



# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**FACULTAD DE MÚSICA**

## **TRABAJO RECEPCIONAL**

**LA INFLUENCIA DE FRANZ LISZT EN LA OBRA:  
“CANTO DE AMOR” DEL COMPOSITOR RICARDO  
CASTRO.**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRO EN MÚSICA**

**PRESENTA**

**JOSÉ LUIS CHACÓN MORALES**

**DIRECTOR**

**DR. DOUGLAS MARCELO BRINGAS VALDEZ**

**CODIRECTORA**

**DRA. GLENDA PATRICIA COURTOIS GARCÍA**



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
**DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 28 de septiembre de 2020  
**Oficio No. DGIP/CP/0161/2020**

**Asunto:** Autorización de impresión de tesis

**C. José Luis Chacón Morales**  
**Candidato al Grado de Maestro en Música**  
**Facultad de Música**  
**UNICACH**  
**Presente**

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **“La influencia de Franz Liszt en la obra: “Canto de Amor” del compositor Ricardo Castro,”** cuyo director de tesis es el Dr. Douglas Marcelo Bringas Valdez, quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección General a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección General de un ejemplar empastado.

**Respetuosamente**  
**“Por la Cultura de mi Raza”**

**Lic. Aurora Evangelina Serrano Roblero**  
**Directora General**

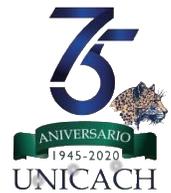


C.c.p. Dr. Roberto Hernández Soto, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.  
Dra. Glenda P. Courtois García, Coordinadora de Posgrado, Facultad de Música, UNICACH.  
Para su conocimiento.  
Expediente

\*AESR/igp/rags/gtr



Dirección General de  
**Investigación**  
y Posgrado



Libramiento Norte Poniente No. 1150, Colonia Lajas Maciel  
CP 29039, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
Tel: (961)6170440 Ext. 4360

[investigacionyposgrado@unicach.mx](mailto:investigacionyposgrado@unicach.mx)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1. FRANZ LISZT	
1.1 La vida de Franz Liszt	6
1.2 El Pianismo de Liszt	7
1.3 La relación de Liszt con México	10
CAPÍTULO 2. RICARDO CASTRO	
2.1 La vida de Ricardo Castro	12
2.2 Castro en Europa	15
2.3 De regreso a México	18
CAPÍTULO 3. CANTO DE AMOR	
3.1 Contexto de la obra	19
3.2 Análisis de la obra “Canto de Amor”	20
CAPÍTULO 4. INFLUENCIA DE LISZT EN CASTRO	
4.1 Diseño armónico y melódico	27
4.2 Pedal	29
4.3 Utilización de pentagrama triple	30
4.4 Figuras y diseño	32
4.5 Cadencias	34
4.6 Transformación temática	38
4.7 Propuesta armónica	45
CONCLUSIÓN	48
REFERENCIAS	50

## INTRODUCCIÓN

Si realizáramos una encuesta a parte de músicos profesionales, melómanos, oyentes, amantes de la música en todo México sobre el conocimiento y acercamiento hacia la vida y música del virtuoso Franz Liszt, sin duda, una gran mayoría respondería con una gran admiración y elogio hacia su persona y música, pero probablemente una minoría identificaría algún músico mexicano u obras influenciadas por Liszt. Son muy pocos también los que saben que, mas allá de su influencia pianística, Liszt fue un ser filántropo, miembro honorario de la Tercera Sociedad Filarmónica Mexicana, y que también aportó generosamente recursos para la creación del Conservatorio Nacional.

Uno de los compositores en el que podemos ver un claro reflejo de la figura “lizztiana” mediante el análisis de su música es sin duda el mexicano Ricardo Castro, considerado por muchos como uno de los máximos exponentes del romanticismo musical en México, y primer músico virtuoso del piano que se ganó el aplauso y la admiración en algunos países europeos. Sin duda, sus composiciones, su personalidad tan natural, su enorme técnica deslumbraron a todo público que lo escuchaba, tanto así que cada concierto que ofrecía era común ver la sala llena. Pero, ¿cómo es que en México no se hable tanto de él, como de otros compositores? Podemos concluir con una sencilla explicación: Se sabe que el nacionalismo que surgió después de la Revolución mexicana, relegó al olvido toda manifestación artística que fuera reminiscencia del pasado porfirista, incluyendo la música de Castro.

Expertos de la UNAM como el investigador Paolo Mello y Armando Merino hicieron algunos comentarios y títulos que con el solo hecho de leerlos o escucharlos podemos visualizar, imaginar, e incluso preguntarnos el porqué de esos títulos; uno de ellos es: Ricardo Castro “El Liszt mexicano”, y es que sin duda muchos músicos profesionales se han dado cuenta de tal influencia; otros, por otra parte, han hecho conciertos, conferencias, para puntualizar este acercamiento. Uno

de ellos fue el crítico musical Manuel Azar quien llevó a cabo pláticas y salas de escuchas de estos compositores.

Es justo en este punto donde nace la pregunta: ¿habrá influencias?, y si las hay ¿hasta qué punto podemos constatar la influencia “lisztiana” en Ricardo Castro? ¿Cuáles serían los recursos musicales en los que se hace más evidente la influencia de Liszt? ¿Son los motivos, las estructuras, las armonías, los recursos pianísticos? ¿Cuáles serían las implicaciones interpretativas una vez encontrados los resultados? Estas son algunas preguntas de interés que desembocaron en el presente trabajo, que pretende identificar las influencias del pianismo lisztiano en una obra específica de Ricardo Castro mediante el análisis de aspectos musicales y pianísticos; incluye además una propuesta personal de interpretación pianística basada en los resultados del análisis.

Elegí la obra *Canto de amor* de Ricardo Castro, porque es una obra que contiene elementos ilustrativos de la influencia lisztiana, y porque también tengo como objetivo dejar una grabación a piano solo de dicha obra, ya que hasta la fecha del presente trabajo, hay muy pocas grabaciones de esta obra en su versión original (piano solo) sin dejar de mencionar que ya han adaptado esta obra a otro instrumento, el arpa<sup>1</sup>. Con esta investigación, espero incentivar el interés para seguir explorando esta área de la literatura musical mexicana.

---

<sup>1</sup> El Dúo “Almíbar” grabó “Canto de amor”, de Ricardo Castro, en versión para dos arpas. CD. URTEXT. JBCCO44. DC-UNAM. 2001.

# CAPÍTULO 1. FRANZ LISZT

## 1.1 LA VIDA DE FRANZ LISZT

Franz Liszt nació en el pueblo de Raiding, lo que se conoce hoy como Hungría, un 22 de octubre de 1811, hijo de único de Adam y María Anna Liszt. Franz Liszt ganó fama en toda Europa durante el siglo XIX ya que desde muy temprano mostró una gran habilidad como intérprete y compositor. Su padre se encargó que tuviera una buena educación y como niño prodigio llegó a provocar el entusiasmo del mismo Beethoven. Fue alumno de Carl Czerny y Antonio Salieri en Viena; posteriormente, la familia se trasladó a París. En ambos lugares presentó exitosos recitales los cuales causaron gran admiración.

Entre su público, se afirmaba que era el pianista técnicamente más avanzado de su época y quizás el más grande de todos los tiempos. Fue también un importante e influyente compositor, profesor de piano y director de orquesta que contribuyó de manera significativa al desarrollo moderno de ese arte. La influencia de Franz Liszt alcanzó a compositores e intérpretes como Richard Wagner, Camille Saint-Saëns, Edvard Grieg y Alexander Borodín. Es importante acentuar que Liszt era una persona muy dotada con un amplio bagaje de conocimientos.

A lo largo de su vida, conoció a muchos grandes músicos, pero dos de ellos ejercieron una gran influencia en su formación temprana: Hector Berlioz con su *Sinfonía fantástica* y el violinista Niccolò Paganini, en 1832; tras la audición de un recital, el objetivo de Liszt fue lograr al piano los asombrosos efectos que Paganini conseguía extraer de su violín. Y lo consiguió, sus *Estudios de ejecución trascendental* son una muestra de ello.

Su carrera musical, mientras tanto, proseguía imparable y con 37 años obtuvo el puesto de maestro de capilla en Weimar, ciudad que se convirtió en un punto de difusión de la música más avanzada de su época.

Su aportación a la historia de la música puede resumirse en dos aspectos fundamentales: por un lado amplió los recursos técnicos de la escritura y la interpretación pianísticas, y por otro dio un impulso contundente a la música de programa, aquella que nace inspirada por un motivo extra musical, por lo que se le considera el creador del poema sinfónico. La influencia de esta forma fue decisiva en la obra de músicos posteriores como Saint-Saëns, Debussy, Franck y Richard Strauss. Además, compuso una gran y variada cantidad de obras para piano en las que destacan sus rapsodias húngaras, estudios, sonatas, transcripciones, conciertos para piano y orquesta; todas estas obras están llenas de características propias que hacen de Liszt un músico revolucionario.

Murió en Bayreuth, Alemania, el 31 de Julio de 1886, durante el Festival Wagner que allí se celebraba.

## **1.2 EL PIANISMO DE LISZT**

Uno de los compositores más refinados desde el punto de vista técnico aportando al desarrollo del lenguaje pianístico es, sin duda, Franz Liszt. Fue uno de los grandes innovadores de la armonía en el periodo romántico; gran parte de su música se caracteriza por la utilización de complicados acordes ejecutados de manera cromática y técnicas musicales de variaciones temáticas. La técnica pianística conoció nuevos horizontes que a través del concepto compositivo de Liszt dejó también nuevos esquemas y figuraciones.

No se sabe mucho acerca de la técnica de Liszt en su infancia; sin embargo, Carl Czerny, quien fue maestro de piano de un Liszt joven, aseguraba que el niño Liszt a su temprana edad poseía facilidad de lectura, improvisación, dedos fuertes y hábiles. Las clases con Czerny tuvieron lugar entre 1821 y 1823, tiempo suficiente

para que el maestro se diera cuenta que el joven Liszt se estaba perfilando hacia la utilización de nuevos recursos técnicos con un pianismo definido.

