



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

LAS POLONASAS DE RICARDO CASTRO:
un acercamiento a la interpretación de su obra
pianística

T E S I S

Que para obtener el título de:

Licenciado en Música-Piano

P r e s e n t a:

Luis Enrique Reyes Flores

Asesor teórico: Alejandro Ávila Uriza

Asesor práctico: María Angélica Romero Franco



Ciudad de México

2018



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.

Agradecimientos

A mi resiliencia, esfuerzo, interés y tenacidad

A aquellos que me apoyaron y retaron

A mis casas de estudio

A mi familia

A Dios

A la Biblioteca de las Artes, al Conservatorio Nacional de Música y a la Facultad de Música, así como a mi maestra María Angélica Romero quien me ha estado apoyando, guiando y motivando; a los parientes de Ricardo Castro: Germán Castro Herrera y Hugo Antonio Vargas López por su valiosa cooperación, a la Dra. María Antonieta Tello quien me apoyó y aconsejó siempre.

De manera especial al siguiente Personal Docente:

Profa. Irma Alicia Barreda de Moncada

Mtra. Adriana Moncada Barreda

Introducción

La idea de desarrollar el presente trabajo sobre “Las Polonesas de Ricardo Castro” surgió a partir de una plática con mi maestra cuando estábamos decidiendo cual sería la obra mexicana que abordaríamos para completar el repertorio anual obligado en la Facultad de Música.

Ella me sugirió que buscara música de Ricardo Castro y, al preguntarle si sería el “Vals Capricho”, me explicó que habían muchas más obras de este notable compositor, más allá de éste famosísimo vals.

Investigando en diferentes medios, encontré el “Vals Impromptu”, mismo que llamó fuertemente mi atención por ser una obra que requiere de una sólida preparación, por su considerable dificultad técnica y por ser una pieza muy rica armónica, melódica e interpretativamente hablando.

Al presentar el “Vals Impromptu” en un concurso, tuvo tal éxito que me llevó a la final y fue merecedor de aplausos así como del reconocimiento del jurado. Cabe mencionar, que muchas personas preguntaban quién era el autor y, más aún, si de verdad era de un compositor mexicano. Esto me motivó para seguir conociendo la música para piano de Ricardo Castro y así encontré sus tres polonesas.

Para la elaboración del presente trabajo recurrí a las diferentes bibliotecas de las instituciones superiores de música, conocí y platicué con los sobrinos nietos de Ricardo Castro: el señor Germán Castro Herrera y Hugo Antonio Vargas López; escuché y encontré mucha música de Castro y realicé un viaje a Durango para profundizar más en éste conocimiento.

Desafortunadamente, el fallecimiento de la pianista Eva María Zuk, nos privó de una valiosa colaboración que ella, como una conocedora e intérprete de la música de Castro, nos habría podido aportar.

Ricardo Castro es un parteaguas en la literatura pianística de la época romántica mexicana, transformó la corriente musical que se vivía en el país, llevó la música de salón (en ocasiones sencilla para deleite de reuniones o tertulias) a la categoría de música de concierto y logró elevar así mismo la técnica pianística mexicana dando un giro enorme en la historia musical de México.

La intención de esta Tesis Profesional es, además de revalorar cierta parte de la música del Porfiriato, realizar una aproximación a la interpretación de estas polonesas, que igualan en muchos aspectos a las polonesas de Chopin o Liszt y presentar sus principales características y la calidad con la que fueron hechas. De igual forma el presente trabajo pretende aportar algunas sugerencias interpretativas de las tres polonesas, analizando los aspectos que influyen en dicha interpretación desde el contexto del género en sí, hasta el enfoque de los propios elementos de las obras; estos últimos siendo los recursos con los que el ejecutante cuenta para aproximarse al conjunto de ideas del compositor y que para poder interpretar una obra, no solo basta con tener un dominio del instrumento, sino que es necesario el conocimiento del contexto en el que fueron escritas, la vida del compositor y el análisis de la obra misma para tener más elementos que puedan aportar a una mejor interpretación.

Respecto al análisis musical, se debe aclarar que para el presente escrito se decidió incluir solamente los rasgos más generales, destacando puntos relevantes en cada pieza y reforzándolo con imágenes, diagramas y tablas.

Ricardo Castro

(1864 – 1907)



Imagen 1: Ricardo Castro Herrera, imagen del retrato al óleo por Elías Guevara fechado en 1900, propiedad de los señores Hugo Antonio Vargas López y Germán Castro Herrera
Fuente: Fotografía realizada por mí en abril del 2018.

Ricardo Castro demostró aptitudes musicales desde muy temprana edad, sus padres lo inscribieron en la Academia de Música “Santa Cecilia” a los seis años. Estudió con los maestros Pedro H. Cisneros y Manuel Herrera, institución en donde permaneció disciplinadamente hasta 1877. En ese lapso Ricardo Castro elaboró sus primeras composiciones que fueron valeses, polcas y fantasías en el estilo romántico predominante de la época, y que fueron un tanto populares en su ciudad natal. En la ciudad de Durango, Ricardo Castro termina sus estudios de educación primaria, que en aquellos días eran de cuatro años y la secundaria que constaba de dos años.

La familia Castro Herrera se traslada a la Ciudad de México (sede de los poderes federales) por cuestiones laborales del padre, pues éste siendo político, fue electo senador del Congreso de la Unión en representación al Estado de Durango. Es en la Capital donde Ricardo Castro continúa sus estudios musicales, y la educación media superior en la Escuela Nacional Preparatoria como camino a la universidad para estudiar Derecho Romano³.

1.1.2 El joven estudiante pianista y compositor

El 5 de enero de 1879 Ricardo Castro se inscribe en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de la Ciudad de México donde adquiere conocimientos en varios ámbitos dentro de la música, como: solfeo, armonía, formas musicales y coro, asignaturas que ayudaron al joven a acrecentar sus habilidades de pianista y compositor. También estudió italiano, francés, alemán e inglés. Sus maestros en esa institución fueron: Melesio Morales, Juan Salvatierra, Julio Ituarte, Lauro Beristáin y Agustín Balderas⁴. Entre sus amigos se encontraban Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva y Juan Hernández Acevedo quienes lo acompañarían en su vida y labor como estudiante, intérprete y compositor.

³ La voluntad de su padre en un principio fue encamilarlo a la carrera de Derecho. Posteriormente, aceptó la decisión del joven músico.

⁴ Este último, maestro de Ángela Peralta, “El ruiseñor mexicano” quien además de cantante barítono, era médico de profesión, fue Director del C.N.M. de 1877-1882 y juez del concurso del Himno Nacional Mexicano. En: <http://www.proceso.com.mx/452543/siglo-medio-conservatorio-quinta-parte>

A los dieciocho años Ricardo Castro obtuvo el premio de medalla de oro como pianista virtuoso y la mención honorífica como compositor en su gira por los estados de Querétaro y Veracruz en los meses de mayo a julio de 1882 gracias a sus habilidades musicales. Para aquel entonces ya era reconocido como un buen pianista y compositor en el Conservatorio.

Ricardo Castro terminó su carrera musical en el Conservatorio en cinco años, que regularmente era de nueve años, con mucho éxito, siendo acreedor de distintas menciones, premios, medallas y diplomas. Para el año de 1883 Castro contaba con renombre por la calidad de sus composiciones, entre ellas su primera sinfonía titulada *Sagrada*; que se convirtió en la primera sinfonía escrita en México.

En 1884 Ricardo Castro, junto con otros músicos de orquesta y bandas, entre ellos Juventino Rosas Cadenas, participó en una feria en Nueva Orleans con motivo de una exposición de algodón a la cual nuestro país fue invitado, haciéndose así de más fama, ahora a nivel internacional, extendiendo al mismo tiempo su viaje por el país vecino en diversas ciudades cercanas como Boston, Nueva York y Washington entre otras donde se le conocía como “El pianista niño”. Antes de regresar a la ciudad de México también emprendió una gira por diversas ciudades del país vecino. A su regreso a la capital, Ricardo Castro se dedicaría a la enseñanza, a la composición y al concertismo.

De nuevo en México ya para 1885, Ricardo Castro compuso mucha música de salón que cautivaba a la sociedad aristócrata mexicana, presentando sus nuevas composiciones en distintos conciertos celebrados entre los meses de agosto a octubre. Es importante señalar que en los primeros días del mes de agosto la prensa capitalina nos da fe de que en uno de esos conciertos es presentada la *Première Polonaise*.⁵ Ricardo Castro también demostró interés en la música sinfónica y música de cámara, compone el poema sinfónico *Oithoma* en

⁵ Véase Cap. 3 de esta Tesis para más información.

en 1885, dedicado a Gustavo E. Campa y en ese mismo año empezó a escribir la ópera *Giovanni d'Austria* la cual dejó inconclusa.

Imagen 3: Artículo donde se presenta en la programación del concierto la Première Polonaise, descrita como Polonaise As-Dur. Fuente: "Concierto", El siglo Diez y Nueve, 3 de agosto 1885. En lo enmarcado se lee:

[...] 3° La nozze di Figaro (Arieta) --Mozart --Por la Srta Rosa Palacios.
4° a] Noturno Bmoll. --b] Polonesa asdur. --Ricardo Castro. Ejecutado en el piano por su autor. [...]

1.1.3 El Grupo de los Seis

Ricardo Castro, inconforme con el atraso musical de México y la imperante escuela italiana representada por Melesio Morales, forma en junio de 1887 junto con Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa, Juan Hernández Acevedo, Ignacio Quezadas y Carlos Meneses, el

Instituto Musical "Campa y Acevedo". Este grupo de músicos que conformaron la institución fue denominado como "El Grupo de los Seis", y tenían en común principios estéticos y pedagógicos tendientes hacia el francesismo, realizaban conciertos e instruían a alumnos interesados en la nueva corriente no italiana. Tal hecho significó el inicio de otra etapa en la evolución y en la historia musical del país.

El nuevo centro musical alcanzó cierto renombre con el tiempo y posteriormente, Julio Ituarte, también inconforme con el atraso musical que vivía el Conservatorio, a sus cuarenta y dos años, se unió a la institución y a las acciones de estos compositores jóvenes y "rebeldes", cuyas obras se vendían más que las



de sus antecesores alcanzando reconocimiento. A los veinticinco años Ricardo Castro era un gran artista, un compositor y un pianista reconocido. Compuso obras de gran calidad durante esta juventud, tales como la *Balada en sol menor*, *Minueto en la bemol Mayor* y algunos nocturnos.

A partir de 1885 el gobierno de Porfirio Díaz promovió mucho el desarrollo industrial, el comercial, y el ámbito cultural del país. También creó una enorme red ferroviaria que uniría al país y por consiguiente empezarían a llegar compañías de Ópera y Zarzuela, así como otros artistas, arquitectos y pintores de renombre esparciéndose por todo México. Ricardo Castro en 1890 estrenó varias obras como el *Concierto para piano Op. 16* de Edward Grieg en México y otras de su autoría. Algunas de sus obras fueron interpretadas por artistas extranjeros que venían al país como Ignacy Paderewsky⁶ o Eugene D'Álbert⁷ en 1900.

Su renombre alcanzó el viejo continente pues en España el músico y editor Felipe Pedrell⁸ editó una biografía de Ricardo Castro junto con un catálogo de sus obras principales. “El Grupo de los Seis” a excepción de Juan Hernández-Acevedo en 1892 creó la “Sociedad Anónima de Conciertos” cuyo propósito sería la difusión de las obras de los maestros europeos y de los maestros mexicanos ofreciendo recitales y conciertos.

Esta sociedad fue promovida y apadrinada por el Ministro de Hacienda José Yves Limantour y apoyada por el gobierno de Porfirio Díaz, naciendo así una gran orquesta y logrando el 17 de junio de ese año el histórico éxito y el total agrado de los concurrentes que en su mayoría eran gente adinerada, personas de la clase política y burgueses de la aristocracia porfirista, mismo éxito que se repitió en tres ocasiones más.

⁶ Ignacy Jean Paderewski: (1860-1941) Pianista, compositor y político polaco, en: Sadie, Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan 2001, 2ª ed., Vol. 18, pp. 870-873.

⁷ Eugene Françoise Charles D'Albert (1864-1932) pianista y compositor escosés, posteriormente nacionalizado alemán. Nació el mismo año que Castro. *Ibidem*, Vol. 1, pp. 299-300.

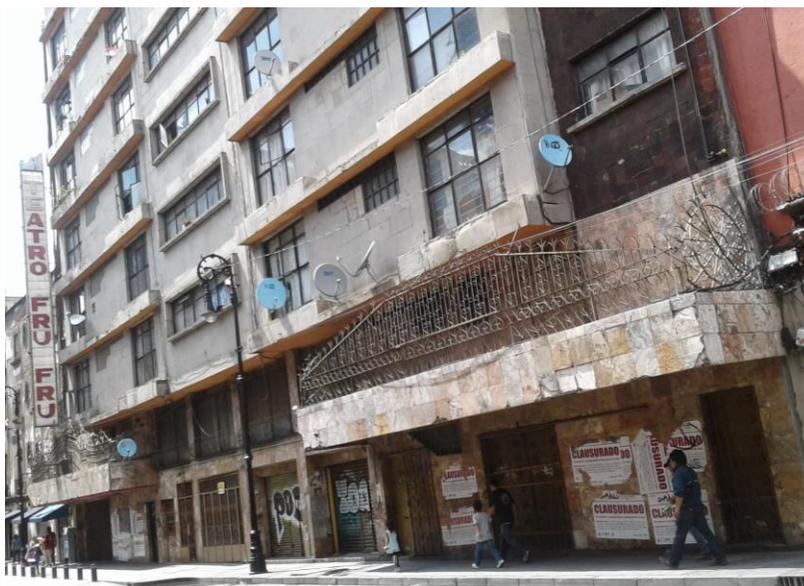
⁸ Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922) fue compositor y musicólogo español maestro de Isaac Albéniz, Joaquín Turina y Manuel de Falla, en: Casares, Rodicio Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad general de autores y editores, España, 2001, Vol. 8 pp. 548-559.

Ricardo Castro funda en 1895 la “Sociedad Filarmónica Mexicana”⁹ para cultivar y difundir la música de cámara en México. Esta sociedad actuó en el Salón de Actos de la Escuela Nacional Preparatoria y en la sala de conciertos de la Casa Wagner de mayo a octubre de ese año. En 1900 Ricardo Castro ganó el concurso de oposición junto con Gustavo E. Campa para ser catedrático del conservatorio. En ese mismo año, estrenó su ópera *Atzimba*; primera ópera del país escrita en español.

1.1.4 El Imparcial y las giras posteriores

En 1902 el director del diario “El Imparcial” al ver los éxitos de Ricardo Castro en sus recitales, le ofreció pensionarlo con \$500.00 mensuales, cantidad que le producía su actividad como maestro, para dedicarse por el transcurso de un año a la exclusiva preparación de tres grandes conciertos que serían celebrados en el Teatro Renacimiento, donde actualmente se encuentra el Teatro “Fru Fru” en la calle de Donceles. También se le encomendó a la casa Steinway de Nueva York un gran piano de concierto exclusivamente para esas ocasiones el cual, sería transportado por ferrocarril.

Imagen 4: Teatro Fr-Fru, Donceles No. 24, Col. Centro Historico, Cd.Mx. Anteriormente al Teatro Fru-Fru se encontraba en este mismo sitio el Teatro Renacimiento, siendo demolido a principios de siglo XX. **Fuente:** Fotografía realizada por mí en Agosto del 2018



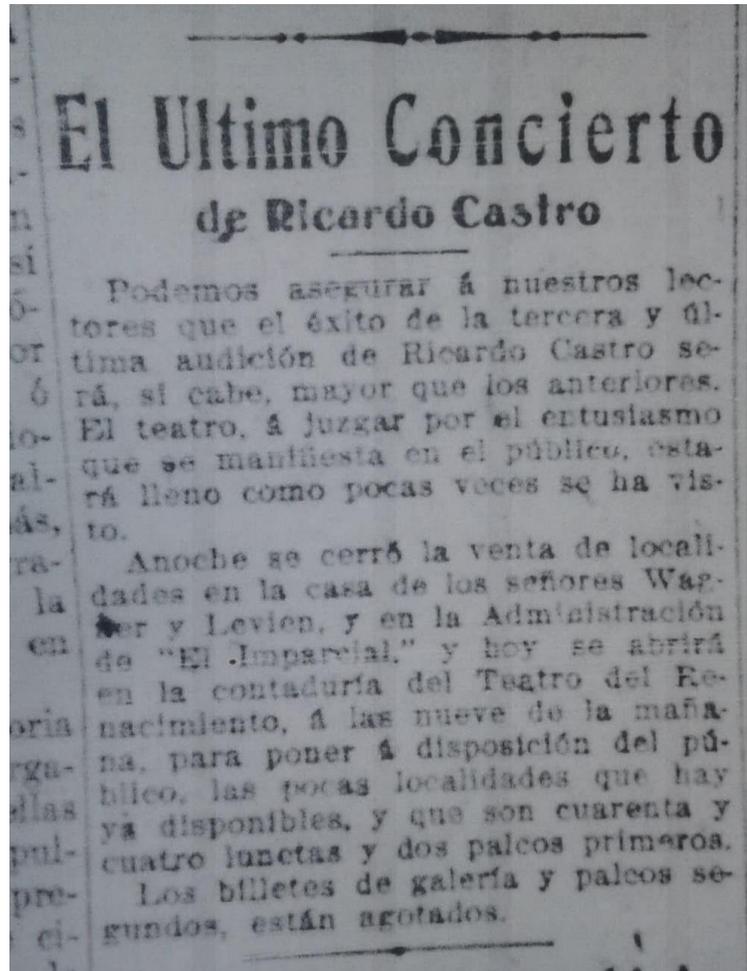
⁹ La anterior “Sociedad Filarmónica Mexicana”, primer antecedente del Conservatorio, fue fundada en 1866 por Tomás León, Aniceto Ortega, Agustín Silíceo Julio Ituarte y Eduardo Portú. En: <http://www.proceso.com.mx/447619/siglo-medio-conservatorio-segunda-parte>

En esos tres conciertos, Ricardo Castro ofreció en primera instancia música de Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Frédéric Chopin y de él mismo, además de la música de otros compositores contemporáneos como Edward McDowell, Cecilia Chaminade y Antón Rubinstein entre otros. En el último de esos conciertos se estrena el *Vals Capricho para piano y orquesta*.

Imagen 5: "El Último concierto de Ricardo Castro" Nota en el diario "El imparcial". Fuente: Periódico "El Imparcial" Tomo XIII, México Núm. 2,121, Viernes 11 de Julio de 1902. En la nota se lee lo siguiente:

"Podemos asegurar á[sic.] nuestros lectores que el éxito de la tercera y última audición de Ricardo Castro será, si cabe, mayor que las anteriores. El teatro, á[sic.] juzgar por el entusiasmo que se manifiesta en el público, estará lleno como pocas veces se ha visto.

Anoche se cerró la venta de localidades en la casa de los señores Wagner y Levien y en la administración de "El Imparcial" y hoy se abrirá en la contaduría del Teatro Renacimiento á[sic.] las nueve de la mañana para poner a disposición del público las pocas localidades que hay ya disponibles y que son cuarenta y cuatro lunetas y dos palcos primeros. Los billetes de galería y palcos segundos, están agotados."



Al término del año, las presentaciones que ofreció Ricardo Castro infundieron en la multitud un entusiasmo enorme, el pianista y compositor consiguió un éxito sin precedentes y se volvió más popular, incluso los periódicos de esa época publicaban sus admiraciones. La *Casa Wagner y Levien* así como otras casas editoras publicaban numerosas obras suyas que se vendían

rápidamente. Al final de esa serie de conciertos el presidente de la República, Don Porfirio Díaz, reconoció sus méritos y su talento, pues al término del concierto, mediante una carta del secretario de Instrucción Pública, Don Justo Sierra, se le otorgó una beca para posteriormente ir a estudiar a Europa. Así mismo con el deseo de ser conocido por la gente en varios lugares de la nación se le encomendó dar una gira por numerosas ciudades con los gastos pagados. La casa Wagner le facilitó el piano y un séquito que se encargaría de la logística y afinación del instrumento.

Ricardo Castro, a los catorce días de celebrar el último concierto en el Teatro Renacimiento, empezó su gira artística dentro del país ofreciendo más de veinticinco recitales. La gira duró casi cinco meses, ofreciendo música de autores como Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Frédéric Chopin, Moritz Moszkowski y de él mismo. Recorrió las ciudades de Querétaro, Aguascalientes¹⁰, Zacatecas, Torreón, Durango, Chihuahua, San Luis Potosí, Gómez Palacio, Guadalajara, León, Morelia, Toluca, Salvatierra, Jalapa y Puebla.

1.1.5 Viaje a Europa

Al final de su gira por todo México, partió al puerto de Veracruz el 10 de diciembre de 1902, con una pensión de 500.00 francos mensuales y 700.00 más para gastos de transportación.

Ricardo Castro fue comisionado para ir a Europa con la tarea de aprender el método que seguían los conservatorios del viejo continente y estudiar con los mejores maestros de la época durante su estancia. Él viaja al continente europeo en el mes de enero de 1903, acompañado de su madre y un sobrino llamado Vicente, y visitó los conservatorios de Londres, París, y Berlín. Conoció a varias personalidades como Camile Saint Sæens, Cecilia Chaminade, Moritz Moszkowski e Isidor Phillip entre otros.

¹⁰ Es en este viaje a la ciudad de Aguascalientes, donde Manuel María Ponce, quien aún fuera niño, escucharía a Ricardo Castro en el concierto.

