'	b1'	51-59	Fa mayor [de I a IV]
	b2'	59-67	Fa mayor [de IV _{6aum} a I]
Coda		67-80	Citas de b1 presentadas a manera de diálogo entre el registro grave y el agudo.

Como se ha mencionado en el registro anterior, sendos intermezzis de *Atzimba* y *La légende de Rudel* constituyen piezas orquestales de espléndida factura y son los únicos fragmentos conocidos de dichas óperas¹⁷¹.

Al igual que en el Intermezzo de *Atzimba*, en esta pieza Castro revela su refinado oficio como orquestador. La autorizada voz de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) destaca el colorido y la brillantez de la instrumentación, y añade:

El compositor ha sido, además, original, asimilándose los métodos de los maestros, sin empeñarse en disfrazarlos para simular originalidad completa. Su técnica revela que ha estudiado a Wagner, a los franceses e italianos contemporá-

¹⁷¹ En gran medida gracias a las excelentes versiones de ambas piezas realizadas por el Mtro. Luis Herrera de la Fuente (1916-2014) al frente de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, las cuales destacan tanto por su calidad musical como por el muy buen cuidado resultado discográfico. Véase: Vv. Aa. *Grandes del Romanticismo en México* [CD]. Jorge Lazzeri (productor), Lázaro Azar Boldo (notas). Clásicos Mexicanos. México, Spartacus, 1993.

neos; pero su sello personal, nada rebuscado, aparece bien definido. Su manejo de la orquesta es magistral, sin pecar de complicado y obtiene de cada grupo instrumental efectos apropiados y brillantes¹⁷².

Efectivamente, la instrumentación del Intermezzo oriental explota con mucha fortuna las cualidades melódicas y tímbricas de las maderas, particularmente de las parejas de oboes, clarinetes y flautas. Estos instrumentos alcanzan un importante protagonismo, pues a ellos están confiados la mayoría de los materiales de la obra, sutilmente arropados por el arpa. La cuerda, con toda su intensidad y *morbidezza*, se escuchará hasta el último episodio de la segunda sección (b2, cc. 27-34), en un bien preparado clímax que se desvanece inesperadamente un acorde disminuido en el c. 34. Los temas son recapitulados de manera simétrica. En la coda se escucha un diálogo entre la cuerda grave y las maderas, que se desvanece citando materiales del tema secundario.

No menos interesantes resultan los procedimientos modulatorios y el planteamiento armónico general de la obra. Destacan las modulaciones producidas a partir de las relaciones de tritono (v. gr., cc. 11-12, 17-18 y casos análogos), así como determinados pasajes con desplazamientos de tonos enteros (v. gr., cc. 21-22, 24-25, 53-54, 57-58). Por otro lado, se tiene que los materiales principales guardan una estrecha relación motivica entre sí: el tema A se desarrolla a partir de un pentacordo ascendente desde la nota Mi, mientras que el tema B consiste precisamente en la inversión ornamentada de un pentacordo desde la nota Do sostenido (véase ejemplo 1). Este rasgo, general en toda la obra de Castro, adquiere mayor relevancia en las composiciones del último periodo¹⁷³.

Esta pieza encantaba a la pianista, escritora y maestra Amelia García de León Santacruz (1932-2016). Sean estas líneas una evocación y sincero homenaje a la entrañable y nunca del todo llorada amiga que tantas conversaciones, cartas trasatlánticas, confidencias y encuentros me regaló. Guardo como un tesoro el recuer-

¹⁷² Henríquez Ureña, Pedro. "La leyenda de Rudel" en *La utopía de América*. Rafael Gutiérrez Girardot (ed. y pról.). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 409.

¹⁷³ Este aspecto es abordado a detalle en el registro correspondiente al *Concierto pour piano avec accompagnement d'Orchestre*, Op. 22.

do de su emoción al escuchar el Intermezzo oriental una luminosa y dorada tarde de julio de 2014 en Jalostotitlán, Jalisco, el pueblo de su ocaso.

Tema A



Musical notation for Tema A, consisting of two staves. The first staff shows a sequence of five notes: G4, A4, B4, C5, and B4. The second staff continues the melody with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, and B2, ending with "etc.".

Tema B



Musical notation for Tema B, consisting of two staves. The first staff shows a sequence of five notes: G4, A4, B4, C5, and B4. The second staff continues the melody with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, and B2, ending with "etc.".

1. Temas correspondientes a las secciones A y B.

Troisième Episode.
Intermède oriental.

Terzo Episodio.
Intermezzo orientale.

The musical score consists of five systems of music. The first system is for piano, marked 'Con moto. (♩ = 80.)' and 'pp', with 'Hautb.' markings above the staff. The second system includes piano and clarinet parts, with markings for 'cresc.', 'con espress.', 'm.g.', 'Clar.', and 'dolce'. The third system continues the piano part with 'cresc.' and 'm.g.' markings. The fourth system is marked '67' in a box, 'dolce', and 'p'. The fifth system features piano and clarinet parts with 'f' and 'tr.' markings.

2. Inicio de sección A, cc. 1-15.

The image displays a page of a musical score, numbered 50. It contains six systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a complex texture of chords and moving lines. The second system, starting at measure 68, is marked 'Meno. (♩ = 72)' and 'p e dolce', featuring a piano part with a melodic line and a bass line. The third system includes parts for 'Hautb.' and 'Clar.', with a piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment with 'p e dolce' dynamics. The fifth system shows a piano accompaniment with a melodic line. The sixth system, starting at measure 69, includes parts for 'Viol.' and 'Clar.', with a piano accompaniment. The dynamics for the sixth system are 'p' and 'ergo. e molto espr.'. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

3. Final de sección A (cc. 16-19) e inicio de B (cc. 19 y ss.), cc. 16-29.

The image displays a musical score for piano and orchestra, spanning measures 70 and 71. The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano part with treble and bass staves, and an orchestral part with a single staff. The piano part includes dynamic markings such as *ff*, *m. g.*, *rall.*, *mf*, and *f*, along with performance instructions like *a tempo*, *Halb.*, and *dolce*. The orchestral part includes markings for *S.* (Soprano) and *Clar.* (Clarinet). Measure 70 begins with a piano introduction marked *rall.* and *a tempo*, followed by a section marked *Halb.* and *m. g.*. Measure 71 continues the piano part with *mf* and *dolce* markings, and the orchestral part with *f* and *dolce* markings. The score concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

4. Final de sección B (cc. 30-34) e inicio de A' (c. 35 y ss.), cc. 30-47.

52

Musical score for measures 52-73. The score is arranged in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The first system (measures 52-54) features a piano part with a dynamic marking of *pp c doletiss.* and a tempo marking of *Meno. (♩ = 72)*. The second system (measures 55-57) is for the *Horn et Clar.* (Horn and Clarinet). The third system (measures 58-60) is for the piano. The fourth system (measures 61-63) is for the piano, with a measure number **72** in a box at the beginning. The fifth system (measures 64-66) is for the piano. The sixth system (measures 67-73) is for the *Viol. Clar.* (Violin and Clarinet), with a dynamic marking of *p con espr.* and a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

5. Final de sección A' (cc. 48-50) e inicio de B' (cc. 51 y ss.), cc. 48-61.

8

53

cresc. ancora

ff

m. g.

rit.

p

largo

Alto-Viv.

Basso

m. g.

m. d.

pp

ppp

74

6. Final de B' (cc. 62-67) e inicio de coda (cc. 67 y ss.), cc. 62-80.

*Menuet pour Orchestre
d'Archets, Op. 23*

Menuet pour Orchestre d'Archets, Op. 23

Instrumentación:	Orquesta de cuerdas: violín 1, violín 2, viola, violonchelo, contrabajo. [0.0.0.0-0.0.0.0-cu].
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	144 cc.
Estructura formal:	ABA – Trío – ABA.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	219.
Año de composición:	1900.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Sol mayor [de I a V]
B	b1	17-29	Sol mayor [de III a VII]
	b2	30-44	Sol mayor [de II a V ₇]
A	a1	45-52	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	53-60	Sol mayor [de I a I]
Trío	c1	61-68	Do mayor [de I a V]
	c2	69-76	Do mayor [de VI ₇ a II]
	c3	77-84	Do mayor [de II ₇ a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	85-92	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	93-100	Sol mayor [de I a V]
B	b1	101-113	Sol mayor [de III a VII]
	b2	114-128	Sol mayor [de II a V ₇]
A	a1	129-136	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	137-144	Sol mayor [de I a I]

Pieza estrenada en la inauguración del Congreso Científico Nacional el lunes 5 de noviembre de 1900 en la Cámara de Diputados (*La Patria*. México, 7 de noviembre de 1900). En la misma ocasión también se estrenó la versión orquestal de la *Petite Marche Militaire*.

Interpretado en el concierto realizado el 10 de abril de 1904 en la sala Humbert de Romans y en el concierto anual de la Société Royale l'Orphéon el 7 de mayo de 1905 en el Théâtre Royal de la Monnaie, en Bruselas. (Citado en *Le Guide Musical* del 14 de mayo de 1905).

Su ejecución en Europa suscitó invariablemente comentarios favorables: a juicio del crítico de *Le Journal*, la obra es “muy original y de alta inspiración, denota una habilidad de escritura poco común, con sus soberbias modulaciones y orquestación de una claridad diáfana”¹⁷⁴.

Interpretado en la velada celebrada el 30 de noviembre de 1908 en el Teatro del Conservatorio por el Quinteto Rocabruna, refiriéndose a la pieza como “el afiligranado minueto, obra póstuma de Castro”. (Citado en *La Patria* del 2 de diciembre de 1908).

¹⁷⁴ *Le Journal* [S/f]. Citado en “Nuevos éxitos de Ricardo Castro en la temporada de Concier-
tos en París”. México, 18 de mayo de 1904.

En palabras del laureado compositor español Israel López Estelche (1983)¹⁷⁵, esta composición es un notable “ejercicio de estilo”. De hecho, se aprecia un progreso significativo en la escritura para la cuerda frotada si se compara con el temprano *Cuarteto en Fa sostenido menor para dos violines, viola y violoncello*, Op. 21 (1882). Escrita a cinco partes, los instrumentos centrales no actúan como mero relleno armónico sino que tienen pasajes con líneas independientes. La melodía no recae invariablemente en el violín primero, sino que puede presentarse en otros registros. Además de utilizar pizzicato y dobles cuerdas, el compositor también indica *divisi* en determinados pasajes en los que busca destacar la melodía doblándola en octavas. En general, logra una sonoridad más expansiva, puesto que ensancha el registro del conjunto tanto en el grave como hacia al agudo. En suma, se aprecia una evolución y refinamiento notables en lo que a escritura instrumental se refiere.

The image shows a musical score for five string parts: Violins I, Violins II, Alto, Violoncellos, and Contrabasses. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is in 3/4 time and G major. The Violins I part starts with a melody in the treble clef, marked 'pizz.' and 'p'. The Violins II part starts with a melody in the treble clef, marked 'pizz.' and 'p'. The Alto part starts with a melody in the alto clef, marked 'pizz.' and 'p'. The Violoncellos part starts with a melody in the bass clef, marked 'pizz.' and 'p'. The Contrabasses part starts with a melody in the bass clef, marked 'pizz.' and 'p'. The score includes various musical notations such as 'arco', 'p dolce', 'p legato', and 'dim.'.

1. Inicio de A (a1), cc. 1-7.

¹⁷⁵ Compositor, profesor e investigador musical. Estudió con David Puerto, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. Doctor en Música por la Universidad de Oviedo. Entre sus reconocimientos se encuentran el Premio SGAE, Leonardo-BBVA, entre otros. Colabora regularmente con orquestas, ensambles y solistas de España, Francia, México, Inglaterra y Estados Unidos.

2. Final de a2 (c. 16) e inicio de B (b1, cc. 17-23), cc. 16-23.

3. Final de a2 (cc. 55-60) e inicio de Trio (C, cc. 60-70), cc. 55-70.

Réduction pour piano

Instrumentación:	Piano solo.
Tonalidad:	Sol mayor.
Extensión:	144 cc.
Forma:	ABA – Trío – ABA.
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig.
Número de plancha:	220.
Año de composición:	1900.
Año de edición:	1908.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	1-8	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	9-16	Sol mayor [de I a V]
B	b1	17-29	Sol mayor [de III a VII]
	b2	30-44	Sol mayor [de II a V ₇]
A	a1	45-52	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	53-60	Sol mayor [de I a I]
Trío	c1	61-68	Do mayor [de I a V]
	c2	69-76	Do mayor [de VI ₇ a II]
	c3	77-84	Do mayor [de II ₇ a I]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material temático	Compás	Región tonal
A	a1	85-92	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	93-100	Sol mayor [de I a V]
B	b1	101-113	Sol mayor [de III a VII]
	b2	114-128	Sol mayor [de II a V ₇]
A	a1	129-136	Sol mayor [de I a V ₇]
	a2	137-144	Sol mayor [de I a I]

Allegretto.

PIANO.

The musical score is for piano and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with the tempo marking 'Allegretto.' and the dynamic 'PIANO.' The first system contains four measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure has a mezzo-forte (*f*) dynamic. The second system contains five measures. The first measure of the second system is marked 'dolce'. The second measure is marked 'm.s.' (mezzo-soprano). The third measure is marked 'dim.' (diminuendo). The fourth measure is marked 'p' (piano).

4. Inicio de A (a1), cc. 1-9.



5. Final de a2 (cc. 15-16) e inicio de B (b1, cc. 17-19), cc. 15-19.



6. Trío (C), cc. 61-70.

OBRA VOCAL

El interesante conjunto de obras para voz y piano de Castro plantea la misma problemática que se observa en toda la obra del compositor: la dificultad de realizar una datación precisa de las mismas. Salvo aquellas en las que el autor consignó con su puño y letra la fecha de finalización de la obra, no se conoce a ciencia cierta cuando escribió la mayor parte de las piezas. La situación se complica al reparar en el hecho de que la mayoría carecen de número de opus, aunque en caso de poseerlo no resultaría un elemento del todo útil o fiable, pues como sabemos el compositor realizó al menos dos reenumeraciones de sus obras a lo largo de su vida.

Con respecto a las cinco obras editadas en 1909 en Nueva York por Jos. Stern & Co. bajo el título de *Cinq Chansons pour une voix avec piano*¹⁷⁶, existen elementos suficientes para deducir que no fueron concebidas por el autor como un ciclo en el sentido estricto de la palabra, ya que se incluyen dos melodías póstumas (la

¹⁷⁶ Todavía en 1915, la casa Friedrich Hofmeister las registra como obras en catálogo, aunque todas eran de previa edición. (*Musikalischen literatur oder verzeichnis der im deutschen Reich und in der angrenzenden Ländern. Erschienenen Musikalien auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise.* Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1915, p. 112).

No. 1, *Premier chagrin* y No. 5, *Je veux t'oublier*), lo cual hace evidente un cierto distanciamiento temporal entre las obras¹⁷⁷.

- *Ave María*. Tesitura no especificada. Adecuada para voz aguda.
- *Je t'aime*. Tesitura no especificada. Adecuada para voz central.
- *Premier chagrin*. Romanza para soprano o tenor.
- *Le Secret*. Romanza para barítono, con la línea vocal escrita en clave de Fa en cuarta línea.
- *Je veux t'oublier*. Tesitura no especificada. Adecuada para voz central.

El uso de diferentes tesituras, la ausencia de un plan tonal más o menos coherente entre las cinco melodías y la presencia de una pieza con temática religiosa, llevan a concluir contundentemente que no se trata de un ciclo.

No se han incluido las tres selecciones de la ópera *Atzimba* editadas por H. Nagel Sucesores en 1900. Se trata de las reducciones para canto y piano del *Recitativo y romanza para tenor* [romanza de Jorge], la misma obra transportada para barítono y la *Romanza para soprano*, que por su filiación pertenecen al género lírico y no a la canción de concierto. Es oportuno también citar dos obras vocales de juventud hoy perdidas y que cuya composición obedeció a motivos de circunstancias: un *Salve Regina* para barítono con acompañamiento de órgano o piano interpretado por Manuel Escudero el 8 de diciembre de 1886 en la festividad de la Inmaculada Concepción en la Capilla de la Expiración de la Ciudad de México¹⁷⁸ y unos *Misterios para el Rosario* compuestos expofeso para la velada musical realizada el 9 de abril de 1887 en la casa del Dr. Rafael Lavista¹⁷⁹.

En el caso mexicano la canción de arte con texto en francés se perfila como un género estrechamente relacionado con el mundo del salón, ya que por su formato y características se convierte

¹⁷⁷ Considérese además que, a la muerte del compositor, su hermano el Lic. Vicente Castro Herrera continuó enviando obra a las editoriales, mezclando piezas recientes con antiguas.

¹⁷⁸ "Ecos de la Semana". *El Diario del Hogar*. México, 16 de diciembre de 1886.

¹⁷⁹ *El Diario del Hogar*. México, 14 de abril de 1887.

en una expresión susceptible de ser cultivada en este espacio de (re)creación musical. Es ante todo una manifestación culta, apartada de la canción popular y otros géneros vernáculos tales como las coplas y *sonecitos del país*, lo que evidentemente lo desvincula del ámbito de la música pretendidamente nacionalista.

Tras el fallecimiento de Castro en 1907, del inicio del proceso revolucionario en 1910 y de haber dejado Campa la dirección del Conservatorio en 1913, las condiciones socioculturales de México se vieron transformadas drásticamente. Si los grandes géneros decimonónicos, como la ópera y la música para piano solo, fueron relegados después la Revolución precisamente por su escaso o nulo contenido nacionalista, el caso de la canción de arte con texto en francés, la *mélodie mexicaine*, se torna más drástico, pues se trata de una expresión que precisamente tiene el agravante de estar estrechamente vinculada a un idioma, una cultura y una estética externos. Otra desventaja para el cultivo y vigencia de la *mélodie* es que era un género que por sus características y su demandante escritura vocal e instrumental, escapaba por completo al ámbito de los aficionados, quienes ciertamente representaban una parte importante del sector musical.

Después de la *mélodie mexicaine* decimonónica se producirá la gran eclosión de la canción en castellano, ya en formato de canción de arte propia del recital o en cualquiera de las numerosísimas modalidades de canción popular orientada a los diversos espacios (y, desde luego, mercados) de creación y consumo musical. Así pues, en el siglo XX seremos testigos de una profusa producción de manos de compositores más o menos vinculados al género cancionístico: de *Estrellita* de Manuel M. Ponce (1882-1948) a *Bésame mucho* de Consuelito Velázquez (1916-2005), de *Júrame* de María Grever (1885-1951) a *Granada* de Agustín Lara (1897-1970); de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) a Ignacio Fernández Esperón, “Tata Nacho” (1894-1968), de Jorge del Moral (1900-1941) a Joaquín Pardavé (1900-1955), de Gonzalo Curiel (1904-1958) a Manuel Esperón (1911-2011), de María Elena Valdelamar (1925-2012) a José Alfredo Jiménez (1926-1973), de Armando Manzanero (1935-2020) a Juan Gabriel (1950-2016): todo un universo que forma parte inherente de nuestra cultura musical y que por su naturaleza es digno objeto de estudios especializados por parte de expertos en músi-

cas populares urbanas. Desde estas líneas esperamos que otros investigadores reivindiquen lo antes posible la figura y legado de estos autores que con su magnífica obra pusieron a México en el panorama de la música universal.

En el ámbito de la canción de concierto, es interesante hacer notar que en el transcurso del siglo XX, además de musicalizarse poemas de escritores mexicanos y latinoamericanos, se siguieron componiendo algunas obras con texto diferente al castellano. Como ejemplo pueden citarse las *Cuatro canciones en náhuatl* de Salvador Moreno (1916-1999) o los *Drei lieder* de Gerhart Muench (1907-1988). Sin embargo, no dejó de recurrirse al francés, pues tanto Manuel M. Ponce (1882-1948) como José Rolón (1876-1945) musicalizaron textos franceses. Hasta el mismísimo Carlos Chávez (1899-1978) escribió una pieza para canto y piano en francés, titulada *Extase* (1918), sobre un texto de Víctor Hugo.

Son image, Op. 40

Son image, Op. 40

Mélodie pour piano et chant

Tesitura:	No especificada [tenor]
Tonalidad:	Re bemol mayor
Extensión:	64 cc.
Estructura formal:	ABAB'
Dedicatoria:	À mon ami Adrien Guichenné
Editor:	-
Grabador:	-
Número de plancha:	-
Año de composición:	1884
Año de edición:	-

Dedicada al tenor Adrien Guichenné, alumno del tenor italiano Enrico di Testa (ca. 1817-1896), afincado en México desde 1860 y quien también fuera profesor de la soprano Soledad Goyzueta, primera intérprete de *Atzimba*. Una temprana referencia de colaboración musical entre Guichenné y Castro refiere al concierto ofrecido el 28 mayo de 1882 en la Exposición de Querétaro¹⁸⁰. En la primera página del manuscrito autógrafo del compositor puede leerse la siguiente inscripción:

A mon ami Adrien Guichenné.

Son Image.

Mélodie pour piano et cchant de Ricardo Castro, Op. 40.

México, enero 31 de 1884.

Ric. Castro [rúbrica].

¹⁸⁰ "Ecos de la Exposición". *La Hoja Suelta*. Querétaro, 4 de junio de 1882.

Estructura formal	Texto
A	Mes yeux sur son image se fixaient tristement, soudain ce beau visage s'est animé doucement, son front retrouve ses charmes et me sourit joyeux. Sourire voilé de larmes qui brillent dans ses yeux, ah !
B	Image qui j'adore séduis mon cœur éperdu. Hélas ! Comment crois encore qu'à jamais je l'ai perdu !
A	Sans lui ma triste vie se fane dans sa fleur, image tant chérie viens reposer sur mon cœur. Ah ! Viens charmer ma misère et parle moi d'espoir. L'exil finit sur la terre je dois encor le voir, ah !
B'	J'accepte ma souffrance j'espère un prix glorieux. Pourquoi pleurer ton absence ? Tu m'attends au sein des cieux ? M'attende du sein des cieux !

Traducción

Mes yeux sur son image se
fixaient tristement,
soudain ce beau visage s'est
animé doucement,
son front retrouve ses charmes
et me sourit joyeux.
Sourire voilé de larmes qui
brillent dans ses yeux, ah !
Image qui j'adore séduis mon
cœur éperdu. Hélas !
Comment crois encore qu'à
jamais je l'ai perdu !

Mis ojos se clavaron tristemente
sobre su imagen,
repentinamente ese bello rostro
se alegró delicadamente.
Su frente encuentra sus
encantos y me sonríe alegre.
Sonrisa velada de lágrimas que
brillan en sus ojos, ¡ah!
imagen que adoro seduce mi
corazón, perdido, ¡ah!
¡Cómo creer que lo perdí
para siempre!

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Traducción

Sans lui ma triste vie se
fane dans sa fleur,
image tant chérie viens
reposer sur mon cœur.
Ah ! Viens charmer ma misère
et parle moi d'espoir.

Sin él mi triste vida se
desvanece en flor,
imagen tan querida viene a
descansar sobre mi corazón.
¡Ah! Ven a ahuyentar mi sufrimiento
y háblame de esperanza.

L'exil finit sur la terre je
dois encor le voir, ah !
J'accepte ma souffrance
j'espère un prix glorieux.
Pourquoi pleurer ton absence ?
Tu m'attends au sein des cieux ?
M'attende du sein des cieux !

¡El exilio termina sobre la tierra,
yo debo verle aún! ¡Ah!
Acepto mi sufrimiento,
espero un glorioso premio
¿Por qué llorar tu ausencia?
¿Me esperas en el cielo?
¡Me esperas en el cielo!

Si bien no especifica la tesitura para cual fue escrita, es evidente que fue concebida para voz aguda, específicamente para tenor, tanto por el dedicatario como por el diseño de la línea melódica que tiende hacia la exploración del registro agudo.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-5	Re bemol mayor
A	a1	5-15	Re bemol mayor
	a2	16-24	Re bemol mayor
B		24-33	Fa bemol mayor (enarmonizado Mi mayor; concluye en Re bemol menor)
A	a1	34-44	Re bemol mayor
B'		53-64	Re bemol mayor

La introducción se construye sobre un breve motivo en la mano izquierda del piano que es sometido a tratamiento imitativo.

Las texturas contrapuntísticas de breve a mediana extensión son un rasgo común en las obras de juventud de Castro.

Andante

Chant

Piano

pp

Mes etc.

1. Introducción, cc. 1-5.

Con la entrada de la voz (c. 5) la textura del acompañamiento se vuelve acordal y presenta tres planos bien diferenciados: melodía en mano derecha, relleno armónico distribuido en ambas manos y bajo.

pp

Mes yeux sur son i - ma - ge se fi - xaent tris - te - ment

etc.

2. Parte A, cc. 5-9.

En la sección A se observan dos partes: a1 y a2. La primera (cc. 5-15) presenta una melodía que fluye de manera ascendente por grados conjuntos en la mayoría de los casos, iniciando y concluyendo en la tónica. El comienzo de a2 (c. 16) es similar al de a1 y hacia el final se observa un decidido ascenso cromático hacia el agudo; concluye también en la tonalidad de Re bemol mayor, pero en el acorde en segunda inversión ($I^6/4$). En el acompañamiento de a2 aparece un ritmo sincopado y arpeggios lentos repartidos en ambas manos como elemento de unión entre las frases.

La parte B inicia en el compás 24 y muestra la indicación *con passione*. Se encuentra en Mi mayor, esto es el III grado descendido de la tonalidad original (Fa bemol mayor) enarmonizado. Esta breve sección (9 cc.) resulta contrastante tanto por su tonalidad como por el diseño melódico que por saltos desciende del agudo al grave. En el acompañamiento se observa otra textura que combina acordes y arpeggios entre ambas manos, ganando en sonoridad. A nivel rítmico encontramos como novedad el uso de tresillos. Concluye en Re bemol menor en el c. 34.

3. Parte B, cc. 24-29.

El c. 34 funciona como enlace entre B y la recapitulación de A y contiene únicamente la nota Re bemol en octavas al unísono, sin tercera. El modo mayor se recupera en el c. 35 (sección A) que presenta la misma melodía con diferente texto y mínimas variaciones en el acompañamiento.

La aparición de B' tiene lugar en el c. 53 en la tónica y no se trata de una recapitulación literal: en el c. 57 se observa una variante melódica que hace las veces de prolongación. El acorde cadencial sobre la tónica aparece en el c. 60, así como una nota pedal sobre la nota La bemol. El acorde de dominante con séptima tiene

resolución en el c. 63, concluyendo la obra un compás más tarde con el acorde de tónica en su estado fundamental.

Se trata de una obra de gran equilibrio estructural y con un planteamiento armónico centrado principalmente en la región de tónica. Su trazo melódico presenta amplios fraseos que se desplazan entre el registro medio y agudo de la voz, lo que exige un buen *fiato* y homogeneidad en la emisión. Además de los abundantes cromatismos, se encuentran precisas indicaciones de dinámica que van del *forte* al *pianissimo* en tan solo un compás.

La dificultad interpretativa recae en la voz y no tanto en el acompañamiento, ya que el piano presenta una escritura mayormente acordal, no virtuosística y sin apartarse del registro medio del instrumento.

No se encontraron referencias al estreno de esta obra que permanece inédita.

¡No me caso!

No me caso
 DANZA
 Para canto.
 CON ACOMPAÑAMIENTO DE
 Piano

Ricardo Castro

GRAN REPERTORIO DE MUSICA
 Y ALMACEN DE INSTRUMENTOS
 ZAWAGNER Y LEVIER
 COLISEO VIEJO N° 15 MEXICO
 Fabrica de pianos Zuleta 14
 DE VENTA EN LA MISMA CASA LA FAMOSA DANZA
 "YO QUIERO UN BESITO."
 P^a 2 voces de Soprano con aco.
 PIANO.

Portada de ¡No me caso! Danza para piano solo.

¡No me caso!

Danza para canto con acompañamiento de piano

Tesitura:	No especificada [soprano].
Tonalidad:	Re menor - La mayor.
Extensión:	109 cc.
Estructura formal:	ABC - Interludio - ABC
Dedicatoria:	-
Editor:	A. Wagner y Levién.
Grabador:	-
Número de plancha:	116
Año de composición:	1885
Año de edición:	1885

El estreno de esta obra en su versión para canto y orquesta, hoy perdida, se anunció para el 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional:

Nuestra diva Rosa Palacios, entre otras cosas, cantará con inimitable gracia una preciosa danza que ha escrito también Ricardo, y la aplaudiremos en la Scena e Ballata del Guarany que cantará acompañada por la orquesta, bajo la dirección del inteligente y modesto Julio Ituarte¹⁸¹.

Crónicas del evento señalan que la cantante no tomó parte del concierto por una indisposición, por lo que la pieza no se ejecutó:

The concert given Saturday night at the National Theatre, by Mr. Ricardo Castro, was somewhat of a disappointment [...]. Miss Rosa Palacios was prevented by illness from doing her part of the programme¹⁸².

¹⁸¹ "Gran Concierto". *El Diario del Hogar*. México, 22 de diciembre de 1885.

¹⁸² *The Two Republics*. México, 29 de diciembre de 1885.

Por su parte *La Patria* del 31 de diciembre de 1885 señaló:

Ricardo Castro tuvo todas las satisfacciones en su concierto, menos aquella de ver el Teatro Nacional lleno de bote en bote como debería haber estado [...]. La Balada de *Guarany* terminó esta parte. Nuestra simpática *prima donna* Rosa Palacios estaba anunciada para cantarla, pero a causa de una repentina indisposición no pudo tomar parte en el concierto¹⁸³.

Esta velada fue organizada por el compositor como un concierto de despedida, quien planeaba partir a Europa a inicios de 1886 para perfeccionar sus estudios. Sin embargo, el viaje no fue realizado.

La pieza fue editada por A. Wagner y Levién de México en 1885 (plancha No. 115). Existe también versión para piano solo publicada por la misma casa (plancha No. 116).

Estructura formal	Texto
A	Yo tengo un pretendiente que me ama con pasión; en haciendas y minas tiene un millón, tiene un millón. Pero es un hombre rubio, viejo y calaverón, no me gustan los rubios ¡helados son!
B	De estar soltera me fastidié, necesito casarme más no hay con quién. Sólo ese rubio ¿qué voy a hacer? ¿Para vestir imágenes me quedaré? ¡Ah!
C	Yo quiero un joven guapo, un joven guapo y gentil, me gustan los morenos [hablado] ¡Ay! ¿No hay uno aquí? Solo ese rubio, ¿qué voy a hacer? ¿Para vestir imágenes me quedaré?
A	¿No encuentra usted [sic] en mis ojos un brillo singular? ¿No es cierto que mis labios son de coral? Diga usted [sic] si mi cara no es cosa regular y mi pie por modestia debo callar.

Continúa en la página siguiente.

¹⁸³ "El concierto de despedida de Ricardo Castro". *La Patria*. México, 31 de diciembre de 1885.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Texto
B	De estar soltera me fastidié, necesito casarme más no hay con quién. Sólo ese rubio, ¿qué voy a hacer? ¿Para vestir imágenes me quedaré? ¡Ah!
C'	Yo quiero un joven guapo, un joven guapo y gentil me gustan los morenos [hablado] ¡Ay! ¿No hay uno aquí? Solo ese rubio. ¿Qué voy a hacer? ¿Para vestir imágenes me quedaré?

Se trata de la única composición para canto y piano de Castro con texto en castellano. Su estructura formal es ABCABC'. Su tonalidad inicial es Re menor, transitando a la relativa Fa mayor en la parte B y a La mayor (dominante de la tonalidad inicial) en la sección C.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-6	Re menor
A	a1	6-14	Re menor
	a1	14-22	Re menor
B	b1	24-32	Fa mayor
	b1	32-39	Fa mayor
C	c1	40-53	La mayor
Interludio		54-59	Re menor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
A	a1	59-67	Re menor
	a2	68-75	Re menor
B	b1	76-85	Fa mayor
	b2	85-92	Fa mayor
C'	c1	93-109	La mayor

Luego de la breve introducción, la voz presenta el tema construido a partir de las notas del acorde de tónica (parte A, c. 6 y ss.), desarrollándose principalmente por saltos y explorando un amplio registro de la voz, pues en pocos compases se desplaza del Re central al Sol agudo.

The image shows a musical score for voice and piano. The top system is labeled 'Voz' and 'Piano'. The tempo is 'Allegretto'. The key signature has one flat (B-flat major). The time signature is 2/4. The voice part starts with a rest, then enters with a melodic line. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are: 'Yo ten-go un pre-ten-dien-te que me,a-ma con pa-sión; etc.' The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.'.

1. Introducción e inicio de la sección A, cc. 1-10.

Dentro de la sección A podemos encontrar a1 (cc. 6 a 14) que va de tónica a dominante, y su repetición, a2 (cc. 14 a 22) que concluye en la tónica. En el c. 22 se produce la modulación por el acorde de dominante con séptima en primera inversión a Fa mayor, tonalidad de la siguiente sección B, en la que se observa que el dibujo melódico sigue moviéndose por un amplio ámbito de la tesitura, pero ahora lo hace de manera diatónica y por grados conjuntos, sin saltos. Dentro de B distinguimos b1 (cc. 24 a 31) y su repetición b2 (32 a 39), con un desarrollo armónico que en ambos casos va de la tónica a la dominante (Do mayor).

The image shows a musical score for voice and piano, measures 22-31. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "De, es- tar sol - te - ra me fas - ti - dié. Ne- ce- si- to ca - sar- me, ca - sar- me, ca - sar- me, mas no hay con quién etc." The piano accompaniment includes dynamic markings like "ff", "p", and "col canto".

2. Modulación a Fa mayor e inicio de sección B, cc. 22-31.

Concluida la sección B en su dominante, la voz prolonga la nota Do en un calderón. La modulación a La mayor, tonalidad de la siguiente sección, se producirá ahora por medio de un ascenso cromático en la voz, esto es, Do sostenido, tercera del acorde de primer grado de la nueva tonalidad.

El material motivico en C se caracteriza por constantes saltos cuya amplitud alcanza la séptima o la octava. Igualmente destaca la inserción de texto hablado, suspiros e interjecciones.

¡Ah! Yo quiero un jo-ven gua-po, un jo-ven gua-po y gen - til (habla) Me gustan los morenos (suspiro) ¡Ay! etc.

3. Cambio de tonalidad e inicio de sección C, cc. 39-44.

Después del interludio se recapitulan literalmente las secciones A y B. La parte C' retoma el inicio de C, introduce mínimas variantes en el acompañamiento y agrega una prolongación de cinco compases. El ascenso al agudo y la textura de acordes repetidos en acompañamiento otorgan un carácter conclusivo de gran efecto.

Só-lo e - se ru - bio, qué voy a ha - cer? (hablado) Lo repito, antes de casarme con este mocón...

Pa - ra ves - tirl i - má - ge - nes me que - da - ré!

4. Parte C' y final, cc. 100-109.

Destacan los elementos característicos de la danza: ritmos sincopados, patrones con combinaciones de tresillos contra dosillos y bajo acentuado en el tiempo fuerte. La melodía abarca un amplio ámbito de la tesitura, siendo frecuentes los grandes saltos. Es una pieza ligera, de carácter lúdico y un tanto jocoso determinado por el texto y la inclusión de partes habladas, suspiros e interjecciones. En la misma clave de humor se propicia una interacción con el público gracias a la frase: “Me gustan los morenos [suspiro] ¡ay! ¿No hay uno aquí?”. Su interpretación no solamente requiere cualidades vocales sino también notables aptitudes histriónicas, propias de una *cantatriz* de la época.



Je dois te fuir

Je dois te fuir

Mélodie pour chant et piano

Tesitura:	No especificada [barítono].
Tonalidad:	Re menor
Extensión:	76 cc.
Estructura formal:	ABABAB.
Dedicatoria:	A Manuel Escudero. Recuerdo cariñoso.
Editor:	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, CENIDIM.
Editor y grabador:	Aurelio Tello.
Número de plancha:	116
Año de composición:	1886
Año de edición:	2007

El barítono Manuel Escudero fue un *partenaire* habitual durante la etapa juvenil de Castro. Una de las primeras referencias se remonta a 1885, cuando tomaba parte en las tertulias musicales organizadas en la casa de la soprano Rosa Palacios:

En aquel salón resuena la magnífica voz del barítono Manuel Escudero; las hermosas y vibrantes notas de José Nava; los apasionados acentos de Adrián Ghichenné, y los sonidos agradables emitidos por la simpática voz de José Vigil y Robles. Allí se escuchan las cascadas de perlas melódicas que brotan de los dedos mágicos del joven pianista Ricardo Castro, y se deleita uno oyendo los hermosos pensamientos y el clásico y elegante fraseo del inspirado compositor y pianista Gustavo Campa. [...] ¡Ojalá que las familias mexicanas imitaran a la apreciable artista, organizando tan amenas recepciones familiares!¹⁸⁴

¹⁸⁴ *La Patria Ilustrada*. México, 1 de junio de 1885.

Posteriormente se registran conciertos en los que Manuel Escudero compartía escenario con Virginia Galván (soprano), Concepción Alvarado (contralto) José Nava (tenor), Luis David (violonchelista) y Ricardo Castro¹⁸⁵. A su vez, Escudero estrenó en 1887 el *Ave Verum pour chant avec accompagnement d'orchestre ou piano*, Op. 4 en un concierto privado realizado en la casa del Dr. Rafael Lavista¹⁸⁶.

La obra fue publicada en 2007 en la revista *Heterofonía* del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chavez” (CENIDIM) de México, en una edición a cargo de Aurelio Tello¹⁸⁷.

Su estructura se corresponde con una forma binaria, AB, que es sometida a un tratamiento estrófico que presenta el mismo material musical en tres ocasiones con diferente texto.

Estructura formal	Texto
A	Beauté, beauté fière et volage tu ris de mon amour! Et mon fidèle hommage n'a du plaire qu'un jour. Au sein de l'inconstance tu cherches le bonheur. Pourquoi de ma présence venir troubler ton cœur ? Hélas!
B	Hélas ! Ton cœur ignore ce qu'il me fait souffrir: Mais moi, mais moi je l'aime encore! Pourtant je dois te fuir!
A	La nuit, la nuit discrète sombre a su voiler mes pas: Je viens caché dans l'ombre te dire adieu tout bas! Laisse ma voix si tendre désarmer ta rigueur! Mais daignes-tu l'entendre ? Qu'importe ma douleur ? Hélas!

Continúa en la página siguiente.

¹⁸⁵ “Ecos de la Semana”. *El Diario del Hogar*. México, 2 de septiembre de 1886.

¹⁸⁶ *El Diario del Hogar*. México, 14 de abril de 1887.

¹⁸⁷ Castro, Ricardo. “Je dois te fuir”. Edición y dibujo musical: Aurelio Tello. En: *Heterofonía, revista de investigación musical*. Nos. 136-137. (México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, Enero – Diciembre de 2007).

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Texto
B	Mes pleurs te lassent même sans pouvoir te fléchir, Mon cœur pardonne il l'aime ! Pourtant je dois te fuir !
A	Peut être un heureuse songe, caresse ton sommeil ? Que son riant mensonge préside à ton réveil ! Moi j'ai pleuré tes charmes tes serments et ta foi ! La trace de mes larmes te parlera de moi ! Hélas !
B	Jamais le cœur n'oublie peut il jamais guérir ? Toi seule, toi seule étais ma vie ! Pourtant, je dois te fuir.