En el libro *Historia de la técnica pianística*, Chiantore comenta que mientras el tiempo avanzaba, Liszt insistía en ejecutar el piano con dedos flexibles y planos, ataques sin sequedad, buscando siempre calidad en el sonido. También deseaba siempre una sonoridad intensa, que proyectara hacia un público amplio. Liszt menciona que, en sus primeros años como intérprete, brillando en cada una de sus presentaciones, llegó un día en el que se dio cuenta que le costaba expresarse en la ejecución del piano, por eso se detuvo a reflexionar y a examinar paso a paso lo que tenía y debía hacer; a raíz de esto, se dio a la tarea de mejorar sus trinos, octavas y acordes mediante un estudio consciente.

Como resultado de este autoanálisis, en enero de 1832, habló claramente de practicar dos horas de ejercicios técnicos, esto es una verdadera gimnasia de manos<sup>2</sup>. Por esta época, la “obsesión” por los ejercicios técnicos (aunada a una búsqueda excesiva de siempre expresar algo) resultó contraproducente para varios de sus alumnos; Valerie, una alumna de Liszt, acabaría dedicándose a la Literatura posiblemente asombrada y asustada por tantas horas de técnica<sup>3</sup>. Un poco más adelante, Liszt atrajo alumnos de quienes podía exigir un dominio técnico bastante alto, sin embargo, en la práctica, no decía nada en lo que a técnica se refería.

Un acontecimiento que llevó el pianismo del austrohúngaro a una gran evolución, sin duda, fue escuchar a Paganini en abril de 1832. Esta experiencia lo llevó a buscar otro nivel de ejecución, replanteando su concepto de estudio, composición y pedagogía. En una carta a su alumno Pierre Wolf, podemos observar cómo escribe y le exhorta a trabajar duro:

---

<sup>2</sup> Mme. Auguste Boissier, *Liszt pédagogue. Leçon de piano donnés par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Paris, Honoré Champion, 1927, p. 13.

<sup>3</sup> Luca Chiantore, “La metamorfosis de Liszt”, en *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2001, p. 353.

Llevo quince días en los que mi espíritu y mis dedos trabajan como condenados; Homero, la Biblia, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber están todos alrededor de mí. Los estudio, los medito, los devoro con furor; además, trabajo haciendo de cuatro a cinco horas de ejercicios (terceras, sextas, octavas, trémolos, notas repetidas, cadencias, etc...). ¡Ah! Siempre que no me vuelva loco, ¡verás un artista en mí! Un artista tal y como tú lo exiges, tal y como se precisa hoy en día<sup>4</sup>.

Entre 1838 y 1839 Liszt compuso seis estudios para piano basados en composiciones para violín de Paganini a los que nombró *Grandes Estudios sobre Caprichos de Paganini*. Son obras para piano técnicamente complejas y difíciles en donde es evidente la búsqueda de soluciones sonoras de alto virtuosismo. Para ese momento, sus *Estudios trascendentales* ya estaban en proceso; al igual de los *Grandes Estudios de Paganini*, éstos sufrieron muchos cambios hasta llegar a ser obras con una técnica literalmente casi “sobrehumana”.

Los *Estudios trascendentales* son un claro ejemplo de esta época de intenso trabajo y búsqueda de nuevas sonoridades y recursos técnicos. La primera versión de los *Estudios trascendentales* fue publicada como *Estudios en doce ejercicios* en 1826, seguidos de una revisión en 1837, para después publicarlos como *Doce grandes estudios* en 1839.

Esto no terminaría ahí, ya que al final llega a su última revisión, en 1852 los publica como *Estudios Trascendentales*, dedicados a su maestro Carl Czerny. Es en la etapa madura de su vida donde presenta estos estudios: páginas acrobáticas que muestran la gran evolución de su escritura, cambios a menudo radicales relacionados con instrumentos más sólidos y en los que intervienen otros factores: estéticos y visuales. El estudio que mejor puede ilustrar esta evolución es el no. 4.

Chiantore escribe en su capítulo “La metamorfosis de Liszt” que el espíritu creativo del maestro austrohúngaro siempre estaba en constante desarrollo; por ello, iba en busca nuevas sonoridades, ataques, efectos y texturas. A parte la

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 345.

manera de sentarse en su época madura dice mucho: busto recto, cabeza hacia atrás, dedos planos, muñeca alta, y una caída libre de la mano siempre poniendo la mayor atención a la calidad del sonido.

Un dato revelador citado por William Mason, pianista y compositor estadounidense alumno de Liszt, cita estas palabras, la cuales decía el maestro austrohúngaro a sus discípulos:

Debéis aprender todo lo que podáis de mi pianismo, en cuanto a concepción, estilo, fraseo, etc.; pero no imitéis mi tipo de ataque; sé perfectamente que no es el mejor modelo a seguir. En mi Juventud yo no era bastante paciente como para hacer las cosas paso a paso y lograr así que mi desarrollo fuera ordenado, lógico y progresivo...<sup>5</sup>

Al transformarse su técnica pianística, aumentaron sus dificultades, Liszt encontró una técnica nueva. Afinación de recursos musicales, experimentación de efectos, concepción de calidad de sonido bastante alto, diferentes ataques, un nuevo cantábile, son el resultado de arduo trabajo y el reflejo de esa búsqueda insistente, la cual utilizaría durante los años posteriores.

### **1.3 LA RELACIÓN DE LISZT CON MÉXICO**

En 1866, México se encontraba en una compleja situación, el país era atacado por las tropas europeas por motivo de que Benito Juárez anunciara la suspensión de los pagos de la deuda externa, y fue desde 1861 cuando las fuerzas militares de Francia entraron a México, así se inicia este conflicto político militar. A principios de 1866, el 16 de enero llega al Puerto de Veracruz el Barón de Saillard, enviado por el emperador Napoleón III para informar al emperador Maximiliano de Habsburgo su decisión de retirar sus tropas de México, y cinco días después el emperador Napoleón III declara ante la Cámara de representantes de Francia que el imperio

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 353.

de Maximiliano se consolida y que pronto dispondrá la salida de las tropas francesas de México. Fue en medio de este conflicto cuando el 14 de enero 1866 se constituye con 74 socios, la Tercera Sociedad Filarmónica Mexicana. Integrada por el pianista y profesor Tomás León a la cabeza y conformada por un grupo notable de músicos e intelectuales, casi todos liberales, como Manuel Payno, Julio Ituarte, Antonio García Cubas y Alfredo Bablot gran amigo de Juárez, y que tenían como principales propósitos el promover la música de compositores nacionales así como fundar un conservatorio de música.

El imperio de Maximiliano apoyaría dicho proyecto y realizaría las labores de mediación entre el compositor europeo (considerado por los Habsburgo el más grande músico del momento), y la Sociedad Filarmónica Mexicana. Cabe mencionar que, en ese mismo tiempo, gobernaba como rey en Hungría Francisco José I, quien era hermano del mismo Maximiliano de Habsburgo; Liszt sin duda apoyaría las causas del hermano de su propio rey, fue además proclive a apoyar causas musicales aceptó ser miembro honorario de dicha Sociedad, pues aportó fondos para el proyecto del Conservatorio, que vio abiertas sus puertas en 1866.

En 1867, un año después, Liszt se entera del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo y escribe una marcha fúnebre; se la dedica como señal de duelo por la muerte del emperador en el ultimo libro de sus *Años de Peregrinaje*.

Esta misma sociedad también sería la responsable de fundar, en 1869, la Orquesta Filarmónica de México, bajo la dirección del pianista Melesio Morales. Más tarde se le otorgaría a Liszt, como muestra de agradecimiento por su cooperación, la Orden de Guadalupe y un diploma de la SFM que, en la actualidad, se conserva en Budapest<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ricardo Lugo Viñas, "Franz Liszt y el Conservatorio Nacional de Música", en *Relatos e Historias en México*, México, 20 de junio de 2020. Disponible en: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/franz-liszt-y-el-conservatorio-nacional-de-musica>

# CAPÍTULO 2. RICARDO CASTRO

## 2.1 LA VIDA DE RICARDO CASTRO

Ricardo Castro Herrera, pianista y compositor mexicano, nació el 7 de febrero de 1864 en la capital del estado de Durango. Sus estudios musicales los inició a la edad de 6 años de edad con el maestro Pedro H. Cisneros. Su padre, el licenciado Vicente Castro, conquistó la diputación de su Estado a la VIII Legislatura del Congreso de la Unión en 1877, por esa acción tuvieron que trasladarse a la capital mexicana en donde Ricardo prosiguió sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, tuvo como maestros a Juan Salvatierra y Melesio Morales, éste, a su vez le impartió clases de armonía y composición. Concluyó en tan sólo cinco años un programa de estudios que por lo común tomaba diez, graduándose a los 19 años, en 1883. En agosto de ese año, terminó su primera sinfonía, la primera del país.

En 1884, México participó en una Exposición Internacional conocida como la “Feria Internacional del Algodón” celebrada en Nueva Orleáns, Estados Unidos. El gobierno mexicano deseaba ampliar sus relaciones exteriores con otras naciones, mostrándose como un país amante de la cultura apoyó a Castro, que para ese entonces ya era un digno representante de México. Su carrera como concertista internacional inició con gran éxito, realizó giras por los estados de Filadelfia, Washington, Chicago y Nueva York, llamado por la prensa el “Niño pianista” en 1885. En México, su vida artística comprendía también giras por el interior de la República, sin descuidar la enseñanza del piano.

A sus 21 años de edad, el repertorio pianístico que abarcaba era muy numeroso, incluyendo también composiciones propias. Además de ser un gran pianista, Castro figuraba ya como un destacado compositor; esto llevó a que en

1885 elaborara un catálogo preliminar de sus obras, organizándose de acuerdo a ciertos criterios.