Su amigo Isidor Phillip al ver sus ejecuciones de Beethoven, Chopin y Liszt le consiguió la Sala Erard en pleno centro de París para el 6 de abril de ese año, para debutar con la interpretación de esos autores y su propia música. Compuso más obras y estrenó otras cuantas, como *La leyenda de Rudel*, que empezó a escribirla gracias al libreto que le facilitó el francés Henri Brody acerca del trovador Godofredo Rudel. Así mismo, Ricardo Castro dió más conciertos en distintas salas en el continente europeo y también compuso y estrenó el *Concierto para cello en Do menor*. Algunas de sus obras fueron publicadas por otras casas editoras como *Breitkopf & Härtel* y *Friedrich Hofmeister* entre otras.

Estudió con Teresa Carreño¹¹ y también con Eugene D'Albert, asistió a numerosos acontecimientos musicales como óperas, conciertos de instrumentos solistas, música de cámara, conferencias, audiciones entre otras cosas. En Europa se le conoció como el primer concertista mexicano de categoría universal.

Posteriormente a su larga estancia en Europa y después de que la casa editora *Friederich Hofmeister* pidiera al compositor exclusividad de publicación a principios de septiembre de 1906, Ricardo Castro se despide de sus amigos y a mediados de mes se embarca en el trasatlántico francés "La Navarre" a una travesía de veinte días.

1.1.6 Su regreso a México

A su regreso a México, Ricardo Castro fue muy bien recibido por sus colegas, alumnos y maestros. En la estación de Buenavista la gente estaba gozosa y llena de júbilo por su arribo. "El Imparcial" hacía de conocimiento público en sus periódicos el triunfo de *La Leyenda de Rudel* en Europa y el comienzo de otras dos óperas nuevas que Ricardo Castro concluiría en su patria¹².

¹¹ Pianista, compositora y cantante venezolana, se casó varias veces al igual que D'Albert (1853-1917) en: Sadie, Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Op. Cit., Vol. 5, pp. 191.

¹² Estas dos óperas son "Satán vencido" y "El beso de la Rousalka" obras que dejaría inconclusas a causa de su muerte y que además se encuentran perdidas casi en su totalidad.

El 30 de noviembre de 1906 Ricardo Castro ofrece, junto con otros músicos, un concierto en honor a las bodas de plata del señor Presidente de la República Porfirio Díaz y su esposa Carmen Romero Rubio, en el teatro del Conservatorio Nacional de Música. Entre las obras, se presentaron el *Valse impromptu Op.17* y el *Concierto para piano en La menor Op.22* de su autoría.

Se le nombró director del Conservatorio Nacional de Música el 1 de enero de 1907 con el fin de aplicar el conocimiento adquirido en Europa, así mismo se le encomendó un nuevo plan de estudios, y se le designó jefe de la cátedra de piano. Ricardo Castro fue el primer estudiante del Conservatorio que pasó de ser estudiante a maestro y posteriormente a director del plantel; tal nombramiento fue muy bien recibido por el alumnado así como por los maestros que también le admiraban.

Castro estrenó más música en su patria, así mismo re-estrenó obras que compuso en Europa, como *La Leyenda de Rudel*, presentada en el Teatro Arbeu. Varias casas editoras¹³ le solicitaban varias piezas, para ser publicadas. Alcanzó fama mundial y logró ser “profeta en su tierra”¹⁴.

Fue invitado por grandes celebridades y personajes a eventos privados, comidas y reuniones, donde en una ocasión, un día anterior a su muerte, alguien le preguntó si se encontraba bien de salud pues le notaba pálido y con las manos esqueléticas, a lo que Ricardo Castro contestó que se sentía muy bien. Sin embargo, el logro y la fama no duraron para siempre. Castro muere víctima de pulmonía en la madrugada del jueves 28 de noviembre de 1907 en su domicilio.

¹³ Una de ellas la casa Enrique Manguía, única hasta ahora en haber editado las Polonesas.

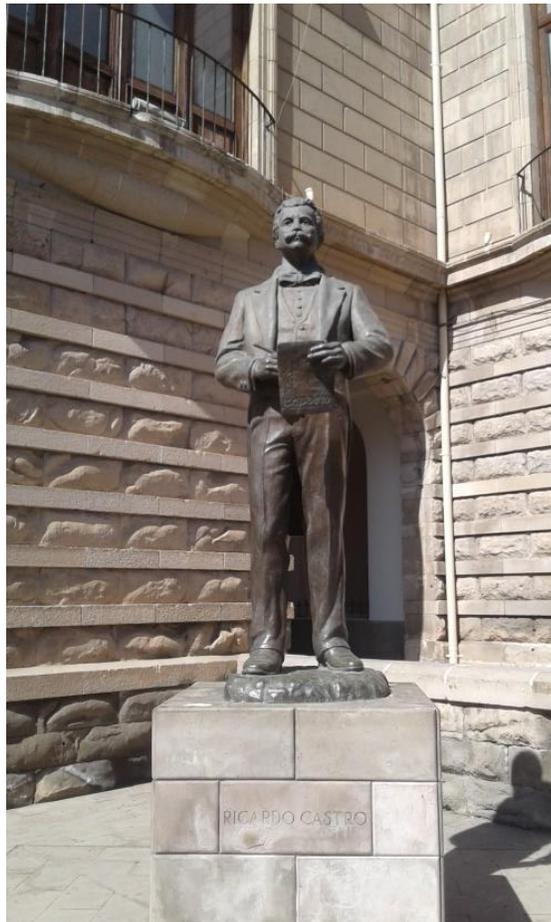
¹⁴ Díaz Cervantes, Emilio & Dolly Díaz, Op. Cit. p.121.

El cuerpo fue velado en el Conservatorio todo el día siguiente y la prensa no se daba abasto con la gran noticia. Sus restos fueron depositados en el Panteón Francés, entre el lote 64-66 de la Avenida 20. Su funeral fue presidido por Justo Sierra. Varios conocidos del compositor lo acompañaron en el recorrido de la carroza fúnebre y se declararon tres días de luto a nivel nacional, además de establecerse en el calendario oficial de las escuelas elementales la conmemoración de su muerte.

Imagen 6: Estatua de Ricardo Castro en el patio del teatro que lleva el mismo nombre. Durango, Dgo.

Fuente: Fotografía realizada por mí en noviembre del 2017.

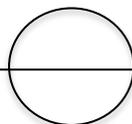
En la ciudad de Durango hay varios monumentos, placas históricas y mausoleos que enmarcan las figuras mexicanas propias de ese estado, destacadas en varios ámbitos de la cultura y las artes. Ricardo Castro es uno de los personajes destacados en la ciudad de Durango, incluso una calle lleva su mismo nombre.



La labor de Ricardo Castro como docente y compositor quedó inconclusa, sin embargo es valorado y dejó un legado de obras, que colaboraron para progreso en la historia musical de México.



Imagen 7: Tumba de la Familia Castro. En el monumento se puede vislumbrar una lira rota y una partitura con la inscripción "Caprice". Localizado en el Panteón Francés de la ciudad de México. **Fuente:** Fotografía Realizada por mí en diciembre del 2017.



De acuerdo a la periodización histórica de la música según el *New Oxford History of Music*, entre algunos autores europeos de polonesas se tienen los siguientes:

- **Periodo barroco 1600-1750:** George Phillip Telemann (1681 - 1767), Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), Georg Friedrich Händel (1685 - 1759), Johann Adolph Hasse (1699 - 1783), Johann Christoph Graupner (1683 - 1760), Johann Ludwig Krebs (1713 - 1780) Johann Philipp Kirnberger (1721 - 1783).

- **Periodo clásico 1750-1810:** Wilhelm Friedemann Bach (1710 - 1784) y Carl Phillip Emanuel Bach (1714 - 1788), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), Transchel Christoph (1721 - 1800) Osip Antonovich Kozlovsky (1757 - 1831) Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), Johann Nepomuk Hummel (1778 -1837).

- **Periodo romántico 1810-1895:** Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856), Clara Wieck (1819-1896), Vincenzo Michelis (1825 - 1891), José Ferrer (1835 - 1916) Franz Liszt (1811-1886) y Frédéric Chopin (1810-11849), este último elevándola a niveles técnicos muy altos y transformando su estructura.

- **Periodo del siglo XX (1895 hasta 1960):** Anatoly Konstantinovich Lyadov (1855-1914), Sergey Lyapunov (1859 - 1924), Carl Hillman (1867 - 1930), Serge Prokofiev (1891-1953).

El término *polacca* a diferencia, se aplica a las composiciones vocales o instrumentales, en un estilo polaco, generalmente mostrando brillantez y ornamentación pero careciendo de un sentido nacionalista o incluso del ritmo característico

<<<<< <<<< 2.2 Contexto histórico de la polonesa >>>>>>>>>>

Los orígenes de la polonesa se remontan a cantos o bailes folclóricos del siglo XVI de fraseo y ritmos sencillos, que eran interpretados en bodas y otras festividades, interpretados a manera de frases simples y con cambios de carácter.

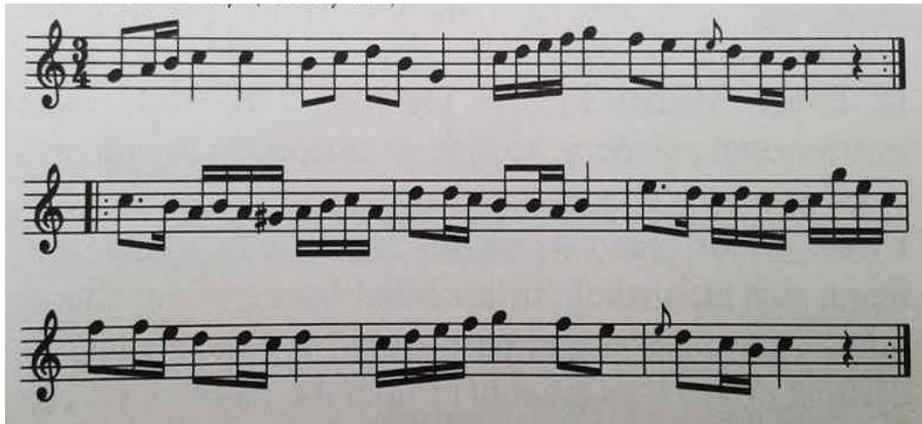


Imagen 9: "Wzłobie leży" (línea melódica de una pieza navideña). Compuesta en el sig. XVII **Fuente:** New Grove.

Esta pieza que data de mediados de siglo XVII es el ejemplo más antiguo que exhibe las características rítmicas y melódicas de la polonesa

Sin embargo, es hasta el siglo XVII donde aquellas danzas van tomando las características rítmicas y melódicas propias, y posteriormente fueron apareciendo en libros para laúd o manuscritos. Un ejemplo de ello es el libro para laúd de *Virginia Renata de Gehemans* (Ca.1640)

Durante inicios del siglo XVII la polonesa fue adoptada por la nobleza polaca que la transformó en una danza más refinada y sofisticada adecuándose así a sus cortes. En el transcurso del siglo hubo una gran diferencia entre las polonesas populares y de corte, pues los textos cantados eran distintos, las polonesas populares contenían textos relativos a la vida rural y el campo, en cambio las polonesas de corte tenían textos más refinados.

La polonesa empezó a ser desarrollada como una pieza instrumental para interpretarse en los bailes o en las reuniones y grandes eventos de la corte polaca. Durante ese proceso compositivo la polonesa pasó de ser un simple canto folclórico a una pieza instrumental; así mismo de Polonia fue extendiéndose, paulatinamente a toda Europa. A finales de siglo XVII la polonesa se volvió un tanto popular en varias cortes de distintos países europeos.

Para el siglo XVIII, la polonesa había alcanzado un grado de sofisticación más elevado y a lo largo de ese siglo, la danza observó distintos cambios: adquirió su nombre oficial, *Polonoise*[sic.] en francés, que era usado incluso en Polonia, una estilización rococó, figuraciones ornamentales, lenguaje armónico simple y en ocasiones folclórico con la utilización de ciertos modos, en especial el lidio, el uso de cuartas justas y también un cambio en su estructura incluyéndose ahora una extensión, una sección media posteriormente llamada *Trio* y un *Da Capo*.

La mayoría de las polonesas de suites orquestales de varios autores del periodo de 1730 a 1750 exhiben esas características mencionadas anteriormente, *Trio con Da Capo*, ornamentación con figuraciones y el nombre *Polonoise*[sic.]. En cambio las polonesas escritas para un instrumento de teclado solo, aún no contenían del todo este cambio en la estructura, pues estas obras variaban mucho, algunas si incluyen la sección media y algunas otras aún eran binarias.¹⁶

La princesa *Maria Anna de Sajonia* coleccionó un total de 350 polonesas de varios autores durante su vida, las cuales fueron del siglo XVIII en su mayoría. Estas polonesas son otro ejemplo para documentar la transformación de la polonesa a través del siglo. A continuación se muestran algunos ejemplos:

¹⁶ En los cuadernos de Ana Magdalena se encuentran polonesas para teclado solo con estructura aun binaria y otras con una indicación de *Da Capo*, estos libros al ser una compilación de obras contemporáneas de la época, contienen piezas probablemente escritas en 1725, 1722 o incluso antes. Este mismo hecho se repite en los cuadernos de Nannerl Mozart (1759) y Wolfgang Mozart (1762), ahí mismo se encuentran polonesas para teclado solo que aún siguen siendo binarias. Estos cuadernos también, además de contener obras escritas por la familia Mozart, son compilaciones de obras escritas antes de 1759. Un ejemplo más son las polonesas de Christoph Transcher que datan de la misma época, algunas tienen indicaciones de *Da Capo* o *Dal Segno* y algunas otras no tienen indicación alguna.

Polonaise

5

9

13

17

21

68

K. 100

Imagen 10: Polonesa de la Suite Francesa No. 6 en Mi Mayor, BWV 817 de J. S. Bach. Compuesta entre 1722-1725. **Fuente:** Französische Suiten, Editorial Könnemann music Budapest, pág. 68.

Nótese que está escrita en estructura binaria y con simplicidad melódica.

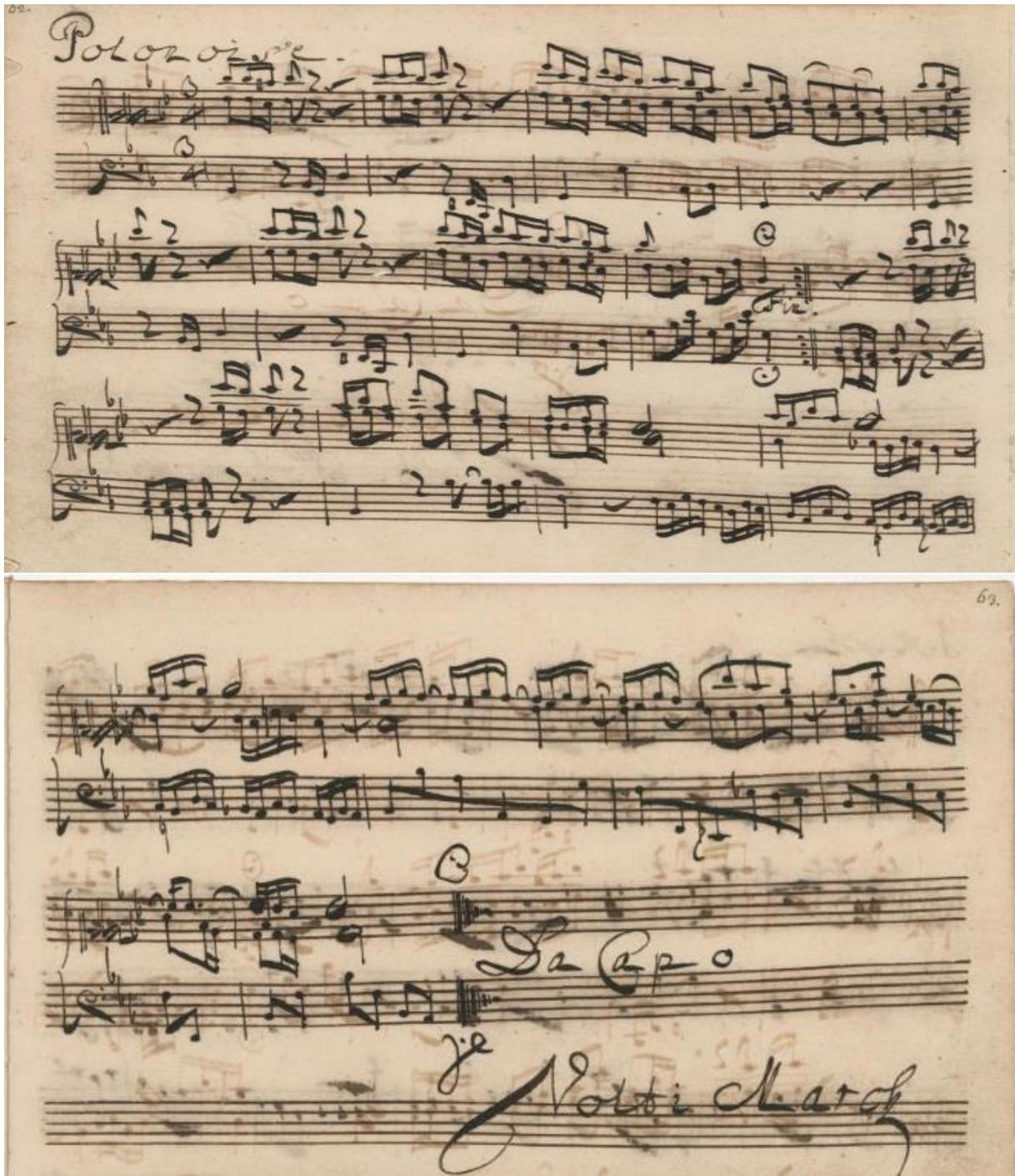


Imagen 11: Polonesa en Sol menor, BWV Anh. 123. Atribuida a C. P. E. Bach. Compuesta entre 1722-1725.
Fuente: Cuaderno manuscrito de Ana Magdalena de 1725, pág. 62-63. Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Notebooks_for_Anna_Magdalena_Bach_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Notebooks_for_Anna_Magdalena_Bach_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

Se puede observar un Da Capo y Fine aun siendo forma binaria.

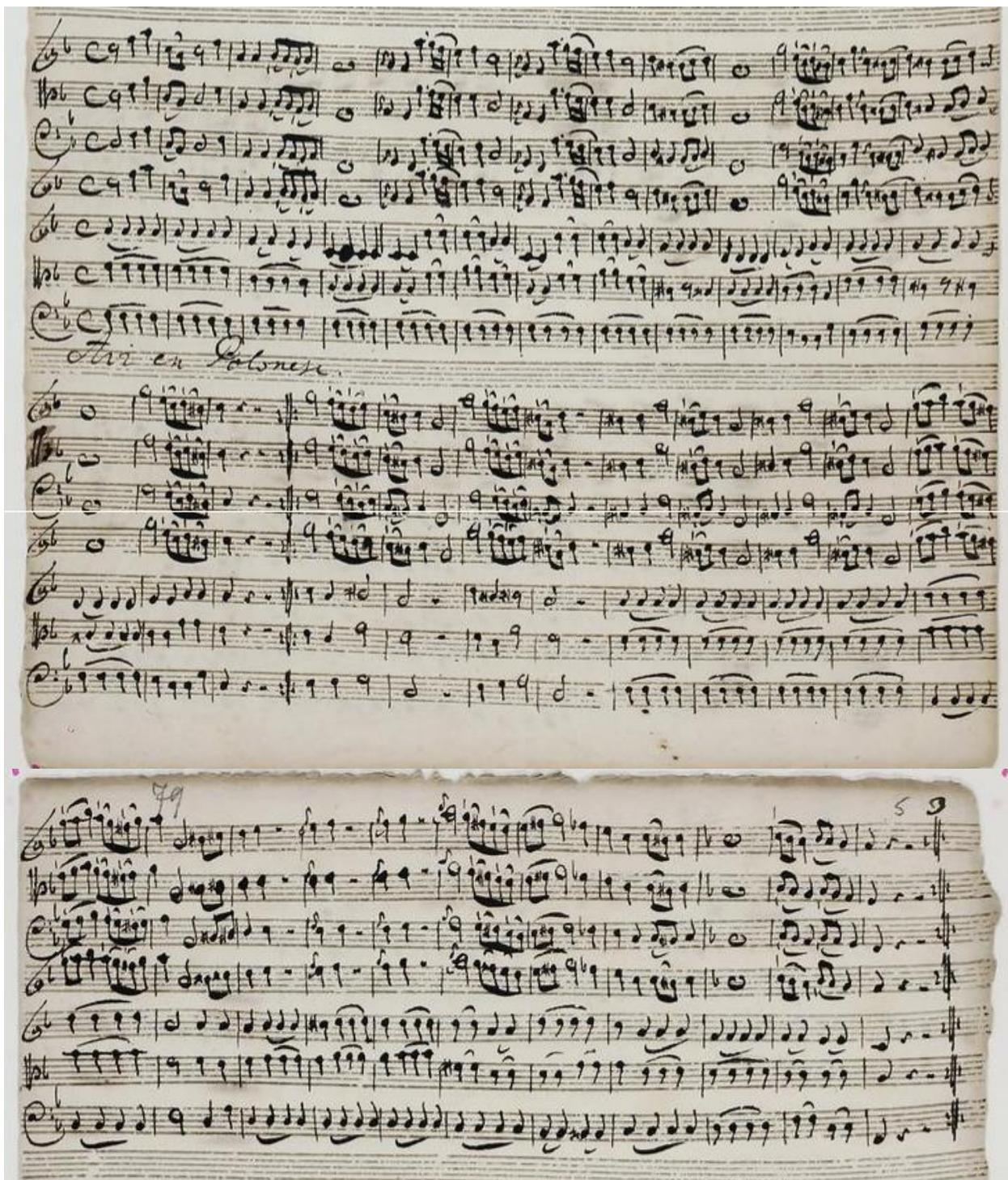


Imagen 12: Air en Polonaise, de la Overture en Fa Mayor, GWV 450 de J. C. Graupner. Compuesta en 1732

Fuente: Manuscrito original. Documentación digital disponible en:

[http://imslp.org/wiki/Overture_in_F_major%2C_GWV_450_\(Graupner%2C_Christoph\)](http://imslp.org/wiki/Overture_in_F_major%2C_GWV_450_(Graupner%2C_Christoph))

Escrita en estructura Binaria aún.

