



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



FACULTAD DE MÚSICA

**El Vals “Capricho” de Ricardo Castro Herrera:
Su relevancia pianística en el siglo XIX**

Tesina

Para obtener el título de licenciado en piano

Presenta:

EFRAIN BELLO MOTA

Asesoras:

Margarita Muñoz Rubio (examen teórico)

Eva del Carmen Medina Amezcua (examen práctico)

Ciudad de México

2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

La música es el corazón de la vida.

Por ella habla el amor,

Sin ella no hay bien posible

Y con ella todo es bueno.

Franz Liszt

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por darme la gracia de vivir y ser parte del arte más bello y sublime:
la música.

A la UNAM, el Alma mater, la máxima casa de estudios. Con mención especial a la Facultad de Música y a la Facultad de Filosofía y Letras (Colegio de Geografía), de las cuales fui alumno y pasé los años más hermosos de mi vida.

A mis maestras: **Margarita Muñoz Rubio** y **Eva del Carmen Medina Amezcua**, por ser grandes seres humanos y por su gran labor como docentes e intérpretes del piano. Por su tiempo, por sus conocimientos y por su paciencia, mil gracias.

A mis amigos y compañeros de la FaM (anteriormente Escuela Nacional de Música) Israel Franz Castellanos, Aída Moreno, Esmirna Castañeda, Martha Raygadas, Aquiles Morales, Marco Antonio Hernández, Noé Corro, Raquel y Joaquín González, Omar García, Carla Selene, Vania y Libia.

Al Gobierno del Estado de Guerrero (periodo 1993-1999) y a la primera dama **Silvia Smudny de Figueroa**, esposa del Gobernador Rubén Figueroa, quien en mi necesidad de ser pianista me regaló un piano vertical.

A la **RAEG** (Residencia Autónoma del Estudiante Guerrerense) que me albergó durante cinco años y a mis amigos: Octavio Abeja, Javier Rodríguez, Carlos Carrera, Noé Vargas, León Parra, Arquímedes Olivar, Rigoberto Gama, Héctor Vitrago, Javier y Agustín Tapia y al joven Esteban.

A mis amigos del Club de la Salamandra: Marisol Vazaldúa y Armando Becerra, Evelyn Cerna y Enoc Muñoz, Alfonso Alfaro y Ana, Miguel Ángel Valenzuela (gracias por los aportes musicales), Arturo Moscosa, Adrián Fuentes, Ignacio Hernández, Dolores Contreras y el Sr. Francisco Toledo. Gracias por tantas pláticas musicales, risas, consejos, porras y admiración.

A mis superiores en mi centro de trabajo, Escuela Justo Sierra:
Mtro. José Reyes Oliva, Dra. Miriam Carrillo de Reyes, Miss Dania Ivón Perichard, Miss Maribel Coss, Miss Flor García, Miss Chelo Ugalde, Miss Gabriela Chávez, Miss Guadalupe, Profesores Víctor y Gersom. Gracias por sus enseñanzas, confianza y oportunidad de ejercer como pianista en esta institución educativa.

Con respeto y admiración al Lic. Héctor Flores San Pedro, por su disposición y ayuda en este proyecto artístico.

Con profundo agradecimiento a Raúl Clavijo Maxínez y Daniel León Ortíz.

Con mucho amor para Harmony, Reyna, Luís Felipe, Luís Gerardo, Gloria y Diana Lizet.

A mis amigos Rafael Solís Benítez y Fernando Tapia Rodríguez. Hasta el cielo.

A mis padres, hermanos y sobrinos por estar siempre con migo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. RICARDO CASTRO HERRERA	
1.1 Panorama general de la época	9
1.2 Datos biográficos	13
1.3 Estudios musicales	14
1.4 Intérprete	17
1.5 Compositor	24
CAPÍTULO II. TRES VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX	
2.1 Antecedentes históricos del vals	28
2.2 El vals en México	29
2.3 El Vals Capricho y otros vales de la época:	33
El Vals de la Lucía	
El Vals Sobre las Olas	
El Vals Poético	
CAPÍTULO III. EL VALS CAPRICHO OP 1.	42
CONCLUSIONES	65
ANEXO 1	70
ANEXO 2	79
ANEXO 3	83
BIBLIOGRAFÍA	91

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación aspira lograr que los lectores y los jóvenes estudiantes de piano, concretamente de nuestra facultad, tengan un acercamiento a nuestra música mexicana del siglo XIX, a partir de la música del gran compositor Ricardo Castro Herrera. La motivación para realizar esta investigación surge de la observación y la experiencia en el ámbito musical, acerca de la música creada por nuestros compositores durante el siglo decimonónico la cual recibe reconocimiento por su valor artístico y sin embargo todavía no es plenamente incluida en el repertorio de la formación de los instrumentistas y específicamente de los pianistas.

Con la intención de contribuir al conocimiento de la obra de compositores mexicanos, en este trabajo escrito se aborda una de las obras que han dejado huella tanto por su belleza, calidad musical y nivel interpretativo, una obra creada por un pianista para ser interpretada por un pianista, me refiero al *Vals Capricho Op. 1* del citado compositor duranguense.

El *Vals Capricho*, pieza clave en mi recital de titulación, es una obra de gran dificultad técnica e interpretativa que merece ser estudiada desde diferentes perspectivas musicales, tanto por su importancia dentro del acervo cultural de la música mexicana y por ser una de las obras más reconocidas de su compositor, la cual ocupa, un lugar preponderante en el gusto del público. Por estas razones se hace necesario su estudio desde el punto de vista musical a través de aspectos de la estructura armónica, melódica y formal que nos permiten saber su trascendencia técnica, musical y artística y nos acerca a reconocer la importancia que tiene esta obra dentro del repertorio de música mexicana.

Con el objetivo de exponer cuales son las aportaciones musicales del *Vals Capricho Op. 1* como pieza clave en el desarrollo de la técnica del piano de los compositores pianistas de la época, y bajo la premisa de que, la música es un fenómeno complejo que necesita ser estudiado a través de diferentes perspectivas y quedar comprendido en todos sus significados. Es por eso que en esta investigación se recurre a la propuesta analítica del *hecho musical total* de Jean Jacques Nattiez, quien sugiere el estudio referido al autor y a su pensamiento musical (discurso poietico), y pone al intérprete como punto de partida y su posible percepción de la obra (discurso estésico) además, de la partitura propiamente dicha (discurso inmanente), sin olvidar que para ello es necesario analizar la música a partir del estilo de la época, los antecedentes históricos del compositor y de la obra misma.

Siguiendo la propuesta del hecho musical total de Nattiez, en el primer capítulo de esta investigación se expone el panorama musical de la segunda mitad del siglo XIX mexicano, la época de vida del compositor, así como algunos de los datos biográficos importantes acerca de sus estudios musicales, su carrera como pianista y compositor, y el reconocimiento de su producción musical. En el segundo capítulo se refieren datos básicos sobre el origen del vals en Europa y un breve panorama sobre su desarrollo y arraigo en México, de igual forma se expone de manera general, un análisis musical comparativo respecto de la forma, armonía y melodía de vales mexicanos representativos de la época, que por sus elementos artísticos y su belleza, destacaron dentro de la creación de este género musical y que hasta nuestros días son íconos representativos de la música mexicana: el *Vals de la Aurora* de José Antonio Gómez, *Vals Sobre las Olas* de Juventino Rosas, el *Vals Poético* de Felipe Villanueva. Para finalizar, en el capítulo tres se analiza el *Vals Capricho Op. 1* de Castro, tema principal de estudio de esta investigación.

El análisis musical comparativo que se realiza en los vales antes mencionados, permite observar la evolución musical del vals y resaltar los elementos constitutivos formales, armónicos y melódicos de cada uno de ellos desde la perspectiva del intérprete, como punto de partida, sin olvidar la importancia de la partitura como elemento físico y fehaciente de valor incalculable como la parte más importante del discurso musical la cual permite indagar sobre el contenido y desarrollo musical e involucra al artista como parte de la manifestación del arte.

Para el desarrollo de esta investigación fue necesario el apoyo de una bibliografía respecto del tema, misma que reveló datos importantes de Ricardo Castro Herrera, así también, fue necesaria una búsqueda hemerográfica la cual se centró en los aportes del periódico *El Imparcial* que bajo la dirección del Licenciado Rafael Reyes Espíndola, admirador de Castro, ofrece al lector un amplio registro de la carrera pianística y compositiva de este artista tanto en nuestro país como de su viaje al viejo continente en donde debutó y se le reconoció como un gran artista mexicano. Fue necesaria también la solicitud y la inclusión del acervo de las partituras suficientes para el análisis musical requerido, las cuales desde el punto de vista musical se ubican de inmediato en el gusto por las formas románticas y el gusto musical, revelando los avances pianísticos de la época.

Esta investigación cobra importancia en la medida que puede servir como una referencia tanto para estudiantes de música y público en general, no solo por el componente analítico del escrito, sino también por la parte histórica y las sugerencias interpretativas de la representativa obra de la creación musical para piano en el México decimonónico.

CAPÍTULO I

RICARDO CASTRO HERRERA

1.1 Panorama musical de su época

Ricardo Castro Herrera tuvo la fortuna de haber nacido en la segunda mitad del siglo XIX ya que durante ese período México logra consolidarse como nación independiente y, paralelamente, registra fenómenos trascendentales para la historia de su música.

En la segunda mitad del siglo XIX, en la ciudad de México, capital de la nación, así como en muchas ciudades del interior del país, el piano se afirma como el instrumento favorito de las clases medias y altas. Este hecho social y musical está íntimamente relacionado con el piano que, a lo largo del ese siglo, fue el instrumento preferido de compositores, intérpretes y de compositores-pianistas, como es el caso de Ricardo Castro. Entendemos entonces que en las casas de las clases acomodadas se hacía música, la llamada “música de salón”, identificada como un tipo de música intermedia entre la música popular y la música de concierto¹, la cual se tocaba en un lugar privado del hogar con una finalidad recreativa y de sociabilidad donde reinaba como algunos musicólogos lo han señalado, la “señorita de la casa”, discípula del maestro de piano.² Asociado a esta práctica, estaban las “tertulias”, en las que se hablaba temas de política y sociedad y las prácticas musicales estaban encaminadas a la interpretación de obras de “música de concierto” con piezas de mayor desarrollo musical representadas por minuetos, fantasías de óperas y elegías, las cuales eran interpretadas por ejecutantes al piano, canto y piano y combinaciones de guitarra flauta y arpa. Los intérpretes, aprovechaban la ocasión para demostrar sus habilidades musicales. Existe una proliferación de partituras editadas en México, así

¹ Casas Figueroa, María Victoria. (Enero 2010). El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *Historiolo*. Revista de historia regional y local. Vol. 2, Núm. 3. Pág. 1.

² Mayer Sierra, Otto. (1996). Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad. Colegio de México, INBA, CENIDIM. México.

como de las importadas de Europa, y un mercado de venta de pianos para la clase con recursos económicos y acceso a la educación musical. Las mujeres jóvenes de la clase acomodada son las protagonistas e intérpretes de los géneros musicales predominantes: shottises, valeses y mazurkas. En esta circunstancia musical, cabe resaltar, toman importancia los instructores del arte pianístico y el surgimiento de los intérpretes destacados de este *fino* arte. De acuerdo con el relato de Calderón Ramírez:

El piano se adueñó de los diversos escenarios performativos: primero en el salón musical y la tertulia; después, en las salas de concierto con obras de mayor envergadura, tanto en el ámbito sinfónico como en el camerístico. Ricardo Castro figuró precisamente entre quienes se encargaron de crear unos nuevos repertorios instrumentales para estos nuevos escenarios.³

En esos años, las prácticas musicales modernas, separadas completamente de la práctica música virreinal, se desarrollaron en nuevas formas y géneros musicales:

1. Bailables (polkas, mazurkas, redovas, schottisch, valeses, contradanzas, y cuadrillas)
2. *Potpurrí* y fantasías sobre motivos de óperas.
3. Piezas de carácter (romanzas, caprichos, nocturnos, y serenatas).
4. Piezas de colorido exótico (orientales y moriscas).
5. La marcha militar.⁴

Estos géneros abundan en la producción mexicana durante todo el siglo XIX, y fueron gestando, principalmente, la configuración de un repertorio pianístico y operístico nacional, mismo que sirvió de base a los nuevos compositores que para el último tercio de siglo, emplearan en sus obras un lenguaje musical más complejo que a principios de ese mismo siglo se venía practicando.

³ Calderón Ramírez, Francisco José. (Enero-Diciembre 2007) Ricardo Castro y el violín: breve semblanza de una discreta relación. *Heterofonía*. Revista Musical. Número 136-137.

⁴ Mayer Sierra, Otto. (1996) Pág. 74.

En el decenio de la muerte de José Mariano Elízaga⁵ (1786-1842), se inició una gran producción musical “salonesca”, la cual se extendió hasta la entrada del nuevo siglo. La primera generación de compositores que nacieron en la primera mitad del siglo del XIX, destacó tanto por su producción de obras para piano, así como de óperas. Algunos de ellos hondearon en los límites del *amateurismo* de los cuales podemos mencionar a Joaquín Beristain (1817-1839) y Aniceto Ortega (1823-1875), como resultado de la incipiente formación de la nueva música del México independiente que era, como ya se mencionó antes, resultado del alejamiento de las formas y práctica musicales virreinales. De esta misma generación otros compositores fueron considerados pioneros de la composición por el hecho de adoptar los modelos formales europeos en sus obras, entre ellos; José Antonio Gómez y Olguín (1805-1870), Cenobio Paniagua (1821-1882), y Luís Baca (1826-1855), Felipe Larios (1817-1875), Tomás León (1826-1893) y Melesio Morales (1838-1908) quien este último, fue destacado y reconocido por su composición operística. Todos ellos fueron compositores que implementaron en la creación de su música, la inspiración de formas europeas y esto fue debido al lugar predominante que éstas ocupaban en el ámbito de creación musical, y que a pesar de circunstancias musicales prevalecientes sus composiciones se enmarcan en todo un periodo de creación y de producción musical, el cual se ve reflejado en un acervo de partituras interesantes tanto por cuestiones formales y estilísticas, con rasgos mexicanos característicos que intentan resaltar parte de su mexicanidad, puesto que la composición tiene formas o géneros que cada compositor según sus circunstancias adopta y utiliza según sus conocimientos y habilidades y según el desarrollo de la música de su región o país.

Así, en la segunda mitad del siglo XIX, se registró el nacimiento de una segunda generación de compositores que mostraba otro modo del conocimiento y

⁵ José Mariano Elízaga. Considerado el último representante del clasicismo vienés en México. Fue el primer director de la Orquesta sinfónica del México Independiente (1822), autor del primer libro de didáctica musical (1823), introdujo la primer imprenta de música profana (1826).

comprensión musical y que se expresaba en el virtuosismo técnico y estructural que, si bien no abandonó totalmente la expresión y formas de la música de salón, si enfatizó las concepciones modernizadoras que impulsaron el desarrollo de los compositores mexicanos. Sus representantes, Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1853-1912), Felipe Villanueva (1863-1893), Gustavo E. Campa (1863-1934) y Ricardo Castro (1864-1907), quienes “inspirados” en los estilos franco y germano, se convirtieron en compositores admirados por un público plenamente identificado con el romanticismo tardío “a la mexicana”, definido por sus valores ornamentales, ligereza de estilo, brevedad, elegancia y un modernismo más de actitud que de concepto.⁶ La producción musical de esta segunda generación está cimentada en la creación de piezas orientadas a satisfacer el interés y las exigencias de las clases sociales altas de la época porfiriano, las cuales se vieron reflejadas en el gusto por la músicaailable, especialmente polkas y valeses.

Las obras escritas en México a lo largo del siglo XIX, incorporan las expresiones y estilos netamente europeos, primero los italianos y posteriormente los franceses y alemanes. El campo principal de los compositores fue la producción para piano, aparte de la floración de óperas italianas. La escuela pianística tuvo una gran importancia para la futura evolución histórica, puesto que significó el principal elemento de la tradición musical en México del siglo XIX.⁷ Los compositores mexicanos de este siglo tuvieron sin duda un gran interés por la comprensión, enseñanza y difusión de la música y que, aun inspirados en las formas musicales europeas, las cuales trataron de adaptar a lo mexicano, dieron a su música un lenguaje original, con características armónicas y melódicas propias, mismas que otorgaron gran valor artístico y su reconocimiento como música netamente mexicana. En síntesis, se podría entender que la relación entre la política y la acción cultural del país propiciaron que el proceso de búsqueda y consolidación del

⁶ Yolanda Moreno Rivas. (1984). *La composición en México en el siglo XIX*. México: CNA.

⁷ Mayer Sierra, Otto. (1996) Pág. 74.

concepto de nación tuviera un punto de clímax hacia el último tercio del siglo, siendo el contexto en el que desarrollaría la vida del compositor Ricardo Castro.

1.2 Datos biográficos

Fue en el Estado de Durango un 7 de febrero de 1864 cuando nació Ricardo Rafael de la Santísima Trinidad Castro Herrera. Sus padres el Licenciado Vicente Castro y la Sra. Maria de Jesus Herrera, descubrieron, desde muy temprana edad, las aptitudes musicales de su pequeño hijo a quien inscriben en la Academia Musical Santa Cecilia. Estudió bajo la dirección de los profesores Manuel Herrera y Pedro H. Ceniceros quienes le brindaron instrucción de piano, armonía y composición; siendo el alumno más destacado por su interés en el conocimiento y por el desarrollo de habilidades musicales, las cuales constituyeron las bases para la escritura de sus primeras obras, en las formas románticas predominantes del momento: pequeños vales y mazurkas.

En esos años no solo aprendió música, sino también realizó su instrucción primaria y secundaria, fue hasta 1877, cuando la vida le tenía preparado un cambio benéfico que ayudaría al joven entusiasta y disciplinado a continuar con sus estudios musicales.⁸ El hecho de que su padre Vicente Castro -quién era un destacado político- fuese electo senador ante el Congreso de la Unión en representación del Estado de Durango, lleva a la familia Castro Herrera a trasladarse a vivir a la capital del país, es decir, a la Ciudad de México. Ya en la capital del país, Ricardo Castro Herrera se inscribió en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) para realizar sus estudios de nivel medio superior mismos que concluye con el grado de Bachiller para inmediatamente continuar en la Escuela Nacional de Jurisprudencia en el estudio de las Leyes.

⁸ Díaz Cervantes Emilio y R. de Díaz Dolly. (2019) Ricardo Castro Genio de México. Instituto de Cultura del Estado de Durango. 3ª Edición México, Págs. 20 –23.

1.3 Estudios musicales

Pero su deseo de ser músico lo impulsa a buscar una escuela en la que pudiera ampliar y enriquecer sus conocimientos musicales y fue así -y con el permiso de su señor padre- que se matriculó el 5 de enero de 1879, en el Conservatorio Nacional de Música, fundado, cabe recordar, en 1866. Es ahí donde el joven Castro se enclaustró y se dedicó a estudiar su instrumento favorito, el piano. Fueron horas, días y noches las invertidas en el arduo estudio, que pronto lo convierte en un verdadero virtuoso del instrumento. Estudió piano, primeramente, bajo la dirección del Maestro Juan Salvatierra (1831-1902) y, posteriormente, con el maestro Julio Ituarte; sus estudios de composición los realizó con el maestro Melesio Morales, figura influyente y pieza clave en la fundación del Conservatorio Nacional.

Como parte de las aspiraciones de cualquier músico con tales talentos, el sueño de pisar suelo europeo y triunfar en el plano musical no se apartaría de la mente de Castro, que con el interés de enriquecer su comprensión de la cultura musical, emprende entonces el estudio del francés, alemán e italiano. A pesar de que la enseñanza musical en México había iniciado su proceso de institucionalización, los fundadores y maestros del Conservatorio Nacional de Música: el pianista Juan Salvatierra; el compositor Lauro Beristáin (1817-1916), discípulo de Melesio Morales; Julio Ituarte, discípulo de Tomás León; el cantante y pianista Agustín Balderas (1823-1876) y por supuesto Melesio Morales, aún basaban sus enseñanzas musicales en el lenguaje musical de los géneros italianos y sus expresiones románticas, especialmente de la ópera, que habían ya generado una gran afinidad no solo en los compositores, sino también en el gusto del público. Es oportuno recordar que dicha afinidad por la expresión italiana se gestó por la producción de funciones de ópera italiana y de sus autores más representativos: Gioachino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) y Giuseppe Verdi (1813-1901) entre los más programados. El predominio de la música italiana condujo a los maestros mencionados, a la defensa del estilo italiano, como la

concepción única del arte.⁹ Ejemplo de esta postura lo encontramos en Melesio Morales, quien habilmente asimiló la música de salón, pero sin el interés de su evolución. Esta postura del maestro hacía que los compositores más jóvenes advirtieran que se había convertido en retrógrado, conservador e incluso reaccionario, y de efecto nocivo para el progreso musical.¹⁰

Era necesario entonces la aparición de una nueva generación de músicos, con un bagaje ideológico distinto, interesados en descubrir y estudiar nuevas formas musicales y acercarse a otros lenguajes armónicos distintos relacionados con compositores franceses y alemanes, con la intención de que la música mexicana que se practicaba se emancipara de la tradición *salonesca* e italianizante. Estos nuevos jóvenes compositores habían de apropiarse de todos los “adelantos” técnicos y expresivos de la música tanto mexicana como europea.

