



El *Concierto para piano*, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro (1864–1907): contextualización histórica y aproximación analítica

ROGELIO ÁLVAREZ MENESES
Universidad de Colima, México

Resumen

Este artículo aborda los principales aspectos relacionados con la única obra para piano y orquesta de Ricardo Castro, que a su vez constituye el primer concierto para piano escrito por un compositor mexicano. Además de su significación histórica, la obra tiene un valor musical inmanente por su refinado pianismo y estilo que responden al canon europeo finisecular. Una vez reseñada la trayectoria vital de su autor, se relata el proceso compositivo de la obra, su estreno y su recepción. El grueso del trabajo es un análisis musical realizado a profundidad que no se centra únicamente en aspectos formales, sino que contempla otros elementos propios del lenguaje pianístico. Finalmente se plantean algunas reflexiones en torno a estos repertorios: su ponderación a la luz de la ideología del siglo XX y la posición que ocupan en la historia de la música mexicana.

Palabras claves: Ricardo Castro, romanticismo mexicano, música de concierto, nacionalismo, crítica musical

Abstract

This article discusses the main aspects related to the one and only piano and orchestra work by Ricardo Castro, composition that constitutes the first piano concerto ever written by a Mexican composer. Besides its historic significance, the work holds a great deal of musical value that lies in its refined pianism and style that respond to the European *fin de siècle* canon. Once the life of the author is reviewed, the compositional process of the work, its premiere and reception will be appointed. The greatest extent of this work consists of a deep musical analysis centered not only in formal aspects, but taking other elements of the pianistic language into account. Finally, some reflections around these repertoires are proposed: their value in the light of the 20th century ideology and their place in the history of the Mexican music.

Keywords: Ricardo Castro, Mexican romanticism, concert repertoire, nationalism, music criticism

Introducción y justificación

Ricardo Castro Herrera representa la figura de mayor relevancia del Romanticismo musical mexicano, tanto desde el punto de vista creativo como desde el ámbito de la interpretación pianística. A su extraordinaria capacidad musical se suma una esmerada formación que le permitió alcanzar desde edad temprana un notable reconocimiento como concertista y compositor, actividades a las que más tarde añadiría la pedagogía y la gestión musical. La importancia de su legado responde tanto a su calidad intrínseca como a su trascendencia histórica. Castro es el autor de la primera sinfonía, el

primer poema sinfónico y los primeros conciertos para piano y para violonchelo escritos por un mexicano: su *Sinfonía en Do menor*, Op. 33 (1883), el poema sinfónico *Oithona*, Op. 55 (1885), el *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre* y el *Concerto pour piano avec accompagnement d'Orchestre*, Op. 22 (1904) son las primeras obras en sus respectivos géneros en la historia de la música mexicana de concierto.

El género más abundante en el catálogo de Castro es la música para piano solo, superando el centenar de obras. En términos cuantitativos le siguen la canción de concierto, la música de cámara, la obra sinfónica y concertante y el teatro musical. Es en su producción para piano en donde puede apreciarse su depurado oficio compositivo, así como un total dominio de las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, lo que otorga a su obra un refinamiento como marca de estilo.

La primera referencia a una composición de Castro data de 1880, año en que estrenó unas *Variaciones sobre Rigoletto* de su propia autoría.¹ Stevenson señala que entre los seis y trece años escribió algunas piezas de salón (Stevenson 1999: 410), por lo tanto, se tiene un lapso creativo que abarca más de treinta años durante los cuales la composición fue una actividad constante. Durante este periodo se observa una evolución significativa en su obra pianística. Habiéndose iniciado con paráfrasis y transcripciones operísticas, Castro posteriormente escribió obras de mayor entidad y originalidad en las que se revela como un compositor maduro y con un lenguaje personal. La principal evidencia de lo anterior se encuentra precisamente en sus obras: mientras que las primeras composiciones están vinculadas al mundo del salón romántico y muchas veces pensadas para el consumo inmediato de los pianistas aficionados, las últimas muestran un nivel de dificultad técnica y refinamiento musical que las eleva a la categoría de música de concierto. Por tanto, son obras dirigidas a un intérprete con la debida formación para su cabal comprensión y correcta ejecución técnica: el pianista profesional.

El *Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre*, Op. 22 (1904) pertenece al período de madurez de Castro y muestra el nivel de depuración alcanzado por su autor durante su estancia en Europa.² Al tratarse del primer concierto para piano y orquesta escrito por un compositor mexicano, por lo que reviste un especial interés no solamente por sus características musicales sino por su significación histórica. A raíz de su exitoso estreno en Amberes en 1904, los periódicos mexicanos reprodujeron las favorables críticas aparecidas en la prensa belga y francesa. A su regreso

¹ "Ricardo Castro", *El Libre Sufragio*, México, 8 de enero de 1880. Se trata de una primera versión de *Rigoletto*. *Trascrizione Elegante para piano-forte sur migliori motivi dell'opera di Verdi*. Op. 1, pieza editada hacia 1882 por la casa Wagner y Levién de México. Este opus 1 corresponde a la primera numeración de sus obras, pues en vida el propio Ricardo Castro reenumeró sus composiciones, modificando los números de opus de algunas de ellas y reasignando el opus 1 al *Caprice-Valse* (1894).