En ese momento, se podría describir al joven compositor como una persona con un talento innato, un individuo que dominaba la teoría y las escrituras musicales como un verdadero genio.

A partir de 1890, músicos, compositores e intérpretes arribaban a la Ciudad de México gracias a la construcción de una gran red ferroviaria promovida en los primeros años del porfirismo. Fue así como Paderewsky, Eugene D'Albert, J. Hoffmann, entre otros, llegaron y ejecutaron el piano en tierras mexicanas causando admiración en el público y músicos del momento en el país<sup>7</sup>. En su gira de concierto por México, D'Albert interpretó algunas obras de compositores mexicanos como Villanueva y el mismo Castro, agradecido a este gesto Castro le dedicó su Balada en Sol menor Op. 5. Algunos investigadores mencionan que mientras D'Albert ejecutaba el piano, Castro analizaba con mucho cuidado la forma de tocar del pianista europeo, ya que él mismo sentía la necesidad de buscar herramientas y recursos pianísticos para perfeccionar su propio oficio de concertista<sup>8</sup>. Inspirado, Castro decidió convertirse en un mejor músico, así mostró interés por la composición y el concertismo, como resultado a esto, México vio florecer a un músico virtuoso representante del nacionalismo mexicano.

Es relevante mencionar que, para difundir la música mexicana, Ricardo Castro juntamente con sus amigos Gustavo E. Campa, Juan H. Acevedo y Felipe Villanueva fundaron el llamado *Instituto Musical* en 1886. Años más tarde, organizó una sociedad, la cual ayudaría a divulgar obras camerísticas, y que, gracias al patrocinio de éstas, se lograría efectuar conciertos en donde presentarían obras de compositores europeos. A principios de 1901, se presentó en México la que sería luego su maestra en Europa, Teresa Carreño, pianista venezolana quien en ese

---

<sup>7</sup> Díaz Cervantes Emilio y Dolly R. De Díaz, *Ricardo Castro. Genio de México*, Durango, Instituto de Cultura del Estado de Durango, p. 53.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

entonces era esposa de Eugen D'Albert. Castro fue a su recital y quedó impresionado por lo que vio y escuchó.

En 1901, año de grandes éxitos para el compositor mexicano, el periódico *El imparcial* ofreció otorgarle una pensión cada mes por un espacio de un año, este apoyo tenía la finalidad en que en ese tiempo el mexicano se dedicara exclusivamente a la preparación de tres conciertos. Fue hasta en el tercer concierto donde estrenó su famoso *Vals Capricho*. En este último concierto interpretó obras de Beethoven, Chopin, Chaminade y Liszt. Al término de la primera parte, Castro recibió felicitaciones de maestros, alumnos y público en general. En ese concierto se le fue entregado un laurel simbólico y un diploma de honor a nombre del Ateneo Mexicano, asociación civil mexicana que trabajaba por la cultura y el arte. A su vez, el poeta mexicano Amado Nervo leyó una carta enviada por Justo Sierra, subsecretario de Instrucción Pública del gobierno de Porfirio Díaz, en la que decía:

“Sr. D. Ricardo Castro

Julio 11 de 1902

Querido maestro:

“El Sr. presidente de la República, que tiene en alta estima los méritos de Ud. y su exquisito talento musical, me autoriza para hacerle saber su deseo de que vaya Ud. a Europa por cuenta de la nación, para coronar sus estudios trabajando con los mejores maestros en el arte que Ud. con tanta modestia como distinción, cultiva.

“Yo añado a la cordial satisfacción de anunciarle esta buena nueva, Mis aplausos por su triunfo y mis votos por su gloria.

Su amigo y admirador  
Justo Sierra.”<sup>9</sup>

Después de su exitosa participación, Ricardo inició una gira artística por varios estados y regiones de la república mexicana. Antes de abandonar el país y

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 115.

viajar al viejo mundo, Castro atendió una petición: presentarse nuevamente ante el público en la capital mexicana, interpretó un repertorio pianístico exigente; inició tocando obras de Beethoven y terminó con las de Liszt. Era insuperable la huella que el notable músico dejaba en la historia musical de México.

## **2.2 CASTRO EN EUROPA**

En 1903, con 38 años de edad, Ricardo Castro pisó tierras europeas. Su trabajo debía trascender en dicho continente, aprovechando cada oportunidad que se le presentara, su trabajo no consistió únicamente en tomar clases con grandes maestros, sino también en observar los sistemas de enseñanza musical en conservatorios y escuelas de música que pudieran servir como referentes para nutrir las prácticas musicales pedagógicas a su regreso a México.

Llegado a París, Castro se puso en contacto con Teresa Carreño, quien era una pianista venezolana excepcional y con buena trayectoria en Europa. Cuando Carreño escuchó al pianista y compositor mexicano no dudó en ayudarlo en su preparación y crecimiento, para que así la carrera de Castro tuviera un fundamento sólido.

En el libro *“Ricardo Castro. Genio de México”*, Emilio D. Cervantes y Dolly R. Díaz, indican que el músico mexicano aprovechó muy bien cada lección y aprendizaje musical ya que su nombre, prestigio y el nombre de su país estaban en juego, y no dejaba nada a la casualidad, por lo que Castro debía más que prepararse.

En Europa, aparte de recibir lecciones de piano, Castro acudió también a numerosos conciertos de compositores del momento como Richard Strauss, Edvard Grieg, Moritz Moszkowski, Emil von Sauer, y con otros establece gran amistad tales como Cécile Chaminade y Camille Saint-Saëns. Cuando sus nuevos amigos escucharon a Castro ejecutar en el piano obras de Beethoven, Liszt, Chopin y sus

obras propias, se admiraron y lo animaron a presentarse pronto ante el público de París. Es así como Castro hace su debut en París, en la sala Erard, el 6 de abril de 1903, y fue con gran aceptación, recomendación y encanto como la prensa y la crítica francesa comentaron al término de su presentación.

Aclamado y con muchos aplausos fue como culminó ese fascinante concierto, con un público francés emocionado al ver cómo interpretaba el piano de una forma magistral y elegante. La presentación de sus propias obras no solo daba crédito al propio compositor en París, la capital europea del arte a principios del siglo XX, sino que también se daba a conocer una digna representación de la música mexicana de concierto de la época.

Es importante decir que en su primera aparición como intérprete del piano en un país en donde la música tiene hasta la fecha un lugar preponderante y en donde él mismo sabía que dicha presentación lo podía llevar al triunfo o al fracaso, decide terminar ese concierto con obras de su propia creación, mostrándose como un compositor virtuoso, original, y con una gran inteligencia musical. El éxito de este concierto lo llevó a tener más presentaciones, que tuvieron la misma respuesta de un público deseoso de escuchar cada vez más de sus propias obras. En una segunda presentación, Castro dio a conocer parte de sus obras para orquesta y el *Vals Capricho*, alcanzó así, un nivel de gloria con aplausos y ovaciones.

Después del éxito con el público francés, Castro decidió alejarse un poco del centro de la capital francesa, de las presentaciones y de los aplausos de la gente, para poder dedicarse por completo a estudiar, practicar el piano y componer música; encontró a los alrededores de París un lugar bonito, tranquilo y cómodo para vivir, muy cerca de la casa de la compositora Cecile Chaminade. Pero Castro no podía permanecer solamente en ese lugar ya que tenía que viajar mucho, especialmente a Alemania, debido a que en ese país era donde vivían Eugene D'Albert y Teresa Carreño. Tenía como propósito buscarlos para recibir la enseñanza de perfeccionamiento pianístico. Entre los lugares a los que viajó destacan Italia y

Austria, en donde también se presentó como concertista sin descuidar su encomienda pedagógica. Desde Viena, maravillado con la intensa y dramática música de Wagner, le escribió a su gran amigo Gustavo E. Campa; describió con mucho cuidado la música del compositor alemán, la calificó como música grandiosa, perfecta y hecha con mucha laboriosidad<sup>10</sup>.

El 10 de abril de 1904, Castro se presentó nuevamente como concertista en la capital francesa durante una temporada de conciertos en la sala Victor Hugo y un poco después en la sala Erard. El compositor mexicano nuevamente volvió a triunfar ante una sala completamente llena, aclamado por el público y con una crítica favorable de la "Revue Musical", uno de los medios más populares del momento.

El 11 de mayo de 1904 viajó a Bélgica, presentándose en el teatro "Royal de Monnaie", ofreciendo un magnífico recital de piano; sus interpretaciones cautivaron a los presentes de ese lugar, incluyendo a Leopoldo II, hermano mayor de Carlota Amalia, quien fuera esposa de Maximiliano de Habsburgo emperador de México entre 1863 y 1866. Castro, al darse cuenta que Bélgica parecía ofrecerle mayores garantías y seguridad, decidió establecerse en Bruselas junto con su familia para continuar con su trabajo musical. Después de presentarse en algunas ciudades belgas, los triunfos de Ricardo Castro en Europa resonaron en México; consecuente a esto, el gobierno mexicano orgulloso de su trabajo y al ver que su música había traspasado fronteras, le renovó por dos años más su pensión para continuar su labor cultural. Castro aprovecharía muy bien esta oportunidad para recibir clases y seguir presentándose al público europeo.

Algunas composiciones de Ricardo Castro fueron editadas por la casa de publicaciones alemana "Friederich Hofmeister", la cual pidió cierto derecho de exclusividad al compositor mexicano. Pasada la etapa de éxito en Europa, Castro tenía que regresar a México para iniciar una labor de educación musical en el país, para compartir todo lo aprendido en el viejo mundo.

---

<sup>10</sup> En *Pauta*, vol. , núm. 29 (1989), pp. 40-45.

## 2.3 DE REGRESO A MÉXICO

Después de vivir casi 4 años en Europa, fue con profundo agradecimiento que Castro se despediría de sus amigos, compañeros y colegas, consciente y sabedor de que había logrado sus máximas satisfacciones en las áreas de pedagogía, composición e interpretación. Con todo lo aprendido y observado de grandes músicos, pedagogos e instituciones europeas, Castro volvió a tierras mexicanas el 8 de octubre de 1906. Tiempo después, el 1 de enero de 1907, Castro fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música.