Ricardo Castro, tenía desde joven un interés por la música más propositiva que llegaba de Europa ya que le abría nuevos horizontes a su formación y su creatividad; esta avidez por el conocimiento explica que, años más tarde formara con otros músicos un grupo para defender las nuevas ideas estéticas y formales. Surgió así, el *grupo de los seis* con el objeto de buscar y encontrar nuevas alternativas estilísticas respecto del estilo predominantemente italiano, el cual, como se explico anteriormente, era una tradición entre los maestros compositores, sobretudo en el ámbito de la ópera. Este grupo estaría formado por los siguientes músicos:

Ricardo Castro Herrera, Gustavo Ernesto Campa (1863-1934), Juan Hernández Acevedo (1862-1894) y Pablo Castellanos León (1860-1929). Los cuatro conservatorianos compartían la amistad de otro clan de tres músicos ajenos al Conservatorio: Felipe Villanueva (1862- 1893), Carlos J. Meneses (1864-1929) e Ignacio Quezadas (¿-?). El vínculo que nutría la amistad de los siete jóvenes

⁹ Ibid., Pág. 25.

¹⁰ Mayer Sierra, Otto. (1996) .Pág. 78.

músicos era su amor por lo francés. Su francofilia los hacía reunirse en un cuarto de la calle del Tompeate (hoy Isabel la Católica, entre Mesones y Regina), al cual llamaban pomposamente *Francia*, porque trasponiendo el umbral, cuanta persona lo hiciera debía hablar solamente en francés; allí se congregaban para leer a los poetas franceses de la época, cuyos versos anhelaban musicalizar de acuerdo con su prosodia, y para tocar en la intimidad las obras de los compositores románticos.¹¹

El desapego y su poco interés hacia las prácticas musicales italianizantes hicieron que Castro introdujera en el arte pianístico las características de la escritura concertante y pusiera su atención en compositores como: Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856) y Franz Liszt (1811-1886), que lo encaminaron a crear su música con estilo propio y desarrollar un repertorio musical más complejo, no para el divertimento “salonesco”, más bien, para ser escuchado y apreciado como un repertorio de concierto del nivel de los compositores europeos.

A los veintiún años de edad Castro era un joven de buena presencia y notable expresión de seriedad e inteligencia en su semblante¹², así como modesto y de carácter discreto, rasgos que lo distinguían y generaban el aprecio de su entorno, personalidad que ayudó, sin duda, a que Ricardo Castro Herrera realizara una carrera brillante tanto como pianista y compositor:

Su tipo y sus maneras revelan desde luego su temperamento artístico: es afable, muy afable, dulce, melancólico de una melancolía pensativa, honda; su palidez mate, la sonrisa calmada y fugitiva, que apenas si se detiene en la comisura de sus labios, la constante inclinación de la cabeza cuando habla: el largo mechón bruno cayéndole de lado, sobre la frente, a la Gorki, y su mirada a veces inquieta y luminosa, a veces nostálgica y honda, lo caracterizan, lo hacen personal. Habla

¹¹ Robles Cahero, José Antonio (julio-diciembre 2002) Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de El Imparcial. *Heterofonía*. Revista Musical. Número 136.

¹² El joven pianista duranguense D. Ricardo Castro. *Gacetilla*. Periódico oficial de Durango, 2 abril, 1985.

como mira, en unos momentos lentamente, quedamente, como deleitándose en silabear las ideas que se gestan en su cerebro y en otros con precipitación, con inquietud, atropellando los conceptos, como temeroso de que se pudiera perder la frescura de los coloridos de sus impresionismos, de que la robustez de sus pensamientos se debilitara; pero siempre sin subir de tono, siempre con su acento afable, comedido, trasuntador de altas bondades: habla, y sus manos, incansablemente, pero sin brusquedad, como si tejieran sutiles redes de ensueños, siguen sus palabras con una acción calmada y pintoresca.¹³

Como pianista comienza a tener una notable actividad artística propiamente desde el comienzo de sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, estudios que concluyó en 1883, y fue hasta 1884 y 1885 cuando empieza a consolidarse, primeramente como intérprete y, posteriormente, como compositor.

1.4 Intérprete

El primer acontecimiento de gran trascendencia en la carrera de intérprete de Ricardo Castro, fue su participación en la inauguración de la Biblioteca Nacional de México el 2 de Abril de 1884, en la cual estuvo presente Porfirio Díaz el Presidente de la Nación, acción que posteriormente le abriría las puertas para realizar estudios musicales en el viejo continente. Su primera actuación internacional fue en la Exposición Algodonera Internacional de Nueva Orleans, Estados Unidos con una gran aceptación por parte del público como informara la prensa local que lo llamo “el niño pianista”, en esa gira de conciertos también ofreció conciertos en las ciudades de Filadelfia, Washington y Nueva York, su actuación musical fue digna de ser mencionada y recordada.

Entre 1895 y 1896 participó en los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Mexicana, proyecto de gran relevancia en la vida musical de México

¹³ Aguilar F. Gustavo (enero-diciembre 2007) Entrevista con Ricardo Castro (*El Diario*, 13 de noviembre de 1906). *Heterofonía*. Revista Musical. Número 136-137.

desde su fundación en 1866 y que tenía entre sus actividades la difusión de intérpretes de música de cámara. Ricardo Castro tuvo en esos conciertos excelentes logros al dar cinco programas con piezas de los más importantes compositores del siglo XIX, tales como: L. V. Beethoven (1770-1827), R. Schumann (1810-1856), F. Schubert (1797-1928), P. I. Tchaikovsky (1840-1893), A. Rubinstein (1829-1894) y T. Leschetizky (1830-1915).

En 1900, Castro gozaba ya de un amplio prestigio entre el público de la capital de México. Quienes lo habían escuchado interpretar obras suyas y del repertorio europeo fueron fervorosamente cautivados, y expresaron los más acertados elogios del arte pianístico tanto por su técnica, bravura, delicadeza y finura. El 17 de febrero de ese mismo año ¹⁴ Castro fue nombrado catedrático de composición en el Conservatorio Nacional de Música, en sustitución de Gustavo E. Campa quien había sido comisionado para asistir a la exposición de París. En julio de 1901 fue nombrado profesor de la cátedra de Principio de Pedagogía aplicados a la Música a la cual renunció el 7 de Abril de 1902, para dedicarse a la preparación del repertorio de sus próximos conciertos.

La prensa de la época no fue ajena a las cualidades musicales del pianista-compositor, y ocupó un lugar decisivo en su proyección internacional como artista. A partir de la información hemerográfica es posible comprender el papel de la difusión periodística como factor que ayudó al surgimiento y consolidación de la música mexicana en el gusto del público. Con respecto a Castro, el Periódico “*El Imparcial*” es un claro ejemplo. A continuación se presentan solo algunas de las notas periodísticas (**Ver Anexo 1**), en las cuales se exaltó las actuaciones del pianista Ricardo Castro:

El héroe de anoche; RICARDO CASTRO. ACONTECIMIENTO ARTISTICO.

¹⁴ Ricardo Castro Herrera. (sábado 30 septiembre del 2017). *Grandes Músicos mexicanos*. Recuperado de <https://grandesmusicosmexicanos.blogspot.com/2017/09/ricardo-castro-herrera.html>

En su actuación en Sala Wagner, Ciudad de México. El concierto de anoche fue excepcional por su programa, por el público que llenó la Sala Wagner y por el soberbio desempeño de sus números, y tanto más excepcional cuanto que el maestro es mexicano y no hubo de recurrir al anuncio un al “humgoug” para alcanzar un triunfo de los que poco se registran en nuestros anales artísticos.

Después de su brillante recital, el Sr. Rafael Reyes Espíndola, director entusiasta del Periódico “*El Imparcial*”, hace un tentador ofrecimiento:

Nuestro ofrecimiento al Maestro Castro. Deseamos que el héroe de anoche dedique exclusivamente al estudio como los grandes virtuosos y para eso consignamos lo siguiente:

EL IMPARCIAL ofrece al Señor al señor Don 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 este tiempo prepare tres conciertos que se darán en condiciones convenidas en su oportunidad.¹⁵

Ricardo Castro aceptó dicho ofrecimiento con el compromiso poner su empeño y cumplir con el compromiso y las exigencias de los conciertos:

SR. DIRECTOR DE “EL IMPARCIAL”
PRESENTE
SR. DE MI ESTIMACIÓN

“ACEPTO, PUES, CON TODO GUSTO, LA PROPOSICION A QUE ME REFIERO, Y OFREZCO A VD, SR. DIRECTOR, EMPLEAR MI TIEMPO DE LA MEJOR MANERA POSIBLE PARA LLENAR EL OBJETO QUE “EL IMPARCIAL” SE HA PROPUESTO; Y AUNQUE SOY EL PRIMERO EN RECONOCER QUE NO POSEO LAS APTITUDES QUE EL ENTUSIASMO DE SU PERIODICO ME SUPONE, MI MAYOR SATISFACCION SERÁ DEJARLES AL FIN DE LA JORNADA, SI NO DEL TODO SATISFECHOS, PORQUE LO JUZGO DIFICIL. CUANDO MENOS CON LA SEGURIDAD DE QUE HE PUESTO TODO MI EMPEÑO Y DUEÑA VOLUNTAD DE CORRESPONDER DIGNAMENTE AL NOBLE PROPOSITO DE USTED”.

ME ES GRATO SUSBSCRIBIRM SUYO AFMO. AMIGO Y ATTO. S.S

¹⁵ Ricardo castro. El Héroe de anoche (sábado 8 junio de1901). *El Imparcial*. Pág. 1. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

RICARDO CASTRO.¹⁶

Para dicho evento, los señores Wagner y Levien, alemanes dueños de la conocida empresa editorial y tienda de música de la capital (fundada en 1851), pidieron a la famosa Casa Steinway de Nueva York que construyera un gran piano para la ocasión:

Conciertos de Ricardo Castro. Un gran piano.

Debemos dar las gracias más expresivas a los señores Wagner y Levien por el noble empeño que han mostrado para el mejor éxito de nuestro compatriota. Desde que tuvieron noticia de que se preparaban estas audiciones, pusieron en juego su valiosa influencia para que la casa Steinway de Nueva York, hiciera construir un gran piano, expresamente para esta ocasión.¹⁷

El primer concierto, fue considerado como un concierto sin precedente. El público asistente provenía en su mayoría de la clase social alta, se dio cita, agotando así, casi el total de las localidades. Al final, le otorgó merecida sanción de agradecimientos. El maestro tuvo que haber salido diez veces al ser aplaudido de manera tan insistente. Así lo describe la reseña del periódico “*El Imparcial*”:

El primer concierto de Ricardo Castro.

El éxito sobrepasó mucho al resultado que esperábamos.

Desde que el maestro Castro apareció en escena, fue recibido con nutridos y espontáneos aplausos; jamás el público estuvo tan dispuesto y más atento a las peripecias del programa. El Scherzo de Schubert y la Polonesa de Chopin, iniciaron su interés creciente y su ilimitado entusiasmo que se convirtió en ovación, concluida la difícilísima transcripción de la mazurca en Do mayor del mismo autor, hecha por Brassin. Fue el primer bis de la noche. Terminado el Vals Capricho de Strauss Phillip, última pieza de la primera parte, el maestro Castro, en medio de las

¹⁶ Nuestro ofrecimiento. (lunes 10 junio de 1901). *El Imparcial*. Tomo X MEXICO, Número 1724. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

¹⁷ Conciertos de Ricardo Castro. Un gran piano.(martes 24 junio de 1902), *El Imparcial*. Tomo XII, Méx. Número 2104. Pág. 1. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

aclamaciones, ocupó el piano de nuevo para ejecutar una deliciosa miniatura de Phillip, *En dannsant*. De la segunda parte merecieron los honores del *encore*, el Chant de Amour; La source enchantés, el Stacatto de Rubinstein y la Rapsodia húngara de Liszt número 10. Las piezas extra ejecutadas fueron el Scherzino de Castro y Mauri Vandage de Raúl Pugno. El trabajo del maestro Castro fue colosal...¹⁸

El segundo concierto fue considerado más significativo que el primero. El maestro Ricardo Castro Herrera, lleno de sus facultades y sus talentos, con sala llena por un público culto y tranquilo, por las opiniones de la prensa, se mostró al revelarse con sus dotes de virtuoso y esteta del piano, sobre todo por el programa de alto nivel que tocó. Así mostró la nota periodística, *El Imparcial*:

Segundo Concierto de Ricardo Castro. Otro Triunfo.

Los deliciosos *Preludios* de Chopin, dibujados, si vale el término, en sus inefables delicadezas; el estudio en Do menor desarrollado con aplomo, con seguridad, con la difícil facilidad que solo alcanza el dominio completo de la técnica la obscura transcripción de Chopin Brassin, repetida como *encore*, la melodiosa y elegancia *Barcarola* de Godard, la *Marcha de los Enanos*, de Grieg magistral como factura y magistralmente ejecutada...¹⁹

En el tercer y último concierto, Ricardo Castro fue aclamado como una “gloria mexicana” y fue ovacionado por los méritos demostrados de todas las palestras, y es comparado con artistas como Eugene D’ Albert. Su antiguo maestro, Melesio Morales le dirigió unas palabras y le entregó la *Tetralogía* de Wagner en nombre de los maestros del Conservatorio. El Ateneo Mexicano le ofreció un laurel

¹⁸ El primer concierto de Ricardo Castro. (sábado 28 de junio de 1902). *El Imparcial*. Tomo XII, México. Núm: 210, pág.1. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

¹⁹ Segundo Concierto. (sábado 5 julio de 1902) *El Imparcial*. Tomo XII, Méx, Núm: 2115 pág. 1. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

y un diploma, y los alumnos del Conservatorio le impusieron una corona. Castro mostró ser un artista consumado, digno hijo de la Patria:

El último concierto (Tercer Concierto) de Ricardo Castro.

Nunca se vio en Renacimiento pleno de bote en bote, pleno de intelectualidad y de buen gusto como en el último recital del maestro Castro: pleno para llevar a cabo una grande obra y hacer un inmenso bien, no solamente al virtuoso delirantemente aplaudido, sino a la Patria, a todos los artistas de la Patria, demostrándoles que si vale el sacrificar la vida en el estudio; que si hay altos quilates para apreciar el mérito, que si hay coronas de triunfo para el que luchando las merece. Y el maestro Castro ha demostrado ser digno de la que orgulloso ostenta: su mérito estaba bien probado, no necesitaba del programa de anoche para evidenciarlo, sin embargo; quiso hacer un resumen de sus excelencias: delicado al decir que Chopin, que mereció los honores del bis; intencionado con el arlequín de Chaminade; ático, dibujando finamente el Minueto encantado de Mutrón; colosal en estudio de McDowell cuyo encore como *tour de forcé*, fue una difícilísima Rapsodia de Liszt... El cuerpo docente del Conservatorio Nacional de Música y de la casa Wagner y Levien, ofrecían presentes coronas al maestro...

El maestro Melesio Morales, expresó: El cuerpo docente del Conservatorio Nacional de Música, de ese establecimiento donde recibió usted su educación musical, educación pura netamente mexicana, sin mezcla de escuela ajena, sensible a los triunfos clamorosos, que usted va conquistando, está verdaderamente orgulloso de ver a uno de sus alumnos convertido en artista excelso, que al desplegar sus velos a las esferas donde solo brillan los virtuosos de primera magnitud, eleva a tanta altura el nombre de nuestro plantel de enseñanza a la vez que el del arte patrio.

Como momento culminante de esta velada tuvo lugar cuando el poeta Amado Nervo dio lectura a una carta de Justo Sierra, subsecretario de Instrucción Pública, con un mensaje del presidente Porfirio Díaz:

Querido Maestro:

El señor Presidente de la República, que tiene en alta estima los méritos de Ud. Y su exquisito talento musical, me autoriza para hacerle saber de su deseo de que vaya Ud. a Europa por cuenta de la Nación, para coronar sus estudios trabajando con los mejores maestros del arte que Ud. con tanta modestia como distinción cultiva.

Yo añado a la cordial satisfacción de anunciarle esta buena nueva, mis plausos por sus triunfos y mis votos por su gloria.

Su amigo y admirador. Justo Sierra.²⁰

El ahora conocido y destacado pianista Ricardo Castro había triunfado en la capital, y se sucedían las solicitudes y requerimientos de sus conciertos en otras ciudades del interior de la República Mexicana. Para muestra de sus triunfos en el interior de la República, podemos señalar los siguientes títulos de notas publicadas por el periódico *El Imparcial*: Ricardo Castro, el Primer Concierto en Zacatecas,²¹ Ricardo Castro, el Segundo Concierto en Zacatecas,²² así como las notas referidas al Maestro relacionadas con su actuación en San Luis Potosí y su gira de conciertos por Guadalajara, Guanajuato, Morelia y Toluca.²³

En síntesis, el maestro Castro se despide dignamente del público mexicano como pianista sobresaliente, seguro de sí mismo y seguro de la buena voluntad del auditorio y de un discreto criterio de sus admiradores, en sus recitales era el virtuoso en la plenitud de su talento y de sus facultades. Así lo señala en una nota periodística llamada “*Despedida del Maestro Ricardo Castro*”, en el periódico *El*

²⁰ El último concierto de Ricardo Castro. (sábado 12 julio de 1902). *El Imparcial*. Diario de la Mañana. Tomo XII Méx. Núm., 2122. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

²¹ Ricardo Castro en Zacatecas el primer concierto (lunes 28 julio de 1902) *El imparcial*. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

²² Ricardo Castro. El segundo concierto en Zacatecas (miércoles 30 julio de 1902) *El Imparcial. Diario de la mañana*. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

²³ El maestro Castro en San Luis Potosí. (viernes 19 de septiembre de 1902). *El Imparcial*. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

Imparcial.²⁴ El maestro había demostrado estar preparado para emprender su tan anhelado viaje al viejo continente: Europa.

Ricardo Castro, parte de la ciudad de México el 10 de diciembre de 1902 rumbo a Veracruz, para embarcarse a París, considerada entonces como la capital del arte. Una vez llegado a su destino en enero de 1903, empezó a estudiar con la famosa pianista venezolana María Teresa Carreño, (1853-1917)²⁵ con el ánimo de perfeccionarse como concertista de piano.²⁶ De acuerdo con las notas de los periódicos, el 6 de abril de 1903, debuta en París en la Sala Erard.²⁷ Sus interpretaciones fueron muy gustadas al igual que sus composiciones y algunos editores le comunican su interés por la publicación de una selección de sus obras. También el periódico, que era su favorecedor en México, publica notas elogiosas.

En esa audición que fue a precio alto, Castro tuvo casa llena, felicitaciones y grandes aplausos, tanto por su ejecución como por sus composiciones. De esa audición se ocuparon casi todos los periódicos de París y todas las revistas musicales: como *Le Journal* (abril 8), *Le Figaro* (abril 9), *Le Guide Musical* (abril 12), *Le Menestrel* (abril 12) y *Le Monde Musical* (abril 15), mismas que fueron traducidas, extractadas y editadas por *El Imparcial*:

RICARDO CASTRO EN PARÍS. Primeros triunfos del artista en Europa.

Le Journal. París 08 de Abril de 1903.

Ayer en la Sala Erard, asistimos a un interesantísimo recital de piano, dado por Ricardo Castro, profesor del conservatorio de México. Desde los primeros compases de la sonata Op.31 de Beethoven, pudimos comprobar que es merecida la gran reputación de que goza este artista, pues; fraseó a Beethoven, Bach y Chopin con seducción y gusto, se mostró elegante y brillante en diversos trozos modernos y nos proporcionó un vivo placer al ejecutar algunas de sus propias obras: Minuetto, Vals Bluettes y Canto de amor, que tienen inspiración francesa y distinguida.²⁸

²⁴ Despedida del maestro Ricardo Castro. (8 de diciembre de 1902). *El Imparcial*. Tomo XIII, México – Número 2269, Pág. 2. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

²⁵ María Teresa Carreño, Pianista y compositora venezolana nacida en 1853, fue considerada niña prodigio.

²⁶ Romero, Jesús C. Ricardo Castro. Sus efemérides biográficas. Durango, Ediciones Andamios, 1956, Pág. 40.

²⁷ Es una sala de conciertos, situada al número 13 de la rue du Mail. En París.

²⁸ El último concierto. (8 de mayo de 1903). *El Imparcial*. Tomo XIV. Méx, Núm. 2422 Pág. 1. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

Castro había triunfado como pianista, ahora tocaba el momento mostrarse como el compositor que desde su formación en México, cultivaba con gran talento.

1.5 Compositor

Ricardo Castro Herrera como compositor fue muy destacado y sus obras infieren que incursionó en casi todos los géneros musicales que abarcan obras para piano solo (fantasías, valeses, danzas, minuetos, transcripciones de ópera, caprichos, mazurkas, romanzas, preludios, tarantellas, suites, etc), obras para dos pianos, obras para instrumento solista y orquesta, obras para canto y piano, obras para canto y orquesta, música de cámara, obra orquestal y arreglos para cuarteto de cuerdas.

Al regreso de sus giras de conciertos por ciudades de Estados Unidos, se dedicó a la enseñanza del piano, ya gozaba de cierta fama y como compositor daba los primeros pasos firmes al componer su primera *sinfonía* y el concierto para violonchelo y orquesta en Do menor, que es una notable por su toque romántico. Su ópera *Atzimba*, obra escrita sobre un libreto histórico nacionalista, la cual se estrenó en 1900 con notable éxito. El *Concierto para Piano y Orquesta Op. 22* compuesto en 1904, está considerado como el primer escrito por un compositor en América Latina. Su estilo está influenciado por la música europea de finales del romanticismo.