² Álvarez propone tres periodos compositivos de Castro. El primero comprende desde sus primeras obras hasta 1894 y se caracteriza por la escritura de fantasías sobre temas operísticos, arreglos sobre aires e himnos nacionales, trabajos de conservatorio y algunas obras de circunstancias. El segundo período abarca la producción de la segunda mitad de la década de 1890 hasta 1903, año en que inicia su etapa europea; encontramos algunas obras de enfoque pedagógico y numerosas miniaturas para piano, así como su primera ópera, *Atzimba* (1899). El último período incluye tanto las obras escritas durante la estancia del compositor en Europa (1903-1906) como las del último año de vida en México (1907). En el terreno pianístico se encuentran obras de gran envergadura (como los *Six Préludes pour piano*, Op. 15, *Deux études de concert pour piano*, Op. 20, la *Suite pour piano*, Op. 18 o el *Thème Varié*, Op. 47), así como sendos conciertos para violonchelo y para piano, siendo este último el que nos ocupa (Álvarez, 2018, pp. 331-340).

a México, el autor lo tocó nuevamente en noviembre de 1906 y después de su repentina muerte en 1907, tanto el *Concierto* como el resto de su producción cayeron paulatinamente en el olvido. Ante este panorama es totalmente oportuno y pertinente la realización de un trabajo orientado a generar un mayor conocimiento en torno a esta obra y propiciar su rescate y puesta en valor.

Si bien la comunidad musicológica internacional durante la última década ha vuelto gradualmente su mirada hacia la música mexicana del siglo XIX y su fenomenología, aún son escasos los trabajos enfocados en el análisis musical de estos repertorios. Este trabajo no tiene precedentes, pues no se ha localizado ninguna investigación centrada en el análisis, estreno y recepción del *Concierto para piano* de Castro. Por lo anterior se ha decidido realizar esta investigación con la metodología y planteamientos que más adelante se detallan.

Este artículo está dirigido a estudiantes, intérpretes profesionales, historiadores, docentes y musicólogos y pretende aportar un conocimiento profundo sobre la obra y despertar un mayor interés y difusión de la misma.

Estructura y metodología

En primera instancia se presenta una breve aproximación biográfica del autor y la correspondiente contextualización de la obra en su entorno musical y cultural. También se aportarán datos relativos al proceso de composición, estreno y recepción del *Concierto*. Partiendo de la premisa de que una creación artística es una expresión de la sociedad en la que surge, se realizarán reflexiones que ayuden a comprender el devenir de la obra en el siglo XX.

Asumida la importancia histórica y musical del legado de Castro, se da paso al estudio del *Concierto*, centrándose en el análisis musical con el objetivo de determinar las características de la obra. Se contempla el estudio de los procedimientos compositivos de Castro mediante el análisis formal y estilístico que permita la comparación de esta obra con otras del mismo autor y su contexto. El trabajo de análisis toma como referencia el enfoque metodológico propuesto por Jean-Jacques Nattiez (1990: 15). Este modelo tripartito considera los aspectos poéticos que han sido determinantes para la creación de la obra; en su nivel neutro se centra en la pieza como expresión inmanente atendiendo a cuestiones como su estructura musical, relaciones tonales, armónicas y motivicas, instrumentación, aspectos técnicos y estilísticos; finalmente, el nivel estético alude a los procesos de estreno y recepción de la obra por parte del público y la crítica, su permanencia en repertorio e influencia en composiciones posteriores. Con el objetivo de que el análisis propuesto sea interpretado con mayor claridad, se incluyen numerosos ejemplos musicales precisamente con la finalidad de ilustrar el discurso.

Aproximación biográfica

Ricardo Rafael de la Santísima Trinidad Castro Herrera nació el 7 de febrero de 1864 en Durango, México. A los seis años inicia sus estudios musicales con Pedro H. Ceniceros en la Academia de Música Santa Cecilia. Esta primera etapa formativa se prolongó por siete años, período en el cual compuso “algunas mazurkas y vales” (Stevenson, 1999: 410). En 1879 ingresa al Conservatorio Nacional de Música, cursando piano con Juan Salvatierra y armonía con Melesio Morales (Romero, 1956: 4). Realizó los estudios musicales en menor tiempo de lo habitual, terminando una carrera

musical que requería en torno a nueve años en cinco (Díaz Cervantes, 2007: 29). Durante su último año como estudiante escribe la *Primera Sinfonía en Do menor*, Op. 33, obra firmada el 10 de agosto de 1883 (Romero, 1956: 8).

Durante esta primera etapa Castro se enfoca en su consolidación como intérprete virtuoso. En 1885 emprendió un viaje a Estados Unidos como representante artístico de México en la Exposición Algodonera de Nueva Orleans, ofreciendo brillantes recitales durante el mes de marzo en el Music Hall. Durante la misma gira se presentó con gran éxito en las ciudades de Filadelfia, Washington y Nueva York, obteniendo entusiastas críticas de sus interpretaciones en el Steinway Hall de esta última ciudad.³ Retorna a México durante los primeros días de abril (Carmona, 2009: 34). En 1889 la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 23 de abril, dedica su portada y artículo principal a Castro. Dicho opúsculo, firmado por Felipe Pedrell (1841–1922), incluye algunos apuntes biográficos y elogiosos comentarios sobre sus obras y estilo compositivo:

A pesar de sus pocos años, Castro es todo un cumplidísimo compositor de grandes vuelos, serio, clásicamente correcto en su factura, genial, inspirado, conmovido siempre por ese culto interno que hace del ideal la religión universal del amor, ansia inextinguible que no se sacia jamás. ¡Y decir que Castro apenas ha cumplido veinticinco años! Basta ver una de sus composiciones para admirarle y sentirse unido a él por una simpatía artística irresistible y avasalladora (Pedrell, 1889: 58).