A finales de noviembre de 1907, Castro participó de un evento del Conservatorio Nacional junto con alumnos de dicha institución; Luis G. Urbina, escritor mexicano de la época, describe que al terminar dicho evento se trasladó a una reunión de amigos para comer en un salón privado de un restaurante de moda. En ese ambiente platicaban de todo: metas, trabajos, conciertos, incluso de la muerte, sin descuidar el tema principal: la música y el arte. En esa cena le adjudicaron 3 grandes adjetivos, los cuales nos ayudan a conocer parte de su personalidad: la discreción, talento y humildad. Al día siguiente, el 27 de noviembre, asistió de nuevo a una comida de sus admiradores, amigos, colegas y artistas. Tristemente, después de esa reunión la vida de Castro llegaría a su fin, pues en la madrugada del día 28 de noviembre de 1907 falleció el gran músico mexicano, el país entero perdía a su más preclaro compositor y pianista del momento.

# CAPÍTULO 3. CANTO DE AMOR

## 3.1 CONTEXTO DE LA OBRA

La música de cámara en México estaba en su mayoría administrada por la Sociedad Filarmónica. Fue en presentaciones amparadas por esta Sociedad donde Ricardo Castro presentó por primera vez en México los *Conciertos para Piano* de Franz Liszt y el *Concierto No. 5 El emperador* de Beethoven, en arreglo para solista y conjunto de cuerdas. El 2 de mayo de 1895 se inauguraron presentaciones públicas por todo un año, se ofrecieron siete conciertos con el fin de promover así el quehacer musical en el país. En esas presentaciones se ejecutaron tríos, cuartetos, quintetos y obras para piano solo. En la sexta función de los ciclos de conciertos, el 15 de marzo de 1896, Castro estrena en público su obra para piano solo *Canto de amor*, la cual se convertiría en una de sus preferidas y que utilizaría muchas veces como obra final para sus presentaciones.

Después del éxito del *Vals Capricho*, la casa publicadora de Alemania Hofmeister publicó *Scherzino* y *Canto de amor*; con estas y otras obras, Europa y América gozaban de su música. Esta obra *Canto de Amor* es una obra escrita con una duración semejante al *Vals Capricho*; es una obra de estilo romántico, única, original y virtuosa que se convirtió en una de las obras favoritas del compositor mexicano. Gracias a programas de mano de recitales de la época, podemos mencionar que esta era una de sus obras preferidas que frecuentemente interpretaba como último número del programa y muchas otras veces la tocaba como encore.

*Canto de amor* fue dedicada a Felipe Pedrell, compositor, pedagogo y musicólogo español, quien tuvo como alumnos a Isaac Albéniz y Manuel de Falla, apoyó a Castro al inicio en su formación musical. Pedrell incluyó también algunas cortas biografías del compositor mexicano en una revista llamada *Ilustración Musical Hispano Mexicana* que se publicó en Barcelona, España, en 1889.

### 3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

*Canto de amor* es una obra con un alto nivel de virtuosismo pianístico que refleja el romanticismo de la música de concierto mexicana. El estilo romántico se hace evidente desde su introducción: en sólo dos compases aparecen indicaciones de dinámica de *piano-crescendo-forte-decrescendo* acompañando a la frase, concluyendo con acordes de dominante y dominante con quinta aumentada, para provocar así con este último acorde mayor cierta “urgencia” por resolver. Su composición inicia con una pequeña introducción de 2 compases, pasa fugazmente de un piano a un *forte* y este último señalamiento de dinámica a su vez en cada nota disminuye; con una indicación de tempo en *moderato* y con una nota sola (si 4) da inicio esta obra; comienza con una figura de negra que da paso a la formación de una línea melódica de forma ascendente la cual llegará a un arpeggio en *forte*, creando un leve efecto climático con la nota más alta (sol 5) de esa introducción, concentrándose en ese acorde la mayor sonoridad y fuerza armónica. Esta línea irá desvaneciéndose con notas solas en dirección descendente con un *rallentando* y *diminuendo*, de esta forma se llega a notas con duraciones más largas (blancas), creando un efecto de pausa en el tiempo como si se tratase de un calderón en cada nota, y así con un acorde aumentado con 7m; este acorde será estudiado más adelante utilizado como una tensión armónica, resolviendo de manera magistral. (ejemplo 1)

The image shows a musical score for piano, titled "EJEMPLO 1 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC. 1-2". The score is in 4/4 time, marked "Moderato" with a tempo of quarter note = 80. It features dynamic markings *p*, *f*, *m.g.*, *m.d.*, and *m.g.*, along with performance instructions like *rall. e dim.* and fingering numbers 1-4. The piece concludes with a 7m chord.

EJEMPLO 1 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC. 1-2

Después de estos compases de introducción, se escribe el tema en *legato* ejecutado por la mano derecha, acompañada por la izquierda con figuras de corcheas; culmina esa dirección del acompañamiento con un acorde perteneciente al grado armónico del compás, se tiene como recurso el cruzamiento de manos. Esa primera sección se compone por 24 compases con el mismo diseño y recursos musicales ya mencionados (ejemplo 2).

EJEMPLO 2 R. CASTRO: *CANTO DE AMOR*, CC. 3-8

Después de la presentación del tema, la línea melódica recorre juntamente con el soporte armónico del acompañamiento por muchos acordes auxiliares, acordes prestados de tonalidades vecinas que, finalmente, llegan al acorde final (Fa#7), que dará paso a la nueva tonalidad (Sib). Este acorde sirve de pivote para ambas tonalidades, en Si mayor es un dominante 7 y en Si bemol mayor es una sexta aumentada alemana (ejemplo 3).

EJEMPLO 3 R. CASTRO: *CANTO DE AMOR*, CC. 24-26

El anterior acorde da paso a la segunda sección iniciando en el compás 27 en donde el tema se presenta de nuevo, ahora en una nueva tonalidad (Bb mayor) con diferente diseño de acompañamiento, da un carácter contemplativo y dulce; ambas manos comparten dicha función al fortalecimiento de la armonía en un vaivén de crescendos y decrescendos, esta segunda sección termina con una cadenza en doble *forte* (véase página 37, ejemplo 17).

La tercera parte comienza justo cuando termina la primera cadenza en el compás 43; de forma inmediata, el tema aparece transformado y oculto, con algunas notas tenidas y algunas sucesiones de notas o motivos del tema. Esta sección está acompañada por figuraciones en donde el tiempo fuerte en la mano izquierda está ausente, provocando cierto nerviosismo e inestabilidad rítmica (Ejemplo 4). La textura homofónica (línea musical acompañada), los cambios de dinámicas y tempo contribuyen a la unidad entre la segunda y la tercera sección. Si buscáramos palabras o adjetivos para describir esta parte, sin duda, pensaríamos en palabras como ansiedad, intranquilidad e inquietud; éstas y otras palabras pueden resonar en el pensamiento de cada intérprete. El final de esta sección es marcado nuevamente por otra cadenza (véase página 33, ejemplo 13).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of two flats. It includes dynamic markings such as *p m.d.*, *rall.*, *espress.*, and *p a tempo*. A circled number '43' is placed above the treble staff. The second system continues the piece, featuring a *p* dynamic marking and a circled 'Fa' in the bass clef. Handwritten annotations include circled numbers '43' and '3', and various fingerings and slurs.

EJEMPLO 4 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC. 42-45

Sería muy acertado si al momento de analizar su forma musical, la incluimos dentro de la música compuesta en forma cíclica. El término “forma cíclica” se aplica habitualmente a la música compuesta a partir del siglo XIX, fue en ese periodo en donde esta forma se presenta con mucho peso y vigor. Conocida como una técnica de composición en donde se construye una idea musical o motivo que aparece repetida y/o variadamente, es esta idea el elemento unificador de varias secciones o movimientos de una composición musical. Liszt fue uno de los mayores exponentes de este proceso compositivo, por lo que no se extraña que Castro haya elegido también este camino para esta obra.

Dicho esto, el tema aparece una última vez, a partir del compás no. 78. Se presenta con un cambio de tonalidad y con un adjetivo e indicación de que esa sección debe tocarse grandiosamente, exponiéndolo con características muy diferentes a las presentadas con anterioridad. Visualmente, la elección del triple pentagrama de Castro también invita a pensar en una gran masa sonora. El compositor exige en esta sección una gran sonoridad y una interpretación bastante apasionada, hacia el final de esta parte la música llega a ser incluso hasta delirante; entretanto, en medio de todo este océano de sonido, el tema sigue sonando con dinámicas desde el *forte* hasta el *triple forte* (véase página 39, ejemplo 18).

La obra finaliza con una coda que inicia a partir del compás 110. Esta coda conserva el carácter grandioso de la última exposición del tema; está formada por una línea melódica compuesta por acordes mayores largos con mucha intensidad y ataque. Estos acordes son acompañados por una cascada de fusas que recorre una gran parte del teclado, provocando una sonoridad amplia, rica en armónicos que da paso al gran final (ejemplo 5).

EJEMPLO 5 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC. 110-111

Es interesante destacar que justo en el compás 113 (ejemplo 6), Castro muestra el deseo de un carácter pesante sin perder el carácter apasionado; es por ello que el compositor mexicano, con inteligencia acelera la marcha armónica con dos acordes sugiriendo una cadencia plagal sofisticada: el primero es un sexto grado bemolado (Sol Mayor), el segundo acorde es un acorde que funciona como subdominante menor con sexta añadida, dándonos un acorde de mi menor con sexta (VIb – iv<sup>6</sup> – I).