Traducción

Beauté, beauté fière et volage
tu ris de mon amour !
Et mon fidele hommage n'a
du plaire qu'un jour.
Au sein de l'inconstance tu
cherches le bonheur.
Pourquoi de ma présence
venir troubler ton cœur ?

Hélas ! Ton cœur ignore ce
qu'il me fait souffrir :
Mais moi, mais moi je l'aime encore !
Pourtant je dois te fuir !

Belleza, belleza orgullosa e
infel, te ríes de mi amor!
Y mi fiel homenaje solo ha
debido gustar más que un día.
En el centro de la inconstancia
tú buscas la felicidad.
¿Por qué mi presencia viene
a molestar tu corazón?

Desgraciadamente tu corazón
ignora lo que me hace sufrir:
Pero yo, pero todavía la amo,
¡Sin embargo, debo huir de ti!

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Traducción

La nuit, la nuit discrète sombre
 a su voiler mes pas:
 Je viens caché dans l'ombre
 te dire adieu tout bas!
 Laisse ma voix si tendre
 désarmer ta rigueur!
 Mais daignes-tu l'entendre?
 Qu'importe ma douleur?

Hélas! Mes pleurs te lassent
 même sans pouvoir te fléchir,
 Mon cœur pardonne il l'aime!
 Pourtant je dois te fuir!

Peut être un heureuse songe,
 caresse ton sommeil?
 Que son riant mensonge
 préside à ton réveil !
 Moi j'ai pleuré tes charmes
 tes serments et ta foi!
 La trace de mes larmes te
 parlera de moi ! Hélas!

Jamais le cœur n'oublie
 peut il jamais guérir?
 Toi seule, toi seule étais ma vie!
 Pourtant, je dois te fuir.

La noche, la noche oscura ha
 sabido cubrir mis pasos:
 Yo vengo oculto en la sombra
 para decirte adiós muy bajo!
 Deja a mi voz tan tierna
 desarmar tu rigor!
 ¿Pero te dignas escucharla?
 ¿Qué importa mi dolor?

Desgraciadamente mis lágrimas te
 dejan incluso sin poderte doblegar.
 Mi corazón perdona y el la ama,
 ¡Sin embargo, debo huir de ti!

¿Quizás un feliz sueño
 acaricie tu dormir?
 ¡Que su sonriente mentira
 presida tu despertar!
 ¡Yo he llorado tus encantos, tus
 juramentos y tu promesa!
 El rastro de mis lágrimas
 te hablará de mí. ¡Ay!

¿Jamás el corazón olvida,
 puede jamás curarse?
 Solo tú, solamente tú eras mi vida.
 ¡Sin embargo, debo huir de ti!

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
A	a	1-18	Re menor
B	b	18-26	Re mayor
A	a	26-43	Re menor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
B	b	43-51	Re mayor
A	a	51-68	Re menor
B	B	68-76	Re mayor

Destaca la regularidad del acompañamiento: un patrón de acordes repetidos en posición cerrada en el registro medio del teclado, a ritmo de negra en un compás de 6/4.

1. Sección A, compases 1 a 9. (México, CENIDIM, 2007).

El modo mayor de la sección B es preparado desde el compás inmediato anterior (c. 18), mientras que en la recapitulación de A, la modalidad menor llega sin preparación, lo que propicia cierto claroscuro expresivo:

las! Hé - las! ton coeur ig - no - re ce qu'il me fait souf - frir. mais

moi mais moi je l'aime en - co - re! Pour - tant... je dois te fuir! La

2. Sección B y recapitulación de A, compases 18 a 26. (México, CENIDIM, 2007).

El acompañamiento recuerda a la escritura de algunas piezas del ciclo *Myrthen*, Op. 25 (1840) de Robert Schumann. Véase la parte central de la No. 1, Widmung, y sobre todo al No. 7, Die Lotosblume, en las cuales la figuración de acordes repetidos es muy similar.



*Ave Verum pour chant
avec accompagnement
d'Orchestre ou piano, Op. 4*

Ave verum

POUR CHANT

avec accompagnement d'orchestre

ou
Piano

composé par

Ricardo Castro.

Op. 4.

Partition Pr. M 3. _ n.
Parties d'orchestre Pr. M 4. _ n.
Chant et Piano Pr. M 1. 50.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER.

Copyright 1892 by Friedrich Hofmeister.

8224. 8225.

Lith. Anst. v. G. G. Röder, Leipzig.

*Ave Verum pour chant avec accompagnement
d'Orchestre ou piano, Op. 4*

Tesitura:	No especificada [barítono].
Tonalidad:	Si menor.
Extensión:	104 cc.
Estructura formal:	ABA'.
Dedicatoria:	-
Editor:	Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Grabador:	C. G. Röder, Leipzig.
Número de plancha:	8224 [voz y piano], 8225 [partes instrumentales]
Año de composición:	1887
Año de edición:	1892

Obra estrenada en su versión orquestal en el concierto privado ofrecido el 9 de abril de 1887 en la casa del Dr. Rafael Lavista, siendo sus primeros intérpretes el barítono Manuel Escudero y el violonchelista Luis David. El programa también incluyó el *Stabat Mater* (1841) de Gioachino Rossini (1792-1868). El coro y la orquesta reunidos para la ocasión fueron dirigidos por Ricardo Castro, quien además de estrenar su *Ave Verum* compuso “una sentida melodía” para los misterios del Rosario. *La Patria Ilustrada* del 11 de abril de 1887 publicó:

Se ejecutaba el *Stabat Mater* por los más distinguidos *dilettanti* de esta ciudad, acompañados por numerosos coros de ambos sexos y grande orquesta bajo la dirección de Ricardo Castro, inspirado compositor y gran pianista; más notable aún como compositor que como ejecutante¹⁸⁸.

¹⁸⁸ *La Patria Ilustrada*. México, 11 de abril de 1887.

Más detallada reseña proporciona *El Diario del Hogar* del día 14, que inclusive relata la curiosa disposición de la orquesta y el coro:

El último *Stabat Mater* que se cantó estos días, fue ejecutado en la casa del distinguido médico, Doctor Rafael Lavista, la noche del sábado, siendo el acontecimiento musical más notable que hemos tenido en mucho tiempo. Nuestros lectores comprenderán el gran efecto que produjo esta fiesta filarmónica cuando les digamos que fue organizada y dirigida por el eminente pianista y compositor Ricardo Castro; que hubo una magnífica orquesta, figurando en ella profesores como Manzano, Galarza, Luis David y otros afamados músicos; un numeroso coro de ambos sexos, y que los intérpretes principales fueron: Carmen Unda, soprano; Maura Alfaro y Guadalupe Unda, contraltos; José Vigil y Robles, tenor; Manuel Escudero, barítono, y Alejandro Greco, bajo.

Los lujosos salones estuvieron adornados con un gusto artístico [...]. En otra pieza se había colocado la orquesta, ocupando el director un puesto en la puerta de comunicación, de manera de poder dominar a los instrumentalistas y a los cantantes que se hallaban en el salón principal.

[...] Antes de principiar el concierto, el R. P. Juan Bandera rezó el Rosario, entonando las voces desde un cuarto algo lejano, los misterios en una sentida melodía escrita expresamente para la ocasión por Ricardo Castro. [...] Antes de seguir con los números del *Stabat Mater*, Luis David tocó el *Abendlied* de Schumann en el violoncello, encantando a todos con su notable *cavata*, su elegante fraseo y su gran alma artística; y Manuel Escudero cantó con indecible sentimiento místico una preciosa *Ave Verum*, composición de Ricardo Castro, con acompañamiento *obbligato* de violoncello, ejecutado por Luis David con suma elegancia. Esta pieza hace honor a Ricardo Castro, pues es un pensamiento musical lleno de inspiración y originalidad, y la interpretación que le dio Manuel Escudero, para quien su autor lo escribió, realzó todavía su mérito.

Acabado el concierto, el Dr. Lavista y señora presentaron a cada uno de los filarmónicos que tomaron parte en él, un precioso ramo de flores artificiales atados con un elegan-

te lazo de cinta blanca con las siguientes palabras impresas en letras de oro: *Recuerdo del Stabat Mater cantado la noche del 9 de abril de 1887.- Rafael Lavista y Esposa.* [...] Felicitamos de todo corazón a Ricardo Castro el cual fue el alma de esta solemnidad musical¹⁸⁹.

Otra interpretación tuvo lugar en la ceremonia de consagración del obispo de Oaxaca en la Ciudad de México celebrada en el mes de agosto de 1887:

El *Ave Verum*, composición del joven profesor Ricardo Castro que cantó de una manera inimitable el joven barítono D. Manuel Escudero, que es uno de los discípulos que honran en alto grado la Academia del Sr. Testa¹⁹⁰.

Dos décadas más tarde la pieza fue ejecutada por el barítono Roberto Marín en la velada en memoria de Ricardo Castro que se realizó el 6 de marzo de 1908 en el Teatro Arbeu¹⁹¹ y el 13 de noviembre del mismo año en el templo de San Hipólito, en las horas fúnebres de la madre del compositor, Sra. María de Jesús Herrera vda. de Castro¹⁹².

Tanto la versión para canto y piano (plancha No. 8224) como para canto y orquesta (2 flautas, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 cornos, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, bombo, violín 1, violín 2, viola, violonchelo y contrabajo, plancha No. 8225 [2.1.2.1-2.2.3.0-T + 1-Bar.solo-cu]) fueron publicados por Friedrich Hofmeister de Leipzig en 1892.

¹⁸⁹ *El Diario del Hogar*. México, 14 de abril de 1887.

¹⁹⁰ "Consagración". *El Cronista Musical*. México, 7 de agosto de 1887. Se refiere al tenor italiano afincado en México Enrico Testa.

¹⁹¹ "En memoria de Ricardo Castro". *El Imparcial*. México, 5 de marzo de 1908.

¹⁹² "En la memoria de la Señora Castro". *El Imparcial*. México, 13 de noviembre de 1908.

Estructura formal	Texto
A	Ave verum corpus, natum de Maria Virgine.
B	Vere passum, immolatum in cruce pro homine, cuius latus perforatum unda fluxit et sanguine.
A'	Esto nobis praegustatum in mortis exanime.

Traducción

Ave verum corpus, natum
de Maria Virgine.

Vere passum, immolatum
in cruce pro homine,
cuius latus perforatum
unda fluxit et sanguine,
esto nobis praegustatum
in mortis exanime.

Salve, verdadero cuerpo nacido
de María Virgen,
verdaderamente atormentado, inmolado
en la cruz por la humanidad,
de cuyo costado perforado
fluyó agua y sangre,
sé para nosotros un anticipo
en el trance de la muerte.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-5	Si menor
A	a1	6-13	Si menor
	a2	14-22	Si mayor
	a3	22-28	Si mayor
B	b1	28-36	Mi mayor
	b2	36-49	Mi mayor [Do mayor]
	b1	50-57	Mi mayor [Sol sostenido menor]
	b2	58-67	Mi mayor
Interludio		67-75	Mi mayor [mod. Si menor]

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
A'	a1	76-83	Si menor
	a2	84-92	Si menor
	a3	92-98	Si menor
Coda		99-104	Si mayor

La introducción (cc. 1-5) se construye a partir de un pequeño inciso motivico sometido a tratamiento imitativo. Los pasajes de relativa brevedad con texturas contrapuntísticas representan un rasgo característico propio de las obras de juventud de Castro.

Moderato

Chant

Piano

p *cresc.* *f* etc.

1. Introducción, cc. 1 a 5.

La sección A se divide en a1, a2 y a3. La parte a1 (cc. 6-13) inicia y concluye en la tónica y presenta la frase “Ave, Ave, Ave Verum” en dos ocasiones, siendo la segunda la repetición de la primera a distancia de tercera ascendente:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
 System 1: The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "A - ve, A - ve, A - - - ve ve - rum,". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *cresc.* and *dolce*.
 System 2: The vocal line continues with the same lyrics. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and ends with "etc."

2. Parte A, cc. 5 a 13. (Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1892).

La parte a2 inicia con el acorde de tónica mayorizada en su primera inversión. Es destacable el movimiento del bajo por grados conjuntos y el abundante cromatismo que finalmente se orienta hacia la tónica. El acompañamiento mantiene una textura acordeal. Al inicio de a3 (c. 22) surge un movimiento sincopado que se prolongará durante la sección B de la obra y hasta la recapitulación de A. Durante a3 sobreviene la modulación a Mi mayor, cuarto grado de la tonalidad original.

La sección B es la más extensa de la obra. Se integra por b1 y b2 con su repetición; b1 inicia en el c. 29 en Mi mayor y concluye repitiendo la melodía con diferente texto en el III grado de dicha tonalidad, esto es, Sol sostenido menor.

Musical score for Part B, measures 27-36. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Ve - re pas - sum pas - - - sum im - - - mo - la - tum, im - mo - la - tum in etc." The piano part includes markings like "Meno.", "pp", "dolcissimo", and "sempre pp".

3. Parte B, cc. 27 a 36.

Un interludio instrumental construido sobre el motivo de la introducción hace las veces de retransición armónica, recuperando la tonalidad original:

Musical score for the Interlude, measures 67-75. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It is an instrumental piece for piano. The score includes markings like "me.", "p", "cresc. ed accel.", "marcato", "f espress.", and "poco rall.".

4. Interludio, cc. 67-75.

La indicación *Come prima* anuncia la llegada de A', la cual se recapitula con sus tres secciones (a1, a2 y a3, cc. 76-98) citadas literalmente. La obra termina con una breve coda (cc. 98-104) en la que se cita en dos ocasiones la palabra inicial del texto litúrgico: "Ave, ave" para concluir en la modalidad mayor.

The image shows a musical score for the Coda, measures 98-104. It consists of three staves: a vocal line (soprano clef), a right-hand piano line (treble clef), and a left-hand piano line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "A - ve," and "A - ve!". The piano accompaniment features complex textures with chords and moving lines. Dynamic markings include *p*, *rall*, *pp*, and *col canto*. The piece concludes with a fermata on the final note.

5. Coda, cc. 98-104.

Nuevamente observamos en esta composición una estructura formal equilibrada entre sus partes, así como un planteamiento armónico más bien orientado hacia regiones plagales, en este caso tónica, cuarto grado y retorno a la tónica, así como inflexiones hacia el tercer grado natural y sexto grado descendido.

El acompañamiento está escrito en el registro central del teclado y con abundantes líneas que revelan el pensamiento polifónico del autor. El fraseo de la parte vocal demanda del intérprete un total dominio del *fiato* y precisión en su afinación dadas las frecuentes alteraciones y cromatismos en la melodía.



Les larmes



A LA MEMOIRE DE MADAME
FANNY NATALI DE TESTA

LES LARMES

Mélo*di*e'
POUR
Chant et piano
par

RICARDO CASTRO

A. WAGNER Y LEVIEN.
Gran Repertorio de Música y Almacén
de Instrumentos
2ª CALLE DE S. FRANCISCO Nº 11
MÉXICO.

Portada de *Les larmes*.

Les larmes

Mélodie pour piano et chant

Tesitura:	No especificada [mezzosoprano]
Tonalidad:	Do menor
Extensión:	83 cc.
Estructura formal:	ABAB.
Dedicatoria:	À la memoire de Madame Fanny Natali de Testa.
Editor:	A. Wagner y Levién, México.
Grabador:	-
Número de plancha:	1022
Año de composición:	1892
Año de edición:	1892

Estrenada el 10 de septiembre de 1892 por Beatriz Franco (1869-1906) en el cuarto programa de la Sociedad Anónima de Conciertos en el Teatro Nacional.

Nuestro “virtuoso” Ricardo Castro ofrecerá al público dos creaciones: una romanza en si bemol menor, llamada “Les Larmes”, que sigue la letra consignada en versos de Lamartine y una marcha humorística. La romanza referida será cantada por la inteligente Srita. Beatriz Franco, que por primera vez aparecerá en un teatro como cantante y que, a pesar de su relevante mérito, lo hace nada más por ser discípula de piano de Ricardo Castro y por obsequiar los deseos de su maestro¹⁹³.

Como sucede en la mayoría de las obras para canto y piano de Castro, *Les larmes* no especifica tesitura vocal, sin embargo puede inferirse que fue escrita pensando en su primer intérprete,

¹⁹³ “El Cuarto Concierto en el Teatro Nacional”. *El Universal*. México, 9 de septiembre de 1892.

que era contralto¹⁹⁴ y además, sabemos que se estrenó en la tonalidad de Si bemol menor, un tono más grave que como fue editada posteriormente.

Las reseñas del estreno hacen referencia al acompañamiento orquestal, cuya partitura actualmente se encuentra perdida. La crónica de *El Nacional* consigna determinados aspectos de la obra y su instrumentación:

La romanza de Ricardo Castro, intitulada *Les Larmes*, merece este nombre, y se concierta bien con los versos que la acompañan; aun cuando posee una gran ternura, no tiene verdadera pasión: es más bien un canto melancólico: es la voz de un alma que se complace sufriendo, que duda por momentos si debe perder la esperanza, pero que siente renacer una triste dicha cuando piensa en la muerte, en el amor de ultratumba y en los ausentes de la tierra.

La música que subraye versos que signifiquen esos pensamientos, debe estar impregnada de ensueños y de tristeza, y en la música de Ricardo Castro se manifiestan esos ensueños y esa tristeza: así, antes de que los versos, dudando de si el amor será sólo una ilusión suspírea, refiriéndose al mismo: *dulce sueño que se borra*, y antes de que surjan, en cuanto al cariño, preguntas desconsoladas, los violoncellos dibujan sus acentos más tiernos, y como para atenuar la duda, la orquesta deja después el Si bemol menor para pasar a mayor, conduciendo a un tono más lejano en las palabras: *embriaguez de un solo día*, con que el poeta le habla de nuevo al cariño, dudando aún de su constancia; pero cuando dicho poeta afirma, en un arranque apasionado, que su efecto será inmortal, cuando exclama dirigiéndose a la amada: *Ídolo de mi alma, tierno objeto de mi dolor*, entonces las violas producen ardientes notas, que traducen la fe renaciente y que se transforma luego en la dulce melancolía final.

Al llegar a ese final la orquesta repite la misma música acompañada con distintas estrofas; pero tiene una cadencia distinta: la instrumentación no está hecha para grande or-

¹⁹⁴ Campos, Rubén M. "La contralto Beatriz Franco" en *El folklore musical de las ciudades*. México, Secretaría de Educación Pública, 1930. Reimpresión facsimilar: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México, 1995.

questa porque no es lo que pide la romanza: en ella domina el cuarteto de cuerda y las maderas están bien combinadas antes de cada estrofa, haciendo resaltar, por otra parte, el triste y melancólico corno inglés.

[...] La Srita. Beatriz Franco, que ejecutó la romanza mencionada, llamó la atención por su elegancia y por su delicada hermosura: su voz es bien timbrada y posee escuela artística; pero sin duda por el temor de su primera iniciación no desplegó todas las dotes de que es capaz¹⁹⁵.

La obra fue editada el mismo año por la casa Wagner y Levién en versión para canto y piano y en la tonalidad de Do menor. En la portada puede leerse la dedicatoria a “A la memoire de Madame Fanny Natali de Testa”, fallecida el 24 de marzo de 1891.

De origen irlandés, Fanny Natali de Testa (1830-1891), *Titania*, fue un personaje relevante en el panorama musical mexicano de su tiempo. Pareyón señala que “en 1860 fue ovacionada en el Gran Teatro Nacional luego de interpretar la Azucena de *Il trovatore*”. Fue una de las cantantes más admiradas de México y ya afincada en el país, contrajo nupcias con el tenor italiano Enrico Testa (1817-1896). Posteriormente se convirtió en cronista musical e impartió clases de canto al lado de su esposo en su propia academia¹⁹⁶.

¹⁹⁵ “Notas Artísticas”. *El Nacional*. México, 13 de septiembre de 1892.

¹⁹⁶ Pareyón, G. *Diccionario Enciclopédico de la Música...*, pp. 725-726.



1. Fanny Nataly de Testa (1871). Albúmina de Francisco Casanova. México, Museo del Estanquillo. Colección Carlos Monsiváis.

Las reuniones musicales organizadas los días lunes por Fanny Natali de Testa eran muy comentadas en los círculos sociales de México. Ya en octubre de 1885 se encuentran evidencias de la participación de Ricardo Castro en esas veladas, como informa el cronista de *El Pabellón Español*:

El lunes último hemos tenido el gusto de saludar a nuestra amiga Natali de Testa recordando la recepción extraordinaria que nos hizo el día 5 de este mes. Tan buena amiga como entusiasta artista, se afana por dar a conocer a sus amigos en trato familiar lo más notable en música y canto que puede reunirse en México, del país y del extranjero. En su casa hemos conocido hace tiempo al joven tenor Guichené, que tanto honra a su maestro el Sr. Testa, y es una legítima esperanza de gloria de este país. En su casa hemos estrechado relaciones también con el no menos joven compositor y pianista el Sr. Castro, que muy pronto se trasladará a Europa, y si no defrauda nuestras esperanzas, en corto plazo figurará su nombre en el mundo del arte al lado de los Mozart, de los Alkan y de los Chopin, elegido, sin duda, por el destino, para ser su digno sucesor, con mucha honra y gloria de México. Aprovechando la Sra. Natali la primera ocasión para reunir en su casa a los artistas de la compañía de ópera italiana, tomó pretexto de haber sido el aniversario de su nacimiento el domingo 4 de éste mes, y les invitó para tomar un té el lunes siguiente; y no fue té, sino un espléndido buffet con el que obsequió a sus amigos¹⁹⁷.

Por su parte *El Diario del Hogar* publicó una breve reseña en la que se menciona tanto a Castro como a Gustavo E. Campa:

Antier lunes tuvo lugar una amenísima fiesta en la hermosa habitación que ocupa la amable e inteligente artista Fanny Nataly, en el hotel Iturbide, con motivo de su cumpleaños. [...] Una vez más admiramos a Ricardo Castro, nuestro joven y ya célebre pianista. De Gustavo Campa se cantaron algunas composiciones muy bellas y originales¹⁹⁸.

¹⁹⁷ "Reuniones íntimas". *El Pabellón Español*. México, 14 de octubre de 1885.

¹⁹⁸ "Elegante soirée". *El Diario del Hogar*. México, 7 de octubre de 1885.

Además de escribir diversas columnas para los periódicos de la capital mexicana, Fanny Natali de Testa llegó a publicar colaboraciones en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, editada en Barcelona y dirigida por Felipe Pedrell¹⁹⁹. El 24 de diciembre de 1888 Gustavo E. Campa, a la sazón corresponsal para México de la *Ilustración*, escribió a Pedrell:

Bajo el pseudónimo de *Titania* se oculta el nombre de la Sra. Fanny Natali de Testa, antigua cantante á quien acaso Ud. conozca, pues tuvo su época floreciente no sólo en México sino en Europa; es una mujer de talento, inteligente en el canto y, aunque apasionada de la música italiana, no del todo intransigente ni convencida. Es íntima amiga mía y creo facilísimo que escriba algo para la *Ilustración*: le hablaré y esté Ud. cierto en contar con su colaboración²⁰⁰.

Al poco tiempo de ocurrir el fallecimiento de *Titania*, Campa escribió²⁰¹:

Ya sabrá Ud. que la pobre *Titania* ha muerto, y no necesito decirle que tal suceso me ha consternado²⁰². ¡Alguna sombra negra había de interponerse en mis horas de felicidad! ¡Pobre *Titania*! Fue una amiga sincera, afectuosa, dulce y complaciente conmigo, á la cual debí más de un aplauso y mucho estímulo. ¡Quién me había de decir que una de mis últimas melodías dedicada á ella: *En rêve* de Heine, contenía como el presentimiento de próxima separación!

Hélas! Cruel et noir sourcé!

Bientôt sous son baiser funeste

¹⁹⁹ Álvarez Meneses, R. "La presencia de México...", p. 125. Entre sus colaboraciones destaca el artículo dedicado a su esposo Enrico Tamberlick. El artículo fue publicado fraccionado en tres partes en los números 36, 38 y 39 de la *Ilustración* del 8 de julio, 8 y 24 de agosto de 1889 respectivamente. (*Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona: Viuda de D. Juan Trilla y Torres, Editores-Propietarios, Año II).

²⁰⁰ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña [BNCat]. Legado Pedrell. Correspondencia de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell. Carta del 24 de diciembre de 1888.

²⁰¹ *Ibidem*. Carta del 11 de abril de 1891.

²⁰² En el ejemplar de la *Ilustración* del 15 de mayo de 1891 fue publicado íntegro un artículo titulado Fanny N. de Testa. Honores póstumos, firmado por José Vigil y Robles y reproducido de El Universal de México. (*Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona: Trilla y Torres, Editores-Propietarios, Año IV, Número 80, 1891, p. 532).

La mort fera palir aussi
L'azur de ton regard celeste²⁰³.

Ricardo Castro haría lo propio al dedicar *Les larmes* a la desaparecida cronista y amiga en común, utilizando para la romanza el texto de Alphonse de Lamartine (1790-1869)²⁰⁴. La partitura editada tiene texto alternativo en italiano.

Estructura formal	Texto
A	A voir couler mes larmes je trouve tant d'attraits! N'est il pas quelques charmes encore dans nos regrets? Ah!
B	Doux rêve qui s'efface! ivresse d'un seul jour! Triste bonheur qui passe! Serait ce bien l'amour? Idole de mon âme! Tendre objet de ma douleur! Toujours vivra la flamme qui brûle dans mon cœur!
A	Au mal affreux d'absence du moin sourit l'espoir. Ai-je encore l'espérance jamais de la revoir?

Continúa en la página siguiente.

²⁰³ En francés en el original. ¡Ay! ¡Cruel y negra fuente! Pronto bajo su beso fatal. A su vez, pálida como la muerte, el azul celeste de sus ojos.

²⁰⁴ "El Cuarto Concierto en el Teatro Nacional". *El Universal*. México, 9 de septiembre de 1892.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Texto
B	<p>Oui j'espère en Dieu même a tous il tend les bras: Là pour toujours on s'aime! Bientôt n'irai je pas?</p> <p>Mes pleurs sur cette pierre vont couler silencieux! Mais celle que m'est chère les voit du haut des cieux!</p>

Traducción

A voir couler mes larmes
je trouve tant d'attraits!
N'est il pas quelques charmes
encore dans nos regrets? Ah!

¡Al ver correr mis lágrimas,
encuentro tantos atractivos!
¿Qué no hay algunos encantos
aún en nuestros pesares? ¡Ah!

Doux rêve qui s'efface!
ivresse d'un seul jour!
Triste bonheur qui passe!
Serait ce bien l'amour?

¡Dulce sueño que se esfuma!
¡Embriaguez de un solo día!
¡Triste felicidad que pasa!
¿Será esto amor?

Idole de mon âme!
Tendre objet de ma douleur!
Toujours vivra la flamme
qui brûle dans mon cœur!

¡Ídolo de mi alma!
¡Tierno objeto de mi dolor!
¡Por siempre vivirá la flama
que arde en mi corazón!

Au mal affreux d'absence
du moin sourit l'espoir.
Ai-je encore l'espérance
jamais de la revoir?

Al dolor terrible de la ausencia
al menos sonríe la esperanza.
¿Tengo todavía la esperanza
de volverla a ver alguna vez?

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Traducción

Oui j'espère en Dieu même
a tous il tend les bras:
Là pour toujours on s'aime!
Bientôt n'irai je pas?

Sí, yo espero en Dios,
a todos él le tiende los brazos,
allá nos amamos por siempre.
¿Acaso no iré pronto?

Mes pleurs sur cette pierre
vont couler silencieux!
Mais celle que m'est chère
les voit du haut des cieux!

¡Mis lágrimas sobre esta piedra
van a correr silenciosas!
¡Pero aquella a la que amo
las ve desde lo alto del cielo.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-8	Do menor
A	a1	8-20	Do menor
B	b1	21-31	Do mayor
	b2	31-40	Do mayor
Interludio		40-45	Do menor
A	a1	45-57	Do menor
B	b1	58-68	Do mayor
	b2	68-77	Do mayor
Coda		77-83	Do mayor

Con una extensión de 8 compases, la introducción de *Les larmes* es la más extensa de las obras para canto y piano de Castro. La escritura presenta tres planos bien diferenciados: bajo en mano izquierda, melodía y acordes repetidos en mano derecha. Presen-

tado el tema en la mano izquierda, es replicado a la octava más tarde por la derecha²⁰⁵.

The image shows a musical score for a piece titled "Andante". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The piano part is in a 2/4 time signature and features a complex texture of chords and moving lines. The tempo is marked "Andante". The piano part starts with a *p e legato* marking and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second system continues the piano accompaniment, with a section marked "A" where the vocal line enters. The piano part in this section includes markings for *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *etc.* (etcetera).

2. Introducción, cc. 1-8.

Con la entrada de la voz en la sección A, se retoma el patrón de acordes repetidos en el acompañamiento. Es destacable el movimiento contrario en el bajo, lo que confiere a la mano izquierda cierto carácter melódico.

²⁰⁵ La introducción se construye con la cabeza del tema, siendo *Les larmes* y *Le secret* los dos únicos casos en los que la introducción pianística anticipa el material temático de la voz.

p *espressivo*

A voir cou - ler mes lar - mes, je trou - ve tant d'at - traits! _____

3. Inicio de sección A, cc. 9-12.

En los últimos tres compases de la sección A se observa un cambio en la figuración del acompañamiento, que de manera abrupta se reduce a acordes placados en el primer y tercer tiempo del compás respectivamente. Esto confiere un mayor protagonismo a la voz, que por medio de intervalos de tercera ascendente, dibuja el acorde de sexta aumentada, mientras que en el bajo un tetracordo menor natural se desplaza de la tónica a la dominante. El clímax melódico se corresponde con la palabra “charmes”, en la que también se presenta un *saltus duriusculus* que ilustra el dramatismo del texto hacia el final de la frase.

Ah! n'est il pas quel-ques char - mes en - core dans nos re -

4. Final de sección A, cc. 17-19.

La sección B se encuentra en la tonalidad homónima. La mayorización coincide con la frase “doux rêve”. En esta parte B encontramos b1 y b2; b1 (cc. 21-31) va de la tónica a la dominante,

con una momentánea inflexión a Si mayor (cc. 23 a 27); b2 inicia y concluye en la tónica, pero con distinta modalidad: mayor al principio (c. 32) y menor al final (c. 40).

pp dolce
 Doux rê - ve qui s'ef - fa - ce! I - vres - se d'un seul jour!

dolcissimo ed espress.
 Tris - te bon-heur qui pas - se! Se - rait ce bien l'a - mour? Se - rait ce bien l'a -

rall. f ed appassionato cresc.
 mour? I - do - le de - mon â - me! Ten-dre ob - jet ob - jet de ma dou-leur! Tou -

ff. dim. dolce espress. rall. etc.
 jours vi - vra la fla - me qui brû - le dans mon cœur!

5. Sección B, línea vocal, cc. 21-40.

Como puede observarse en el ejemplo anterior, a partir de la indicación *forte ed appassionato* el material motivico se intensifica hasta alcanzar el clímax en *fortísimo*. Un rasgo característico en la obra vocal de Castro es precisamente la escritura de perfiles melódicos idóneos a la tesitura del intérprete, lo cual resulta evidente en la manera de explorar el registro pleno de cada voz, como es el caso de esta sección de *Les larmes*.

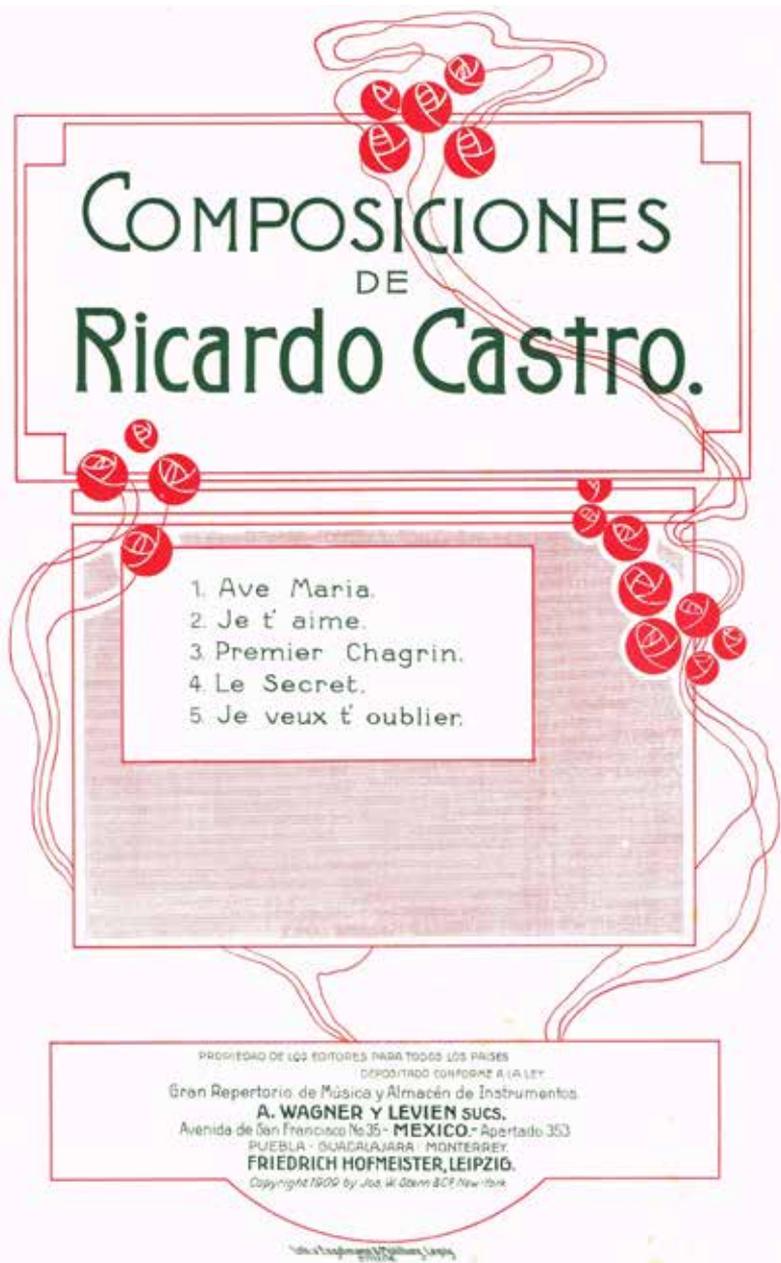
La recapitulación de las partes A y B presenta la melodía de manera literal, pero con diferente texto y con mínimas variantes en el acompañamiento (de manera similar a lo ocurrido en *Son image*, Op. 40: arpeggios lentos repartidos en ambas manos como elemento de unión entre las frases, cc. 46, 47 y 49). El surgimiento del modo mayor en B coincide ahora con la frase “Oui, j’espère”; tanto en la primera vez (*Doux rêve*) como en su recapitulación, la llegada de la tónica mayorizada ilustra sentimientos relacionados con el ensueño y la esperanza.

La coda (cc. 77-83) presenta con citas de material de a1 en la mano izquierda y de b1 en la voz, pero ahora en modo mayor.

The image displays a musical score for a vocal piece, consisting of two systems of staves. The first system features a vocal line in common time (C) with lyrics "le voit du haut du haut des" and a piano accompaniment. The vocal line includes the instruction "a piacere" and dynamics "p" and "f". The piano accompaniment includes dynamics "p" and "f". The second system continues the vocal line with the lyric "cieux!" and includes dynamics "p e dim", "rall.", and "ppp". The piano accompaniment in the second system includes dynamics "p e dim", "rall.", and "ppp".

6. Coda, cc. 77-83.

Ave María



COMPOSICIONES DE Ricardo Castro.

1. Ave Maria.
2. Je t'aime.
3. Premier Chagrin.
4. Le Secret.
5. Je veux t'oublier.

PROPIEDAD DE LOS EDITORES PARA TODOS LOS PAISES
DEPOSITADO CONFORME A LA LEY.
Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos.
A. WAGNER y LEVIEN SUCS.
Avenida de San Francisco No 35 - MEXICO - Apartado 353
PUEBLA - GUAGUAJARA - MONTERREY
FRIEDRICH HOFMEISTER, LEIPZIG.
Copyright 1909 by J. W. Stern & Co. New York

Ave María

Tesitura:	No especificada [soprano].
Tonalidad:	Mi menor
Extensión:	80 cc.
Estructura formal:	ABAB'
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Drück von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	17
Año de composición:	h. 1885
Año de edición:	1909

No. 1 de las *Cinq Chansons pour une voix avec piano* (Composiciones de Ricardo Castro) editadas de manera póstuma en 1909 por Jos. Stern & Co., New York (plancha No. 17). La propiedad literaria de estas obras fue registrada en la Biblioteca Nacional de México en enero de 1910 por la casa Wagner y Levién Sucesores²⁰⁶, distribuidora en México de las partituras.

Si bien tiene título y temática religiosa, este *Ave Maria* no es una pieza apta para el uso litúrgico, ya que su texto se corresponde con el relato de un infante que recupera la salud por la intercesión de la Virgen; es pues una expresión de agradecimiento de una madre por la plegaria atendida. El texto se encuentra en italiano, con versión alternativa en francés²⁰⁷.

Aunque no se conoce la fecha de su composición ni han sido localizadas referencias sobre su estreno, es posible inferir que estamos ante una obra de juventud susceptible de ser datada hacia la segunda mitad de la década de 1880. Entre 1886 y 1887 Cas-

²⁰⁶ *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*. México, 31 de enero de 1910.

²⁰⁷ Se observan ciertas diferencias entre ambas letras. Mientras que en el texto francés una madre agradece a la Virgen la salud devuelta a un niño, en la versión italiana se habla del rezo de una hija por la salud de su padre.

tro compuso obras religiosas escritas por motivos de circunstancias. El 8 de diciembre de 1886, en la festividad de la Inmaculada Concepción en la Capilla de la Expiración, se estrenó un *Salve Regina* para barítono con acompañamiento de órgano o piano que fue cantado por Manuel Escudero²⁰⁸, partitura que se encuentra perdida. El mismo intérprete también estrenó el *Ave Verum pour chant avec accompagnement d'orchestre ou piano*, Op. 4, el 9 de abril de 1887 en un concierto privado realizado en la casa del Doctor Rafael Lavista²⁰⁹.

La obra presenta rasgos propios del estilo operístico italiano²¹⁰, por lo que es factible que haya sido contemporánea a la composición de su ópera *Don Giovanni d'Austria*, título que fue retirado por su autor precisamente por considerarla “demasiado italiana”²¹¹. Sabemos que la escritura de *Don Giovanni d'Austria* fue un proceso intermitente, pues fue anunciada como obra “en cartera” en 1889 por Felipe Pedrell²¹². Se debe tener en cuenta que la información que utilizó Pedrell en su artículo de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* le fue proporcionada por Gustavo E. Campa en correspondencia del año anterior, por lo que evidentemente Castro se encontraba trabajando en *Don Giovanni d'Austria* al menos desde 1888. En junio de 1892, la obra se menciona como terminada y es dada a conocer parcialmente en un concierto privado en el que Manuel Escudero interpretó algunas romanzas de la ópera, de la cual se elogiaban algunas “escenas escritas con inspiración y brío”²¹³ y todavía en febrero de 1893 una “gran escena de la ópera *Don Giovanni d'Austria*” se escuchó en la casa de Castro en una reunión organizada por el cumpleaños del compositor²¹⁴.