La década de 1890 significó para Castro su consolidación como intérprete virtuoso. En 1894 compone su obra más difundida: el *Caprice-Valse*, Op. 1. En 1900 se representa con éxito su ópera *Atzimba* en el Teatro Arbeu (Sosa, 2006: 55). Gracias al apoyo del gobierno de Porfirio Díaz, el pianista llegó a París el 28 de diciembre de 1902 y en enero de 1903 inició su trabajo de perfeccionamiento con Teresa Carreño y Eugen D'Albert (Romero, 1956: 40). El 6 de abril se presentó en un recital en la Salle Érard, interpretando obras de su repertorio y composiciones propias que le significaron críticas favorables de la prensa parisina.⁴ El 26 de abril el empresario Frédéric Albert Le Rey presenta obras de Castro en un concierto sinfónico realizado en la Salle Humbert de Romans. El 10 de abril de 1904, Concerts Le Rey programó nuevamente un concierto que incluía obras sinfónicas de Castro y el día 28 del mismo mes, el pianista ofreció otro recital en la Salle Érard, con obras propias escritas durante su estancia en París.⁵

Esta es precisamente la época de composición del *Concierto para piano*. En una carta dirigida a Felipe Pedrell el 9 de mayo de 1904, Castro señala encontrarse saturado de trabajo debido a sus actuaciones como pianista y a la intensa actividad compositiva en la que se encontraba inmerso, un tanto a marchas forzadas. Esta misiva contiene la primera referencia al *Concierto*:

³ *La Patria Ilustrada*, México, 20 de abril de 1885.

⁴ Véanse: *Le Journal*, París, 8 de abril de 1903; *Le Guide Musicale*. París, 12 de abril de 1903 y *Le Monde Musical*. París, 15 de abril de 1903. Para un análisis detallado de la crítica véase: Álvarez, 2019, pp. 248–250.

⁵ Interpretó los *Six preludes*, Op. 15, el segundo de los *Deux etudes de concert*, Op. 20, *Près du ruisseau*, Op. 16. También tocó *Novelette*, Op. 110 de Cécile Chaminade, pieza a él dedicada, así como *Thème varié*, Op. 89, de la misma autora (“Concerts annonces”, *Le Monde Musical*, París, 30 de marzo de 1903). Las presentaciones de Castro en estos importantes recintos de la capital francesa, le permitieron entrar en contacto con figuras musicales notables como Charles-Marie Widor, Théodore Dubois, Isidore Philipp y Hugues Imbert. (Carta de Ricardo Castro a José Gonzalo Aragón. Imagen facsimilar reproducida en Romero, 1956, p. 30).

Tiempo hace que deseaba escribirle, pero me ha sido absolutamente imposible hacerlo, porque he estado lleno de trabajo [...]. Me acaban de escribir de Bélgica solicitando mi concurso para tomar participación, tanto como pianista como compositor en los conciertos sinfónicos de Ostende y Blakenberghe [sic], que se verificarán durante los meses de Julio y Agosto. También en Anvers, y a principios del mes de Diciembre próximo, se dará un festival sinfónico consagrado exclusivamente a mis obras, y para el cual necesito terminar un Concerto para piano y orquesta y algunas obras corales.⁶

El año siguiente residió en Italia, donde escribió su segunda ópera: *La légende de Rudel*. Retorna a México a inicios de octubre y el 1º de enero de 1907 es designado director del Conservatorio Nacional de Música, puesto que desempeña apenas once meses, pues falleció repentinamente el 28 de noviembre de 1907 debido una enterocolitis infecciosa (Carmona 2007: 78).

Después de su muerte, su legado fue prácticamente olvidado. La razón principal fue la serie de cambios socioculturales que implicó el movimiento revolucionario iniciado en 1910. Consumada la Revolución, imperó en México un fuerte sentido de reivindicación nacionalista en todos los ámbitos. En el plano musical fue el momento de acción de compositores como Manuel M. Ponce (1882–1948), Carlos Chávez (1899–1978), Silvestre Revueltas (1899–1940) o José Pablo Moncayo (1912–1958), baluartes de lo que la idiosincrasia postrevolucionaria erigió como música mexicana nacionalista. El México del siglo XX condenó al ostracismo la gran mayoría de las expresiones y prácticas culturales del México decimonónico, por razones principalmente ideológicas. Desafortunadamente para él, Castro reunía los dos aspectos: un estilo compositivo totalmente europeizado y un vínculo directo con el gobierno de Porfirio Díaz. Como bien señala Jorge Velazco (1983: 589), Castro pagó caro el haber gozado de la protección del dictador, pues la caída del régimen significó “su muerte como compositor”. Con acierto, Miranda considera que “desde cierto punto de vista no exento de ironía, puede afirmarse que nos ha tomado un siglo entero reponernos del fallecimiento de Ricardo Castro” (Miranda, 2007: 9). Efectivamente, no será hasta los primeros años de la década de los 2000 cuando se registre un renovado interés en la figura de Castro con diversos trabajos de investigación que revisitan al compositor y a su legado finalmente despojado de todo prejuicio ideológico (Álvarez, 2018: 50–60).