De las muchas de sus composiciones para piano podemos anunciar: *Rigoletto Op. 1*, *Amor Filial Op. 4*, *Alegría del corazón*, *Aires Nacionales Mexicanos Op. 10*, *Clotilde Op. 4*, *Norma Op. 8*, *Vals Capricho Op. 1*, *Atzimba* para piano solo, *Seis preludios para piano Op. 15*, *Suite para piano Op. 18*, *Cuatro Danzas en dos cuadernos*, *Improvisaciones Op. 18*, *Dos Impromptus Op. 28*, *Vals Caressante Op. 43*, *Tema Variado Op. 47*, y *Cinco Valses ligeros*.

Las obras para dos pianos son el *Concierto para Piano y Orquesta Op. 22*. El *Vals Capricho Op. 2 para Piano y Orquesta*, el *Concierto para Piano y Orquesta*

Op. 22, el *Concierto para Violonchelo con acompañamiento de orquesta Op. 22*, *Romanza para Violín y Orquesta Op. 21*, destacan como obras para instrumento solista y orquesta.

Sus obras para canto y piano son: *Son Image Op. 40*, *No me Caso Danza, Ave Verum* con acompañamiento de piano y orquesta *Op. 4*, *Cinq Chansons pour une voix avec piano* y *Overture Postume*.

Música de Cámara: *Melodía en Sol mayor para violín y piano Op. 17*, *Cuarteto en do sostenido para viola y violonchelo Op. 21*, *Melodie para violon avec accompagnement de piano Op. 35*.

Obra Orquestal: *Primera Sinfonía en Do menor Op. 33* y *Othiona Op. 55*. Y como obras de Teatro Lírico sobresalen, *Atzimba*, *La legende de Rudel Op. 27*. Y sus arreglos: *Marcha a Concert Symphonique Op. 102*, *Hidalgo*, *Himno Sinfónico* de Gustavo E. Campa.

En Europa, para fines de abril de 1903, Castro se presentaba como compositor ante el exigente público de París en los Conciertos Le Rey. En la Sala Humbert de Romans los parisinos escucharon fragmentos de la ópera *Atzimba* (*Intermezzo* y *Danza Sagrada*), la *Pequeña marcha militar*, su *Himno a Vasco de Gama* y el *Vals Capricho Op.2* (versión para orquesta con Ricardo Castro al piano) en la Sala Humbert de Romans. Así lo demuestran algunas de las reseñas de periódicos parisienses que *El Imparcial* reprodujo con la siguiente nota:

LOS NUEVOS TRIUNFOS DE RICARDO CASTRO. Su música Orquestal.

“*La Guia Musical* de París, correspondiente al 5 de mayo:

El domingo 26 de Abril en la sala de conciertos Le Rey, ejecutó algunas de sus obras el señor Ricardo Castro, profesor del Conservatorio de México.

Los trozos ejecutados por el señor Castro fueron una Pequeña Marcha, en la que el autor parece haber seguido el estilo de Meyerbeer; dos fragmentos de la ópera *Atzimba*, de los cuales uno, el *Intermezzo*, nos parece que contiene temas de un

primoroso sentimiento melódico; en cuanto al segundo, la ejecución de la orquesta no fue tan buena que nos permita exponer un juicio equitativo a cerca de dicha página. Sin embargo, ella denota bastante habilidad de escritura en el compositor.

El Echo de París:

En el último concierto Le Rey, el mayor éxito se lo conquistó el señor Ricardo Castro, compositor mexicano. Muy digno de especial mención nos parece, entre los dos fragmentos ejecutados, *el Intermezzo de Atzimba* y el *Vals Capricho* en los cuales, el señor Castro; se revela como un virtuoso de primer orden. Fueron notables en ese concierto el Minueto y la Arpía Domesticada del maestro Le Rey, que fueron repetidos a petición del público.

El Correo de París:

Hace muy poco tiempo que el artista mexicano se encuentra en París, y ya el inteligente público francés ha tenido ocasión de sancionar sus méritos. Su primer concierto dado el 6 del corriente en la elegante Sala Erard, en la que se dio cita un público escogido en que figuraban muchos artistas notables. Fue para el Sr, Castro un triunfo tan colosal y espontáneo, como merecida fue la ovación que se le tributó. Esto indica que el público mexicano no se engañó ni se dejó guiar del amor patrio, al juzgar a su ilustre compatriota.

Le echo de París, Le Figaro, Le Journal

Ricardo Castro es considerado como un Artista Eminente, digno de la gran reputación de que disfruta y emiten juicios altamente favorables considerándolo como un gran pianista y un compositor de altos vuelos, clásicamente correcto y genialmente inspirado.²⁹

La beca del gobierno porfirista otorgada al compositor, abarcó los años 1903 a 1906 permitió su estancia en Europa y permitió a Castro a recorrer ciudades europeas donde se perfeccionaba como pianista. Impartió cursos, conferencias y conciertos en diversos conservatorios tales como: París, Roma, Milán, Bruselas y

²⁹ . Nota periodística de Ricardo Castro. (miércoles 5 junio de 1903). *El imparcial*. Tomo XIV Méx, Núm: 2459. Pág., 2. Recuperado de <http://www.hndm.unam.mx/>

Leipzig. Regresó a México el 8 de octubre de 1906 y el 1 de Enero del siguiente año fue nombrado director interino del Conservatorio Nacional de Música. Por desgracia, no alcanzó a aplicar las enseñanzas y experiencia musical aprendidas en Europa, pues murió repentinamente víctima de una pulmonía el 28 de noviembre de 1907.

CAPÍTULO II

TRES VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX

2.1 Antecedentes históricos del vals.

Históricamente hablando las fuentes documentales señalan que el vals tiene sus inicios en Viena con el baile llamado *Nachtanz*.³⁰ El nombre de este baile deriva de la palabra alemana *walzen*, que a su vez se originó del latín *volveré* y se refiere al movimiento de rotación, debido a los giros que durante el baile realizan las parejas.

La revista National Geographic en su artículo “*El vals y el escándalo del baile agarrado*”³¹ brinda un panorama general a cerca de este género:

El vals surgió a finales del siglo XVIII como un baile atrevido e “inmoral”, hasta que la alta sociedad lo convirtió en un signo de distinción. En 1833, un manual británico de buenos modales recomendaba que solo danzaran las mujeres casadas, ya que era “un baile demasiado inmoral para ser bailado por señoritas”, pero con el paso del tiempo el vals se convirtió en un baile de salón con características propias de elegancia, tempo vivo y bellos temas musicales. Poco o nada tenía que ver con los movimientos estudiados del minué o la contradanza. El vals permitía a las parejas entrelazarse libremente y conquistar en cada uno de sus vertiginosos giros una absoluta sensación de libertad.

En el siglo XIX, el vals se popularizó en los salones de bailes en Europa con los compositores Johann Strauss (1804-1849), Josef Lanner (1801-1843) y Johann Strauss hijo (1825-1899), estos tres compositores transformaron una simple danza campesina en obras plenas de brío y musicalidad destinadas a un público mucho más sofisticado. Lo mismo cabe decir de los valeses del alemán Carl María von Weber (1786-1826), del polaco Frédéric Chopin (1810-1849) y del ruso Piotr I.

³⁰ Casas Figueroa, María Victoria. *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960) ecos de la historia musical bugueña*. Universidad del Valle. Cali, Colombia, 2014.

³¹ Queralt del Hierro, María del Pilar. “El Vals y el escándalo del “baile agarrado” en *Historia National Geographic*, España, 2018. Pág. 1

Tchaikovsky (1840-1893). A mediados del siglo XIX, el vals ya era el rey absoluto de los salones de la clase alta.³² El vals puede enmarcarse en un compás de $\frac{3}{4}$ y rítmicamente puede ser expresado a través del siguiente esquema:



Ilustración 1 Esquema rítmico del Vals.

Su discurso musical es tonal y de manera general, se desarrolla en periodos de dieciséis compases con el siguiente esquema formal:

Introducción	Vals No. 1	Vals No. 2	Vals No. 3	Citas de introd	Vals No. 1	Coda (final) Optativo
--------------	------------	------------	------------	--------------------	------------	--------------------------

Ilustración 2 Estructura formal del Vals.

2.2. El vals en México

Finalmente, el vals se extendió hacia el nuevo continente, hasta llegar a nuestro país, para cumplir así, un papel de gran importancia en la sociedad, como género musicalailable y dominante en los salones familiares de las casas solariegas, los “palacios patricios”, en los kioscos de las plazas principales.³³

Yolanda Moreno Rivas (1937-1994), pianista, pedagoga mexicana e investigadora especializada en historia de la música mexicana, comenta:

³² *Ibíd.*, Pág. 2.

³³ Meza Sandoval, Gerardo E. (2007). EL VALS EN CENTROAMÉRICA *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. VIII, núm. 14, Págs. 169-180 Universidad de Costa Rica Ciudad Universitaria Carlos Monge Alfaro, Costa Rica.

Desde comienzos de siglo, el vals; como forma musical, fue introducido en nuestro país a partir de 1815 por bandas de música europeas, convirtiéndose posteriormente; en una de las formas más socorridas por parte de los compositores durante varias generaciones.³⁴

Sin lugar a dudas, a partir de diversas investigaciones y a pesar de que se le ubica dentro de los gustos de la “aristocracia” porfiriana, el vals fue uno de los géneros musicales más populares durante casi todo el siglo XIX y principios del XX. Lo cierto es que desde que llegó a nuestro país proveniente de Europa, causó furor y arraigo entre diferentes sectores de la población mexicana que, para bailarlo, requerían de habilidades y destrezas. La investigadora Yael Bitrán Goren³⁵, nos da una descripción certera a cerca de este género musical:

Esta contagiosa danza en compás de $\frac{3}{4}$ se popularizó en Viena en las últimas décadas del siglo XVIII y se expandió con rapidez por toda Europa. El vals se compone por lo general de una sección introductoria, para luego pasar al vals propiamente dicho. La introducción servía para que las parejas se dirigieran a la pista de baile y esperaran allí. Las secciones del vals se repiten y normalmente hay un Da Capo al Fine, que en términos prácticos duplicaba en tempo de la ejecución y diversión para los asistentes. La melodía estaba frecuentemente reforzada en octavas, un efecto que permitía aumentar el volumen sonoro del piano, lo cual era importante en una sala de dimensiones amplias, de modo que los bailarines más lejanos escucharan claramente. El vals podía ser lento y majestuoso, romántico, sensual o rápido y juguetón. Era un género que se prestaba para inventiva de sus creadores.³⁶

En nuestro país, la música de salón estableció los ritmos de moda. Entre los géneros más populares estaban el vals, la polka, el chotis y la polka mazurka, pero el más gustado, con mucho, en las décadas de los años entre 1840 y 1850 fue el vals. Sin embargo, en su primera etapa fue considerado “inmoral” debido al baile de

³⁴ Moreno Rivas, Yolanda. (1997) Historia ilustrada de la música popular mexicana. Ed. Promexa. Méx.. Pág.7.

³⁵ Yael Bitrán Goren, (1965). Es historiadora, traductora y musicóloga chilena, nacionalizada mexicana.

³⁶ Yael Bitrán, Goren. (2010). La música en las casas en las primeras décadas del México independiente. ... Y la música se volvió mexicana. Testimonio musical de México. Núm. 51. INAH. Méx. (CENIDIM, IMBA, CONACULTA) Pág. 57

parejas abrazadas o enlazadas y a pesar de las admoniciones, el vals se difundió en los salones mexicanos de todas las clases sociales con un éxito inigualable. Posteriormente, el vals se practicó con gran aceptación hasta llegar a ser del dominio y gusto popular y alcanzó su máximo esplendor en la época del porfiriato (1876-1911).³⁷ En este período el vals se identificó plenamente con el gusto popular ya que compositores mexicanos crearon una gran cantidad de piezas de ese género.

José Ángel Barquet, en su tesis *La tradición del piano en México primer ciclo de vida (1786-1877)* menciona, que la producción mexicana para piano de los compositores del siglo diecinueve no solo incluía valeses, sino también, hubo formas musicales como: cuadrillas, tarantelas, seguidillas, cuadrillas, caprichos, danzas, elegías, jarabes, mazurkas, nocturnos, estudios, romanzas, chotis, elegías, fantasías, gavotas, hojas de álbum, oberturas, berceux, polonesas, pasos dobles, valeses, scherzos y formas libres.³⁸ Pese a todas estas formas mencionadas, fue el vals el que se popularizó y difundió como forma musical predilecta.

Gracias al proceso de fuerte arraigo del piano en México el vals trascendió, primeramente como baile de salón el cual estaba más enfocado al disfrute de la celebración, al entretenimiento y a la socialización; en este sentido, los primeros valeses que fueron propuestos por compositores ondearon en lenguajes y formas sin complicaciones, se podría decir que eran composiciones *amateur* que no pretendían alcanzar un desarrollo de estilo musical individual. De ese grupo de compositores podemos mencionar a: José A. Gómez y Olguín³⁹, Felipe Larios⁴⁰, Aniceto Ortega⁴¹, generación de pianistas que nacieron en la primera mitad del siglo XIX.

³⁷ Moreno Rivas Yolanda. (1995). Historia de la música popular mexicana. Alianza Editorial Mexicana, Méx. Págs.15-16.

³⁸ Barquet Kfuri, José Ángel. (2014). La tradición del piano en México primer ciclo de vida (1786-1877). Tesis UNAM. Págs. 166 – 215.

³⁹ José Antonio Gómez y Olguín, compositor mexicano y difusor musical y autor del Instructor filarmónico (periódico musical semanal), junto a Aniceto Ortega y Tomás León, fundó la Sociedad Filarmónica Mexicana, institución que daría paso al Conservatorio Nacional.

⁴⁰ Felipe Larios, fue un estacado pianista y pedagogo musical.

⁴¹ Aniceto Ortega. Prestigiado pianista y compositor en el siglo XIX.

En la medida que el vals se instauró en el gusto total de la sociedad burguesa en la segunda mitad del siglo XIX y que los compositores ya habían adquirido una formación más sólida, sus composiciones mostraba, cada vez más, un estilo más estructurado y propio. Es decir, las características rítmicas, motívicas, armónicas y formales del vals europeo, fueron incorporadas por nuestros compositores como una estructura a partir de la cual exponer su imaginación musical dejándonos un gran legado de valeses mexicanos (**Ver Anexo 2**).

Para el último cuarto del siglo decimonónico los compositores: Juventino Rosas (1868-1894), Felipe Villanueva (1862-1893) y Ricardo Castro Herrera (1864-1907), pertenecientes a la generación de pianistas nacidos en la segunda mitad del siglo XIX, habían adoptado el vals para expresar sus imaginación y habilidades compositivas y, de esta manera, crearon el vals de concierto, con características más virtuosas y por tanto, demandantes de gran desenvolvimiento técnico en el instrumento por parte del intérprete quien tiene que estar calificado en estudios pianísticos para poder interpretarlos. Las obras de este período han sobrepasado las habilidades del pianista aficionado y hacen necesaria la intervención de un intérprete profesional para poder ser interpretadas ya que son complejas y con un mayor desarrollo técnico, armónico, melódico y estructural. Fueron estos los compositores quienes se colocaron a la vanguardia como expositores de esta forma musical, tanto por el tratamiento armónico, melódico como formal que le dieron a sus obras. *El Vals Capricho* 1893, de Ricardo Castro, junto con el *Vals Sobre las Olas*, 1887, de Juventino Rosas y el *Vals Poético*, 1888, de Felipe Villanueva configuran el conjunto de valeses cuyo éxito, en cuanto al gusto del público y predilección de los intérpretes, les ha significado su trascendencia y permanencia en la cultura musical mexicana, por su belleza y por el carácter romántico implícito en cada uno de ellos. Estas obras no son valeses para la tertulia, sino que ya tienen la intención artística para ser escuchados y apreciados como música de concierto.

2.3 El Vals Capricho y otros vales de la época

Dentro del conjunto de vales mexicano, podemos destacar que es el *Vals Capricho* de Ricardo Castro, una de las obras que ha sido más difundidas y una de las más interpretada durante el siglo XX por parte de pianistas tanto mexicanos como extranjeros y que le han dado fama y renombre internacional al compositor. De escritura original, con influencia de vales europeos de compositores como Frédéric Chopin (1810-1849), pero con sabor indiscutiblemente nacional, el Vals Capricho junto con el resto de su obra, reflejan el ambiente musical de principios del XX, en la época del Porfiriato.

Sobre el Vals Capricho, Armando Merino⁴² pianista mexicano e intérprete de los vales de Castro, sostiene que:

Ricardo Castro explotó los recursos sonoros y técnicos del piano de una manera en la que no lo había hecho hasta entonces ninguno de sus colegas mexicanos, quienes tampoco utilizaron de forma tan atrevida el cromatismo, ni fueron tan audaces en el empleo de un virtuosismo a la vez intrépido, delicado y fino.⁴³

Es por ello que el *Vals Capricho*, con características de gran virtuosismo pianístico, representa el parte aguas de la composición pianística de la música de salón hacia la música de concierto, debido a la belleza musical en sus temas, al nivel técnico e interpretativo que se requiere y también por el hecho de que esta obra fue concebida como propia del ámbito del concierto y para ser ejecutado por un pianista profesional.

El *Vals Capricho Op.1*, tema de este trabajo de investigación, habla por sí solo, como una obra destacada por su forma y desarrollo armónico y melódico con grandes contrastes respecto del repertorio del género y, como se dijo anteriormente,

⁴² Armando Merino —profesor de tiempo completo en la Facultad de Música de la UNAM y miembro del grupo de Concertistas de Bellas Artes— ha sido un arduo investigador e intérprete de la obra de Ricardo Castro.

⁴³ Música en México. (30 Noviembre 2016). La Belle Époque: El México de Ricardo Castro. Música en México. Recuperado de <https://musicaenmexico.com.mx/cartelera/armando-merino>

de la música de salón. Ahora bien, es necesario resaltar los elementos constitutivos sobresalientes e innovadores que lo caracterizan y hacen de él una obra singular, para ello realizaremos a continuación el contraste del citado vals con algunos de los valeses de compositores herederos y cultivadores de esta forma musical, contraste que se centrará en un análisis estructural general de las siguientes obras *Vals de la Aurora* de José Antonio Gómez y Olguín; *Vals Sobre las Olas* de Juventino Rosas, obra representativa de la música de salón y el *Vals Poético* de Felipe Villanueva Gutiérrez.

El Vals de la Aurora

El *Vals de la Aurora*⁴⁴, es una obra de escritura sencilla y poco desarrollo melódico y armónico, en la tonalidad de **E_b** y encuadrada un compás de 3/8. En la introducción (Ilustración 3), su compositor José Antonio Gómez y Olguín considera solamente cuatro compases de duración y un solo motivo rítmico-armónico sobre el acorde de tónica, cuya propósito es anunciar la presencia del interprete pianista, o bien, como preparación de los bailarines que deben estar listos y dispuestos a hacer su demostración en el espacio del salón.

Compás de 3/8 poco usual en los valeses de esa época.

Tonalidad E_b →

Melodía y ritmo reiterativos repetidos en ambas manos

Ilustración 3. Introducción. Vals de La Aurora. Autor: José A. Gómez y Olguín.

⁴⁴ Zavala Soto, Rosa Cristina, (2009). Notas al Programa: INSTRUCTOR FILARMÓNICO, PERIÓDICO SEMANARIO MUSICAL MUSICAL. Tesis UNAM.

El tema A del Vals de la Aurora (Ilustración 4), muestra una secuencia melódica de grados conjuntos de manera ascendente con un punto clímax en la nota La7 que resuelve a través de una brillante escala descendente para terminar en el primer grado tonal, en este caso la nota Mi \flat . La secuencia armónica es propia del clasismo musical: I, IV, V, I.

Motivo ascendente por grados conjuntos

Nota clímax

Descenso por grados conjuntos

I IV V I

The image shows a musical score for Theme A. The top staff is a melodic line with an ascending scale of eighth notes, followed by a descending scale. A red circle highlights the peak note, labeled 'Nota clímax'. Green arrows point to the ascending and descending parts, labeled 'Motivo ascendente por grados conjuntos' and 'Descenso por grados conjuntos' respectively. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords labeled I, IV, V, and I.

Ilustración 4. Tema A. Vals de la Aurora. Autor: José A. Gómez y Olguín.

El tema B, en el V grado del centro tonal presenta un tema contrastante, todo desarrollado, en región de dominante (Ilustración 5).

Tema B, presenta un tema contrastante en región de dominante.

V V V

The image shows a musical score for Theme B. A red arrow points to the beginning of the theme, which is in the dominant region. The score consists of two staves, with the top staff being the melody and the bottom staff being the accompaniment. The harmonic progression is indicated by 'V V V' below the bottom staff.

Ilustración 5. Tema B. Vals de la Aurora. Autor: José A. Gómez y Olguín.

El tema C, presenta nuevo material temático con referencias del vals A en la región tonal del IV grado (Ilustración 6).



Ilustración 6. Tema C. Vals de la Aurora. José A. Gómez y Olguín.

La fórmula armónica usada por el autor en el Vals de la Aurora es la utilizada en el clasicismo musical: I, IV, V y I y con la estructura tradicional ABACA; este vals nos remonta a las primeras obras compuestas en el México decimonónico las cuales se crean alrededor de 1845, representadas por compositores que, a partir de ciertos ejemplos del vals europeo, suscriben valeses de corta duración y de escaso desarrollo armónico y melódico, sin embargo, estos valeses fueron la base de lo que posteriormente sería el repertorio de compositores modernos más destacados. Al abordar este vals, el intérprete de piano debe tomar en cuenta que es una obra realizada bajo la estética de la música del clasicismo y por tanto el toque debe ser claro, dedos activos y con poco pedal. Se requiere de una amplia comprensión del estilo musical por parte del ejecutante al piano.