²⁰⁸ “Ecos de la Semana”. *El Diario del Hogar*. México, 16 de diciembre de 1886.

²⁰⁹ *El Diario del Hogar*. México, 14 de abril de 1887.

²¹⁰ Por su carácter e intensidad expresiva, la pieza puede vincularse estilísticamente a las arias de algunos títulos rossinianos, como *L'assedio di Corinto* (1826) o, más próximamente, el *Stabat Mater* (1834-41) o la *Petite messe solennelle* (1863).

²¹¹ Velazco, Jorge. “El pianismo mexicano del siglo XIX...”, pp. 228-229.

²¹² Pedrell, Felipe. “Ricardo Castro” en *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona, Torres y Seguí, Editores-Propietarios, Año II, Número 31, 1889, p. 58.

²¹³ *El Nacional*. México, 12 de junio de 1892.

²¹⁴ “En casa de un artista. Reunión íntima”. *El Universal*. México, 8 de febrero de 1893.

Algunos rasgos de corte italiano presentes en el *Ave María* son:

- Frases de gran extensión.
- Exploración del registro pleno de la voz casi desde el inicio, con perfiles melódicos que se desplazan por prácticamente toda la tesitura.
- Presencia del *ritmo chiaro*²¹⁵ expresado a través de patrones regulares en el acompañamiento, con una figuración acéfala en la mano derecha del piano que bien podría emular la escritura para cuerda.
- Pasajes de naturaleza orquestal que recrean partes solistas de instrumentos de viento madera (como en el interludio, cc. 39 a 43).

La estructura formal de la obra corresponde al lied estrófico, ABAB' y su repetición.

Estructura formal	Texto
A	Ave Maria! Vergin del Ciel! A te sincera io fo sincera morte mi niega il genitor; e per lui prega l'afflitto cor.
B	Ah! se nel dolor mi volgo a te fra l'ombre ancor sei tu luce a me! O Vergin! Guarda il padre mio! Pietà della figlia abbi pietà! Ave María! Ave María!
A	Ave María! Mio sol pensier! Sovra il mio cor in suo furor il negro spirto non ha poter!

Continúa en la página siguiente.

²¹⁵ Michels, Ulrich. *Atlas de música*, II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy. Gunther Vogel (il.), Rafael Banús (trad.), Luis Carlos Gago (rev.). Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 441.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Texto
B'	O qual prodigio opro il Signore! Partiam, partiam, se en rial primo albor! O Vergin, o salve il genitor O questa e la prece del mio cor! Ave María! Ave María!

Traducción. Versión en italiano

Ave Maria! Vergin del Ciel!
A te sincera io fo sincera
morte mi niega il genitor;
e per lui prega l'afflitto cor.

¡Ave María, Virgen del cielo!
a ti hago mi plegaria sincera;
la muerte me niega el Creador
y por él ruega el corazón afligido.

Ah! se nel dolor mi volgo a te
fra l'ombre ancor sei tu luce a me!
O Vergin! Guarda il padre mio!
Pietà della figlia abbi pietà!

¡Ah, si en el dolor me vuelco a ti
En la sombra aún eres tu mi luz!
¡Oh, Virgen! ¡Guarda al padre mío!
¡Piedad de la hija, ten piedad!

Ave María! Ave María!

¡Ave María! ¡Ave María!

Ave María! Mio sol pensier!
Sovra il mio cor in suo furor
il negro spirito non ha poter!
O qual prodigio opro il Signore!
Partiam, partiam, se en rial primo albor!

¡Ave María, mi solo pensamiento!
¡Sobre mi corazón el furor
del negro espíritu no podrá!

O Vergin, o salve il genitor
O questa e la prece del mio cor!

¡Oh, Virgen, oh salve el Creador,
oh, esta es la plegaria
de mi corazón!

Ave María! Ave María!

¡Ave María! ¡Ave María!

Traducción. Versión en francés

Ave María ! Reine des cieux !
 Vers toi j'élève ma prière.
 Je dois trouver grâce à
 tes yeux et en toi
 Vierge sainte en toi c'est
 en toi que j'espère.

¡Ave María, Reina de los cielos!
 A ti elevo mi plegaria.
 Quiero encontrar gracia a tus ojos y en ti,
 Virgen Santa es en ti en quien yo espero.

Mon fils consolait ma misère
 il souffre hélas il est mourant!
 Comprend mes pleurs!
 Toi qui fus mère!
 Rends moi mon pauvre enfant!

Mi hijo consolaba mi miseria
 él sufre, ¡ay!, él está muriendo.
 ¡Comprende mi llanto!
 ¡Tú, que fuiste madre,
 Regrésame a mi pobre hijo!

Ave María! Ave María!

¡Ave María, Ave María!

Ave María! mais: ô bonheur!
 L'enfant renaît à sa prière
 ainsi qu'une brillante fleur.
 Doux bien fait! touchante bonté!
 Saint mystère!

¡Ave María! pero, ¡oh felicidad!
 El niño se restableció a su oración
 así como una flor brillante.
 Dulce bien hecho! ¡Emotiva bondad!
 ¡Santo misterio!

Regarde moi pour que j'espère.
 Mon fils! ton front est souriant!
 Merci! Divine mère
 C'est toi qui sauves mon enfant!

Mírame así que espero.
 ¡Mi hijo, tu rostro está sonriendo!
 ¡Gracias, divina madre!
 ¡Eres tú quien salvo a mi hijo!

Ave Maria! Ave Maria!

¡Ave María, Ave María!

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Mi menor
A	a1	3-17	Mi menor – La mayor
B	b1	18-24	La mayor – Sol menor
	b2	24-38	Mi menor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Interludio		39-43	Mi menor
A	a1	44-58	Mi menor – La mayor
B'	b1	59-65	La mayor – Mi mayor
		65-75	Mi mayor
Coda		76-80	Mi mayor

Los dos compases de introducción establecen la tonalidad y presentan el patrón de acompañamiento que emula la escritura orquestal del quinteto de arcos:

The image shows a musical score for a Chant and Piano. The Chant part is in G major, 4/4 time, starting with 'Andante un poco agitato.' and 'p'. The Piano part is in G major, 4/4 time, starting with 'p'. The score includes lyrics: 'A - - - ve Ma - ri - - - al Ver - gin del Ciel! a te sin-ce - ra io'. Performance markings include 'f', 'dolce', 'express.', and 'etc.'.

1. Introducción y sección A, cc. 1-7.

Hacia el final de la sección A se modula al cuarto grado, La mayor, y en dicha tonalidad se inicia la sección B (c. 18), don-

de se observa un cambio en el acompañamiento, siendo destacable el cromatismo tanto del bajo como de las voces extremas de la mano derecha del piano. Respecto a la sección anterior, la melodía se torna un tanto estática, alcanzando un primer clímax en un acorde cadencial de Sol menor que no es resuelto de manera convencional ($I^6/4 - V7 - I$).

The image displays a musical score for a vocal piece, consisting of two systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system features the lyrics "Ah! se nel do-lor mi vol-go a te fra fom -" and includes performance markings such as "con dolore" and "cresc.". The piano accompaniment is marked "mf" and shows dense chordal textures. The second system features the lyrics "bre an - cor sei lu - ce, a me! O Ver - gin, O" and includes markings like "ff", "p", and "express.". The piano accompaniment continues with similar textures and chromatic movement in the bass line, ending with "etc.".

2. Sección B, cc. 18-25.

En la parte b2 se retoma el patrón de acompañamiento de A y sobreviene un segundo clímax melódico esta vez de mayor intensidad tanto por la nota La en *fortísimo* como por las múltiples indicaciones de expresión (“con desesperazione”, “con dolore”, “piangendo”); posteriormente inicia el descenso a través de una escala menor natural que evita la nota la y termina con una doble interjección de la frase “Ave Maria”.

p espress. *f* *con desesperazione* *ff* *con dolore* *dim.*
 O Ver - gin, O Ver - gin! guar - da il pa-dre mi - o! pie - tà, pie - tà, pie -
 tà del-la fi - glia ab - bi pie - tà! *piangendo* *ff* *pp* etc.
 A - ve Ma - ri - a! A - ve Ma - ri - a!

3. Sección B, cc. 24-38.

Un breve interludio instrumental prepara la recapitulación de la parte A, con la misma melodía y planteamiento armónico, pero con diferente texto y una nueva figuración en el acompañamiento que ahora simultáneamente presenta tres planos bien diferenciados: bajo en mano izquierda, acordes sincopados en mano derecha y arpeggios repartidos entre ambas manos.

p *f*
 A - ve Ma - ri - a! Ver - gin del Ciel! a
pp *cresc.* etc.

4. Recapitulación de A, cc. 44-47.

La recapitulación de B mantiene un planteamiento armónico muy similar al de su exposición, excepto que en la conclusión de b1 el acorde cadencial $I^6/4$ se encuentra mayorizado (c. 65), mientras que en b2 aparecen algunas variantes melódicas a partir del clímax alcanzado en el c. 69 (nota La), después del cual se da el descenso por medio de una escala mayor, terminando la frase en la octava alta. En congruencia con el modo mayor, las indicaciones expresivas contrastan con las consignadas en la primera vez: “cresc. e accel”, “con gioja” o “forte e dolcissimo”. La obra con-

cluye con la doble interjección “Ave Maria”, realizada con variantes melódicas.

p e dolciss
 O Ver - gin, o Ver - gin, o sal - ve il ge - ni - tor _____ o ques - ta e la pre - ce e la
f *cresc. e accel.* *ff* *con gioia*
f e dolciss
 pre - ce del mi - o del _____ mi - o cor! A - ve Ma - ri - al A - ve Ma - ri - al _____
p *f*

5. Sección B y final, cc. 65-80

En el *Ave Maria* encontramos nuevamente un buen equilibrio estructural y una relación armónica y tonal entre sus partes más bien orientada a regiones plagales, en este caso el IV grado mayorizado de la tonalidad original (Mi menor – La mayor).

Por las características expuestas, la parte vocal presenta dificultades que requieren un intérprete familiarizado con el canto operístico, mientras que el acompañamiento, sin llegar a ser virtuoso, muestra una escritura polifónica de cierta complejidad, principalmente en lo relacionado a efectos orquestales y el manejo de diferentes planos que requieren de una sutil diferenciación sonora.

Je t'aime

Je t'aime

Tesitura:	No especificada [soprano].
Tonalidad:	La bemol mayor
Extensión:	27 cc.
Estructura formal:	AA'
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Drück von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	18
Año de composición:	s/f
Año de edición:	1909

No. 2 de las *Cinq Chansons pour une voix avec piano* (Composiciones de Ricardo Castro) editadas de manera póstuma en 1909 por Jos. Stern & Co., New York. Es una de las miniaturas vocales más breves e intimistas. No fueron localizadas referencias a su estreno, por lo que es factible ubicar la fecha de composición dentro del periodo europeo de Castro: 1903-1906.

El siguiente esquema ilustra una forma binaria AA'. Por su concisión, las referencias al material motivico (a1, a2, a3) no suponen pasajes de gran contraste y extensión, sino que más bien muestran sutiles cambios en el diseño de la melodía.

La línea vocal no incursiona regiones extremas de la tesitura, sino que permanece en un cómodo registro central, pudiendo ser abordada cómodamente tanto por una soprano como por una mezzosoprano.

Estructura formal	Texto
A	<p>Quand mon oeil plonge dans tes yeux Je crois en songe voir le ces cieux! Ah! oui je crois voir les cieux! Si ton haleine m'effleurait toute ma peine s'en irait!</p>
A'	<p>Ô cœur sans voile et sans détour Étoile que suivra le jour si tu disais: Je t'aime! alors moi-même.</p>

Traducción

Quand mon oeil plonge dans tes yeux
 Je crois en songe voir les cieux!
 Ah ! oui je crois voir les cieux!
 Si ton haleine m'effleurait
 toute ma peine s'en irait!

¡Cuando mi mirada se
 sumerge en tus ojos,
 entre sueños creo ver los cielos!
 ¡Ah! ¡Sí, creo ver los cielos!
 ¡Si tu aliento me rozara,
 todas mis penas se irían!

Ô cœur sans voile et sans détour
 Étoile que suivra le jour si tu disais:
 Je t'aime ! alors moi-même
 Je mourrais d'amour!

¡Oh, corazón sin velos y sin rodeos,
 estrella que seguirá al
 día, si tu dijeses:
 "Yo te amo" entonces yo mismo
 moriría de amor!

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1	La bemol mayor
A	a1	2-5	La bemol mayor
	a2	5-9	La bemol mayor
	a3	9-13	Mi bemol mayor
Interludio		14	La bemol mayor

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
A'	a1	15-18	La bemol mayor
	a2	18-24	La bemol mayor
Coda		24-27	La bemol mayor

Luego de un compás de introducción, surge a1 con un perfil melódico descendente que tiende a desplazarse por grados conjuntos (cc. 2-5).



1. Parte a1, cc. 2-5.

Posteriormente a2 presenta un diseño ascendente y menos estático en el que puede distinguirse una figura de repetición melódica de clímax al iniciar la frase una segunda arriba, aunque con variantes en la segunda vez (cc. 5-9).



2. Parte a2, cc. 5-9.

Por su parte a3 se construye a partir de una secuencia melódica con intervalos de quinta descendente, iniciando el fragmento en el IV grado menor y concluyendo en la dominante de la tonalidad original.



3. Parte a2, cc. 9-14.

Después de un breve interludio (c. 14) que recupera la tónica recapitula A', que presenta material de a1 y a2 con algunas variantes, transitando brevemente a2 por el modo menor (cc. 18-21) para concluir en la tónica mayor en el c. 24. La coda (cc. 24-27) repite la última línea del verso: "ah! oui, mourrais d'amour!".

La parte pianística carece de toda pretensión virtuosística. El compositor opta por una escritura que favorece una sonoridad homogénea e íntima, muy adecuada para el acompañamiento vocal. Se distinguen tres planos: melodía, arpeggios distribuidos en ambas manos y bajo, éste último prolongado por efecto del pedal de resonancia. A lo largo de la obra la textura del acompañamiento se mantiene siempre uniforme. De hecho, podría interpretarse como pieza independiente sin mayor problema, a la manera de una canción sin palabras. Es posible encontrar establecer similitudes con algunos *lieder ohne worte* de Mendelssohn, como en las primeras piezas de las colecciones de los Op. 19 (Mi mayor), Op. 38 (Mi bemol mayor), Op. 53 (La bemol mayor) u Op. 85 (Fa mayor). En el caso específico del acompañamiento de *Je t'aime* destacan:

- Escritura localizada en la zona central del teclado, evitando registros extremos.
- Figuración constante de arpeggios en posición casi siempre abierta y repartidos en ambas manos, sin modificación de la posición de la mano y sin pase de pulgar en la mayoría de los casos.
- Melodía *cantabile* y *legato* en la voz superior que ha de tocarse con los dedos 3, 4 y 5 de la mano derecha, lo que supone realizar frecuentes sustituciones para mantener el *legato*. Esta disposición confiere un mayor realce a la melodía y evita un ataque percusivo, derivando en una sonoridad más íntima, casi velada.

- Bajo *tenuto* en mano izquierda, ya sea escrito en valores reales o prolongado por acción del pedal de resonancia, siempre y cuando la sucesión del planteamiento armónico así lo permita.

Chant. **Moderato** *p* *con espress.*
 Quand mon oeil

Piano. *pp* *p*
 plon - - - ge mon oeil plon - ge dans tes
 etc.

4. Inicio de sección A, compases 1-4.



Premier chagrin

Premier chagrin

Romance pour Soprano ou Tenor

Tesitura:	Soprano o tenor
Tonalidad:	Re bemol mayor
Extensión:	67 cc.
Estructura formal:	ABAB
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Drück von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	19
Año de composición:	s/f
Año de edición:	1909

No. 3 de las *Cinq Chansons pour une voix avec piano* (Composiciones de Ricardo Castro) editadas de manera póstuma en 1909 por Jos. Stern & Co., New York. No fueron localizadas referencias a su estreno, por lo que es factible ubicar la fecha de composición dentro del periodo europeo de Castro: 1903-1906.

Estructuralmente es una forma binaria simple con su repetición, AB. Como particularidad se advierte una mayor complejidad en los procesos modulatorios entre cada una de las secciones de la obra. El planteamiento tonal de las partes se orienta hacia grados de la escala distintos a la dominante, rasgo típico del autor.

Estructura formal	Texto
A	Malgré moi je reviens dans ce bois solitaire! Sous cet ombrage épais dont j'aime le mystère. je retrouve ces pas dans cet étroit chemin où tous deux nous marchions nous tentant par la main.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Texto
B	J'étais heureux alors! Et mon âme ravie s'abandonnait rêveuse, s'abandonnait aux charmes de la vie!
A	Voici le lieu béni, près de l'antique croix où nos cœurs s'unissaient dans la même pensée! C'est là qu'un jour hélas ! mon âme fut brisée c'est là que je la vis pour la dernière fois hélas!
B	Quand sa voix triste et chère dans un suprême aveu. M'eut dit je t'aime ! Espère!

Traducción

Malgré moi je reviens
dans ce bois solitaire!
Sous cet ombrage épais
dont j'aime le mystère.
je retrouve ces pas dans
cet étroit chemin
où tous deux nous marchions
nous tentant par la main.

J'étais heureux alors!
Et mon âme ravie
s'abandonnait rêveuse,
s'abandonnait aux charmes de la vie!

A pesar mío, vengo de nuevo
a este bosque solitario,
bajo esta sombra espesa,
cuyo misterio amo.
Vuelvo a encontrar mis pasos,
en este estrecho camino
donde caminábamos juntos
tomados de la mano.

Entonces era feliz,
y mi alma embelesada se
abandonaba soñadora,
Se abandonaba a los
encantos de la vida.

Traducción

Voici le lieu béni, près
de l'antique croix
où nos cœurs s'unissaient
dans la même pensée!
C'est là qu'un jour hélas !
mon âme fut brisée
c'est la que je la vis pour
la dernière fois hélas!

He aquí el lugar bendito,
cerca de la antigua cruz,
Donde nuestros corazones se unían
en el mismo pensamiento.
Es ahí en donde un día, ¡ay! Mi
corazón fue hecho pedazos.
Fue ahí donde la vi por última vez ¡ay!

Quand sa voix triste et chère
dans un suprême aveu.
M'eut dit je t'aime ! Espère!

Cuando su voz triste y querida
en una suprema confesión
me dijo: ¡te amo, espera!

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-4	Re bemol mayor.
A	a1	5-12	Re bemol mayor.
	a2	13-22	Re bemol mayor.
B	b1	22-31	Do bemol mayor.
Interludio		31-34	Re bemol mayor.
A	a1	35-42	Re bemol mayor.
	a2	43-52	Re bemol mayor.
B	b1	53-61	Do bemol mayor.
Coda		61-67	Re bemol mayor

La introducción (cc. 1-4) inicia con una apoyatura que es resuelta en el acorde de dominante con séptima de Re bemol y concluye en la tónica ($V_7 - I$).

1. Introducción, cc. 1-5.

En la sección A, al (c. 5-12) inicia en la tónica y concluye en la dominante, lo que otorga al pasaje una gran estabilidad tonal, mientras que en a2 (c. 13-22) se tiene el proceso moduladorio hacia Do bemol mayor, con una breve inflexión al tercer grado de la tonalidad original (Si bemol mayor, c. 19-21) para concluir en la dominante con séptima de la siguiente tonalidad.

2. Conclusión de a2 y modulación a Do bemol mayor, cc. 22-24.

La sección B presenta una figuración de acordes repetidos en ambas manos cuya ejecución requiere cierto ataque de antebrazo, lo que propicia una mayor sonoridad y brillantez congruentes con el sentido del texto “J’étais hereux alors!”

De manera análoga a la introducción, el interludio (cc. 31-34) presenta el mismo material melódico y planteamiento armónico ($V_7 - I$) de los cc. 1-4, concluyendo en Re bemol mayor. En la recapitulación de A se presenta una variante rítmica en el acompañamiento, realizado ahora por acordes repetidos en tresillos en

mano derecha, con bajo tenido en la izquierda. La modulación a Do bemol mayor, así como el comportamiento armónico en B son idénticos a los realizados la primera vez.

La obra concluye con una coda que cita material de la introducción y restablece la tonalidad original, Re bemol mayor. Una última interjección en la voz repite la palabra final del último verso: “Espère!”.

Premier chagrin y *Le secret* son las dos únicas obras para canto y piano en las que el compositor especificó expresamente la tessitura del intérprete. Sin embargo, en el caso concreto de *Premier chagrin* observamos que Castro no escribe una línea melódica particularmente aguda. A su vez la parte pianística presenta una variedad en las texturas del acompañamiento (característica también presente en *Je veux t'oublier*), pues existen figuraciones de bajo con acordes sincopados, acordes repetidos en ambas manos y variaciones en los patrones rítmicos de la repetición de dichos acordes. Las modificaciones en el acompañamiento se corresponden con las distintas secciones estructurales de la obra, a diferencia de otras composiciones que mantienen una escritura más uniforme y homogénea, como *Je dois te fuir*, *Les larmes* o *Je t'aime*.

Le secret

Le secret

Romance pour Baryton

Oeuvre posthume

Tesitura:	Barítono
Tonalidad:	Re mayor
Extensión:	55 cc.
Estructura formal:	ABA'
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Drück von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	20
Año de composición:	s/f
Año de edición:	1909

No. 4 de las *Cinq Chansons pour une voix avec piano* (Composiciones de Ricardo Castro) editadas de manera póstuma en 1909 por Jos. Stern & Co., New York. No fueron localizadas referencias a su estreno. Sin embargo existen elementos para deducir que se trata de una obra de juventud:

- Estilo y línea vocal de carácter italiano, como señala Ricardo Miranda, pese a estar en francés, “su música es una perfecta romanza italiana”²¹⁶.
- Pasajes con textura contrapuntística en introducción e interludios instrumentales, con una escritura a varias voces que frecuentemente reciben un tratamiento imitativo. Esto es un rasgo común en obras en las que se tiene la certeza de ha-

²¹⁶ Miranda, Ricardo. “Entre la nación y el mundo: canciones de autores mexicanos de los siglos XIX y XX” en *Larmes. Canciones mexicanas de concierto de los siglos XIX y XX*. [Notas al CD]. México, Urtext Digital Classics, 2004, p. 7.

ber sido compuestas en época temprana: *Son image*, Op. 40 (1884) *Ave Verum pour chant avec accompagnement d'orchestre ou piano*, Op. 4 (1887) o *Les larmes* (1892).

- Presencia de diseños de arpeggio del grave al agudo en tiempo moderado repartidos en ambas manos como elemento de enlace. Esta fórmula es un rasgo recurrente en las obras de juventud mencionadas en el apartado anterior, así como en el *Ave Maria* y es infrecuente en las obras de madurez.

Finalmente, ha de considerarse que en la pieza se consigna expresamente “Romance pour Baryton” y que el único barítono con el que colaboró Ricardo Castro fue Manuel Escudero, con quien se presentó en varias ocasiones entre 1886 y 1893. Este dato puede ser útil para relacionar la pieza con una época y un posible intérprete.

Su estructura responde a la forma ternaria ABA'. Los procesos modulatorios se dirigen a regiones armónicas distintas a la dominante de la tonalidad principal, orientándose a grados alternativos.

Estructura formal	Texto
A	Sous le charme qui l'attire dans tes yeux chacun veut lire: moi seul je sais ton secret mais discret je dois me taire et cacher ce doux mystère!
B	Ton regard qu'on veut surprendre Sait me dire un mot bien tendre! Ah ! chacun voudrait l'entendre Et puis mourir de plaisir!
A'	Garde bien ô mon amie le secret de notre vie! Moi seul je veux lire dans tes yeux pour toujours mon bien suprême. Oui c'est toi seul que j'aime.

Traducción

Sous le charme qui l'attire
dans tes yeux chacun veut lire:
moi seul je sais ton secret
mais discret je dois me taire
et cacher ce doux mystère!

Bajo el encanto que atrae tus ojos
que todos quieren leer:
solo yo conozco tu secreto,
mas discreto debo callarme
y esconder este dulce misterio.

Ton regard qu'on veut surprendre
Sait me dire un mot bien tendre!
Ah! chacun voudrait l'entendre
Et puis mourir de plaisir!

¡Tu mirada que quiere sorprender
sabe decirme una palabra tierna!
¡Ah! ¡Todos quisieran escucharla
y después morir de placer!

Garde bien ô mon amie
le secret de notre vie!
Moi seul je veux lire
dans tes yeux pour toujours
mon bien suprême.

¡Guarda bien, oh amiga,
el secreto de nuestra vida!
Solo yo deseo leer
en tus ojos para siempre,
mi bien supremo.

Oui c'est toi seul que j'aime.

Sí, solamente es a ti a quien amo.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-5	Re mayor
A	a1	6-17	Re mayor – Do sostenido mayor
Interludio		17-21	Re mayor – Si menor
B	b1	21-30	Sol mayor
Interludio		30-35	Sol mayor – Re mayor
A'	a1	35-47	Re mayor
Coda		48-52	Re mayor
Postludio		52-55	Re mayor

La introducción (cc. 1-5) presenta la cabeza del tema que posteriormente se escuchará en la voz. Este breve material recibe un tratamiento imitativo en el que únicamente se citan las prime-

ras tres notas del motivo inicial (transportadas y variadas de acuerdo a la función armónica) en una textura que aumenta de una a cuatro voces.

1. Introducción, cc. 1-6.

La parte A presenta un acompañamiento de acordes sincopados en mano derecha y bajo tenido en mano izquierda con figuración de blanca, lo que implica un ritmo armónico por mitades de compás. El trazo melódico muestra cierta tendencia al agudo pero concluye con un giro descendente hacia el Do grave que el compositor hace coincidir con la frase “doux mystère!” con sentido de catábasis. El inicio de la melodía en la voz no se corresponde literalmente con el material presentado en la introducción debido a la presencia de la subdominante en el c. 7. Armónicamente parte de la tónica (Re mayor) para enseguida hacer breves inflexiones a La mayor, Si menor y Do sostenido mayor.

2. Sección A, cc. 6-17.

El primer interludio (cc. 18-21) recupera la tonalidad principal y concluye en su relativa, Si menor. La modulación hacia Sol

mayor, tonalidad de la parte B (cc. 21-30), se realiza por nota común (nota Si). El acompañamiento tiene ahora una figuración de acordes repetidos a ritmo de corchea; el clímax melódico se da en la frase “chacun voudrait l’entendre”, en el c. 27.

f con passione

Ton re - gard qu'on veut sur - pren - dre sait me di - re un mot bien ten - dre! Ah! cha -

5 cun vou - draît l'en - ten - dre et puis mou - rir et puis mou - rir de plai - sir! etc.

3. Sección B, cc. 21-30.

El segundo interludio (cc. 30 a 34) inicia en Sol mayor y su material es muy similar al de la introducción. La recapitulación de A' (cc. 35-47) coincide con la indicación *come prima* y en su inicio presenta el mismo material melódico, que se verá modificado hacia el final de la frase (cc. 43-47) para concluir en la tónica. Dentro de la coda se produce un último clímax soportado por el acorde $I^6/4$. La obra concluye con un breve postludio (cc. 52-55) con un pedal de tónica sobre el que se realiza una amable cadencia plagal.

Je veux t'oublier

Je veux t'oublier

Oeuvre posthume

Tesitura:	No especificada [mezzosoprano]
Tonalidad:	Si mayor
Extensión:	48 cc.
Estructura formal:	ABA'
Dedicatoria:	-
Editor:	Jos. W. Stern & Co., New York.
Grabador:	Stich & Drück von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.
Número de plancha:	21
Año de composición:	s/f
Año de edición:	1909

No. 5 de las *Cinq Chansons pour une voix avec piano* (Composiciones de Ricardo Castro) editadas de manera póstuma en 1909 por Jos. Stern & Co., New York. No fueron localizadas referencias a su estreno, por lo que es factible ubicar la fecha de composición dentro del periodo europeo de Castro: 1903-1906.

Por su belleza *Je veux t'oublier* bien podría ocupar un lugar destacado en el repertorio de *mélodie française* en tanto que reúne todas las características del género: vocalidad sutilmente expresiva, contenido poético y refinamiento pianístico.

La pieza reviste un gran interés: su planteamiento armónico y audacia moduladora, la variedad textural del acompañamiento y el trazo melódico revelan un compositor maduro, sumamente hábil en el manejo de recursos y poseedor de un lenguaje creativo claramente personal.

Su estructura se corresponde con una forma ternaria compuesta ABA'. El poema, intitulado *La Querelle*, pertenece a la antología *L'ombre des jours* de Anna de Noailles (1876-1933) publicada en París por Calmann-Levy en 1902.

Estructura formal	Texto
A	Va-t'en, je ne veux plus regarder ton regard, voir tes yeux plus lointains et plus doux que la nue, ta joue où les rayons du jour d'or sont épars, ta bouche qui sourit et qui ment, ta main nue.
B	Va-t'en, éloigne toi de mon désir ce soir, tout de toi me ravit, m'irrite et me tourmente. Loin de tes bras trompeurs et chers je vais m'asseoir, dans la plaine assoupie e où se bercent les menthes.
A'	Et là, oubliant tout du mal que tu me fais, j'entendrai les yeux clos, l'esprit bas, le cœur sage sous les hêtres d'argent pleins d'ombre et de reflets, la respiration paisible du feuillage.

Traducción

Va-t'en, je ne veux plus
regarder ton regard,
voir tes yeux plus lointains
et plus doux que la nue,
ta joue où les rayons du
jour d'or sont épars,
ta bouche qui sourit et qui
ment, ta main nue.

Va-t'en, éloigne toi de
mon désir ce soir,
tout de toi me ravit, m'irrite
et me tourmente.
Loin de tes bras trompeurs
et chers je vais m'asseoir,
dans la plaine assoupie où
se bercent les menthes.

Vete, ya no deseo mirar tu mirada,
Ver tus ojos más lejanos y
más dulces que las nubes,
tu mejilla, donde se reflejan
los rayos dorados del día,
tu boca que sonríe y que
miente, tu mano desnuda.

Vete, aléjate de mi deseo esta noche,
Todo de ti me encanta, me
irrita y me atormenta,
Lejos de tus brazos engañosos
y queridos voy a sentarme,
en la llanura adormecida donde
se mecen las mentas.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Traducción

Et là, oubliant tout du
mal que tu me fais,
j'entendrai les yeux clos,
l'esprit bas, le cœur sage
sous les hêtres d'argent pleins
d'ombre et de reflets,
la respiration paisible du feuillage.

Y allá, olvidando todo el
mal que me haces,
escucharé con los ojos cerrados
y el espíritu abatido, el corazón
prudente bajo las hayas de plata
llenas de sombras y reflejos,
la respiración apacible del follaje.

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
A	a1	1-7	Si mayor
	a2	7-16	Sol sostenido menor
B	b1	16-21	Mi menor
	b2	22-30	Mi mayor
A'	a1	31-37	Si mayor
	a2	37-48	Si mayor

La parte a1 (cc. 1-7) inicia interpolando el acorde de tónica (Si mayor) con el tercer grado descendido (Re mayor), generando una falsa relación entre las notas Re sostenido - Re natural en la voz superior de la mano derecha. Es un pasaje de abundante cromatismo que posterga la llegada del acorde de dominante con séptima y su resolución en la tónica hasta el último momento (cc. 6-7). En su inicio, la melodía consiste únicamente en las notas correspondientes al I y V grados de la escala: Si y Fa sostenido.

Chant

Moderato. *mf*

Va-t'en, je ne veux plus re-gar-der tes re-gard etc.

Piano

p

1. Inicio de a1, cc. 1-4.

El trazo melódico de a2 (cc. 7-16) sugiere una inflexión a Sol mayor, principalmente entre los cc. 7-11, sin embargo, no se produce la confirmación de dicha tonalidad. La sección concluye en un acorde de dominante con séptima en su segunda inversión ($V^4/3$) de Mi menor, cuarto grado de la tonalidad principal.

nu-e, la jou-e où les ra-yons du jour d'or sont é-pars, ta

bou-che qui sou-rit et qui ment, ta main nu-e.

etc.

2. Parte a2, cc. 7-16.

La sección B trae consigo una notable intensificación del discurso musical, distinguiéndose a su vez dos partes contrastantes entre sí. En tonalidad de Mi menor, b1 tiene un acompañamiento virtuoso con una escritura ondulante repartida en ambas manos

que intercala figuraciones de arpeggios, escalas y acordes en tiempo rápido. El plano armónico es más bien diatónico y transita por los grados I, VI y V; destacamos la presencia de un acorde de sexta napolitana en la cadencia final (cc. 20-21) que coincide con la palabra “tourmente”.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 16-21. The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment with arpeggiated figures. The lyrics are: "Va - t'en é - loig - ne toi de mon dé - sir ce soir. Tout de toi me ra - vit, m'ir - ri - te, et me tour - men - - - te. Loin etc." The piano part includes dynamic markings like *p* and *mf*, and a tempo marking *Più mosso*. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and scales, with a prominent ascending line in the right hand and a more active bass line.

3. Parte b1, cc. 16-21.

La nota Sol sostenido de la escala ascendente en el final de b1 (c. 21) anticipa la recuperación de Mi mayor en b2 (cc. 22-40), sección en donde nuevamente cambia el acompañamiento: se tiene el bajo en octavas que es prolongado con el pedal de resonan-

cia durante todo el compás mientras se repite el mismo acorde con ambas manos en el registro agudo, lo que genera gran brillantez y amplitud sonora. Se llega a un clímax en el compás 28. La sección b2 concluye con citas del final de a2 (cc. 28-30).

plai - ne, dans la plai - ne as - sou - pi - e ou se etc.

f cresc. ed accel. *ff* *poco rall.*

col canto

4. Parte b2, cc. 26-28.

En la recapitulación de A' (c. 31, Tempo primo) el compositor opta por una original variante en el acompañamiento, combinando en un mismo compás dos distintos diseños pianísticos aparecidos anteriormente. De esta manera se interpola la figuración de arpeggios de la parte central (B, cc. 16 a 21) con la textura acordeal de la sección inicial (A, cc. 1 y ss.).

Tempo primo.

Et là, ou-bli-ant tout du etc.

f

5. Parte A', compases 31 y 32.

En los cc. 35 y ss., la melodía es análoga a la sección A, pero con un nuevo texto; el acompañamiento muestra una nueva figuración de acordes en la mano derecha. En el c. 41 inicia la preparación del clímax con el que concluye la obra: a partir de la nota de la tónica tanto en el bajo como en la voz, se produce un movimiento contrario en ambas líneas que, por grados conjuntos se dirigen, respectivamente, de la tónica a la dominante. Eliminando floreos y notas ornamentales, se tiene que la línea vocal asciende de la nota Si a Fa sostenido (I-V); por su parte, el bajo realiza un descenso de Si a Sol natural, obviando la nota Fa sostenido que se escucha en ese momento en la voz.

The musical score is presented in three systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C).
 - The first system shows the vocal line with lyrics: "flets, la res - pi - ra - tion pai - si - - -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with a "cresc. molto" instruction.
 - The second system continues the vocal line with lyrics: "ble, la res - pi - ra - tion pai - si - - -". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.
 - The third system shows the vocal line with lyrics: "ble du feui - lla". The piano accompaniment includes dynamic markings "ff e riten." and "ff a tempo", and ends with "etc.".

Je veux t'oublier integra un poema de gran belleza a una refinada línea melódica construida por frases extensas. Es una pieza tan atractiva como comprometida tanto para la voz como para el piano. Su correcta interpretación vocal demanda conocimiento estilístico, control de *fiato* y precisa afinación. Por su parte el acompañamiento presenta una escritura que supera el mero lucimiento de mecanismo, para recrear diversas texturas a favor de la expresión.

Chanson d'automne

RICARDO CASTRO

Composiciones para Piano



Op. 30. No. 1. Valse Sentimentale. 8 0,75
Op. 30. No. 2. Barcarolle 0,75

OBRAS PÓSTUMAS

Première Polonaise. 1,00
Deuxième Polonaise. 1,00
Scherzetto 0,75
Danza de Salón 0,75
Danza Frívola 0,75

PIANO Y CANTO

Chanson d'automne.
Paroles de E. Favin 1,25



Gran Repertorio de Música · Almacén de Pianos é Instrumentos

ENRIQUE MUNGUÍA · EDITOR

MÉXICO, Vergara No. 6 · GUADALAJARA, San Francisco No. 14
BERLIN · BRUSSELS · BREITKOPF & HARTEL · LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

Propiedad del editor para todos los países
Depositado conforme á la ley - Copyright 1901 by Breitkopf & Härtel, New York

Portada de *Chanson d'automne*.

Chanson d'automne.

Voici venir la blonde automne,
O mignonne! L'été vermeil
A vu fuir le dernier soleil!
Le bois sombre se découronne.

Les fleurs vont mourir sous nos yeux;
Mais notre amour dure quand même!
Tout passe et nous restons joyeux
En nous disant bien bas: Je t'aime!

Mignonne puisque le soleil
S'en va porter, ailleurs sa flamme
Laisse moi réchauffer mon âme
Au feu de ton œil sans pareil!

D'un peu d'amour fais moi l'aumône!
Ta jeunesse est tout mon trésor;
Comme bijoux j'ai ta personne,
Comme parfum tes cheveux d'or!

Novembre peut geler les bois
Que fait à mon âme la glace,
Si je puis retrouver la place
De nos doux baisers d'autrefois!

J'ai peur! Le vent souffle en colère.
Ne connais-tu pas les piliés!
Donne un baiser, ma chère
Ou je meurs d'amour à tes pieds!

Canzone d' autunno.

Già viene l'autunno dorato,
Fanciulla; coll' ultimo sole
D' estate languiscon le aiuole,
Avvizzano i fiori sul prato.

Il vento ha spogliato ogni ramo,
Ma saldo in noi resta l'amore.
T'accosta, mi stringi al tuo cuore,
E dimmi sommessò: io t' amo!

Fanciulla, se lungi dal mondo
Rifulge dell' astro la fiamma.
Rivolgimi l'occhio profondo
Che tutto mi scaldà e m' infiamma.

Oh, un po' del tuo amore mi donat!
La tua giovinezza è un tesoro;
Gioiello è per me tua persona,
Profumo è la chioma tua d'oro!

Novembre ci porta la brezza
Che penetra l'ossa ed sghiaccia.
Concedimi un' ora d' ebbrezza
Nel dolce tepor di tue braccia.

Il vento che sibila intorno
Tremar come bimbo mi fa.
Le ardenti carezze d' un giorno
Ridonami tu, per pietà!

(Versione italiana di E. E. Trucco.)

Texto de *Chanson d'automne*. Editado.

Chanson d'automne

Oeuvre posthume

Tesitura:	No especificada [mezzosoprano o soprano].
Tonalidad:	Mi bemol mayor.
Extensión:	86 cc.
Estructura formal:	ABAB
Dedicatoria:	-
Editor:	Enrique Manguía.
Grabador:	Imprenta de Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Número de plancha:	E.M.N. No. 116.
Año de composición:	s/f
Año de edición:	1911.