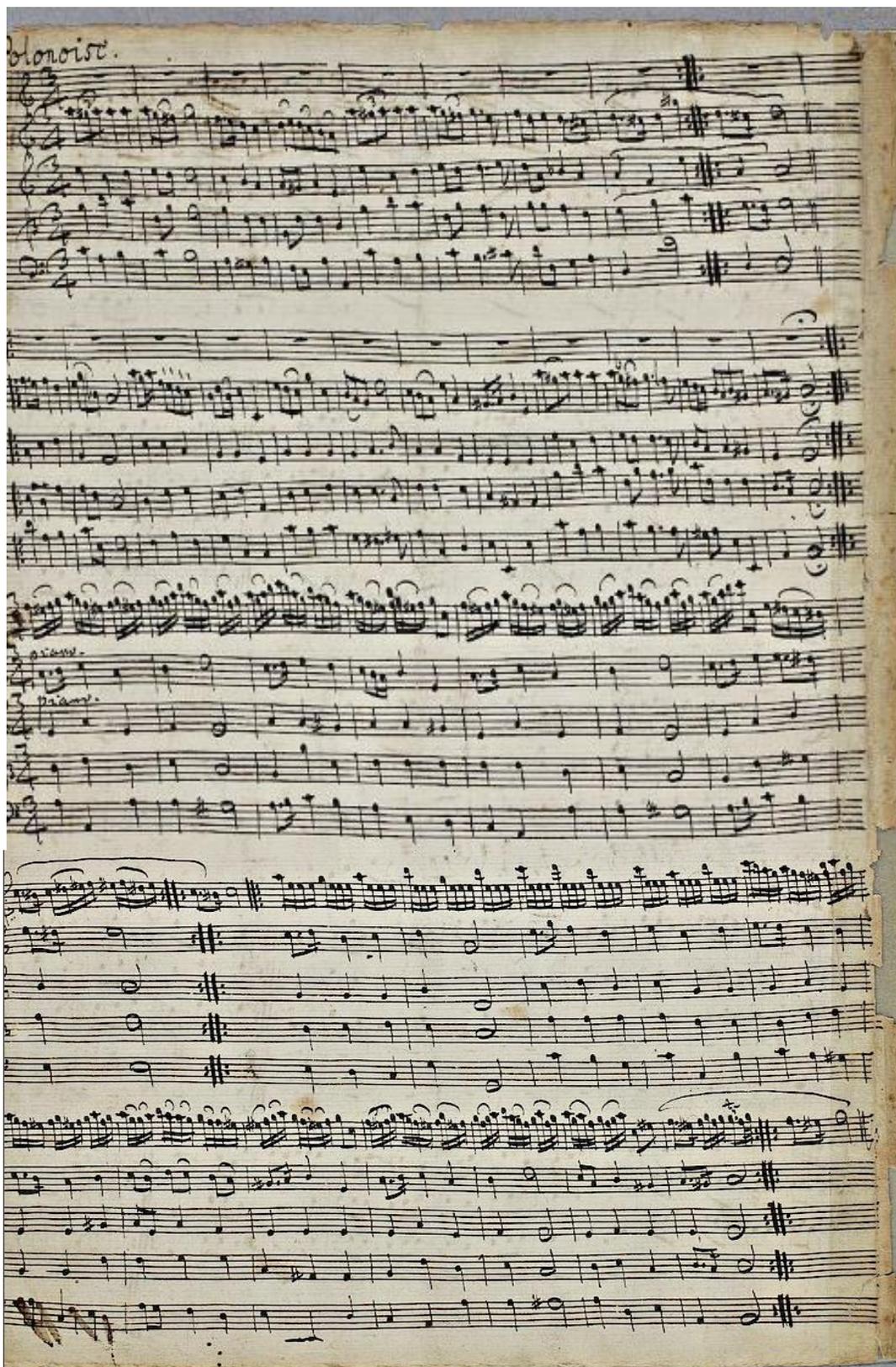


Imagen 13: Polonesa (VII movimiento) de la Overture-Suite para flauta y orquesta en la menor, TWV 55:a2 de G. P. Telemann. Probablemente compuesta entre 1735-1745. Fuente: Manuscrito original. Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C_TWV_55:a2_\(Telemann%2C_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C_TWV_55:a2_(Telemann%2C_Georg_Philipp))

Polonoise moderato e staccato
Lentement

6 6 6 1 6 1 5 6 1 6 6 6 7 6 6 6 1

Double 27

11 7 1 6 4 5 (p.) 6 8 6 6 8 8 6

15 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

18 6 1 6 7 6 6 6 6 8 4 4 7 4

21 8 6 5 6 5 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

24 (from St. 639, ca. 1752) Polonoise ab initio 6 6 5 4 6 6

Imagen 14: Polonesa (V movimiento) de la Suite Orquestal en Si menor, BWV 1067 de J. S. Bach. Compuesta en 1738-1739. **Fuente:** Edición interpretativa por Brian Berryman. Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.2_in_B_minor%2C_BWV_1067_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.2_in_B_minor%2C_BWV_1067_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

Se puede Observar la sección media, aquí denominada Double y el Da Capo.



Imagen 15: Partichela del violin primero. Polonesa (III movimiento) de la Overture-Suite en Sol menor, TWV 55:g1 por G. F. Telemann. Compuesta antes de 1735. **Fuente:** Autógrafo Original. Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C_TWV_55:g1_\(Telemann%2C_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C_TWV_55:g1_(Telemann%2C_Georg_Philipp))

Aún en forma binaria.

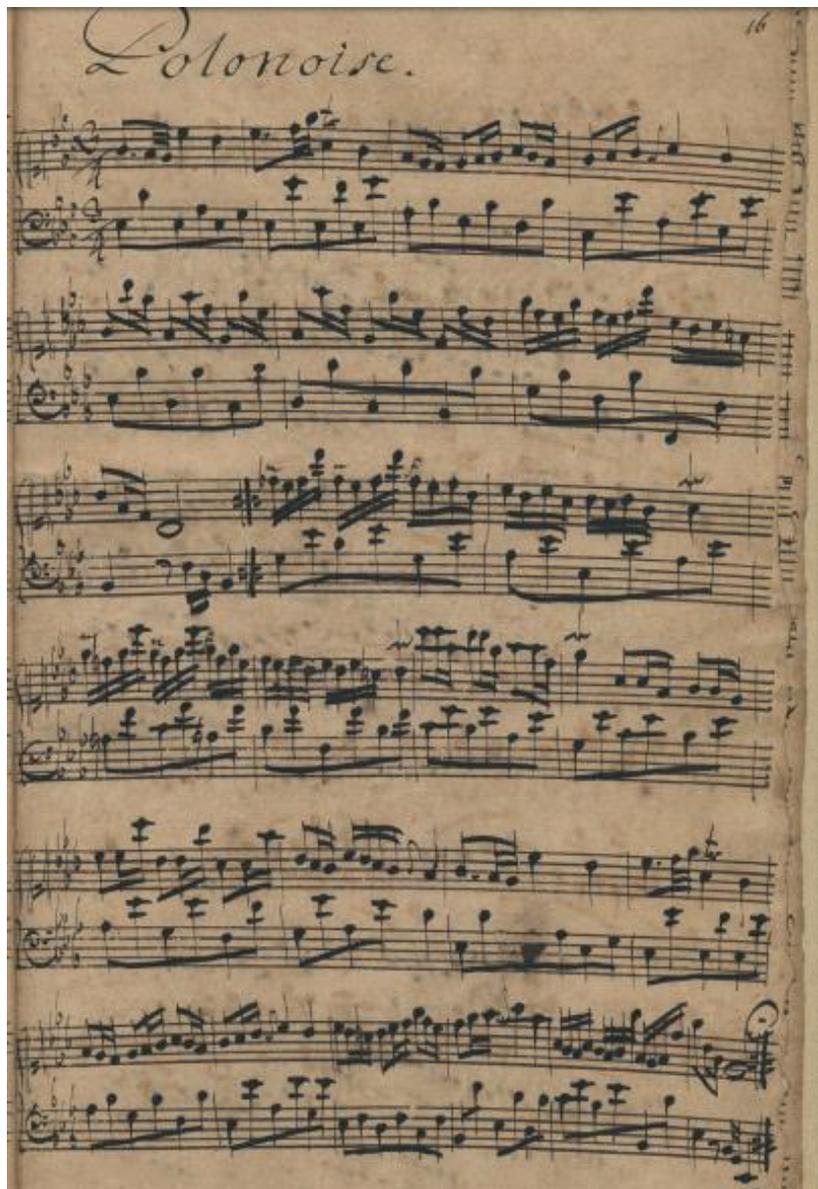


Imagen 16: Polonesa de la partita sexta para clave, Krebs-WV 827 de Johann Ludwig Krebs compuesta en 1743. **Fuente:** Manuscrito original. Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Partita_in_E-flat_major%2C_Krebs-WV_827_\(Krebs%2C_Johann_Ludwig\)](http://imslp.org/wiki/Partita_in_E-flat_major%2C_Krebs-WV_827_(Krebs%2C_Johann_Ludwig))

Nótese que en trabajos para teclado solo, incluso casi a mitad de siglo, la polonesa era comúnmente bipartita.

POLONAISE in F
(BR A123/ Wf XII:10)
for Trumpet & Organ

Score (01':30'')
Moderato $\text{♩} = 75$ Johann Christoph Friedrich Bach (1732 - 1795)
Arr. Michel Rondeau

Imagen 17: Polonesa en Fa Mayor para trompeta y órgano, W. XII /10 por J. C. F. Bach. Escrita probablemente en la década de 1750. **Fuente:** Arreglo de Michael Rondeau: Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Polonaise_in_F_major_\(Bach%2C_Johann_Christoph_Friedrich\)](http://imslp.org/wiki/Polonaise_in_F_major_(Bach%2C_Johann_Christoph_Friedrich))

Se nota un estilo rococó, con uso de figuraciones ornamentales y frases simples, pero aún en forma binaria.

44. Polonaise in F

Imagen 18: Polonesa en Fa Mayor, del cuaderno para Nannerl Mozart. Recopilación por la familia Mozart entre 1759-1764, probablemente Anónima. **Fuente:** Transcripción del cuaderno de Nannerl Mozart. Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Nannerl's_Music_Book_\(Mozart%2C_Leopold\)](http://imslp.org/wiki/Nannerl's_Music_Book_(Mozart%2C_Leopold))

De los cuadernos de Leopold Mozart para sus hijos, esta es la única polonesa con Da Capo, las demás son binarias y todas en estilo clásico.

Los cuadernos están recopilados desde 1759-1764, probablemente muchas de las piezas fueron escritas en la década de los 50's.

Polonoise

En las Polonesas de Wilhelm Friedemann se puede observar una armonía clásica y figuraciones de ornamento, todas se encuentran en forma binaria. Las piezas tienen la segunda sección más larga que otras polonesas anteriores.

Polonaise in d-Moll.

Molto moderato.

Wilhelm Friedemann Bach
Falck 12 No. 4

Imagen 19: Polonesa para teclado solo en Re menor, Falck 12. No.4. por W. F. Bach. Compases 1-4. Compuesta en 1765. **Fuente:** Edición Tobis Notenarchiv, 2010.

Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/12_Polonaises%2C_F.12_\(Bach%2C_Wilhelm_Friedemann\)](http://imslp.org/wiki/12_Polonaises%2C_F.12_(Bach%2C_Wilhelm_Friedemann))

Imagen 20: Polonesa para teclado solo en Sol menor, Falck 12. No.12. de W. F. Bach. Compases 23-30. Compuesta en 1765. **Fuente:** Ibid.

55. Polon.

unbek./trad.
Wittenberger Apothekenhandschrift, um 1768
im Original auf Blatt 11 (Vordersseite)

Imagen 21: Polonesa No. 55 para violín. Anónimo. Fechado en 1768 **Fuente:** Edición del manuscrito recién descubierto de Wittenberger; la transcripción digital completa de esta polonesa y todo el manuscrito pueden ser consultadas en: <http://tanzmusikarchiv.de/>

Todas las polonesas de este manuscrito son binarias.

Otro ejemplo de una polonesa orquestal en un lenguaje ya meramente clásico, es la polonesa como quinto movimiento de la *Serenata en Re mayor P.85, MH 407* de Michael Haydn, compuesta en 1785 en forma binaria pero con *Da Capo* sin *Trio*, puede ser consultada la grabación en: *Michael Haydn (Apr., 1994). Serenade Symphony in D Major: Budapest Philharmonic Orchestra-Janos Sandor (conductor) [CD-ROM]. Budapest: Hungaroton.*

Imagen 22: Parte para piano de la polonesa (II movimiento) de la Sonata 2 para piano y violín en Re Mayor, Op. 27 No.2. Por Muzio Clementi. Compuesta en 1791. **Fuente:** Edición de J. André en Offenbach.

Estructura binaria simple, estilización clásica y ornamentación.



A finales de siglo XVIII en el territorio polaco, e inevitablemente con la crítica situación política que se vivía, así como la disputa de poderes, esa danza se convirtió en un símbolo para la población polaca que empezaba a ser parte de un nacionalismo musical, pues la mayoría de los compositores polacos componían este género, incluso en grandes dotaciones instrumentales.¹⁷

Imagen 23: Polonesa “Adiós a mi tierra” (Pozegnanie Ojczyzny en idioma original) por Michael Kleofas Ogiński Compuesta en 1794. **Fuente:** Edición de W. Greiner, Moscú, Documentación digital disponible en: [http://imslp.org/wiki/Polonaise_'Pozegnanie_Ojczyzny'__\(Ogi%C5%84ski%2C_Michael_Kleofas\)](http://imslp.org/wiki/Polonaise_'Pozegnanie_Ojczyzny'__(Ogi%C5%84ski%2C_Michael_Kleofas))

Esta polonesa se volvió muy popular en esos últimos años y hubo bastantes transcripciones a dúos, tríos y orquesta.

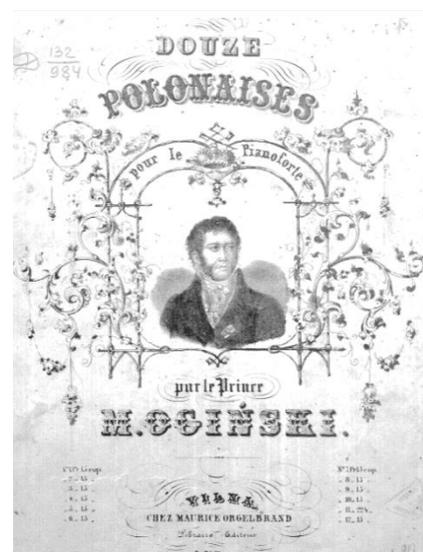


¹⁷ Tal es el caso de la polonesa *La Chasse* (La caza), escrita por el príncipe Maciej Radziwiłł para cuerdas, clarinetes, cornos y timbales, o el caso de Józef Kozłowski (maestro del propio Ogiński) quien cuenta con polonesas orquestales, para piano y corales. Su polonesa *Pobiedy Rozdawajsia* (Tueno de victoria, ¡Resuena!) para coro y orquesta, fue el himno nacional de Rusia desde su composición en 1791 hasta 1833.

Con los trabajos de Michal Kleofas Ogiński¹⁸, la polonesa se volvió además de una danza de corte, en un trabajo independiente y cada vez más exclusivo para teclado, haciéndose paulatinamente popular fuera de Polonia. Michal Kleofas Ogiński escribió veinte polonesas para piano (algunas para tres o cuatro manos) con temas melancólicos y títulos muy sugestivos, como el caso de su polonesa orquestal *Adiós a mi Tierra* mencionada con anterioridad o la llamada *Los adioses* (polonesa en Do menor No. 5 del álbum *12 Polonesas para pianoforte*).

Imagen 24: Portada de las *12 Polonesas para pianoforte* por M. K. Ogiński. **Fuente:** Edición de G. C. Röder, Leipzig
Documentación digital disponible en:
[http://imslp.org/wiki/12_Polonaises_\(Ogi%C5%84ski%2C_Micha%C5%82_Kleofas\)](http://imslp.org/wiki/12_Polonaises_(Ogi%C5%84ski%2C_Micha%C5%82_Kleofas))

Las polonesas de Ogiński fueron publicadas varias veces aunque después de muerto, es muy probable que hayan sido escritas en la primera década del siglo XIX; estructura ternaria con *Da Capo* y *Trio*.

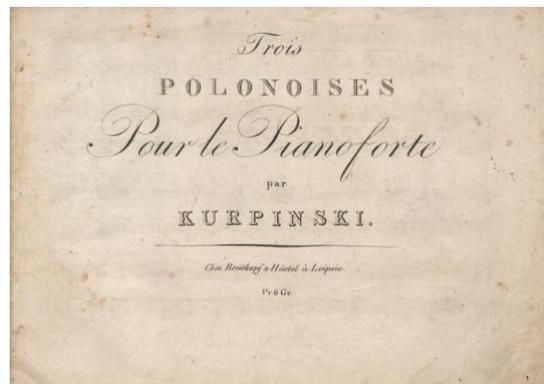


Aunque el lenguaje de Michael K. Ogiński todavía era clásico, en sus composiciones se empiezan a notar cambios armónicos y algunos otros detalles que denotan un romanticismo previo. Cabe destacar que Ogiński es un parteaguas decisivo en la estructura de esta danza, pues a partir de la década de los noventa y con sus composiciones junto con las de sus contemporáneos, la polonesa oficialmente constaría del tema principal en dos secciones, un *Trio* y un *Da Capo*.

¹⁸ Michal Kleofas Ogiński (1765-1833): Compositor pianista, violinista y político polaco sobrino del Príncipe Michal Kazimierz Ogiński, en: Sadie, Stanley (ed), Op. Cit., Vol. 18, p. 360.

Imagen 25: Portada de: Tres Polonesas para Pianoforte por Karol Kurpinski. **Fuente:** 1ª Ed. Editado por Breitkopf & Härtel en 1812. ¹⁹

Estas polonesas fueron probablemente compuestas aún en la primera década de siglo; por Karol Kurpiński. ²⁰



Posterior a aquellos turbulentos años de finales de 1700's y desde los primeros años del siglo XIX la cultura musical de Polonia se vió fuertemente influenciada por un nacionalismo que intentaba reforzar ese sentido de identidad buscado al no consumarse la independencia de la nación. Como consecuencia, a lo largo de todo el siglo XIX los compositores utilizaron ritmos de danzas polacas (la Mazurka, la Polonesa y el Krakowiak) en muchísimas obras, incluso obras de mayor envergadura como óperas, sinfonías, sonatas y misas. Así mismo la polonesa podría conformar un movimiento entero en las distintas obras mayores.

Imagen 26: Portada de: Dos Polonesas a gran orquesta, sobre el tema de "Los dos días" de la ópera de Luigi Cherubini y la ópera "Lodoiska" de Kreutzer; compuestas en 1804 por Józef Elsner. **Fuente:** Edición de Jean André, Offenbach.

Esta obra es un ejemplo de lo mencionado con anterioridad, probablemente se usaron para la ópera de una ópera de Józef Elsner.



¹⁹ Los manuscritos así como la edición por Breitkopf & Härtel son documentos digitales disponibles en: [http://imslp.org/wiki/3_Polonaises_\(Kurpi%C5%84ski%2C_Karol\)](http://imslp.org/wiki/3_Polonaises_(Kurpi%C5%84ski%2C_Karol)). Así mismo la grabación de estas mismas polonesas en: *Oginski, Szymanowska, Elsner, Chopin, Kurpinski, [...]* (13/Enero/2015). *Polish romantic music (Pozegnanie Ojczyzny): Tobiasz Koch (Fortepiano) [CD-ROM]*. Varsovia: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

²⁰ Karol Kazimierz Kurpiński: (1785-1857) Compositor pianista y director de orquesta polaco, su mayor aportación fue a la ópera polaca y música vocal. Tomado de: Sadie, Stanley (ed), Op. Cit., Vol. 14, p. 43.



Imagen 28: Gloria de la Misa Polaca en Mi menor, compases 7-12, por Moniuszko Stanislaw. Compuesta en 1855. **Fuente:** Edición de Gebethner i Wolff, Varsovia. Documentación digital disponible en:

[http://imslp.org/wiki/Polish_Mass_in_E_minor_\(Moniuszko%2C_Stanis%C5%82aw\)](http://imslp.org/wiki/Polish_Mass_in_E_minor_(Moniuszko%2C_Stanis%C5%82aw))

Nótese los ritmos punteados, ritmo característico de la mazurka que aparece con frecuencia en toda la misa. Es evidente que incluso a mitad del siglo ese nacionalismo siguió presente en trabajos de mayor envergadura.

Imagen 27: Primera página de la Polonaise-Fantasie por Frédéric Chopin. Compuesta en 1846. **Fuente:** Manuscrito.

A lo largo del siglo ese nacionalismo llevó a varios compositores a crear obras a gran escala, incluso Chopin; claro ejemplo ésta polonesa, la cual irrumpe la forma.

z na - mi tu dzia - la. Niech wo-bec Twe-go krzy - za grzech nastyl - ko bo - li.
bis cum semper fi - at. Ju - xta eru - cem tu - am lu - geat pec - ca - tor.

z na - mi tu dzia - la. Niech wo-bec Twe-go krzy - za grzech nas tyl - ko bo - li.
bis cum sit sem - per. Ju - xta eru - cem tu - am lu - ge - at pec - ca - tor.

z na - mi tu dzia - la. Niech wo-bec Twe-go krzy - za grzech nas tyl - ko bo - li.
bis cum semper fi - at. Ju - xta eru - cem tu - am lu - ge - at pec - ca - tor.