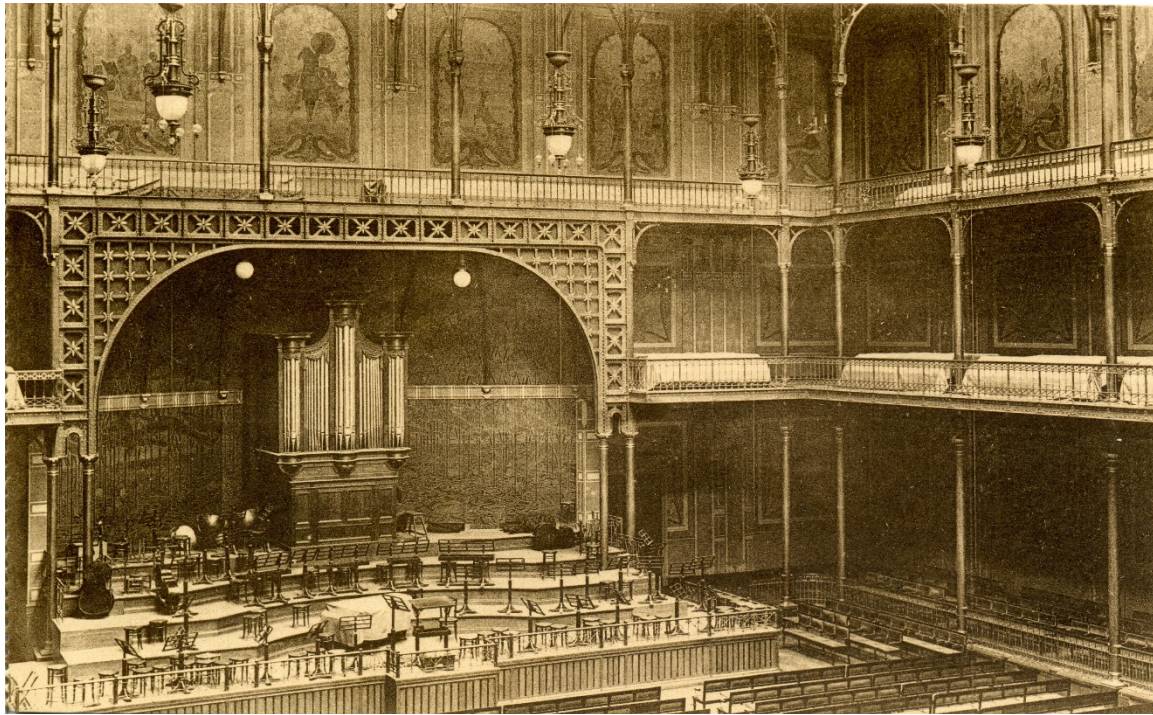
El Concerto pour piano avec accompagnement d’orchestre, Op. 22: estreno y recepción

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 Loehverson (1880–1943),⁷ 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*.⁸

⁶ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Ricardo Castro a Felipe Pedrell. Carta del 9 de mayo de 1904.

⁷ “Le Concert Castro a Anvers”, *L’Indépendance Belge*, Bruselas, 31 de diciembre de 1904.

⁸ “Muziek”, *Gazet van Antwerpen, Volksdagblad*, Amberes, 29 de diciembre de 1904.



Ejemplo 1: Grande Salle del Palais des Fêtes del Jardín Zoológico.
Escenario y patio de butacas. (Colección particular)

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 mexicano.⁹ Esta afirmación es corroborada a su vez por Pareyón (2007: 831), 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 1870. Sin embargo, la partitura o esbozos que pudieran pervivir no han sido localizados,¹⁰ y según el pianista y crítico musical Lázaro Azar Boldo

⁹ 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 Frankfort 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.

¹⁰ 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.

(1964), dicha partitura “nadie la ha visto”.¹¹ En la voz correspondiente al concierto en el contexto mexicano, Pareyón (2007: 259) también refiere que el primer concierto para piano y orquesta escrito por un mexicano es el de Castro. Por su parte, Díaz Cervantes (2007: 246) afirma de igual manera que Castro es “el primer compositor mexicano en escribir un concierto formal para gran orquesta sinfónica y piano”. 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 en escrito y estrenado en 1904 revela una tardía asimilación del género.¹²

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 comprende 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. La obra se articula en tres movimientos: I. Allegro moderato, II. Andante y III. Polonaise: Allegro moderato.

¹¹ 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).

¹² Es pertinente una reflexión ante este hecho. Durante el siglo XIX el repertorio mexicano se articuló en torno a dos ejes fundamentales: la música para piano solo y el teatro musical. Un fenómeno generalizadamente extendido fue la influencia del estilo italiano en los compositores decimonónicos latinoamericanos, como ha quedado demostrado en los trabajos de Mayer Serra (1941, pp. 79–83), Velazco (1982, pp. 228–229; 1988, p. 511), Erskine (2010, p. 68), Carredano (2010, p. 311). Así pues, el grueso de la producción pianística se encuentra muy influida por el bel canto. La revisión de diversos acervos de partituras y sus contraportadas ponen primer lugar a las piezas de salón (principalmente transcripciones de óperas y diversas piezas de carácter) y danzas tanto de origen europeo como latinoamericano; en mucho menor proporción figuran obras de corte virtuosístico identificadas con los adjetivos de “elegante”, “brillante”, “de concierto” o “capricho”. 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: <http://www.museodelestanquillo.cdmx.gob.mx>. [En línea, ref. 13 de septiembre de 2019].

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.

Réduction de l'Orchestre.

Allegro moderato. (♩. = 80.)

Hautb. et Cor. Angl.

Quatuor

pizz.

Ejemplo 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”.¹³ 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 pareció encontrar allí una reminiscencia de *La Mort d'Ase* [de Peer Gynt] de Grieg.¹⁴

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”.¹⁵ *La Federación Artística* calificó la interpretación como “magistral” y a la obra la consideró “intrépida y lúcida que se resuelve en una delirante polonesa” (Campa, 1911: 348). También resulta de interés la lúcida valoración póstuma de José Antonio Alcaraz (1938–2001), quien encontró

¹³ “Concert in den Dierentuin”, *Gazet van Antwerpen*, Amberes, 30 de diciembre de 1904.

¹⁴ “Le Concert Castro a Anvers”, *L'Independance Belge*, Bruselas, 31 de diciembre de 1904.