Única pieza para voz y piano del conjunto de obras publicadas de manera póstuma por Breitkopf & Härtel en 1911. Incluye texto alternativo en italiano de E. E. Trucco.

Estructura formal	Texto
A	<p>Voici venir le blond automne, o mignonne! L'été vermeil a vu fuir le dernier soleil! Le bois sombre se découronne...</p> <p>Les fleurs vont mourir sous nos yeux, mais notre amour dure quand même. Tout passe et nous restons joyeux. En nous disant bien bas : je t'aime.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Estructura formal	Texto
B	<p>Mignonne puisque le soleil s'en va porter ailleurs sa flamme laisse moi réchauffer mon âme au feu de ton œil sans pareil!</p> <p>D'un peu d'amour fais-moi l'aumône! Ta jeunesse est tout mon trésor: comme bijoux j'ai ta personne comme parfum tes cheveux d'or!</p>
A	<p>Voici venir le blond automne, o mignonne ! L'été vermeil a vu fuir le dernier soleil! Le bois sombre se découronne...</p> <p>Les fleurs vont mourir sous nos yeux, mais notre amour dure quand même. Tout passe et nous restons joyeux. En nous disant bien bas: je t'aime.</p>
B	<p>Novembre peut geler les bois que fait à mon âme la glace, si je puis retrouver la place de nos doux baisers d'autre fois!</p> <p>J'ai peur ! le vent souffle en colère ne connais-tu pas les pitiés! Donne un baiser, ma chère ou je meurs, d'amour á tes pieds!</p>

Traducción

Voici venir le blond
automne, o mignonne!
L'été vermeil a vu fuir
le dernier soleil!
Le bois sombre se découronne...

Aquí llega el rubio otoño, ¡oh, pequeña!
¡El rojizo verano ha visto
huir el último sol!
El bosque sombreado pierde su corona...

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Traducción

Les fleurs vont mourir sous nos yeux,
mais notre amour dure quand même.
Tout passe et nous restons joyeux.
En nous disant bien bas: je t'aime.

Mignonne puisque le
soleil s'en va porter
ailleurs sa flamme laisse
moi réchauffer
mon âme au feu de ton
œil sans pareil!

D'un peu d'amour fais-moi l'aumône!
Ta jeunesse est tout mon trésor:
comme bijoux j'ai ta personne
comme parfum tes cheveux d'or!

Voici venir le blond
automne, o mignonne !
L'été vermeil a vu fuir
le dernier soleil!
Le bois sombre se découronne...

Les fleurs vont mourir sous nos yeux,
mais notre amour dure quand même.
Tout passe et nous restons joyeux.
En nous disant bien bas: je t'aime.

Novembre peut geler les bois
que fait à mon âme la glace,
si je puis retrouver la place
de nos doux baisers d'autre fois!

J'ai peur! le vent souffle en colère
ne connais-tu pas les pitiés!
Donne un baiser, ma chère
ou je meurs, d'amour á tes pieds!

Las flores van a morir bajo nuestros ojos,
pero al menos nuestro amor dura.
Todo pasa y nosotros seguimos alegres,
diciéndonos muy quedo: "te amo".

¡Pequeña, ya que el sol se llevará
a otro lado su flama déjame calentar
mi alma al fuego de tu mirada sin igual!

¡De un poco de amor dame limosna!
¡Tu juventud es todo mi tesoro:
como joya, tengo tu persona,
como perfume, tus cabellos de oro!

Viene el rubio otoño, ¡oh, pequeña!
¡El rojizo verano ha visto
huir el último sol!
El bosque sombreado pierde su corona...

Las flores van a morir bajo nuestros ojos,
pero al menos nuestro amor dura.
Todo pasa y nosotros seguimos alegres,
diciéndonos muy quedo: "te amo".

Noviembre puede congelar los bosques
Que hizo mi alma de hielo,
¡si yo pudiera encontrar el lugar
de nuestros dulces besos de otro tiempo!

¡Yo tengo miedo! ¡El viento sopla con ira
y tu no conoces las misericordias!
¡Dame un beso, mi querida
o muero de amor a tus pies!

Estructura formal	Material melódico	Compás	Región tonal
Introducción		1-2	Mi bemol mayor
A	a1	2-10	Mi bemol mayor – Si bemol mayor
	a2	11-23	Sol bemol mayor
B	b1	24-31	Sol bemol mayor
	b2	32-43	Si doble bemol mayor [La mayor]
A	a1	44-52	Mi bemol mayor
	a2	53-65	Sol bemol mayor
B	b1	66-73	Si doble bemol mayor [La mayor]
	b2	74-86	Sol bemol mayor – Mi bemol mayor

La breve introducción despliega el arpeggio de tónica en posición abierta, repartido en ambas manos sin modificar la posición de la mano y sin pase de pulgar. Este diseño ondulante se mantendrá durante la sección a1 (cc. 1-8).

Moderato con moto

1. Introducción, cc. 1-2.

La parte a1 concluye en la dominante de la tonalidad principal (Si bemol mayor) y en el c. 11 se produce una modulación al tercer grado descendido (Sol bemol mayor) y una variante en el diseño del arpeggio, que ahora desciende del agudo a la zona central.

dolce
Les fleurs vont mourir sous nos yeux etc.

dolce

2. Parte a2, cc. 11-12.

Hacia el c. 15 y ss. surge un nuevo patrón en el acompañamiento consistente en bajo octavado en mano izquierda y acordes repetidos en ambas manos: un diseño que genera una sonoridad acorde al optimismo del texto.

sempre dolce
Tout passe et nous restons joyeux. Tout

sempre dolce

3. Parte a2, cc. 15-16.

La sección A concluye en el acorde de dominante con séptima de Sol bemol mayor (tonalidad de la sección B), para lo cual el compositor previamente recurre a un acorde de sexto grado descendido con sexta aumentada, enarmonizado:

Je t'ai - me! Je t'ai - - - me! Mi

etc.

4. Final de a2, compases 21-23.

Al inicio de la sección B (cc. 24, *un poco meno*) el acompañamiento se simplifica, con quintas en la mano izquierda a la manera de un bordón y tresillos en mano derecha, todo localizado en el registro central del teclado. El ritmo ternario se mantiene, aunque la voz está escrita ahora en compás 3/4 y el piano continúa en 9/8.

un poco meno

un poco meno

p con espressione
bien suivre le chant

etc.

5. Inicio de parte B, cc. 24-27.

La parte b2 (c. 32, *animato poco*) modula al tercer grado descendido de la tonalidad de B, esto es Si doble bemol mayor con relación a Sol bemol mayor. Este cambio tonal resulta análogo al realizado en la parte A, donde a2 también se modula al tercer grado descendido respecto a a1 (Sol bemol mayor con relación a Mi bemol mayor). Hacia el final de b2 (cc. 39 y ss.) se retoma la tonali-

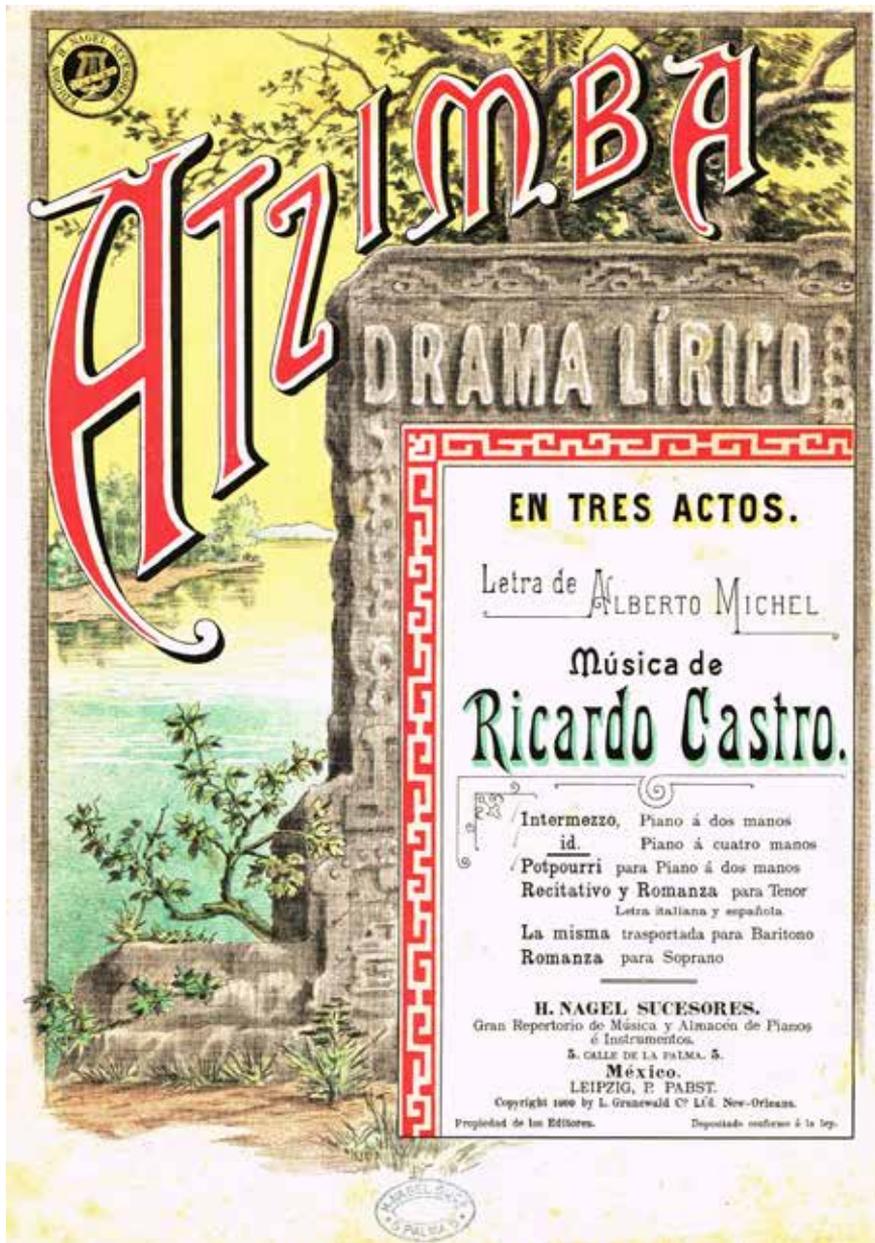
dad principal de la obra, llegándose (nuevamente a través de un acorde de sexta aumentada) al acorde cadencial de Mi bemol mayor en el cc. 40, donde también se produce el clímax melódico de la sección.

La recapitulación de A y B es literal, realizando el compositor algunas modificaciones en la escritura del acompañamiento. El texto de A se corresponde con el primer verso, mientras que en B encontramos el verso final. Aunque en la sección B la armadura de clave es de Sol bemol mayor, la tonalidad real de conclusión de la obra es Mi bemol mayor.

CAPÍTULO VI

TEATRO LÍRICO

Atzimba



Portada de *Atzimba*. Intermezzo. Reducción para piano a dos manos del autor.

Atzimba

Completada a finales de 1899, revisada en 1900

Primera versión (estr. 20 de enero de 1900, Teatro Arbeu)	Segunda versión (estr. 10 de noviembre de 1900, Teatro Renacimiento)
Zarzuela en dos actos.	Ópera en tres actos y siete cuadros.
Texto en español de Alberto Michel Parra basado en un episodio de <i>La conquista de Michoacán</i> de Eduardo Ruiz Álvarez ²¹⁷ .	Texto traducido al italiano.
Personajes: Atzimba, princesa tarasca. Soprano. Sirunda, su fiel amiga. Mezzosoprano. Jorge de Villadiego, oficial español. Tenor. Huépac, gran sacerdote. Bajo. Hirepan, general tarasco. Barítono. El rey Tzimzitcha. Bajo. Guerreros, sacerdotes, conquistadores, doncellas y pueblo tarasco: coro mixto. La acción se desarrolla en Michoacán, en la época de la conquista de Hernán Cortés, en 1522.	

Continúa en la página siguiente.

²¹⁷ Tanto Alberto Michel Parra (1867-1947) como Eduardo Ruiz Álvarez (1839-1902) eran escritores contemporáneos a Castro. Michel solía firmar con el seudónimo Gwynplaine, mientras que Eduardo Ruiz destacó a su vez como político, historiador y periodista. Olavarria y Ferrari señaló: “[...] como periodista, como biógrafo, como autor de obras didácticas y habilísimo narrador de historias, tradiciones y leyendas [Eduardo Ruiz] tiene conquistados y continúa conquistando altísimos méritos en el campo liberal a que siempre ha pertenecido y en el campo de las letras”. (Olavarria y Ferrari, Enrique. “El Lic. Eduardo Ruiz” en *El Renacimiento*. Periódico literario. Segunda época. México, Tipografía y Litografía de F. Díaz de León, Sucs., 1894, p. 149).

Viene de la página anterior.

Acto primero.
<p>Un salón en el palacio del rey Tzimzitcha. Huépac, Hirepan y un grupo de sacerdotes y guerreros ven el suelo de su patria devastado por el invasor blanco. Acusan a Moctezuma por su cobardía ante el enemigo español. Llegan emisarios españoles a pedir audiencia con el rey, aunque los sacerdotes saben que pretenden imponer la esclavitud en el pueblo, por lo que piden al rey que convoque a la guerra. Huépac revela a Hirepan el amor que siente por la princesa Atzimba, hermana del rey y de la que ha descubierto que ama al emisario enemigo, Jorge de Villadiego, quien pide audiencia con el rey. Hirepan y Huépac juran asesinarlo para ofrecer al sol su corazón como ofrenda.</p> <p><i>Escena segunda.</i> Habitación de Atzimba. La princesa se entrega a pensamientos melancólicos y contradictorios. Cuando Sirunda, su amiga, cree adivinar lo que sucede y menciona el nombre de Jorge, Atzimba niega cualquier relación. Al quedar sola, Atzimba abre su corazón al amor que siente por Jorge. Regresa Sirunda, quien dice a la princesa que Jorge pide hablar con ella. El español pide perdón a la princesa por su atrevimiento, ya que el amor que siente por ella es más fuerte que la misma guerra. Se escuchan voces y Atzimba, temerosa, le pide a Jorge que se marche.</p>
Acto segundo.
<p>Un salón de palacio. Huépac sorprende la turbación de Atzimba y aprovecha la ocasión para decirle que la ama, amenazándola con revelar el secreto de su amor por el invasor. Ella confiesa que ama al español con la misma fuerza que lo odia a él. Huépac le hace saber que el corazón de Jorge será ofrenda para los dioses. Atzimba, ejerciendo su poder real, reprende a Huépac por su comportamiento. El rey descubre la traición de su hija. Invoca al sol y promete la sangre del extranjero como ofrenda.</p> <p><i>Escena segunda.</i> Sala de audiencias del palacio. El rey recibe a Jorge como emisario de Hernán Cortés y se niega a aceptar la amistad del conquistador. El rey ordena la aprehensión de todos los españoles. Atzimba se desmaya en brazos de Sirunda.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Acto tercero.

Interior de la prisión tarasca, la *yácata*. Los guerreros claman la muerte del enemigo extranjero. Unas sacerdotisas preparan la piedra de los sacrificios. Jorge dormita en su celda y Huépac lo despierta para anunciarle la muerte de Atzimba. Sirunda logra entrar hasta la celda e informa a Jorge que todo es un engaño y lo ayuda a escapar. Atzimba se encuentra en la *yácata*. Llega Jorge y se prometen amor hasta la muerte. Huépac los sorprende y arresta. En el templo, reunidos los sacerdotes, guerreros y sacerdotisas, invocan a su dios. Jorge aparece camino al sacrificio. Atzimba, que desea seguirlo hasta la muerte, toma el puñal que Huépac lleva en el cinturón y se lo clava en el corazón. El extranjero es llevado hasta la piedra de los sacrificios.

La plantilla requiere piccolo, 2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trombones, tuba, saxofón tenor, 2 trompas en mi, arpa, timbales, percusión, 4 caracoles en Si bemol, teponaxtles y cuerda. Existe partitura orquestal y reducción para canto y piano del autor.

La partitura orquestal se encuentra incompleta, pues se ha perdido el segundo acto. Tampoco se han localizado las partes instrumentales. Al respecto, Germán Castro Herrera, sobrino nieto del compositor, comenta que “en los años cincuenta” la Ópera Nacional representó *Atzimba* y que unos meses antes de la reposición se publicó en los periódicos un comunicado para localizar a los descendientes del compositor. Fue así como la familia prestó la partitura orquestal completa de *Atzimba* a la Ópera de Nacional²¹⁸.

Germán Castro Herrera señala que posiblemente el señor Alfonso Villa Castro (1927-1957), sobrino nieto del compositor (y primo hermano de Germán Castro Herrera) fue quien facilitó el material, tanto partitura como partes instrumentales, y supone que en esa operación se extravió el segundo acto, al ser posible que la partitura no se haya regresado íntegra a la familia. También

²¹⁸ Se refiere a las representaciones verificadas los días 24, 26 y 27 de julio de 1952 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. La ópera de Castro fue interpretada en el mismo recinto el 16 de septiembre de 1928 (entonces llamado Teatro Nacional) y el 3 y 4 de agosto de 1935. (Sosa, José Octavio. *Setenta años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004, pp. 14, 21 y 164.

cree que es posible en alguna mudanza, lo haya extraviado el propio señor Alfonso Villa Castro²¹⁹.

La reducción para canto y piano se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de México. Se trata de una fotocopia realizada precisamente en 1952, en cuya portada puede leerse la siguiente inscripción “Ópera Nacional, A. C. Temporada 1952”, por lo que se deduce que fue utilizada por el pianista repetidor en las reposiciones de ese año en el Palacio de Bellas Artes. Bien señala Áurea Maya que esta fotocopia representa “el único testimonio completo de esta obra tan importante en la historia de la ópera mexicana del siglo XIX”²²⁰. A partir de esta partitura vocal, el compositor Arturo Márquez Navarro (Sonora, México, 1950) realizó la reconstrucción del segundo acto para el reestreno de la ópera en el año 2014, con ocasión del 150 aniversario del natalicio de su autor.

El estreno absoluto de *Atzimba* se realizó el 20 de enero de 1900 en el Teatro Arbeu. En consecuencia, se publicó un gran número de artículos y crónicas en la prensa de la Ciudad de México²²¹. En la profusa información contenida en las reseñas, destacan cuestiones relativas a la interpretación de la obra y su recepción, características musicales, deficiencias en el hilo dramático y reminiscencias otros títulos líricos en *Atzimba*. Realzamos el hecho de que se generalizó la opinión de que la obra de Castro superaba al “género chico” y que debía ser considerada como una ópera en pleno derecho.

²¹⁹ Germán Castro Herrera. Entrevista 18 de agosto de 2011.

²²⁰ Maya, Áurea. “Ricardo Castro en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música”. En: *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, No. 107. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, julio – septiembre de 2008, p. 58.

²²¹ Véanse: “La Atzimba de Ricardo Castro. Impresiones”. *El Imparcial*. México, 22 de enero de 1900; *El Popular*. México, 23 de enero de 1900; “Atzimba. Acontecimiento teatral”. *El Diario del Hogar*. México, 24 de enero de 1900; “Obsequio al maestro Castro”. *El Tiempo*. México, 27 de enero de 1900; “Crónica de la Semana”. *El País*. México, 29 de enero de 1900; “Atzimba y Cuauhtémoc”. *El Mundo Ilustrado*. México, 18 de febrero de 1900 (también reproducido en *La Evolución de Durango* del 25 de febrero de 1900); “Notas artísticas”. *El País*. México, 11 de julio de 1900.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Atzimba" is written in large, stylized letters. Below it, the composer's name "Nic. Castro" is written. The score is for "Acto Primo" and "Sena I." The vocal parts are for "Mucpac, Hixipon" (Sacerdote e Guerrero) and "Mucpac, Hixipon" (Sacerdotes, Guerreros, Hixipon, Mucpac). The piano part is marked "Piano" and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics. The score is written in black ink with some red and blue annotations. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

1. *Atzimba*. Reducción para canto y piano del compositor. Revisión de 1900. (México, Conservatorio Nacional de Música).

Elenco del estreno de *Atzimba*. 20 de enero de 1900. Teatro Arbeu.

- Atzimba. Soledad Goyzueta.
- Sirunda. María Guerrero.
- Jorge de Villadiego. Eduardo Luján.
- Huépac. Luis Parra.
- Hirepan. Leandro Díaz.
- El rey Tzimzitcha. José Páez.
- Eduardo Vigil. Director concertador.
- Miguel Gutiérrez. Director de escena.

El público y la crítica alabaron la obra, pero igualmente denostaron una interpretación deficiente en determinados momentos de la representación. Las jornadas de ensayos comenzaron a finales de noviembre de 1899²²², siendo necesario más tiempo para el montaje. El ensayo general programado para el día viernes 19 de enero, fue bastante accidentado y “se redujo a un ensayo vulgar con las naturales interrupciones y la displicencia de los artistas”²²³. Al día siguiente, se tuvo una representación “ensayada a la ligera, con precipitación [y] prendida con alfileres”²²⁴.

Las críticas más severas recayeron en las deficiencias de la orquesta, “especialmente los cornetines que formaron una barahúnda infernal”²²⁵. De hecho, algunos críticos se cuestionaron el por qué Castro había:

[...] entregado los primores de su *Atzimba* a los peligros desgraciadamente reales de una interpretación siempre deficiente, en un teatro de género chico, cuyos artistas rara vez se miden con éxito con las dificultades de una partición seria y profunda²²⁶.

²²² *El Nacional*. México, 29 de noviembre de 1899.

²²³ “Una audición de *Atzimba*”. *El Universal*. México, 21 de enero de 1900.

²²⁴ “En el Arbeu”. *El Imparcial*. México, 21 de enero de 1900.

²²⁵ “*Atzimba*. Acontecimiento teatral”. *El Diario del Hogar*. México, 24 de enero de 1900.

²²⁶ “La interpretación de *Atzimba*”. *El Mundo*. México, 2 de febrero de 1900. Por “partición” el cronista se refiere a la partitura de la obra, galicismo un tanto forzado muy común en la época.

Respecto al desempeño vocal de los intérpretes, la cantante mejor librada fue Soledad Goyzueta en el papel de Atzimba, quien con el buen manejo de su voz “salvó la obra [y] la cantó como ella sabe hacerlo cuando quiere”²²⁷. La actuación del resto de los personajes fue calificada como “un fracaso en toda línea”²²⁸. Por su parte, Eduardo Luján fue objeto de las críticas más ácidas pues su canto fue considerado como “amanerado y desafinado según su costumbre”, mientras que desde las columnas de *El Imparcial* se le pidió que estudiase más y desafinara menos²²⁹.

Pese a las incidencias, la obra fue recibida con emoción. Encontramos repetidamente alusiones favorables hacia el dúo de amor del primer acto y la romanza de Jorge de Villadiego, pese al cuestionado desempeño de Luján. El fragmento más celebrado fue el Intermezzo del segundo acto, que fue bisado. Considerado como una pieza “sugestiva y afiligranada”²³⁰, el Intermezzo triunfó tanto por su idea musical como “por el talento profundo que el maestro ha demostrado en la instrumentación”²³¹.

Con respecto a su estilo y características musicales, *Atzimba* fue considerada como una expresión de modernidad a la par que “rica en instrumentación y combinaciones armónicas”, fácilmente comprensible y cautivadora desde la primera audición²³². La música fue juzgada como:

[...] accesible, melódica, comprensible, a la vez que severa, moderna y tendenciosa. Como Puccini en la “Bohemia”, como Mascagni en “Cavalleria”, Leoncavallo en “los Payasos”, Ricardo Castro ha hecho gran música accesible a las masas, y no ha perdido de vista ni un momento las teorías y doctrinas armónicas, melódicas, contrapuntísticas e instrumentales²³³.

En este aspecto resulta interesante resaltar aquellas óperas que, a criterio de la crítica, habrían tenido cierta influencia en *Atzimba*. Con respecto a la carencia de obertura, se publicó:

²²⁷ “En el Arbeau”. *El Imparcial*. México, 21 de enero de 1900.

²²⁸ “Correo de los Teatros”. *El País*. México, 21 de enero de 1900.

²²⁹ “En el Arbeau”. *El Imparcial*. México, 21 de enero de 1900.

²³⁰ “Correo de los Teatros”. *El País*. México, 21 de enero de 1900.

²³¹ “Una audición de Atzimba”. *El Universal*. México, 21 de enero de 1900.

²³² “Notas de la Semana”. *El Tiempo*. México, 21 de enero de 1900.

²³³ “Gacetilla. Obra nueva”. *La Patria*. México, 8 de septiembre de 1899.

[Castro] no escribió obertura siguiendo el sistema de los compositores modernos: sólo unos cuantos compases preceden *au lever du rideau*, que diría un francés; esta inmensa ventaja puede ser apreciada por aquellos que hemos escuchado las óperas “Fédora” y “Andrea Chénier” de Giordano²³⁴.

Con relación al Intermezzo, el mismo periódico aseguraba que el de *Atzimba* era “superior en firmeza, nobleza y ciencia al de *Cavalleria rusticana*”²³⁵.

El argumento de la princesa indígena que, enamorada del conquistador enemigo, se debate entre su pasión y la lealtad a su pueblo, dio lugar a la comparación de la ópera de Castro con *Aida* (1871) de Giuseppe Verdi (1813-1901). Al respecto el crítico de *El País* escribió a favor de la obra mexicana:

Algún amigo —inteligente y bueno— al juzgar *Atzimba* confidencialmente nos decía: “me suena a *Aida*...” y sin establecer comparaciones completamente fuera de lugar, ni entrar en juicios que holgarían aquí, es oportuno advertir que si las tramas de episodios son semejantes en ambas óperas, *Atzimba* presenta una factura de genuina instrumentación moderna²³⁶.

Junto a estas críticas favorables, surgieron otras voces que de manera más desapasionada señalaron algunas deficiencias de la obra, principalmente en lo concerniente a la conducción dramática y el desarrollo argumental. La longitud de algunos fragmentos de la ópera derivó en la pérdida de interés dramático “ocasionada por desarrollos ligeramente exagerados que, no por ser bellos musicalmente, dejan de provocar cierta languidez en la escena”²³⁷. El cronista de *El País* emitió una opinión similar al escribir que “los números resultan largos, pudiendo ser indudablemente acortados sin mengua substancial en el efecto lírico”, pero exculpó a Castro argumentando que *Atzimba* era su primera experiencia en el géne-

²³⁴ “*Atzimba*. Acontecimiento teatral”. *El Diario del Hogar*. México, 24 de enero de 1900.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ “Crónica de la Semana”. *El País*. México, 29 de enero de 1900.

²³⁷ “La *Atzimba* de Ricardo Castro”. *El Imparcial*. México, 22 de enero de 1900.

ro lírico y que con todo, la obra contenía “verdaderos primores de inspiración y orquestación”²³⁸.

No obstante, los defensores de Castro y de su obra eran mayoría y opinaban que *Atzimba* no debería ser considerada como opereta o zarzuela, sino como una ópera. Los críticos más entusiastas afirmaban que la obra “no tuvo más defecto que haber sido escrita como zarzuela”²³⁹ y agregaban que era una ópera “sujeta musicalmente a los cánones característicos del drama lírico”²⁴⁰.

Tanto la prensa como el público relacionaron *Atzimba* con *Guatimotzin*, ópera del médico y compositor Aniceto Ortega del Villar (1825-1975)²⁴¹. Definida como “episodio musical” en un acto, *Guatimotzin* presenta al último emperador azteca como un héroe romántico. El libreto de José Tomás de Cuellar incluye a tres personajes: Malitzin (soprano), Cuauhtémoc (tenor) y Hernán Cortés (bajo). Fue estrenada en el Teatro Nacional el 13 de septiembre de 1871 nada menos que por Ángela Peralta, Enrico Tamberlick y Luis Gassier en los respectivos papeles. El séptimo número de la ópera de Ortega consiste en una marcha y danza tlaxcalteca en la que utiliza un tema indígena.

Evidentemente la temática argumental favoreció el que se estableciera una relación entre ambas óperas. Además, en la marcha tarasca de *Atzimba*, Castro utiliza una melodía perteneciente a esta tribu prehispánica, de manera análoga a la danza tlaxcalteca presente en *Guatimotzin*.

Es muy posible que la melodía en cuestión haya sido proporcionada a Castro por su amigo Campa. En una carta enviada a Pedrell el 7 de diciembre de 1888, Campa menciona el reciente hallazgo de una melodía tarasca que, una vez armonizada, habría de dar a conocer al compositor catalán:

²³⁸ “Crónica de la Semana”. *El País*. México, 29 de enero de 1900.

²³⁹ “En el Arbu”. *El Imparcial*. México, 21 de enero de 1900.

²⁴⁰ “Crónica de la Semana”. *El País*. México, 29 de enero de 1900.

²⁴¹ Pianista, compositor y médico perteneciente a una familia sobresaliente en las humanidades y la ciencia. Estudió piano, armonía y composición con profesores privados. Se graduó como médico en México y en 1853 se traslada a París para continuar sus estudios de medicina y paralelamente recibir lecciones particulares de piano y armonía. (Pareyón, G., *Diccionario Enciclopédico...*, p. 785).

[...] tengo preparado para enviárselo próximamente, un verdadero hallazgo: una melodía tarasca, himno de un pueblo indígena que he tenido la fortuna de obtener, y reservo exclusivamente para su interesante periódico. Pienso armonizarlo y escribir un pequeño artículo alusivo para que tenga mayor interés, y me lisonjeo de que será una verdadera novedad para los lectores de la *Ilustración*²⁴².

Un par de semanas más tarde, Campa tocó nuevamente el tema de su hallazgo:

La melodía tarasca, que es un himno á las estrellas, está ya lista y terminada; la he armonizado cuidadosamente procurando darle el carácter grandioso que requería, pero no se la enviaré á Ud. hasta no salir de dudas respecto de la prosodia que está terriblemente estropeada en el original²⁴³.

Campa hizo llegar la melodía tarasca a Pedrell a finales de enero de 1899²⁴⁴, pero desafortunadamente no ha sido posible localizarla. Puesto que Campa era el corresponsal para México de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, en la mayoría de las cartas se menciona el envío anexo de diversos documentos: partituras, biografías, artículos y recortes periodísticos, retratos y otros materiales. El epistolario se encuentra resguardado en el Legado Pedrell de la Biblioteca Nacional de Cataluña, pero por desgracia los anexos no han podido ser localizados ni rastreados, siendo muy probable que se hayan dispersado entre imprentas, casas grabadoras u otros archivos.

Por su parte, Carmona consigna que el himno se titula *Tam hoscuech*, que significa “cuatro estrellas” y su letra es:

Mi corazón recuerda cosas bellas
al mirar cómo brillan, cintillantes [sic],
cuatro soles que son “las cuatro estrellas”.
Noche a noche saldrán. Yo, por instantes

²⁴² Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell. Carta del 7 de diciembre de 1888.

²⁴³ *Ibid.* Carta del 24 de diciembre de 1888.

²⁴⁴ *Ibid.* Carta del 20 de enero de 1899.

voy caminando hacia el final tremendo.
 Me voy, me voy, no volveré como antes
 su luz a contemplar. Me estoy muriendo²⁴⁵.

El artículo titulado *Atzimba y Cuauhtémoc* hace una valoración de ambas óperas. La obra de Castro es considerada como de mayor calidad musical, pero deslucida por una ejecución mediocre, mientras que la de Ortega la encuentra de menor inspiración pero favorecida por una ejecución brillante. Al compararlas, el autor señala:

Atzimba es otra cosa: es el presente en contraposición con el pasado; es el hoy, tal vez el mañana, frente a frente del ayer; es música dramática de verdad, alegra el oído, conmueve el alma. La música se amolda a las situaciones, al carácter de los personajes, a la índole de sus caracteres y de sus pasiones [...]. Formulemos, para concluir, un voto: que *Atzimba* llegue a tener intérpretes dignos de ella y escenario más basto, ya que no se puede pedir ni empresarios más baratos ni público más entusiasta²⁴⁶.

Otra obra próxima a *Atzimba*, tanto por su temática como por su fecha de composición y estreno es *El rey poeta*, ópera en un acto y ocho escenas de Campa, cuyo libreto, al igual que el de la ópera de Castro, fue también realizado por Alberto Michel. Estrenada en el Teatro Principal el 9 de noviembre de 1901, la trama de *El rey poeta* alude a la figura de Nezahualcóyotl, gobernador de la provincia de Texcoco del cual se conservan treinta composiciones poéticas en colecciones de cantares prehispánicos²⁴⁷.

Atzimba fue repuesta nuevamente en el Teatro Arbeu el 1 de febrero²⁴⁸. Durante 1900 se anunció la edición de seis selecciones de *Atzimba*:

- Intermezzo para Piano a dos manos.
- Intermezzo para Piano a cuatro manos.

²⁴⁵ Carmona, G., *Álbum de Ricardo Castro...*, pp. 24-25.

²⁴⁶ Dr. M. Flores. "Atzimba y Cuauhtémoc". *El Mundo Ilustrado*. México, 18 de febrero de 1900.

²⁴⁷ Álvarez Meneses, R., "La presencia de México...", p. 139.

²⁴⁸ Romero, J. C., *Ricardo Castro...*, p. 16.

- Potpourri para Piano a dos manos.
- Recitativo y Romanza para Tenor. Letra italiana y española. [Aria de Jorge de Villadiego].
- La misma trasportada para Barítono.
- Romanza para Soprano. [Romanza de Atzimba].

Entre julio²⁴⁹ y septiembre de 1900²⁵⁰ Ricardo Castro y Alberto Michel se dedicaron al arreglo y traducción de *Atzimba*, cuyo reestreno se verificaría el 10 de noviembre en el Teatro Renacimiento. La Gran Compañía de Ópera Italiana Sieni-Pizzorni-López, repartió invitaciones para el estreno de lo que llamó una “ópera mexicana” que, irónicamente, habría de ser cantada en italiano. Con el decidido afán de asegurar sus ganancias pecuniarias en el último título de su temporada, la compañía apelaba al patriotismo y cultura artística del público para asistir a la representación:

Teatro del Renacimiento

Gran Compañía de Ópera Italiana, Sieni, Pizorni,
López.

Estreno de la Ópera Mexicana del Maestro Ricardo
Castro

¡ATZIMBA!

Decorado, Atrazo, Vestuario, construidos expresamente para esta Ópera.

Sr...

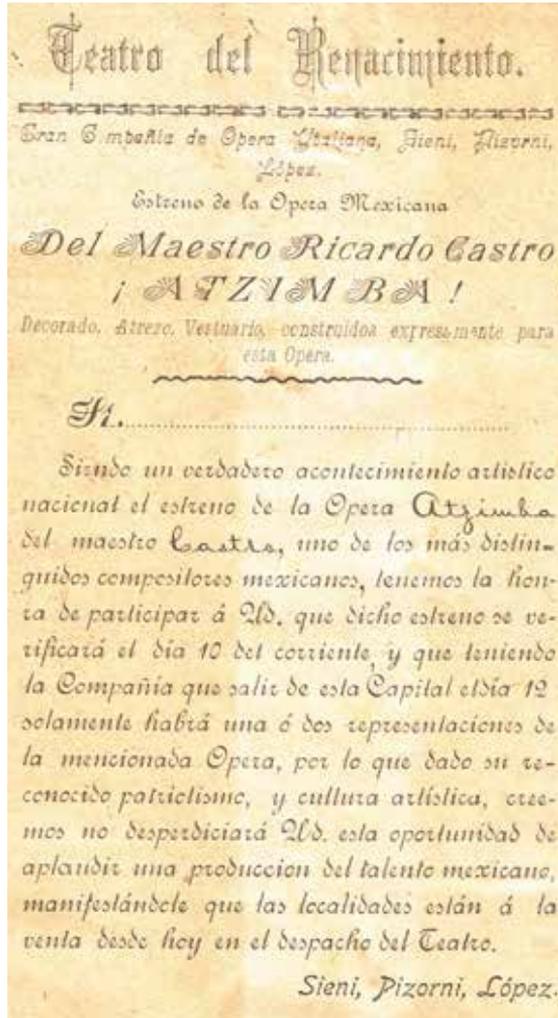
Siendo un verdadero acontecimiento artístico nacional el estreno de la Ópera *Atzimba* del maestro Castro, uno de los más distinguidos compositores mexicanos, tenemos la honra de participar a Ud. que dicho estreno se verificará el día 10 del corriente, y que teniendo la Compañía que salir de esta Capital el día 12 solamente habrá una o dos representaciones de la mencionada Ópera, por lo que dado su reconocido patriotismo, y cultura artística, creemos no desperdiciará Ud. esta oportunidad de aplaudir una producción del talento mexica-

²⁴⁹ “Notas Artísticas”. *El País*. México, 11 de julio de 1900.

²⁵⁰ “Notas Artísticas”. *El País*. México, 14 de septiembre de 1900.

no, manifestándole que las localidades están a la venta desde hoy en el despacho del Teatro.

Sieni, Pizorni, López.



2. *Atzimba*. Invitación a la reposición del 10 de noviembre de 1900 en el Teatro Renacimiento. (México, 1900).

Una vez revisada *Atzimba* y corriendo los ensayos para su representación, Castro escribió una carta dirigida al ministro de Hacienda, el Lic. José Yves Limantour, en la que además de invitarlo a la función, le hacía partícipe de las “dificultades de última hora” que presentaron en el proceso:

C./Nov. 14/900

México, Noviembre 9 de 1900

Señor Licenciado Don José Y. Limantour.

Presente.

Muy respetable Señor:

Hasta ahora después del ensayo puedo tener la honra de comunicarle que mi ópera será representada el día de mañana sábado 10, no habiéndoselo participado a Ud. antes, porque en vista de las dificultades de última hora y de la poca voluntad con que la Empresa y Compañía han visto mi obra, no se podía asegurar su representación y aún en estos momentos tengo todavía algunos temores, sobretudo porque la Sra. Zilli, manifiesta notoria contrariedad y muy poca o ninguna gana de cantar la “Atzimba”.

Solo la poderosa, la inolvidable recomendación de Ud. ha hecho y hará seguramente que a pesar de todo se cante la obra.

Tengo vehementísimos deseos de que se digne Ud. honrar con su presencia el estreno de mi ópera y así se lo ruego [sic] a Ud. muy encarecidamente, reiterándole de nuevo, Señor Limantour, mis sentimientos de la más sincera y profunda gratitud.

De Ud. con el mayor respeto, su muy humilde y atento servidor Q. B. S. M.

Ricardo Castro.

[Rúbrica]²⁵¹.

²⁵¹ México. Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Fundación Carlos Slim. Fondo José Y. Limantour. Correspondencia de Ricardo Castro a José Yves Limantour. Carta del 9 de noviembre de 1900.