Además de ese nacionalismo surgieron una serie de sucesos que marcaron y transformaron la cultura polaca y sobre todo el ámbito musical. En 1821 se funda el primer conservatorio en Varsovia, que tuvo como director a Józef Elsner²¹, antiguo maestro de Frédéric Chopin. Aparecen también las primeras críticas musicales polacas, hay un crecimiento en publicaciones de partituras y convenios con casas editoras. Así mismo comienza la manufactura de instrumentos musicales, de manera especial la del piano²² que creció desde la primera década; también el siglo XIX produjo intérpretes y compositores al piano de renombre entre ellos Maria Szymanowska²³, Ignacy Paderewsky y Frédéric Chopin.

²¹ Józef Antoni Francizek Elsner: (1769-1854) Compositor y director de orquesta polaco, maestro de Chopin, precursor del nacionalismo al incluir en la tradición vienesa elementos polacos, en: Sadie, Stanley (ed), Op. Cit., Vol. 8, p. 167.

²² Las empresas más destacadas de ese entonces fueron: Krael & Seider, Antoni Leszczyński y Fryderyk Buchholtz, de la cual Chopin había adquirido un piano de este último y aun es una empresa vigente.

²³ Maria Agata Szymanowka: (1789-1831) De origen polaco, pianista y compositora oficial de la corte de San Petersburgo, empezó a desarrollar elementos del romanticismo y fué la primera compositora polaca en abordar el género de Balada, en: Sadie, Stanley (ed), Op. Cit., Vol. 24, p. 892.

La generación de compositores anteriores a Chopin (F. Lessel, Ma. Szymanowska, Elsner, Karol Kurpiński, Józef Deszczyński, Karol Lipiński, F. Mirecki y Ogiński) tenía un lenguaje musical clásico aún altamente influenciado por Haydn, empero en esta labor musical se encuentran ya elementos pre-románticos de manera especial en Szymanowska donde se empiezan a perfilar características más cercanas a Chopin.

En ambas obras de los siguientes ejemplos, se pueden observar elementos pre-románticos tales como: ampliación del registro, uso de tonalidades alejadas, indicaciones de tempo, entre otras.



Imagen 29: 1er. polonaise de "Trois Polonoises pour piano-forte" por Karol Kurpiński. Compases 17-19. Probablemente compuestas en la primera década del siglo XIX. **Fuente:** Edición de Breitkopf & Hartel. 1812.



Imagen 30: Polonesa en Fa menor de: "Dix-Huit Danses" por Maria Szymanowska. Pág. 8; compases 1-3. Compuestas cerca de la última década del siglo XVIII o la primera del XIX. **Fuente:** Edición Sixième Livraison.

Maria Szymanowska y Franciszek Lessel escribieron polonesas de una manera brillante y virtuosa al estilo de Hummel, (1778-1837) y de Haydn. Este estilo virtuoso fue un importante estímulo musical para el joven Chopin. La influencia de Ogiński es notoria en las polonesas de los compositores posteriores a él e incluso en las primeras polonesas de Chopin²⁴; sin embargo, en las primeras composiciones de Chopin hay más influencia por el folclore comparado con otras piezas de salón de esa época.

²⁴ Las primeras polonesas de Chopin presentan similitudes con las polonesas de los compositores previos a él como: el uso de un registro más amplio, un bajo simple en corcheas, resoluciones con retardo y una estructura con trio, sin coda o introducción.

Fuera de la cultura polaca algunos compositores también escribieron de manera virtuosa y con elementos que se aproximaban al periodo romántico, tal es el caso de Beethoven con la Polonesa Op. 89 compuesta en 1812, la cual, muy a su estilo y lenguaje propios, ofrece brillo técnico, comienza a perfilar un carácter militar y quebranta la estructura ternaria simple de la polonesa con una introducción y una coda bastante largas.

Imagen 31: Polonaise Op. 89 de Ludwig van Beethoven. Pág. 1. Compuesta en 1812. **Fuente:** Edición de P. Mechetti, Vienna

Obsérvese la introducción compuesta de manera virtuosa. Este virtuosismo acompaña casi toda la pieza.



Las polonesas tardías de Chopin desarrollan esta danza a un nivel técnico más complejo, superior a las de sus antecesores, combinando un carácter heroico y militar con una bravura pianística, y la sección del *Trio* es en contraste, generalmente un *Tempo di mazurka*, incluso también, a veces la forma ternaria se ve alterada (tal es el caso de la *Polonesa-fantasia* mencionada anteriormente) ²⁵.

Imagen 32: “Polonesa Militar” Polonaise Op. 4º No. 1 de F. Chopin. Pág. 1; Compases 1-8. Compuesta en 1838. **Fuente:** Edición: Schlesinger’sche Buch-und Musikhandlung, Berlin.

Ésta, al ser una polonesa tardía de Chopin y una de las más interpretadas, denota un virtuosismo técnico, más pronunciado que el de sus antecesores, así como un engrosamiento tímbrico con acordes y amplitud de registro.



²⁵ Ediciones de la partitura, así como grabación de la misma, pueden ser consultadas en: [http://imslp.org/wiki/Polonaise-fantaisie,_Op.61_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Polonaise-fantaisie,_Op.61_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric)).

Las polonesas de otros compositores contemporáneos a Chopin y consiguientes como las de Liszt, Schumann y Wagner demuestran también ese nivel técnico, lenguaje armónico, ese sentido heroico-nacionalista y así mismo la forma, todo eso incorporado por Chopin.

En Rusia la polonesa se volvió también muy popular desde principios de siglo XIX. El himno nacional de Rusia fue incluso una polonesa escrita por Józef Kozłowski, así mismo, muchos compositores rusos componían polonesas para sus óperas, para orquestas y piano sólo, como Modest Mussorgsky, Piotr Ilich Chaikovski o Mikhail Ivanovich Glinka²⁶, inclusive para ocasiones especiales, como la polonesa orquestal de Anatoly Lyadov, hecha exclusivamente para la conmemoración de un monumento en 1901.

Para cuestiones de estudio se concluirá este apartado del recorrido histórico de la polonesa desde sus antecedentes, que abre la puerta a las polonesas de Frédéric Chopin, modelo que perduró en Europa y que posteriormente llegó a México en donde se incluye la música de Chopin y otros autores europeos en la segunda mitad del siglo.

Imagen 33: Polonesa para orquesta en Re mayor Op. 55 de Anatoly Lyadov. Compases 4-8. Compuesta en 1902. Fuente: Edición: Muzyka (antes Muzgiz) 1977 en Moscú.

²⁶ Ejemplos de esto lo son: la polonesa del tercer acto de la ópera *Eugene Onegin* de Piotr Ilich Chaikovski compuesta en 1878 o la polonesa para piano en *Mi Mayor* de Mikhail Glinka, compuesta en 1839 y editada por la casa soviética de Muzgiz en Moscú, en 1960.

música, enseñaba composición en su cátedra del Conservatorio. Posteriormente con su viaje a Italia y sus estudios en el extranjero, que confirmaron aún más ese estilo, avivó todavía más la corriente en el país que era muy aceptada y gustada por la sociedad de la época.

En el caso del piano, que no se le tomó la importancia como el instrumento cuyas posibilidades técnicas y sonoras podían hacerse explotar, la música tocada en los salones también se vió influenciada con la corriente italiana, pues el repertorio mayoritariamente se reducía a *Fantasías y Temas con variaciones*³¹ sobre las óperas más gustadas y danzas de salón con una melodía fácil y llamativa, con un acompañamiento simple al estilo italiano, que conquistaba a los amantes de la música aun sin tener un dominio técnico muy grande.

En el contexto histórico y político del país existen dos acontecimientos muy importantes: La Intervención Francesa, y el Segundo Imperio. Al sentarse el Segundo Imperio, la denominada clase alta o “alta sociedad” fue la que impulso un gran cambio en el país. Con esta clase social aparece una serie de costumbres en México, como el idioma francés, la moda y arquitectura afrancesadas y también una nueva música de carácter francés.³² Junto con Fernando Maximiliano de Habsburgo y Carlota Amalia vinieron algunos músicos austro-polacos y personas ilustradas admiradores de la música al estilo afrancesado y alemán, que escribieron e interpretaron obras en ese estilo. Es de lo más probable que la música de Chopin haya sido tocada por primera vez en México entre esos años del imperio, en el seno del hogar o en reuniones sociales de aquella clase alta.

Dentro de la instrucción musical en el siglo XIX, en el conservatorio Nacional de Música, correspondió a Carlos J. Meneses³³ introducir la música de

³¹ Ejemplos de ello son *Aroldo, Gran Capricho Gimnástico* de Melesio Morales, *Dos Fantasías sobre temas de Aída* de Guadalupe Olmedo, e incluso el mismo Ricardo Castro tiene una obra con esa influencia, *Rigoletto, Transcripción elegante*.

³² Los títulos de las piezas, las dedicatorias y los textos se empezaban a escribir en el idioma francés.

³³ Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara (1863-1929), pianista y director de orquesta, catedrático de piano en el C.N.M. y director la misma institución en 1908. En:

<http://pianistasmexicanossigloxix.blogspot.mx/2010/05/carlos-j-meneses-un-breve-apogeo.html>

Chopin en el repertorio de la música para piano, implicando el crecimiento lento pero forzoso de la técnica pianística así como el cambio en la proyección interpretativa; por otra parte el instituto Hernández-Acevedo también impulsó la corriente francesa en la música.

En el ámbito de la escucha y la interpretación, esta corriente afrancesada y su advenimiento fueron muy dramáticos en México, tanto que los denominados “Clásicos” (seguidores de la corriente italiana) y los denominados “Virtuosos” (seguidores de la corriente francesa) creaban problemas, debates, peleas y hasta jugadas bastante fuertes entre ellos que incluso el periódico³⁴ de aquellos tiempos se dignaba en publicar.

Pese a que algunos se oponían al estilo francés y después de una lucha por hacer entrar ese estilo en el ámbito musical del país, éste se transmitió en todas las artes, fue adoptado muy rápidamente por los músicos, las instituciones musicales y posteriormente por la sociedad y la aristocracia del iniciado Porfiriato, durando así por todo el resto del siglo, consagrándose aún más en los 30 años de esa paz porfiriana y el modernismo que advinieron después del Segundo Imperio hasta su caída con la Revolución Mexicana.

2.3.2 Las polonesas compuestas en México

En el México del Porfiriato se presenciaba la música de salón con la influencia de la música de Europa, sus géneros y estilos eran muy similares a los que allá acontecían; a lo largo del país y sobre todo en la capital, se compusieron géneros propios del viejo continente tales como: Mazurkas, Valses, Schotises, Polkas y porqué no, Polonesas.

³⁴ Esta fue la denominación popular que ellos mismos se adjudicaron. Los ataques entre “virtuosos y clásicos” aparecen en las publicaciones del periódico diario metropolitano *El Tiempo* a partir de Agosto de 1893.

*“La empatía de Castro con la música de Chopin se refleja en la Mazurka, género abordado por casi todos los compositores mexicanos de la época, que combina ciertos elementos de ornamentación, melodía y rítmica similares a los de algunas mazurcas de Chopin. Y en la Polonesa, inspirada en las de Chopin y Liszt, que contienen pasajes improvisatorios de prolongación armónica representativos del estilo de Castro [...]”*³⁵

Tal como lo plantea Eva Maria Zuk, Ricardo Castro se vió muy influenciado por la música de los románticos europeos y no solo él, también otros compositores que así mismo escribieron polonesas, sin embargo, por lo que se tiene documentado, Castro no fue el pionero y mucho menos el único en la composición de éste género en el país. Las polonesas más antiguas escritas en México de las cuales se tiene registro son de la autoría del compositor alemán Luis Hahn, que fueron editadas por la casa J. Rivera e Hijo³⁶ en 1861, una de ellas titulada “La Catedral”³⁷.

Imagen 34: Recuerdos de México, por Luis Hahn, edición actual.

Fuente: Luis Hahn, *Recuerdos de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes - Conservatorio Nacional de Música, México, Edición facsimilar, 2008.

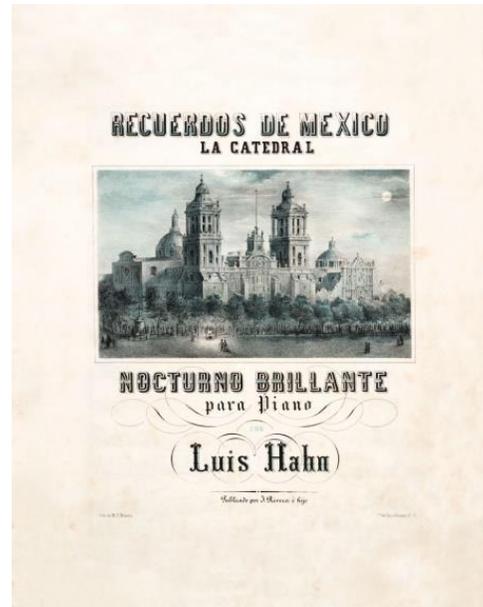


³⁵ Zuk, Eva Maria, José Antonio Robles Cachero, “El Vals Capricho”, *Archipelago*, Vol. 15, Num. 57: p. 46.

³⁶ La casa editorial y taller litográfico de la familia Rivera, tiene una importancia en la mitad del siglo XIX ya que fue uno de los mayores editores mexicanos de partituras entre 1848-1869. La firma *J. Rivera e hijo* aparece a partir de 1856. Desde ese año, hasta marzo de 1862 se ubicaría en el establecimiento de Capuchinas 17, posteriormente en la calle del Coliseo No.4, para más información de la familia Rivera y otros editores véase: Aguilar Ruiz, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la ciudad de México 1826-1860*, Tesis de grado de Maestría, México, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, 2011.

³⁷ Las obras originales editadas en el siglo XIX se encuentran en dos encuadernados localizados en el Archivo Histórico de la Biblioteca del CNM; en el 2008 el Instituto Nacional de Bellas Artes publicó una edición facsimilar sobre las partituras de estos dos cuadernillos junto con un disco compacto que contiene dicho material grabado con la intérprete Silvia Navarrete, en 2015 se hace una re-edición crítica.

Imagen 35: Litografía de la portada de la Polonesa "La Catedral". **Fuente:** *Ibid.*



Aunque estas polonesas, junto con otro repertorio, fueron compuestas, editadas y vendidas tres años antes del nacimiento de Castro, en la época en la que Hahn³⁸ se desenvolvía como compositor, aún la música que se apreciaba en los salones y en las tertulias de la aristocracia, hablando desde el primer periodo de presidencia de Benito Juárez hasta la primera llegada a la presidencia de Díaz, era muy sencilla en comparación con la música de las tertulias y escenarios de fines del porfiriato.

Este repertorio por lo tanto, solamente era abordado por aquellos compositores y pianistas preparados como aquellos que venían del extranjero, o por los escasos buenos intérpretes del instrumento de esa época como Julio Ituarte; de igual forma, ese repertorio más complejo solamente era escuchado e interpretado en los grandes eventos o reuniones de la "clase alta".

³⁸ Ludwig Hahn (1836-1881) Botánico y pianista alemán que llegó a México en 1855, compuso muchas obras de carácter patriótico, bailable y piezas para piano de salón. en: Sadie, Stanley (ed), *Op. Cit.*, Vol. 24, p. 892.

Desde la llegada del Segundo Imperio, las costumbres francesas y esa música romántica “nueva” llegan de Europa. Es en una de estas reuniones o tertulias de “clase alta” en la época de Hahn y un poco antes, donde probablemente música de autores polacos, entre ellos de un miembro de la familia Ogiński, pudo haber sido interpretada por primera vez pues, se tiene documentada una polonesa de los Ogiński para piano en el Archivo Catedralicio.³⁹

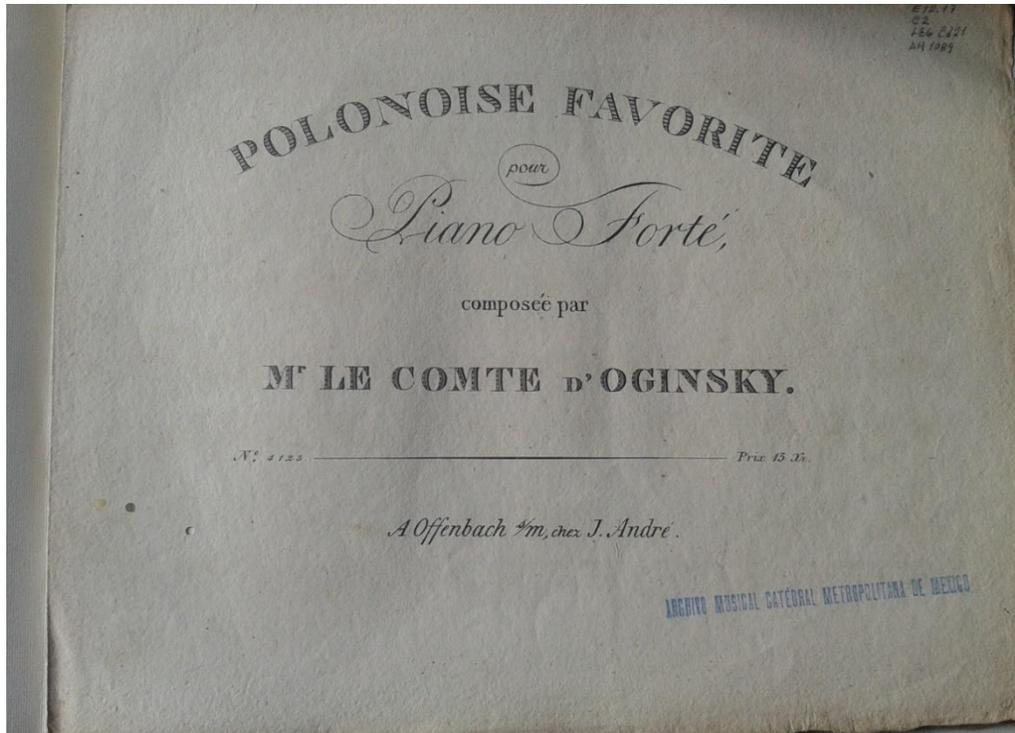


Imagen 36: Portada de la polonesa favorita compuesta por el Conde de Ogiński para pianoforte. **Fuente:** Edición de Jean André en Offenbach, archivo Catedralicio.

³⁹ En el archivo de la Catedral metropolitana de la Ciudad de México se alberga un ejemplar editado de una polonesa para pianoforte compuesta por un miembro de la familia Ogiński, el Conde D'Ogiński. Se cree que esta polonesa podría ser incluso anterior a las de Michael Kleofas pues en un blog de internet, se encuentra el retrato del conde D'Ogiński (una persona adulta) fechado 1759, junto con retratos de otros condes, condesas y gente de la época sosteniendo instrumentos o partituras. Y en otro sitio web se encuentran a la venta un libro de Polonesas del Conde D'Ogiński titulado *Polonesas Favoritas*. La partitura titulada *Polonoise Favorite* con número de plancha 4123, fue editada por la casa Jean André en la ciudad de Offenbach sur le Main aproximadamente entre 1790 y 1802. Es probable que este ejemplar haya venido a México durante el periodo del imperio de Maximiliano o antes con alguno de los músicos “viajeros” y haya sido interpretada en los salones mexicanos de la “clase alta”, se desconoce la fecha de composición y más aun de su llegada al país, aunque a juzgar por el lenguaje de la misma es probable que se haya compuesto entre 1780-1800. **Es el ejemplar NO mexicano de Polonesas más antiguo del país.**

Los enlaces a esas páginas son los siguientes:

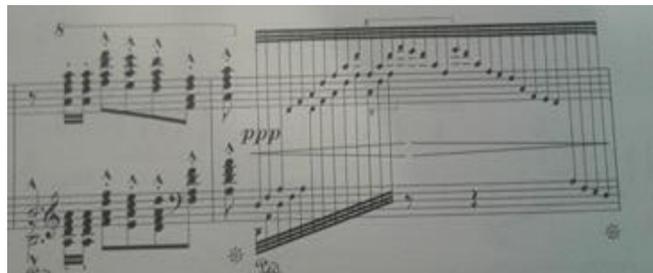
<http://jeannedepompadour.blogspot.mx/2012/06/louis-carrogis-carмонтelle-le-chevalier.html>
<https://www.musicshopeurope.com/product/schbss22048/polonaises-favorites.aspx>

Como ya se hizo mención, es hasta con la aparición de Ricardo Castro donde la música de salón en México toma un giro hacia la música de concierto y el nivel de la escuela pianística en el país deja de ser una mera afición para transformarse en una disciplina. Esta diferencia se puede notar en las polonesas (de considerable dificultad) y otro repertorio de Luis Hahn y algunos otros compositores de mediados de siglo en comparación con la obra de Ricardo Castro.

Además de Castro, hubo otros compositores que escribieron polonesas, que aunque escasos, entre ellos se puede observar a Velino M. Preza o Ernesto Elorduy. Sus polonesas demuestran que el nivel que había alcanzado la técnica pianística⁴⁰ en México había sido bastante alto, transformándose en una situación cotidiana para los pianistas profesionales tocar obras de tal dificultad “hechas para los grandes intérpretes” así como otro tipo de repertorio del mismo nivel.

Imagen 37: *Gran Polonesa Op.43 de Velino M. Preza, Compases 54-55. Fuente: Edición H. Nagel y Sucesores. México D.F.*

Nótese la escritura a manera virtuosa.