El Vals Sobre las Olas

El compositor Juventino Rosas, fue considerado un gran melodista, su *Vals Sobre las Olas* exalta la belleza de la melodía y propone un desarrollo más extendido de la forma. Escrito en la tonalidad de Sol mayor, propone una introducción en tempo *Larghetto* (Ilustración 6), con una intención profunda y misteriosa en compás de 4/4 que anuncia, paulatinamente a través de una corta

cadencia, el inicio del vals. La pequeña introducción, con duración de 7 compases, tiene una variación dinámica extensa que va desde el *pp* de los primeros tres compases, al *ff* súbito con un trémolo en la mano izquierda que evoca a los timbales de la orquesta y al movimiento de la olas por su movimiento cadencial, elementos que podrían ser considerados propios del vals de salón, los cuales, cómo se mencionó anteriormente, representan el tiempo de preparación para las parejas de baile.



Ilustración 7. Introducción. Vals Sobre las Olas⁴⁵. Autor: Juventino Rosas.

Con un motivo rítmico-armónico y en el compás en $\frac{3}{4}$ da paso al primero de los temas que propone tanto en el vals 1 y el vals 2 de esta famosa obra. En el tema primero del Vals 1, priman el *legatto* con la inclusión de esporádicos acentos naturales en el primer tiempo de cada compás que subrayan las intenciones melódicas y armónicas sin mayores sobresaltos, ya que la dirección de la melodía sucede en un fluir ascendente y descendente de pocos saltos. La primera bella frase sucede en la tónica para continuar en el quinto grado en la segunda frase, posteriormente, la resuelve doblando ambas frases en octavas para crear un efecto orquestal de mucho colorido melódico y pastosidad armónica de manera netamente vertical, es decir, con solo el acorde y el bajo acompañando la melodía (Ilustración 8)

⁴⁵ VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX Para piano Vol. 1. (1991). EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA A.C. México.

Es la belleza de la melodía lo que propone este vals.

Vals 1 Sobre las Olas

Ilustración 8. Vals 1. Tema A. Vals Sobre las Olas. Autor: Juventino Rosas.

Al observar el Vals 2, que se enmarca inmediatamente en la tonalidad de Mi mayor, en idea de melodía sincopada y acompañamiento de acordes de tónica y dominante, con preferencia por los registros medio-agudo y medio-grave del instrumento. En esta sección, se mantiene una relación de funciones I - V (tónica y dominante) y de igual manera, el uso de dominantes secundarias, guardando la relación de círculo de quintas (Ilustración 9).

Importancia de la síncopa como parte de la interpretación.

Ilustración 9. Tema del Vals 2. Vals Sobre las Olas. Autor Juventino Rosas

El *Vals Sobre las Olas* concluye con la repetición del vals 1 y con una pequeña coda de expresión majestuosa que recalca la tonalidad inicial. Los recursos técnicos y musicales para tocar este vals son netamente interpretativos, derivados de las concepciones del contexto romántico de la música de salón; su interpretación demanda la conducción de las melodías y el toque de acordes con igualdad en las voces. Para imprimir expresividad a las melodías es necesario utilizar el toque *legatto* el cual consiste en transferir el peso, en la articulación de los dedos, de una tecla a otra de manera fluida, resaltando la importancia y la belleza de las frases musicales, sin embargo, para su interpretación, este vals no exige una técnica pianística de alto nivel.

Vals Poético

El *Vals Poético*⁴⁶ de Felipe Villanueva tiene la forma A-B-A' y una breve Coda. Escrito en tonalidad de Sol \flat , muy poco usada en el género y en la época, presenta recursos melódicos y armónicos mucho más elaborados e interesantes en comparación con los dos anteriores vales aquí analizados. En la sección A, con la indicación de *Movimento moderato*, el compositor omite la introducción para abrir el vals con una bella melodía la cual debe ser notoriamente cantada, con un *legatto espressivo*, por la mano izquierda. Es en este vals, el compositor hace resaltar la voz cantante en el registro del tenor, dando partes acompañantes a la voz soprano recurso que resulta innovador. (Ilustración 10).

The image shows a musical score for the beginning of 'Vals Poético'. It features a single staff in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the left hand, starting with a quarter note G2, followed by a series of eighth notes: A2, B-flat2, C3, D3, E-flat3, F3, G3, A3, B-flat3, C4. A red arrow points to the first note, G2. Above the staff, the instruction 'cantando bene' is written in italics, followed by a dynamic marking 'p'. A slur covers the entire melodic line. Below the staff, there are harmonic markings: a vertical line 'I' under the first measure, 'V/V' under the fifth measure, an asterisk '*' under the sixth measure, and 'V' under the seventh measure. The piece concludes with a final chord in the eighth measure.

Melodía cantante en la voz del Tenor.

Ilustración 10 Sección A. Vals Poético. Autor: Felipe Villanueva.

⁴⁶ VALS POÉTICO Para piano. Felipe Villanueva. WAGNER Y LEVIEN SUCS. México.

Al llegar a la sección B, con indicación de *sf con grande espressione*, el compositor recurre a una modulación previa y pasa a la tonalidad de E \flat . Sección que debe tocarse de manera general, un poco más lento respecto de la primera sección, e igualmente, en primer plano, resaltar la melodía bien cantada en la ahora, parte de la contralto (Ilustración 11). La parte media de la sección B (Ilustración 11-a), debe tocarse con expresión apasionada para destacar la melodía octavada y el bajo con profundidad, haciendo énfasis en la dirección dinámica del matiz *p* para alcanzar el contraste con *ff*, como punto álgido de clímax musical. Esta sección termina con una melodía que desciende a través de un *diminuendo* y un ligero *ralentando*, que permitirá conectar con la parte A'.

Un poco lento.

sf con grande espressione

Voz cantante en la Contralto

Ligaduras de frase que dan énfasis a la voz cantante.

ten. e sospenso un poco

Bajo sincopado

Ilustración 11. Sección B. Vals Poético. Autor: Felipe Villanueva.



Melodía en octavas que muestran el desarrollo melódico de esta sección creando pasajes polifónicos de gran belleza.

Ilustración 11-a. Parte media de la sección B. Vals Poético. Autor: Felipe Villanueva.

La parte A' tiene la anotación de *Tempo primo* y expone el mismo material del principio pero con una intención más presencial en la soprano. Es en esta sección, el compositor modula de Sol \flat al tercer homónimo menor, es decir, al Si \flat .⁴⁷

Si bien la producción de Felipe Villanueva no posee la amplitud de la de Ricardo Castro, tal vez por su corta vida, hay en su música, sin embargo, una voluntad de estilo y una aspiración por lograr una mayor amplitud de recursos, a pesar de que muchas de sus obras fueron tan solo encargos destinados a tener un "fácil" acceso al público. *El Vals Poético* de Villanueva, una de las obras que le ha dado fama como compositor, es un ejemplo del cromatismo en la música romántica mexicana. Exige del intérprete el equilibrio de ambas manos para dar el balance a la polifonía y resaltar las proposiciones temáticas de esta bella obra.

⁴⁷ Carredano Consuelo. (1992). Felipe Villanueva 1862-1893. México. INBA. CONACULTA. CENIDIM. México.

CAPÍTULO III

EL VALS CAPRICO Op. 1

De acuerdo con el investigador Rogelio Álvarez Meneses,⁴⁸ la estructura del *Vals Capricho Op. 1* tiende a ser poli-seccional, estructura característica de las fantasías sobre temas operísticos y transcripciones para piano de la segunda mitad del siglo XIX. Conforme a su propuesta, está compuesto por tres vals, introducción y coda. Entre cada vals hay un periodo de transición en los cuales se interpolan paisajes modulantes muchas veces de corte virtuosístico que cada una de las secciones es contrastante a nivel motivico, tonal y rítmico. Esquema general que propone de la siguiente manera:

Intro	Vals 1	Transición	Vals 2	Transición	Vals 3	Transición	Vals 1	Coda
-------	--------	------------	--------	------------	--------	------------	--------	------

Carlos Enrique Salazar Lugo,⁴⁹ propone que en la estructura del Vals hay un “*capricho*” el cual aparece antes de cada una de las secciones: A, B, C, A’. Como lo demuestra el plano siguiente:

Capricho 1	A	Capricho 2	B	Capricho 3	C	Capricho 4	A’	Coda
	Vals a Vals b Vals c		Vals c		Vals d Vals e Vals d’		Vals a Vals b’ Vals a	

⁴⁸ Álvarez Meneses, Rogelio. (2018). El compositor mexicano Ricardo Castro. Universidad de Colima, México.

⁴⁹ Salazar Lugo, Carlos Enrique. (2018). Notas al Programa para obtener el título de Licenciado en música piano. UNAM. Pág.: 151.

Ambos autores justifican apropiadamente la forma del vals capricho, puesto que es funcional para su análisis de cada una de sus partes.

Por lo caprichoso de la forma y las características motivicas, armónicas, rítmicas, tonales y de fraseo y por la secuencia temática que se presenta en el desarrollo de este vals, se propone el siguiente esquema, que muestra las relaciones armónicas.

INTRO	PARTE A	Puente	PARTE B	Puente	PARTE A'	Puente	CODA
	Sección a		Sección d		Sección a		
	Sección b		Sección e		Sección b'		1 y 2
	Sección a'		Sección d'		Sección a'		
	Sección c						
Tonalidad: V grado de E mayor	Tonalidad: Mi mayor y Do mayor	Tonalidad: VII grado de Do menor	Tonalidad: Do menor y Mi bemol	Tonalidad: Mi bemol	Tonalidad: Mi mayor	Tonalidad: V grado de Mi mayor	Tonalidad: Mi mayor
Compases: 1 – 5	Compases: 6 – 130	Compases: 131	Compases: 132 - 187	Compases: 188 - 197	Compases: 198 – 177	Compases: 178 - 185	Compases: 186 - 313

El Vals Capricho está escrito en la tonalidad de Mi mayor, para su estudio, asimilación y comprensión lo podemos extirpar en las tres secciones del diagrama arriba planteado: forma tripartita ABA' separando, igualmente con fines prácticos, la introducción del inicio y la coda final.

Cada Parte (A, B y A') se puede dividir en las secciones propuestas que a su vez contienen periodos, los cuales se estructuran en frases y semi-frases expuestos, en su mayoría, del mismo número de compases.

Por ejemplo, en la **Parte A**, de esta pieza musical, se pueden observar cuatro secciones: **a, b a' c** que a su vez se dividen en dos periodos con sentido musical completo de dieciséis compases cada uno, estos a su vez, están formadas por dos frases completas de ocho compases, y estas por dos frases de cuatro compases. Estas últimas se pueden separar del mismo modo resultando dos semi-frases más cortas de dos compases, lo cual refleja la simetría que gobierna cada una de las secciones de este Vals. De manera general podemos decir que cada sección que compone el *Vals Capricho* está antecedida por pasajes caprichos que sirven como amalgama para unir cada una de las partes.

A continuación presentamos el análisis de cada una de las partes, así como de la introducción y la coda.

Introducción

Indicada con carácter de *Allegro* y compás binario (compás partido), la introducción puede dividirse en dos pequeñas partes en las cuales se exponen los primeros elementos constitutivos de la obra tanto armónicos, melódicos e interpretativos. En la primer parte (compases 1-5) el compositor expone los recursos característicos del tema principal en región de la dominante y en el tiempo fuerte, recurso expresivo que confirma con una primer nota acentuada de Si, y cuatro arpeggios descendentes en figuras de dieciseisavos enmarcados con una ligadura de fraseo, la cual da más relevancia a la melodía sobre la armonía, siendo esta una característica propia del romanticismo, reflejado en un desarrollo armónico más enriquecedor, una melodía resaltante y de gran belleza, así como una calurosa expresión en cuanto al matiz.

Los arpeggios empiezan en el ámbito agudo del piano y llegan a la parte media captando la atención del oyente y poniendo a prueba el dominio técnico del

instrumento de parte del intérprete, en cuanto agilidad, velocidad, claridad en la articulación y de igual manera en una mejor noción interpretativa. Con carácter alegre y matiz fuerte, esta primera parte de la introducción, y la obra en general, exige el reconocimiento absoluto de una técnica pianística consolidada y conocimientos musicales de alto nivel que a continuación mencionamos.

La primera dificultad técnica implica, desde el primer compás, el ataque del acorde y el gran salto de dos octavas de la nota Si₇, lo cual requiere un estudio minucioso de la posición y relajamiento de muñeca y el estudio lento de las grandes distancias sobre el teclado, acción que permite de manera inmediata, realizar los arpeggios descendentes con interacción de ambas manos y llegar a la primera cadencia, con un acorde de doble dominante: V/V, como vemos en el análisis de la imagen (Ilustración 12).

Tonalidad de E

Allegro, 8

f

V

V/V

A partir del acorde de B, se establece la tonalidad de la obra.

Arpeggios en V grado los cuales deben ser ejecutados con la interacción de ambas manos.

La intención de la doble dominante es reforzar la tensión armónica.

El trino da inicio a la cadencia.

Ilustración 12. Introducción. Vals Capricho. Ricardo Castro.

El segundo apartado, (a partir del compás 5), con arpeggios ascendentes, conduce al punto clímax de la introducción la cual está expuesta con matiz *ff* y toque *brillante* y figuras notoriamente virtuosísticas dispuestas en seis grupos de treintaidosavos de manera descendentes y en forma en arpeggios, en región armónica de VII grado (Ilustración 13), mismos que hacen frente a un matiz *dulce* y, de

manera inmediata, dejan sentir la melodía del vals primero con una intención de dulzura (Ilustraciones 14 y 15). El final del compás 6, está señalado con un regulador que abre y de forma contraria un arpeggio que desciende *rápido* de forma sorpresiva para llegar a un descanso marcado con un calderón (Ilustración 16), y en seguida un regulador que cierra y de manera contraria una escala que asciende y desemboca al el primer vals, revelando el acorde de Mi mayor, centro tonal de la obra (Ilustración 17). Las exigencias técnicas para esta sección requieren de dedos activos tocando muy cerca de la tecla por la velocidad requerida que exigen las figuras en treintaidosavos. Es necesaria una digitación que facilite la interpretación de este vals.



Ilustración 13. Elementos virtuosos que señalan el aumento de velocidad a través de cambio de figuras de 16 a 32 avos.



Ilustración 15. Motivos que evocan el tema principal.



Ilustración 17. Escala que asciende y regulador que cierra. En la escala aparece la nota La becuadro que es sensible de B, lo cual permite dejar suspensiva la conclusión y permite más presencia a la entrada del tema principal.



Ilustración 14. Escala ascendente y descendente con la nota La sostenido para recalcar la tonalidad.



Ilustración 16. Regulador que abre y arpeggio que desciende.

PARTE A

En tonalidad de Mi mayor (**E**), y constituida por las secciones **a**, **b**, **a'**, **c**, la parte **A** expone el contenido principal de la obra. Con el indicador de matiz: ***p con gracia y dolcezza***, consigna que el intérprete se sumerja en el universo de notas las cuales tiene que resolver con ayuda del juego dinámico de acción recíproca e interacción de ambas manos, toque suave y fraseo definido.

Sección a

El primer periodo, compases 6-22, inicia con un motivo determinado por la nota Si₆ señalada con un acento, lo cual manifiesta el exaltamiento y énfasis al ser tocada; un segundo motivo a través de un arpeggio descendente con notas de I y V grado llega a la nota Re₆ y La₅. Sucesivo es el esbozo de un arpeggio ascendente en V grado que tiene como base la nota La₅ y llega hasta la nota Si₆ que construyen el tercer motivo melódico y una vez más, un arpeggio descendente que desemboca a la nota Si₆ creando la primera frase en donde se muestran los elementos del material temático en disposición simétrica y repetido de manera subsecuente como parte de la construcción musical de esta sección (Ilustración 18). La tensión armónica está creada a partir del I y V grados en el cual el bajo funciona como nota pedal y base armónica. Las ligaduras muestran un fraseo claro y unión de las notas lo cual permite un toque suave que lleva la gracia y dulzura que exige al intérprete. Al hurgar esta sección, el pedal debe ser sincopado, es decir; debe ponerse no en tiempo fuerte del compás, sino en tiempo débil, inmediatamente después del comienzo de cada motivo melódico.

VALS

Nota reiterativa

Nota Pedal

p con grazia e dolcezza

simile

I VII6/3 V

Arpeggios ascendentes y descendentes en disposición simétrica.

Ilustración 18. Parte A. Primera Frase. Vals Capricho.

La tensión creada a partir del compás 18 permite que el intérprete pueda acelerar el tempo de manera discreta y llegar al clímax de esta segunda frase en un acorde de dominante (Ilustración 19).

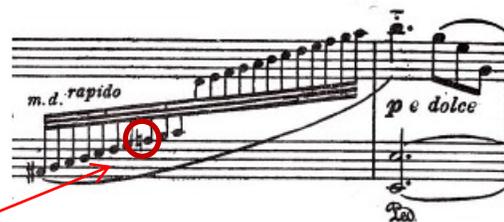
Arpeggios descendentes en V grado, los cuales permiten la culminación del primer periodo del vals. Se requiere la interacción de ambas manos y dedos activos, tocando muy cerca de la tecla.

V

Ilustración 19. Tensión creada a partir del V grado como parte clímax de la segunda frase.

El segundo periodo de esta sección comprende los compases 22-37, y tiene como admisión la escala ascendente de B, compás 21, la cual funciona como puente y conecta ambos periodos, procediendo nuevamente al tema inicial (Ilustración 20).

Escala ascendente construida a partir de V7 la cual inicia en la nota Do#. Es el puente que conecta al tema inicial. Para tocarla se requiere de un peso equilibrado y dedos activos tocando cerca de la tecla. El matiz es invertido, es decir hay que tocar de *f* a *p*.

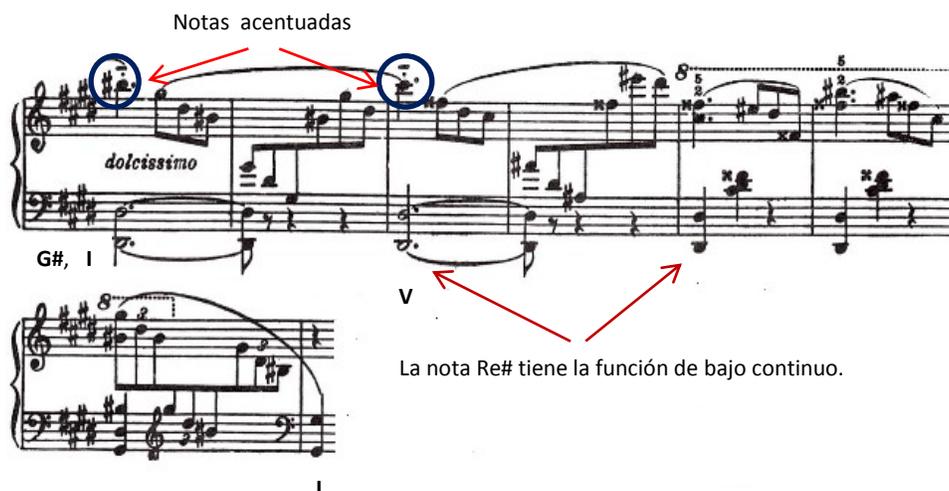


La nota La tiene un becuadro como parte de la tensión melódica.

Ilustración 20. Escala ascendente. Puente de conexión al tema inicial.

A partir del compás 30, el compositor cambia a la tonalidad de **G#**, tercer grado de **E**, y que a modo de progresiones, confiere la transición a la siguiente sección **b** (Ilustración 21).

Sin olvidar el carácter *dolcissimo*, es importante subrayar que, el intérprete debe resaltar la importancia de las notas acentuadas como recurso melódico que propone el compositor.



Clímax que termina con arpeggios descendentes en forma de tresillos.

Ilustración 21. Paso a la tonalidad de **G#**, III grado de **E**

Sección b

El primer periodo, compases 39-53, comienza de manera anacrúsica con la nota Sol# anunciando la tensión armónica con un acorde de VII grado tocante a F#, y puede asir como un acorde pivote de II grado para volver a la tonalidad de E. Se presentan nuevos motivos melódicos contrastantes tocante al instrumental expuesto en la sección a. En el primer motivo melódico la nota La7, compases 38-39, se vuelve reiterativa a través de arpeggios ascendentes en tresillo que hacen la función de melodía acompañante recreando una atmosfera de belleza y cediendo entrada al nuevo motivo creado a partir del primer motivo, en tiempo débil del compás (Ilustración 22). Posteriormente a manera de progresión hay un desarrollo de esos dos motivos expuestos, compases 41-45, creando una bella frase con melodía seccionada pero a la vez definida, insigne con matiz *dulce ed espress*. El bajo tiene una función melódica y acompañante del nuevo desarrollo musical (Ilustración 23).

Motivo reiterativo

Nuevos motivos melódicos en tiempo débil del compás.

El bajo tiene la función de melodía acompañante.

Arpeggio en tresillos como parte de la textura melódica ocupando un segundo nivel de sonoridad.

II

Detailed description: The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with several chords. Two of these chords are circled in red and labeled 'Motivo reiterativo'. A blue circle highlights a specific melodic phrase in the treble staff, with a green arrow pointing to it from the text 'Nuevos motivos melódicos en tiempo débil del compás.'. The bass staff contains a bass line with arpeggiated chords. A blue arrow points to these arpeggios from the text 'Arpeggio en tresillos como parte de la textura melódica ocupando un segundo nivel de sonoridad.'. A red arrow points from the text 'El bajo tiene la función de melodía acompañante.' to the bass line.