La misiva anterior ilustra perfectamente la situación a la que se invariablemente se tendría que enfrentar un compositor mexicano pretendía llevar a la escena un título operístico propio, dado que las compañías extranjeras encontraban poco lucrativo realizar el esfuerzo de aprender una nueva ópera que sería representada en pocas ocasiones. Con una visión empresarial poco proclive a la difusión de obras de los compositores locales, las compañías se mostraban reticentes por el hecho de poner en riesgo sus ganancias pecuniarias. Es por eso que el apoyo gubernamental jugaba un papel decisivo para la representación de una ópera escrita por un mexicano, quien tenía que recurrir constantemente a la “recomendación” o “protección” (léase patrocinio) de un alto funcionario para allanar dificultades y comprar voluntades. Al respecto bien comenta Áurea Maya:

Los empresarios, casi todos extranjeros, eran las figuras fundamentales en la selección del repertorio de las temporadas operísticas [...]. La representación de óperas compuestas por mexicanos no llamaba la atención de los empresarios teatrales por las pérdidas económicas que conllevaban los ensayos, el vestuario y la escenografía; cuando se dieron, constituyeron esfuerzos titánicos de los propios compositores para convencer al gobierno e apoyarlos económicamente y a los empresarios de representarlas, casi siempre bajo el riesgo de comprometer la pobre remuneración que les era prometida. Ésta fue la constante durante los primeros treinta años del siglo XX²⁵².

Además de la traducción del texto, *Atzimba* fue modificada estructuralmente al añadirse un tercer acto: “la ópera ha sido arreglada de la zarzuela que ya nuestros lectores conocieron en el Teatro Arbeu, habiéndosele hecho algunos aditamentos artísticos”²⁵³. Mayores detalles aporta el cronista de *El Tiempo*:

En los programas que han circulado de “Atzimba” del profesor Ricardo Castro, aparece como que ha sido entera-

²⁵² Delgado, E., Maya, Á. “La ópera mexicana durante el siglo XX” en *La música en México. Panorama del siglo XX*. Aurelio Tello (coord.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 614-615.

²⁵³ “Una ópera mexicana”. *La Patria*. México, 9 de noviembre de 1900.

mente refundida la obra, puesto que además de habersele suprimido la parte hablada que tenía como zarzuela substituyéndose por recitados de canto, se le ha agregado un acto de más, teniendo por consiguiente, en la actualidad, tres actos la obra²⁵⁴.

Esta nueva versión de *Atzimba* fue recibida con mayor interés por parte del público, haciendo salir a Castro al escenario más de diez ocasiones. Al igual que en su estreno, el Intermezzo fue bisado y el desempeño de los solistas, todos italianos, fue mucho más destacado²⁵⁵. Una segunda reposición se verificó el día once²⁵⁶, con gran asistencia del público y aún mejor desempeño vocal, incluida la Sra. Zilli, quien ya se había repuesto del catarro que la aquejó en la primera función²⁵⁷.

Pese a que el público celebró el hecho de que *Atzimba* se hubiera representado “ya puesta en el lugar que merece: ascendida a ópera”, no faltaron aquellos críticos que señalaron algunos defectos de los que aún adolecía la obra, nuevamente originados por las carencias dramáticas del libreto.

A Castro se le hizo notar que en general “la orquesta estaba mucho más hábilmente manejada que las voces”. Particularmente severo con el libretista y la obra en general se mostró el crítico de *El Tiempo*, quien opinó:

Lo primero que se echa de ver en la pieza que nos ocupa, es que el argumento no le supo dar ningún interés dramático y que las escenas todas son lánguidas en demasía [...]. Aun cuando se tenga la inspiración musical y además el conocimiento profundo de las leyes de la armonía y del contrapunto, poco se logrará tratándose de la factura de una ópera si se desconocen los resortes dramáticos. En tal caso podrían hacerse excelentes piezas de concierto, pero no una ópera propiamente dicha. No por otro motivo vemos en la ópera del Sr. Castro, que a pesar de ciertos trozos aceptables, fatiga en breve la pieza y parece como que tuviera demasiada música, cuando en realidad lo que pasa es que falta el interés dramá-

²⁵⁴ “La representación de *Atzimba*”. *El Tiempo*. México, 11 de noviembre de 1900.

²⁵⁵ “Por los Teatros. En el Renacimiento”. *El Imparcial*. México, 11 de noviembre de 1900.

²⁵⁶ “Despedida de la Compañía de Ópera”. *El Imparcial*. México, 12 de noviembre de 1900.

²⁵⁷ “A Mexican Opera”. *The Mexican Herald*. México, 11 de noviembre de 1900.

tico y por eso nos parece redundante la música. [...] Tan desprovisto está de pensamientos el libreto de la ópera en cuestión, que para llenar la primera aria del acto primero, el tenor tiene que ponerse a decir “Atzimba, Atzimba mía” por más de treinta ocasiones. [...] Diremos, para terminar, que reconociendo el meritorio esfuerzo artístico del joven compositor Castro, la factura de una ópera es una de las empresas más arduas y que muy disculpable es que no haya dado una obra maestra en su género, si bien ha producido una obra escuchable. Esto es cuanto²⁵⁸.

En *Atzimba* observamos la asimilación y manejo de distintos recursos musicales y técnicos relacionados con el mundo del teatro lírico, con las siguientes particularidades:

- Sustitución de la obertura, sinfonía o preludio por una introducción que enlaza directamente con la entrada del coro. En su día, este detalle fue considerado un rasgo de modernidad.

²⁵⁸ “Últimas representaciones de la Compañía Sieni”. *El Tiempo*. México, 13 de noviembre de 1900.

The image displays a piano score in three systems. The first system is titled "Marziale" and begins with a piano (*Piano*) dynamic and a fortissimo (*fff*) marking. It features a complex rhythmic pattern in the bass line with many accents. The second system is titled "Caracoles interno" and includes a *sf* marking. The third system concludes with a fortissimo (*ff*) marking and the text "etc." indicating the piece continues.

3. Introducción al acto primero.

The image shows a musical score for three parts: Tenors (Tenori), Basses (Bassi), and Piano. The Tenors and Basses have a single line of music with lyrics underneath. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with complex accompaniment. Dynamic markings include *f*, *cresc.*, and *ff*. The lyrics are: "El sue-lo de la pa-tria el hom-bre blan-co, ho-ló, el hom-bre blan-co, ho-ló... etc."

4. Acto I. Entrada del coro de sacerdotes y guerreros.

- Amplia plantilla orquestal que incluye: piccolo, 2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, 4 cornos, 3 trombones, tuba, saxofón tenor, 2 trompas en Mi, arpa, timbales, percusión, 4 caracoles en Si bemol, teponaxtles y cuerda.
- Utilización del coro dividido por colores vocales: conjuntos de voces masculinas (tenores y bajos) en el coro de guerreros y sacerdotes y de voces femeninas (sopranos y contraltos) en el coro de esclavas. El empleo del coro mixto se da principalmente en momentos de clímax y en escenas multitudinarias, como en el concertante final del acto segundo: Atzimba, Sirunda, Jorge, Huépac, el rey Tzimtitcha, sacerdotes, guerreros, esclavas y pueblo. La escritura es a tres o cuatro voces, con uso comedido del unísono.

- En todos los casos el coro (tanto interno como externo) tiene función dramática, ya sea reforzando las partes solistas o bien como medio de expresión de la colectividad, como en el coro de sacerdotes y guerreros al inicio del primer acto (*El suelo de la patria el hombre blanco holló...*), el coro de esclavas en la cuarta escena en la estancia de Atzimba (*El templo de la diosa tu planta abandonó...*) o el coro del final del segundo acto (*Muerte al extranjero...*).
- Plantilla de solistas con apego a la tradicional distribución de las voces de acuerdo al rol: protagonistas con voces agudas (Atzimba, soprano; Jorge, tenor) y personajes secundarios con voces medias o graves (Sirunda, mezzosoprano; Hirepan, barítono) generalmente acoplados a uno principal.
- Búsqueda de una continuidad argumental a través del recitativo *accompagnato* y el *arioso*, evitando fragmentar la ópera en números cerrados.
- Preponderancia del aria como medio de lucimiento vocal y de expresión del pathos del personaje, alcanzando momentos de gran dramatismo. Destacan las arias de Hirepan (acto I: “El gran imperio de los aztecas...”), de Jorge (acto I: “Visión purísima...” y acto III: “Este es el sitio...”) y de Atzimba (acto I: “Tristeza dulce y vaga...”, “En vano es que pretenda mi pasión ocultar... ¿Por qué mis ojos un día le vieron?”, acto III: “¡Oh, Jorge, mi guerrero amado!... Sueño profundo y terrible...”).
- Presencia de números concertantes para confirmar alianzas y pactos de voluntades entre personajes de acuerdo al hilo argumental. Son de trascendencia dramática y narrativa el dueto de Huépac e Hirepan (acto I: “Guerra, guerra, muerte al hombre blanco...”), el dueto de Atzimba y Sirunda (acto I: “Princesa, yo adivino tu mal... Su imagen en tu pecho por siempre se grabó”), y el dueto de Jorge y Atzimba (acto I: “En una nuestras almas ha confundido el dios...”).
- Interpolación de secciones orquestales con función narrativa, como la Marcha tarasca del segundo acto y la Marcha fú-

nebre, el Intermezzo²⁵⁹ y la Danza sagrada en el templo de la Luna en el tercer acto.

Es relevante el empleo del *leitmotiv* asociado a los personajes de Atzimba y Jorge. El motivo de Atzimba es melódico, con un perfil con descensos cromáticos que es presentado sin acompañamiento. El motivo de Jorge consiste en una serie de acordes de tres notas que a su vez forman una melodía ondulante.



5. Motivo de Atzimba.



6. Motivo de Jorge.

Castro conocía el trato musical wagneriano y ya desde 1892 la crítica consignó que en la *Marcha humorística* compositor utilizaba “los procedimientos musicales de Ricardo Wagner”²⁶⁰. Su gusto por el autor de *Der Ring des Nibelungen* era conocido en

²⁵⁹ De los fragmentos orquestales de *Atzimba*, el Intermezzo constituye el único trozo conocido de la ópera, pues fue grabado en diferentes ocasiones durante la segunda mitad del siglo XX. Citamos los siguientes registros en disco compacto: *Fantasia Sinfónica*. Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, Dir. Salvador Carballada. México, Arte Politécnico, 1990 (primera grabación mundial); *Grandes del romanticismo en México*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Dir. Luis Herrera de la Fuente. México, Spartacus - Clásicos Mexicanos, 1993 y *Mi alma mexicana*. Philharmonic Orchestra of the Americas, Dir. Alondra de la Parra. New York, Sony Music, 2010. También se utilizó como música incidental en el melodrama *Alondra* transmitido en la televisión mexicana en 1995.

²⁶⁰ “El Cuarto Concierto en el Teatro Nacional”. *El Universal*. México, 9 de septiembre de 1892.

el medio: recordemos que en 1902 Melesio Morales obsequió a su antiguo alumno precisamente la Tetralogía, considerada como “la mejor partitura que se escribió durante el siglo XIX”²⁶¹.

A continuación se presentan algunos ejemplos del uso de los motivos de Atzimba y de Jorge, siendo el primero objeto de más reelaboraciones a lo largo del drama.

The image shows a musical score for Act I, featuring a dialogue between Hirepan and Huépac. The score is written for voice and piano. The top system shows Huépac's vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "¡Es - cu - cha! Ha - ce tiem - po que a - mo,". The bottom system shows Hirepan's vocal line and Huépac's vocal line, along with piano accompaniment. The lyrics are: "¡At - zim - ba! sí, que a - do - ro, a la prin - ce - sa. ¡Sí! etc.". The piano accompaniment features a prominent bass line and chordal textures.

7. Acto I. Diálogo entre Hirepan y Huépac. Aparición del tema de Atzimba.

²⁶¹ “El último concierto de Ricardo Castro”. *El Imparcial*. México, 12 de julio de 1902.

Hirepan *misterioso* ¡Tú de - lí - ras! ¡al in - va - sor a - mar - lo!

Huépac *p* At - zim - ba, a Jor - ge a - ma... ¿com - pren - des?

Piano *p*

¡Hi - re - pan! ¿Tú te, ad - mi - ras? Por nues - tro pa - dre, el Sol, te ju - ro que es lo cier - to!

f etc.

8. Diálogo entre Hirepan y Huépac. Aparición del tema de Jorge vinculado a la mención del invasor.

Piano *Andantino cantabile*
pp dolce

Jorge Vi - sión vi - sión pu - ri - si - ma vir - gen in - dia - na vir - gen in - dia - na

p

9. Acto I. Inicio del aria de Jorge.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Moderato

Atzimba

Tris - - - te - - - za dul - ce, va - ga me - lan - co -

pp e dolciss

Piano

pp

li - a que abu - yen - ta mi a - le - grí - a con u - na ex - tra - ña y

dul - ce e - mo - ción me o - pri - me el co - ra - zón. Y es

cresc. etc. etc.

10. Acto I. Inicio del aria de Atzimba.



La légende de Rudel

La Légende de Rudel
La Leggenda di Rudel

Poème Lyrique en trois parties

Poema Lirico in tre parti

de *Henri Brody*
di *Henri Brody*

Musique de

Musica di

Ricardo Castro

Versione ritmica di Eduardo Dagnino.

CH. SCHNÉKLÜD

PARIS, 13, RUE DES ABBESSES
Bureau de copie de Musique

Portada de *La légende de Rudel*, Op. 27. Poème lyrique en trois parties de Henry Brody. (París, Ch. Schnéklüd, Bureau de copie de musique, s/f). Colección particular.

La Légende de Rudel
La Leggenda di Rudel.

Andante. (♩. 52) *Prélude*
Préludio.

1. Petite flûte
 2. Grande flûte
 3. Clarinète
 1. Cor anglais
 2. Clarinète en La
 2. Bassons
 1. et 2. Coro fa
 3. et 4. Coro fa
 2. Trompette fa
 1. et 2. Trombones
 3. Trombone
 Euba
 Harpe
 Cymbales (2 et 1)
 G. caisse, Cymbales
 1. Violon
 2. Violon
 Altos
 Violoncelles
 C. Basses

La légende de Rudel, Op. 27. Poème lyrique en trois parties de Henry Brody. Partitura del Préludio. (Paris, Ch. Schnéklüd, Bureau de copie de musique, s/f). Colección particular.

La légende de Rudel

Poema lírico en tres episodios

Escrita entre mayo de 1904 y marzo de 1905 en versión para canto y piano. Instrumentación concluida en 1905. Texto en francés de Henry Brody. Versión rítmica de Edoardo L. Dagnino para la versión en italiano.

Estrenada el jueves 1º de noviembre de 1906 en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México, con dos representaciones más los días sábado 3 y domingo 4 de noviembre.

Reducción para canto y piano editada en julio de 1906 por Fiedrich Hofmeister de Leipzig.

Personajes.

Segolena, soprano.

La condesa de Trípoli, contralto.

Jaufré Rudel, tenor.

Un peregrino, barítono.

Un piloto, barítono.

Un heraldo, barítono o tenor.

Coro de peregrinos, coro de marinos, coro de mujeres.

La acción se desarrolla en la época de las Cruzadas.

Primer episodio.

Jaufre Rudel, un trovador, está entonando sus canciones, y el coro le hace cantar todavía. En pago de sus himnos, el trovador pide que le cuenten un suceso de conmover a quien lo oiga. Un peregrino le refiere las grandezas y los dolores de un campo de batalla. El coro canta a la Belleza. Desde lejos se escuchan las voces de la Condesa deseando amor y triunfos para el que en el combate resulte vencedor. Entra Segolena. El poeta está profundamente pensativo. Le refiere que seguía el frágil volar de una rima. En el dúo entre ambos, ella dice a Rudel que es rica, pero que busca sobre todo el amor, pero al mismo tiempo, le dice su resolución de marchar peregrino a Tierra Santa.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Segundo episodio.
La nave que conduce a Rudel está en alta mar. Los marineros se encuentran reunidos sobre el puente, y oran a Dios, en previsión del naufragio. Rudel se presenta en tanto y anima a los marineros para la maniobra, asegurándoles que es fácil vencer y domar la tempestad. La tormenta se calma poco a poco. Desde lo alto, habla Segolena, reprochando a Rudel que de esa suerte desafía la ira divina, la cual un día se hará sentir. Le dice que es la voz de su conciencia la que por ella habla.
Tercer episodio.
En Trípoli de Siria. Tienda de la Condesa. Lujo oriental. Tapetes, cojines, divanes. Coro de mujeres. Bailarinas. Ellas cantan la gloria de los héroes y las dichas del amor. Llega la Condesa. Las mujeres salen. Un heraldo se presenta anunciando a la dama la llegada de una nave extranjera. La Condesa dice que no le importa. En el estado de ánimo en que se encuentra, manda para los hombres la prisión, para los bienes, la confiscación. El heraldo le dice que la nave llega de Francia. Entonces la condesa se interroga si es cierto que tiembla al nombre solo de esta gran nación. Recuerda los versos del poeta y se sumerge en dolorosa melancolía. Llega Rudel. Es la escena más dramática de la ópera. Desarrollase entre ambos un largo dúo de amor. La Condesa le invita a beber. Rudel canta sus sufrimientos y sus penas lejos de la bien amada. Canta los versos la Condesa que Rudel le mandara. Murmura los cantos de los peregrinos. Después ella se arrodilla ante Rudel muerto, y llora el amor que le tuvo, recordando sus hechiceras poesías.

Según informó *El Popular*, los decorados para la representación fueron realizados por los pintores escenógrafos del Teatro alla Scala de Milán y la confección del vestuario por la sastrería de los señores Chiappa²⁶². Las notas periodísticas consignan que los ensayos tuvieron lugar los últimos días del mes de octubre²⁶³, lo que ocasionó una gran expectación entre el público.

²⁶² "La próxima temporada de ópera en el Teatro Arheu". *El Popular*. México, 17 de julio de 1906.

²⁶³ "Notas foráneas". *La Gaceta de Guadalajara*. Jalisco, 28 de octubre de 1906. También referido en *The Mexican Herald* del 30 de octubre de 1906.

La légende de Rudel
La Leggenda di Rudel

———
 Poème Lyrique
Poema lirico

———
 Personnages
Personaggi

<i>Siegelaine</i> <i>Sigolina</i>	—————	<i>Soprano</i> <i>Soprano</i>
<i>La Comtesse de Tripoli</i> <i>La Contessa di Tripoli</i>	—————	<i>Contralto</i> <i>Contralto</i>
<i>Geoffroy Rudel</i> <i>Geoffrey Rudel</i>	—————	<i>Ténor</i> <i>Tenore</i>
<i>Un Pèlerin</i> <i>Un Pellegrino</i>	—————	<i>Baryton</i> <i>Baritono</i>
<i>Le Pilote</i> <i>Il Pilota</i>	—————	<i>Baryton</i> <i>Baritono</i>
<i>Un Messager</i> <i>Un Corriere</i>	—————	<i>Ténor ou Baryton</i> <i>Tenore o Baritono</i>

Chœur de pèlerins, Chœur de marins, Chœur de femmes.
Coro di pellegrini, Coro di marinai, Coro di donne.

———
L'Action se passe à l'époque des Croisades.
Epoca: il tempo delle Crociate.

1. *La légende de Rudel*. Partitura orquestal. Manuscrito. (París, Ch. Schnéklüd, Bureau de copie de musique, s/f). Colección particular.

En la partitura editada el autor consignó la siguiente nota introductoria:

La historia de Jofre Rudel es una antigua leyenda provenzal. Es muy poética y su transparente simbolismo se presta al colorido musical. El autor del libreto ha añadido a su poema algunos episodios de su invención, lo que es permitido porque estamos en los terrenos de la leyenda. Rudel vivió en algún tiempo del siglo XII. Su conmovedora historia ha inspirado a muchos poetas modernos: [Ludwig] Uhland, [Heinrich] Heine, [Giosuè] Carducci, [Edmond] Rostand, etcétera²⁶⁴.

Como en todos los hitos de la carrera artística de Castro, la prensa no permaneció indiferente al estreno de *La légende de Rudel*. El mismo día de la *première*, se anunciaba la venta de la ópera completa en versión para canto y piano a 8 pesos, la reducción para piano de los principales motivos a 2 pesos y el libreto en castellano a 30 centavos²⁶⁵.

²⁶⁴ Castro, Ricardo. *La Légende de Rudel*. Reducción para canto y piano. Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906, p. V.

²⁶⁵ "Ricardo Castro. La leyenda de Rudel". *El Imparcial*. México, 1 de noviembre de 1906.



2. Detalle de la puerta principal del Teatro Arbeau (ca. 1900).

Entre la ingente cantidad de artículos periodísticos publicados a raíz del estreno, se distinguen tres líneas de la crítica. En primera instancia están las reseñas que ensalzan la obra; siguen las

que señalan la impronta de otros compositores líricos en la ópera de Castro y finalmente, un conjunto de críticas que de manera más o menos objetiva señalan sus deficiencias, la mayoría ocasionadas por defectos del libreto. Buscando recrear una visión global del fenómeno de recepción de la obra, se ha realizado una selección de las críticas más representativas en cada una de las vertientes.

La primera representación fue saludada como “el acontecimiento artístico nacional del año”²⁶⁶. Resultó particularmente atractivo el carácter “místico” y “simbolista” de la música por sus pasajes descriptivistas de gran colorido, como la tempestad del segundo acto²⁶⁷. Fueron recurrentes los elogios al Preludio y al Intermezzo Oriental que antecede al tercer episodio; en este último fragmento el compositor “derramó su inspiración a torrentes, sin recursos orquestales, sin instrumentación soporífera”²⁶⁸. También fue bien valorado el manejo de las partes corales:

A nuestro modo de ver, este es uno de los méritos del compositor mexicano. ¿Quién se ocupa hoy día del coro? Los maestros jóvenes han encontrado más cómodo suprimirlo, porque así se ahorran el trabajo de estudiar el párrafo más difícil del arte musical: la polifonía de las voces. [...] El final está constituido por una apoteosis en que hay un coro sugestivo [que] constituye un espléndido trozo de música: clausura grandilocuente de acuerdo con el momento trágico²⁶⁹.

Otros aspectos destacados fueron la inspiración melódica y el tratamiento orquestal del compositor, al cual se calificó como “melodista sentido y elegante”²⁷⁰, mostrando en esta cualidad un mejor desempeño en el terreno instrumental que en el vocal:

Su manejo de la orquesta es magistral, sin pecar de complicado, y obtiene de cada grupo instrumental efectos

²⁶⁶ “Desde México”. *La Gaceta de Guadalajara*. Jalisco, 11 de noviembre de 1906.

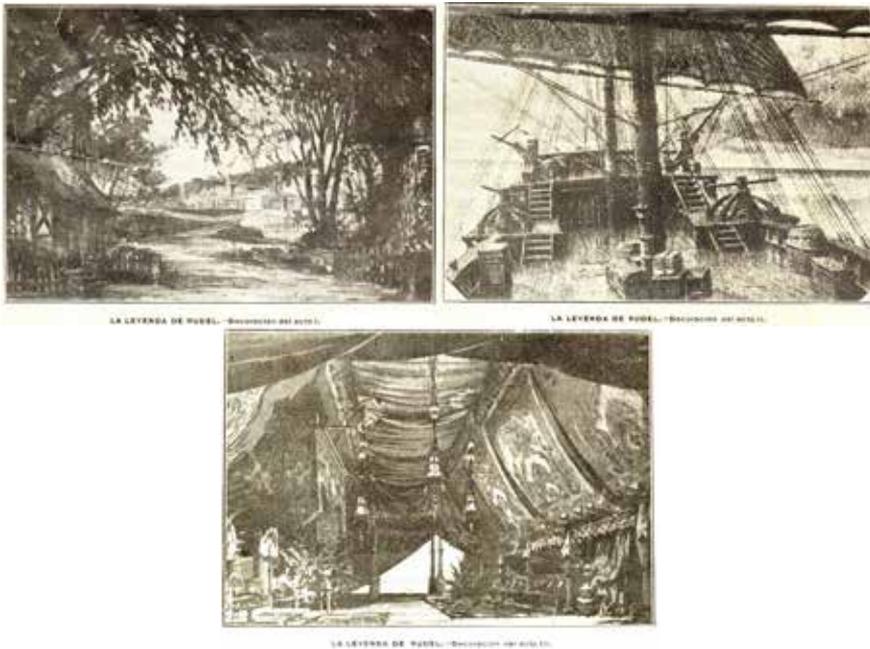
²⁶⁷ “La leyenda de Rudel. El estreno de hoy”. *El Popular*. México, 1 de noviembre de 1906.

²⁶⁸ “Teatros”. *La Iberia*. México, 3 de noviembre de 1906.

²⁶⁹ “Artistas mexicanos. Ricardo Castro. Su ópera La leyenda de Rudel”. *El Tiempo Ilustrado*. México, 11 de noviembre de 1906.

²⁷⁰ Henríquez Ureña, Pedro. “La leyenda de Rudel” en *Pauta*. Cuadernos de teoría y crítica musical. Vol. III. Nos. 26, 27 y 28. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 49-50.

apropiados y brillantes. El tratamiento de las voces suele ser menos sencillo, y, si no tan perfecto como el de la orquesta, es hábil, sobre todo en la parte del tenor. [...] Aparte de sus dotes de sinfonista descriptivo, demostradas en la escena de la tempestad y en la doble joya oriental que forman el Intermezzo y el bailable del tercer acto, esta obra revela en el compositor verdadero temperamento dramático.



3. Decorados de *La légende de Rudel*, episodios primero, segundo y tercero, respectivamente. ("La leyenda de Rudel". *El Tiempo*. México, 28 de octubre de 1906).

En contraste, el libreto fue objeto de críticas desfavorables, puesto que sus carencias repercutieron directamente en la recepción de la obra. La historia no recibió el tratamiento más afortunado por parte del libretista. Independientemente de las grandes similitudes que guarda con *La princesse lointaine* (1895) de Edmond Eugène Alexis Rostand (1868-1918), el texto fue calificado como artificioso y poco apto para la escena:

Si al poema de Henry Brody le faltó desde la cuna lo que se ha dado en llamar “teatralidad” [...], ahora en música, escabechado en ópera, resulta disminuido, reducido a una banal leyenda, y desvirtuado hasta el punto de que su magnífica métrica deja triste impresión de un puñado de favilas sin más objeto que el de rellenar la técnica instrumental del erudito Castro²⁷¹.

Quizá el aspecto más denostado del libreto fue la decisión de unir tres episodios de carácter totalmente distinto, como señala Henríquez Ureña, “enlazados por una idea poética, mas no por una acción dramática”, lo cual ocasiona que la obra no produzca la impresión de unidad completa²⁷². Muy similar es el argumento de Campa, quien haciendo a un lado sus “deberes de vieja amistad y compañerismo” para con Castro, formuló una objetiva crítica que publicó en el suplemento dominical de *El Tiempo*. Consideró como un grave error del libretista “el mezclar ilógicamente lo real con lo irreal, por más que la intención poética justifique el procedimiento” y añade:

No se debe olvidar que se trata de un libreto de ópera y no de un poema, y que lo que de éste se podría abandonar a la imaginación, capaz de engendrar todas las fantasías y todos los ensueños, pierde en la escena su encanto y su atractivo²⁷³.

Las vaguedades del libreto llegaron a ocasionar que el discurso musical fuese poco apreciado en determinados pasajes, en los cuales se apreciaba un “cansancio en la composición [...], con riqueza de instrumentación, sí, pero sin matices, sin colorido, sin motivos salientes que marquen algo de lo que allí sucede”²⁷⁴. También se reprochó al compositor el haber escrito una música “impregnada de una técnica exagerada”²⁷⁵, con algunos episodios que resultaban más interesantes “para los músicos que para el público”

²⁷¹ “Artistas mexicanos. Ricardo Castro. Su ópera La leyenda de Rudel”. *El Tiempo Ilustrado*. México, 11 de noviembre de 1906.

²⁷² Henríquez Ureña, P., “La Leyenda de Rudel...”, p. 49.

²⁷³ “Página literaria de los domingos. La leyenda de Rudel: un artículo del maestro Campa”. *El Tiempo*. México, 18 de noviembre de 1906.

²⁷⁴ “Teatros. La leyenda de Rudel”. *La Iberia*. México, 3 de noviembre de 1906.

²⁷⁵ “Telegramas”. *El Contemporáneo*. San Luis Potosí, 3 de noviembre de 1906.

e inclusive de un cierto despiste estilístico en páginas como en el Intermezzo, que resultaba “más francés que oriental”²⁷⁶. En palabras de Campa, en algunos momentos predominaba “el trabajo sobre la inspiración, el cálculo sobre la espontaneidad”²⁷⁷. Recogemos la opinión de Felipe Pedrell, hecha llegar al compositor en una carta fechada en Barcelona el 28 de abril de 1907:

[...] Me han cautivado de sobremanera el despliegue de temas del Preludio, toda la escena II, todo el segundo episodio; es bellissimo el Intermedio del tercer episodio, el coro de *danzatrici*, lleno de colorido oriental y de alta poesía, y todas las escenas complementarias de ese acertadísimo tercer episodio. ¡Lástima grande que las condiciones literarias del libro y su factura, un tanto deslavazada, no le ofrecieran a usted un buen compañero de viaje en vez de un molesto acompañante!²⁷⁸

Tras la función de estreno del 1º de noviembre, se ofrecieron dos representaciones más los días sábado 3 y domingo 4, registrándose una menor afluencia en la segunda. El cronista de *La Patria* lanzó un reclamo abierto al público al aseverar que “una vez más se acredita la masa como díscola y poco entusiasta cuando de la obra de un mexicano se trata”²⁷⁹. En tono incisivo, Campa señaló:

Preciso es confesarlo: el defecto capital, tremendo e inevitable de la producción de Castro, estriba únicamente en ser obra de mexicano. Si *La leyenda de Rudel* nos hubiese llegado amparada por el prestigio de una firma extranjera, habrían faltado palabras para elogiarla, manos para aplaudirla, y en último caso, amplias fauces para deglutirla [...]. Esto es lo cierto por más que me sonroje al escribirlo²⁸⁰.

²⁷⁶ “Artistas mexicanos. Ricardo Castro. Su ópera La leyenda de Rudel”. *El Tiempo Ilustrado*. México, 11 de noviembre de 1906.

²⁷⁷ “Página literaria de los domingos. La leyenda de Rudel: un artículo del maestro Campa”. *El Tiempo*. México, 18 de noviembre de 1906.

²⁷⁸ México. Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Libro de autógrafos de Ricardo Castro. Carta de Felipe Pedrell, 28 de abril de 1907.

²⁷⁹ “Ricardo Castro, compositor”. *La Patria*. México, 7 de noviembre de 1906.

²⁸⁰ “Página literaria de los domingos. La leyenda de Rudel: un artículo del maestro Campa”. *El Tiempo*. México, 18 de noviembre de 1906.

La légende de Rudel pertenece al periodo europeo de su autor y si bien se trata de una obra más avanzada que *Atzimba*, es posible encontrar en *La légende de Rudel* ciertas analogías en lo que respecta a la búsqueda de la continuidad dramática y la utilización del arioso, así como el tratamiento vocal (importancia del aria) y el manejo de los coros (división por colores de voces: sopranos-altos, tenores-barítonos). De la misma manera, existen fragmentos orquestales que tienen función narrativa, como la tormenta del segundo episodio y el ballet inicial del tercero. Curiosamente, con *La légende de Rudel* ha sucedido algo similar al caso de *Atzimba*: el único trozo medianamente conocido es un fragmento orquestal: el Intermezzo Oriental, gracias a la grabación que realizara la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México en 1993²⁸¹.

El estudio de la partitura permite detectar la impronta del mundo lírico francés, cuya estética, lenguaje y procedimientos representaban un referente compositivo para Castro. Por tanto, en *La légende de Rudel* es notoria la influencia de compositores icónicos de la ópera francesa: por momentos es posible encontrar perfiles melódicos, células motivicas, patrones de acompañamiento, texturas orquestales y tratamientos armónicos que revelan un fuerte influjo de Jules Massenet y en menor grado de Georges Bizet, Camille Saint-Saëns o Hector Berlioz.

La primera aria de Rudel, "Dès que les beaux jours sont venus" ["Poi che rifiorisce l'april"], guarda una cierta similitud con "En fermant les yeux", aria del segundo acto de *Manon* de Massenet, conocida como "el sueño de Des Grieux". Al respecto, el crítico de *La Iberia* publicó: "[...] no se incomodará el maestro si le digo que [el aria de Rudel] es casi casi el sueño de *Manon*, algo descolorido si se quiere, pero al fin, allí está con caracteres indelebles"²⁸². También se aprecian similitudes entre el acompañamiento del aria de Segolena en la segunda escena del primer episodio, "Je ne sais pourquoi je vais pleurer" ["Io non son perchè di lagrimar desio"] y el de la citada aria de *Manon*: en ambos casos se observa un acompañamiento realizado únicamente por los violines 1 y 2, repitiendo

²⁸¹ *Grandes del romanticismo en México*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Dir. Luis Herrera de la Fuente. México, Spartacus - Clásicos Mexicanos, 1993. [Disco compacto].

²⁸² "Teatros. La leyenda de Rudel". *La Iberia*. México, 3 de noviembre de 1906.

el mismo patrón regular de cuatro notas en tiempo lento mediante una figuración que interpola pequeños incisos melódicos en el desdoblamiento del acorde:

Moderato espressivo. (♩ = 100)
SÉGOLAÏNE. SÉGOLÈNE.

cho - se que ba - sse et vi - le pro - se. Je ne sais pourquoi je vais pleu -
ché la bas - sa e vi - le pro - sa. fo non so per - ché di la - gri -

rer, Mais je sens u - ne lar - me et fleu - rer Tout le bord de ma frè - le pau - pié -
mar de - si - o, ma sen - to già di pian - to u - na stit - la il mio ci - gliò sfo - rar

4. Primer episodio, escena segunda. Aria de Segolena: "Je ne sais pourquoi je vais pleurer...".

roll. **Andrès très calme.**
re - ve?

rit. *surt.* **Andrès très calme. 46 = ♩**
pp très doux et soutenu

DES GRIEUX (à MANON avec intimité) *poco.*
Enfermant les yeux je vois.. Là bas... une humble re..

5. Massenet: *Manon*. Acto segundo, aria de Des Grieux: "En fermant les yeux..." (Berlín, Adolph Fürstner, 1890, Ferdinand Gumbert, trad.).

Principalmente hay dos aspectos que revelan la influencia wagneriana en *La légende de Rudel*. Por un lado, el desarrollo armónico que por momentos muestra un abundante cromatismo, pero que no llega a poner en peligro la tonalidad, y por otra parte el empleo del *leitmotiv*, particularmente en el motivo de Rudel, presentado desde los primeros compases del preludio. Este breve motivo se someterá a reelaboraciones según la intencionalidad dramática del pasaje. El manejo de los *leitmotiven* en *La légende de Rudel* es análogo al planteamiento de *Atzimba* en tanto que asigna al personaje masculino (Rudel) un motivo conciso, breve y diatónico, y al femenino (Segolena) una melodía más expansiva, sinuosa y de abundantes cromatismos:



6. Motivo de Rudel.



7. Motivo de Segolena.

Como se ha anticipado, el motivo de Rudel será objeto de múltiples reelaboraciones:



8. Presentación del motivo de Rudel al inicio del Preludio.

Andante. (♩ = 84)

(Rudel est plongé dans des réflexions profondes)
(Rudel è immerso in profonda meditazione)

pp ma un poco marc.

Viol.

Violon.

Alto

p

cresc.

9. Episodio primero, escena segunda. (Rudel inmerso en profunda meditación). Tratamiento polifónico.

f

p e dolce

Gr. Fl. et Hautb.

Alto et Violon.

p

rall.

La tem-pê-te a ces - sé La va - gue nous bal -
L'u-ra - ga - no fi - ni ci va cul - lan - do

10. Episodio segundo, escena segunda. Rudel después de la tormenta.

appassionato e dolcissimo.

noi - re Mon pre - mier mot d'a - mour et mon dernier sou - pir!
sa - io, d'a - mo - re il pri - mo det - to e l'u - l - ti - mo re - spir!

Cantabile. (♩ = 72)

rall.

Violon.

11. Episodio tercero, escena cuarta. Rudel: "Mon premier mot d'amour..."

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Jan - - rais du res - - ter ta - - loin - tai - ne" and "Es - - ser do - - veu per te la - - sco - no - seiv - ta". The vocal line is marked "dolce". The middle staff is the piano accompaniment, written in G major and 3/4 time. It begins with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked "p dolce" and consists of a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is the bass line, written in G major and 3/4 time. It begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line is marked "p dolce" and consists of a steady eighth-note accompaniment.

12. Episodio tercero, escena sexta. Motivo de Rudel citado en el aria de la Condesa.

Posterior al estreno de *La légende de Rudel*, la prensa dio cuenta de la impronta de Wagner. El crítico de *La Iberia* publicó:

El telón se levanta y aparecen los santos peregrinos reclinados en el suelo; y no sé como fue, pero el caso es que el *Tannhäuser* vino a mi mente, y recordé aquel coro grandioso del tercer acto, cuando peregrinos también entonan un canto místico, de grandiosa factura. [...] Se ve bien claramente que Castro, enamorado de la factura de Wagner, le sigue, le imita, pero claro... no le llega.

En el mismo sentido, resulta innegable que *La légende de Rudel* es producto de la asimilación de las tendencias musicales con las que su autor tuvo contacto en Europa. Al respecto, Henríquez Ureña señala:

El compositor ha sido, además, original, asimilándose los métodos de los maestros, sin empeñarse en disfrazarlos para simular originalidad completa. Su técnica revela que ha estudiado a Wagner, a los franceses e italianos contemporáneos; pero su sello personal, nada rebuscado, aparece bien definido²⁸³.

²⁸³ Henríquez Ureña, P., *La Leyenda de Rudel...*, p. 59.

Anexo

Catálogo de obra

Las filas sombreadas indican obras perdidas o no localizadas.

<i>Rigoletto</i> , Op. 1. Trascripción elegante per piano-forte sui migliori [sic] motivi dell'opera <i>Rigoletto</i> di Verdi. "Al mio caro amico Paolo Castellanos Leon". Piano solo.	1880-01-08. Primera mención como <i>Variaciones de Rigoletto</i> . 1882h. Edición por A. Wagner y Levién, Sucs. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano- Americana</i> , como obra editada.
<i>Amor filial</i> , Op. 4. Fantasía poética para piano. "A mi querida madre el día de su santo". Piano solo.	1880-06-04. Manuscrito inédito.
<i>Alegría del corazón</i> , Op. 6. Vals brillante para piano. Piano solo.	Manuscrito inédito. [Próximo a <i>Amor filial</i> , Op. 4].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

*Fantasia sobre temas de
Dinorah de Meyerbeer.*

1881-08-22. Interpretada en el concierto realizado en el Teatro Principal el 22 de agosto de 1881 en honor de Alfonso Herrera, director de la Escuela Nacional Preparatoria. [Citado en *El Cable Transatlántico* del 28 de agosto de 1881]. Interpretada en una reunión musical organizada por el Dr. Contreras como bienvenida para Ricardo Castro el martes 19 de abril de 1885. [Citado en *La Patria Ilustrada* del 20 de abril de 1885 y por *El Eco de Hidalgo* del 19 de abril de 1885].

*Aires nacionales
mexicanos*, Op. 10.
Capricho brillante para piano.

Piano solo.

1882. *Verzeichniss de im Jahre 1882 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1882.
1884-09-15. Primera mención hemerográfica.
1886h. Edición por A. Wagner y Levién, Sucs. Plancha No. 29.
1889-04-23. Mención en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, como obra editada.

Los campos, Op. 16.
Pastoral.

"A mi querido maestro
Lauro Beristáin".