¹⁵ “Correspondances. Anvers”, *Le Guide Musical*, París, 8 de enero de 1905.

en la obra “inegables 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 hiperbólico. (Alcaraz, 1987: 39).

Análisis musical

Primer movimiento. Allegro moderato. Tonalidad principal: La menor.				
<i>Estructura formal</i>		<i>Material motivico</i>	<i>Compás</i>	<i>Contexto armónico</i>
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 sostenido mayor - Fa mayor [Mi sostenido mayor]. [Tres modulaciones consecutivas a distancia 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
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. Como quedará demostrado en el apartado analítico, el *Concierto* de Castro muestra una mayor identificación con los planteamientos de Franck y Saint-Saëns en lo que a cuestiones formales se refiere.

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 ascendentes 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:

Ejemplo 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, éste 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:

Ejemplo 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):

Ejemplo 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:

Ejemplo 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.

Ejemplo 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):

Ejemplo 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:

Ejemplo 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:

Ejemplo 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.

Musical score for Example 11, showing two systems of piano and solo parts. The top system is marked "Cantabile. (♩ = 66)" and "pp", with dynamics "m. g." and "p e espressivo". The bottom system is also marked "Cantabile. (♩ = 66)" and "pp e dolcissimo", with "pizz." and "pp Quatour" markings.

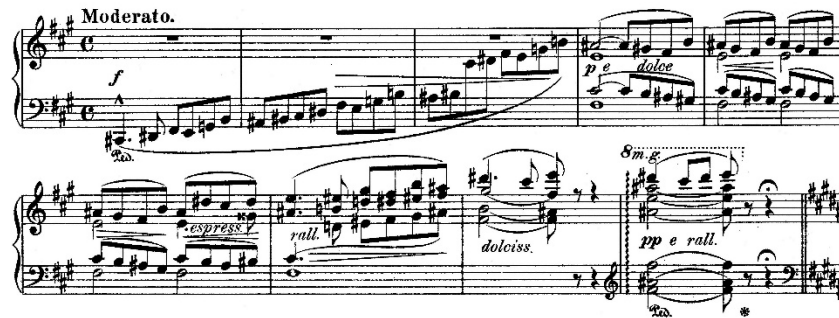
Ejemplo 11: Recapitulación de b1, cc. 98–100.

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.

Musical score for Example 12, showing two systems of piano and solo parts. The top system is marked "Cadenza" and "mf". The bottom system is also marked "Cadenza". The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Ejemplo 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:

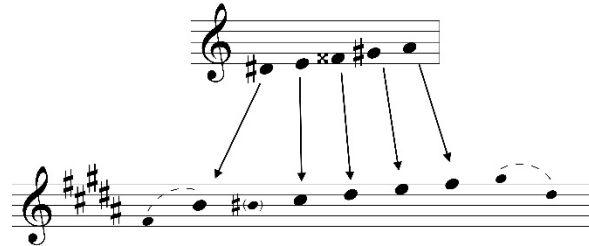


Ejemplo 13: Transición cc. 128–136.

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):



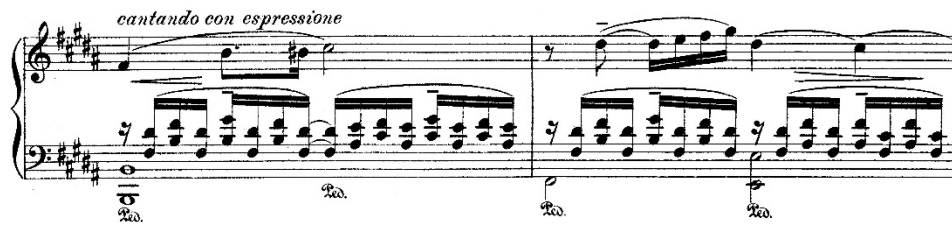
Ejemplo 14: Tema principal derivado del MG1.

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:

Ejemplo 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 tenuto), lo cual genera una discreta voz ornamental dentro del acompañamiento, confiriéndole además una cierta calidez.¹⁶ Durante las secciones A, la línea melódica estará a cargo del piano, con mínimas partes de diálogo con trompas y violines primeros.

¹⁶ 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. La sección central de la pieza presenta una textura de melodía acompañada y un acompañamiento muy similar al Andante del Op. 22 de Castro. 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.



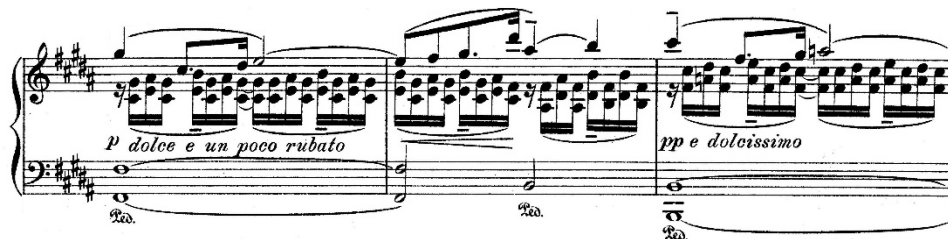
Ejemplo 16: Inicio tema principal segundo tiempo, cc. 10–11.

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:



Ejemplo 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:



Ejemplo 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:

The musical score for Example 19 consists of two systems. The first system shows the piano part with a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes, marked 'p' and 'cresc.'. The second system shows the violin part, marked 'Violons.', with a melodic line that mirrors the piano's rhythmic structure.

Ejemplo 19: Tema B, relaboración 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:

The musical score for Example 20 consists of two systems. The first system shows the piano part with a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes, marked 'p'. The second system shows the string quartet part, marked 'Cor. Anglais.' and 'Quatuor', with a melodic line that mirrors the piano's rhythmic structure.