MI MENOR CON 6TA

EJEMPLO 6 R. CASTRO: *CANTO DE AMOR*, CC. 113-117

Dentro de este mismo compás nos volvemos a encontrar las figuras rápidas de ornamentación que anteriormente hacían las fusas, ahora presentándose como figuras de semicorcheas, dando paso a una nueva sensación: larga, pesante y engañosa para el oído simulando un frenado súbito de ritmo. Esta obra llega a su fin y el compositor mexicano la concluye, de forma magistral, con un acorde de tónica en triple *forte*, por lo que utilizó el recurso de cruzamiento de manos de manera virtuosa con figuras de fusas una vez más; se resuelve, así, toda la obra con dos sustanciosos acordes, el primero es un dominante con séptima menor que da paso a la resolución final a un acorde en tónica.

Con respecto a las grabaciones de esta obra *Canto de amor*, los intérpretes profesionales se han dado a la tarea de grabar la música del compositor mexicano, y las han dejado tanto en CD como también en plataformas virtuales, moda actual del siglo XXI. Entre las grabaciones que encontramos de esta obra, podemos destacar a músicos como Mercedes Gómez y Janet Paulus grabándolo para un dúo

de arpas; también encontramos a la pianista mexicana Silvia Navarrete, el cual encontramos en su Álbum titulado "*Ricardo Castro*".

# CAPITULO 4. INFLUENCIA DE LISZT EN CASTRO

## 4.1 DISEÑO ARMÓNICO Y MELÓDICO

*Liebestraum* es una serie de tres obras para piano sólo del compositor austro-húngaro Franz Liszt publicadas en 1850, la más conocida y famosa es la número 3 reconocida como *Sueño de amor*, en ella analizaremos recursos compositivos que quedaron como legado para compositores posteriores; Ricardo Castro fue uno de ellos.

Este *nocturno* se puede dividir en tres partes, estas a su vez separada una de la otra por cadenzas muy exigentes y con un grado alto de habilidad técnica. Para Liszt una constante preocupación era que sus melodías *cantabiles* tendrían que conseguir una clara y convincente imitación de la voz humana, y es que al inicio de la segunda parte del *Nocturno 3*, nos encontramos con esta bella melodía acompañada (ejemplo 7), misma que está construida con notas largas y repetidas, que gradualmente va acelerando con figuras cortas; se da así mayor facilidad a una conducción melódica. El principio de esta sección se caracteriza por arpeggios en la mano derecha e izquierda, con una dificultad en la mano izquierda la cual consiste en que una nota del registro grave del piano (ejemplo 7) se quedará sonando en función a los cambios de la marcha armónica, esta misma nota no debe soltarse ya que forma parte de otra melodía: la melodía del bajo. Utiliza la misma melodía que presenta en toda la obra y cuando aparece la transforma; éste es un recurso muy común en la literatura Lisztiana, el cual se le llama: transformación temática. Esta melodía es acompañada por un esquema armónico repetido en ambas manos utilizando este soporte como apoyo a dicha melodía.

Notas en registro grave

*Più animato, con passione*

EJEMPLO 7 F. LISZT: SUEÑO DE AMOR, CC. 26-31

Junto con la melodía, la marcha armónica es acelerada, siempre utilizando la misma figuración. Es interesante como Liszt utiliza este recurso compositivo en gran cantidad de obras, pero fue el mismo Ricardo Castro quien toma parte de este medio para la composición de algunas de sus obras, y en la que más destaca es su obra: *Canto de amor*. Puede ser coincidencia o no, que ambas obras tengan una palabra en común en el título ya que en los países de habla hispana el *Nocturno 3* del compositor europeo es conocido como *Sueño de amor*.

Quisiera destacar esa pequeña influencia a través de ese extracto de la obra ya mencionada y es que a simple vista se nota como el compositor mexicano utiliza este mismo lenguaje y diseño armónico-melódico (ejemplo 8).

*dolciss.*

*pp una corda*

*cresc.*

*mf*

*espress.*

EJEMPLO 8 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC 27-32

La tonalidad en la que el compositor Austro-húngaro presenta el tema en la segunda parte de su *nocturno*, se encuentra a un semitono arriba de distancia de la presentación del tema de la segunda parte de *Canto de amor*, iniciando el tema en una misma nota (Re), por la tonalidad del nocturno, esta inicia en un Re alterado. La línea melódica que se presenta en esta parte, es a su vez la línea del tema que el compositor mexicano utiliza para toda la obra y es en esta parte, donde expone por primera vez y da a conocer su transformación temática. Es de igual forma una melodía acompañada por un diseño parecido al del nocturno; utiliza un acompañamiento armónico diferente pero con una parecida figuración rítmica; a diferencia de Liszt, Castro no toma como recurso la primera nota en tiempo fuerte de cada figuración rítmica, deja en claro que la melodía de la mano derecha es, sin duda, la parte más importante, la cual debe ser acompañada por los arpeggios escritos en cada mano por debajo de la misma, se hace así una diferencia con la segunda parte del nocturno de Liszt, ya que éste escribe notas en tiempo fuerte como una melodía secundaria.

## 4.2 PEDAL

El pedal fue un recurso ampliamente utilizado a partir del siglo XIX. El conocimiento del estilo musical nos permite saber cuando utilizar el pedal, incluso si no está escrito en la partitura. Ricardo Castro utiliza dicho recurso y hace uso del pedal de una forma muy similar a la de Liszt; lo que a mantener notas largas y sostener los arpeggios utilizados en el acompañamiento. Para mantener las notas más largas de la melodía es necesario el empleo del pedal, muchas veces esta indicación no viene marcada en la partitura, pero no por ello debemos de ausentar este recurso, al contrario, esto nos ayudará a una mejor conducción y discurso musical.

Por otro lado, puede aparecer la indicación de pedal en la partitura. En el *Nocturno* de Liszt vemos claramente como este recurso está apoyando a la melodía

para sostener y dar una mejor conducción, apoyado de la nota del bajo, y al mismo tiempo, el arpeggio de Si mayor se mantiene resonando con el pedal. Es importante notar como el mexicano toma este mismo recurso, con indicaciones de pedales por compás, sosteniendo a los arpeggios de acompañamiento; se crean así sonoridades amplias. Como parte de esa similitud, vemos a ambos compositores utilizar de forma parecida, (pedal por compás y pedal como apoyo a la melodía) este recurso pianístico. Cabe mencionar que unos de los papeles más importantes de este recurso es sin duda lograr una sonoridad amplia y rica; utilizándolo, hará que la línea melódica llegue a ser más *cantabile*, con un timbre enriquecedor logrando y consiguiendo ese carácter *dolce appassionado*. Este mismo recurso nos ayudará para lograr el gran efecto que han llamado “tercera mano” del cual hablaremos en la siguiente sección, cabe a bien mencionar lo que dijo años atrás la pianista Yvonne Lefébure: “El pedal es la tercera mano del pianista”.

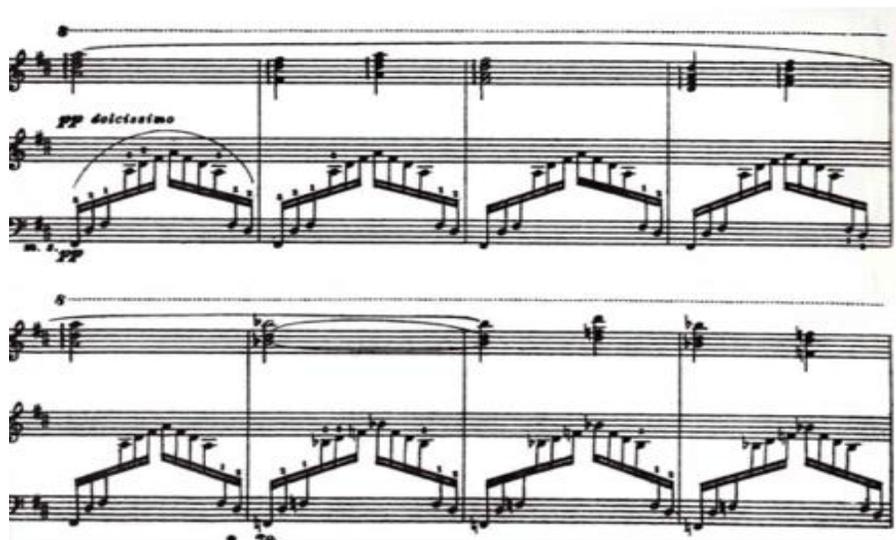
#### **4.3 UTILIZACIÓN DE PENTAGRAMA TRIPLE**

Los principios generales para la ordenación del texto musical nos ofrecen razones suficientes para el empleo de un doble pentagrama: tesituras bastante alejadas entre sí, mejor dominio de las manos con una misma capacidad mecánica-operativa, etc. La mayoría de los músicos sabemos que la música para piano se escribe generalmente en dos pentagramas, y muchas veces ignoramos que la escritura en tres pentagramas se ha venido convirtiendo en algo más común. Por lo tanto, debemos entender y saber que, aunque la gran mayoría de las obras para piano están escritas en dos pautas, ésta, no nos priva de la utilización de un pentagrama más y tener tres pautas (triple pentagrama), dejándole al intérprete un mayor trabajo técnico con el reparto y utilización de manos.

La utilización de un triple pentagrama la encontramos desde la antigüedad con las partituras para órgano, destinando un pentagrama para cada mano sobre los teclados y el tercero para las indicaciones de los pies sobre los pedales. El

empleo de un triple pentagrama fue un recurso pianístico que tuvo su desarrollo en el siglo XIX y que mostró sin duda, la evolución de la escritura musical. Liszt utiliza este recurso en muchas de sus obras, logrando así el efecto auditivo de una “tercera mano”, con ayuda del pedal. Posterior a esto, y por mencionar a otro compositor, Debussy toma este recurso y lo utiliza en algunos de sus preludios (preludios 1-4, libro 2).