1882-08-06. Finalización de la obra.
1886h. Edición por A. Wagner y Levién, México. Plancha AWyL 151. Oscar Brandstetter, Grav. – Impr., Leipzig.
1889-04-23. Mención en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, como obra editada.

Piano solo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Himno a la ciencia.

1882-08-21. Compuesto y ejecutado con ocasión del concierto ofrecido en el Gran Teatro Nacional en honor de Alfonso Herrera, director de la Escuela Nacional Preparatoria el lunes 21 de agosto de 1882. [Citado en *La Libertad* del 19 de agosto de 1882 y en *La Patria* del 27 de agosto de 1882].

Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de orquesta o piano, Op. 17.

1882-09-07. Finalización de la obra.

Manuscrito inédito.

“A mi apreciable amigo
Lauro Beristáin (hijo)”.

Violín y piano.

Cuarteto en Fa sostenido menor para dos violines, viola y violoncello, Op. 21.

1882. Finalización de la obra.

Manuscrito inédito.

Cuarteto de cuerdas.

Enriqueta. Mazurka.

1883p. Sin créditos editoriales. Edición previa a 1883. Esta obra fue enviada a la Biblioteca de Nacional de Venezuela con ocasión del centenario de Simón Bolívar.

Piano solo.

S/F, S/Op.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Enriqueta. Mazurka.

Piano solo.

S/F, S/Op.

“El año pasado [1883] con motivo del centenario de Bolívar, el Gobierno de Venezuela solicitó del nuestro la letra y música del Himno Nacional, y en contestación se le mandó, además de lo pedido, 391 piezas musicales de 114 compositores mexicanos, cuyos nombres, así como los títulos de las obras, pueden verse en el *Álbum Musical*, núm. I”. (Citado en el *Boletín de la Biblioteca Nacional de México* del 31 de julio de 1904).

[En el envío se incluyen tres piezas de Ricardo Castro: *Norma. Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opéra de Belini*, Op. 8, *Aires Nacionales Mexicanos. Capricho brillante para piano*, Op. 10 y la mazurka *Enriqueta*.]

Es muy posible que la obra haya sido dedicada a la Srita. Enriqueta Salvatierra, hija de Juan Salvatierra, profesor de Ricardo Castro. Es la única Enriqueta con la que el compositor se relacionó previamente a 1883. El 26 de junio de 1879, se realizó una velada musical en honor del cumpleaños de Salvatierra: “[...] Serían las ocho y media de la noche, cuando llegamos a la casa del Sr. Salvatierra; el concierto empezó y tuvimos el gusto de aplaudir al modesto joven Ricardo Castro, que no obstante sus diez y seis años, domina el piano con elegancia y maestría. Después el mismo Sr. Castro y la inteligente Srita. Enriqueta Salvatierra, ejecutaron a cuatro manos unas difíciles variaciones sobre temas de *Lucía*”. (Citado por *El Combate* del 29 de junio de 1879).

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p>Clotilde, Op. 4. Vals elegante para piano.</p> <p>“A mi simpática discípula Clotilde Herrera”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1883. <i>Verzeichniss de im Jahre 1883 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1883. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i>, como obra editada.</p>
<hr/>	
<p><i>Primera Sinfonía en Do menor</i>, Op. 33.</p> <p>Orquesta (2 fl., 2 ob., 2. cl., 2. fg., 2 cor., 2 tp., 2 tb., 2 tba., 1 ofigle, 2 timp., bombo, cuerdas). Agosto 10 de 1883.</p> <p>Dedicada a Alfredo Blabot, director del Conservatorio de México, dedicatoria tachada posteriormente.</p> <p>Existe partitura para orquesta y reducción para piano del autor.</p>	<p>1883-08-10. Finalización de la obra.</p> <p>Manuscrito inédito.</p>
<hr/>	
<p><i>Marcha Hidalgo</i>.</p> <p>Guía para cuarteto de cuerdas. S/Op.</p>	<p>1883. Finalización de la obra. Estrenada el 15 de septiembre de 1883 en el Teatro Hidalgo. [Citado en <i>El Tiempo</i> del 2 de octubre de 1883]. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i>, como obra inédita. Manuscrito inédito.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Marcha fúnebre.

1883-11-12. Interpretada en la velada en honor de Ángela Peralta realizada el 12 de noviembre de 1883 en el Teatro Hidalgo: “La fiesta terminó con la marcha fúnebre del Sr. R. Castro, que recogió en esa noche un laurel de triunfo”. [Citado en *El Hijo del Trabajo* del 18 de noviembre de 1883].

Son image, Op. 40.

Mélodie pour piano et chant

“À mon ami Adrian
Guichenné”.

Canto y piano.

1884-01-31. Finalización de la obra.
Manuscrito inédito.

*Gran Marcha Solemne
para Orquesta.*

1884-04-02. Interpretada el 2 de abril de 1884 en la ceremonia de inauguración de la Biblioteca Nacional de México. [Citado por el *Periódico Oficial del Estado de Campeche* del 18 de abril de 1884. Reseñado en el primer número del *Boletín de la Biblioteca Nacional*, publicado el 31 de julio de 1904]. Interpretada en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [Citado en *La Patria* del 24 de diciembre de 1885 y en *El Diario del Hogar* del 26 de diciembre de 1885]. Una “Marcha” de Ricardo Castro fue tocada en una función cívica realizada el 15 de septiembre de 1883 en el Teatro Hidalgo, interpretada por “una pequeña orquesta” formada por educandas del Conservatorio. La prensa consigna: “La marcha del Sr. Castro se distingue por su corte franco y la fluidez del dibujo melódico”. [Citado en *El Tiempo* del 2 de octubre de 1883].
1889-04-23. Mención en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, como obra inédita.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Himno sinfónico de Gustavo E. Campa.</i>	1884-04-04. Estreno. Manuscrito inédito. 1884. Edición por la Imprenta de Ireneo Paz.
Versión para piano a 4 manos.	
"Al señor Don José María Vigil".	"Ejecutado á grande orquesta el 2 de Abril de 1884, en la Biblioteca Nacional de México, para cuya solemne inauguración fue escrito".
<i>Andantino en Sol mayor para piano, armónium y violín, Op. 42.</i>	1884-05. Mencionado por Gustavo E. Campa en "Ricardo Castro y sus obras". [Citado por <i>El Mundo Ilustrado</i> del 18 de enero de 1918; incluye la reproducción de la primera página del manuscrito autógrafo de Castro].
<i>Ilusión, Op. 37 [No. 1].</i> Romanza sin palabras.	1884-05-17. Anuncio de su publicación como parte del Álbum Musical de <i>El Siglo Diez y Nueve</i> . La pieza es anterior, ya que indica que fue compuesta por Ricardo Castro, "alumno del Conservatorio de Música". 1884. Edición por H. Nagel, Sucesores. Plancha No. 136.
Piano solo.	El Op. 37 estaría integrado por dos piezas: No. 1, <i>Ilusión</i> y No. 2, <i>Dulce recuerdo</i> , esta última no localizada. Ambas fueron interpretadas en versión orquestal en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional, con instrumentación realizada por Gustavo E. Campa.
<i>Capricho – Allegro.</i> Piano solo.	1884-11-03. Finalización de la obra. Manuscrito inédito.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>¡No me caso!</i> Danza para canto y piano.	1885-02. Dedicatoria a la soprano Clementina De Vere. 1885-12-26. Anuncio de su estreno, en versión para canto y orquesta en el concierto realizado el 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [S/F] Edición por A. Wagner y Levién, Sucs. Plancha No. 115. Un ejemplar editado muestra una dedicatoria autógrafa del compositor a la soprano Clementina De Vere, fechada en México en febrero de 1885.
<i>¡No me caso!</i> Danza para piano. Piano solo.	1885-02. Dedicatoria autógrafa a la soprano Clementina De Vere. 1885-12-26. Anuncio de su estreno, en versión para canto y orquesta en el concierto realizado el 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [S/F] Edición por A. Wagner y Levién, Sucs. Plancha No. 116.
<i>Norma</i> , Op. 8. Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opéra de Bellini. "À mon ami Jean Hernandez Acevedo". Piano solo.	1885-04-19. Interpretada como pieza para mano izquierda sola. 1885-10-31. Primera mención de interpretación a 2 manos. [S/F] Edición por A. Wagner y Levién, México. Plancha W&L 13. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> , como obra editada.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Souvenir</i>, Op. 9 Méditation.</p> <p>“À la memoire de mon frère François”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1886h. Edición por Wagner y Levién, México. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano- Americana</i>, como obra editada.</p>
<p><i>Primer Nocturno en Si menor para piano</i>, Op. 48. “A mi apreciable amigo Luis David”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1885. <i>Verzeichniss de im Jahre 1885 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1885. 1885-08-05. Estreno. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano- Americana</i>, como obra editada.</p>
<p><i>Segundo Nocturno in [sic] Fa sostenido menor para piano</i>, Op. 49. “A mi apreciable amigo Luis David”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1885. <i>Verzeichniss de im Jahre 1885 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1885. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano- Americana</i>, como obra editada. 1890. Primera mención hemerográfica en <i>El Nacional</i> del 4 de enero de 1891.</p>
<p><i>Fantasia elegante para piano.</i></p>	<p>1885-03-08. Interpretada en el concierto del domingo 8 de marzo de 1885 en el Music Hall de la Exposición de Nueva Orleans. [Citado en <i>The Times Democrat</i> del 7 y 9 de marzo de 1885].</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Himno Nacional del Brasil de Gottschalk, arreglado para piano por Ricardo Castro.</i></p> <p>Se trata del himno compuesto en 1822 por Francisco Manoel da Silva (1795-1865), sobre el cual Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) realizó su Grande fantaisie triomphale sur l'Hymne national Brésilien, Op. 69 (1869).</p>	<p>1885-03-08. Interpretado en el concierto del domingo 8 de marzo de 1885 en el Music Hall de la Exposición de Nueva Orleans. [Citado en <i>The Times Democrat</i> del 7 y 9 de marzo de 1885. La Patria Ilustrada del 20 de septiembre de 1885 también refiere una interpretación exitosa de la misma obra. También interpretado en el concierto del 5 de agosto de 1885 en el salón de la calle de Gante. [Citado por <i>El Diario del Hogar</i> del 11 de agosto de 1885].</p>
<p><i>Fantasia sobre Aida de Verdi.</i></p>	<p>1885-04-19. Interpretada en una reunión musical organizada por el Dr. Contreras como bienvenida para Ricardo Castro el martes 19 de abril de 1885. [Citado en <i>El Eco de Hidalgo</i> del 19 de abril de 1885].</p>
<p><i>Casta diva de Norma de Bellini: transcripción para mano izquierda sola.</i></p>	<p>1885-04-19. Interpretada en una reunión musical organizada por el Dr. Contreras como bienvenida para Ricardo Castro el martes 19 de abril de 1885. [Citado en <i>El Eco de Hidalgo</i> del 19 de abril de 1885].</p>
<p><i>Première Polonaise.</i></p> <p>Piano solo. Obra póstuma. S/F S/Op.</p>	<p>1885-08-05. Mención del estreno de una polonesa en La bemol, que es la única de Castro en esa tonalidad. 1911. Edición por Enrique Munguía, Editor Breitkopf & Härtel. Plancha E. M. No. 108. [Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig].</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Oithona</i>, Op. 55. Poema sinfónico a grande orquesta.</p> <p>Picc., 2 fl., ob., ci., 2 cl., 2 fg., 2 cor., 4 pistones, 2 tp., 3 tb., ofigle, timbales, percusiones.</p>	<p>1885-09-08. Finalización de la obra. Manuscrito inédito. 1889-04-23. Referida como “Sinfonía en Re menor a grande orquesta” en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> y referida como obra inédita.</p>
---	---

“A mi querido amigo y
compañero Gustavo E. Campa”.

México, Septiembre 8 de 1885.

<p><i>Oithona</i>, Op. 55. Poema sinfónico a grande orquesta.</p>	<p>1885-09-08. Finalización de la obra. Manuscrito inédito.</p>
---	---

Reducción para piano
solo del autor.

<p><i>Fantasia sobre el Miserere de El Trovador de Verdi.</i></p>	<p>1885-10-12. Interpretada en la reunión realizada por el cumpleaños de Titania el 5 de octubre de 1885 en el Hotel Iturbide. [Citado en <i>La Patria Ilustrada</i> del 12 de octubre de 1885].</p>
---	--

<p><i>Himno Nacional Mexicano.</i> Transcrito para piano por Ricardo Castro.</p> <p>“Al patriota General Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1885-11-23. Primera mención. Interpretado en concierto organizado por la soprano Rosa Palacios. 1886. Edición por A. Wagner y Levién, Sucs. 1886. <i>Verzeichniss de im Jahre 1886 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise,</i> Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1886. 1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano- Americana</i>, como obra editada.</p>
--	---

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Josefina.</i> Vals para piano por R. C. “Dedicado a la Sra. Josefina Gallardo V ^a de Tornel”. Piano solo.	1885-11-29. Edición en <i>El Correo de las Señoras</i> .
---	--

<i>Dulce recuerdo</i> (No. 2 del Op. 37).	1885-12-26. Ambas piezas del Op. 37: No. 1, <i>Ilusión</i> y No. 2, <i>Dulce recuerdo</i> , fueron interpretadas por orquesta en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Gran Teatro Nacional (instrumentación realizada por Gustavo E. Campa). [Citado en <i>La Patria</i> del 24 de diciembre de 1885].
---	--

<i>Allegro de concierto en Re menor para piano con acompañamiento de orquesta.</i>	1885-12-26. Interpretado en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 22 de diciembre de 1885; <i>La Patria</i> del 24 de diciembre de 1885 publicó el programa íntegro, en el que se especifica como <i>Allegro</i> del Primer Concierto en Re menor]. El 10 de noviembre de 1886, en un concierto en la casa de Ignacio Manuel Altamirano, tocó “el <i>allegro</i> de un Concierto, pensamiento suyo”, sin acompañamiento de orquesta [Citado por <i>El Diario del Hogar</i> del 11 de noviembre de 1886].
--	--

<i>Lied de Davidoff: arreglo para orquesta.</i>	1885-12-26. Mencionado dentro del programa del concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. La obra original pertenece a las <i>Tres piezas de salón para violoncelo y piano</i> , Op. 16: 1. <i>Mondnacht</i> . 2. <i>Lied</i> . 3. <i>Märchen</i> , de Carl Davidoff (1838-1889). [Citado en <i>La Patria</i> del 24 de diciembre de 1885].
---	---

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>¡No me caso!</i> Danza.</p> <p>Versión para soprano y orquesta.</p>	<p>1885-12-26. Se anunció su interpretación por la soprano Rosa Palacios en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 22 de diciembre de 1885]. Crónicas del evento señalan que la cantante no tomó parte del concierto por una indisposición, por lo que la pieza no se ejecutó. [Citado en <i>The Two Republics</i> del 29 de diciembre de 1885 y en <i>La Patria</i> del 31 de diciembre de 1885].</p>
---	---

<p><i>Je dois te fuir!</i> Mélodie pour chant et piano.</p> <p>“A Manuel Escudero. Recuerdo cariñoso”.</p>	<p>1886. Finalización de la obra. 2007. Edición Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.</p>
--	--

Canto y piano.

<p><i>Salve Regina para barítono con acompañamiento de órgano o piano.</i></p>	<p>1886-12-08. Interpretada el 8 de diciembre de 1886 en la festividad de la Inmaculada Concepción en la Capilla de la Expiración por Manuel Escudero. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 16 de diciembre de 1886].</p>
--	--

<p><i>Misterios para el Rosario.</i></p>	<p>1887-04-09. Melodía compuesta para la velada musical realizada el 9 de abril de 1887 en la casa del Doctor Rafael Lavista. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 14 de abril de 1887].</p>
--	---

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Ave Verum pour chant avec accompagnement d'Orchestre ou Piano, Op. 4.</i>	1887-04-14. Estreno en concierto privado en versión para canto y orquesta. 1892. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8225.
Partitura para canto y piano.	1892. <i>Verzeichniss de im Jahre 1892 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1892.

<i>Ave Verum pour chant avec accompagnement d'Orchestre ou Piano, Op. 4.</i>	1887-04-14. Estreno en concierto privado. 1892. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8224.
Partitura para canto y orquesta. (2 fl., ob., 2 cl., fg., 2 cor., 2 tp., 3 tb., timp-gc., vl. 1, vl. 2., vla., vc., cb.).	1892. <i>Verzeichniss de im Jahre 1892 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1892.

<i>Trois Pensées Musicales pour piano, Op. 8.</i>	1888. Compuesta a finales de 1888 y enviada por Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell como obra inédita compuesta expresamente para la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . [Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell.
No. 1: Appassionato.	
"A Luis G. Urbina".	
Piano solo.	

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

*Trois Pensées Musicales
pour piano, Op. 8.*

No. 1: Appassionato.

"A Luis G. Urbina".

Piano solo.

Cartas del 7 de noviembre y del 7 de diciembre de 1888].
1889-04. Distribuida de manera fraccionada con los números de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 9 y 23 de abril de 1889 como suplemento musical bajo el título *Una hoja de álbum* (Álbum musical de la *Ilustración*).
1890-04-17. Interpretada por Eugen D'Albert en México.
1903. Edición por Alphonse Leduc, París, junto con las dos restantes piezas del Op. 8. Plancha No. A.L. 10.796. [Gravé chez Alphonse Leduc Paris, Imp. Delpiéssente].
1991. Publicado por Ediciones Mexicanas de Música.

Don Juan de Austria.

1889-04-23. Citada por Felipe Pedrell en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* como "obra en cartera".
1892-06-12. Mencionada como obra concluida y dada a conocer parcialmente, pues Manuel Escudero había cantado una romanza en un concierto privado. [Citado en *El Nacional* del 12 de junio de 1892].
El Universal del miércoles 8 de febrero de 1893 reseña la interpretación de una "Gran escena de la ópera *Don Giovanni D'Austria*" por el mismo cantante Manuel Escudero, en audición privada realizada en la casa de Ricardo Castro, con ocasión de su cumpleaños.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Ballade en Sol mineur pour piano</i>, Op. 5.</p> <p>“À Monsieur Eugen D'Albert”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i>, como obra inédita.</p> <p>1892. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8223.</p> <p>[Stich un Druck C. G. Röder, Leipzig].</p> <p>1892. <i>Verzeichniss de im Jahre 1892 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1892.</p>
<p><i>Nerveux et Gracieux</i>. Deux mazurkas pour piano, Op. 3.</p> <p>“À mon ami Manuel Escudero”.</p> <p>1^{er} Mazurka en Mib mineur [Nerveux] Op. 3, No. 1.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i>, como obra inédita.</p> <p>1892. Edición por Friedrich Hofmeister. Plancha No. 8222. [Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig].</p> <p>1892. <i>Verzeichniss de im Jahre 1892 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1892.</p>
<p><i>Nerveux et Gracieux</i>. Deux mazurkas pour piano, Op. 3.</p> <p>“À mon ami Manuel Escudero”.</p> <p>2^{ème} Mazurka en Mi mineur [Gracieux] Op. 3, No. 2.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i>, como obra inédita.</p> <p>1892. Edición por Friedrich Hofmeister. Plancha No. 8222. [Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig].</p> <p>1892. <i>Verzeichniss de im Jahre 1892 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1892.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Trío para piano, violín y violoncello.</i>	1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> , como obra en cartera. Obra inconclusa y no localizada.
Cadenza al tercer movimiento del <i>Concierto para piano</i> , Op. 16 de Edvard Grieg.	1892-06-17. Interpretada en el primer concierto de la temporada de 1892 de la <i>Sociedad Anónima</i> .
<i>Les larmes.</i>	1892-09-09. Estreno.
Romanza con texto en francés de Lamartine también traducido al italiano.	1892. Edición por A. Wagner y Levién, México. Plancha No. 1022.
“À la memoire de Madame Fanny Natali de Testa”.	
Canto y piano.	
<i>Marcha Humorística.</i>	1892-09-10. Interpretada en el cuarto concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. [Citado en <i>El Universal</i> del 9 de septiembre de 1892; <i>El Nacional</i> del 13 de septiembre de 1892 hace una descripción cercana a la forma cíclica].
<i>Les larmes.</i> Versión para canto y orquesta.	1892-09-10. Interpretada por Beatriz Franco en el cuarto concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. [Citado en <i>El Universal</i> del 9 de septiembre de 1892; <i>El Nacional</i> del 13 de septiembre de 1892 reseña un acompañamiento con orquesta].
Versión orquestal de la obra original para piano en Si bemol menor. La obra fue editada el mismo año por Wagner y Levién en versión para canto y piano en tonalidad de Do menor.	

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Deux morceaux pour piano</i> , Op. 9. <i>Valse Intime</i> , Op. 9, No. 1. "A mi discípula Srita. Concepción Zubieta". Piano solo.	1894. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8371. [Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig]. 1894. <i>Verzeichniss de im Jahre 1894 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1894. 1902-05-29. Primera mención hemerográfica.
---	--

<i>Deux morceaux pour piano</i> , Op. 9. <i>Minuetto</i> , Op. 9, No. 2. "A mi discípulo Sr. Julio Muirón". Piano solo.	1894. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8372. [Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig]. 1894. <i>Verzeichniss de im Jahre 1894 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1894.
--	--

<i>Caprice-Valse</i> , Op. 1. "A Madame Josefina Gallardo de Tornel". Piano solo.	1894-01-25. Primera mención a su interpretación por el autor en el concierto en el Concert Hall de Madison Square en Nueva York. 1898-01-24. Interpretación en el Palacio de Gobierno del Estado de México. A partir de esta fecha las referencias serán numerosas, incluso después de la muerte del compositor. 1901. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8635. 1901. <i>Verzeichniss de im Jahre 1901 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1901. 1952. Reimpresión por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8635. [Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig].
---	--

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Chant d'Amour.</i> Love Song. Liebeslied.	1896-03-15. Estreno en la inauguración de la sala de conciertos de la Casa Wagner y Levién.
“À monsieur Felipe Pedrell”.	1902. Edición por Lyon & Healy, Chicago. Plancha No. W. y L. 928.
Piano solo.	[Oscar Brandstetter, Leipzig]. 1902. <i>Verzeichniss de im Jahre 1902 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1902.
La dedicatoria a Felipe Pedrell es impuesta en 1902, año de su edición.	1996. Publicación por Ediciones Musicales de Música.

<i>Concert Symphonique No. 4, Op. 102 pour piano et orchestre par Henry Litolff pour piano avec quatuor.</i>	1896-06-17. Interpretado por Concepción Zubieta en el octavo concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana realizado el 19 de junio de 1896 en la Escuela Nacional Preparatoria. [Citado en <i>El Tiempo</i> del 17 de junio de 1896].
Partitura para piano y cuarteto de cuerdas.	1899-12-15. Interpretado en concierto de alumnos de Ricardo Castro en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, por Dolores Campuzano. Manuscrito inédito.
(Pno., vl. 1, vl. 2, vla., vc.). S/F	

<i>Himno a Vasco de Gama.</i>	1898-05-20. Interpretado en la velada de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística realizada en la Cámara de Diputados en la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento del Camino de Indias. [Citado en <i>El Universal</i> del 22 de mayo de 1898]. También interpretado en el concierto realizado en el Teatro Principal el 11 de noviembre de 1901 en el marco de la Conferencia Internacional Americana. [Citado en <i>El Tiempo</i> del 13 de noviembre de 1901].
-------------------------------	---

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Scherzino</i> , Op. 6. Versión para piano y orquesta.	1898-05-22. Interpretado en la velada de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística realizada en la Cámara de Diputados en la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento del Camino de Indias. [Citado en <i>El Universal</i> del 22 de mayo de 1898].
---	---

<i>Atzimba</i> . Drama lírico en tres actos. Libreto en español de Alberto Michel, basado en un episodio de <i>La conquista de Michoacán</i> , de Eduardo Ruiz. Texto en castellano y posteriormente en italiano. Partitura para canto y piano. S/F S/Op.	1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i> . 1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu. 1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento. Manuscrito (fotocopia).
--	---

<i>Atzimba</i> : Intermezzo. Piano a dos manos.	1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i> . 1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu. 1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento. 1900. Edición por L. Grunewald Co. Lt'd. – New Orleans. 1900. Plancha No. 1380.
--	--

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Atzimba</i>: Intermezzo. Piano a cuatro manos.</p>	<p>1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i>. 1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu. 1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento. 1900. Edición por L. Grunewald Co. Lt'd. – New Orleans. 1900. Plancha No. 1387.</p>
<hr/>	
<p><i>Atzimba</i>: Potpourri. Piano solo.</p>	<p>1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i>. 1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu. 1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento. 1900. Edición por L. Grunewald Co. Lt'd. – New L. Grunewald Co. Lt'd. – New Orleans. 1900. Plancha No. 1400.</p>
<hr/>	
<p><i>Atzimba</i>: Recitativo y romanza para tenor. Recitativo y romanza de Jorge (Giorgio). Letra italiana y española. Canto [tenor] y piano.</p>	<p>1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i>. 1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu. 1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento. 1900. Edición por L. Grunewald Co. Lt'd. – New Orleans. 1900. Plancha No. 1381.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Atzimba</i> : Recitativo y romanza para tenor. Transportada para barítono.	1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i> .
Recitativo y romanza de Jorge (Giorgio)	1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu.
Letra italiana y española.	1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento.
Canto [barítono] y piano.	1900. Edición por L. Grunewald Co. Lt'd. – New Orleans. 1900. Plancha No. 1381.

<i>Atzimba</i> : Romanza para soprano.	1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i> .
Canto y piano.	1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu. 1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento. 1900. Edición por L. Grunewald Co. L'd. – New Orleans. 1900. Plancha No. 1381.

<i>Atzimba</i> . Drama lírico en tres actos.	1899-04-09. Mención como obra terminada. 1899-09. Inicios de septiembre de 1899: primera audición con piano para los lectores de <i>El Mundo</i> .
Libreto: Alberto Michel.	1900-01-20. Estreno como zarzuela en dos actos y texto en castellano en el Teatro Arbeu.
Partitura para orquesta (picc., 2 fl., ob., ci., 2 cl., bc., 2 fg., 4 cor., 3 tb., tba., sax tenor, 2 trompas en Mi, timbales, arpa, perc., 4 caracoles en Si bemol, teponaxtles, coro femenino, coro masculino, coro masculino interno).	1900-11-10. Reposición como drama lírico en tres actos en el Teatro Renacimiento.
S/F S/Op.	Manuscrito inédito.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p>[15] <i>Gradas ad Parmassum</i> [sic]. <i>Ejercicios escojidos</i> [sic] y <i>parafraseados por R. Castro.</i></p> <p>Piano solo. Sin dedicatoria. S/F S/Op.</p>	<p>1899-11-29. Manuscrito inédito. Interpretados en el examen de alumnos de Ricardo Castro el 29 de noviembre de 1899 en la Sala Wagner y Levién.</p>
---	---

<p><i>Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro, Op. 7.</i></p> <p>"À Monsieur I. Philipp".</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1899-11-29. Interpretación en examen de alumnos de Ricardo Castro en la Sala Wagner y Levién [Programa de mano]. 1902-09. Edición por Henry Lemoine & Cie., París. Plancha No. 19564 HL. [Imp. Chaimbaud & Cie. Gulon Grav.].</p>
---	--

<p><i>Caprice-Valse, Op. 1.</i> Vals para piano y orquesta.</p> <p>Partitura para piano y orquesta (picc.; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 3 tb., tba., timp., tri., gc., plat., piano solo, vl. 1, vl. 2, vla., vc., cb.).</p>	<p>1898-05-13. Anuncio de su interpretación en versión para piano y orquesta por el Lic. Vicente Castro Herrera en la Cámara de Diputados. 1899-12-15. Estreno en versión para piano y orquesta de cuerda. 1902-07. Revisión y realización para orquesta completa, para el tercer concierto de compromiso con <i>El Imparcial</i> el 11 de julio de 1902. Manuscrito inédito.</p>
---	---

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

-
- | | |
|--|--|
| <i>Scherzino</i> , Op. 6.

Piano solo. | 1899-12-15. Estrenado posiblemente con acompañamiento orquestal.
1902. Edición por Lyon & Healy, Chicago. Plancha No. W. y L. 927.
[Oscar Brandstetter, Leipzig]
1902. <i>Verzeichniss de im Jahre 1902 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1902.

Editado también en <i>El Arte Musical</i> . |
| <i>Cadenza pour le premier mouvement du Concert I (Sib mayor) de Mozart</i> .
Oeuvre posthume.

Piano solo. | 1899-12-15. Interpretada en concierto de alumnos de Ricardo Castro en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, por Heriberto Ramos Cuevas.
1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [6] 21761.
[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig]. |
| <i>Cadenza pour le premier mouvement du Concert No. III (Do menor) de Beethoven</i> .
Oeuvre posthume.

Piano solo. | 1899-12-15. Interpretada en concierto de alumnos de Ricardo Castro en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, por Isabel Sandoval y Bros.
1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [7] 21762.
[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig]. |
-

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Petite Marche Militaire,</i> Op. 34, No. 2. Oeuvre posthume.</p>	<p>1900-11-05. Mención de la interpretación de una <i>Marche militaire</i> en versión orquestal en la inauguración del Congreso Científico Nacional. 1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 222. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig] 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise,</i> Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
<p><i>Menuet pour Orchestre d'archets,</i> Op. 23 – Réduction pour piano. Oeuvre posthume.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1900-11-05. Primera mención en versión orquestal. 1904-04-10. Interpretado en el Teatro Victor Hugo de París en versión orquestal. 1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 220. [Stich un Druck von C. G. Röder, G.m.b.H., Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise,</i> Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908. 1996. Publicación por Ediciones Mexicanas de Música.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Menuet pour Orchestre d'Archets</i> , Op. 23. Oeuvre posthume.	1900-11-05. Primera mención. 1904-04-10. Interpretado en el Teatro Victor Hugo de París. 1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 219. [Stich un Druck von C. G. Röder, G.m.b.H., Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.
Partitura para orquesta de cuerdas (vl. I, vl. II, vla., vc., cb.).	

<i>Laendler pour piano</i> , Op. 12, Núm. 1. "À Monsieur I. Philipp".	1901-06-07. Estreno. 1903. Edición por Henry Lemoine & Cie., París. Plancha No. 19562 HL. [París, Imp. A. Chaimbaud et Cie.].
Piano solo.	

<i>Danza sagrada para orquesta.</i>	1901-11-11. Interpretada en el concierto realizado en el Teatro Principal el 11 de noviembre de 1901 en el marco de la Conferencia Internacional Americana, acto para la que fue expresamente compuesta. [Citado en <i>El Tiempo</i> del 13 de noviembre de 1901].
-------------------------------------	--

<i>Caprice-Valse</i> , Op. 1. Pour piano avec accompagnement d'Orchestre. "À Madame Josefina Gallardo de Tornel".	1902. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8648. [Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig]. 1902. <i>Verzeichniss de im Jahre 1902 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1902.
Partitura para dos pianos [2º piano, reducción de orquesta].	1906-05-30. Primera mención.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Polonaise pour piano</i>, Op. 11. "A mi discípulo Rafael J. Tello".</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1902. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8660. [Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig].</p> <p>1902. <i>Verzeichniss de im Jahre 1902 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1902.</p>
<p><i>Orquestación de la zarzuela Zulema</i> de Ernesto Elorduy.</p>	<p>1902-01-22. Estrenada el 22 de enero de 1902 en el Teatro del Conservatorio. [Citado en <i>El Tiempo Ilustrado</i> del 27 de enero de 1902].</p>
<p>Intermezzo de <i>Atzimba</i>. Versión para ensamble de cámara.</p>	<p>1902-04-04. Interpretado por el <i>Septuor Mexicano</i> en la Sala Wagner el 3 de abril de 1902 en concierto dedicado a la prensa de la capital mexicana. [Citado por <i>El Popular</i> del 4 de abril de 1902].</p> <p>1902-06-06. Interpretado por el <i>Septuor Mexicano</i> en concierto privado en casa del Sr. Notario D. Jesús B. Morales, hermano de Melesio Morales el 6 de junio de 1902. [Citado por <i>El Popular</i> del 9 de junio de 1902]. También ejecutado el 18 de junio de 1902 en el concierto ofrecido por la misma agrupación en la Sala Wagner, señalándose que la pieza fue instrumentada por el autor "expresamente para este grupo musical". [Citada por <i>El Popular</i> del 16 de junio de 1902].</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

*Romanza para flauta con
acompañamiento de orquesta.*

1902-05-29. Mencionada en el monográfico "Arte y Artistas" dedicado a Ricardo Castro en *Jueves de El Mundo*. [Citado en *Jueves de El Mundo* del 29 de mayo de 1902]. Posiblemente se trate de una errata y se refiera a la *Romance pour Violon avec accompagnement de piano*, Op. 21, obra de la cual existió versión orquestal, hoy no localizada.

*Trois Pensées Musicales
pour piano*, Op. 8.
Mélo die, Op. 8, No. 2.

1902-05-29. Primera mención.
1903. Edición por Alphonse Leduc,
París. Plancha No. A.L. 10.797.
[Gravé chez Alphonse Leduc ·
París, Imp. Delpiésente].

"Al Licenciado Juan
N. Cordero".

Piano solo.

*Valse impromptu pour
piano*, Op. 17.

1902-05-29. Primera mención.
1904. Edición por Friedrich Hofmeister,
Leipzig. Plancha No. 8690.
[Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig].
1904. *Verzeichniss de im Jahre 1904
erschiedenen Musikalien, auch
musikalischen Schriften und Abbildungen
mit Anzeige der Verleger und Preise*,
Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1904.

"À Monsieur Hugues Imbert".

Piano solo.

*Trois Pensées Musicales
pour piano*, Op. 8.
Menuet, Op. 8, No. 3.

1902-07-04. Primera mención.
1903. Edición por Alphonse Leduc,
París. Plancha No. A.L. 10.798.
[Gravé chez Alphonse Leduc ·
París, Imp. Delpiésente].

"A Ángel de Campo".

Piano solo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

-
- Six préludes pour piano*, Op. 15. 1903. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1903. Plancha No. 8681.
 “À Madame C. Chaminade”. [Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig]. 1903. *Verzeichniss de im Jahre 1903 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1903.
- No. 1. Feuille d'album [La mayor].
 No. 2. Barcarole [La menor].
 No. 3. Rêve [La bemol mayor].
 No. 4. Sérénade [Si bemol mayor].
 No. 5. Nocturne [Si bemol mayor].
 No. 6. Étude [Mi menor].

Piano solo.

-
- Près du Ruisseau pour piano*, Op. 16. 1903. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8682.
 “À Madame Teresa Carreño”. [Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig]. 1903. *Verzeichniss de im Jahre 1903 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1903.
- Piano solo. 1904-03-13. Obra comentada en la sección “Bibliographie” de *Le Guide Musical* de París. 1904-04-28. Interpretación en el recital ofrecido el 28 de abril de 1904 en la Sala Erard de París.

-
- Valse - Bluette*, Op. 12, Núm. 2. 1903-04-06. Estreno.
 “À Monsieur León Delafosse”. 1903. Edición por Henry Lemoine & Cie., París. Plancha No. 19563 HL.
 Piano solo. [París, Imp. Laroche & Cie.]. 1993. Publicación por Ediciones Mexicanas de Música.
-

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

-
- La légende de Rudel*, Op. 27. 1903-11-13. "Se asegura que está escribiendo una ópera en dos actos". (Puede aludir a los primeros esbozos o a alguna de las dos óperas inconclusas iniciadas en Europa: *Satán vencido* o *El beso de la rousalka*). [Citado en *El Contemporáneo* de San Luis Potosí del 13 de noviembre de 1903].
- Poème lyrique en trois parties de Henry Brody. 1904-05-14. En una carta de Ricardo Castro a José Yves Limantour fechada en París el 14 de mayo de 1904 el compositor escribió: "He logrado así también conseguir un hermoso libreto de Henry Brody, literato de fama, al que estoy escribiéndole música y abrigo grandes esperanzas de hacer representar aquí o en Italia esa ópera que se intitulará *La Leggende du Rudel* [sic]".
- Versione rítmica di Edoardo Dagnino. 1905-02. "La Leyenda de Rudel fue escrita en Roma, durante los meses de febrero y marzo de 1905, de acuerdo con el poeta, notable libretista y crítico musical Henry de Brody. La instrumentación de la obra fue hecha un año más tarde en París". [Citado en *El Diario* del 1 de noviembre de 1906].
- "Al señor ministro de Hacienda, licenciado don José Yves Limantour. Respetuoso homenaje". 1905-04-03. Postal de Ricardo Castro a Felipe Pedrell, buscando concertar un encuentro en Roma con E. Dagnino.
- Estrenada el 1 de noviembre de 1906 en el Teatro Arbeu de México. 1906-11-01. Estrenada el 1º de noviembre de 1906 en el Teatro Arbeu [Citado en *El Diario* del 1 de noviembre de 1906].
- Partitura de orquesta. Soprano, contralto, tenor, 2 barítonos, 1 tenor, 2 coros masculinos y coro femenino. (Picc., 2 fl., ob., ci., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tp., 3 tb., tba., arpa, 2 timp., perc., cuerdas). 1906. Registrada como obra publicada en 1906. [*Verzeichniss de im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger un Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906, p. 26].
- Manuscrito inédito.
-

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>La légende de Rudel</i>, Op. 27. "Al señor ministro de Hacienda, licenciado don José Yves Limantour".</p> <p>Texto en francés e italiano.</p> <p>Partitura para canto y piano (reducción del autor).</p>	<p>1905-02. Finalización de la obra. "<i>La Leyenda de Rudel</i> fue escrita en Roma, durante los meses de febrero y marzo de 1905 [...]. La instrumentación de la obra fue hecha un año más tarde en París". [Citado por <i>El Diario</i> del 1º de noviembre de 1906].</p> <p>1906. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. F. H. 8812.</p> <p>1906. <i>Verzeichniss de im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906.</p>
<p><i>Suite pour piano</i>, Op. 18. "Al señor licenciado Don Justo Sierra, Subsecretario de Instrucción Pública".</p> <p>Prélude [Fa sostenido menor] Sarabande [Re bemol mayor] Caprice [Fa sostenido mayor]</p> <p>Piano solo</p>	<p>1904. Edición por J. Hamelle, Éditeur, París. Plancha No. J.51 · 41 H.</p> <p>1906-06-20. Estreno en México por Alba Herrera y Ogazón en concierto organizado por el Profr. César del Castillo exclusivamente con obras de Ricardo Castro. [Citado por <i>El Imparcial</i> del 19 de julio de 1906].</p> <p>1991. Publicado por Ediciones Mexicanas de Música, México [Prélude y Sarabande].</p> <p>1996. Publicado por Ediciones Mexicanas de Música, México, 1996 [Caprice].</p>
<p><i>Valse rêveuse pour piano</i>, Op. 19. "Al Sr. Lic. Dr. Rafael Reyes Spíndola".</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1904. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8691.</p> <p>[Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig].</p> <p>1904. <i>Verzeichniss de im Jahre 1904 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1904.</p> <p>1906-07-20. Estreno en México.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Deux études de concert pour piano</i> , Op. 20. I en Fa# mineur, Op. 20, No. 1.	1904. Edición por J. Hamelle, Éditeur, París. Plancha No. J. 5142. H. [Contemporáneo al Op. 20, No. 2].
---	---

“A Monsieur Maurice
Moszkowski”.