Ejemplo 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 enharmonizaciones¹⁷:

Ejemplo 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:

Ejemplo 22: Culminación e inicio de c3, cc. 63–65.

¹⁷ 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.

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 V₇ de Si mayor, preparando así la recapitulación de A:

The musical score is arranged in four systems. The first system shows the piano and strings (Violons, Cors., Tuba) with dynamics *ff sempre*. The second system continues the piano and strings, with dynamics *sempre ff* and *pesante*. The third system includes Flutes, Clarinet, Cor Anglais, Bassoons, and Tutti, with dynamics *ff rail.*. The fourth system shows the piano and strings with dynamics *ff* and *a tempo*.

Ejemplo 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:

Ejemplo 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 $6/4$ para resolver finalmente a la tónica en el c. 102.

Ejemplo 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

The musical score consists of four staves. The first staff is for [Orch. + Pno.] with dynamics *p cresc.* and *mf*. The second staff has dynamics *f*, *ff*, *pesante*, and *fff marcatisimo*, with a [Coda] marking. The third staff is for Cor Anglais, Alto, and Gdes. Flûtes et Hautb., with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The fourth staff is for Flûtes, Clar., and [Piano solo 8a], with dynamics *pp* and *mf*.

Ejemplo 28: Expansión motivica 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	La mayor
	a2	MG1	La mayor – Do sostenido menor
	a3	MG1	Mi mayor
	a4	MG1	Mi mayor – Fa sostenido mayor
Puente		40–44	Modulación por terceras: Fa sostenido – La – Do sostenido – Mi
A	a1	MG1	Do mayor
	a2	MG1	Do mayor – Fa sostenido mayor
B	b1	MG2	Fa sostenido mayor
	b2	MG2	Modulación por terceras: Fa sostenido – Si bemol [La sostenido] – Re [Do doble sostenido]
Puente		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	Si mayor
	a2	MG1	Si mayor – Re sostenido menor
	a3	MG1	Mi mayor
	a4	MG1	Mi mayor – Fa sostenido mayor
Puente		120–124	Modulación por terceras: Fa sostenido – La – Do sostenido.
A	a1	MG1	La mayor
	a2	MG1	Do Sostenido mayor – La mayor
B	b1	MG2	La mayor
	b2	MG2	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	Cita del material del tema B del primer movimiento.
Coda 2		MG1	Modulación por terceras: La – Do sostenido – Fa [Mi sostenido].
Coda 3			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:

Ejemplo 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: 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:

Castro: Op. 22.
Allegro moderato.

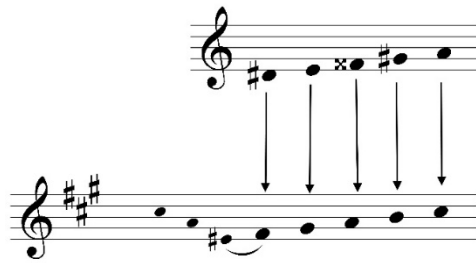
[etc.]

Chopin: Op. 40, No. 1.
Allegro con brio.

[etc.]

Ejemplo 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:

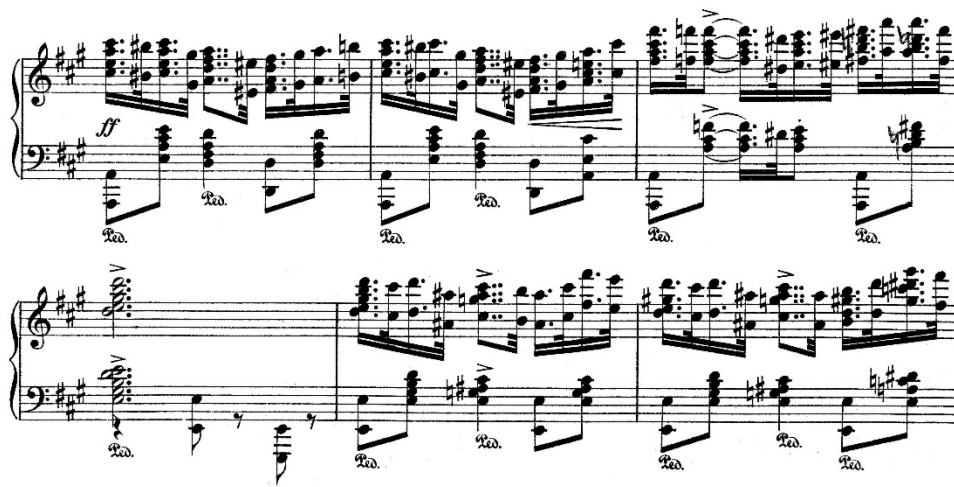


Ejemplo 31: Tema principal derivado del MG1.

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 l a l.
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, intercalando 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:



Ejemplo 32: Sección a1, cc. 5–10.

El tema a2 comienza citando la cabeza de a1 en un tutti que es retomado por el piano:

Flûtes et Clar.
Bassons.

Tutti.
ff

pizz.

Ejemplo 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:

Clar.
Basson

Flûtes.
gdes Flûtes

p
p ed scherzando
pizz.

Ejemplo 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:

The image shows a musical score for measures 29-30. The top system is for the piano, marked *scherzando*, with a descending melodic line. The bottom system shows woodwind parts: Clarinet (Cl.) and Bassoon (Basson.), both playing short, rhythmic motifs that echo the piano's descending line.