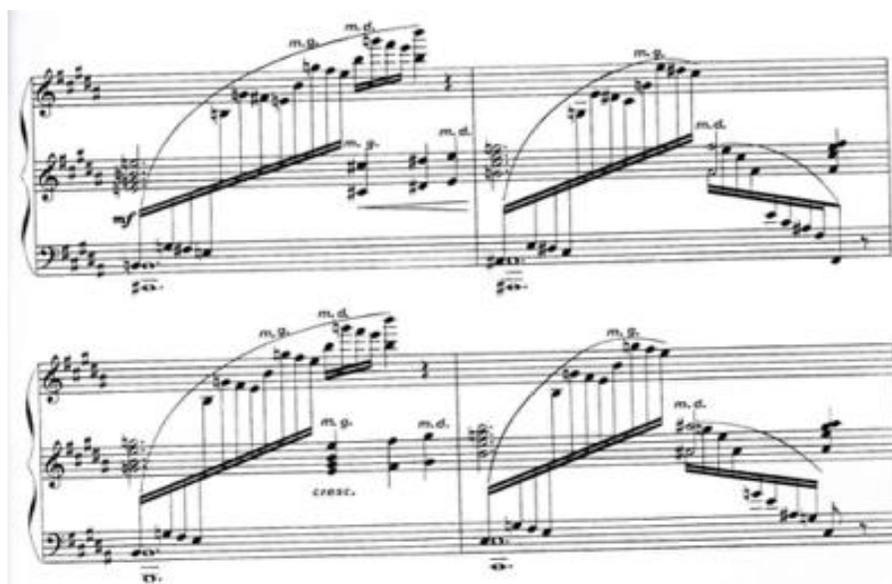
En sus años de peregrinaje, Liszt compone *Los juegos de agua en la villa del este* (ejemplo 9). En ésta y en otras obras, el compositor utiliza este recurso, la utilización de un triple pentagrama. Dicha obra está compuesta por una melodía en acordes en un registro agudo del piano, acompañada con figuras de semicorcheas, alternando ambas manos en un registro grave y medio del instrumento. Es aquí en donde podemos notar esa búsqueda de nuevas sonoridades tímbricas con tesituras alejadas.



EJEMPLO 9 F. LISZT: *LOS JUEGOS DE AGUA EN LA VILLA DEL ESTE*

Ricardo Castro, en su obra “*Canto de amor*” (ejemplo 10) toma esta misma escritura musical de triple pentagrama, pero a diferencia de Liszt, éste escribe una melodía con acordes y octavas en la parte central del piano, con un

acompañamiento de semicorcheas apasionadas iniciando en una sección grave, recorre la parte media del teclado llegando así a notas altas, con un bajo contundente sostenido con el pedal en cada compás, ayudando a la melodía en llegar a su clímax, crea sonoridades cada vez más intensas. Los diseños de acompañamiento que Castro nos muestra en esta parte, son patrones que se van repitiendo en diferentes partes del teclado. En estos dos ejemplos vemos claramente como la utilización de un triple pentagrama, nos ayuda a tener diferentes tipos de sonoridades, colores, explotación tímbrica del instrumento y un mayor desarrollo técnico en la ejecución con el compartimiento de manos.

The image displays two musical examples of piano accompaniment. Each example consists of two systems of a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a complex, multi-measure pattern in the bass clef, characterized by a triple-pentagram structure. The melody in the treble clef is supported by these accompaniment patterns. The second system is similar but includes a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass clef, indicating a dynamic increase. Both systems feature intricate fingering and dynamic markings such as 'm. g.' (mezzo-forte) and 'm. d.' (mezzo-dolce).

EJEMPLO 10 R. CASTRO: *CANTO DE AMOR*, CC. 94-97

#### 4.4 FIGURACIONES Y DISEÑO

A lo largo de la historia, la técnica pianística estuvo en constante búsqueda y cambios. Con Liszt descubrimos una ejecución pianística en donde relaciona la participación de la muñeca, antebrazo, brazo, dedos. Todo esto dio paso a nuevas figuraciones, diseños de acompañamiento que se alejaban de los recursos clásicos, por ejemplo: trémolos prolongados, arpeggios partidos, saltos y notas dobles. El recurso de acompañamiento conocido como bajo de Alberti utilizado en el periodo clásico pierde un poco de fuerza y su utilización es casi escasa. En el romanticismo

surge una necesidad por la búsqueda de nuevos diseños de acompañamiento y que esto sería más tarde algo muy característicos del periodo, tales como arpeggios partidos, acordes repetidos, trémolos, octavas con saltos. Entra también en vigor el conocimiento de las distintas posiciones manuales, presentándose como un gran problema del estudio técnico. Para ejecutar un trino o tremolo, no era suficiente la repetición constante, sino que ahora se tenían que preguntar qué sonoridad era la deseada. En el ejemplo 11 podemos notar como el compositor austro-húngaro hace utilización de arpeggios partidos, dándole lugar a la movilidad del antebrazo, apoyo de muñeca y dedos. Su diseño de escritura muestra una posibilidad de acompañamiento con arpeggios, quita de primera instancia la primera nota del tiempo fuerte en cada compas o cambio armónico. Desde mi perspectiva puedo decir que, al no poner esa nota dicha en el acompañamiento, la figuración ayuda y toma bastante fuerza en la conducción de la nota más alta de la mano izquierda de cada grupo, se apoya así a la parte principal: la melodía.



EJEMPLO 11 F. LISZT: SONETO 104 DEL PETRARCA, CC. 21-26

Estos diseños de acompañamiento toman bastante importancia en los trabajos de Ricardo Castro, y es que toma este mismo esquema de acompañamiento para algunas de sus obras, una de ellas es el mencionado *Canto*

*de amor*, en casi 33 compases de la obra, Castro utiliza estos arpeggios partidos ligados omitiendo también la primera figura del tiempo fuerte. Al analizar el tipo de escritura, podemos darnos cuenta como Castro al igual que Liszt utilizan este diseño de acompañamiento para crear un ambiente precipitoso; acelerando y crescendo poco a poco en cada compás y juntamente con la melodía la textura se hace cada vez más densa; concluye esta gran sección con una cadenza acelerada y pesante en la parte final. Sin duda éste es otro claro ejemplo de la gran influencia que Liszt tuvo en las obras de Castro. (ejemplo 12)



EJEMPLO 12 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC.68-76

## 4.5 CADENCIAS

En teoría musical, la cadencia es una fórmula armónico-melódica el cual por lo general concluye un pasaje o discurso musical, y que, por lo general, consiste en dos o más acordes. Si comparásemos la cadencia del lenguaje musical con la expresión verbal, las cadencias desempeñan un papel de alguna manera comparable al de la puntuación.

La cadencia del repertorio instrumental es aquella escritura musical en donde se presenta un pasaje ornamentado, el cual podemos encontrarlo escrito en la partitura o dejarle al intérprete cierta creatividad para improvisar; tiene un estilo bastante libre. Podemos encontrarla en cualquier momento de la obra musical, muchas veces para conectar ciertas secciones y otras ocurren al final de algún movimiento, la cual es esta la más común. Este elemento se introduce en la partitura a través del término “*cadenza*”, y es utilizado para mostrar el virtuosismo y creatividad del intérprete. Este pasaje musical, por lo regular se escribe en algún grado armónico de la tonalidad, casi siempre es escrito en el quinto grado, en función con el cuarto y sexto grado, creando cierta tensión hacia una posible resolución a tónica.

La música de Franz Liszt está llena de cadenzas con muchos adornos, en mi opinión, es un reto bastante grande, en primer lugar porque tenemos que comprender cada cadenza y su conexión a otras secciones; en segundo por la forma de ejecución, debemos tocarlas de una manera fluida, convincente y efectiva y que para lograr esto, es necesario tener un estudio y comprensión adecuada de su música. En su escritura a simple vista, encontramos que algunas de ellas son muy complejas en su ejecución, podemos visualizar figuras rápidas unidas abarcando gran parte del teclado, desde zonas graves hasta agudas, otras veces encontramos trinos, patrones de notas definidas marcadas como *crescendo*, *decrescendo*, *accelerando*, *rinforzando*, etc. Tenemos conocimiento en gran parte, que, para

ejecutar este tipo de pasajes, requerimos de una mano y antebrazo ligero, con una muñeca bastante flexible. Luca Chiantore cita al gran Liszt y su técnica moderna:

“...Con Liszt, la técnica pianística descubre una variedad de ataques hasta entonces desconocida y la ejecución pianística empieza a diseñarse como una sucesión de movimientos diversos que relacionan constantemente la actividad del dedo con la movilidad de la mano y del brazo...” El antebrazo, la muñeca, la mano, los dedos, todo seguirá al brazo, ordenadamente”: esto hubiera podido decir Liszt”<sup>11</sup>.

Al analizar su música, y en este caso sus cadenzas podemos imaginar que Liszt, y algunos otros compositores de su época utilizaban este tipo de escritura no solamente con el propósito de una exhibición virtuosa, sino que estas también daban cierta integridad a la música; como lo mencionaba antes, a veces actuaban como puente de un pasaje, creación de un clímax o cambios de carácter.

Analizaré y compararé un poco la primera cadenza que Liszt utiliza en su Nocturno No. 3. En este nocturno podemos encontrar 2 cadenzas, ambas se encuentran al final de una sección, a su vez son estas las que conectan dichas partes dándole esa unidad a su música. Después de presentar el tema en *cantabile* acompañado de la mano izquierda por arpeggios suaves, esa primera sección termina en el compás 20 con figuras de negras, la primera se presenta con calderón, seguida de 6 negras más, que darán paso a la presentación de la primera cadenza. Formada por intervalos melódicos, y armónicos de 3º. Y 4º, con figuras de corcheas, esta inicia con un arpeggio y con una dinámica en piano; aunque no esté escrito indicadores de cambios de velocidad, es necesario hacerlos, es en esto, en donde hacemos referencia al ser ejecutadas libremente. Liszt utiliza este pasaje para conectar a una segunda sección en donde presenta el tema nuevamente pero ahora transformado en una nueva tonalidad. (ejemplo 13)

---

<sup>11</sup> Luca Chiantore, *op. cit.*, p. 367.