Piano solo.

<i>Deux études de concert pour piano</i> , Op. 20. II en ut majeur, Op. 20, No. 2.	1904-04-28. Estreno en Sala Érard de París. 1904. Edición por J. Hamelle, Éditeur, París. Plancha No. J. 5143. H.
---	---

“À Monsieur Maurice
Moszkowski”.

Piano solo.

<i>Romance pour Violon avec accompagnement de Piano</i> , Op. 21.	1904-04-10. Estreno en versión orquestal. 1904. Edición por Henry Lemoine & Cie., París, en versión para violín y piano. Plancha No. 19744 HL. [París, Imp. A. Chaimbaud & Cie.]
---	--

“À mon ami Joseph White”.

Violín y piano.

<i>Romance pour Violon</i> , Op. 21.	1904-04-10. Partichelas instrumentales. Manuscrito inédito.
--------------------------------------	--

Violín y orquesta.

La partitura orquestal se encuentra perdida, solamente se cuenta con las partichelas (incompletas) realizadas en París en el Bureau de copie Ch. Schnéklüd, por encargo de Ricardo Castro. La obra en versión para violín y orquesta fue estrenada el 10 de abril de 1904 en París, en la temporada de Conciertos Sinfónicos Le Rey, teniendo como solista a José White, dedicatario de la obra.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Marcha Tarasca.

1904-04-10. Mencionada por *Le Guide Musicale* como interpretada en el concierto realizado el 10 de abril de 1904 en la sala Humbert de Romans. [Citado en *La Voz de México* del 18 de mayo de 1904].

*Concerto pour piano
avec accompagnement
d'Orchestre, Op. 22.*

1904-05-09. Mencionado como en proceso de composición en carta de Ricardo Castro a Felipe Pedrell del 9 de mayo de 1904.

“À Monsieur Carl Reinecke”.

1904-12-28. Estreno en la sala de la Real Sociedad Zoológica de Amberes.

Allegro moderato [La menor].
Andante [Si mayor].

1906. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8729.
[Stich und Druck von F. M. Geidel, Leipzig].

Polonaise. Allegro
moderato [La mayor].

1906. *Verzeichniss de im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906.

Partitura para piano y
orquesta (1 picc., 2 fl., ob.,
ci., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tpt.,
3 tb., tba., timp., perc., vl.
1., vl., 2, vla., vc., cb.).

Existen las partichelas
editadas por Friedrich
Hofmeister, algunas con
número de plancha 8729.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre</i> , Op. 22. "À Monsieur Carl Reinecke". "Exécuté pour la première fois aux Concerts de la Société Royale d'Anvers par l'auteur". Allegro moderato [La menor]. Andante [Si mayor]. Polonaise. Allegro moderato [La mayor]. Partitura para dos pianos (piano solista y reducción de orquesta).	1904-05-09. Mencionado como en proceso de composición en carta de Ricardo Castro a Felipe Pedrell del 9 de mayo de 1904. 1904-12-28. Estreno en la sala de la Real Sociedad Zoológica de Amberes. 1906. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8729. [Stich und Druck von F. M. Geidel, Leipzig]. 1906. <i>Verzeichniss de in Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906.
---	---

<i>Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre</i> . "À mon ami Marix L'vensohn". Allegro moderato [Do menor]. Thème varié. Andante [Sol menor]. Vivo [Do mayor]. Partitura para violonchelo y orquesta (Picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tp., 3 tb., timp., perc., arp., vl. 1., vl. 2., vla., vc., cb.).	1904-12-28. Estreno en la sala de la Real Sociedad Zoológica de Amberes. Manuscrito inédito.
---	---

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Concerto pour violoncello avec accompagnement d'Orchestre.</i> "À mon ami Marix L'vensohn".</p> <p>Allegro moderato [Do menor]. Thème varié. Andante [Sol menor]. Vivo [Do mayor].</p>	<p>1904-12-28. Estreno en la sala de la Real Sociedad Zoológica de Amberes.</p> <p>1983c. Edición Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.</p>
--	--

Partitura para violoncelo y piano. Reducción realizada por Eduardo Hernández Moncada.

<p><i>Deux morceaux de concert, Op. 24.</i> <i>Gondoliera, Op. 24, Núm. 1.</i> (Souvenir de Venise)</p> <p>"À Monsieur G. Sgambati".</p>	<p>1905. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8705. [Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p>
--	---

Piano solo.

<p><i>Deux morceaux de concert, Op. 24.</i> <i>Tarantella, Op. 24, Núm. 2.</i></p> <p>"À Monsieur G. Sgambati".</p>	<p>1905. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8706. [Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p>
---	---

Piano solo.

<p><i>Esquisse-Mazurka.</i></p> <p>Piano solo.</p> <p>S/Op.</p>	<p>1905-12-24. Primera mención y anuncio de su publicación en el número de año nuevo de <i>El Mundo Ilustrado</i>.</p> <p>1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [12] 21767. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].</p>
---	--

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>La légende de Rudel</i> , Op. 27. Reducción para piano de los principales motivos.	1905p. Realización posterior a 1905. [S/F] A. Wagner y Levien, Sucs. Plancha No. 1554.
---	--

Piano solo.

<i>Valse de Concert</i> , Op. 25. "À Monsieur Henri Brody". Piano solo.	1906. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8725. [Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig]. 1906. <i>Verzeichniss de im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906. 1993. Publicado en Ediciones Mexicanas de Música.
---	--

Existe una vaga referencia a la interpretación por Ricardo Castro de un "elegantísimo wals de concierto compuesto por él" en la boda de la hija de Ignacio Manuel Altamirano. [Citado en *El Diario del Hogar* del 11 de noviembre de 1886]. Consideramos que no se trata de la misma obra (y más bien es una imprecisión del cronista), debido a que la separan veinte años y en todo caso la hubiera editado en alguna remesa anterior y no hasta 1906. El *Valse de Concert*, Op. 25, muestra rasgos estilísticos, armónicos y estructurales que definitivamente lo contextualizan en la etapa europea del compositor.

<i>Valse-arabesque</i> , Op. 26, No. 1. "À mon frère Vicente". Piano solo.	1906. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8726. 1906. <i>Verzeichniss de im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906.
--	--

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Berceuse</i> , Op. 26, No. 2.	1906. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8727.
"À mon frère Vicente".	1906. <i>Verzeichniss de im Jahre 1906 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906.
Piano solo.	

<i>Cuatro danzas</i> [en dos cuadernos].	1906-05. Finalización de la obra.
Cuaderno I.	1906. Edición por Lyon & Healy, Chicago. Planchas Nos. 1522, 1523, 1524 y 1525 respectivamente.
Coquetería [Do mayor].	[Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.].
Declaración [Si menor].	
Cuaderno II.	
Sí [Mi menor].	
En vano [Re menor].	
Piano solo.	
París, mayo de 1906.	
S/Op.	

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Improvisaciones, Op.

29 [Nos. 1-8].

Ocho danzas características mexicanas en cuatro cuadernos de a dos danzas cada uno.

1^{er} Cuaderno

Allegro. Op. 29, No.

1 [La mayor]

Allegro. Op. 29, No. 2

[Si bemol menor]

2^o Cuaderno

Moderato. Op. 29,

No. 3 [Si menor]

Allegro. Op. 29, No.

4 [Sol menor]

3^{er} Cuaderno

Allegro. Op. 29, No.

5 [La menor]

Moderato. Op. 29, No. 6

[Fa sostenido menor]

4^o Cuaderno

Allegro non molto. Op.

29, No. 7 [Do menor]

Moderato. Op. 29,

No. 8 [Mi menor]

Piano solo

S/F Edición de A. Wagner y Levién,

Sucs. Planchas Nos. 1557 a 1564

inclusive, respectivamente.

[Tir. y lit. de A. Wagner y Levién, Sucs.].

Son obras cercanas a las *Cuatro danzas* compuestas en París en mayo de 1906.

Los números de plancha permiten deducir que su composición también es próxima cronológicamente.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Berceuse</i>, Op. 36, No. 1. Oeuvre posthume.</p> <p>“Escrita expresamente para El Mundo Ilustrado”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1906-12-30. Anunciada su publicación en el mes de enero del año 1907 en <i>El Mundo Ilustrado</i>.</p> <p>1907-01. Edición en el Álbum Musical de <i>El Mundo Ilustrado</i>.</p> <p>1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 224. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p> <p>1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p> <p>1996. Publicación en Ediciones Mexicanas de Música.</p>
<hr/>	
<p><i>Deux inpromptus</i>, Op. 28 – <i>En forme de Valse</i>, Op. 28, No. 1. “A mi querido amigo César del Castillo”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1907. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8227. [Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig].</p> <p>1907. <i>Verzeichniss de im Jahre 1907 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1907.</p> <p>2007. Edición por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.</p> <p>[Las carátulas de la partitura consignan el año de 1906, sin embargo, en los archivos de la editorial Hofmeister de Leipzig se consigna 1907 como el año de publicación del Op. 28].</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Deux impromptus</i> , Op. 28 – <i>En forme de Polka</i> , Op. 28, No. 2. “A mi querido amigo César del Castillo”	1907. Edición por Friedrich Hofmeister, Leipzig. Plancha No. 8228. [Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig]. 1907. <i>Verzeichniss de im Jahre 1907 erschiedenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1907. 1991. Publicación por Ediciones Mexicanas de Música, México.
---	---

Piano solo.

[Las carátulas de la partitura consignan el año de 1906, sin embargo, en los archivos de la editorial Hofmeister de Leipzig se consigna 1907 como el año de publicación del Op. 28].

<i>Valse Caressante</i> .	1907-02-15. Anunciada su venta en el repertorio Otto y Arroz de México. Plancha O. y A. 83. [Imprenta de Breitkopf & Härtel, New York en Leipzig].
---------------------------	---

Piano solo.

S/Op.

1993. Publicado en Ediciones Mexicanas de Música.

<i>Fileuse</i> , Op. 43. Oeuvre posthume.	1907-09-09. Interpretada en banquete con Justo Sierra. 1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 234. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschiedenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.
--	---

Piano solo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Thème Varié</i>, Op. 47. Oeuvre posthume.</p> <p>“Al Señor Lic. Don Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1907-09-09. Estreno en México por el autor. 1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 238. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908</i> <i>erschienenen Musikalien, auch</i> <i>musikalischen Schriften und Abbildungen</i> <i>mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
---	---

<p><i>Vals Scherzo</i>.</p>	<p>1907-09-09. Interpretado en una reunión en honor a Justo Sierra el 9 de septiembre de 1907. [Citado en <i>El</i> <i>Imparcial</i> del 11 de septiembre de 1907].</p>
-----------------------------	---

<p><i>Deux pièces intimes</i>, Op. 30. <i>Valse sentimentale</i>, Op. 30, No. 1.</p> <p>“Al Señor Doctor Don Alfonso Pruneda”.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1907-09-26. Anuncio de su venta en el repertorio Enrique Manguía. 1907. Edición por Breitkopf & Härtel, New York. Plancha No. E. M. 47. [Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908</i> <i>erschienenen Musikalien, auch</i> <i>musikalischen Schriften und Abbildungen</i> <i>mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908. 1993. Publicación por Ediciones Mexicanas de Música.</p>
---	--

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Deux pièces intimes</i> , Op. 30. <i>Barcarolle</i> , Op. 30, No. 2.	1907-09-26. Anuncio de su venta en el repertorio Enrique Munguía. 1907-09-09. Interpretada en banquete con Justo Sierra. Breitkopf & Härtel, New York, 1907. Plancha E. M. No. 48. [Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig].
“Al Señor Doctor Don Alfonso Pruneda”.	1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i> , Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.
Piano solo.	1991. Publicación por Ediciones Mexicanas de Música.

Gran fantasía para piano y orquesta.

1907-11-30. Mencionada como inédita. [Citado en *El Imparcial* del 30 de noviembre de 1907].

Romance, Op. 31, No. 1.

1908. Edición por Friedrich Hofmeister. Plancha No. 8926.

Piano solo.

[Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].
1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Valse amoureuse, Op. 31, No. 2.

1908. Edición por Friedrich Hofmeister. Plancha No. 8927.

Piano solo.

[Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].
1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Menuet à Ninon</i>, Op. 32. Piano solo.</p>	<p>1908. Edición por Friedrich Hofmeister. Plancha No. 8928. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
<hr/>	
<p><i>Mélo die pour Violon avec accompagnement de Piano</i>, Op. 35. Oeuvre posthume. Violín y piano.</p>	<p>1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Partitura para violín y piano y parte de violín solo. Plancha No. 223. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
<hr/>	
<p><i>Moment de valse</i>, Op. 34, No. 1. Oeuvre posthume. Piano solo.</p>	<p>1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 221. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig]. 1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Valse Mélancolique,
Op. 36, No. 2.
Oeuvre posthume.

Piano solo.

1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 225.
[Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].

1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.
1993. Publicado en Ediciones Mexicanas de Música.

Barcarolle, Op. 37, No. 1.
Oeuvre posthume.

Piano solo.

1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 226.
[Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].

1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Menuet Rococo, Op. 38, No. 1.
Oeuvre posthume.

Piano solo.

1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 228.
[Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].

1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Plainte</i>, Op. 38, No. 2. Oeuvre posthume.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 229. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p> <p>1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
<hr/>	
<p><i>Valse printanière</i>, Op. 39. Oeuvre posthume.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 230. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p> <p>1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p> <p>1993. Publicado en Ediciones Mexicanas de Música.</p>
<hr/>	
<p><i>Menuet Humoristique</i>, Op. 40. Oeuvre posthume.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 231. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p> <p>1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Impromptu, Op. 41.
Oeuvre posthume.

Piano solo.

1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 232.
[Stich un Druck von C. G.

Röder G.m.b.H. Leipzig].

1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Scherzando, Op. 42.
Oeuvre posthume.

Piano solo.

1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 233.
[Stich un Druck von C. G.

Röder G.m.b.H. Leipzig].

1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Nostalgie, Op. 44.
Oeuvre posthume.

Piano solo.

1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 235.
[Stich un Druck von C. G.

Röder G.m.b.H. Leipzig].

1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Gavotte et Musette, Op. 45.
Oeuvre posthume.

Piano solo.

1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 236.
[Stich un Druck von C. G.

Röder G.m.b.H. Leipzig].

1908. *Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<p><i>Dos danzas.</i> Obra póstuma.</p> <p>Moderato [La menor]. Allegretto [Si mayor].</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1908. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 239. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p> <p>1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
<p><i>Mazurka, Op. 46.</i> Oeuvre posthume.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1908. Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 237. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p> <p>1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
<p><i>Valse fugitive, Op. 37, No. 2.</i> Oeuvre posthume.</p> <p>Piano solo.</p>	<p>1908. Publicación por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha. No. 227. [Stich un Druck von C. G. Röder G.m.b.H. Leipzig].</p> <p>1908. <i>Verzeichniss de im Jahre 1908 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise</i>, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1908.</p>
<p><i>Mazurka en Si mineur.</i> Oeuvre posthume.</p> <p>Piano solo.</p> <p>S/Op.</p>	<p>1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [13] 21768. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].</p> <p>1996. Publicación Ediciones Mexicanas de Música.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Mazurka Mélancolique.</i>	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [14] 21769.
Piano solo.	[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
S/Op.	1996. Publicación por Ediciones Mexicanas de Música.

<i>Trozo en el estilo antiguo.</i>	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [15] 21770.
Oeuvre posthume.	[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
Piano solo.	
S/Op.	

<i>Valse capricieuse.</i>	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [16] 21771.
“Al Sennor Bernardo [sic] Gómez”.	[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
Piano solo.	

<i>Ave María.</i>	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York.
Canto y piano.	[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
Plancha No. [17] 21772.	

<i>Je t'aime.</i>	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [18] 21773.
Canto y piano.	[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].

<i>Premier Chagrin.</i>	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [19] 21774.
Romance pour Soprano ou Tenor.	[Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
Oeuvre posthume.	
Canto y piano.	

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Le Secret.</i> Romance pour Baryton. Canto y piano.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [20] 21775. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
<i>Je veux t'oublier.</i> Oeuvre posthume. Canto y piano.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [21] 21776. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
<i>Deux chants sans paroles</i> , No. 1. Piano solo.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [8] 21763. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
<i>Deux chants sans paroles</i> , No. 2. Piano solo.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. [9] 21764. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
Soirées mondaines. Cinq valse légères. 1. <i>Vibration d'Amour.</i> Valse lente. Piano solo. S/Op.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 21756. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
Soirées mondaines. Cinq valse légères. 2. <i>Parfums de Vienne.</i> Valse lente. Piano solo. S/Op.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 21757. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Soirées mondaines. Cinq valse légères. 3. <i>Paris entraînant</i> . Valse lente.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 21758. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
--	--

Piano solo.

S/Op.

Soirées mondaines. Cinq valse légères. 4. <i>Fleurs, Femmes et Chant</i> . Valse lente.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 21759. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
---	--

Piano solo.

S/Op.

Soirées mondaines. Cinq valse légères. 5. <i>Frivole passionnée</i> . Valse lente.	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Plancha No. 21760. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
---	--

Piano solo.

S/Op.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Cuatro Danzas</i> [en dos cuadernos].	1909. Edición por Jos. W. Stern & Co., New York. Planchas No. [10] 21765 [Cuaderno 1] y [11] 21766 [Cuaderno 2]. [Stich & Druck von Engelmann & Mülberg, Leipzig].
Cuaderno 1. Danza No. 1. Allegretto [Re mayor]. Danza No. 2. Allegretto moderato [Sol mayor].	
Cuaderno 2. Danza No. 3. Allegretto espressivo [Fa sostenido menor]. Danza No. 4. Allegro [Re menor].	
Piano solo. S/Op.	

<i>Chanson d'Automne.</i> Oeuvre posthume.	1911. Edición por Breitkopf & Härtel, New York. Plancha E. M. No. 116 [Imprenta de Breitkopf & Härtel, New York en Leipzig].
Paroles de E. Favin. [Texto en francés e italiano].	
Canto y piano	

<i>Scherzetto.</i>	1911. Edición por Breitkopf & Härtel, New York. Plancha No. 102.
Piano solo.	[Imprenta de Breitkopf & Härtel, New York en Leipzig].

<i>Danza frívola.</i>	1911. Edición por Breitkopf & Härtel, New York. Plancha No. 103.
Piano solo.	[Imprenta de Breitkopf & Härtel, New York en Leipzig].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

<i>Danza de salón.</i>	1911. Edición por Breitkopf & Härtel, New York. Plancha No. 104.
Piano solo.	[Imprenta de Breitkopf & Härtel, New York en Leipzig].

<i>Deuxième Polonaise.</i>	1911. Edición por Enrique Manguía, Editor Breitkopf & Härtel. Plancha EM No. 109.
Piano solo. Obra póstuma.	[Imprenta de Breitkopf & Härtel en Leipzig].

S/F S/Op.

Catálogo por géneros

Piano solo

Rigoletto, Op. 1.
Trascrizione elegante per piano-forte sui migliori
[sic] motivi dell'opera Rigoletto di Verdi.

Amor filial, Op. 4.
Fantasía poética para piano.

Alegría del corazón, Op. 6.
Vals brillante para piano.

Aires Nacionales Mexicanos, Op. 10.
Capricho brillante para piano.

Los campos, Op. 16.
Pastoral para piano.

Enriqueta – Mazurka.
Piano solo.

Clotilde, Op. 4.
Vals elegante para piano.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

*Ilusión, Op. 37 [No. 1].
Romanza sin palabras.*

*Capricho – Allegro.
Piano solo.*

*¡No me caso!
Danza para piano.*

*Norma, Op. 8.
Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opéra de Bellini.*

*Souvenir, Op. 9.
Méditation.*

Primer Nocturno en Si menor para piano, Op. 48.

Segundo Nocturno in [sic] Fa sostenido menor para piano, Op. 49.

Première Polonaise.

*Himno Nacional Mexicano.
Transcrito para piano por Ricardo Castro.*

*Josefina.
Vals para piano por R. C.*

*Trois Pensées Musicales pour piano, Op. 8.
Appassionato, Op. 8, No. 1.*

Ballade en Sol mineur pour piano, Op. 5.

*Nerveux et Gracieux. Deux mazurkas pour piano, Op. 3.
1^{er} Mazurka en Mi mineur [Nerveux] Op. 3, No. 1.*

*Nerveux et Gracieux. Deux mazurkas pour piano, Op. 3.
2^{ème} Mazurka en Mi mineur [Gracieux] Op. 3, No. 2.*

Continúa en la página siguiente.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Viene de la página anterior.

Deux morceaux pour piano, Op. 9.
Valse Intime, Op. 9, Núm. 1.

Deux morceaux pour piano, Op. 9.
Minuetto, Op. 9, Núm. 2.

Caprice-Valse, Op. 1.
Pour piano avec accompagnement d'Orchestre [piano solo].

Chant d'Amour.
Love Song. Liebeslied.

Atzimba – Intermezzo, piano a dos manos.
Piano solo.

Atzimba – Intermezzo, piano a cuatro manos.
Piano a cuatro manos.

Atzimba – Potpourri para piano a dos manos.
Piano solo.

Atzimba – Recitativo y romanza para tenor.
Recitativo y romanza de Jorge (Giorgio). Letra italiana y española. Canto [tenor] y piano.

Atzimba – [Recitativo y romanza para tenor]. Transportada para barítono.
Recitativo y romanza de Jorge (Giorgio).

Atzimba – Romanza para soprano.

[15] *Gradas ad Parnassum* [sic] *Ejercicios escojidos*
[sic] *y parafraseados por R. Castro*.
Piano solo.

Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et paraphrases par Ricardo Castro, Op. 7.
Piano solo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Scherzino, Op. 6.
Piano solo.

Cadenza pour le premier mouvement du Concert I (sib mayor) de Mozart.
Oeuvre posthume.

Cadenza pour le premier mouvement du Concert No. III (Do Menor) de Beethoven.
Oeuvre posthume.

Petite Marche Militaire, Op. 34, No. 2.
Oeuvre posthume.

Menuet pour Orchestre d'Archets, Op. 23 – Réduction pour piano.
Oeuvre posthume.

Laendler pour piano, Op. 12, Núm. 1.
"A Monsieur I. Philipp".

Polonaise pour piano, Op. 11.

Trois Pensées Musicales pour piano, Op. 8.
Mélodie, Op. 8, No. 2.

Valse impromptu pour piano, Op. 17.

Trois Pensées Musicales pour piano, Op. 8.
Menuet, Op. 8, No. 3.

Six préludes pour piano, Op. 15.
No. 1. Feuille d'album [La mayor].
No. 2. Barcarole [La menor].
No. 3. Rêve [La bemol mayor].
No. 4. Sérénade [Si bemol mayor].
No. 5. Nocturne [Si bemol mayor].
No. 6. Étude [Mi menor].

Continúa en la página siguiente.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Viene de la página anterior.

Près du Ruisseau, pour piano, Op. 16.

Valse Bluette, Op. 12, Núm. 2.

Suite pour piano, Op. 18.

Prélude [Fa sostenido menor].

Sarabande [Re bemol mayor].

Caprice [Fa sostenido mayor].

Valse rêveuse pour piano, Op. 19.

Deux études de concert pour piano, Op. 20.

I en Fa# mineur, Op. 20, No. 1.

Deux études de concert pour piano, Op. 20.

II en ut majeur, Op. 20, No. 2.

Deux morceaux de concert, Op. 24.

Gondoliera, Op. 24, Núm. 1.

(Souvenir de Venise)

Deux morceaux de concert, Op. 24.

Tarantella, Op. 24, Núm. 2.

Esquisse-Mazurka.

La légende de Rudel, Op. 27 – Reducción para piano de los principales motivos.

Valse de Concert, Op. 25.

Valse-arabesque, Op. 26, No. 1.

Berceuse, Op. 26, No. 2.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Cuatro danzas [en dos cuadernos].

Cuaderno I.

1. Coquetería [Do mayor].
2. Declaración [Si menor].

Cuaderno II.

3. Sí... [Mi menor].
4. En vano [Re menor].

Improvisaciones, Op. 29 [Nos. 1-8].

Ocho danzas características mexicanas en cuatro cuadernos de a dos danzas cada uno.

1º Cuaderno.

- I. Allegro. Op. 29, No. 1 [La mayor].
- II. Allegro. Op. 29, No. 2 [Si bemol menor].

2º Cuaderno.

- III. Moderato. Op. 29, No. 3 [Si menor].
- IV. Allegro. Op. 29, No. 4 [Sol menor].

3º Cuaderno.

- V. Allegro. Op. 29, No. 5 [La menor].
- VI. Moderato. Op. 29, No. 6 [Fa sostenido menor].

4º Cuaderno.

- VII. Allegro non molto. Op. 29, No. 7 [Do menor].
- VIII. Moderato. Op. 29, No. 8 [Mi menor].

Berceuse, Op. 36, No. 1.

Oeuvre posthume.

Deux impromptus, Op. 28 – En forme de Valse, Op. 28, No. 1.

Deux impromptus, Op. 28 – En forme de Polka, Op. 28, No. 2.

Valse Caressante.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Filleuse, Op. 43.
Oeuvre posthume.

Thème Varié, Op. 47.
Oeuvre posthume.

Deux pièces intimes, Op. 30. Valse sentimentale, Op. 30, No. 1.

Deux pièces intimes, Op. 30. Barcarolle, Op. 30, No. 2.

Romance, Op. 31, No. 1.

Valse amoureuse, Op. 31, No. 2.

Menuet à Ninon, Op. 32.

Moment de valse, Op. 34, No. 1.
Oeuvre posthume.

Valse Mélancolique, Op. 36, No. 2.
Oeuvre posthume.

Barcarolle, Op. 37, No. 1.
Oeuvre posthume.

Menuet Rococo, Op. 38, No. 1.
Oeuvre posthume.

Plainte, Op. 38, No. 2.
Oeuvre posthume.

Valse printanière, Op. 39.
Oeuvre posthume.

Menuet Humoristique, Op. 40.
Oeuvre posthume.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Impromptu, Op. 41.
Oeuvre posthume.

Scherzando, Op. 42.
Oeuvre posthume.

Nostalgie, Op. 44.
Oeuvre posthume.

Gavotte et Musette, Op. 45.
Oeuvre posthume.

Dos danzas.
Obra póstuma.

- I. Moderato [La menor].
- II. Allegretto [Si mayor].

Mazurka, Op. 46.
Oeuvre posthume.

Valse fugitive, Op. 37, No. 2.
Oeuvre posthume.

Mazurka en si mineur.
Oeuvre posthume.

Mazurka Mélancolique.

Trozo en el estilo antiguo.
Oeuvre posthume.

Valse capricieuse.

Deux chants sans paroles, No. 1.

Deux chants sans paroles, No. 2.

Continúa en la página siguiente.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Viene de la página anterior.

Soirées mondaines. Cinq valsees légères.

1. Vibration d'Amour. Valse lente.

Soirées mondaines. Cinq valsees légères.

2. Parfums de Vienne. Valse lente.

Soirées mondaines. Cinq valsees légères.

3. Paris entraînant. Valse lente.

Soirées mondaines. Cinq valsees légères.

4. Fleurs, Femmes et Chant. Valse lente.

Soirées mondaines. Cinq valsees légères.

5. Frivole passionnée. Valse lente.

Cuatro Danzas [en dos cuadernos].

Cuaderno 1.

Danza No. 1. Allegretto.

Danza No. 2. Allegretto moderato.

Cuaderno 2.

Danza No. 3. Allegretto espressivo.

Danza No. 4. Allegro.

Scherzetto.

Danza frívola.

Danza de salón.

Deuxième Polonaise.

Obra póstuma.

Obra para dos pianos

Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre, Op. 22.

- I. Allegro moderato.
- II. Andante.
- III. Polonaise. Allegro moderato.

Partitura para dos pianos (piano solista y reducción de orquesta).

Caprice-Valse pour piano avec accompagnement d'Orchestre, Op. 1.

Partitura para dos pianos [2º piano, parte de orquesta].

Obra para instrumento.

Solista y orquesta

Caprice-Valse, Op. 1.

Vals para piano y orquesta.

Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre, Op. 22.

- I. Allegro moderato [La menor].
- II. Andante [Si mayor].
- III. Polonaise. Allegro moderato [La mayor].

Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre.

- I. Allegro moderato [Do menor].
- II. Thème varié. Andante [Sol menor].
- III. Vivo [Do mayor].

[Reducción para violonchelo y piano realizada por Eduardo Hernández Moncada].

Romance pour Violon, Op. 21.

Violín y orquesta.

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES

Obra para canto y piano

Son image, Op. 40.
Mélodie pour piano et chant.

¡No me caso!
Danza para canto y piano.

Je dois te fuir!
Mélodie pour chant et piano.

Ave Verum pour chant avec accompagnement d'Orchestre ou Piano, Op. 4.
Canto y piano.

Les larmes.
Romanza para canto y piano.

Cinq chansons pour une voix avec piano.
1. Ave María.

Cinq chansons pour une voix avec piano.
2. Je t'aime.

Cinq chansons pour une voix avec piano.
3. Premier Chagrin.
Romance pour Soprano ou Tenor. Oeuvre posthume.

Cinq chansons pour une voix avec piano.
4. Le Secret.
Romance pour Baryton.

Cinq chansons pour une voix avec piano.
5. Je veux t'oublier.
Oeuvre posthume.

Chanson d'Automne.
Oeuvre posthume.

Obra para canto y orquesta

Ave Verum pour chant avec accompagnement d'Orchestre ou Piano, Op. 4.
Canto y orquesta.

Música de cámara

Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de piano, Op. 17.

Cuarteto en Fa sostenido menor para dos violines, viola y violoncello, Op. 21.

Menuet pour Orchestre d'Archets, Op. 23.
Oeuvre posthume.

Romance pour Violon avec accompagnement de Piano, Op. 21.

Mélodie pour Violon avec accompagnement de Piano, Op. 35.
Oeuvre posthume.

Obra orquestal

Primera Sinfonía en Do menor, Op. 33.
Partitura de orquesta. [También con reducción para piano del autor].

Oithona, Op. 55.
Poema sinfónico a grande orquesta.
[También con reducción para piano del autor].

Teatro lírico

Atzimba, drama lírico en tres actos.
[Partitura general incompleta. Reducción para canto y piano del autor, completa e inédita].

La légende de Rudel, Op. 27.
Poème lyrique en trois parties de Henry Brody.
[Partitura general completa. Reducción para canto y piano, completa y editada].

Arreglos

Marcha Hidalgo.

Guía para cuarteto de cuerdas.

Himno sinfónico de Gustavo E. Campa.

Versión para piano a 4 manos.

Concert Symphonique No. 4, Op. 102 pour piano et orchestre

par Henry Litolff pour piano avec quatuor.

Partitura para piano y cuarteto de cuerdas.

Obra perdida

Obra	Referencia
Fantasia sobre temas de <i>Dinorah</i> de Meyerbeer.	1881-08-22. Interpretada en el concierto realizado en el Teatro Principal el 22 de agosto de 1881 en honor de Alfonso Herrera, director de la Escuela Nacional Preparatoria. [Citado en <i>El Cable Trasatlántico</i> del 28 de agosto de 1881]. Interpretada en una reunión musical organizada por el Dr. Contreras como bienvenida para Ricardo Castro el martes 19 de abril de 1885. [Citado en <i>La Patria Ilustrada</i> del 20 de abril de 1885 y por <i>El Eco de Hidalgo</i> del 19 de abril de 1885].
Himno a la ciencia.	1882-08-21. Compuesto y ejecutado con ocasión del concierto ofrecido en el Gran Teatro Nacional en honor de Alfonso Herrera, director de la Escuela Nacional Preparatoria el lunes 21 de agosto de 1882. [Citado en <i>La Libertad</i> del 19 de agosto de 1882 y en <i>La Patria</i> del 27 de agosto de 1882].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Marcha fúnebre.	1883.11.12. Interpretada en la velada en honor de Ángela Peralta realizada el 12 de noviembre de 1883 en el Teatro Hidalgo: “La fiesta terminó con la marcha fúnebre del Sr. R. Castro, que recogió en esa noche un laurel de triunfo”. [Citado en <i>El Hijo del Trabajo</i> del 18 de noviembre de 1883].
Gran Marcha Solemne para Orquesta.	<p>1884-04-02. Interpretada el 2 de abril de 1884 en la ceremonia de inauguración de la Biblioteca Nacional de México. [Citado por el <i>Periódico Oficial del Estado de Campeche</i> del 18 de abril de 1884. Reseñado en el primer número del <i>Boletín de la Biblioteca Nacional</i>, publicado el 31 de julio de 1904].</p> <p>Interpretada en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [Citado en <i>La Patria</i> del 24 de diciembre de 1885 y en <i>El Diario del Hogar</i> del 26 de diciembre de 1885].</p> <p>Una “Marcha” de Ricardo Castro fue tocada en una función cívica realizada el 15 de septiembre de 1883 en el Teatro Hidalgo, interpretada por “una pequeña orquesta” formada por educandas del Conservatorio. La prensa consigna: “La marcha del Sr. Castro se distingue por su corte franco y la fluidez del dibujo melódico”. [Citado en <i>El Tiempo</i> del 2 de octubre de 1883].</p> <p>1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i>, como obra inédita.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Andantino en Sol mayor, Op. 42, para piano, armonium y violín.	1884-05. Mencionada por Gustavo E. Campa en "Ricardo Castro y sus obras". [Citado por <i>El Mundo Ilustrado</i> del 18 de enero de 1918].
Fantasía elegante para piano.	1885-03-08. Interpretada en el concierto del domingo 8 de marzo de 1885 en el Music Hall de la Exposición de Nueva Orleans. [Citado en <i>The Times Democrat</i> del 7 y 9 de marzo de 1885].
Himno Nacional del Brasil de Gottschalk, arreglado para piano por Ricardo Castro.	1885-03-08. Interpretado en el concierto del domingo 8 de marzo de 1885 en el Music Hall de la Exposición de Nueva Orleans. [Citado en <i>The Times Democrat</i> del 7 y 9 de marzo de 1885. <i>La Patria Ilustrada</i> del 20 de septiembre de 1885 también refiere una interpretación exitosa de la misma obra. También interpretado en el concierto del 5 de agosto de 1885 en el salón de la calle de Gante. [Citado por <i>El Diario del Hogar</i> del 11 de agosto de 1885].
Fantasía sobre <i>Aida</i> de Verdi.	1885-04-19. Interpretada en una reunión musical organizada por el Dr. Contreras como bienvenida para Ricardo Castro el martes 19 de abril de 1885. [Citado en <i>El Eco de Hidalgo</i> del 19 de abril de 1885].
Casta diva de <i>Norma</i> de Bellini: transcripción para mano izquierda sola.	1885-04-19. Interpretada en una reunión musical organizada por el Dr. Contreras como bienvenida para Ricardo Castro el martes 19 de abril de 1885. [Citado en <i>El Eco de Hidalgo</i> del 19 de abril de 1885].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Fantasía sobre el Miserere de <i>El Trovador</i> de Verdi.	1885-10-12. Interpretada en la reunión realizada por el cumpleaños de <i>Titania</i> el 5 de octubre de 1885 en el Hotel Iturbide. [Citado en <i>La Patria Ilustrada</i> del 12 de octubre de 1885].
Dulce recuerdo (No. 2 del Op. 37).	1885-12-26. Ambas piezas del Op. 37: No. 1, Ilusión y No. 2, Dulce recuerdo, fueron interpretadas por orquesta en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional (instrumentación fue por Gustavo E. Campa). [Citado en <i>La Patria</i> del 24 de diciembre de 1885].
<i>Allegro de concierto en Re menor</i> para piano con acompañamiento de orquesta.	<p>1885-12-26. Interpretado en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 22 de diciembre de 1885; <i>La Patria</i> del 24 de diciembre de 1885 publicó el programa íntegro, en el que se especifica como <i>Allegro</i> del Primer Concerto en Re menor].</p> <p>El 10 de noviembre de 1886, en un concierto en la casa de Ignacio Manuel Altamirano, tocó "el <i>allegro</i> de un <i>Concierto</i>, pensamiento suyo", sin acompañamiento de orquesta [Citado por <i>El Diario del Hogar</i> del 11 de noviembre de 1886].</p> <p>Posiblemente relacionado con el <i>Capricho-Allegro</i> en Re menor para piano compuesto el 3 de noviembre de 1884 en Durango.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Lied de Davidoff: arreglo para orquesta.	1885-12-26. Mencionado dentro del programa del concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. Obra perteneciente a las <i>Tres piezas de salón para violoncelo y piano</i> , Op. 16: 1. Mondnacht. 2. Lied. 3. Märchen, de Carl Davidoff (1838-1889). [Citado en <i>La Patria</i> del 24 de diciembre de 1885].
¡No me caso! Danza para soprano y piano. Versión para soprano y orquesta.	1885-12-26. Se anunció su interpretación por la soprano Rosa Palacios en el concierto del 26 de diciembre de 1885 en el Teatro Nacional. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 22 de diciembre de 1885]. Crónicas del evento señalan que la cantante no tomó parte del concierto por una indisposición, por lo que la pieza no se ejecutó. [Citado en <i>The Two Republics</i> del 29 de diciembre de 1885 y en <i>La Patria</i> del 31 de diciembre de 1885].
Misterios para el Rosario.	1887-04-09. Melodía compuesta para la velada musical realizada el 9 de abril de 1887 en la casa del Doctor Rafael Lavista. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 14 de abril de 1887].
Salve Regina para barítono con acompañamiento de órgano o piano.	1886-12-08. Interpretada el 8 de diciembre de 1886 en la festividad de la Inmaculada Concepción en la Capilla de la Expiración por Manuel Escudero. [Citado en <i>El Diario del Hogar</i> del 16 de diciembre de 1886].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Don Juan de Austria.	<p>1889-04-23. Citada por Felipe Pedrell en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> como "obra en cartera".</p> <p>1892-06-12. Mencionada como obra concluida y dada a conocer parcialmente, pues Manuel Escudero había cantado una romanza en un concierto privado. [Citado en <i>El Nacional</i> del 12 de junio de 1892].</p> <p><i>El Universal</i> del miércoles 8 de febrero de 1893 reseña la interpretación de una "Gran escena de la ópera Don Giovanni D'Austria" por el mismo cantante Manuel Escudero, en audición privada realizada en la casa de Ricardo Castro, con ocasión de su cumpleaños.</p>
Trío para piano, violín y violoncello. [Obra inconclusa y no localizada].	1889-04-23. Mención en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> , como obra en cartera.
Cadenza al tercer movimiento del <i>Concierto para piano</i> , Op. 16 de Edvard Grieg.	1892-06-17. Interpretada por Castro en el primer concierto de la temporada de 1892 de la <i>Sociedad Anónima</i> .
Marcha Humorística.	1892-09-10. Interpretada en el cuarto concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. [Citado en <i>El Universal</i> del 9 de septiembre de 1892; <i>El Nacional</i> del 13 de septiembre de 1892 hace una descripción cercana a la forma cíclica].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
<p>Les Larmes. Versión para canto y orquesta.</p>	<p>1892-09-10. Interpretada por Beatriz Franco en el cuarto concierto de la Sociedad Anónima de Conciertos. [Citado en <i>El Universal</i> del 9 de septiembre de 1892; <i>El Nacional</i> del 13 de septiembre de 1892 reseña un acompañamiento con orquesta]. [El tono original de la versión orquestal era Si bemol menor; la obra finalmente fue editada por Wagner y Levién en versión para canto y piano en tonalidad de Do menor].</p>
<p>Himno a Vasco de Gama.</p>	<p>1898-05-20. Interpretado en la velada de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística realizada en la Cámara de Diputados en la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento del Camino de Indias. [Citado en <i>El Universal</i> del 22 de mayo de 1898].</p>
	<p>También interpretado en el concierto realizado en el Teatro Principal el 11 de noviembre de 1901 en el marco de la Conferencia Internacional Americana. [Citado en <i>El Tiempo</i> del 13 de noviembre de 1901].</p>
<p>Scherzino Op. 6. Versión para piano y orquesta.</p>	<p>1898-05-22. Interpretado en la velada de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística realizada en la Cámara de Diputados en la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento del Camino de Indias. [Citado en <i>El Universal</i> del 22 de mayo de 1898].</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Caprice-Valse, Op. 1. Versión para piano y orquesta de cuerdas.	1899-12-15. Interpretado el 15 de diciembre de 1899 en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria, por el Lic. Vicente Castro Herrera, hermano del compositor. Se puede considerar antecedente de la versión para piano y orquesta completa.
Danza sagrada para orquesta.	1901-11-11. Interpretada en el concierto realizado en el Teatro Principal el 11 de noviembre de 1901 en el marco de la Conferencia Internacional Americana, acto para la que fue expresamente compuesta. [Citado en <i>El Tiempo</i> del 13 de noviembre de 1901].
Orquestación de <i>Zulema</i> de Ernesto Elorduy.	1902-01-22. Estrenada el 22 de enero de 1902 en el Teatro del Conservatorio. [Citado en <i>El Tiempo Ilustrado</i> del 27 de enero de 1902].
Romanza para flauta con acompañamiento de orquesta.	1902-05-29. Mencionada dentro el conjunto de composiciones en el monográfico "Arte y Artistas" dedicado a Ricardo Castro en <i>Jueves de El Mundo</i> . [Citado en <i>Jueves de El Mundo</i> del 29 de mayo de 1902]. Posiblemente se trate de una errata y se refiera a la <i>Romance pour Violon avec accompagnement de piano</i> , Op. 21, obra de la cual existió versión orquestal, hoy no localizada.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Intermezzo de <i>Atzimba</i> . Versión para ensamble de cámara.	1902-06-06. Interpretado por el <i>Septuor Mexicano</i> en concierto privado en casa del Sr. Notario D. Jesús B. Morales, hermano de Melesio Morales el 6 de junio de 1902. [Citado por <i>El Popular</i> del 9 de junio de 1902]. También ejecutado el 18 de junio de 1902 en el concierto ofrecido por la misma agrupación en la Sala Wagner, señalándose que la pieza fue instrumentada por el autor “expresamente para este grupo musical”. [Citada por <i>El Popular</i> del 16 de junio de 1902].
Marcha Tarasca.	1904-04-10. Mencionada por <i>Le Guide Musicale</i> como interpretada en el concierto realizado el 10 de abril de 1904 en la sala Humbert de Romans. [Citado en <i>La Voz de México</i> del 18 de mayo de 1904].
Vals Scherzo.	1907-09-09. Interpretado en una reunión en honor a Justo Sierra el 9 de septiembre de 1907. [Citado en <i>El Imparcial</i> del 11 de septiembre de 1907].
Gran fantasía para piano y orquesta.	1907-11-30. Mencionada como inédita. [Citado en <i>El Imparcial</i> del 30 de noviembre de 1907].