Ilustración 22. Acorde pivote como VII grado de G# y II grado de E.

Énfasis en las notas acentuadas



Frase melódica desarrollada a partir del nuevo material que se expone en esta sección, la cual pide al intérprete la articulación del el fraseo, el realce de las notas acentuadas y la actuación destacada de la mano izquierda.

Ilustración 13. Desarrollo del material temático expuesto.

Es la escala ascendente de Fa#, compás 53, sirve de puente que conecta al desarrollo del material temático que comprende el segundo periodo (Ilustración 24).

Sensible de B

Escala escrita en V/V de **B**, sirve de unión para llegar al segundo periodo de la sección **b**. Para reforzar la tensión, tiene la nota La # que es la sensible de **B**. Para esta escala, se requiere de un estudio por bloques.

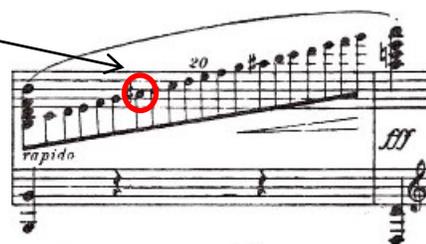


Ilustración 24. Escala que sirve de puente para llegar al segundo periodo de esta sección.

En el segundo periodo de esta sección **b**, que abarca los compases 54-69, muestra un gran desarrollo del material temático expuesto por el compositor todo en V grado (Ilustración 25), lo cual crea la tensión para volver al tema inicial de la parte ahora llamada **a'**.

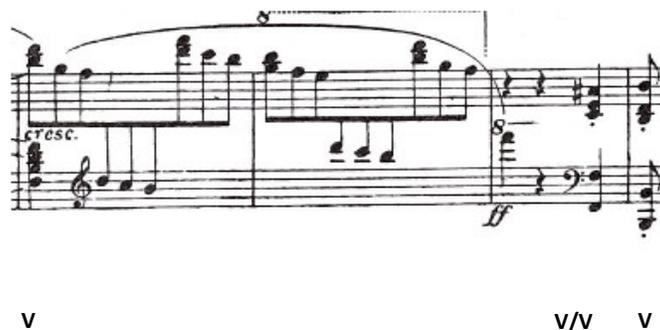


Ilustración 25. Final de la sección b. El juego de dominantes y doble dominantes crea la tensión con un efecto conclusivo de esta sección. Se requiere la interacción de ambas manos, desplazamiento sobre el teclado y dedos activos así como de la reafirmación de la melodía envuelta en un ambiente armónico.

En esta sección **b**, es de alcance que el intérprete pueda lograr la gama de contrastes dinámicos señalados en la partitura, propios que van desde *f* y *fff*, sin olvidar el carácter dulce que requieren ciertos motivos al ser tocados. Conviene que el hermeneuta tenga un manejo claro del ataque de acordes recreando los tres pasos que son emplazamiento, ataque y relajación de la muñeca, esa acción permitirá en seguida tocar las figuras acompañantes en forma de tresillo y resaltar la melodía principal y el bajo, con resultado polifónico a través de tres niveles de sonoridad.

La sección **a'** abarca los compases 70-113. Es la nota Si₆ en calidad de negra con puntillo y sucesiva una corchea que funge como gran reiteración con el propósito de anunciar el retorno reiteradamente al tema inicial descrito en la sección **a**. Se requiere por parte del intérprete el énfasis que debe dar a la nota acentuada, así lo ilustra el compás 69, (Ilustración 26).



Ilustración 26. Nota reiterativa que anuncia nuevamente la entrada al tema inicial.

En esta sección **a'** se expone el igual componente temático del comienzo de este vals, descrito en la sección **a**. Pero, es conveniente señalar la prolongación musical que se da a partir del segundo periodo de esta sección, compás 100-113, prolongación que se da a través de arpeggios descendentes y ascendentes que recorren el teclado (anteriormente expuestos al inicio de la sección **a**), hecho que hace, que la sección **a'** sea más larga y con un mayor desarrollo. Al abordar esta prolongación se requiere de cruce de manos y resaltar la nota acentuada al principio de cada arpeggio (Ilustración 27 y 27-a).



III

Ilustración 27. En el compás 100 da inicio la prolongación musical de la sección **a'**.

Nota que debe ser resaltada con la interacción del cruce de manos.



Resaltar las notas acentuadas

Ilustración 27-a Arpeggios ascendentes y descendentes con referencia a la sección **a**.

Los elementos de carácter virtuoso al final de la prolongación, compás 113, anuncian un periodo en el cual el compositor formula material motivico expuesto con anterioridad en la sección **c**. El final de la prolongación conlleva a una escala cromática ascendente en la parte aguda del piano que con interacción de ambas manos y toque brillante permite hacer malabares de lucimiento técnico por parte del pianista. Al abordar esta parte virtuosa se requiere el estudio minucioso del fraseo, cromatismo y la observación interactiva de ambas manos, para resolver de una manera destacada el declarado cromatismo (Ilustración 28).

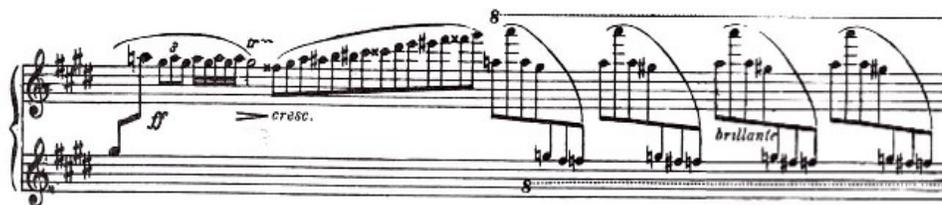


Ilustración 28. Parte virtuosa que anuncia una nueva sección referida a la sección c.

Sección c

Tiene como introducción el descenso de una escala cromática la cual permite la modulación hacia la tonalidad de Do mayor (Ilustración 29).

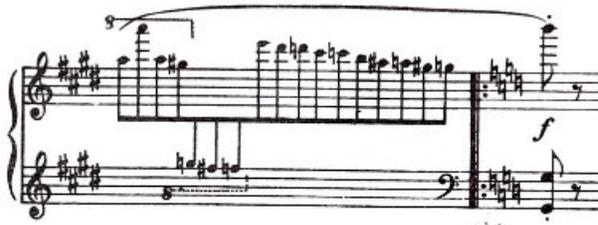


Ilustración 29. Escala cromática descendente la cual permite la modulación hacia C, tonalidad en que se desarrolla la sección c.

La sección **c** con tan solo 16 compases, (compases 114-130), contrasta en matices *f* y *p* y muestra elementos temáticos de la sección **a** y **b**. Invita a iniciar en V grado de la tonalidad de Do mayor y expone primeramente notas reiterativas en octavas que sobresalen a lo largo de la sección. Un segundo motivo comienza en anacrusa, acentuado y con ligadura de unión, indica el énfasis melódico que hay que dar al ser interpretado, *p con grazia*, (Ilustración 30). Lo interesante de esta sección radica en los arpeggios, staccatos y notas acentuadas que hay que resolver y por supuesto lo asimétrico de algunos compases en los cuales se emplean 7 y 8 corcheas las cuales se deben cuadrar y tocar en un compás de $\frac{3}{4}$, sin olvidar el toque elegante como parte de la interpretación, compases 117-121 (Ilustración 31).

Matices de alto contraste: *f* y *p*

El tema inicia en tiempo débil del compás en forma de síncoa.

Uso e importancia del silencio, como recurso para la interpretación de esta sección.

The image shows a musical score for two staves. A red arrow points to a dynamic change from *f* to *p con grazia*. A green arrow points to a syncopated melody starting on the weak beat. A black circle highlights a measure of silence. Below the staves, the letters 'V' and 'I' are positioned under specific measures.

Ilustración 30. Inicio de la sección c. muestra elementos temáticos de la secciones a y b.

Figuración asimétrica

Nota reiterativa

Articulación e staccato

The image shows a musical score for two staves. A red arrow points to an asymmetrical phrasing. Two blue circles highlight specific notes, with green arrows pointing to them from the label 'Nota reiterativa'. A green arrow also points to a note with a staccato articulation mark, labeled 'Articulación e staccato'.

El movimiento del bajo se da primeramente por intervalos de terceras y por grados conjuntos.

Ilustración 31. Elementos interpretativos de la sección c.

En el compás 129, una cascada de notas en forma cromática y en matiz *ff* cae de los agudos hacia la parte media del piano para repetir nuevamente la sección y posteriormente llegar al puente de unión con la Parte **B** de este vals.

PARTE B

La Parte B, está constituida por tres secciones: **d**, **e** y **d'** y está señalada en su comienzo con la indicación de *Capriccioso*, lo cual indica que estas secciones deben tocarse a capricho del intérprete en las cuales se requiere el uso marcado del *rubatto* el cual podemos referir como el conjunto de aceleraciones y retardos en el tempo, que se compensan entre sí⁵⁰. De manera general, en la mayoría de las partes del Vals Capricho, el *rubatto* se puede utilizar como un recurso para enfatizar las frases musicales de la composición y puede realizarse relajando levemente el tempo al comienzo y acelerando hacia un clímax que en ocasiones se puede ejecutar con cierta ligereza respecto al pasaje y retardar en los finales de frase.

Sección d

La entrada a la sección **d**, compás 131, es a través de una pequeña *cadenza* en el VII grado de Do menor que por medio de arpeggios descendentes y por ascenso cromático, crea la modulación hacia la tonalidad de Do menor (Ilustración 32).



En esta pequeña Cadenza, el intérprete debe considerar un fraseo definido

The image shows a musical score for a piano piece, specifically a cadenza in the VII degree of C minor. The score is written for both the right and left hands. The right hand part features a series of descending arpeggios, while the left hand part features a chromatic ascent. The score is marked with a red bracket and the text 'En esta pequeña Cadenza, el intérprete debe considerar un fraseo definido' (In this small cadenza, the interpreter should consider a defined phrase).

Ilustración 32. Cadenza en VII grado de Cm.

⁵⁰ Ramayo Corse, Gerardo. (2015). Análisis Performativo de las Mazurkas Op. 3-7 y Op.25-3 de Alexander Scriabin. Universidad Internacional de la Rioja. Coruña, España.

En el primer periodo, compases 132-144, el cromatismo ascendente desemboca en el primer motivo melódico referido a nota Sol₆, el cual es reiterado nuevamente con la misma nota en figuración de nota blanca acentuada, misma que es apoyada por el bajo dando origen al siguiente motivo melódico, ambos llegan a formar la primera frase en este nuevo material temático. Es importante resaltar las notas con apoyatura y dar importancia al bajo que muestra gran apoyo armónico y funge también como melodía a través de movimiento por grados conjuntos (Ilustración 33).

Nuevos motivos melódicos de manera arpegiada creados a partir del material de la sección c.

Importancia de la apoyatura como parte de la interpretación.

Capriccioso.

Escala cromática ascendente que permite la modulación a Cm.

Melodía del bajo por grados conjuntos.

Ilustración 33. Inicio de la parte B, de carácter caprichoso. El *rubatto* cobra importancia en esta sección.

El segundo periodo, compases 145-158, está unido a través de una pequeña cadencia, compás 144, la cual exige un toque *leggierissimo* y un cromatismo ascendente con un regulador que abre haciendo énfasis en el matiz *f* e inmediatamente *p* (Ilustración 34).

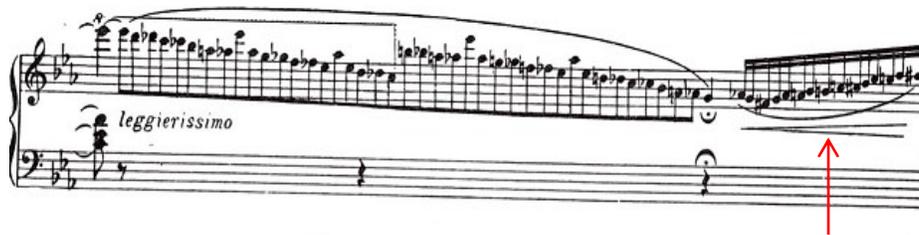


Ilustración 34. Pequeña Cadencia que une al segundo periodo de esta sección.

Escala cromática ascendente con regulador que abre creando un matiz *f*.

El segundo periodo está referido al desarrollo del material temático expuesto en forma variación proveniente del periodo anterior de esta sección y es a partir del compás 155, con una escala cromática descendente, una pequeña cadencia, permite la llegada a la hacia la sección *f*, a través de la modulación a partir del III grado de *A_b*, o sea *C_m* (Ilustración 35).



Ilustración 35. Pequeña cadencia que indican el fin de la sección *d*.

Sección *f*

Esta sección se encuentra en tonalidad de La bemol mayor (*A_b*) y presenta un nuevo material temático y comprende los compases 158-175. Sin olvidar el carácter *dolce*, tiene como comienzo las notas *Do₆* y *Mi_{b6}* las cuales dan cita al comienzo de

la sección **b** de la parte **A**. La primera frase está formada por un primer motivo melódico señalado por una apoyatura en la nota Fa_6 que resuelve a la nota Mi_{b6} , el segundo motivo es igual pero en corcheas y a una distancia de octava abajo seguido de sextas descendentes con una marcada articulación las cuales requieren el estudio minucioso de figuras en dieciseisavos con manos separadas para lograr la igualdad y la velocidad que se requerida. El bajo tiene igual desempeño melódico y armónico que en la sección **c** (Ilustración 36).

La sección **f** presenta nuevo material motivico en la tonalidad de A_b .

Escalas cromáticas descendentes de gran lucimiento técnico e interpretativo.

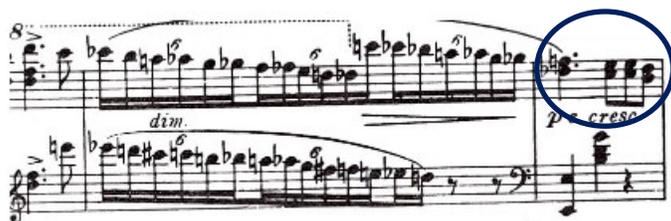
p *dolce* *m s* *dim.*

III V I

El bajo refuerza la conducción armónica.

Ilustración 36. Modulación a la sección **f**.

En la segunda frase, con características similares a la primera, es la escala cromática descendente representada en figuras de sextillos, compás 166, que permite la llegada al siguiente material melódico que se presenta a través de notas con intervalos de terceras y octavas las cuales llevan al clímax de esta sección a través de un amplio rango dinámico (Ilustración 37).



Material temático desarrollado a partir de intervallos de terceras y sextas que llevan a la parte clímax.

Ilustración 37. La escala cromática en sextillos permite la unión al siguiente material temático.

El rango dinámico, compás 168, comienza con *p e cresc. f siempre cresc. molto* hasta llegar al *fff* en un acorde de V_7 , que da inicio a un cromatismo descendente que une a la siguiente sección. El bajo muestra una melodía descendente por intervallos de segunda y tercera, el acorde señalado en nota blanca con acentos, hacen una remembranza al timbal de la orquesta (Ilustración 38). Es de importancia señalar la pequeña cadencia que une a la parte d' (Ilustración 39).



El bajo muestra una melodía descendente.

Acentos que refuerzan la presencia de la mano izquierda.

Ilustración 38. Rango dinámico que va *p* a *fff*.

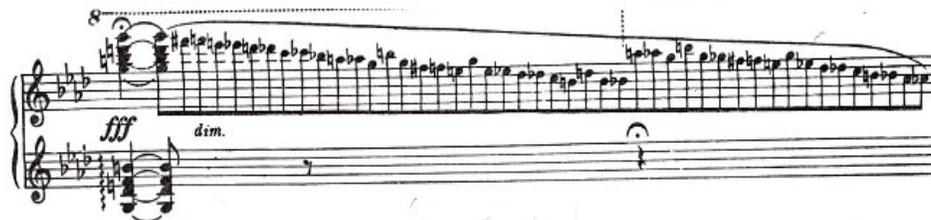


Ilustración 39. Cadencia que une a la parte d'.

Sección d'

Está compuesta por material reelaborado proveniente de la sección **d**, y esta sección permite la modulación hacia la tonalidad de original del vals, que surge a partir del compás 188 a través de progresiones cromáticas y octavas en intervalos ascendentes de cuarta y quinta que logran llegar a la parte clímax en el acorde V₇ dominante de Mi mayor, compás 197 (Ilustraciones 40, 41 y 42).



Ilustración 40. Pasaje modulante hacia la tonalidad de E.

Modulación hacia E por medio de progresiones.

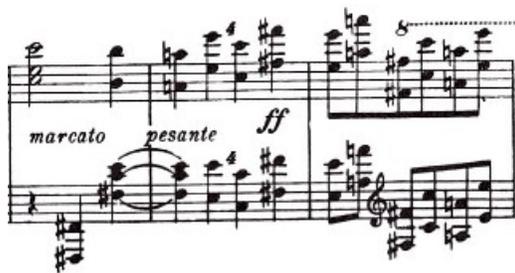


Ilustración 41. Octavas en intervalos de cuarta y quinta.

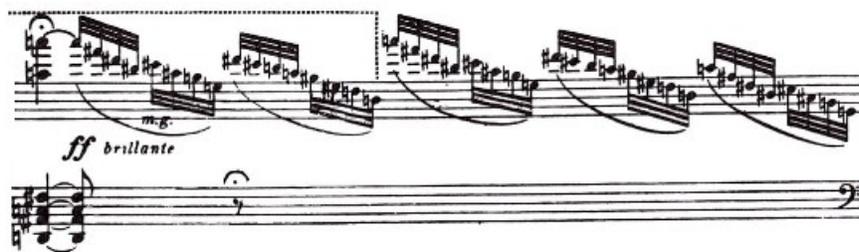


Ilustración 42. Acorde de V₇ dominante de E.

Con demanda de matices que van de *f*, *marcato pesante* y *ff*, esta parte de la sección **b'** para lograr los efectos musicales señalados por el compositor, exige, el estudio minucioso de octavas en intervalos de cuarta y quinta, la relajación de la muñeca y apoyo del brazo y antebrazo,

PARTE A'

La parte A' consiste esencialmente en la repetición de la Parte A. Con la indicación de *Come prima*, esta parte del Vals Capricho está constituida por las secciones a, b' y c', y abarca los compases 198-285. Tiene su comienzo a partir de la *cadenza* referida a la introducción de inicio del Vals Capricho Op. 1 (Ilustración 43).



V7

Ilustración 43. Comienzo de la parte A' con referencias de la introducción.

La sección a consisten en la repetición tal como, del material temático de la sección a de la parte A. La sección b' presenta una reelaboración del material temático de la sección b de la parte A. La sección a' permite llegar a través de progresiones, compás 270, al puente musical señalado en matiz de *fff* con tempo *Vivo*, compases 278-285, y conecta a la Coda (Ilustración 44).

En el inicio de cada arpeggio, es la nota Si, la que debe ser destacada.

Musical score for the bridge connecting to the Coda. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with 'Vivo.' and 'fff'. The bass staff contains a supporting bass line. Red circles highlight the note 'Si' at the beginning of each arpeggio in the treble staff. The score ends with a double bar line and a fermata.

V I

Ilustración 44. Puente musical que conecta con la Coda.

Coda 1

Inicia en el compás 286 y termina en el compás 313. La Coda 1, con la indicación de carácter **Grandioso**, presenta material temático con referencias de otras secciones. La primer frase, en un acorde de Mi mayor (primer grado) la melodía empieza a descender a partir de la nota Mi₆ hasta llegar a la nota La₅ y son octavas en el V grado las notas que cierran la primera frase y permiten crear efectos sonoros de gran belleza. La segunda frase es solo una reiteración de la primera. El acompañamiento del bajo y acordes se vuelve hacia lo que es el vals clásico. Para el estudio de esta sección se requiere para su ejecución el relajamiento de muñeca y apoyo de brazo en el ataque de los acordes resaltando la línea melódica principal, así como las síncopas y las notas acentuadas con un matiz de *fff* (Ilustración 45).

The image shows a musical score for the first phrase of Coda 1. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked 'Grandioso' and the dynamics are 'fff'. The score is annotated with several elements: a red arrow points to the first chord, labeled 'Acorde de E'; a blue arrow points to a syncopated note, labeled 'Síncopa'; a green arrow points to an accented note, labeled 'Acento'; and a red arrow points to the octaved melody in the bass line, labeled 'Melodía en octavas'. The first measure is marked with a 'I' and the fifth measure with a 'V'.

Ilustración 45. Primera frase de la Coda 1.

Coda 2

Surge a partir del compás 300, y son los acordes de V₇ los que permiten dar paso al pasaje señalado en tempo **Vivo** el cual empieza en un acorde de primer grado

que de manera inmediata hace un cambio de registro hacia el grave y comienza a ascender de manera paulatina a través de octavas haciendo énfasis en la sensible de la tonalidad, hasta llegar al registro agudo y resolver con un acorde de tónica (Ilustración 46 y 47).

Motivo melódico proveniente de la Coda 1.



Ilustración 46. Inicio de la Coda 2. Con material temático expuesto en la Coda 1.



Ilustración 47. El Final de la Coda en I grado.

Para esta sección conclusiva, se sugiere el estudio de octavas con dedos activos y relajamiento de muñeca para lograr el matiz triple *fff* con *martellato*, así como, el estudio acentuado en el tiempo fuerte de cada compás, o de otra forma, acentuar la primera corchea cada dos compases haciendo alusión al segundo motivo de la primer frase presentado en la Coda 1, el cual dispuesto en figuras de corcheas en disposición de octavas, asciende sobre el teclado y accede llegar al acorde de quinta y de fundamental para finalizar la obra de manera grandiosa.