Ejemplo 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 desplazará 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 shows a musical score for measures 36-40. The top system is for the piano, marked *f*, with a descending melodic line. The middle system shows Violins playing a sustained chord. The bottom system shows woodwind parts: Flutes (Flûtes), Hautbois (Hautb.), Clarinet (Clar.), and Bassoons (Bassons.), all playing short, rhythmic motifs that echo the piano's descending line.

Ejemplo 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 recapitulado en Do mayor (c. 45), tonalidad a la que se modula por nota común:

Ejemplo 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:

Ejemplo 38: B, cc. 61–63.

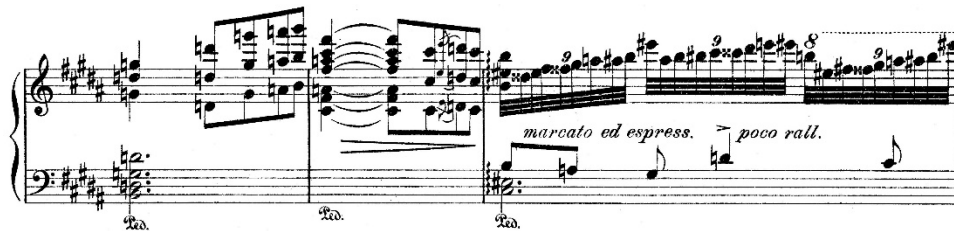
En b2 se suceden nuevamente modulaciones a distancia de tercera mayor ascendente: Fa sostenido mayor (c. 69), La sostenido mayor (enarmonizado Si bemol mayor, c. 71), Do doble sostenido mayor (enarmonizado Re mayor, c. 73) y finalmente, Fa sostenido mayor (c. 77). En el c. 77 la cuerda cita la cabeza de a1, a manera de *predictio*, lo cual anuncia su próxima recapitulación. Entre los cc. 81–84 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:



Ejemplo 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) resuelve 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:



Ejemplo 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:



Ejemplo 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 solista.¹⁸

The image displays a musical score for Example 42, illustrating a modulation from D major to A major and a recapitulation of section a1. The score is presented in two systems. The upper system shows the piano part, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern and the left hand providing harmonic support. The lower system shows the orchestral accompaniment, featuring a prominent trill in the violins and other instruments. The key signature changes from two sharps (D major) to one sharp (A major). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'ff'.

Ejemplo 42: Modulación de Do sostenido mayor a La mayor y recapitulación de a1.

¹⁸ 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 (c. 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:

Ejemplo 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:

- Arpeggio 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 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 *cadenzas* 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 Pedrell.¹⁹

The image displays a musical score for a cadenza, consisting of five systems of staves. The top system features a violin staff and a piano staff. The violin part begins with a *ten.* (tenu) marking and includes dynamic markings of *f* and *dim.* The piano part is marked *f* and *Cadenza*. The second system continues the piano part with *f* and *Cadenza* markings. The third system shows the violin part with a *f* marking and the piano part with *f* and *sempre cresc.* markings. The fourth system continues the piano part with *f* and *sempre cresc.* markings. The fifth system concludes the cadenza with a *f* marking and a final cadence.

Ejemplo 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 cadencia en la Polonesa es, a mi modo de sentir, un poco pesada”.²⁰ Finalizada la *cadenza*, la obra concluye con una coda dividida en tres partes. La primera (Grandioso: 165–180) consiste en la cita del MG2 del primer movimiento (notas del acorde

¹⁹ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Ricardo Castro a Felipe Pedrell. Carta del 9 de mayo de 1904.

²⁰ 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, Gloria, *Álbum de Ricardo Castro. Investigación iconográfica y documental*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, págs. 114–115).

disminuido con séptima disminuida) que es tratada a manera de diálogo entre el piano con acordes y octavas en el registro agudo y el tutti orquestal:

Ejemplo 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.

Ejemplo 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-Improptu*, 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 resonancia²¹.
- 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 pedagógico²² 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 (Álvarez, 2018: 464). Así pues, Castro deja a criterio del intérprete las 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. 87–99).
- 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. 53–56 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 diapason 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.

²¹ 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.

²² 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.

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 desarrollo. 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 movimiento.²³

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.

Conclusiones

El estudio de la producción de Ricardo Castro le sitúa como el compositor más importante del panorama musical del México decimonónico. En su legado ocupa un lugar preponderante su *Concierto pour piano avec accompagnement d'orchestre*, Op. 22, obra que tiene como contexto creativo directo la actividad concertística de su autor. En ella Castro revela un pleno conocimiento y dominio de las posibilidades técnicas del piano, al tiempo que se muestra como un compositor que ha llegado a la madurez creativa por medio de su gran capacidad de asimilación.

Además de las cualidades inmanentes de la obra en el terreno pianístico, a nivel estructural el *Concierto* muestra una gran concisión y equilibrio formal. Por su parte, la utilización de la forma cíclica, los procedimientos modulantes a distancia de tercera y la sutileza de la instrumentación son rasgos característicos de las obras compuestas durante la etapa europea de Castro, lo que nuevamente pone de manifiesto su concordancia con el gusto y la praxis musical de la época.

El legado de Castro también puede ser comprendido en clave cultural y sociológica, lo que siempre propicia interesantes reflexiones. Ciertamente la producción de Castro tuvo lugar en una época en la que Europa—y específicamente Francia—era el principal referente cultural para México y Latinoamérica. México vivía un proceso sumamente complejo: la búsqueda y construcción de su propia identidad nacional al mismo tiempo que pretendía legitimarse ante el mundo como un país moderno y civilizado. En palabras llanas, se asumió que un primer paso para estar a la altura de las naciones desarrolladas era hablar su idioma y adoptar sus formas. Castro y muchos de sus contemporáneos fueron partícipes de la misma dinámica: se decantaron por un cosmopolitismo

²³ 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, 2018, p. 346). Empero, el compositor 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.

transoceánico en lugar de volver su mirada al rico sustrato folklórico propio como lo harían los compositores *nacionalistas* pocas décadas más tarde.