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
<p>Satán vencido. El beso de la rousalka.</p>	<p>Obras iniciadas en Europa e inconclusas a la muerte del compositor, de las cuales no se conserva ningún material. La prensa hizo numerosas referencias a estas óperas, tanto al regreso de Castro a México ("Ricardo Castro, su próxima llegada". <i>El Imparcial</i>. México, 5 de octubre de 1906) como en los artículos publicados después de su muerte. "Henry Brody, el celeberrimo libretista francés, es autor de la letra de <i>Satán vencido</i>. El libreto de <i>La rousalka</i>, fue escrito por un poeta ruso que estaba en París cuando Castro vivía allí". ("Los funerales de Ricardo Castro". <i>El Imparcial</i>. México, 30 de noviembre de 1907).</p>

Obra atribuida

Obra	Referencia
<p>Potpourri de aires nacionales de los Estados Unidos de América, para piano.</p>	<p>Gloria Carmona sostiene que este potpourri es obra de Castro y que lo interpretó en el Steinway Hall de Nueva York en 1885²⁸⁴. Al revisar las críticas y reseñas hemerográficas, encontramos que efectivamente Castro interpretó la pieza, pero no se señala que sea de su propia autoría.</p>

Continúa en la página siguiente.

²⁸⁴ Carmona, Gloria. *Álbum de Ricardo Castro. Investigación iconográfica y documental*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 182.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
<p>Potpourri de aires nacionales de los Estados Unidos de América, para piano.</p>	<p>El periódico mexicano <i>La Patria Ilustrada</i> del 20 de abril de 1885 puntualiza: “[Castro] tocó una fantasía sobre temas de la ópera <i>Dinorah</i>, otra sobre melodías de la ópera <i>Rigoletto</i>, las dos, elegantes composiciones suyas, y un <i>potpourri</i> de aires nacionales de los Estados Unidos”. La redacción es clara y evidentemente no adjudica la obra a Castro. Muy posiblemente se trate de <i>Union. Paraphrase de Concert on the National airs Star Splangled Banner, Yankee Doodle & Hail Columbia</i>, Op. 48 (1862) de L. M. Gottschalk. Recordemos que Castro tuvo contacto con la obra de Gottschalk desde la época en que fue alumno de Ituarte. En su <i>Union...</i>, Op. 48, Gottschalk presenta los tres aires y posteriormente les otorga un tratamiento contrapuntístico haciéndolos sonar de manera simultánea. Un procedimiento análogo realiza Castro en sus <i>Aires nacionales mexicanos</i>, Op. 10 presentar simultáneamente <i>El atole</i> y <i>El perico</i> (cc. 101-117). Por lo tanto existen suficientes elementos para deducir que Castro conocía el Op. 48 de Gottschalk y que probablemente lo aprendió como un gesto de simpatía para el público estadounidense. Lo que sí es un hecho es que no lo volvió a tocar, lo cual se explica por la situación política que se vivía en México por esa época.</p>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

Obra	Referencia
Hino Nacional do Brasil.	Atribuida por Gabriel Pareyón ²⁸⁵ . No se encontró evidencia alguna. Posiblemente aluda al arreglo del propio Castro sobre la transcripción de Gottschalk del <i>Himno nacional de Brasil</i> .
Melodía en Sol Mayor, para violín y órgano.	Atribuida por Emilio Díaz Cervantes y Dolly R. de Díaz ²⁸⁶ . Se refiere a la <i>Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de piano</i> , Op. 17, obra inédita concluida el 7 de septiembre de 1882.
Cuarteto de cuerdas No. 2 en Si bemol menor.	Gloria Carmona afirma que existe dicha partitura en el archivo particular de Juan José Escorza, investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. Señala que tiene tres movimientos: Allegro, Andante con variazioni y Finale: allegro agitato. “Mientras no se tenga a la vista el original que —se me asegura— existe, sólo puedo considerarla por el momento como atribuida al compositor del <i>Vals capricho</i> ” ²⁸⁷ .

²⁸⁵ Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. 2 vols., México, Universidad Panamericana, 2007, vol. 1, p. 205.

²⁸⁶ Díaz Cervantes, Emilio; R. De Díaz, Dolly. *Ricardo Castro. Genio de México*. México, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2007, p. 39.

²⁸⁷ Carmona, G., *Album de Ricardo Castro...*, p. 131.

Obra anunciada

Obra	Referencia
Allegro appassionato, para piano.	Mencionada en 1889 por Felipe Pedrell en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> como obra inédita. No se encontró evidencia alguna ²⁸⁸ .
Tres nocturnos	<i>Ídem.</i> No se refiere a los Nocturnos Opp. 48 y 49, pues estas obras son mencionadas en el mismo artículo como obras editadas. El Nocturno Op. 15, No. 5 de los <i>Six Préludes pour piano</i> (1903) es una obra cronológicamente distante.
Doce romanzas sin palabras.	<i>Ídem.</i>
Dos caprichos.	<i>Ídem.</i>
Marcha Sagrada.	<i>Ídem.</i>
Trío para piano, violín y violonchelo.	<i>Ídem.</i> Señalado como “obra en cartera”.
Infinidad de lieder para canto y piano.	<i>Ídem.</i> Señalados como “obra en cartera”.
Segunda Sinfonía en Re menor.	<i>Ídem.</i> Frecuentemente confundida en diversas fuentes con <i>Oithona. Poema sinfónico a grande orquesta</i> , Op. 55 (1885).

²⁸⁸ Pedrell, Felipe. “Ricardo Castro” en *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona, Torres y Seguí, año II, número 31, 23 de abril de 1889, p. 58.

Anexo 2

Ordenación de la obra

El número asignado a cada obra responde a criterios cronológicos en la mayoría de los casos. Respecto a los diferentes ciclos de obras se ha respetado su agrupación incluso en aquéllos cuyas piezas tienen diferente fecha de composición, como es el caso de los *Trois pensées musicales pour piano*, Op. 8. Se ha recurrido al subíndice alfabético en aquellas obras que comparten un vínculo compositivo específico, como en las diferentes versiones del *Caprice-Valse*, Op. 1 o el *Menuet pour Orchestre d'Archets*, Op. 23, por citar algunos ejemplos.

- | | |
|-------|--|
| RA 1 | <i>Rigoletto</i> , Op. 1. Trascrizione elegante per piano-forte sui migliori [sic] motivi dell'opera Rigoletto di Verdi. Piano solo. |
| RA 2 | <i>Amor filial</i> , Op. 4. Fantasía poética para piano. |
| RA 3 | <i>Alegría del corazón</i> , Op. 6. Vals brillante para piano. |
| RA 4 | <i>Aires nacionales mexicanos</i> , Op. 10.
Capricho brillante para piano. |
| RA 5 | <i>Los campos</i> , Op. 16. Pastoral para piano. |
| RA 6 | <i>Melodía en Sol mayor para violín con acompañamiento de orquesta o piano</i> , Op. 17. Violín y piano. |
| RA 7 | <i>Cuarteto en Fa sostenido menor para dos violines, viola y violoncello</i> , Op. 21. |
| RA 8 | <i>Enriqueta. Mazurka</i> . Piano solo. |
| RA 9 | <i>Clotilde</i> , Op. 4. Vals elegante para piano. |
| RA 10 | <i>Primera Sinfonía en Do menor</i> , Op. 33. Partitura de orquesta. |
| RA 11 | <i>Marcha Hidalgo</i> . Guión para cuarteto de cuerdas. |
| RA 12 | <i>Son image</i> , Op. 40. Mélodie pour piano et chant. Canto y piano. |

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- RA 13 *Himno Sinfónico de Gustavo E. Campa.*
Versión para piano a cuatro manos.
- RA 14 *Ilusión, Op. 37, No. 1. Romanza sin palabras.*
Piano solo.
- RA 15 *Capricho-Allegro en Re menor.* Piano solo.
- RA 16a *¡No me caso!* Danza para canto y piano.
- RA 16b *¡No me caso!* Danza para piano solo.
- RA 17 *Norma, Op. 8. Fantaisie de concert pour piano sur des motifs de l'Opéra de Bellini.* Piano solo.
- RA 18 *Souvenir, Op. 9. Méditation.* Piano solo.
- RA 19 *Primer Nocturno en Si menor para piano, Op. 48.*
- RA 20 *Segundo Nocturno en Fa sostenido menor para piano, Op. 49.*
- RA 21 *Première Polonaise.* Piano solo. Obra póstuma.
- RA 22 *Deuxième Polonaise.* Piano solo. Obra póstuma.
- RA 23a *Oithona, Op. 55. Poema sinfónico a grande orquesta.*
- RA 23b *Oithona, Op. 55. Poema sinfónico a grande orquesta. Reducción para piano solo del autor.*
- RA 24 *Himno Nacional Mexicano.*
Transcrito para piano por Ricardo Castro.
- RA 25 *Josefina.* Vals para piano por R. C. Piano solo.
- RA 26 *Je dois te fuir! Mélodie pour chant et piano.* Canto y piano.
- RA 27a *Ave Verum pour chant avec accompagnement d'Orchestre ou Piano, Op. 4. Canto y orquesta.*

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- RA 27b *Ave Verum pour chant avec accompagnement d'Orchestre ou Piano, Op. 4. Canto y piano.*
- RA 28 No. 1 *Trois Pensées Musicales pour piano, Op. 8, No. 1. Appassionato.*
- No. 2 *Trois Pensées Musicales pour piano, Op. 8, No. 2. Mélodie.*
- No. 3 *Trois Pensées Musicales pour piano, Op. 8, No. 3. Menuet.*
- RA 29 *Ballade en Sol mineur pour piano, Op. 5. Piano solo.*
- RA 30 No. 1 *Nerveux et Gracieux. Deux mazurkas pour piano, Op. 3. 1^{er} Mazurka en Mib mineur [Nerveux].*
- No. 2 *Nerveux et Gracieux. Deux mazurkas pour piano, Op. 3. 2^{ème} Mazurka en Mi mineur [Gracieux].*
- RA 31 *Les larmes. Romanza para canto y piano.*
- RA 32 No. 1 *Deux morceaux pour piano, Op. 9, No. 1. Valse Intime.*
- No. 2 *Deux morceaux pour piano, Op. 9. No. 2. Minuetto.*
- RA 33a *Caprice-Valse, Op. 1. Piano solo.*
- RA 33b *Caprice-Valse, Op. 1. Piano y orquesta.*
- RA 33c *Caprice-Valse, Op. 1. Dos pianos. Segundo piano reducción de orquesta.*
- RA 34 *Chant d'amour. Love song. Liebeslied. Piano solo.*
- RA 35 *Concert Symphonique No. 4, Op. 102 pour piano et orchestre par Henry Litolff pour piano avec quatuor. Piano y cuarteto de cuerdas.*
- RA 36a *Atzimba. Drama lírico en tres actos. Partitura.*

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- RA 36b *Atzimba*. Drama lírico en tres actos.
Partitura vocal. Reducción para canto y piano
del autor.
- RA 36c *Atzimba*. Intermezzo. Partitura orquestal.
- RA 36d *Atzimba*. Intermezzo.
Reducción para piano a dos manos del autor.
- RA 36e *Atzimba*. Intermezzo.
Reducción para piano a cuatro manos del autor.
- RA 36f *Atzimba*. Potpourri. Piano solo.
- RA 36g *Atzimba*. Recitativo y romanza para tenor.
Recitativo y romanza de Jorge (Giorgio). Canto y piano.
- RA 36h *Atzimba*. Recitativo y romanza para tenor.
Recitativo y romanza de Jorge (Giorgio).
[Transportada para barítono]. Canto y piano.
- RA 36i *Atzimba*. Romanza para soprano. Canto y piano.
- RA 37a [15] *Gradas ad Parmassum* [sic].
Ejercicios escogidos [sic] y *parafraseados*
por R. Castro. Piano solo.
- RA 37b *Douze études pour piano d'après Clementi, choisies et*
paraphrases par Ricardo Castro, Op. 7. Piano solo.
- RA 38 *Scherzino*, Op. 6. Piano solo.
- RA 39 *Cadenza pour le premier mouvement du Concert I*
(Sib mayor) de Mozart. Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 40 *Cadenza pour le premier mouvement du Concert No. III*
(Do menor) de Beethoven. Oeuvre posthume. Piano solo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- | | | |
|--------|-------|---|
| RA 41 | No. 1 | <i>Moment de Valse</i> , Op. 34. Oeuvre posthume. Piano solo. |
| | No. 2 | <i>Petite Marche Militaire</i> , Op. 34.
Oeuvre posthume. Piano solo. |
| RA 42a | | <i>Menuet pour Orchestre d'Archets</i> , Op. 23.
Oeuvre posthume. Orquesta de cuerdas. |
| RA 42b | | <i>Menuet pour Orchestre d'archets</i> , Op. 23.
Réduction pour piano. Oeuvre posthume. Piano solo. |
| RA 43 | No. 1 | <i>Laendler pour piano</i> , Op. 12, No. 1. Piano solo. |
| | No. 2 | <i>Valse-Bluette</i> , Op. 12, No. 2. Piano solo. |
| RA 44 | | <i>Polonaise pour piano</i> , Op. 11. Piano solo. |
| RA 45 | | <i>Valse impromptu pour piano</i> , Op. 17. Piano solo. |
| RA 46 | No. 1 | <i>Six préludes pour piano</i> , Op. 15, No. 1. Feuille d'album. |
| | No. 2 | <i>Six préludes pour piano</i> , Op. 15, No. 2. Barcarole. |
| | No. 3 | <i>Six préludes pour piano</i> , Op. 15, No. 3. Rêve. |
| | No. 4 | <i>Six préludes pour piano</i> , Op. 15, No. 4. Sérénade. |
| | No. 5 | <i>Six préludes pour piano</i> , Op. 15, No. 5. Nocturne. |
| | No. 6 | <i>Six préludes pour piano</i> , Op. 15. No. 6. Étude. |
| RA 47 | | <i>Près du Ruisseau pour piano</i> , Op. 16. Piano solo. |
| RA 48a | | <i>La légende de Rudel</i> , Op. 27. Poème lyrique
en trois parties de Henry Brody. Partitura. |
| RA 48b | | <i>La légende de Rudel</i> , Op. 27. Poème lyrique
en trois parties de Henry Brody.
Reducción para canto y piano del autor. |

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- | | | |
|-------|-------|---|
| RA 56 | | <i>Esquisse-Mazurka</i> . Piano solo. |
| RA 57 | | <i>Valse de Concert</i> , Op. 25. Piano solo. |
| RA 58 | No. 1 | <i>Valse-arabesque</i> , Op. 26, No. 1. Piano solo. |
| | No. 2 | <i>Berceuse</i> , Op. 26, No. 2. Piano solo. |
| RA 59 | No. 1 | <i>Cuatro danzas</i> . Cuaderno I. Coquetería. |
| | No. 2 | <i>Cuatro danzas</i> . Cuaderno I. Declaración. |
| | No. 3 | <i>Cuatro danzas</i> . Cuaderno II. Sí. |
| | No. 4 | <i>Cuatro danzas</i> . Cuaderno II. En vano. |
| RA 60 | No. 1 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29.
Ocho danzas características mexicanas
en cuatro cuadernos de a dos danzas cada uno. Allegro. |
| | No. 2 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29. Ocho danzas... Allegro. |
| | No. 3 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29. Ocho danzas... Moderato. |
| | No. 4 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29. Ocho danzas... Allegro. |
| | No. 5 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29. Ocho danzas... Allegro. |
| | No. 6 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29. Ocho danzas... Moderato. |
| | No. 7 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29. Ocho danzas... Allegro. |
| | No. 8 | <i>Improvisaciones</i> , Op. 29. Ocho danzas... Moderato |
| RA 61 | No. 1 | <i>Berceuse</i> , Op. 36, No. 1. Oeuvre posthume. Piano solo. |
| | No. 2 | <i>Valse Mélancolique</i> , Op. 36, No. 2.
Oeuvre posthume. Piano solo. |
| RA 62 | No. 1 | <i>Deux impromptus</i> , Op. 28, No. 1.
En forme de Valse. Piano solo. |
| | No. 2 | <i>Deux impromptus</i> , Op. 28, No. 2.
En forme de Polka. Piano solo. |

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- RA 63 *Valse Caressante*. Piano solo.
- RA 64 *Fileuse*, Op. 43. Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 65 *Thème Varié*, Op. 47. Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 66 No. 1 *Deux pièces intimes*, Op. 30, No. 1.
Valse sentimentale. Piano solo.
- No. 2 *Deux pièces intimes*, Op. 30, No. 2.
Barcarolle. Piano solo.
- RA 67 No. 1 *Romance*, Op. 31, No. 1. Piano solo.
- No. 2 *Valse amoureuse*, Op. 31, No. 2. Piano solo.
- RA 68 *Menuet à Ninon*, Op. 32. Piano solo.
- RA 69 *Mélodie pour Violon avec accompagnement de Piano*,
Op. 35. Oeuvre posthume. Violín y piano.
- RA 70 No. 1 *Berceuse*, Op. 36, No. 1. Oeuvre posthume. Piano solo.
- No. 2 *Valse Mélancolique*, Op. 36, No. 2.
Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 71 No. 1 *Barcarolle*, Op. 37, No. 1. Oeuvre posthume. Piano solo.
- No. 2 *Valse fugitive*, Op. 37, No. 2.
Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 72 No. 1 *Menuet Rococo*, Op. 38, No. 1.
Oeuvre posthume. Piano solo.
- No. 2 *Plainte*, Op. 38, No. 2. Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 73 *Valse printanière*, Op. 39. Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 74 *Menuet Humoristique*, Op. 40.
Oeuvre posthume. Piano solo.
- RA 75 *Impromptu*, Op. 41. Oeuvre posthume. Piano solo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

RA 76		<i>Scherzando</i> , Op. 42. Oeuvre posthume. Piano solo.
RA 77		<i>Nostalgie</i> , Op. 44. Oeuvre posthume. Piano solo.
RA 78		<i>Gavotte et Musette</i> , Op. 45. Oeuvre posthume. Piano solo.
RA 79	No. 1	<i>Dos danzas</i> . No. 1. Moderato. Obra póstuma. Piano solo.
	No. 2	<i>Dos danzas</i> . No. 2. Allegretto. Obra póstuma. Piano solo.
RA 80		<i>Mazurka</i> , Op. 46. Obra póstuma. Piano solo.
RA 81		<i>Mazurka en Si mineur</i> . Oeuvre posthume. Piano solo.
RA 82		<i>Mazurka Mélancolique</i> . Piano solo.
RA 83		<i>Trozo en el estilo antiguo</i> . Oeuvre posthume. Piano solo.
RA 84		<i>Valse capricieuse</i> . Piano solo.
RA 85		<i>Ave Maria</i> . Canto y piano.
RA 86		<i>Je t'aime</i> . Canto y piano.
RA 87		<i>Premier Chagrin</i> . Romance pour Soprano ou Tenor. Oeuvre posthume. Canto y piano.
RA 88		<i>Le Secret</i> . Romance pour Baryton. Canto y piano.
RA 89		<i>Je veux t'oublier</i> . Oeuvre posthume. Canto y piano.
RA 90	No. 1	<i>Deux chants sans paroles</i> , No. 1. Piano solo.
	No. 2	<i>Deux chants sans paroles</i> , No. 2. Piano solo.

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- | | | |
|-------|-------|---|
| RA 91 | No. 1 | <i>Soirées mondaines. Cinq valsez légères.</i> No. 1. Vibration d'Amour. Valse lente. Piano solo. |
| | No. 2 | <i>Soirées mondaines. Cinq valsez légères.</i> No. 2. Parfums de Vienne. Valse lente. Piano solo. |
| | No. 3 | <i>Soirées mondaines. Cinq valsez légères.</i> No. 3. Paris entraînant. Valse lente. Piano solo. |
| | No. 4 | <i>Soirées mondaines. Cinq valsez légères.</i> No. 4. Fleurs, Femmes et Chant. Valse lente. Piano solo. |
| | No. 5 | <i>Soirées mondaines. Cinq valsez légères.</i> No. 5. Frivole passionnée. Valse lente. Piano solo. |
| RA 92 | No. 1 | <i>Cuatro danzas [en dos cuadernos].</i> No. 1. Allegretto. Piano solo. |
| | No. 2 | <i>Cuatro danzas [en dos cuadernos].</i> No. 2. Allegretto moderato. Piano solo. |
| | No. 3 | <i>Cuatro danzas [en dos cuadernos].</i> No. 3. Allegretto espressivo. Piano solo. |
| | No. 4 | <i>Cuatro danzas [en dos cuadernos].</i> No. 4. Allegro. Piano solo. |
| RA 93 | | <i>Chanson d'Automne.</i> Oeuvre posthume. Canto y piano. |
| RA 94 | | <i>Scherzetto.</i> Piano solo. |
| RA 95 | | <i>Danza frívola.</i> Piano solo. |
| RA 96 | | <i>Danza de salón.</i> Piano solo. |

Obra perdida, no localizada o atribuida

RA 14b	<i>Dulce recuerdo</i> , Op. 37, No. 2. Piano solo.
RA 15b	<i>Allegro de concierto en Re menor para piano con acompañamiento de orquesta.</i>
RA 16c	<i>¡No me caso!</i> Danza para soprano y orquesta.
RA 17b	<i>Casta diva de Norma de Bellini: transcripción para mano izquierda sola.</i>
RA 31b	<i>Les larmes.</i> Canto y orquesta.
RA 36j	Intermezzo de <i>Atzimba</i> . Versión para ensamble de cámara: violín 1, violín 2, violonchelo, clarinete, arpa, armonio y piano.
RA 38b	<i>Scherzino</i> , Op. 6. Piano y orquesta.
RA 97	<i>Fantasia sobre temas de Dinorah de Meyerbeer.</i> Piano solo.
RA 98	<i>Himno a la Ciencia.</i> Coro y orquesta.
RA 99	<i>Marcha fúnebre.</i> Orquesta.
RA 100	<i>Gran Marcha solemne para Orquesta.</i> Orquesta.
RA 101	<i>Andantino en Sol mayor para piano, armónium y violín</i> , Op. 42.
RA 102	<i>Fantasia elegante para piano.</i>
RA 103	<i>Himno Nacional del Brasil de Gottschalk arreglado para piano por Ricardo Castro.</i>
RA 104	<i>Fantasia sobre Aida de Verdi.</i>
RA 105	<i>Fantasia sobre el Miserere de El trovador de Verdi.</i>
RA 106	<i>Lied de Davidoff.</i> Arreglo para orquesta.
RA 107	<i>Salve Regina para barítono con acompañamiento de órgano o piano.</i>

Continúa en la página siguiente.

Viene de la página anterior.

- | | |
|--------|---|
| RA 108 | <i>Misterios para el Rosario.</i> |
| RA 109 | <i>Don Juan de Austria. Ópera.</i> |
| RA 110 | <i>Trío para piano, violín y violoncello.</i> |
| RA 111 | <i>Cadenza al tercer movimiento del Concierto para piano, Op. 16 de Edvard Grieg.</i> |
| RA 112 | <i>Marcha humorística. Orquesta.</i> |
| RA 113 | <i>Himno a Vasco de Gama. Coro y orquesta.</i> |
| RA 114 | <i>Danza sagrada. Orquesta.</i> |
| RA 115 | <i>Orquestación de la zarzuela Zulema de Ernesto Elorduy.</i> |
| RA 116 | <i>Romanza para flauta con acompañamiento de orquesta.</i> |
| RA 117 | <i>Marcha tarasca. Orquesta.</i> |
| RA 118 | <i>Vals Scherzo.</i> |
| RA 119 | <i>Gran fantasía para piano y orquesta.</i> |

Referencias y bibliografía

- Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. "La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1826-1860". Tesis de maestría. Cristina Gómez Álvarez (dir.). Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. "La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877". Tesis doctoral. Consuelo Carredano Fernández (dir.). Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Alcaraz, José Antonio. "Ricardo Castro: *Concierto para piano*" en *En una música estelar*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1987.
- Almazán, Jorge. "Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro" en *Heterofonía, revista de investigación musical*. Nos. 136-137. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 2007.
- Álvarez Meneses, Rogelio. "El *Concierto para piano*, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro Herrera (1864-1907): contextualización histórica y aproximación analítica" en *Diagonal. An Ibero-American music review*. Vol. 6, No. 1.
- Álvarez Meneses, Rogelio. "La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864-1907): contextualización y estudio analítico" en *Revista de Musicología*. Vol. XLII, No. 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019.
- Álvarez Meneses, Rogelio. "La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa" en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 22, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, julio-diciembre 2011.
- Álvarez Meneses, Rogelio. *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907). Vida y obra*. Ramón Sobrino Sánchez (pról.). Universidad de Colima, 2018.
- Brassin, Jean y Brigitte (2011). *Ludwig van Beethoven*. Isabel de Asumendi (trad.). Madrid, Turner, 2011.
- Campa, Gustavo E. "Ricardo Castro" en *Críticas Musicales*. Felipe Pedrell (pról.). París, Librería Paul Ollendorff, 1911.
- Campos, Rubén M. *El folklore musical de las ciudades*. México, Secretaría de Educación Pública, 1930. Reimpresión facsimilar: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México, 1995.
- Carmona, Gloria. *Álbum de Ricardo Castro. Investigación iconográfica y documental*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Casares Rodicio, Emilio. "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales" en Casares Rodicio, Emilio; Alonso González, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- Castellanos Cámara, Pablo. "Presencia de Francia en la música mexicana" en *Heterofonía*. Vol. IV, No. 22. México, Imprenta Ideal, enero-febrero de 1972.

- Castro, Miguel Ángel. "Reyes Spíndola y la traza urbana de *El Imparcial*" en *Revista Zócalo. Comunicación, política, sociedad*. Julio de 2010. [En línea, ref. 27 de enero de 2019]. Disponible en: <http://www.revistazocalo.com.mx>.
- Castro, Ricardo. "Concierto para violoncello y orquesta". Reducción para piano de Eduardo Hernández Moncada. Eugenio Delgado (ed.) en *Heterofonía, revista de investigación musical*. Nos. 136-137. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 2007.
- Chiantore, Lucca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Corral, Manuel Antonio del. *Andante con variaciones para piano-forte*. Ricardo Miranda (pról. y ed.). México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1998.
- Delgado, Eugenio; Maya, Áurea. "La ópera mexicana durante el siglo XX" en *La música en México. Panorama del siglo XX*. Aurelio Tello (coord.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Díaz Cervantes, Emilio; R. de Díaz, Dolly. *Ricardo Castro. Genio de México*. México, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2007.
- Escorza, Juan José. "La *mélodie mexicaine* o una necesaria vindicación de Campa y Castro" en *La mélodie mexicaine*. [Notas al CD]. México, Urtext Digital Classics, 2004.
- Flores Tamayo, Alejandra. "Ediciones musicales en el México del siglo XIX" en *Heptagrama. Revista de Estudiantes de Posgrado en Música de la UNAM*. No. 4. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Revista digital. [En línea, consulta 16-09-2020]. Disponible en: http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/.
- Grial, Hugo de. *Músicos mexicanos*. México, Editorial Diana, Colección Moderna, 1965.
- Henríquez Ureña, Pedro. "La leyenda de Rudel" en *La utopía de América*. Rafael Gutiérrez Girardot (ed. y pról.). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Isacoff, Stuart. *Una historia natural del piano: de Mozart al jazz moderno*. Mariano Peyrou (trad.). Madrid, Turner, 2013.
- Jiménez Codinach, Guadalupe. *La guía del Himno Nacional Mexicano*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- Kunze, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Ambrosio Berasain Villanueva (trad.). Madrid, Alianza, 1990.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, Amalgama Ediciones, 2011.
- Malström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Juan José Utrilla (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Marmontel, Antoine. *Silhouettes et médailles, virtuoses contemporains*. Paris, Heugel et Fils, 1882.

- Massin, Brigitte. *Franz Schubert*. 2 vols.: vol. 1, biografía; vol. 2, obra. Isabel Asumendi (trad.). Madrid, Turner, 1991.
- Massin, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Isabel de Asumendi (trad.). Madrid, Turner, 2011.
- Maya, Áurea. "Ricardo Castro en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música" en *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, No. 107. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, julio-septiembre de 2008.
- Mayer Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941.
- Mendoza, Jorge. "El concierto para violonchelo y orquesta de Ricardo Castro" en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol. XVI, No. 65, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, enero-marzo de 1998.
- Michels, Ulrich. *Atlas de música*. 2 vols., Gunther Vogel (il.), Rafael Banús (trad.), Luis Carlos Gago (rev.). Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Millán, María del Carmen. "Cuento contemporáneo. Nota introductoria". *Cultura UNAM - Material de lectura*. [En línea. Ref. 20 de mayo de 2020]. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx>.
- Miranda, Ricardo. "A tocar, señoritas" en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Universidad Veracruzana - Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Miranda, Ricardo. "Entre la nación y el mundo: canciones de autores mexicanos de los siglos XIX y XX" en *Larmes. Canciones mexicanas de concierto de los siglos XIX y XX*. [Notas al CD]. México, Urtext Digital Classics, 2004.
- Miranda, Ricardo. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX" en *La música en los siglos XIX y XX*. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Miranda, Ricardo. "Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro" en *Heterofonía. Revista de investigación musical*. Nos. 136-137. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre 2007.
- Miranda, Ricardo. "Pour le piano: reflexiones sobre Claude Debussy y Ricardo Castro" en *Heterofonía*. No. 107. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, julio-diciembre de 1992.
- Montemayor, Cecilia. *El lied mexicano*. Aurelio Tello (pról.). México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.
- Moreno Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la Ciudad de México (1860-1910)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Carolyn Abbate (trad.). New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México*. 2ª ed. México, Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. "El Lic. Eduardo Ruiz" en *El Renacimiento. Periódico literario*. Segunda época. México, Tipografía y Litografía de F. Díaz de León, Sucs., 1894.
- Otero Muñoz, Ignacio. "Un recuerdo para sus autores de gloria, Himno Nacional: México, dueño y señor" en *AapaUnam. Academia, Ciencia y Cultura*. Vol. 3, No. 1. México, Asociación Autónoma del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, enero-marzo 2011.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. 2 vols., México, Universidad Panamericana, 2007.
- Pedrell, Felipe. "Ricardo Castro" en *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona, Torres y Seguí, Editores-Propietarios, año II, número 31, 1889.
- Poggi, Amedeo y Vallora, Edgar. *Brahms. Repertorio completo*. Antonio Resines y Herminia Bevia (trads.). Madrid, Cátedra, 1999.
- Pruneda, Alfonso. "Ricardo Castro" en *Tres grandes músicos mexicanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949.
- Reyes Flores, Luis Enrique. *Las polonesas de Ricardo Castro: un acercamiento a la interpretación de su obra pianística*. Tesis de licenciatura. Alejandro Ávila Uriza, María Angélica Romero Franco (dirs.). Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Romero, Jesús C. *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*. Durango, Instituto Juárez, 1956.
- Romero, Justo. *Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Rosina Moya Albéniz (pról.). Barcelona, Península, 2002.
- Romero, Justo. *Chopin. Raíces de futuro*. Zubin Mehta, Joaquín Achúcarro (próls.). Madrid, Fundación Scherzo-Machado Libros, 2008.
- Rosen, Charles. *Las sonatas para piano de Beethoven*. Barbara Ellen Ziman Roos (trad.). Madrid, Alianza, 2006.
- Siepmann, Jeremy. *El piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes*. Dora Castro (trad.). Barcelona, Robinbook, 2003.
- Sosa, José Octavio. *Setenta años de ópera en el Palacio de Bellas Artes*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.
- Téllez García, María Isabel de Jesús; Pineda Almanza, Alma. "Análisis estético de cubiertas de partituras de la época del porfiriato" en *Culcyt. Cultura científica y tecnológica*. No. 54(11). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Septiembre-diciembre 2014. Revista digital. [En línea, consulta 16-09-2020]. Disponible en: <http://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/culcyt>.

- Temperley, Nicholas. "Pieza de carácter" en *Diccionario enciclopédico de la música*. Alison Latham (coord.). México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- The poems of Ossian, the son of Fingal*. James MacPherson (trad.). Edimburgo, Oliver & Boyd, 1812.
- Valencia Pulido, Silvana Berenice. "El álbum fotográfico de Luciano Gallardo: familia y cohesión social" en *Secuencia*. No. 102, septiembre-diciembre 2018.
- Vázquez Montano, Miriam Laura. "El modernismo en la obra para piano de Castro, Elorduy y Villanueva". Tesis de maestría. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006.
- Velazco, Jorge. "El caso de Ricardo Castro" en *Con la música por dentro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Velazco, Jorge. "El pianismo mexicano del siglo XIX" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. VIII, No. 50. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Velazco, Jorge. "Ricardo Castro" en *De música y músicos*. Rodolfo Halffter (pról.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Vv. Aa. *Álbum del Himno Nacional Mexicano*. Alfonso García Macías (pról.). México, Miguel Ángel Porrúa, Librero-Editor, 1983.
- Vv. Aa. *Guía de la música de cámara*. François-René Tranchefort (dir.), José Luis García de Busto (trad.). Madrid, Alianza, 2005.
- Vv. Aa. *Guía de la música sinfónica*. François-René Tranchefort (dir.), Eduardo Rincón (trad.). Madrid, Alianza, 2008.

Acerca del autor

Pianista y musicólogo originario de Colima, Colima, México. Inició sus estudios formales en 1995. En 2004 obtiene por la Universidad de Colima el grado de licenciado en música con especialidad en piano. Como pianista ha tenido una estrecha relación con el mundo vocal y operístico en los ámbitos nacional e internacional. Fuera de México se ha presentado en Estados Unidos, España y China.

En la Universidad de Oviedo realizó la maestría en análisis e interpretación musical, donde trabajó con el Mtro. Josep Colom y el Dr. Ramón Sobrino Sánchez. También realizó la maestría en musicología en la misma universidad española. En 2013 obtuvo el doctorado en música en el Departamento de Historia del Arte y Musicología en la misma Universidad de Oviedo bajo la dirección del Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Su tesis doctoral “El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907): vida y obra” obtuvo la calificación *sobresaliente cum laude* y además obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado en el área de Artes y Humanidades. El mismo año concluyó también la licenciatura en historia y ciencias de la música, recibiendo el Premio de Fin de Carrera auspiciado por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE).

Ha investigado con especial profundidad los temas relacionados con la historia de la música en México entre los siglos XIX y XX. Es autor del monográfico *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907). Vida y obra* (Universidad de Colima, 2018) y de múltiples artículos publicados en revistas especializadas. Actualmente es profesor e investigador de tiempo completo del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima. Es también miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), así como fundador y líder del cuerpo académico denominado “Investigación, creación, rescate y difusión de las expresiones artísticas”, UCol-CA-107.

Ricardo Castro (1864-1907). Documentación y análisis de su obra musical, de Rogelio Álvarez Meneses, fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición digital se terminó en julio de 2021. En la composición tipográfica se utilizó la familia Veljovic Book. Programa Editorial: Daniel Peláez Carmona. Gestión Administrativa: María Inés Sandoval Venegas. Diseño de portada: Lizeth Vázquez Viera. Diseño de interiores y cuidado de la edición: José Augusto Estrella.

Ricardo Castro (1864-1907). Documentación y análisis de su obra musical, aporta un conocimiento profundo de la música de este compositor mediante el estudio sistemático de toda su producción fundamentado en la investigación documental y en el análisis musical. Cada obra es contextualizada a partir de sus aspectos formales y características tanto musicales como estéticas y técnicas. También se consideran aspectos tan relevantes como el proceso creativo, estreno y recepción de las piezas. El enfoque de *opera omnia* de este trabajo, generoso en imágenes y en ejemplos musicales, no ha sido realizado con la obra de compositor mexicano alguno.



UNIVERSIDAD DE COLIMA



Grupo Erasmush
Universidad de Oviedo