CONCLUSIONES

Ricardo Castro Herrera fue un músico que nació en la segunda mitad del siglo diecinueve, época en la cual las condiciones socioculturales que prevalecieron fueron propicias para que destacara tanto como intérprete y compositor respecto de sus contemporáneos. México se encontraba en pleno proceso de lograr una identidad propia gracias a la política porfirista reinante, la cual pretendió mostrar un país próspero que estuviera a la altura de los países europeos, lo cual trajo repercusiones favorables en los aspectos sociales y culturales, entre ellos, la música. Fue la música de salón la que imperó en casi todo el siglo y fueron el lenguaje armónico y melódico y las formas musicales europeas la vía de legitimación del compositor mexicano, hecho que permitió a Castro se empapara de géneros románticos prevalecientes y se emancipara de las prácticas italianizantes de sus maestros para crear posteriormente una obra con características musicales y un lenguaje armónico propio. Desde temprana edad Castro se muestra como un músico con talento nato, el cual cultiva de manera celosa en el Conservatorio Nacional de Música, institución que le brinda una formación musical sólida, su empeño en sus estudios y los aportes musicales y pedagógicos de sus maestros Melesio Morales y Julio Ituarte hacen que Castro sea reconocido primeramente como pianista y posteriormente como compositor, dejando a lo largo de su vida un gran acervo musical que incluye obras para piano, piano y orquesta, opera, y género sinfónico. Como concertista de piano realizó giras en varios estados de nuestro país y puso en alto nombre de México con sus ovacionadas actuaciones en lugares como Estados Unidos, Centro América y Europa, logrando conquistar un público culto y logrando obtener el reconocimiento de la crítica nacional e internacional. Su obra musical es considerada de alto nivel artístico por el lenguaje armónico que maneja y por el exigente nivel interpretativo que se requiere para tocarla; en síntesis, se puede decir que su producción musical corona toda la producción musical del siglo XIX y principios del XX.

De su obra para piano, el *Vals Capricho Op.1* por su contenido temático, armónico y desarrollo melódico, se convierte en una obra de trascendencia que incorpora todos los avances y las aspiraciones musicales y técnicas de muchos de los compositores de la época. Castro, se asegura de dejar a sus intérpretes una amplia gama de indicaciones de fraseo, dinámicas, y tejido musical con la finalidad de ser comprendida e interpretada de una manera ecuánime y brillante, sin olvidar el estilo elegante de la época. Las dinámicas en las escalas y en el fraseo no escapan de ningún modo al plan sonoro de la obra y estos elementos configuran un todo que ha sido cuidadosamente confeccionado por el compositor. Desde la introducción se evoca la presencia de gran pianismo y de una gran sonoridad con momentos de tensión armónica ecuánime, por la claridad de las líneas melódicas y progresiones armónicas. La construcción de la evocación formal desde un punto de vista de la interpretación es fundamental para que la esta obra pueda ser comprendida por el intérprete y aceptada por la audiencia de manera transparente y apolínea. El equilibrio y conducción de las voces debe ser supervisado a conciencia, así como el desarrollo temático, ya que son aspectos que aportan gran parte del colorido y carácter de la obra. Sin embargo, estas consideraciones desde un principio deben ser parte de la responsabilidad, comprensión, imaginación, técnica y preparación musical del pianista que la desee estudiar con el objetivo enriquecer su formación y engrandecer su repertorio. El Vals Capricho, obra musical de alto grado de dificultad desde el punto de vista técnico e interpretativo, requiere, la profundización y la comprensión a través de la observación del fraseo, la articulación, el análisis y el acondicionamiento musical.

Ante todo, es fundamental para los estudiantes de piano que deseen montar esta obra e integrarla a su repertorio, el tomar en cuenta, máxime, el contexto romántico y la visión poli seccional que se requiere para su estudio, mismo que, de manera global puede ser sujeta a la forma de vals, con un comienzo, una sección

central y una sección final, que unidas en forma caprichosa se requiere de un tratamiento particular en cada una de ellas.

El concertista debe observar que desde la introducción en sus primeros cinco compases se establecen los antecedentes musicales de la obra, así como los materiales motivicos y los métodos técnicos, armónicos y melódicos, y, que en las partes A, B, A' y Coda, es adecuado otorgar la importancia a los puntos culminantes e identificarlos en cada una de las secciones por ser momentos de gran intensidad y expresión melódica en los cuales se exime la tensión armónica como acto mismo de la interpretación y como un aspecto dinámico de la composición.

Como estudio preliminar de la obra se despliega la sugerencia de dividirla primeramente y de manera general en cada una de las partes: introducción, A, B, A' y Coda y, a su vez, en periodos de 16 compases. Puesto que en este vals, así como en otras obras, los periodos musicales actúan como marco regulador que tiene la función de organizar su contenido temático. Y claro, es conveniente que estos periodos sean divididos en frases y semi-frases para asegurarse que la pieza musical en cuestión sea comprensible y revele el lenguaje musical de su contenido. Esta práctica, se encamina hacia la finalidad de desmenuzar la obra musical y conocer la parte motivica que presenta, para estar así, consciente de los momentos en los cuales hay un *crescendo o diminuendo*, puntos altos y bajos, momentos de reposo y dinamismo, así como, escudriñar la tendencia del material sonoro a entranar en el dinamismo que alcanza un momento de clímax o cierto grado de un final.

Es favorecedor considerar que las partes caprichosas que presenta este vals, concernientes a los puentes de conexión, sean consideradas como momentos de cohesión en la totalidad del discurso musical y, al mismo tiempo, con las cada una de las partes, como si se tratara de un rompecabezas que al ensamblar todas sus partes, otorguen el sentido de unidad de la obra musical.

El compositor no señala la velocidad a la cual debe ejecutarse el *Vals Capricho* y es una consideración vital la significación de establecer el tempo. Discerniendo que es una obra con referencia al “*capricho*” (editada como: *Caprice–Valse Op. 1*), por la gran cantidad de figuras musicales que presenta, anexándose el carácter dulce y la sublección, para su estudio inicial; se sugiere un tempo cómodo el cual puede modificarse poco a poco de acuerdo a la capacidad y asimilación del intérprete. En este lance y tomando en cuenta lo referente al carácter de allegro que se apunta desde su comienzo, conviene someter la obra a un tempo de nota negra a 150 en el metrónomo, o bien, sentir el pulso a un tempo en velocidad de negra 50 en el metrónomo.

De manera personal, son estas las etapas que he realizado y han servido para lograr un acercamiento interpretativo referente a la obra del *Vals Capricho Op.1*, mismas que recomiendo para su estudio:

1. Realizar de manera general un análisis armónico en cada una de sus partes del vals.
2. Recurrir a una digitación viable que permita resolver cada uno de los pasajes virtuosísimos de la obra.
3. Recurrir al metrónomo y tocar en tempo lento cada uno de los periodos, frases y semi-frases para identificar así la estructura de la obra.
4. Identificar las dificultades técnicas que se presentan en cada una de las partes de la obra en cuestión.
5. Estudiar de manera consciente los motivos musicales, acentos, matices y cada parte de la conducción melódica como parte del proceso de memorización.
6. Asegurarse de la comprensión de cambios de compás, agrupaciones rítmicas, solfeo, cambios de métrica y alteraciones agógicas.

7. Recurrir a libros de técnica del piano con interés particular en las escalas y arpeggios correspondientes al centro tonal de Mi mayor.

8. Practicar sobre el teclado notas y cardes a grandes distancias (dos o más octavas), así como la relajación de muñeca, brazo y antebrazo para no acumular tensión.

9. Practicar la respiración y los momentos de reposo que permitirán al ejecutante relajamiento interno y muscular, para una mejor interpretación.

El *Vals Capricho Op.1* de Ricardo Castro, como obra importante y representativa de la música mexicana y obra destacada en mi programa de piano, me ha dejado una experiencia musical muy enriquecedora, primero, por el crecimiento pianístico que me ha otorgado y la cognición general de su estructura al abordar cada pasaje correspondiente a escalas, frases, y motivos melódicos y segundo, por ser una obra de gran envergadura técnica la cual me ha permitido tener la disposición, disciplina, iniciativa por el discernimiento, la apreciación y el interés por el estudio de nuestra relevante música mexicana.

Este trabajo de investigación nos invita a conocer el panorama musical del siglo XIX en México y nos acerca a la vida y legado artístico del compositor Ricardo Castro Herrera, como figura predominante en el escenario musical de su época. El *Vals Capricho Op. 1* para piano, abre caminos hacia la investigación de los demás vals del compositor así como el interés del estudio de obras de otros compositores de la época, con la convicción de que la música hecha en el siglo decimonónico engloba cien años en el cuales se logró el reconocimiento e identidad de nuestro valor como mexicanos artistas y creadores, que a pesar de las dificultades culturales, económicas, sociales y políticas que se suscitaron, hubo una gran producción musical con características musicales propias las cuales merecen el reconocimiento, el estudio y la aprobación de los intérpretes así como del público en general

EL IMPARCIAL

DIARIO DE LA MAÑANA

banas

do
etalico

uvimos para
bor Alarcón.
extranjero
diese con el
lento.
for Sánchez
cipal sea la
extranjero,
te está cau-
las que de-
on actitudes
re Panchet,
aparte, por
por ahora
mexicanas,
mismo pe-
s, y el cual,
a notar que
República.

erece por
hechos in-
nte per el
los padres
los que no
dres, pero
a confianza
dinero que
pública, y
s cosecha
en las ren-
ya en ren-
seis, sien-
en las cir-
no suce-
s, con los
procedi-
r Vd. co-

as que los
nos pese,
erse, por
laren en
el proce-
con fami-
poseen la
6 cuatro-

delicán a
á millo-
s, en un
respectable

onorabili-
tud por
6 cuatro-
del labo-
del Gobi-
erno,

te en que
un despe-
leros que
e dos en-
tao paso
ya por
se mue-
a capital,
de los

mos tres
e diez
reños en
in de los

algunos
el Banco
que des-
millente,
la 6 con
paña, á

quienes
o y pa-
os, para
última

fa des-
manos
leo, en
numera-



El héroe de anoche; RICARDO CASTRO

Acontecimiento Artístico

El concierto de anoche fué excepcional, por su programa, por el público que llenó la Sala Wagner y por el notable desempeño de sus números, y tanto más excepcional cuanto que el Maestro Ricardo Castro es mexicano, y no hubo de recurrir al anuncio, ni al "humbuz" para alcanzar un triunfo de los que muy pocos se registran en nuestros años artísticos.

Su nombre era conocido como el de un compositor inspirado, y aunque en sus conciertos anteriores logró entusiasmar á un grupo numeroso, jamás lo habíamos visto objeto de una ovación tan entusiasta, tan espontánea y tan mercedada: la obtuvo en buena lid, como artista completo, como personalidad fué una revelación y hay término para compararlo, después de haberlo escuchado á Paderewski y á Teresa Carreño.

Sólo que el gran polaco y la genial venezolana dedican su vida entera á la preparación de sus audiciones, tienen tiempo pasado en oro, la crítica europea, propicia ó exigente, la prensa y el anuncio divulgan sus nombres y les garantizan el éxito, y encuentran una compensación de sus afanes; y en el caso de nuestros artistas en general y del Maestro Castro en particular, se

trata de un humilde, sin apoyo extraño, en lucha diaria por la vida, atado á la esclavitud de las lecciones mal remuneradas, y que á pesar de todo, tiene energía bastante para aprestarse á la prueba y en esa prueba vencer con talento, y vencer por completo.

No hubo anuncio en su programa que no fuese aclamado hasta los honores del "encore," y hay que advertir que esos números se llamaban Barcarola de Leshchitsky, Vals de Strauss-Philipp, Estudio de Mozkowsky y Rapsodia de Liszt, y en todos ellos, el padreció su exquisita delicadeza en los pasajes románticos, ni su colosal ejecución en los arrebatos de bravura.

Creemos que el triunfo del Maestro Castro es un síntoma de cultura en México, y nosotros estamos del todo del ave verdaderos querencia en esta vez demostrar nuestra admiración de manera práctica, alentar al artista como lo merece, libertar hasta lo posible sus facultades de la esclavitud de las obligaciones que lo retienen á la lucha por la vida.

Desearnos que el héroe de anoche se dedique exclusivamente al estudio como los grandes virtuosos, y para eso consignamos lo siguiente:

"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 ESE TIEMPO PREPARE TRES CONCIERTOS, QUE SE DARAN EN CONDICIONES CONVENIDAS EN SU OPORTUNIDAD.

campo, situadas á uno y otro lado de la línea.

La gran zona agrícola que atraviesa el Ferrocarril de Guanajuato á Pozos, resultará beneficiada; los hacendados y comerciantes del rural han venido trabajando para que reanudarán los trabajos suspendidos.

Ayer salió de esta capital, el Sr. Don Juan Nicolín y Echavare, Gerente de la Empresa, rumbo á Río Cón, llevando consigo los planos respectivos, aprobados ya, y según los cuales van á ser ejecutados los trabajos.

LA EXCURSION

A Chan Santa Cruz

Edificio derrumbado

(Servicio especial por telégrafo)

Mérida, Junio 7.—Al pasar el señor Gobernador del Estado por Peto, fué obsequiado con un banquete y un baile. Se dirige á los baluartes federales de Sonotcheh, Ichmul, Sabán y Okop para continuar luego su marcha hacia Santa Cruz.

La comitiva ocupa dos volantes, tres balanchones y quince cabalgaduras, pernoctando en Peto, Ichmul y Okop.

Los caminos se encuentran en mal estado, á causa de las lluvias.

En Sabán se encontró un maya rebelde muerto cerca del baluarte.

Se ha dado muchos casos de pajuandismo.

El Coronel Fernando González está ya aliviado. Se encuentra actualmente en Santa Cruz.

Los guardias nacionales, que antes eran pagados por cuenta del Erario del Estado, por los trabajos de zapa en los caminos del territorio maya, reciben sus haberes de la Federación desde el presente mes. El Estado economiza con este cambio, seis mil quinientos pesos mensuales.

Acaba de formarse una compañía constructora de tranvías en Progreso.

En Chichenitzaa, Valladolid, se derrumbó un notable edificio de las ruinas de ese nombre. Acaba de salir para aquel punto el Inspector de Ruinas.

Más de un millón y medio de pesos vale el henequén exportado en Mayo último.

Las nuevas interrupciones en la vía telegráfica por Frontera y Laguna del Carmen, entorpecen el servicio.

Siguen presentándose algunos de los indios levantados en Sonotcheh y Chaucenote. Informan que los rebeldes carecen de toda clase de recursos.

El Redactor Corresponsal.

LA KERMESSE

En Tlalpam

Distribución de los puestos

Han terminado los arreglos de la kermesse que tendrá voluntariamente el próximo domingo en Tlalpam. Se han empezado á construir los diversos puestos de venta, y el señor Don Alberto Zamacoena, presidente del comité de la fiesta, ha distribuido los puestos en la forma siguiente:

Hacen señoras de Labastida, de Landá y Escandón, de García Martínez, de Camacho de Landá, y Campero de Asquel.

51 [Http://www.hndm.unam.mx/](http://www.hndm.unam.mx/)

AL

La Mutua

Ha pagado á sus asegurados más de
Un mil millones de pesos
Tiene un activo de más de 600,000,000 de pesos.
Más de 4,000,000 invertidos en bonos mexicanos.

Lunes 10 de Junio de 1901

NUESTRO OFRECIMIENTO

Al Maestro Castro

Impresionados por el gran éxito que obtuvo en su último concierto Don Ricardo Castro, ofrecemos ántier que "El Imparcial" daría al citado maestro lo que dejara de ganar, no gastando su tiempo en dar lecciones, por el espacio de un año, para que pudiera dedicarse al estudio y preparación de tres conciertos.

Hemos tenido la fortuna de que nuestra proposición haya sido admitida, según se verá por la carta que publicamos á continuación:

MEXICO, JUNIO 9 DE 1901.

SR. DIRECTOR DE "EL IMPARCIAL."

PRESENTE.

SR. DE MI ESTIMACION:

ME HE IMPUESTO DEL BONDADOSO OFRECIMIENTO QUE ME HACE "EL IMPARCIAL" EN SU NUMERO DE AYER, PROPORCIONAN-
DOME LA MANERA DE PREPARAR A SATISFACCION, Y EN EL ES-
PACIO DE UN AÑO, TRES CONCIERTOS DE PIANO; Y AUNQUE NO
TENGO LOS MERITOS SÚFICIENTES PARA ALCANZAR TAN HONRO-
SA DISTINCION, NO DEBO REHUSARLA POR EL NOBLE ESPIRITU
QUE LA ANIMA. Y POR LA GALANTERIA CON QUE SE ME OFRECE.

ACEPTO, PUES, CON TODO GUSTO, LA PROPOSICION A QUE ME
REFIERO, Y OFREZCO A VD., SR. DIRECTOR, EMPLEAR MI TIEMPO
DE LA MEJOR MANERA POSIBLE PARA LLENAR EL OBJETO QUE
"EL IMPARCIAL" SE HA PROPUESTO; Y AUNQUE SOY EL PRIME-
RO EN RECONOCER QUE NO POSEO LAS APTITUDES QUE EL EN-
TUSIASMO DE SU PERIODICO ME SUPONE, MI MAYOR SATISFAC-
CION SERA DEJARLES AL FIN DE LA JORNADA, SI NO DEL TODO
SATISFECHOS, PORQUE LO JUZGO DIFICIL. CUANDO MENOS CON LA
SEGURIDAD DE QUE HE PUESTO TODO MI EMPÑO Y BUENA VO-
LUNTAD EN CORRESPONDER DIGNAMENTE AL NOBLE PROPOSITO
DE USTED.

ME ES GRATO SUBSCRIBIRM SUYO AFMO. AMIGO Y ATTO. S. S.

Ricardo Castro.

A pesar de la modestia del Maestro, nosotros estamos ciertos de que se oirá algo muy notable después de un año de estudio; y nos felicitaremos de haber contribuido, aunque en pequeña parte, á que nuestra sociedad tenga el pianista que se merece.

ero

0

Mé-
de
pu-

anzar rápidamente

iones, el valor per- id del soldado vic- r de primer orden. a la habilidad del d numérica, la pre- entaciones, la vic- rá si el soldado no propia, sin necesi- y animado de la le vencer ó morir, o de una gran ener- ta, dice el general e sirven las armas

... pocas líneas, las saca el referido au- lección de «estrategia» que ha tenido por as de Sud África. esas conclusiones contradicción con las por los especia- la guerra de 98, y onerse de acuerdo n la batalla naval inas más perfectas más hábiles, in- e del valor indivi- atientes; en las ba- nfluje para el éxi- ción de las armas la táctica, como el del soldado.

... fórmula es la más verdad. Todos sa- ñ de la superiori- ha demostrado la na. consiste preci- creible resistencia

cho llevar á cabo les por la longitud ondiciones en que do. La infantería ortado heroicamen- abandonar su puez- za y un estoicismo la infantería esco-

... las conclusiones del estrategiamoderna, gran alcance, de ti- orasin humo, viene infantería en con- toridad innegable. liante una discipli- alecer más aún á y, tanto física como el ejercicio, por la

... señor Lancela es el idico de la colonia. ente nombró dos co- ra coleccionar fondos t, y la otra para es- na y presentarlo en tino lunes, después itos fondos se cuen-

... ectadas dos cosas: el Tivoli del Elicoo restaurant de Cham- messe también. Las gratuitas y todo lo destinado á dar el posible. Si en el erifique la fiesta, se antina y restaurant, se destinará en pa- ra italiana y en pa- de las clases gra- que en la Cámara

RICARDO CASTRO

Segundo concierto en Zacatecas.— Otro triunfo más completo.— Despedida entusiasta.— Visita del Sr. Gobernador.— Salida para Aguascalientes

(Servicio especial por telégrafo). Zacatecas, Julio 29.—Triunfo tan grande, tan legítimo, tan entusiasta y tan sincero como el obtenido esta noche por el maestro Castro en el teatro Calderón, difícilmente lo obtiene artista alguno en muchos años. Delirio, frenesí, ha sido lo que el pianista provocó en el público, y en verdad que probablemente jamás estuvo más inspirado y genial que en esta noche.

Al presentarse en el proscenio, cayó á sus pies una lluvia copiosa de flores que desde palcos primeros intercolumnios, le arrojaron las señoritas Márquez, Ponce y Herrera.

Principió el concierto con la Sonata Op. 78, de Beethoven. Cada número fué una ovación delirante y al concluir el estudio en Do menor, de Chopin, nueva lluvia de flores inundó el escenario; nuevos aplausos estrepitosos, nueva ovación.

Terminó la primera parte de audición, con el vals Caprice número 1, de Strauss-Philipp, y por tres veces el artista fué llamado á la escena entre bravos de la concurrencia y manifestaciones de admiración de las damas.

El artista tocó extra-programa, el estudio de Moskowski.

El delicado Chant D'Amour, del maestro, que ejecutó con inimitable inspiración y buen gusto, hizo desbordar el entusiasmo hasta lo indescriptible.

En un momento en que los aplausos cesaron, apareció el señor José Vázquez y en nombre de la Sociedad Científico-artístico-literaria zacatecana, ofreció al maestro el diploma de socio honorario, que aquella sociedad le otorgó.