Sin embargo en México, en realidad la polonesa no gozó de la misma popularidad que su compañera la mazurka, pues además de que no hay documentación que compruebe hasta ahora que existan más polonesas meramente mexicanas que las de Castro, Hahn, Elorduy o Preza⁴¹, la situación musical que vivía la sociedad mexicana hasta finales del siglo XIX obedecía más a las exigencias sociales de esa época, a aquellas reuniones o tertulias en

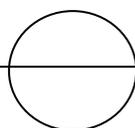
⁴⁰ A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX algunos compositores llegaron a componer con un virtuosismo propio de “la música concertante”, un claro ejemplo es la polonesa de Velino.

⁴¹ La partitura correspondiente a la polonesa de Velino M. Preza se encuentra en la Facultad de Música de la UNAM, El cuadernillo de Hahn editado en 1861 puede localizarse en Conservatorio Nacional de Música y la polonesa correspondiente a Ernesto Elorduy se encuentra en la Biblioteca de las Artes del CNA.

las grandes casonas que no promovían mucho un repertorio complejo, sino más bien un repertorio de carácter lírico,ailable, que fuera fácil de interpretar para las señoritas pianistas y fácil de ser escuchado por aquella sociedad.



Imagen 38: Portada de la Polonesa Op. 11 de Ricardo Castro, dedicada a su alumno Rafael j. Tello.
Fuente: Edición de Wagner y Levien, 1902.



Germán Castro Herrera menciona que en algún tiempo, la pianista Eva María Zuk les pidió música de Ricardo Castro para la realización de un trabajo musicológico. Es probable que los manuscritos hayan estado en esa música prestada, lamentablemente la muerte de la pianista el año pasado no permitió la conclusión de esa labor.

A todo esto se puede concluir que no hay rastro de los manuscritos originales, y esto nos limita el conocer la fecha de composición y de igual manera la idea original que el compositor quiso plasmar en la obra, así mismo el fraseo y articulación, pues las obras editadas aquí presentes, cuentan con errores de edición así como discrepancias entre sus partes análogas.

<<<<<<<<<<< << **3.2 Posible fecha de composición** >>>>>>>>>>

Datar una fecha de composición exacta de las tres obras resulta imposible ya que no se tiene la fuente original, sin embargo basándome en el análisis de las polonesas y comparándola con algunas obras de Castro que presentan similitudes de carácter armónico, melódico o incluso estructural puede darse una aproximación a dicha fecha.

El lenguaje musical de un compositor no es algo que tenga periodos estilísticos definidos, es algo que se va construyendo, se transforma paulatinamente con el tiempo y no es fijo. Es por eso que puedo datar la *Première Polonaise* en un rango de tiempo que inicia en 1882, ya que en ese tiempo compone Ricardo Castro el *Vals Capricho*, a sus 18 años, y el vals cuenta con un lenguaje menos complejo que la *Polonesa Op.11*, muy similar a las otras dos polonesas.

Es muy importante señalar, que probablemente el autor no haya concebido la *Première* y la *Deuxième Polonaise* con esos nombres, ya que las crónicas oficiales de ciertos diarios de 1885 como *Diario el Hogar* y *El siglo XIX*, nombran una de ellas como *Polonaise As-Dur* o *Polonesa en lá bemol mayor*.

Las notas de los diarios mencionan que en el Concierto de la calle Gante, a ser celebrado el 5 de agosto de 1885, fue interpretada por Ricardo Castro la primera polonesa junto con un nocturno, el cual curiosamente tiene una armonía menos compleja que su obra de finales del siglo XIX; esto mismo me sugiere que el rango de fecha terminaría hasta junio-julio de 1885 poco antes del concierto.

Imagen 39: Crónica sobre el concierto del 5 de agosto de 1885, se menciona la *Première Polonaise* de Castro como *Polonesa en lá bemol mayor* **Fuente:** "Mas sobre el concierto de la calle de Gante", *Diario El hogar*, 16 agosto 1885.

En lo enmarcado se lee:

"Pasma la facilidad que el artista tiene por los diversos géneros de composición.[sic.] Así nos lo manifestó, tocando en seguida una brillante *Polonesa en lá* [sic.] *bemol mayor*, que hace contraste completo con el *Nocturno*. Nos agradó mucho esta composición [sic.], que hemos tenido el gusto de oír[sic.] varias veces; sobre todo, el segundo *motivo*, tan apasionado y tan original, es encantador."

ma dolorida. Podemos decir de esta composición, que encierra una inspiración espontánea, magnífica, y enteramente original, abriéndose paso entre Mendelshon, Chopin, Schumann y otros.

Pasma la facilidad que el artista tiene por los diversos géneros de composición. Así nos lo manifestó, tocando en seguida una brillante *Polonesa en lá bemol mayor*, que hace contraste completo con el *Nocturno*. Nos agradó mucho esta composición, que hemos tenido el gusto de oír varias veces; sobre todo, el segundo *motivo*, tan apasionado y tan original, es encantador.

El autor manifiesta en ella cierta predilección por Chopin, inspirándose en este maestro; pero esto no quiere decir que carezca de originalidad, pues casi no conocemos ningún músico famoso, que no haya empezado por inspirarse en otros artistas, y lo que es más, por imitarlos. Y qué mucho que á nuestro compositor le agrade Chopin, si Meyerbeer imitó á Rossini, y Beethoven se inspiró en Mozart! Hasta Wagner ha manifestado predilección por Weber en su *Buque Fantasma*.

Tales pues, de que Ricardo Castro dejó de ser

Para la *Deuxième Polonaise*, de igual forma basándome en el análisis, se concluye que la fecha de composición es cercana a la anterior, ya que ambas comparten elementos similares como el ritmo de polonesa en el bajo como mero acompañamiento, tonalidades mayores, una armonía poco elaborada y el motivo de ritmo punteado⁴². Entonces el rango de fecha que se determina abarcaría desde 1882 hasta 1886 como máximo.

⁴² Véase el apartado 3.2.ii en este capítulo de la Tesis.

En el caso de la Polonesa Op.11 se puede determinar de igual forma de acuerdo al análisis, un carácter distinto y un manejo armónico más complejo como obra de madurez; en comparación a las polonesas anteriores esta obra es completamente distinta y posiblemente distante en fechas de composición, como referencia a algunas similitudes de lenguaje tenemos el *Intermezzo* de Atzimba fechado en 1900. El dato que puede delimitar la fecha de composición es la publicación de ésta por Wagner & Levien en 1902, es sabido que la ley de Propiedad Artística y Literaria vigente en México en la época porfiriana era un proceso por el cual se depositaba una copia de la obra en el Archivo para posteriormente hacer uso de ella; un proceso bastante largo y burocrático donde, incluso ciertos autores, preferían depositar “Conforme a la ley” la obra en carácter manuscrito para posteriormente al registro llevarla a las casas Editoriales⁴³. Esto sugiere que la Polonesa Op.11 fue compuesta antes de la publicación por Levien y probablemente posterior a las dos polonesas anteriores, o sea entre 1885 y 1901.

⁴³ En el Archivo General de la Nación, en la sección de Propiedad Artística y Literaria existen obras manuscritas que a la par se encuentran publicadas litográficamente por casas editoras de manera posterior al registro.

<<<< <<<<<< **3.3 Problemática de la interpretación** >>>>>>>>>>

Para poder interpretar alguna obra musical, resulta factible tener una referencia sonora además de una escrita para poder tener un acercamiento a su interpretación. Para el caso de las tres polonesas de Ricardo Castro, de las cuales solamente existe una referencia escrita por cada una, y dos grabaciones de una misma polonesa; se considera importante la realización de un análisis minucioso de dichas obras así como abordar su contexto histórico.

A continuación se enmarcan los aspectos técnicos, expresivos y de pedalización a considerar, detallando algunas sugerencias interpretativas. Posterior a ello se presenta el análisis de las tres obras.

Abreviaturas:

c. = Compás

cc. = Compases

m.d. = Mano derecha

m.i. = Mano izquierda

3.1.1 Aspectos técnicos

Las tres polonesas de Ricardo Castro implican por su género precisión rítmica, exactitud y con el manejo de la técnica pianística, relajación. Es preciso el estudio detallado de planos sonoros donde abundan el contrapunto y melodía con acompañamiento, el cuidado en la precisión en pasajes de octavas y de igual forma melodías con notas dobles, en terceras y sextas.

i. Première Polonaise

En la primera polonesa hay cinco puntos a resaltar donde se presentan dificultades técnicas:

1) La primera dificultad técnica está dada por los pasajes en terceras propios de las secciones de *Introducción* y *Transición*: cc. 12-19, 82-89, 138-140. Como una sugerencia para resolver este problema técnico y poder realizar el *legato* de frase

que se indica, presento las siguientes digitaciones:

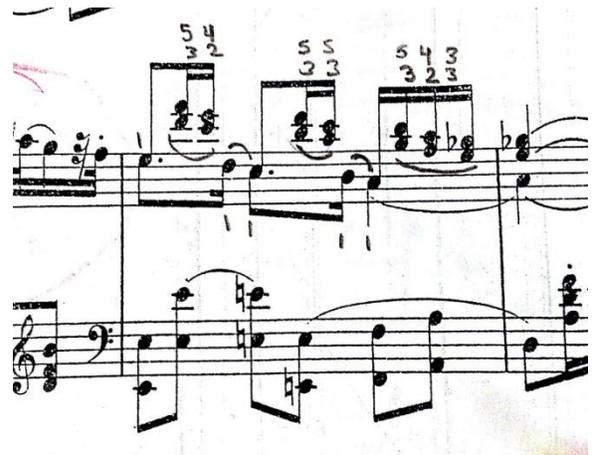
The image shows two staves of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a trill passage starting with a dotted quarter note followed by eighth notes. Handwritten fingerings are written above the notes: 4 5 4 3 2 3 4 for the first trill, and 2 3 4 3 2 3 4 for the second. The lower staff is a bass clef with a whole note chord. The word "loco" is written above the second staff, and "senza dim." is written below it.

2) En las secciones del *Tema Principal*, las figuraciones rápidas en la m.d.; ritmos de septillo, cc. 24, 95, 147, y diecisieteavo, cc. 29, 43, 100, 114, 152. Para llevar a cabo este pasaje limpio, es importante que la mano este completamente relajada y que sea el brazo quien conduzca el desplazamiento correspondiente a la escala dada. Para ello sugiero el estudio de estos pasajes en bloques de tres y cuatro dedos como lo indica la imagen, y posteriormente estudio de cada nota en *stacatto* y fuerte, con la digitación sugerida para lograr su rapidez:

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats. It features rapid passages with eighth notes. Handwritten fingerings are written above the notes: 1 2 3 4 1 2 3 4 for the first passage, and 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 8 for the second. The lower staff is a bass clef with a whole note chord. The word "loco" is written above the second staff, and "senza dim." is written below it.

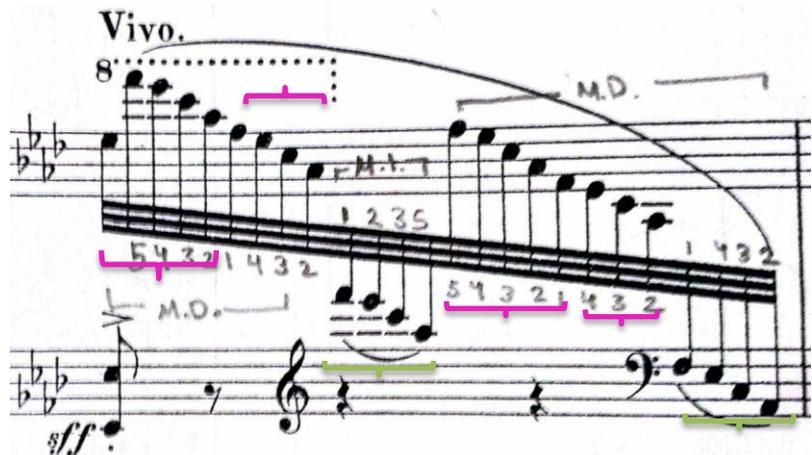
3) El compás siguiente al septillo, donde predominan dos líneas melódicas con una extensión mayor a la octava en la m.d., cc. 25, 96, 148: este es un punto considerable donde puede variar la resolución técnica de pianista a pianista ya que no todos cuentan con una extensión grande de mano o misma flexibilidad.

Cabe señalar además, que en la partitura, en los tres pasajes similares, hay una articulación distinta (seguramente debido a un error de edición). Presentaré la articulación más adecuada al carácter de la obra y una sugerencia para la resolución de este pasaje según la adecuación de una mano más flexible:



4) En la escala ascendente en octavas de la m.d. antes de la *Sección Media*, cc. 59-60 y su similar, 130-131: al igual que en los pasajes de septillo y diecisieteavo la mano debe estar relajada y la conducción debe ser dada desde el brazo a manera de un pequeño rebote entre las octavas hasta llegar a la nota final.

5) En la extensión cadencial al final de la obra, cc.153-158 la dificultad técnica está dada en la precisión de las notas al hacer cambios de mano al tempo que se pide. También se debe estudiar en bloques, pero ahora por mano a manera de acordes intercalando las manos y empezando lento para ir dominando el cambio progresivamente hasta lograrlo a la velocidad



8

M.D.

M.I.

1 2 3 4

1 4 3 2

5 4 3 2 1 4 3 2

accel.

M.D.

5

M.I.

8 8

Los Bloques están indicados en rosa para la mano derecha y en verde para la mano izquierda.

M.D.

M.I.

1 2 4 1 2 4

4 2 1 4 2 1

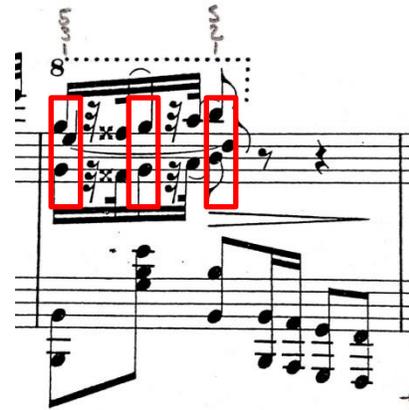
5 8

ii. Deuxième Polonaise

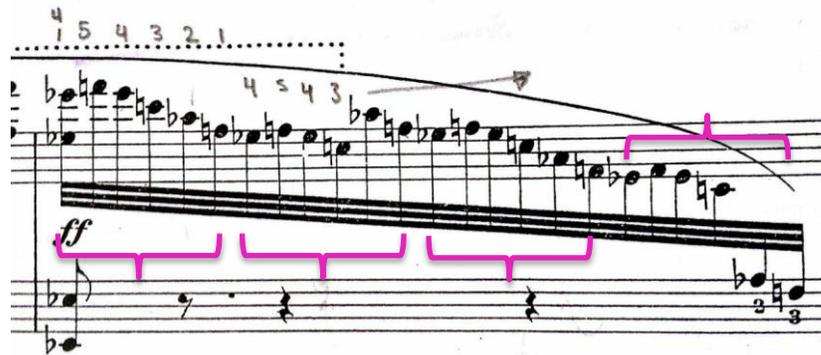
En la segunda polonesa resaltan estos pasajes:

1) La primera dificultad técnica está dada por las octavas de la introducción, cc. 1-3. Para su estudio se sugiere primero con manos separadas creando memoria muscular para la localización de notas, posteriormente, manos juntas y empezando lentamente, procurando no levantar mucho la mano del teclado ya que si se despega del teclado se perderá velocidad a la hora de su ejecución.

2) Al ser un tempo *Con fuoco* se pueden presentar dificultades técnicas al momento de incluir la segunda y tercera voz en la m.d. en los cc. 8, 29, 71, 92. Este pasaje sugiero deba estudiarse deteniéndose en el primer acorde luego deteniéndose en el segundo (indicados con rojo), y finalmente en el tercero; comenzando lentamente e ir aumentando la velocidad progresivamente. Para ello presento la siguiente digitación indicada en la imagen:



4) En el c. 63 el pasaje a manera de cadenza, por su rapidez en el manejo de la mano, sugiero la siguiente digitación, y así mismo estudiarla por bloques a manera acordal:



5) En los cc. 57-59, la figuración de tresillo, cuatrillo y quintillo en la m.d. se sugiere el estudio con metrónomo en estos pasajes para poder intercalar las medidas irregulares en el compás, primeramente la m.i. con el ritmo característico de la polonesa y posteriormente la m.d. solamente. A continuación incluir ambas manos en el estudio con metrónomo empezando con una velocidad lenta que se irá graduando paulatinamente. Se puede hacer un ligero rallentando en el quintillo que puede ayudar a su ejecución puesto que resuelve a una idea nueva en el siguiente compás.

6) La última dificultad técnica estaría en los pasajes de octava en la sección de la *Coda*, cc. 99-105. Se requiere el estudio lento de estos pasajes creando memoria muscular para, posteriormente, ir graduando la velocidad y lograr el *precipitato* indicado.

iii. Polonaise Op. 11

1) La primera dificultad técnica se localiza en el c. 10. Para esto sugiero la siguiente digitación:

Verlag und Eigentum von Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Copyright 1903 by Friedrich Hofmeister.

M.D. 3 4 3 2 1
M.I. 1 1 2
8880 Aufführungsrecht von

2) En los pasajes de terceras del *Tema Principal* puede presentarse una dificultad en el momento de realizar el *legato* solicitado. Sugiero la siguiente digitación:

Cc. 25 - 26

Cc. 73 - 74

3) En el c. 43 y su análogo del *Tema Principal* puede ser complicado llevar las manos desde el registro que pide la primer corchea en ambas manos a la segunda corchea del primer tiempo, para ello se sugiere en este compás el estudio de manos separadas. Para la mano derecha será útil medir la distancia y desplazar la mano únicamente a su destino primero lento e ir subiendo la velocidad gradualmente. A esto se le puede sumar un estudio con ojos cerrados para crear memoria.

4) Para el legato que se pide en los cc. 52-53 y análogos se sugiere esta digitación:



También se sugiere el estudio de planos sonoros, entre las negras y las semicorcheas, alternando estacato en el plano superior y legato en el inferior, así mismo de modo contrario.

5) En el pasaje posterior a la cadenza de la *Sección Media* se presenta esta digitación para realizar el legato en el motivo correspondiente, el cual se va repitiendo.



3.1.2 Aspectos expresivos

*“La dificultad interpretativa, es la concepción del movimiento de manera global, respetando las dinámicas y agógicas propuestas por el autor, para lo cual es relevante el análisis [...], ya que revela la estructura sobre la cual el pianista basará su ejecución”.*⁴⁴

En la música del periodo romántico, encontramos muchos contrastes, cambios armónicos, dinámicos y agógicos muy repentinos; la música de fines del porfiriato, muy similar a la música romántica de Europa, no es la excepción. Es importante situar las zonas de contraste, las diferentes agógicas y los demás elementos que existen en cada obra para poder lograr una buena interpretación.

Cabe destacar la importancia de hacer énfasis en las diferentes expresiones de carácter que Ricardo Castro emplea a través de las polonesas. De manera especial la indicación de *dolce* y *espress.[ivo]*, ya que estas dos son frecuentemente utilizadas por el compositor a lo largo de su obra pianística⁴⁵ y que insinúan un carácter sumamente emotivo, gentil y delicado, pero a veces contrastándose entre sí con un carácter enérgico y pesado.

i. Première Polonaise

En la primera polonesa se encuentran varias zonas de contraste, por ejemplo el cambio del *Allegro deciso* desde el c. 1 pasando por la brillante introducción hasta donde inicia el *Tema Principal* en el c. 20 con la indicación *ben in tempo*. El *Poco meno* del c. 32 contrastando con el carácter anterior y que nos lleva al *Sostenuto cantabile* del c.46. Estos tres últimos contrastes propios del *Tema Principal*, se repiten en sus compases análogos. Al final de la obra, encontramos en una segunda re-exposición del Tema otro contraste, ahora con la indicación de *Più vivo* en el c.143 llevándonos al gran final con un cambio a *Vivo* en el c.153 y posteriormente a *Presto* para los últimos tres compases de la obra.

⁴⁴ Tello Camarillo, María Antonieta, *El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta No.1 de Alexis Aranda*, Tesis de grado de Maestría, México, Escuela Nacional de Música UNAM, 2012, p. 50.

⁴⁵ Como ejemplos lo son el *Berceuse op. 36 No.1*, *Canto de amor*, *Mazurka melancólica*, *Valse Impromptu* entre muchas otras obras.

A partir del c. 1, se encuentra la indicación de *Allegremente*, la cual es interrumpida por el *loco* del c. 16 anticipando el *Tema Principal* de la obra. En la sección de *Sostenuto cantabile* encontramos una indicación de *appassionato* que se ve precedida por un *dolce* y así mismo retomando el carácter pasional pero volviéndolo más pesado, *pesante ff con passione* (c.55). Al final en el discurso pretende un carácter de *precipitato* terminando tiernamente en *dolce*. Estas indicaciones son propias del *Tema principal*, por lo cual aparecen en sus compases análogos. Para la *Sección Media* encontramos indicaciones de carácter en el c. 62 y el c.73. Para el c. 62 está la indicación *dolce espress.* que viene con anterioridad, posteriormente en el c. 73 retomando el carácter dulce, a la indicación de *espress.* se le añade un *rubato*. En el c.83 se encuentra un *marcato e ff sempre* que en los pasajes de terceras (c.87) indica un *rápido* para retomar el *Tema Principal*. En los cc. 141-142 se indica *marcato, rit. pesante e ff*.

Partiendo de que la polonesa presenta un carácter militar, es recomendable que se presente desde el inicio el carácter preciso y rítmico, es importantísimo que desde la introducción de la obra y desde los primeros compases se empiece con ese ímpetu y ese carácter ya que desde la *Introducción* se empieza a anteceder el motivo del *Tema Principal*. Se sugiere un tempo de ($J=100$ apx.) En esta sección de *Introducción* se debe hacer especial énfasis a ese motivo de la m.d. Posterior a ello en el último tiempo del c.19 se puede hacer un ligero *rubato* para entrar en el c. 20 como lo pide la indicación *ben in tempo*.