EJEMPLO 13 F. LISZT: *SUEÑO DE AMOR*, CC. 24-25

Las cadenzas que compone Ricardo Castro tienen esa esencia del romanticismo, un pasaje ornamentado, con una destreza muy compleja al ejecutarlas. El compositor mexicano utiliza este recurso en muchas de sus obras, de las cuales sobresale su ya mencionado *Vals Capricho*, donde vemos de manera clara esta influencia de las cadenzas del periodo romántico. En la cadenza del *Vals Capricho* encontramos recursos como arpeggios, octavas, patrones repetidos en diferentes partes del teclado buscando siempre una gran riqueza tímbrica, cambios de dinámicas, figuras de lento a rápido logrando así una especie de *accelerando*.

En su obra *Canto de amor* encontramos dos cadenzas, ambas siendo parte importante en la unión y desarrollo de la obra. Con el romanticismo, las cadencias pudieron estar o no estar al final de la obra e incluso muchas veces omitirlas. Después de todo, eran partes solistas que cada vez se iban haciendo más protagónicas y deslumbrantes, un claro ejemplo de ello, es esta obra.

En un breve análisis de la segunda cadenza que se presenta en *Canto de amor* (ejemplo 14), es importante destacar como ésta aparece al finalizar una sección al mismo tiempo que conecta a otra, esta cadenza es escrita en la tonalidad a la cual pasará la siguiente sección; es decir, en medio de una marcha armónica esta se crea como parte final y conectora hacia una sección nueva, llevándola nuevamente a la presentación del tema que al igual que Liszt, la presentará transformada.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 8/8. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with various dynamics and performance instructions: *ff* Cadenza, *m. d.*, *accel.*, *rall.*, *molto pesante*, and *fff*. The music features a series of chords and melodic lines, with a prominent use of triplets and a gradual change in tempo and dynamics.

EJEMPLO 14 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, C.77

Esta cadenza está compuesta por figuras de corcheas, con 4 patrones de 4 notas repitiendo a lo largo del teclado de la zona grave a la aguda, después de ello, ambas manos se unen bajando por el teclado con las mismas notas, esta parte no se encuentra a distancia de octavas, sino que una nota hace que exista un cierto desfase, para así construir con las mismas notas una serie de intervalos armónicos diferentes, dando cierta tensión e inestabilidad. Aunque está compuesta por figuras de corcheas, este pasaje rápidamente pasa de un *accelerando* a un *rallentando*, conectando una melodía diatónica en la nueva tonalidad (Si Mayor) con un *molto pesante* en una dinámica de triple fuerte; se muestra con esto un carácter apasionado, resolutivo el cual paso a una gran sección con el tema transformado escrito en triple pentagrama.

## 4.6 TRANSFORMACIÓN TEMÁTICA

Otra característica que encontramos en el repertorio Lisztiano es sin duda la transformación temática. En el ámbito musical un tema podemos definirlo como una idea musical formada por uno o más motivos. Ahora bien, si hablásemos de un tema transformado, se podría definir como la técnica de composición musical que consiste en el desarrollo del tema a través de un cierto cambio o variación.

Dentro de esta técnica de composición, se emplean recursos como la permutación que es una variación o alteración del orden de las notas, en este caso de los elementos musicales. Otro recurso que se utiliza para la transformación temática es la aumentación y la disminución; técnica que desde el barroco, Bach utilizó con frecuencia, misma que podemos encontrarlas en muchas de sus fugas. La aumentación consiste en la prolongación del tiempo, podemos definirlo como la repetición de un tema en valores más extensos; por otro lado, la disminución se trabaja en el desarrollo del tema con valores más pequeños que los de su presentación. Y por último encontramos la fragmentación que consiste en tomar partes del motivo y desarrollarlo, también se trabaja con la repetición de un segmento reconocible del motivo original manteniendo o no el ritmo y la melodía.

Desde antes, Beethoven y Schubert habían utilizado este recurso compositivo, mas tarde Liszt y Berlioz lo fueron desarrollando y aplicándolas en sus obras. Con el perfeccionamiento de esta técnica compositiva, la transformación temática se convirtió en una técnica común en la música de finales del siglo XIX, y podemos decir que fue un enorme legado para los seguidores de Liszt.

La transformación temática la encontramos en numerosas obras "liszbianas", como por ejemplo el tema del *andante* de la *Fantasia quasi sonata "Dante"*, y analizar como utiliza este recurso. La obra está dividida en dos temas principales, el primer tema es cromático sobre Re menor, y ejemplifica el lamento de las almas en el infierno, no está demás mencionar que esta tonalidad era y es muy usada para tocar temas que tengan que ver con la muerte y decir también que en el primer tema

Liszt hace mucho uso del tritono (4<sup>o</sup>. aumentada o 5<sup>o</sup>. disminuida) intervalo que fue conocido por mucho tiempo como el intervalo del Diablo.

En el siguiente ejemplo (ejemplo 15) encontramos la cabeza del tema en octavas con figuras en blancas, esta sección se encuentra sobre la tonalidad de Fa# mayor, el tema inicia sobre la tercera (La#) del acorde de tónica, y está elaborado, en mayoría, por grados conjuntos. Esta presentación del tema la presenta con un doble acompañamiento: acordes tonales sobre la mano izquierda, llevan una progresión armónica (I – V/IV – I – V) cambiando la armonía en cada dos tiempos de cada compás, tocándolos en arpeggios cortos. El segundo acompañamiento lo hace la mano derecha, misma que ejecuta el tema, esta se muestra en forma de arpeggios dándole mas soporte armónico a la melodía.

The image shows a musical score for Liszt's Fantasia Quasi Sonata Dante, measures 136-138. The score is in F# major and 3/4 time, marked 'Andante' and 'con marcato il canto'. It features a piano introduction with a melody in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment consists of chords in the left hand and arpeggiated chords in the right hand. The harmonic progression is I - V/IV - I - V. The first four measures are highlighted with blue boxes.

EJEMPLO 15 F. LISZT: FANTASIA QUASI SONATA DANTE, CC. 136-138

Este mismo tema se presenta más adelante en el desarrollo de la obra, (ejemplo 16) esta vez de una manera diferente optando el recurso de aumentación. Después de un desarrollo con un carácter *agitato-strepitoso*, y con acentuaciones con división de 2 y 3, aparece de nuevo el tema principal apareciendo sobre la mano izquierda con acordes de 4 notas acentuados con figuras de redondas, este pasaje puede presentar cierto tipo de dificultad ya que se requiere del cruzamiento de manos, la mano izquierda cruzando por encima de la derecha para destacar la línea melódica. Algunas veces dependiendo del intérprete, suele ser un pasaje bastante incomodo por la duración de tiempos en dicho cruzamiento. En la mano derecha

encontramos un acompañamiento armónico, el plano sonoro es diferente al de la mano izquierda exponiéndose con una dinámica en *piano*, este acompañamiento se desarrolla sobre los mismos grados de la primera presentación del tema; mantiene una figuración rítmica en corcheas en grupo de 6.

EJEMPLO 16 F. LISZT: FANTASIA QUASI SONATA, CC. 249-254

Esta gran obra está inspirada en la lectura del famoso poema de Dante, *la Divina comedia*, dentro del cual se atraviesa por distintos cuadros, uno de ellos es el paraíso, mundo inmaterial y etéreo. Es ahí donde encontramos la tercera aparición del segundo tema presentándose con ese carácter lírico-celestial y cósmico (ejemplo 17). El tema se escribe con un cambio de tono a Re mayor y sobre la mano izquierda con figuras de blancas y negras en *tenuto* con una dinámica en pianísimo. La mano derecha ejecuta una serie de trémolos en blancas sobre el registro agudo del piano, participando como un acompañamiento armónico, la armonía cambia en función de la melodía, a su vez, esta mano derecha ayuda a crear un efecto de eco permitiendo que la línea melódica se sostenga un poco más, este mismo efecto de eco da lugar a que pueda crearse un ambiente paradisiaco con un hermoso canto sobre la mano izquierda.



EJEMPLO 17 F. LISZT: *FANTASIA QUASI SONATA*, CC. 284-294

Estos 3 ejemplos de los cuales se han presentado son una muestra de como Liszt trabajaba sus transformaciones temáticas. En esta gran obra el compositor Austrohúngaro hace uso de dos hermosos temas, y mediante éstos, desarrolla toda la fantasía-Sonata de forma cíclica, lo que le da garantía a la continuidad del discurso.

La transformación temática fue un recurso utilizado que se expandió por el mundo; al llegar a México este recurso compositivo, Castro lo toma y lo trabaja en una de sus obras: *Canto de amor*.

La aparición del tema se presenta después de una introducción de 2 compases, (ejemplo 18) el canto es tocado por la mano derecha acompañado de la izquierda envolviéndola con dos planos tímbricos creando un efecto estéreo: sonido que viaja de izquierda a derecha cíclicamente; al inicio de esta sección este acompañamiento sostiene a la melodía con una armonía bastante definida por compás, más adelante la marcha armónica se acelera para darle mayor inestabilidad creando tensiones armónicas para concluir en grandes cadenzas. Este mismo acompañamiento de la mano izquierda, es creado al inicio por arpeggios,

conduciéndola con un cruzamiento de mano sobre la mano derecha concluyendo en un acorde del mismo campo armónico perteneciente del compás. En muchas ocasiones una determinada digitación busca una mayor expresividad en el sonido, al mencionar lo anterior podemos decir que esto es un claro ejemplo de dicha búsqueda produciéndolo con el cruzamiento de manos. Los silencios que se escriben en esta sección tienen una gran importancia puesto que ayuda a que la sucesión de sonidos que va combinando la armonía y ritmo pueda separarse la armonía una de la otra, a su vez cambiando la dicha marcha armónica.

EJEMPLO 18 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC. 3-8

La siguiente aparición del tema se presenta en el compás 27 (ejemplo 19), encontrándola en una segunda sección de la obra. Con anterioridad ya habíamos mencionado en el subtema “diseño armónico-melódico” esa similitud de la presentación del tema de la obra de Castro con la aparición del tema del *Nocturno* 3 de Liszt. Liszt hace su primera transformación después de presentar el tema con este diseño rítmico; Castro, por otro lado, la hace después de presentar el tema al inicio, y esta es también su primera transformación temática.