Caballeros y señoras, puestos de pie, arrojaron pequeños bouquets de flores naturales; estalló la diana, y no exageramos si decimos que la ovación rayó en delirio. Antes de que comenzara el "Staccato étude," de Rubinstein, se observó en el público un movimiento de recogimiento y cuando el pianista terminó, de una manera magistral, estalló nueva ovación.

La rapsodia húngara, número 10, de Liszt, cerró el programa; pero se levantó el artista á tal altura en su ejecución, que electrizó á la concurrencia y por dos veces la diana se dejó oír, sofocada por los aplausos y los bravos.

El maestro se conmovió profundamente y volvió al piano, correspondiendo á la ovación, con el "Caprice Wals" número 2, de Strauss Philipp. Caballeros, señoras, señoritas, saludaron al artista, le dijeron adios en medio de una ovación cariñosa y sentida. Al salir del teatro, el maestro fué ruidosamente vitoreado y acompañado hasta su hotel, por un concurso numerosísimo. Allí se repitió la ovación, y se escucharon bravos y vivas.

A las once de la noche terminó esta velada, que hará época en esta ciudad. El teatro estuvo muy concurrido. Asistió lo más florido de nuestra sociedad. Recordamos entre otras, á las familias del Gobernador, de Enciso, García de la Cadena, Rodarte, Flores, Arteaga, Garza, Medina, Valdez Agullar y Urizar, Pérez, López, Cabral, Lejeune, Moreno, Norph, Alvarez, Hernández, Capilla, Herrera, Rueda, Sencosse y Petli.

Mañana miércoles, á las seis de la tarde, sale el maestro Castro para Aguascalientes, donde dará un solo concierto el jueves. Hoy en la tarde,

... cio. La reunión estuvo muy concurrida, pues asistieron además de los miembros de la Mesa Directiva y los de la Comisión de Programa, gran número de socios.

El señor Coronel Tovar, en nombre de la expresada comisión, presentó las bases del siguiente programa:

DIA 14 DE SEPTIEMBRE

A las cuatro de la tarde, los miembros del Círculo, presentarán un respetuosa felicitación al señor General Don Porfirio Díaz. Se indica esta hora, porque es la que generalmente se ha servido designar el señor Presidente, para recibir á los miembros del Círculo.

DIA 15

A las ocho de la mañana comenzará un combate de canoas adornadas y regatas, en el Canal de la Viga.

Se abrirá un concurso para asignar premios á las pequeñas embarcaciones mejor adornadas, á las casas de las orillas del canal, á los carruajes, bicicletas, charros y vencedores en las regatas, señoras, caballeros ó comisiones de los pueblos ribereños.

Habrán primeros y segundos premios, y menciones honoríficas, asignados por comisiones especiales. La distribución de estos premios se hará en la mañana del mismo día, y consistirán en injasas banderas para los ciclistas y charros, y estandartes vistosos para los carruajes y canoas.

El lugar elegido para recibir al señor General Díaz, á quien oportunamente se invitará, para que se sirva asistir á la fiesta, será adornado convenientemente, levantándose una tribuna para los invitados especiales.

En toda la línea del canal donde se efectuó el combate y las regatas, se distribuirán músicas para dar la debida animación á la fiesta.

FUNCIONES GRATIS

En la tarde del mismo día 15, habrá funciones gratuitas en los teatros, circos, y otros centros de diversión.

Una comisión especial se encargará de repartir convenientemente los billetes de entrada á las diversas funciones.

SERENATA Y FUEGOS

A las ocho de la noche comenzará una gran serenata frente al Palacio Nacional, y se quemarán unos vistosos fuegos artificiales en diversos puntos de la Plaza de la Constitución y en el jardín de Catedral.

A esto efectó se levantará un tablado para la colocación de las músicas, y á los lados se colocarán numerosas sillas para los invitados, quienes recibirán los billetes respectivos.

La Comisión de Programa presentó los puntos generales del presupuesto con que han de cubrirse los gastos que demanda el festival. Después de una breve discusión, se tomó el siguiente acuerdo:

Queda autorizado el Presidente del Círculo para que en unión del tesorero, pueda ampliar ó restringir las partidas del presupuesto, según los fondos que se recauden.

NUEVO CONTINGENTE

El señor Coronel Tovar, hizo presente que la "Junta de Productores de azúcar del Estado de Morelos," había manifestado deseos de contribuir con un contingente significativo y de la manera más espontánea, para los gastos generales del Círculo.

Admitida esta cooperación, se nombró una comisión compuesta de los señores Don Javier Algara, Mayor Don Pablo Escudón y Barrón, y Don Ramón Fernández, para que se sirva recoger ese contingente, ofreciendo el testimonio de reconocimiento del Círculo, por esta espontánea cooperación ofrecida.

SUBCOMISIONES

Quedó autorizada también

man la agrupa que si la fiesta dique á la repa tas que se hall nifesta mzla si Ayer comienza misiones de co

En el Colegio

Kermesse y

El jueves pr con motivo de tablecimiento, messe, que por mo ser de la nero de diversi

Habrá vendi puestos fijos. alumnas del pi Las vendedor dulces, María tas cubiertas, de flores. Cons pentinas. MATE LOS PUESTOS

De fruta, se: y Estela Gómez Enriqueta López de aguas fresc y María Luisa Gómez y Ange compuestas, C Esther Terán; Gertrudis Fern ño; helados, Se de Buñuelos, J Paulo; enchili Elena Marquet ría é Isabel Pi pasteles, Lucre

En la noche brí fuegos arti

El Montepío

Concluidas la edificio situado tor y la Canoas parlo á monte el día primero las 4 de la tar

La Junta de néfica instituci nes invitaciones establecimiento el señor Presid

Como ya her pica dama, la : ó respetable e de esta Montepí de las demarc dan más los e. sacar muchas sitados, que b respetable dan

La Junta de por los señores G. Larie, Sat nando Orvaña, nuel Vicario d

En Hon

Dispone el C Militar, por ac de Guerra, qu Cuerpos de la breñ comisión Jefe y dos off rran el día de r manifestación "Comité Patri honor del Gen go y Castilla, Pasco de la f

A dicho act del 30. 140. de Infantería, ros de cada T

mente : estado : allón, : marea : Batall

Democracia

LA COOPERACION SOCIAL

La común solidaridad agrícola y manual en cierto momento, no se tocan los sentidos, trabó lección de los demás ciudadanos una escuela de como la máquina libre examinalmente a los a, como los v otros tiempos, or energía que programa liberal, onservarlo, cuando arroja a su en-

enseña que un industrial que no la pólvora de la escuela: el feudalismo nueva, creati violencia ejercida, en sus más es, los Estados alismo ha servipública. El inrupa a todas las e marchar a un una misma ban-

lad decirse, que so exige el con fuerzas para su mbien la Demotodas las que la ue no cooperan, te gran ejército

hemos de señamovimiento in hace años, se nuestro país? quiere decir sode riqueza, sino ¿Qué es lo que s escollos hahe agitada Repúhirespuesta es inidad de intermpulsos.

años esos eorzas han estado io en un aleja-

l que existan elementos? Pausencia de ellos, ausencia de sus del trabajo y ocial y política. lo hay actual superior, que lases más bajas ctes en favor del pero su obra, o era secundada foriores, que te-

ducta que ha observado respecto a la misma agrupación.

A las seis de la tarde se levantó la sesión, quedando citadas las personas que integran la mesa Directiva para mañana en la tarde, en el mismo local.

El señor Lorenzo de la Torre, Presidente honorario, recibió ayer un telegrama de Puebla, firmado por varios españoles, concebido en estos términos: "Felicitó a usted y a la junta, por las energías que tuvieron para que se celebre dobladamente el 8 de Septiembre, día grande para España."

RICARDO CASTRO

En Zacatecas

El Primer Concierto

Servicio especial por telégrafo. Zacatecas, Julio 27.—Como informé en mi telegrama de ayer, por el tren del Sur número 1, del ferrocarril Central, arribó el insigne pianista Don Ricardo Castro, acompañado de su hermano Don Vicente.

La estación se encontraba henchida de concurrencia deseosa de conocer a tan insignie maestro.

Fueron a recibirlo los principales artistas y personas prominentes de esta ciudad, quienes lo acompañaron hasta el alojamiento que previamente se le había preparado, y en donde le dió la bienvenida, en nombre de la sociedad zacatecana, el señor Ignacio Flores Maciel.

La sociedad "Artístico-Científico-Literaria" celebró anoche la sesión mensual ordinaria. Fue presentado a dicha sociedad el señor Ricardo Castro y al entrar al salón fué calurosamente vitoreado, é incontinentemente se le nombró socio honorario, habiendo presidido dicho festival, por invitación que le hizo la Junta Directiva.

Hoy se efectuó con verdadero éxito, el primero de los dos conciertos que en esta ciudad dará el maestro.

El artista obtuvo un nuevo triunfo, sancionado por un entusiasmo delirante, frenético. A pesar de la lluvia torrencial y tempestuosa que cayó poco antes de la hora anunciada para el concierto, y que se prolongó hasta las doce de la noche, el teatro vió concurrir por lo más selecto de nuestra sociedad.

La audición comenzó poco después de las nueve. Al presentarse el artista en el proscenio, fué saludado con aplausos estruendosos, que se repitieron durante la velada, a la terminación de cada número. Inicióse la audición con la gran sonata de Beethoven, pero donde el entusiasmo estalló en locura, fué en la mazurka en do, de Chopin-Brasin. El público, electrizado, prorumpió en bravos y el maestro tocó, fuera de programa, una gavota de D'Albert. Al terminar la primera parte, tres veces se levantó la cortina.

El "Caprice Valse" del Concertista, obtuvo una ovación estruendosa, y a petición del público, el maestro tocó su hermoso minueto, también extraordinario.

El estudio de concierto, de Moszkowski, llevó a la concurrencia a la locura, aplausos, bravos frenéticos, aún por las señoras, llenaron el salón. Al terminar la Rapsodia Húngara número 6 de Litz, última de programa, nuevos aplausos, nuevo entusiasmo delirante, que obligaron al artista a tocar una miniatura de Phillips, "En dansant." Concurrieron al concierto, el señor Gobernador, y entre otras familias, las de Garza, Gómez, Serna, Romero, Von Geheren, Enciso, Reveles, Capilla, Arteaga, García de la

La Niña Plagiada

Parece el cadáver.—A la falda de una montaña.—¿Ha habido un crimen?

(Servicio especial por telégrafo)

Monterrey, Julio 27.—Hace muy pocos días telegrafé la noticia de que había desaparecido una niña de dos años, de una hacienda inmediata, y que se suponía, con más ó menos fundamento, que la pequeña había sido plagiada por unos buhoneros que acababan de pasar por allí.

Desde los primeros momentos se pusieron en movimiento las autoridades y la familia de la niña. Por diversos rumbos salieron enviados especiales para tomar informes de la niña ó de sus presuntos raptores. Ni de éstos ni de la pequeña había sido posible obtener dato alguno, durante los primeros días, y después se supo que por unas rancherías habían pasado los buhoneros, pero sin llevar a la niña.

Ya se había perdido la esperanza de encontrarla ó siquiera de obtener noticias de ella, pues se suponía que, caso de haber sido plagiada por los vendedores ambulantes, éstos la habrían abandonado en el camino, ó la habrían entregado a otras personas, encargadas de ocultarla.

Por fin, ayer, de un modo casual, fué encontrado un pequeño cadáver a la falda de una montaña inmediata a la hacienda. El que encontró el cadáver, que fué un pastorcillo, se apresuró a dar noticia de su hallazgo. Ocurrieron gentes de la hacienda y, por las ropas y otras circunstancias, pudieron reconocer el cuerpo, como el de la niña desaparecida hacía pocos días.

El hallazgo ha causado profunda sensación. Se comprende que el cadáver haya podido permanecer en terrenos cercanos, sin ser visto, porque se encontraba en sitio que no es transitado.

La autoridad trata de esclarecer ahora, quién llevó allí a la niña y cuál fué la causa de la muerte. En la opinión general, se trata de un crimen, cometido quizá por aquellos a quienes la voz pública señalaba como plagiarios de la niña. Pero hasta hoy, que yo sepa, no hay datos seguros de qué partir, y según tengo entendido, el cadáver no presentaba huellas de lesión exterior.

Han llegado de Tampico como seiscientas toneladas de rieles, por la vía de Monterrey a Laredo. Con este motivo, los trabajos se activarán extraordinariamente.

En Monterrey se ha instalado un club de reservistas.

El Corresponsal.

Robo en un Templo

Perforando las puertas.—Los ratas en la fatonera

Ayer en la noche iba a cometerse un robo en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, en la calle de Porfirio Díaz.

Para la construcción de algunos altares de madera, habían sido contratados Ernesto Hidalgo, Francisco Carraga, Pablo Ortiz y Juan Quiñones, quienes habían visto seguros valores que se encontraban en un pequeño templo, é idearon el modo de hacerlo.

Validos de la condición con que eran aceptados en el templo prepararon perfectamente el modo de darlo anoche, y desde por el día, valiéndose de unas brocas, lograron abrir algunos agujeros en las puertas.

La portancia, y des para el instrucción. La sferencia de la n tadas.

La s acerca de la n las don de nue

Razie rario, i sobre i de la i aire. C el punt industr

Los ron, f quien i "Millarrio, que Se p y fuer las sofí nández

El B

Las t han sid á nuest so; el plo, el hante y han u cayó el co de l boque rruajas, troncos

Los gantes mero, siendo nos par

La u una au pterorio

En e aún ya rruajas que.

En l animac riores, feron e so, po ligens Interv

La bi los pue los do: trade, i bles fa ras.

Ayer seantes en los i version. Se h y uniz las Fue

El Baq

Con i Coroeel n nur a oza sequisi mo v oll del

Las i los señ Enrique rra, F Elizalde

Chapultepec

El próximo domingo Chapultepec a los 7, cuyo accidente C. Pradera hacerle es se forta del 170. una batonage), que untada.

á las Granda Víctor Mayor que la Brigate Coronel tán lo. del nta, y Ca-G. Garfias oita regidraón Gen-Batería irá necesarios intón dis-

TROS

el teatro un éxito. de que delico aplaudido des-

tiene un Sánchez dor Pérez. al termi-tores. P6-y era, en más. escena "La ores mexi-

gras

disco Oran-pasado los na acceso-as Damas, mpilir con

la, se que-y Gerardo oj de oro, cipal.

rez López, cisco San-entregado, en billetes e la casa

rada é In-a á Mateo

ignadas á un cajón e de Don ada Petra que Petra nanta; la or reales.

Al decir de la quejosa, la acusada se había presentado en su taller y aprovechando una circunstancia favorable, se robó un vestido poniéndoselo debajo del que llevaba.

Nadie volvió á saber de ella, hasta el jueves que la encontró la modista, cuando llevaba puesto el vestido robado.

Así se la consignó á Berem, donde fué despojada de sus ropas en el acto que se comprobó el robo, saliendo de la reja casi desnuda, la que había entrado con tan elegantes atavíos.

La Academia de Profesores

Dicha corporación había suspendido sus reuniones, y ahora se piensa en reanudarlas, haciendo algunas reformas á sus estatutos.

Entre éstas, figura en primer término la de que las reuniones periódicas se celebren en el edificio que ocupa la Dirección de Instrucción Pública, y que mensualmente se verifiquen fiestas escolares, en cuyos programas tomen parte los Profesores y grupos de alumnos de las Escuelas.

El Sr. D. Profasio Tagle

SU ENFERMEDAD

La operación que hicieron al distinguido paciente los señores Doctores Ramón Macías, Regino González y Ramón Itza, y que consistió en abrir el intestino ciego, ha dado brillantes resultados.

La intervención se efectuó antier, y hasta hoy no se ha presentado reacción febril, y el estado del enfermo es tan satisfactorio, que ha permitido ya que se le comience á alimentar.

Los médicos se muestran muy satisfechos del éxito, y, aun cuando no pueden declarar al señor Tagle enteramente fuera de peligro, sí creen que ya pasó el período de suma gravedad en que estuvo días antes.

Estas noticias tranquilizadoras, que con gusto publicamos y que son exactas, pondrán término á la ansiedad que entre los amigos del señor Tagle sembraron los primeros alarmantes síntomas del enfermo.

REGRESO DE INVITADOS

La mayor parte de las personas invitadas á las fiestas de Oaxaca regresaron ayer en la mañana.

A las diez y minutos que llegó el tren, había multitud de personas en la estación, esperando á los viajeros, que se manifiestan altamente satisfechos de su viaje.

El resto de excursionistas llegará el domingo próximo.

EL LIC. LUCIANO R. GARCIA

Cambió su despacho y habitación á la Calle de Tacuba 15.

PRACTICA ESTUDIANTIL

Los estudiantes de minería que fueron á hacer su viaje de práctica anual, al mineral de Pachuca, regresaron ya. Hicieron interesantes visitas á varias minas y recorrieron todo el Real del Monte, tomando notas, coleccionando muestras y haciendo análisis.

El Ultimo Concierto

Del Maestro Ricardo Castro

Datos relativos á las piezas que se ejecutarán hoy en el recital del Renacimiento

El programa que para la audición de hoy tenía dispuesto el Maestro Ricardo Castro, constaba de números enteramente nuevos; pero hubo de modificarlo, casi á última hora, porque no pocas personas le han insistido para que repita algunas de las piezas que fueron más calurosamente aplaudidas en los conciertos de Julio y Agosto: á pesar de esas variaciones, resulta muy interesante técnica y artísticamente hablando.

El *Valse Político* de Gileotti es una de las composiciones que nos dará á conocer el Maestro Castro. Gileotti es un compositor italiano de talento y originalidad indiscutibles; su *Valse Político* es breve y triste; consta de dos partes, de las cuales la segunda está escrita de una manera inusitada y feliz; realista la comparación con otras composiciones de su índole que llevan el mismo título; este número y el siguiente, la bizarra *Marcha de los Enanos*, de Grieg, que impresionan por su exotismo, preceden al *Arabesco* de Liszt, una de las joyas más acabadas de la literatura moderna del piano. Es obra de miniatuista mozárabe. ¿Qué es un *arabesco*? Es la coquetista femenina, fugitiva, ondulante de una línea; es la imagen de una centella caprichosa y elegante en la danza de la piedra ó en el pavón mate de un acero, y Liszt, ese poeta cosmopolita, ha traducido á notas un motivo melancólico, sentido, adornado con dificultades que permiten al virtuoso demostrar su agilidad y su denuenza de ejecución; entre otras, un trino en acordes que puede recorrer todas las gradaciones de sonoridad, desde el rumor apenas audible, hasta la clarificación estridente; efecto que hemos oído producir al Maestro Castro con brillantez inapreciable.

De la segunda parte auguramos buen éxito á la transcripción de un *Valse de Strauss*, hecha por el clásico y aristocrático Henselt. Quienes conocemos á Strauss como compositor de música ballable (á las veces hermafrodita), nos sorprende de agradable manera el tema parafraseado por el autor de los célebres estudios, quien ha logrado producir una miniatura encantadora, miniatura de estilo que en esta vez sirve de descanso para que el virtuoso aborde la *S. Barcarola* de Rubinstein, que debiera designarse también como estudio de concierto; es muy complicada; en ella no se sabe qué admirar más, si el desarrollo soberbio de su tema ó la manera dificultosa con que la mano izquierda desempeña una armonización intrínseca es de aquellas barcarolas cuyo nombre significa canción sencilla, doliente, peregrina.

La Rapsodia número 6 de Liszt, la hemos oído á dos grandes pianistas: á Teresa Carreño y á Paderewski; por ambos admirablemente tocada, pero con criterio distinto.

Entre muchas de las dificultades inherentes á esta suerte de composiciones trascendentales, en nuestro concepto, una ha sido siempre la preocupación de los virtuosos que han acometido la empresa de ejecutarla; el cálculo casi siempre que exige la graduación de los dedos después del motivo inicial, que debe ser continuo, una riqueza de matices y un trazo en brillantes y sostenidos, eso cuando no son mandados y fuertes las que la ejecución resulta desigual ó resulta débil, cuando no resulta; está al alcance únicamente de los pianistas de primera fuerza, si se quiere imprimirle el carácter heroico, pitagórico.

esta
le los
com-
sarto-
asegu-
t frou-
se re-

ita Di-
señor
Capod.
millón
ración
justifi-
ma.
ver se
Mer-
Gober-
Leal,
José
z, To-
errari,
G. Sa-
n, Er-
i, Ma-
no de
nan-o

ndis,
el Go-
ón.
Méxi-
Coro-
Cen-
es de
la al-
le es-
les de
tendo-
z con-
men-

El Na-
para
artirá
sando
Papa-
Inero,
juris-
atra-
const-

in de
rento
ranje-
traf-
ar en
nime-
stria-
veni-

PARTIDA DE RICARDO CASTRO

El Concierto de Esta Tarde

Pasado mañana sale el, celebrado pianista rumbo á Europa, para hacer el viaje de arte que le ha proporcionado el señor Presidente de la República. ¡Hermoso y merecido premio á su incansable labor!

Antes de partir ha querido cumplir todos sus ofrecimientos; y como desde la temporada de Julio ofreció a muchas personas desconsuadas de oírlo y que no concurren de noche al teatro, dar una audición por la tarde, cumple hoy abriendo el Teatro del Renacimiento, donde á las cuatro de la tarde dará un magnífico recital con programa que cuenta en sus números las piezas más aplaudidas en todos sus conciertos.

Esta tarde, pues, veremos otra vez, como anteanoche, como en otras ocasiones, desbordarse el entusiasmo de los admiradores del maestro, quien tan modesto, siempre cree que es demasiado para él tanto aplauso.

Los precios de entrada han sido disminuidos, como es costumbre en las funciones de tarde, y muy especialmente los de las localidades altas.