Para los compases siguientes al *poco meno*, se da la indicación de *rit.* mas no la de *a tempo*, es preciso que posterior al *rit.* se retome el tempo en las últimas tres semicorcheas del compás y así mismo en los pasajes similares. En los pasajes donde se encuentra la figuración de diecisieteavo, es menester que antes de empezar la escala, ya sea que nos encontremos en **piano** o **forte**, reducir la dinámica al mínimo para ir creciendo hasta llegar a un punto álgido o culminante en la última nota del diecisieteavo.

En los pasajes de arpeggios en la extensión cadencial del final de la obra es sugerible realizar un pequeño rallentando en las primeras cuatro notas del *Vivo* para acumular tensión al dirigirse a las notas en *accel.* de los compases siguientes.

ii. Deuxième Polonaise

En la segunda polonesa la agógica se mantiene en su mayoría con el carácter enérgico del *Con fuoco*, contrastando únicamente con la *Sección Media* en el *Cantabile* del c.51, que posteriormente regresa al carácter anterior en el c. 67.

Castro juega mucho con dos elementos de carácter principalmente en la segunda polonesa, con el *grazioso* que aparece en los cc. 12, 33, 75 y el *espress.* que aparece en los cc. 39, 51, 7. En la sección a manera de scherzo se indica *scherzando* en el c.35, en esa misma sección al final, en el c. 48 se indica un *brillante*. El c. 66, en la cadencia hay una indicación de *docle[sic.]* (dulce). La última indicación de carácter se encuentra en la sección de la *Coda* en el c. 104 con un *precipitato*.

A igual que la polonesa anterior, como su indicación de tempo lo menciona, se debe mantener siempre el carácter enérgico que pide Castro en la totalidad de la obra con esa indicación, incluso en la parte del *Cantabile*; pese a que es una nueva sección y contrastante por su discurso melódico, el carácter enérgico no debe de cesar, para ello se sugiere un tempo de ($J=105$ apx.).

Para el *Cantabile* sugiero mantener el tempo y el carácter pero dándole un énfasis superior al discurso melódico de manera que contraste con el *Tema Principal* y de igual forma con la sección anterior a esta. Para el “Scherzo” de la misma manera, el carácter debe mantenerse más enérgico que el resto de la pieza. Se puede hacer crecer la intención melódica en algunos pasajes de acuerdo a la armonía, sobre todo cuando va a llegar el final de frase. También

puede darse un pequeño *ritenuto* donde cae el acorde por sorpresa del c. 47 para llegar a la cadencia que conduce al *Cantabile*.

En la sección de *Coda* sugiero dar una pequeña pausa (bastante breve) al inicio del primer acorde del c. 99, y un poco *rall.* al final de ese compás para posteriormente conducir el *accel.* indicado de una forma coherente.

iii. Polonaise Op. 11

En la Polonesa Op.11 encontramos en la *Introducción* una indicación de *Moderato*, la cual se sugiere siga este Tempo ($J=88$ apx.). Al iniciar la *Polonaise* encontramos otro cambio de carácter y un contraste amplio, a partir de aquí se sugiere el tempo de ($J=100$ apx.) para el *Tema Principal*.

Se debe tomar muy en cuenta que Castro pide el contraste entre *dolciss[imo]* y *pesante* en varios pasajes de la obra, los cuales en el *dolciss.* deberán resaltar las partes melódicas y así mismo en el *pesante* se deberá hacer énfasis en la tensión acumulada, ya que esta indicación siempre está escrita antes de una resolución armónica o una cadencia. Como ejemplo tenemos los cc. 60,136 entre otros.

Para la parte **b** del *Tema Principal*, en donde se pide *marcato il canto*, se debe procurar resaltar lo mayor posible la voz media escondida entre los planos sonoros sin llegar a exagerarla o confundirla con el pedal. En esta misma parte del tema, en la escala cromática ascendente, es adecuado al llegar al clímax y hacer una breve respiración antes de retomar el motivo principal del tema para tener una resolución más coherente.

En la *Sección Media* se tiene una indicación de *Poco Meno* el cual se le ha asignado un tiempo sugerido de ($J=80$ apx.). Aunque en el *llamado al tema*, c. 141 no se presenta una indicación de *Tempo 1°* por lógica deberá retomarse el tempo anterior para recuperar el carácter y de la misma manera crear el contraste de la *Sección Media* en el enarmónico mayor y el *Tema principal* en modo menor.

En la *Sección de Coda* es donde se encuentran el mayor número de indicaciones expresivas, el *accel.* de los cc. 211-212 al cual le sigue un *rall.* en *ff* y posteriormente un *fff vivo*. Al llegar al c. 210 donde se pide *ff*, es recomendable llegar a esa dinámica y súbitamente bajar a un *p* e ir creciendo la dinámica conforme el registro del piano va creciendo al agudo, de esta manera se acumula la tensión que va a la parte del *accel.* Para concluir se puede hacer un *rall.* en el *pesante* último, creando un ambiente de tensión para abordar el acorde final.

3.1.3 Manejo del pedal

Como es sabido, los pedales del piano tienen por objeto producir contrastes sonoros y embellecer la sonoridad del instrumento, enriqueciendo y dando una mayor calidad de ejecución; siendo así éste un auxiliar interpretativo usándose correctamente, pues en caso contrario puede ser un arma de doble filo llevando al ensuciamiento de la obra misma con mucha sonoridad y reverberación.

Es notable mencionar que la pedalización puede sufrir cambios de acuerdo el piano que se usa y el lugar donde se lleva a cabo la interpretación. A la hora de revisar la pedalización en las obras de Castro se encuentra una discrepancia, existen obras con una indicación del pedal de resonancia muy minuciosa y propias de Castro⁴⁶; así mismo existen obras que carecen de tal indicación.⁴⁷

Para esta sección se dará una sugerencia de pedalización en algunas secciones de la obra donde se crea más conveniente y también se hará la observación de cuando usar el Pedal Tonal (Pedal medio en el caso de un piano de cola). Cabe destacar que Castro al ser un pianista con una técnica muy resuelta podría dejar en algunas obras la pedalización a una lógica coherente o incluso a gusto del intérprete. En general en las polonesas de Castro la

⁴⁶ Ejemplos de estas lo son las obras editadas en vida tales como: *Valse-Impromptu Op. 17*, *Valse-Bluette Op. 12*, *Suite pour piano Op. 18*.

⁴⁷ Generalmente las obras de su juventud y las obras póstumas: *Intermezzo de Atzimba para piano a dos manos*, *Los Campos Op. 16*, *Ilusion Op. 37*, *Enriqueta-Mazurka*, *Nocturnos Op. 48 y 49*. y las tres polonesas, por citar algunos ejemplos.

pedalización puede darse por compás o por tiempo dependiendo de la armonía y la articulación, incluso un pedal largo si la frase así lo requiere.

i. Première Polonaise

En la primera polonesa se sugiere no incluir la totalidad del pedal en las secciones donde la dinámica y la textura del discurso musical son limitadas, como ejemplos la *Introducción* (c. 1-10) que nos indica un **p** o en las secciones de *Sostenuto Cantabile* donde se debe recalcar la articulación de staccato, hasta llegar a la dinámica **ff** respectivamente. Así mismo es adecuado el incluir el pedal de una manera muy ligera en los pasajes de escala descendentes en terceras en la m.d. de las secciones de *Introducción* y *Transición* y apoyarlo más únicamente cuando se tienen acordes de séptima para obtener una sonoridad que tense hacia la resolución al llegar a las octavas.

Para las secciones del *Poco Meno*, la inclusión del pedal únicamente debe darse en la primera corchea del segundo tiempo de los cc. 32, 35 y sus análogos, de igual forma en el compás del arpeggio de *do* menor y *re* menor.

En la extensión cadencial final es sugerible mantener el pedal todo el c. 153, y volver a pedalar todo el c. 154 siempre y cuando el pedal no llegue al fondo. Para el c.155, el pedal puede llegar al fondo.

Se sugiere la utilización del pedal de sordina al iniciar las secciones del *Sostenuto Cantabile* y quitarlo paulatinamente hasta llegar al **ff**, esto con la intención de crear un color distinto al carácter *marcato* y militar del que venimos.

Es precisa la utilización del Pedal Tonal en los cc. 70-71 y 156-157 donde se ubican notas largas y graves y se tiene un discurso en la parte media y aguda del piano, con la finalidad de evitar pedalar con el pedal de resonancia todo el compás y no se ensucie el sonido. Posteriormente levantar el pedal cuando la nota más grave haya concluido en el siguiente compás.

ii. Deuxième Polonaise

En la segunda polonesa se sugiere no incluir el pedal en las indicaciones de **p** del *Tema Principal* y de la sección del *Cantabile*, más que donde se tiene el acorde final de cadencia. En las secciones donde se encuentran arpeggios escritos a manera de virtuosismo el pedal puede permanecer toda la duración del pasaje siempre y cuando no sea excesivo.

Para el *Scherzo* se sugiere una utilización de pedal discreta en consideración a la armonía de la sección y las dinámicas. Para el *Cantabile* el pedal deberá empezar a utilizarse a partir del c. 55 de una manera discreta para no irrumpir los tres planos sonoros, a partir del c. 60 puede apoyarse un poco más para llegar al **ff** con una gran sonoridad.

Al igual que la primera polonesa es menester la utilización del Pedal Tonal para los cc. 16-17, 18 y sus análogos, para evitar ensuciar el discurso en los tres planos sonoros.

ii. Polonaise Op. 11

Para la tercera polonesa en su mayoría, por el manejo de las voces y los grados conjuntos existentes, el pedal deberá de manejarse de una manera discreta.

Es preferente evitar el uso del pedal en los pasajes de terceras entre los cc. 24-26, 72-74, 160-162 y 208,209 del *Tema Principal* y usarlo sólo en los arpeggios.

De igual forma en la *Seccion Media* evitar el uso del pedal en el c. 91 y 139 para no engrosar la sonoridad y aplicarlo hasta la resolución de una forma ligera.

En el pasaje a manera de cadenza, evitar la pedalización del c. 121 hasta donde entra la m.i. en el segundo tiempo del c. 124; al resolver a *la bemol* en el siguiente compás se deberá incluir el pedal en el acorde de igual forma.

3.2.i Première Polonaise

Tonalidad: $A \flat$

Introducción ($E \flat$)	Tema principal		Intermedio $g \#$	Transición	Tema principal		Transición	Tema principal
	a $A \flat$	b D			a $A \flat$	b $D \flat$		a $A \flat$

Estructura: Forma Ternaria

Descripción general:

La primera polonesa está compuesta por una breve y brillante *Introducción* que antecede al *Tema Principal* en $A \flat$, creada en tres secciones grandes con una *Sección Media* contrastante, usando una escala cromática en terceras (elemento propio de la *Introducción*) para transitar entre las secciones, concluyendo con un “Da Capo” en un tempo más rápido para remarcar el discurso marcial y la tonalidad, haciendo una extensión cadencial al final.

Análisis:

En la *Introducción* de la obra (c. 1-19) la mayor parte del tiempo predomina la tonalidad de $E \flat$, esta sección tiene como función además de preparar la tonalidad principal de la obra, anteceder el motivo temático y presentar elementos que serán usados posteriormente en las secciones de la *Transición* y algunos otros lugares de la obra.

The image shows a musical score for the piano introduction of the first Polonaise. It is in 3/4 time and marked 'Allegro deciso.' and 'Piano.'. The bass line is marked 'p' and 'allegremente'. A green box highlights a specific melodic motif in the right hand, which is the main thematic motif mentioned in the text.

Motivo temático principal (verde). Desde la introducción viene anunciándose este motivo que es utilizado en el Tema Principal.

El *Tema Principal* de la primera sección (42 cc.) está dividido en dos partes **a - b** con elementos musicales distintos; la primera parte tiende a ser de un carácter más rítmico, melódico y marcial, mientras que la segunda tiene un carácter meramente melódico.

La parte **a** (cc. 20-45) se compone de dos presentaciones, estas presentaciones divididas en dos periodos; la primera en uno de 4 cc. y otro de 8 cc.; la segunda en uno de 6 cc. y uno de 8 cc., donde en ambas presentaciones los últimos 4 cc. son idénticos. Ambas presentaciones de la parte **a** del *Tema Principal* muestran estos elementos.

Tema Principal [parte a]

a

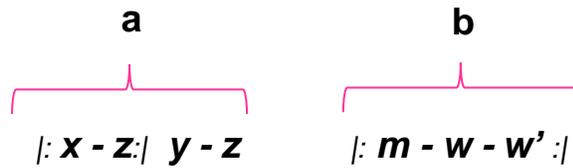


|: x - z:| y - z

La parte **b**, (c. 46-61) que modula a *D*, está conformada por tres periodos: uno de 4 compases y dos de 6 compases. El primer periodo (**m**) es una melodía que asciende, como un consecuente al siguiente periodo (**w**) donde la melodía se ve más desarrollada en movimiento y ritmo. El tercer periodo es la segunda presentación del consecuente ahora octavado y con una variación al final para dar seguimiento a la *Sección Media* (**w'**).

Entonces en la exposición del *Tema Principal* tenemos:

Tema Principal

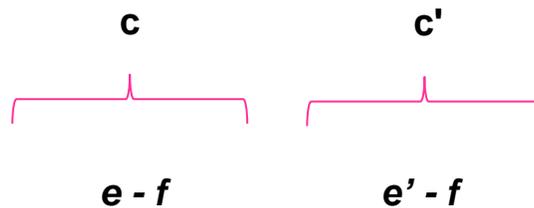


La *Sección Media* (21 cc.) está escrita en modo menor ($g \#$). Esta sección se compone de una sola parte **c** que se presenta dos veces. La parte **c** consta de 2 periodos y presenta dos ideas musicales contrastantes. La primera de ellas una melodía muy cantáble (**e**) y la segunda un dibujo virtuosístico (**f**) que asciende para resolver en la tonalidad principal.

Esta parte **c** realiza una presentación más, pero con una ligera variación rítmica en el primer periodo. Al finalizar el segundo periodo comienza la sección de *Transición* (c. 83-90) para dirigirse al *Tema Principal* nuevamente

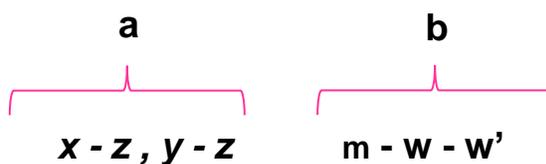
Los elementos **e - f** se presentan de esta manera:

Sección Media

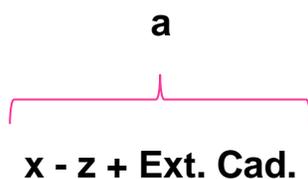


El *Tema Principal* a manera de re-exposición (c. 91-132), se mantiene igual en sus elementos que el anterior, la diferencia radica en el cambio de tonalidad a $D \flat$ de la parte **b** y la eliminación barras de repetición en ambas partes.

Tema Principal (re-exposición)



Después de la última sección de *Transición* (c. 133-142) se presenta por última vez el tema principal solamente con la presentación de las ideas **x - z** de la parte **a** en un tempo más rápido y reforzando la primera nota del tema en octava, concluyendo con una extensión cadencial de 6 compases basada en arpeggios y dos grandes acordes para el final.



3.2.ii Deuxième Polonaise

Tonalidad: *E*

<i>Tema principal</i>			<i>Sección Media</i>		<i>Tema principal</i>			<i>Coda</i>
a E	b B	a E	c A	d g#	a E	b B	a E	

Estructura: Forma Ternaria

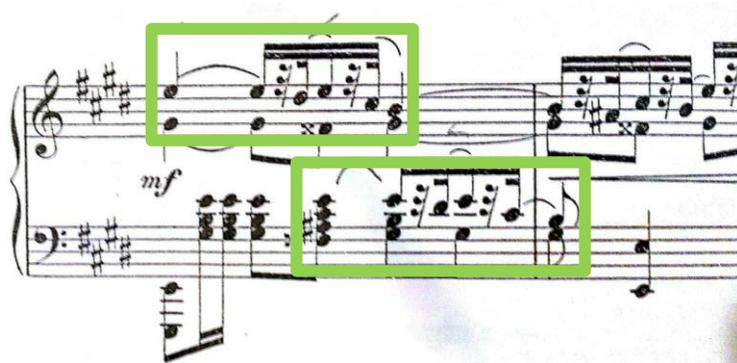
Descripción general:

La segunda polonesa da inicio con una introducción breve en la dominante que prepara la tonalidad principal y resuelve al tema en *E*, este tema está en forma ternaria. La parte media resulta un poco distinta a las otras polonesas pues hay dos secciones contrastantes con cambio tanto de tonalidad así como de carácter, una siendo scherzada y la otra muy cantáble, posteriormente a la parte cantáble sigue la re-exposición del tema principal exactamente igual hasta concluir con una coda que utiliza los mismos elementos del tema.

Análisis:

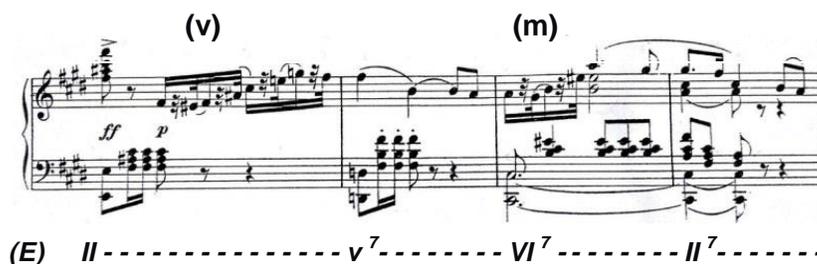
El *Tema Principal* (31 cc.) se compone de secciones **a - b - a**. En este primer caso el *Tema principal* abre con una introducción bastante corta (c. 1-3) que tiene como función preparar la tónica y anunciar el ritmo característico de la polonesa.

La parte **a** del *Tema principal* (cc. 4-17), donde predomina la tonalidad de *E*, se basa en dos periodos de 5 compases; cada periodo con una melodía escondida sobre acordes rotos por un motivo punteado que es manejado en gran parte de la obra (**f, f'**). En esta primera parte la idea musical asciende, concluyendo con un gran acorde y luego sigue una cadencia en piano creando un ambiente que provocará sorpresa para la siguiente parte.

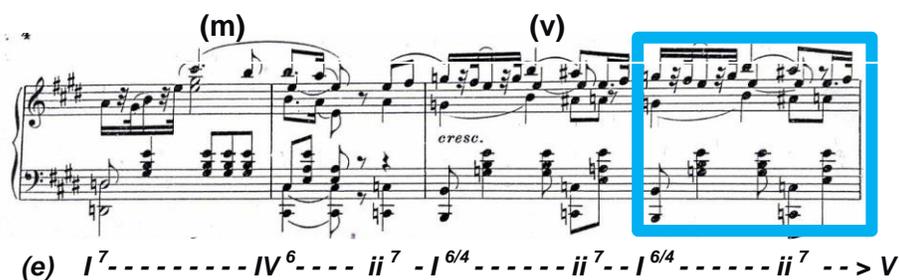


Motivo principal (verde). Casi la totalidad de la obra incluye este motivo solamente dejándose de presentar en la parte **c** de la sección media.

La parte **b** del *Tema Principal* (c. 18-24), escrita en la dominante de la tonalidad, presenta una mayor inestabilidad armónica y comparte los mismos elementos rítmicos y motivicos de la parte **a**. Esta parte consta de dos periodos de 4 compases (sin incluir la interpolación del segundo periodo) donde los elementos se exponen a manera de espejo. Estos dos elementos se conforman por: una frase melódica (**m**) y una frase motívica y melódica (**v**); posterior al segundo periodo le sigue una extensión cadencial virtuosa de tres compases para regresar a la primera parte del tema en la otra sección **a**.

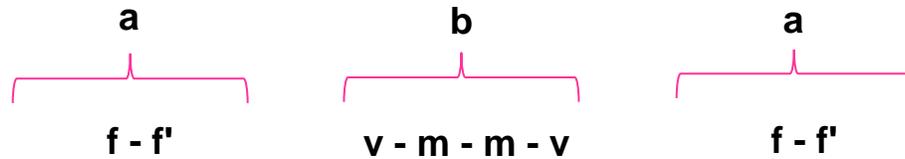


Compases 14 - 21. La nomenclatura de los elementos (**m**) y (**v**) puede ser observada, de igual forma el manejo armónico. El compás remarcado en azul es una interpolación (repetición exacta) del anterior.



La parte consecuente a la **b** del *Tema Principal* (cc. 25-34) es una repetición exacta de la **a** anterior.

Tema Principal



La *Sección Media* (32 cc.) contiene dos partes, la primera **(c)** (16 compases) que podría considerarse un puente o una transición a la segunda parte. La segunda parte **(d)**, (16 cc.) cuenta con barras de repetición y con un discurso muy melódico que al final presenta una gran *Cadenza* para retomar el Tema Principal.

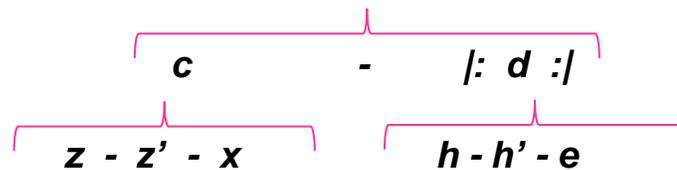
La parte **c** (c. 35-50) está escrita con un carácter a manera de *Scherzo* y contiene tres periodos, dos de 6 cc. y uno de 4 cc., éste último a manera de extensión cadencial con decoraciones virtuosas. En los primeros dos periodos la idea musical mantiene sus elementos rítmicos y contrapuntísticos similares **(z, z')**, en un discurso a manera de pregunta-respuesta donde la respuesta llega a un punto álgido siendo interrumpida por el último periodo **(x)** de la extensión cadencial, llegando al reposo y pasando a la parte cantáble.