El México postrevolucionario denostó de manera sistemática el patrimonio cultural del siglo XIX precisamente por considerarlo insignia de lo que se combatía: la falta de identidad nacional. No se pretende caer en el desgastado y desgastante debate que implica la definición de “lo nacional”. Nos concretaremos a señalar que cada momento histórico articula sus propios discursos y que a Castro le tocó nacer en una época en la que estar a la altura del canon europeo significaba la legitimación como creador y, paradójicamente, constituía una vía de reivindicación nacional.

Durante una parte importante del siglo XX los detractores de la obra de Castro esgrimieron también el fuerte vínculo del autor con el régimen porfiriano. El contexto musicológico latinoamericano actual es el marco idóneo para emprender la necesaria labor de estudio, rescate y puesta en valor de estos repertorios con una actitud despojada de todo prejuicio ideológico. De esta manera se abona a la reconfiguración de la historia musical de México y a un mayor conocimiento y difusión de la música de concierto de este país. Un primer paso ha sido el estudio analítico de la obra en profundidad para destacar sus características musicales y la conclusión general es que estamos ante una producción de sumo valor histórico e innegable interés musical.

Bibliografía y fuentes

Alcaraz, José Antonio. (1987). “Ricardo Castro: concierto para piano” en *En una música estelar*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.

Álvarez Meneses, Rogelio. (2018). *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864–1907). Vida y obra*. Ramón Sobrino Sánchez (pról.). México, Universidad de Colima.

Campa, Gustavo E. (1911). “Ricardo Castro” en *Críticas Musicales*. Felipe Pedrell (pról.). París, Librería Paul Ollendorff.

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

Carredano, Consuelo. (2010). “La música de cámara” en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

Del Corral, Manuel Antonio. (1998). *Andante con variaciones para piano-forte*. Ricardo Miranda (pról. y ed.). México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.

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

Erskine Inglis, Frances. (2010). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Felipe Teixidor (trad. y pról.). México, Porrúa.

Mayer-Serra, Otto. (1941). *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México.

Miranda, Ricardo. (2007). “Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro” en *Heterofonía, revista de investigación musical*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical. Nos. 136–137.

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

Pareyón, Gabriel. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*. 2 vols., México, Universidad Panamericana.

Pedrell, Felipe. (1889). “Ricardo Castro” en *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona, Torres y Seguí, Año II, Número 31, 23 de abril de 1889.

Romero, Jesús C. (1956). *Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas*. Durango, Instituto Juárez.

Sosa, José Octavio. (2006). *Diccionario de la ópera mexicana*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Stevenson, Robert. (1999). “Ricardo Castro Herrera” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3. Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

Velazco, Jorge. (1982). “El pianismo mexicano del siglo XIX” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. VIII, No. 50. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

———. (1982). “Ricardo Castro” en *De música y músicos*. Rodolfo Halffter (pról.). México, Universidad Nacional Autónoma de México.

———. (1988). “La olvidada obra de Campa” en *La música por dentro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Hemerografía

“Ricardo Castro”. *El Libre Sufragio*. México, 8 de enero de 1880.

“El héroe de anoche: Ricardo Castro”. *El Imparcial*. México, 8 de junio de 1901.

“Notas artísticas. Ricardo Castro”. *La Iberia*. México, 28 de junio de 1902.

“En el Renacimiento. El tercer concierto de Ricardo Castro”. *El Popular*. México, 13 de julio de 1902.

“Concerts annonces”. *Le Monde Musical*. París, 30 de marzo de 1903.

Le Journal. París, 8 de abril de 1903.

Le Guide Musicale. París, 12 de abril de 1903.

Le Monde Musical. París, 15 de abril de 1903.

“Muziek”. *Gazet van Antwerpen*. Volksdagblad. Amberes, 29 de diciembre de 1904.

“Concert in den Dierentuin”. *Gazet van Antwerpen*. Amberes, 30 de diciembre de 1904.

“Le Concert Castro a Anvers”. *L’Independance Belge*. Bruselas, 31 de diciembre de 1904.

“Correspondances. Anvers”. *Le Guide Musical*. París, 8 de enero de 1905.

“Llegada de Ricardo Castro”. *El Imparcial*. México, 7 de octubre de 1906.

“Ricardo Castro en México”. *El Imparcial*. México, 9 de octubre de 1906.

Archivos

Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña (BNCat). Legado Pedrell. Correspondencia de Ricardo Castro a Felipe Pedrell. Carta del 9 de mayo de 1904.

México. Museo del Estanquillo de la Ciudad de México. Colección Carlos Monsiváis. Partituras mexicanas editadas. Un tesoro inaudito.

Informantes

Lázaro Azar Boldo (1964).

Materiales complementarios y enlace: Partitura del *Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre*, Op. 22. Partitura para dos pianos editada por Friedrich Hofmeister en 1906. (Material de dominio público en virtud de haber superado el lapso *post mortem auctoris* contemplado en legislación internacional vigente). 2. Grabación de la obra por el pianista Rodolfo Ritter (registro privado, 2007). El acceso a estos materiales es absolutamente con fines de estudio e investigación. https://drive.google.com/open?id=1_9TSOsRg_jL2006LGAD8cvIlekjlm6IC

Álvarez Meneses, Rogelio. "El Concierto para piano, Op. 22 (1904) de Ricardo Castro (1864–1907): contextualización histórica y aproximación analítica." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6, no. 1 (2021): 1–39.