Las Elecciones de Ayer

Cumplíndose con lo prevenido en la ley, ayer se verificaron en el Distrito Federal las elecciones primarias para integrar los Ayuntamientos que debían iniciarse en 1903.

Los electores se reunieron, para las elecciones secundarias, el día 21 del corriente, y sus votos favorecieron á los ciudadanos que deban desempeñar el cargo de Municipales, hasta la fecha que designe el Ejecutivo, en vista de la autorización que le ha concedido la Cámara de Diputados.

Las Fiestas en Oaxaca

Banquete al Sr. Bolaños Cacho

La Colonia Americana

De nuestro corresponsal (por teléfono)

esto es esencial el que busque en medio de jugar al atina y gana; pero de luego que el era inventar tan no es el cándido poner su dinero, y que le arroja cuarenta recibido doscienta

Que la combina diada y que la g ventor es segura, de demostrarse: ruleta paga á cad el 25 POR CIENT TRADAS BRUTA venta de fichas.

Es evidente qu utilidad, le queda el doble; pero pa aun en el supuesti gane, la pérdida antemano, pues ex las cantinas, el las fichas con mo que le da la ruleta dinero, sino en co

Es decir: dos r ducen veinte fich jugadas (lo cual el ejemplo más i dor que ha pagad recibir las 20 ficha trador y pide que ro esto no sucede sentan dos pesos bre estas el comer dose de alcohol, cuenta por ciento, suerte es que el in reza alerta, tiene que dos pesos se el cincuenta e atavos forzada compra.

UNA SUCE

En la Escuela d Cátedra para lincit que constituyen Nue horizont El tanto pogr co ha Meo á un de los Estados Un la Escuela de Art





DIARIO DE LA MAÑANA

Sábado 5 de Julio de 1902

lan-Germán—Do...
Sotolanda G. V...
sillo Pimental...
México.

Debie Fiesta Escolar

El Director de Instrucción Primaria...
—En la Escuela de Agricultura...
El señor Manuel B. Zavala, Director...

Las Fiestas de las Colonias

En honor de Juárez.—Balle en per...
(Servicio especial por telégrafo).
Guadalajara, Julio 4.—Hoy celebró...

690 Hombres sin Trabajo

Autoridades en conflicto.—El 4 de...
(Servicio especial por telégrafo).
Paraná, Julio 4.—La noche ha estado...

Orden Extraordinaria De la Plaza

La clausura de las Conferencias Mil...
tares. Disminución de localidades...
Cada estudiante hoy, no sólo en...

as de Puebla

por telégrafo...
Puebla, ha sol...
de Oaxaca. El...

erjudicados

Mayor parte de...
a tierna hora...
para entrar en...

La Independencia de los Estados Unidos

COLEMAN ANIVERSARIO.—EL SR. ORAL DIAZ EN EL TIVOLI DEL...
DIA DE VERDADERO REPOBLÓ FUE EL DEL...
No sólo en el Tivoli hubo fiestas...

Segundo Concerto de Ricardo Castro

Otro Triunfo...
Por difícil que parezca, el recital...
Fue un triunfo para el compositor...

LA MUTUA

Ha pagado a sus asegurados más de...
Un mil millones de pesos...
Tiene un activo de más de \$600,000,000...

ig Sanitario

del todo, que...
deponiendo en...
suecos, etc...

fa Alameda

en embudo...
de nuestra se...
de los domi...

gráfica

del Sr. Díaz...
Dijo general del...
en la forma...

LEGGADA DEL EMBAJADOR

A las diez de la mañana llegó a...
las señoras del Tivoli el señor...

ACTA DE INDEPENDENCIA

Al terminar la nutrida salva de...
algunos de los señores que ocupan...

HE VIAJE

está antes de...
través de México...
una semana...

ACTA DE INDEPENDENCIA

Al terminar la nutrida salva de...
algunos de los señores que ocupan...

ACTA DE INDEPENDENCIA

Al terminar la nutrida salva de...
algunos de los señores que ocupan...

ACTA DE INDEPENDENCIA

Al terminar la nutrida salva de...
algunos de los señores que ocupan...

ACTA DE INDEPENDENCIA

Al terminar la nutrida salva de...
algunos de los señores que ocupan...

de
lerá
rie-
ales
han
ores
ca-

Conforme al contrato celebrado por Hampeon y Smith, la construcción de la línea estará terminada á los dos años dos meses de la fecha en que den principio los trabajos, dedicándose á éstos, por lo menos, cinco mil operarios.

Ricardo Castro

En San Luis Potosí

De nuestro corresponsal (por telégrafo)

ión.
lica-
ero.
vi-
ia-
e la
re-
en
pla-
De-

San Luis Potosí, Septiembre 20.— Hoy se verificó el primer concierto de Ricardo Castro. Bellísimo aspecto presentaba el Teatro de la Paz, concurrido por lo más selecto de la sociedad. Al presentarse el artista fué saludado con aplausos y bravos.

10 á
las
16
misa
o lu-
s li-
s. la
spec.
sólo
ales

La banda militar tocó la diana, y una lluvia de pequeños ramos de flores arrojados por damas y caballeros de los palcos, plateas y butacas, inundó la escena.

Durante el concierto el entusiasmo siguió en aumento, hasta convertirse en ovación delirante al terminar el maestro.

los
e un
s las
estas
inte-
res-
ena-

Mañana se verificará el segundo y último concierto, y es indescriptible el entusiasmo que hay.

Castro se vió obligado á tocar cuatro ó cinco piezas más fuera del programa.

Las Fiestas de los Chiapanecos

e, se
pro-
An-
situó
asist-
tres
enos
y es-
vias
tcha

Las fiestas que los miembros de la colonia de Chiapas organizaron para celebrar el 78 aniversario de la Anexión de Chiapas á México, terminaron ayer con un magnífico banquete verificado en el Tivoli del Eliseo.

En el senador central tuvo lugar la comida: se adornó aquél con flores, el escudo de Chiapas y la alegoría del mismo Estado, que fué colocada en la

ANEXO 2. PRODUCCIÓN DE VALSES MEXICANOS POR COMPOSITORES DE LA EPOCA (SIGLO XIX)⁵².

COMPOSITOR: JOSÉ ANTONIO GÓMEZ Y OLGUÍN

VALSES:

Vals de la Aurora

Vals de la Lucía

Vals de la Insinuación

COMPOSITOR: TOMÁS LEÓN

VALSES:

Flores de Mayo

La Amistad (dedicado a Aniceto Ortega)

Laura y El Mexicano (Se estrena en 1869).

COMPOSITOR: JULIO ITUARTE

VALSES:

Bocaccio (vals de salón sobre motivos de la opera Bocaccio de Franz Suppé),

Mognon (vals sobre motivos de ópera de Ambrosie Thomas), Feliz Año, Caballero de Gracia.

COMPOSITOR: ERNESTO ELORDUY

VALSES:

Alto!

A la orilla del Elba

Altoi

Toujours (vals de salón)

Vals de las Flores

Vals miniatura

⁵² Barquet Kfuri, José Ángel, Págs. 166 -215.

COMPOSITOR: FELIPE VILLANUEVA

VALSES:

La caída de las montañas de Tecámac, (1874)

A la orilla del Guadalquivir, (1876)

Natalia, (1876)

Causerie, (1888)

El cariño

Recuerdo

Vals Poético

Vals lento

COMPOSITOR: RICARDO CASTRO HERRERA

VALSES:

Alegría del Corazón, vals brillante Op. 6. (1882).

Clotilde, vals elegante Op. 4. (1882).

Deux morceaux op. 9 (1898-1902)

1. Valse intime

2. “minueto”

Valse-blucete Op.12 No.2 (1898-1902)

Vals revéuse Op. 19 (1903-1904)

Valse de concert Op. 25 (1904-1905)

Valse arabesque Op.26-1 (1904-1905)

Valse amoureuse Op. 31-2 (1904-1905)

Valse mélancolique Op.36 No.2 (1906?-1907)

Valse fugitive Op. 37-2 (1906?-1907)

Valse printanière (vals primaveral Op. 39) (1906?-1907)

Valse capricieuse (1906?-1907)

Valse caressante (vals amoroso, 1906?-1907)

Soriées mondaine (Cind vales ligérés, 1906?-1907)

1. Vibration d'amor
2. Parfums de Vienne
3. Paris entraînant
4. Fleurs femmes et chant
5. Frivole passionné

Moment de valse Op.34-1

Deux pieces intimes Op.30 (1906?-1907)

1. Valse sentimentale
2. "Barcarolle"

COMPOSITOR: MELESIO MORALES

VALSES:

Addio a Firenze (valse da Sala)

El republicano

Nezahualcóyotl (Valse Elegante)

Valse-Gentile (Vals incompleto, solo se encuentra la primera parte)

COMPOSITOR: JUVENTINO ROSAS

VALSES:

Julia

Josefina

Carmen

Ilusione Juveniles

Ensueño Seductor

Flores de Margarita

Dos Pensamientos

Eva

Amelia

Soledad Aurora

Sobre las Olas

COMPOSITOR: ANICETO ORTEGA

VALSES:

Vals - Jarabe (Tras las huellas de Gómez)

Recuerdo de Amistad

Vals Brillante: Marcha Zaragoza para Piano

Vals inédito Lore

Enriqueta

Vals Brillante

VALS CAPRICHIO

INTRODUCCIÓN

Ricardo Castro Op 1

Allegro. 8
f

f *cresc*

ff brillante

dolce

rapido *f*

⁵³ VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX para piano volumen 1. Ediciones mexicanas de música A.C. México, 1991.

PARTE A

Sección a

al VALS

p con grazia e dolcezza

Trio 6 * *Trio simile*

p *cresc.*

m. d. rapido *p e dolce*

m. g. *22*

dolcissimo

Sección b

ff

The image displays six systems of musical notation for a piano piece, likely in a major key with a 2/4 time signature. The notation is arranged in two columns of three systems each. The first system includes the instruction *dim* and *dolce ed espress*. The second system features *ff* dynamics. The third system includes *rapido*, *fff*, and a measure number of 20. The fourth system includes *dolce* and a measure number of 3. The fifth system includes a measure number of 16 and *ff*. The sixth system includes *cresc.*, a measure number of 8, and *ff*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Sección a'

The musical score for Section a' consists of six systems of piano music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and performance markings: *dolce*, *p*, *m.d.*, *m.g.*, *dolcissimo*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. There are also numerical markings such as 20, 8, 12, 6, 100, and 7. The music features flowing melodic lines in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand, with some passages marked with slurs and accents.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The piece begins with a mezzo-forte (*m. f.*) dynamic. The first measure contains a half note chord. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure features a crescendo (*cresc.*) leading into a half note chord. The fourth measure continues with a half note chord. The fifth measure has a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a fermata over a half note chord.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The first measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The second measure features a crescendo (*cresc.*). The third measure has a forte (*f*) dynamic. The fourth measure is marked *brillante*. The fifth measure has a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a fermata over a half note chord.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked *p con grazia*. The system concludes with a fermata over a half note chord.

Sección c

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fermata over a half note chord.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The first measure is marked *elegante*. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a fermata over a half note chord.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The first measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a fermata over a half note chord.

Trio section
Cresc. ac 2/3

131

Sección e

PARTE B
Capriccioso.

132

p *dolce*

134

cresc. *f*

136

leggierissimo

138

f *p*

140

dim. *dim.* *p* *espress.*

Sección d

First system of musical notation for Section d. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first staff has a melodic line with dynamics *p*, *dolce*, *m s*, and *f*. The second staff has a bass line with dynamics *p* and *dim.*. Handwritten numbers 148 and 159 are visible below the staves.

Second system of musical notation for Section d. It consists of two staves. The first staff has a melodic line with dynamics *p dolce*, *dim.*, and *pe cresc*. The second staff has a bass line with dynamics *dim.* and *pe cresc*. Handwritten number 158 is visible below the staves.

Third system of musical notation for Section d. It consists of two staves. The first staff has a melodic line with dynamics *f*, *piu f*, *sempre cresc. molto*, and *ff*. The second staff has a bass line with dynamics *f* and *ff*. Handwritten number 159 is visible below the staves.

Fourth system of musical notation for Section d. It consists of two staves. The first staff has a melodic line with dynamics *fff* and *dim.*. The second staff has a bass line with dynamics *fff* and *dim.*. Handwritten number 159 is visible below the staves.

Sección e'

First system of musical notation for Section e'. It consists of two staves. The first staff has a melodic line with dynamics *m.g.*, *p m.d.*, *p*, and *leggero*. The second staff has a bass line with dynamics *p* and *leggero*. Handwritten number 156 is visible below the staves.

Second system of musical notation for Section e'. It consists of two staves. The first staff has a melodic line with dynamics *f*. The second staff has a bass line with dynamics *f*. Handwritten number 156 is visible below the staves.

Handwritten number: 8

Dynamic markings: *p*, *cresc.*

Handwritten number: 8

Handwritten number: 3

Handwritten number: 3

Handwritten number: 3

Dynamic markings: *f*, *marcato pesante*, *ff*

Referencias de introducción

Handwritten number: 8

Dynamic markings: *ff brillante*, *m.g.*

Dynamic markings: *p e dolce*, *cresc.*

PARTE A'

Dynamic markings: *f*, *Come prima.*, *p con grazia e dolcezza*

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) in both hands. There are slurs and phrasing marks throughout the system.

Handwritten musical score system 2. It continues the piece with two staves. The right hand has a melodic line with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The left hand provides harmonic support. Dynamics include *cresc.* and *f*. There are slurs and phrasing marks.

Handwritten musical score system 3. It features a rapid scale in the right hand marked *rapido* and *m.g.* (mezzo-giochi). The left hand has a melodic line. Dynamics include *p e dolce*. There are slurs and phrasing marks. Handwritten numbers 112 and 214 are present.

Handwritten musical score system 4. It continues with two staves. The right hand has a melodic line with a *dolcissimo* dynamic. The left hand has a supporting bass line. Dynamics include *p* and *dolcissimo*. There are slurs and phrasing marks.

Handwritten musical score system 5. It features a melodic line in the right hand with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The left hand has a supporting bass line. Dynamics include *cresc.* and *f*. There are slurs and phrasing marks. Handwritten numbers 229 and 62 are present.

130

ff

ff

System 1: Treble and bass staves with dynamic markings *ff* and a circled number 130.

16

ff

System 2: Treble and bass staves with dynamic markings *ff* and a circled number 16.

ff

cresc.

System 3: Treble and bass staves with dynamic markings *ff* and *cresc.*

8

ff

p

con dolcezza

216

System 4: Treble and bass staves with dynamic markings *ff*, *p*, and *con dolcezza*, and a circled number 8. A circled number 216 is located below the system.

p

System 5: Treble and bass staves with dynamic marking *p*.

Handwritten number 8 above the staff. *cresc.* *ff*

rapido *p e dolce* *m.g.* *2*

p *cresc.*

mf *f e sempre cresc. molto* *accel.*

Vivo. *fff* *ff*

178

Grandioso.

fff

fff

186

ff

fff pesante

fff martellato

Vivo.

8^{va}

300

301

fff

fff

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Meneses, Rogelio. (2018.) *El compositor mexicano Ricardo Castro*. Universidad de Colima. México.

Aguilar F. Gustavo. (Enero - Diciembre 2007) “Entrevista con Ricardo Castro” (*El Diario*, 13 de noviembre de 1906). *Heterofonía*. Revista Musical. Número 136-137.

Barquet Kfuri, José Ángel. (2014). *La tradición del piano en México primer ciclo de vida (1786-1877)*. Tesis UNAM.

Bitrán Gore, Yael. “La música en las casas en las primeras décadas del México independiente...” *Y la música se volvió mexicana. Testimonio musical de México*. Núm. 51. INAH. México. 2010. (CENIDIM, IMBA, CONACULTA)

Calderón Ramírez, Francisco José (Enero-Diciembre 2007) “Ricardo Castro y el violín: breve semblanza de una discreta relación.” *Heterofonía*. Revista Musical. Número 136-137.

Casas Figueroa, María Victoria. (Enero 2010). “El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga.1890-1930.” *Historelo*. Revista de historia regional y local. Vol. 2, Núm. 3. Pág. 1

Casas Figueroa, María Victoria. (2014). *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960) ecos de la historia musical bugueña*. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

Carredano Consuelo. (1992). *Felipe Villanueva 1862-1893*. INBA. CONACULTA. CENIDIM. México.

Díaz Cervantes Emilio y R. de Díaz Dolly. (2019). *Ricardo Castro Genio de México*. Instituto de Cultura del Estado de Durango. México.

Gacetilla. *El joven pianista Duranguense D. Ricardo Castro*. Periódico oficial de Durango, 2 abril, 1985.

Grandes Músicos Mexicanos (Sábado 30 septiembre del 2017). Ricardo Castro Herrera. <https://grandesmusicosmexicanos.blogspot.com/2017/09/ricardo-castro-herrera.html>

Hernández Cruz, Graciela. (9 mayo 2028.) RICARDO CASTRO HERRERA. *Instituto de Investigaciones Históricas, Políticas, Económicas y Sociales*. Pág. 1. <https://institutohistorico.org/ricardo-castro-herrera/>

Los exámenes del Maestro Ricardo Castro. (30 de enero de 1898). *La Gaceta musical*.

Meza Sandoval, Gerardo E. (4 abril 2008). “El vals en Centroamérica”. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. VIII, núm. 14, 2007. Universidad de Costa Rica Ciudad Universitaria Carlos Monge Alfaro, Costa Rica.

Moreno Rivas, Yolanda. (1997). *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. Ed. Promexa. Méx.

Moreno Rivas Yolanda. (1995). *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana, México.

Música en México. (30 Noviembre 2016). “La Belle Époque: El México de Ricardo Castro.” *Música en México*. <https://musicaenmexico.com.mx/cartelera/armando-merino>

Queralt del Hierro, María del Pilar. (2020). “El Vals y el escándalo del <baile agarrado>”. *Historia National Geographic*, España, 2018. Pág. 1 https://historia.nationalgeographic.com.es/a/vals-y-escandalo-baile-agarrado_12623

Ramayo Corse, Gerardo. (2015). *Análisis Performativo de las Mazurkas Op. 3-7 y Op.25-3 de Alexander Scriabin*. Universidad Internacional de la Rioja. Coruña, España.

Romero, Jesús C. Ricardo Castro. (1956). *Sus efemérides biográficas*. Durango, Ediciones Andamios, Pág. 40.

Ricardo Castro Herrera. (Sábado 30 septiembre del 2017). *Grandes Músicos mexicanos*. <https://grandesmusicosmexicanos.blogspot.com/2017/09/ricardo-castro-herrera.html>

Robles Cahero, José Antonio. (julio-diciembre 2002) “Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de El Imparcial.” *Heterofonía*. Revista Musical. Número 136.

Salazar Lugo, Carlos Enrique. Notas al Programa para obtener el título de Licenciado en música piano. Tesis UNAM. 2018.

VALS POÉTICO Partitura para piano. Felipe Villanueva. WAGNER Y LEVIEN SUCS. México.

VALES MEXICANOS DEL SIGLO XIX para piano volumen 1. Ediciones mexicanas de música A.C. México, 1991.

Zavala Soto, Rosa Cristina, (2009). Notas al Programa: INSTRUCTOR FILARMÓNICO, PERIÓDICO SEMANARIO MUSICAL MUSICAL. Tesis UNAM.

Ricardo Castro. “El Héroe de anoche (Sábado 8 junio de 1901)”. *El Imparcial*. Pág. 1. <http://www.hndm.unam.mx/>

Nuestro ofrecimiento. (Lunes 10 Junio de 1901). *El Imparcial*. Tomo X MEXICO, Número 1724. <http://www.hndm.unam.mx/>

“Conciertos de Ricardo Castro. Un gran piano.” (Martes 24 junio de 1902), *El Imparcial*. Tomo XII, Méx. Número 2104. Pág. 1. <http://www.hndm.unam.mx>

“El primer concierto de Ricardo Castro.” (Sábado 28 de junio de 1902). *El Imparcial*. Tomo XII, México. Núm. 210, pág.1. <http://www.hndm.unam.mx/>

“Segundo Concierto.” (Sábado 5 Julio de 1902) *El Imparcial*. Tomo XII, Méx, Núm. 2115 pág. 1. <http://www.hndm.unam.mx>

“El último concierto de Ricardo Castro.” (Sábado 12 julio de 1902). *El Imparcial*. Diario de la Mañana. Tomo XII Méx. Núm. 2122. <http://www.hndm.unam.mx/>

“Ricardo Castro en Zacatecas el primer concierto” (Lunes 28 julio de 1902) *El imparcial*. <http://www.hndm.unam.mx/>

Ricardo Castro. “El segundo concierto en Zacatecas” (Miércoles 30 julio de 1902) *El Imparcial*. *Diario de la mañana*. <http://www.hndm.unam.mx/>

“El maestro Castro en San Luis Potosí.” (Viernes 19 de septiembre de 1902). *El Imparcial*. <http://www.hndm.unam.mx/>

“Despedida del maestro Ricardo castro.” (8 de diciembre de 1902). *El Imparcial*. Tomo XIII, México – Número 2269, Pág. 2. <http://www.hndm.unam.mx/>

El último concierto. (8 de mayo de 1903). *El Imparcial*. Tomo XIV. Méx, Núm. 2422. Pág. 1. <http://www.hndm.unam.mx/>

Impresiones artísticas (Miércoles 5 junio de 1903). *El imparcial*. Tomo XIV Méx, Núm. 2459. Pág. 2. <http://www.hndm.unam.mx/>