La parte **d** (c. 51-66) donde predominaría el tercer grado de la tonalidad principal, consta de tres periodos: uno de 4 compases y dos de 6. En el primer periodo se presenta una línea melódica algo estática y en un registro medio. En el segundo periodo hace una presentación a manera de consecuente, cambiando el registro, variando la rítmica y ampliándose al final **(h)**. En el último periodo reaparece el motivo principal de la obra proponiendo un llamado al tema y presentando un discurso melódico que se mueve de una manera virtuosa con un carácter conclusivo **(e)**.



Motivo principal en verde. En la última parte de esta sección se introduce el motivo principal nuevamente, haciendo un llamado al tema.

Sección media



Posteriormente se presenta el *Tema Principal* tal cual (c. 67-96) y al finalizar le prosigue una coda.

La sección de la *Coda* (c. 97-107) está construida por un discurso que sube con arpeggios virtuosos y baja así mismo en arpeggio pero utilizando el motivo principal de la obra acompañado primero por acordes en la mano derecha y después concluyendo con el motivo a octava en ambas manos hasta llegar a un acorde final.

Tema principal (re-exposición)



3.2.iii Polonesa Op. 11

Tonalidad: g#

<i>Introducción</i> D#	<i>Tema principal</i>			<i>Sección Media</i>			<i>Transición</i>	<i>Tema principal</i>		
	a g#	b D#	a' g#	c A b	d E b	c' A b		a g#	b D#	a' g#

Estructura: Forma Ternaria

Descripción general:

La Polonesa Op. 11 abre con una introducción solemne que indica que algo grande va a seguir después del arpeggio que asciende y baja nuevamente, esto antecede al *Tema principal* en sol sostenido menor. La *Sección Media*, contrastante en tonalidad y carácter, también demuestra un cambio de agógica usando elementos pasados de distinta forma; posteriormente retoma el carácter solemne del principio para retomar el *Tema Principal* y concluir con una extensión cadencial pequeña pero brillante.

Análisis:

La *Introducción* de la obra (c. 1-12) es una pequeña sección en la dominante de la tonalidad principal, esta sección tiene como función anunciar el ritmo e ir preparando la tonalidad principal, así mismo esta sección da una muestra del manejo armónico que será utilizado en la mayoría de la obra, siendo estas cadencias rotas y dominantes auxiliares.

Moderato.

PIANO.

mf

f

ff

v V⁷ i vii III

v VI vii V

Este es el tipo de progresiones armónicas (dominantes auxiliares y cadencias rotas remarcadas en azul) utilizadas en la mayoría de la pieza. Este juego armónico se ve anunciado desde la introducción.

El Tema Principal (64 cc.) de la primera sección está dividido en tres partes **a - b - a**, al igual que la segunda polonesa, las tres de ellas comparten el elemento rítmico característico de polonesa y la sección **b** toma un elemento de la sección **a** para construir el discurso.

En la parte **a** (c. 13-28) la idea musical contiene frases que son más motívicas adornadas por arpeggios, (**x**) hay dos periodos de 4 compases cada uno con estas características; posteriormente hay otros dos periodos más de 4 compases (**y**), donde el motivo principal varía un poco y se mantienen los arpeggios, en una de las variaciones se le añaden terceras al motivo a manera de escala descendente y en este último periodo la armonía se dirige para concluir a **d#**, la dominante.

Polonaise.

Motivo principal A (verde) Motivo principal B (amarillo)
Ambos motivos son utilizados en la mayor parte de la obra

Escalas en tercetas. Este elemento será utilizado en la siguiente parte de la sección.

En la parte **b** (c. 29-60) hay dos periodos de 8 compases cada uno en donde el motivo principal es una media escala ascendente y descendente en tercetas (**e**), este elemento es tomado del final de la parte **a**. En el primer periodo se presentan las escalas solas, en el segundo periodo resalta este mismo elemento, pero ahora con una melodía añadida (**e'**) que sobresale ante este motivo. Seguido a eso, hay dos periodos de 8 compases más, en el primero se plantea un antecedente (**f**) con el motivo secundario y un consecuente (**g**); en el segundo se alarga el consecuente en los primeros 4 compases a manera de reiteración y concluye de una manera virtuosa que le da seguimiento a la re-exposición de la parte **a'**.

En esta parte **b** Castro empieza a jugar con la armonía en progresiones de dominantes auxiliares y cadencias rotas llegando a un punto climático de tensión armónica en los compases 50-53 que nos dirigen a la dominante de la tonalidad principal y nos preparan para la siguiente parte.

Escalas en terceras (rojo) y línea melódica añadida (azul).

La sección **a'** (c. 61-76), a manera de re-exposición es el mismo discurso que la primera vez desde el compás 61 hasta el compás 73, en este compás, pese a que el motivo y los elementos no cambian, la armonía toma un camino diferente dirigiéndose ahora a **g#** para dar conclusión a *Tema Principal*.

Progresión Armónica de los compases 25-27 con caída a la dominante (parte a).

$V^b - - - 6Nap - - - - - i - - - - - III - V - - V^7/V - - V^7 - - - - -> i (d\#)$

Progresión Armónica de los compases 73-76 con caída a la tónica (parte a').

$II^b - - 6Nap - - - - - i - - - VI - - V^7 - - V^7/V - V^7 - - - - - i (g\#)$

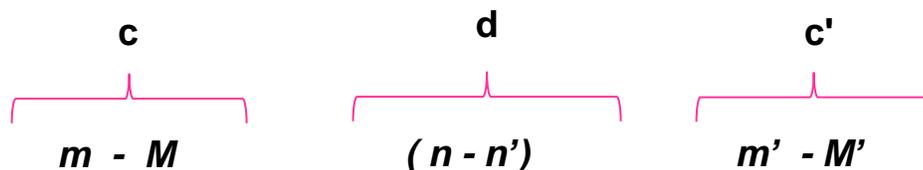
una pequeña cadenza que prepara para retomar nuevamente el discurso melódico en la parte **c'**.

Motivo de la idea musical (**n**).
(Remarcado en verde)



En la parte **c'** (c. 126-149) se retoma el discurso melódico del principio en fuerte (**m'**) y con una textura enriquecida por acordes; éste elemento, de misma forma que la parte **c** es reiterativo pero con unas ligeras variaciones rítmicas en el bajo. Así mismo se conforma de un periodo de 8 compases donde se repite el discurso nuevamente ahora con un cambio de registro (**M'**). Es hasta el compás 137 donde la armonía se ve dirigida a **g#** y comienza la sección de *Transición* o también descrita como “llamado al tema” (c. 141-148) que tiene como función remarcar la tonalidad de la obra para posteriormente retomar el carácter solemne del *Tema Principal* regresando a él en la siguiente sección.

Sección Media



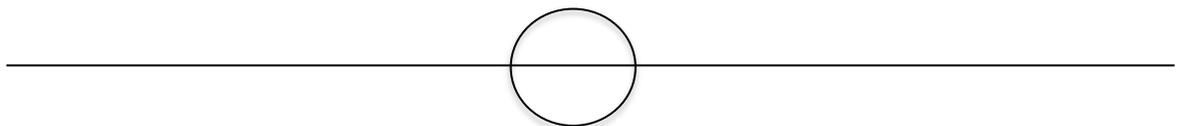
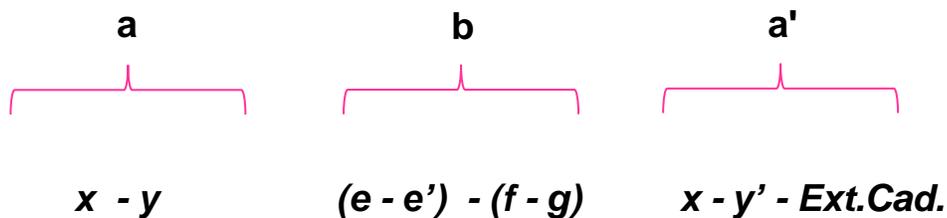
Después de retornar a la tonalidad principal, se presenta nuevamente y completo el *Tema Principal*. Posteriormente de la presentación de las tres partes del tema, le prosigue una extensión cadencial (c. 210-216), adornada con arpeggios en fortísimo y con grandes acordes al final.

Cabe destacar que en esta extensión cadencial, la armonía también se vuelve inestable ya que la armonía hace una pequeña inflexión a **d#** entre los compases 210-213, y el cambio armónico, desde el último octavo del compás 211 hasta el primer octavo del compás 213, se da cada octavo de tiempo.

$I^7 - iv - -V/V - - - - - i - - - ii^7 - -V^7 - - - I - -VII^7 - V^7/V - - - - - V^7 - - - i (d\#)$

Progresión armónica de los compases 211-213 con caída a la dominante.

Tema principal (re-exposición)



Capítulo IV.- Conclusiones

“Toda la producción musical que hace imperecedero el nombre de Ricardo Castro, merece con plena justicia ser más y más conocida, para que sea más y más estimada y para que pueda despertar emociones, como las que hicieron surgir del espíritu de su creador, honra y gloria de nuestro México.”⁴⁸

Es importante mencionar que la música mexicana del siglo XIX ha sido poco estudiada, a diferencia de la música del siglo XX, y siempre en un enfoque poco progresista logrando separarla de todo contexto socio-cultural y haciendo evidente su carencia técnica, rezago estilístico y poca creatividad temática frente a lo producido en Europa. Tal ideología ha logrado que queden huecos en la historia musical de México e incluso que obras enteras queden sin consideración ni estudio. Parafrasearé a Moreno Rivas en *Rostros del Nacionalismo*, y complementaré con lo que dice Pruneda.

“Poco es el cuestionamiento acerca del porqué de la abundancia o escasez en México sobre unas formas musicales y otras, para ello la música de esa época merece ser más conocida y sobre todo estudiada para justamente llenar algunos de esos huecos.”⁴⁹

Ahora sin más preámbulo se enumera una serie de conclusiones como resultado de la investigación, la primera siendo la principal y estando relacionado con el objetivo principal sobre la interpretación de las obras basado en el análisis, las demás son de carácter secundario:

1. Lograr una interpretación expresiva, única y personal proviene del conocimiento de la obra; éste, basado en su análisis, el conocimiento de

⁴⁸ Pruneda, Alfonso, *Grandes Músicos Mexicanos*, México, Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1949, p. 26.

⁴⁹ Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, Escuela Nacional de Música UNAM, 2ª Edición, México D.F., 1995.

su contexto, la relación de sus dinámicas, contrastes, colores y frases, conforma el conjunto de elementos relevantes para la interpretación.

2.- La ausencia de los manuscritos de Ricardo Castro limita el acceso a la verdadera información que escribió el compositor ya que las únicas partituras existentes son las partituras editadas.

3.-Ricardo Castro NO fue el único compositor de polonesas, ni el primero como se ha tenido erróneamente perfilado en algunas fuentes de consulta popular y como se ha descrito en algunas conferencias⁵⁰.

4.- La muerte prematura del compositor limitó la edición en vida de las otras dos polonesas que hasta la fecha si no eran desconocidas, era meramente escaso su conocimiento o referencia acerca de su existencia.

5.- Las polonesas escritas en México a partir de Ricardo Castro pueden ser comparadas con la misma, si no es que mayor, dificultad técnica y virtuosismo que las polonesas escritas por compositores europeos.

6.- La polonesa no gozó de la misma popularidad que otros géneros más pequeños (como la mazurca o el vals) a causa de la limitante técnica entre los músicos aficionados, la finalidad que se le daba a las tertulias (que en su último caso era musical) y carencia de buenos intérpretes mexicanos así como la poca costumbre de presenciar conciertos en escenarios (cosa que no sucedió sino hasta finales de siglo).

7.- La música, así como todo arte, en México se desarrolló dentro de códigos manejados socialmente, por lo tanto, la debilidad de un desarrollo cultural dentro de las distintas clases sociales, más los sucesos históricos

⁵⁰ Ejemplos de esto lo son, la fuente de consulta popular Wikipedia, y la reseña del ciclo “Ricardo Castro y sus influencias” celebradas en 2014 a cargo del crítico musical, Lázaro Azar, entre otros. Véase: <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/noticias/435-ciclo-ricardo-castro-y-sus-influencias> https://es.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Castro

que ocurrieron en el país durante todo el siglo XIX, determinaron en gran parte la predilección por ciertos estilos y formas musicales que se volvían un estándar en la producción sonora para los compositores.

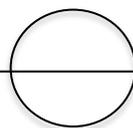
8.- Se puede concluir, debido al análisis, que la *Première* y la *Deuxième Polonaise* fueron compuestas cercanamente y que guardan una relación entre sí, ya que el manejo armónico y el uso del ritmo característico a manera de bajo casi exclusivo de la mano izquierda son tratados de manera similar, de igual forma comparten el motivo punteado ambas polonesas a diferencia de la *Polonesa Op. 11* donde el manejo armónico y el tratamiento del ritmo es de manera muy distinta. Así mismo se puede deducir un fechado aproximado:

Première Polonaise (1882-1885)

Deuxième Polonaise (1882-1886)

Polonesa Op. 11 (1885-1901)

Para finalizar, las sugerencias técnicas expuestas, tienen la intención de facilitar el proceso de estudio en aquellos pasajes considerados los más complicados de tratar. Si se desea lograr una buena interpretación y una ejecución sólida se debe realizar un exhaustivo análisis previo de la obra para poder conocer su estilo, su contexto y los demás elementos propios de la obra que puedan facilitar la transmisión del discurso sonoro en su totalidad.



Sadie, Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan 2^a ed., 2001.

TESIS

Aguilar Ruiz, Luisa del Rosario, *La imprenta musical profana en la ciudad de México 1826-1860*, Tesis de grado de Maestría, México, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, 2011.

Barradas Guevara, Rafael, *Música para piano solo del compositor mexicano Ricardo Castro*, Tesis Profesional de Licenciatura, México, Esc. Nacional de Música, UNAM, 1992.

Romero Franco, María Angélica, *La Música para Piano de Ricardo Castro*, Tesis Profesional de Licenciatura, México, Esc. Nacional de Música UNAM, 1984, vol. 1-2.

Vázquez Sánchez, Esperanza, *Ante la figura de Ricardo Castro*, Tesis Profesional de Licenciatura, México, Conservatorio Nacional de Música, 1968.

Tello Camarillo, María Antonieta, *El dialogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta No.1 de Alexis Aranda*, Tesis de grado de Maestría, México, Escuela Nacional de Música UNAM, 2012.

Álvarez Meneses, Rogelio, *El Compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907) Vida y obra*, Tesis Doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013.

ARTICULOS ACADEMICOS

Almazán, Joel, "Aproximaciones al lenguaje armónico de Ricardo Castro", *Heterofonía*, CENIDIM, Tomo 136-137, enero-diciembre 2007.

Miranda, Ricardo, "Música de raro encantamiento: Los valeses de Ricardo Castro", *Heterofonía*, CENIDIM, Tomo 136-137, enero-diciembre 2007.

Robles Cahero, José Antonio, "El último año de vida de Ricardo Castro", *Boletín CENIDIM*, CENIDIM, Tomo 8: 12-16, octubre-diciembre 1987.

Velazco, J., "El pianismo mexicano del siglo XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. 13, Num. 50, Tomo 2, 1982.

Zuk, Eva Maria, José Antonio Robles Cachero, "El Vals Capricho", *Archipiélago*, Vol. 15, Num. 57: 46.

HEMEROGRAFÍA (Publicaciones periódicas diversas entre 1880 – 1907)

Diario del Hogar

El Imparcial

El Tiempo

El Siglo XIX

La Patria Ilustrada

La Voz de México

PARTITURAS FÍSICAS

Castro, Ricardo Rafael, *Première Polonaise*, Edición Enrique Munguía, México D.F., 1911.

Castro, Ricardo Rafael, *Deuxième Polonaise*, Edición Enrique Munguía, México D.F., 1911.

Castro, Ricardo Rafael, *Polonesa Op. 11*, Edición Wagner & Levien, México D.F., 1902.

Elorduy, Ernesto, *Polonesa para piano*, Edición Wagner & Levien, México D.F.

Hahn, Ludwig, *Recuerdos de México*, Edición J Rivera e hijo, México.

Oginsky, Mr. Le Comte, *Polonoise Favorite*, Edición Jean André, Offenbach sur le Main.

Preza, Velino M., *Gran polonesa Op. 43*, Edición H. Nagel y Sucesores. México D.F.

SITIOS WEB

Sitios de Información

<https://consulmex.sre.gob.mx/frankfurt/images/stories/pdf/bol%20sept-oct.pdf>

<http://jeannedepompadour.blogspot.mx/2012/06/louis-carrogis-carmontelle-le-chevalier.html>

<https://polona.pl/item/8656004/0/>

<http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/noticias/435-ciclo-ricardo-castro-y-sus-influencias>

http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_castro/e_castrocd.html

<http://www.internacionales.pri.org.mx/SabiasQue/Sabias.aspx?y=4251>

<http://www.laotrarevista.com/2012/02/ricardo-castro-su-genio-musical/>

<https://www.musicshopeurope.com/product/schbss22048/polonaises-favorites.aspx>

<http://www.proceso.com.mx/452543/siglo-medio-conservatorio-quinta-parte>

<http://www.proceso.com.mx/447619/siglo-medio-conservatorio-segunda-parte>

https://es.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Castro_Herrera

Partituras

<http://imslp.org/wiki/Polonaise->

[fantaisie, Op.61 \(Chopin, Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Polonaise-)

[http://imslp.org/wiki/20 Dances \(Graupner%2C Christoph\)](http://imslp.org/wiki/20_Dances_(Graupner%2C_Christoph))

[http://imslp.org/wiki/Notebooks for Anna Magdalena Bach \(Bach%2C Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Notebooks_for_Anna_Magdalena_Bach_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

[http://imslp.org/wiki/Orchestral Suite No.2 in B minor%2C BWV 1067 \(Bach%2C Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.2_in_B_minor%2C_BWV_1067_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

[http://imslp.org/wiki/Ouverture in F major%2C GWV 450 \(Graupner%2C Christoph\)](http://imslp.org/wiki/Ouverture_in_F_major%2C_GWV_450_(Graupner%2C_Christoph))

[http://imslp.org/wiki/Ouverture in C major%2C GWV 409 \(Graupner%2C Christoph\)](http://imslp.org/wiki/Ouverture_in_C_major%2C_GWV_409_(Graupner%2C_Christoph))

[http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C TWV 55:a2 \(Telemann%2C Georg Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C_TWV_55:a2_(Telemann%2C_Georg_Philipp))

[http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C TWV 55:g1 \(Telemann%2C Georg Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Ouverture-Suite%2C_TWV_55:g1_(Telemann%2C_Georg_Philipp))

[http://imslp.org/wiki/Partita in E-flat major%2C Krebs-WV 827 \(Krebs%2C Johann Ludwig\)](http://imslp.org/wiki/Partita_in_E-flat_major%2C_Krebs-WV_827_(Krebs%2C_Johann_Ludwig))

[http://imslp.org/wiki/Polonaise in F major \(Bach%2C Johann Christoph Friedrich\)](http://imslp.org/wiki/Polonaise_in_F_major_(Bach%2C_Johann_Christoph_Friedrich))

[http://imslp.org/wiki/Nannerl's Music Book \(Mozart%2C Leopold\)](http://imslp.org/wiki/Nannerl's_Music_Book_(Mozart%2C_Leopold))

[http://imslp.org/wiki/Polish Mass in E minor \(Moniuszko%2C Stanis%C5%82aw\)](http://imslp.org/wiki/Polish_Mass_in_E_minor_(Moniuszko%2C_Stanis%C5%82aw))

[http://imslp.org/wiki/Polonaise 'Po%C5%BCegnanie Ojczyzny' \(Ogi%C5%84ski%2C Micha%C5%82 Kleofas\)](http://imslp.org/wiki/Polonaise_'Po%C5%BCegnanie_Ojczyzny'_(Ogi%C5%84ski%2C_Micha%C5%82_Kleofas))

[http://imslp.org/wiki/12 Polonaises \(Ogi%C5%84ski%2C Micha%C5%82 Kleofas\)](http://imslp.org/wiki/12_Polonaises_(Ogi%C5%84ski%2C_Micha%C5%82_Kleofas))

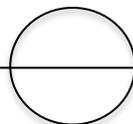
[http://imslp.org/wiki/12 Polonaises%2C F.12 \(Bach%2C Wilhelm Friedemann\)](http://imslp.org/wiki/12_Polonaises%2C_F.12_(Bach%2C_Wilhelm_Friedemann))

[http://imslp.org/wiki/3 Polonaises \(Kurpi%C5%84ski%2C Karol\)](http://imslp.org/wiki/3_Polonaises_(Kurpi%C5%84ski%2C_Karol))

- Oginski, Szymanowska, Elsner, Chopin, Kurpinski,[...] (13/Enero/2015). *Polish romantic music* (Pozegnanie Ojczyzny): Tobias Koch (Fortepiano) [CD-ROM]. Varsovia: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

- Ricardo Castro (2006). *Capricho, Los vales completos de Ricardo Castro*: Armando Merino (piano) [CD-ROM]. México DF: FONCA-Quindecim Recordings.

- Ricardo Castro (Ag., 2014). *Capricho, La Belle Époque, el México de Ricardo Castro*: Armando Merino (piano) [CD-ROM]. México DF: Merino Records.