Inicia en una nueva tonalidad si bemol mayor, un semitono debajo de la presentación inicial desarrollado con dos planos sonoro, el primero se responsabiliza en llevar la línea melódica ejecutándose con la mano derecha y el

segundo se encarga del acompañamiento del tema, ejecutándose con ambas manos, es decir la mano derecha compartirá estos planos junto al acompañamiento. En esta transformación Castro no altera los valores rítmicos, los mantiene como al inicio de su presentación, lo que sí modifica es la forma de acompañar el tema, la tonalidad, y la textura.



EJEMPLO 19 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC.27-32

En el compás 78 se muestra la segunda transformación del tema con una gran sonoridad y con un tema bastante marcado expuesto en un triple pentagrama (ejemplo 20), esta segunda aparición tiene muchos elementos repetidos de la presentación del tema inicial. Regresa a la tonalidad del principio u original: Si mayor; el canto se concentra en la parte central de los tres pentagramas envuelto por el acompañamiento armónico. A diferencia de la parte inicial, esta vez el compositor mexicano pone acordes en el primer tiempo de cada compás, con esto ayuda a que esta exposición del tema logre un carácter grandioso. El cruzamiento de manos vuelve a estar presente pero esta vez lo hace con figuras rápidas y fugaces, la digitación consiste en la alternancia de manos. El tema reaparece con los mismos valores rítmicos, pero ahora se presenta con más sonoridad puesto que la melodía es expuesta con acordes y octavas.

78

Grandioso.

m.f. m.d.

ff e ben marcato il canto, con gran sonorità

sempre ad.

80

m.f. m.d.

m.d.

EJEMPLO 20 R. CASTRO: *CANTO DE AMOR*, CC 78-81

Esta vez, Castro desarrolla y transforma el tema con muchos elementos musicales comunes del periodo romántico; concluye con una gran coda formada por una progresión de acordes a distancia de tonos completos.

#### 4.7 PROPUESTA ARMÓNICA

En los dos compases de introducción de la obra *Canto de Amor*, el compositor Ricardo Castro escribe en el segundo compás una figura de blanca siguiendo con un acorde aumentado con séptima menor. Este acorde (Fa sostenido aumentado) toma el papel de dominante con séptima, el uso que Castro hace con este acorde es muy particular porque sustituye un acorde mayor por un aumentado dándole ese carácter de mayor tensión hacia la tónica y a su vez hacia el tema principal. La sustitución presentada, tiene cierto sentido cuando la nota fundamental con la quinta del acorde en vez de escribirla con un intervalo de quinta justa lo hace como quinta aumentada; permite que esa nota sea utilizada como nota de paso y como complemento de la línea melódica. Este acorde queda bastante lógico pues fue preparado con anterioridad; la línea melódica que inicia en el primer compás es llevada al punto más alto de esa frase con la nota sol; descende con dirección hacia la nota de Do sostenido precedida por un semitono. Esta nota en Do sostenido tiene dos funciones la primera es la de funcionar como nota de paso hacia la nota

resolutiva (Re sostenido) con la que comienza el tema y la segunda, es que está actuando como una doble dominante: acorde de tensión hacia el acorde de tónica.

Ejemplo 21:

Do sostenido      Fa sostenido aum7m      Si mayor

V                                  Vaum7m                                  I

The image displays two staves of musical notation for 'Canto de Amor' by Ricardo Castro. The top staff is a piano accompaniment in 6/8 time, marked 'Moderato'. It features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. Handwritten annotations include 'm.g.' (mezzo-gusto) above the notes, 'rall. e dim.' (ritardando and decrescendo) below the notes, and 'Notas de paso' (passing notes) above the B4 and C5 notes. A blue box highlights the notes G4, A4, B4, and C5. Below the staff, the chord symbols 'V' and 'Vaum7m' are written in blue. The bottom staff is a vocal line with lyrics 'ben legato il canto'. It features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. Handwritten annotations include 'm.d.' (mezzo-dolce) above the notes, 'D#m' below the notes, and '5' below the first note. A blue box highlights the notes G4, A4, B4, and C5. The name 'Ricardo Castro' is written in the top right corner.

EJEMPLO 21 R. CASTRO: CANTO DE AMOR, CC. 1-5

En el Nocturno no. 3 *Sueño de amor*, Franz Liszt coloca al final de su primera cadenza una sola nota (Re natural) (ejemplo 22), misma que da paso a la entrada del tema cuando se expone por segunda vez en si mayor. Antes de esta nota sola, encontramos una cadenza virtuosa la cual se desarrolla por una alternancia de acordes entre Re bemol menor y mi bemol mayor.

Nota sola en RE

Alternancia de acordes  
Reb menor v Mib mayor

EJEMPLO 22 F. LISZT: CADENZA SUEÑO DE AMOR

Tomando el ejemplo de la primera cadenza de Liszt ya mencionada juntamente con la introducción de *Canto de amor*, sin duda, hay una nota que las hace común y un muy posible acorde el cual nos puede ayudar a una propuesta armónica. Es muy claro ver que en ambas obras utilizan la misma nota como nota de entrada o nota pivote para una nueva sección; en Castro se encuentra con un Do doble sostenido, como nota conclusiva de la introducción y de paso para el tema principal y en Liszt con una nota de Re como nota de introducción hacia el tema, utilizando esta muy posiblemente para el cambio de tono hacia la nueva sección. Do doble sostenido y re son notas enarmónicas y seguramente si Liszt hubiese decidido no dejar esa nota sola poniéndole un acorde de tensión hacia la siguiente sección, este acorde podría ser sin duda una sugerencia o posible resolución: acorde aumentado con 7<sup>o</sup>.

Acorde final de  
introducción.

Propuesta  
armónica

*"Canto de Amor"*  
R. Castro

## CONCLUSIÓN

Sin duda Liszt fue el músico revolucionario del siglo XIX, su personalidad, la forma en que tocaba, componía y su gran carrera artística, lo puso en ese peldaño. Los rasgos románticos de la composición instrumental constan de numerosos ingredientes. Algunas de ellas era la mezcla que tenía con la poesía, otra era la maestría que tenía con la combinación de motivos, es decir, las variables transformaciones e inflexiones, todo esto cargado de emoción, entusiasmo, sentimiento y pasión. Era bastante obvio que muchos músicos contemporáneos y otros que surgieron después de él, sintieran cierta admiración hacia este compositor, y muchos otros fueran influenciados con su obra.

El objetivo fundamental de este trabajo era identificar en obras del compositor mexicano Ricardo Castro, alguna posible influencia "lisztiana". Mediante el proceso de investigación surgieron muchas sorpresas e inquietudes, ya que desde la primera instancia al abordar solo una obra del compositor mexicano, nos dimos cuenta que era suficiente para detectar toda esa gama de recursos lisztianos, y así concluir que, efectivamente, Franz Liszt con su música había sido un pilar para muchos compositores del futuro, en este caso el compositor duranguense.

Así pues, la aportación principal de este trabajo consiste primeramente en dar a conocer un poco del repertorio pianístico de la literatura musical mexicana a todos aquellos intérpretes profesionales, amantes del piano que buscan virtuosidad, originalidad, estética, obras interpretativamente complejas en conjunto a una buena técnica musical. Dicho lo anterior, estos elementos ayudaron a desarrollar nuevas ideas pedagógicas a través del instrumento, teniendo una mejor comprensión del repertorio pianístico mexicano. Las obras de Ricardo Castro parecen ser olvidadas y abandonadas en cuanto a su interpretación y ejecución. Por fortuna, gran parte de su música se encuentra en la biblioteca del Conservatorio Nacional y en ediciones originales. Entre otras aportaciones, podemos mostrar como en una sola obra, en este caso el ya mencionado *Canto de Amor*, muestra esa influencia del compositor europeo, la cual encontramos gracias a un análisis textual y musical, con vista a

abarcó y comprendió distintos recursos y aspectos musicales; se da a conocer a Ricardo Castro como un compositor de alto nivel que, aunque muestra cierto interés en la adopción de algunos recursos lisztianos, él no dejó de ser auténtico y original. Agregó a su música parte de su vida, personalidad y cultura, combinadas con sentimientos de alegría, serenidad, y melancolía entre otras. Creó así, una combinación que lo muestra como un compositor propositivo, distinguido por la elegancia y el fino gusto de sus interpretaciones y composiciones.

## REFERENCIAS

- Boissier, Mme. Auguste, *Liszt pédagogue. Leçon de piano donnés par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, París, Honoré Champion, 1927.
- Carmona, Gloria, *Álbum de Ricardo Castro*, México, Conaculta, 2009.
- Castro, Guadalupe, “Ricardo Castro carta a Gustavo E. Campa”, en *Pauta*, núm. 29, 1989.
- Chiantore, Luca, “La metamorfosis de Liszt”, en *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2001.
- Díaz Cervantes, Emilio y De Díaz, Dolly R., *Ricardo Castro. Genio de México*, Durango, Instituto de Cultura del Estado de Durango.
- Dúo Almíbar, “Canto de amor”, CD-ROM, México, UNAM, 2001.
- Lugo Viñas, Ricardo “Franz Liszt y el Conservatorio Nacional de Música”, en *Relatos e Historias en México*, México, 20 de junio de 2020. Disponible en: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/franz-liszt-y-el-conservatorio-nacional-de-musica>
- Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1996.
- Neuhaus, Heinrich. *El arte del piano*, Madrid, Real musical, 1985.
- Sombart, Elisabeth, *12 vidas para la música. De Bach a Rachmaninov*. México, Juventud, 2003.
- Vargas, Ángel, “Experto de la UNAM revela puntos de contacto entre Liszt y México”, en *La Jornada*, 02 de enero de 2011. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2011/01/02/cultura/a02n1cul>