La figura de Ricardo Rafael de la Trinidad Castro Herrera (1864-1907) tiene una gran importancia en la historia de la música mexicana y es considerado uno de los grandes exponentes del pianismo mexicano del siglo XIX, ya que, tras muchos años de rezago musical, llevó la música instrumental interpretada en los salones y tertulias a los grandes escenarios, dotándola de gran virtuosismo y dándole el carácter de música de concierto. Su música para piano, marcaría un nivel técnico elevado en las generaciones de pianistas posteriores a él, las cuales ya no podrían igualarlo pues la muerte prematura del compositor y los acontecimientos históricos de la revolución impidieron desarrollar aún más la cultura musical en México. Ricardo Castro, nació el 7 de febrero de 1864 en la ciudad de Durango, Durango. La familia estaba conformada por el Licenciado Vicente Castro, la señora María de Jesús Herrera, Ricardo Castro Herrera, y su hermano Vicente Castro Herrera. En 1879 Ricardo Castro se inscribe en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de la Ciudad de México, concluyendo sus estudios en 1884. Para el año de 1883 Castro contaba con renombre por la calidad de sus composiciones, entre ellas su sinfonía titulada *Sagrada*; la primera sinfonía mexicana. Ricardo Castro en 1890 estrenó varias obras como el *Concierto para piano Op. 16 en La menor* de Edward Grieg en México y otras de su autoría. Algunas de sus obras fueron interpretadas por artistas extranjeros que venían al país como Ignacy Paderewsky o Eugene D'Álbert en 1900. En ese mismo año Ricardo Castro ganó el concurso de oposición junto con Gustavo E. Campa para ser catedrático del Conservatorio. Así mismo estrenó su ópera *Atzimba*; primera ópera en el país escrita en español. En 1902 se le pensiona con \$500.00 mensuales para dedicarse por el transcurso de un año a la exclusiva preparación de tres grandes conciertos que serían celebrados en el Teatro Renacimiento. Al final de esa serie de conciertos el presidente de la República, Don Porfirio Díaz, le otorgó una beca para ir a Europa con la encomienda de estudiar con los mejores maestros de la época y aprender el método que seguían los conservatorios del viejo continente. A su regreso a México, Ricardo Castro fue muy bien recibido, se le nombró director del Conservatorio Nacional de Música el 1 de enero de 1907 con el fin de aplicar el conocimiento adquirido en Europa, así mismo se le encomendó un nuevo plan de estudios, además se le designó jefe de la cátedra de piano. El 28 de noviembre de 1907 Ricardo Castro muere a causa de una pulmonía en su domicilio. Sus restos se encuentran en la Av. 20 del Panteón Francés en la delegación Cuauhtémoc de la Cd.Mx..

Toccatà BWV 915, Sol menorJ. S. Bach

La música barroca, fue caracterizada por representar las pasiones, emociones, contraste y dramatismo, siendo subordinada por la ornamentación y el lenguaje polifónico. Para el compositor de siglo XVII la música debe expresar por encima de todo, las expresiones del ser humano, conmover al intérprete y al oyente.

La *Toccatà* suele ser una pieza de desarrollo libre, sin reglas ni forma definida, de estilo improvisatorio y virtuoso, con secciones intercaladas a estilo fugato, además de ser representante de estas características y las mencionadas con anterioridad, se eleva como el mayor exponente del virtuosismo instrumental barroco, de ahí su nombre, “música para ser tocada”. Con tres secciones contrastantes, la primera muy dramática y melódica, la segunda un amplio contraste con la primera, en cuanto a carácter y tonalidad, siguiendo de la última sección; una fuga que representaría la culminación del virtuosismo con un contraste dramático y lenguaje exageradamente polifónico. Fue compuesta en 1710.

Sonata Op. 10 No. 1, Do menor.....L. van Beethoven

La Sonata es una obra de tres o cuatro movimientos con la estructura lento-rápido-lento-rápido de la cual, el primer movimiento, generalmente tiene una estructura denominada de igual manera sonata. La Sonata en Do menor Op. 10 No. 1, fue compuesta en 1796-1798 con dedicatoria a *Anna Margarete von Browne*, esposa de uno de los mecenas de Beethoven y una embajadora rusa radicada en Viena. Esta sonata es de su primer periodo de composición y anticipa algunas otras obras que fueron escritas en la misma tonalidad, (Do menor) como la Sonata Patética o la Quinta Sinfonía. El primer movimiento, en forma sonata, contiene un carácter enérgico y contrastante, lleno de ritmos punteados y arpeggios. El segundo movimiento se caracteriza por su lirismo y sus ornamentos utilizados en toda la pieza. En el tercer movimiento que igualmente está escrito en forma sonata y denota un carácter enérgico, se pueden vislumbrar algunas referencias al tema de su quinta sinfonía.

Capricho No. 1 Op. 33.....F. Mendelssohn

El Capricho es una obra de forma libre y de carácter vivo, animado, de naturaleza rápida, intensa y virtuosa, generalmente escrito para instrumentos solistas. Mendelssohn compuso esta serie de caprichos para piano entre 1833 y 1835, que fueron dedicados al poeta *Karl Klingemann* (1798-1862), ministro importante en Berlín y Londres, delegado de Hanover y

amigo de Mendelssohn quien habría sido su acompañante a diversos viajes por Inglaterra, Escocia y Gales. A pesar de la esquemática libre, la estructura de las piezas son bitemáticas. El Primer Capricho empieza con una introducción lenta a manera de improvisación que nos dirige al tema principal feroz y virtuosísimo en un tiempo presto.

Ballade.....C. A. Debussy

La Balada es una composición en un solo movimiento, generalmente para piano, con la dramática cualidad de un poema narrativo. Chopin acuñó el término a cuatro obras significantes y de gran envergadura (Balladas Op. 23, 38, 47, 52,) y posteriormente otros compositores utilizaron ese mismo término en obras para piano. Debussy en la Balada, compuesta en 1890 y publicada originalmente como *Balada Eslava*, el sentido constructivo se desplaza del desarrollo temático, estructurando así el discurso a partir del desarrollo de ritmos colores y texturas. La obra en sí misma al ser monotemática puede remitir un poco a las características folclóricas rusas y también dar vestigios de un ambiente acuático.

LA POLONESA

La polonesa es una danza de origen polaco escrita en compás de $\frac{3}{4}$, generalmente con un carácter enérgico y/o marcial. Fue una Danza de corte muy popular en Europa durante los siglos XVIII y XIX, llegando incluso a transgredir fronteras tanto como de su país y del continente. Generalmente es una obra para piano, con forma **A - B - A**, aunque puede ser escrita para dotaciones de otros instrumentos. En el México del Porfiriato se presenciaba la música de salón con la influencia europea, sus géneros y estilos eran muy similares a lo que allá acontecía; se compusieron Mazurkas, Valses, Schotises, Polkas y evidentemente Polonesas. Además de Ricardo Castro, hubo otros compositores que escribieron polonesas, entre ellos se puede destacar Luis Hahn, Velino M. Perza y Ernesto Elorduy. Sin embargo en México, en realidad la polonesa no gozó de la misma popularidad que su compañera la mazurka, pues además de no haber documentación de la existencia de más polonesas, la situación musical que vivía la sociedad porfiriana se acataba más a las exigencias sociales de esa época, a reuniones o tertulias de las grandes casonas donde no se promovía mucho un repertorio complejo, sino un repertorio de carácter lírico,ailable, fácil de interpretar y fácil de ser escuchado para la sociedad.

Première PolonaiseRicardo Castro

La *Première Polonaise* comienza con una breve y brillante introducción que antecede al

Tema Principal en La bemol Mayor; creada en tres secciones grandes con una sección media contrastante, usando una escala cromática en terceras (elemento tomado de la introducción) para transitar entre las secciones, concluyendo con una re-exposición del tema pero en un tempo más rápido para remarcar el discurso marcial la tonalidad y prevenir un final de gran impacto. Interpretada en varias ocasiones por el mismo Castro en agosto de 1885. Compuesta probablemente entre 1882 y 1885. Editada en 1911 tras la muerte del compositor por la casa Enrique Munguía en México, se desconoce el paradero de los manuscritos.

Deuxième PolonaiseRicardo Castro

La *Deuxième Polonaise* da inicio con una introducción bastante breve, en la dominante que resuelve al *Tema Principal* en Mi Mayor, este tema en forma ternaria. La *Sección Media* resulta un poco distinta a las otras polonesas pues hay dos secciones contrastantes con cambio tanto de tonalidad y de carácter, una siendo scherzada y la otra muy cantábil; posteriormente a la parte cantábil prosigue la re-exposición del *Tema Principal* tal cual hasta concluir con una coda que utiliza los mismos elementos del tema. Editada en 1911 de igual forma por Enrique Munguía en México. Compuesta entre 1882-1886, se desconoce el paradero de los manuscritos.

Polonaise Op. 11.....Ricardo Castro

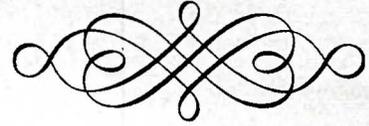
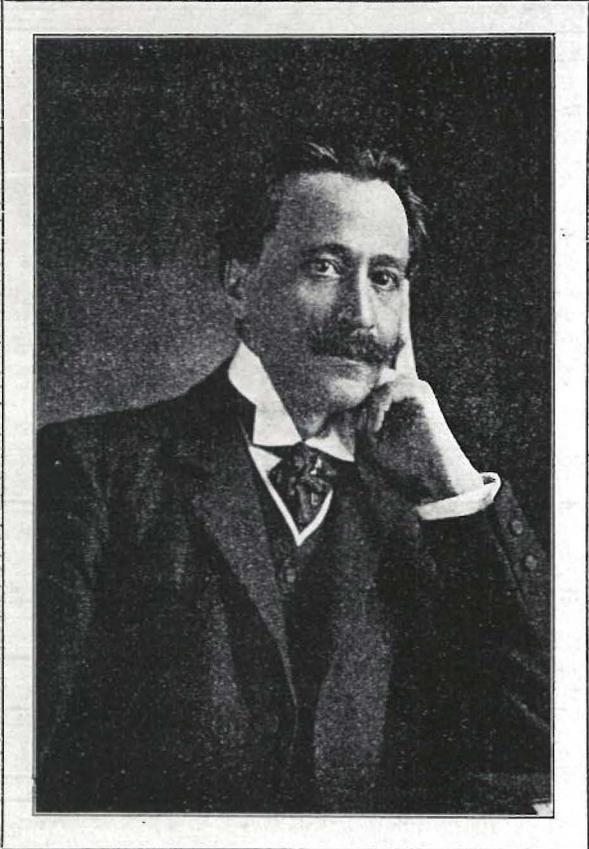
La *Polonesa Op. 11* abre con una introducción solemne que indica que algo grande va a seguir después de un arpeggio que asciende y baja nuevamente, comienza el *Tema Principal* en sol sostenido menor. La *Sección Media*, contrastante en tonalidad y carácter, también demuestra un cambio de agógica usando elementos pasados de distinta forma, posteriormente se retoma el carácter solemne del principio para regresar el *Tema Principal* y concluir de una manera brillante. Esta es la única polonesa escrita en una tonalidad menor y está dedicada a Rafael J. Tello, compositor, pianista, docente del Conservatorio Nacional de Música y alumno del autor. Ricardo Castro interpretó esta polonesa en alguno de sus conciertos antes de partir a Europa, la cual parece haber sido muy popular ya que fue la única polonesa que el autor vio publicada en vida. Compuesta entre 1885-1901 y editada en 1902 por Wagner y Levien en México.

M32
C379
P7

J-1098
R-834

RICARDO CASTRO

Composiciones para Piano



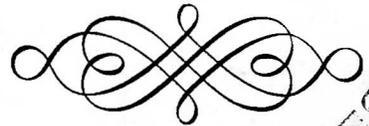
Op. 30. No. 1. Valse Sentimentale. \$ 0.75
Op. 30. No. 2. Barcarolle 0.75

OBRAS PÓSTUMAS

Première Polonaise. 1.00
Deuxième Polonaise. 1.00
Scherzetto 0.75
Danza de Salón 0.75
Danza Frívola 0.75

PIANO Y CANTO

Chanson d'automne.
Paroles de E. Favin 1.25



COLECCIÓN
LIBRERIA MUSICAL
MANUEL CORREO
Balsarte Esmeralda 25
MEXICO, D. F.

Gran Repertorio de Música · Almacén de Pianos é Instrumentos

ENRIQUE MUNGUÍA · EDITOR

MÉXICO, Vergara No. 6 · GUADALAJARA, San Francisco No. 14

BERLIN · BRUSSELS · BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

Propiedad del editor para todos los países

Depositado conforme á la ley · Copyright 1911 by Breitkopf & Härtel, New York

ESCU...ACIONAL
M. U. CA



Première Polonaise

LIBRERIA MUSICAL
 MANUEL CORREO ERASQUIN
 Balisarte Dominguez 36
 MEXICO, D. F.
 Ricardo Castro.

Allegro deciso.

Piano.

p *allegremente*

cresc. *mf* *f* *ff*

sempreff

senza dim.



4

dm Poco meno.

Musical notation for the first system, measures 1-2. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *rit.* and *vii*, and chord markings like [G] and [C].

Musical notation for the second system, measures 3-4. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *mf*, *rit.*, and *f*, and chord markings like [A] and [D].

Musical notation for the third system, measures 5-6. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *ff*, *brillante*, and *vii*, and chord markings like [B \flat] and [F].

Musical notation for the fourth system, measures 7-8. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *ff*, *vii*, and *vi*, and chord markings like [D] and [B \flat].

Musical notation for the fifth system, measures 9-10. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *rit.*, *p*, and *Sostenuto cantabile*, and chord markings like [D].

Musical notation for the sixth system, measures 11-12. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *cresc.*, *accel. un poco*, and *ffa tempo*, and chord markings like [D].

8

Handwritten circled 'C' with 'Am' written inside.

I *cu* *G^a*
ff *arabid* *rit.* *p espress.* *I*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a circled '8' at the beginning and a circled 'C' with 'Am' written inside. The lower staff provides harmonic accompaniment. Performance markings include *ff*, *arabid*, *rit.*, *p espress.*, and *I*.

ii *rubato* *p* *mf* *I*

This system contains the next two staves of music. The upper staff continues the melodic line with a circled '5' at the beginning. The lower staff continues the accompaniment. Performance markings include *ii*, *rubato*, *p*, *mf*, and *I*.

46

vii¹ *I* *f* *cresc.*

This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff features a melodic line with a circled '46' at the beginning. The lower staff provides accompaniment. Performance markings include *vii¹*, *I*, *f*, and *cresc.*

8

marcato ff sempre

This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff features a melodic line with a circled '8' at the beginning. The lower staff provides accompaniment. Performance markings include *marcato ff sempre*.

8

rápido *sf*

This system contains the seventh and eighth staves of music. The upper staff features a melodic line with a circled '8' at the beginning. The lower staff provides accompaniment. Performance markings include *rápido* and *sf*.

dm **Meno.**

p *rit.*

[6]

poco più

vii *mf* *rit.*

[c] [A]

f *ff* *brillante* *stacc.*

[d]

ff *stacc.*

[A-M]

8

ff *rit.* *dolce*

DM
a tempo
cantabile.

p appassionato
cresc. ed accel.

a tempo

ff a tempo
dim.

p
dolce
accel.

pesante
ff con passione

8

precipitato
ff
p rit. dolce

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

accel. e cresc. poco a poco -

marcato

legato
ff

marcato
rit. pesante eff

Più vivo.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats. The music includes various chords and melodic lines. Chord symbols such as *ii*, *vii*, *I*, *IV²*, *III⁺*, and *ii* are present. A fermata is placed over a group of notes in the right hand.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar chordal textures. Chord symbols include *I*, *vii*, *vi*, *v/IV*, *IV*, *iv*, *iv^b*, *I*, and *ii*. Trills are indicated with *tr* above notes.

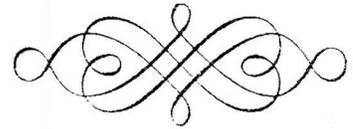
Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a fermata. Chord symbols include *vii⁷*, *vi*, *mf*, *ii⁷*, *cresc.*, and *vii⁷/v*. A dynamic marking of *mf* is used.

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking **Vivo.** The right hand has a rapid ascending scale with a fermata. Chord symbols include *I*, *cos 6^a*, *tradd.*, and *accel. v⁷*. A dynamic marking of *ff* is present.

Fifth system of musical notation, starting with the tempo marking **Presto.** The right hand features a rapid ascending scale with a fermata. Chord symbols include *I*, *vii⁷*, and *vii⁷/v*. Dynamic markings of *fff* are used.

RICARDO CASTRO

Composiciones para Piano



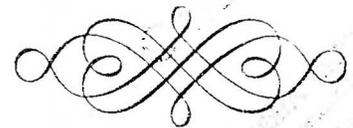
- Op. 30. No. 1. Valse Sentimentale. \$ 0.75
 Op. 30. No. 2. Barcarolle 0.75

OBRAS PÓSTUMAS

- Première Polonaise. 1.00
 Deuxième Polonaise. 1.00
-
- Scherzetto 0.75
 Danza de Salón 0.75
 Danza Frívola 0.75

PIANO Y CANTO

- Chanson d'automne.
 Paroles de E. Favin 0.25



Gran Repertorio de Música - Almacén de Pianos é Instrumentos

ENRIQUE MUNGUÍA · EDITOR

MÉXICO, Vergara No. 6 · GUADALAJARA, San Francisco No. 14

BERLIN · BRUSSELS · BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG · LONDON · NEW YORK

Propiedad del editor para todos los países

Depositado conforme á la ley · Copyright 1911 by Breitkopf & Härtel, New York

Deuxième Polonaise.

Ricardo Castro.

Con fuoco.

Piano.

f brillante

ff

più f

mf

cresc.

p grazioso

ff p

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes various rhythmic patterns and dynamics. A *cresc.* marking is present in the middle of the system.

Second system of musical notation. It begins with a measure marked with an '8' and a dotted line. The music includes a *m.g. accel.* marking and a *fff* dynamic marking with an accent (^) symbol.

Third system of musical notation. It starts with the instruction *come prima* and a *ff* dynamic marking. The system includes a *cresc.* marking and another *ff* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. It begins with a measure marked with an '8' and a dotted line. The music includes a *mf* dynamic marking.

Fifth system of musical notation. It starts with a measure marked with an '8' and a dotted line. The system includes dynamic markings of *f*, *ff p congrazia*, and *ff*.

ff p scherzando

3

3

3

This system contains the first two measures of the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a triplet of eighth notes in each measure. The dynamic markings are *ff* and *p*, and the tempo is *scherzando*.

espress. mf

3

3

3

This system contains the next two measures. The right hand continues with slurs and accents. The left hand maintains the triplet pattern. The dynamic marking is *mf* and the tempo is *espress.*

3

3

3

This system contains the next two measures, continuing the triplet accompaniment in the left hand and the melodic line in the right hand.

cresc. f f

3

3

3

This system contains the next two measures. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the triplet pattern. The dynamic markings are *cresc.* and *f*.

ff brillante

8

p

This system contains the final two measures. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the triplet pattern. The dynamic markings are *ff brillante* and *p*. A dotted line with the number 8 is positioned above the first measure.

Cantabile.

p ed espress.

cresc. *fed appassionato*

ff *ff*

ff

m.d. *1* *ff* *p rit.*

intempo

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a *dolce* marking and a hairpin crescendo. The bass clef staff has a *f brillante* marking. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar complex rhythmic textures. A first ending bracket labeled '8' is present at the end of the system.

Third system of musical notation. The treble clef staff starts with a *mf* marking. The bass clef staff has a *f cresc.* marking. A first ending bracket labeled '8' is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a *ff* marking followed by a *p* marking. The bass clef staff also has a *ff* marking followed by a *p* marking. A first ending bracket labeled '8' is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a *espress.* marking. The bass clef staff has a *7* marking. The system concludes with a final cadence.

First system of musical notation. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The tempo marking *poco accel.* is placed above the right hand.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dotted line above it labeled '8', indicating an eighth-note pattern. The left hand has a bass line. Dynamics include *f*, *m.g.*, *accel.*, and *ff*. The system ends with a *m.g.* marking in the bass line.

Third system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *f* is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The left hand has a bass line. The dynamic marking *cresc.* is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The left hand has a bass line. Dynamics include *f* and *cresc.*

8^{.....}
ff *p* *ff* *p* *ff*

8^{.....}

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The first measure is marked *ff* and the second *p*. The third measure is marked *ff*. The piece concludes with a long, sweeping eighth-note scale in the right hand, also marked *ff*, with a dotted line above it labeled '8'.

8^{.....}
ff

8^{.....}

This system contains the next two measures. The right hand continues with a melodic line, marked *ff*. The piece ends with a long, sweeping eighth-note scale in the right hand, marked *ff*, with a dotted line above it labeled '8'.

8^{.....}
ff *accel.*

8^{.....}

This system contains the next two measures. The right hand features a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *accel.*. The piece concludes with a long, sweeping eighth-note scale in the right hand, marked *ff*, with a dotted line above it labeled '8'.

8^{.....}
ff *fff e precipitato*

8^{.....}

This system contains the next two measures. The right hand features a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *fff e precipitato*. The piece concludes with a long, sweeping eighth-note scale in the right hand, marked *fff*, with a dotted line above it labeled '8'.

8^{.....}
fff

8^{.....}

This system contains the final two measures. The right hand features a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The first measure is marked *fff*. The piece concludes with a long, sweeping eighth-note scale in the right hand, marked *fff*, with a dotted line above it labeled '8'.

OBRAS PUBLICADAS POR LA CASA ENRIQUE MUNGUÍA

MÉXICO, VERGARA N.º 6 • GUADALAJARA, SAN FRANCISCO N.º 14

Novedades con carátulas muy elegantes, á propósito para obsequio.

	S
<i>Amame, Gran Waltz</i> para piano por Vicente Cordero	0.75
<i>Isabel, Polka</i> " " Vicente Cordero	0.50
<i>Siempre de Bromo, Two-Step</i> " " Vicente Cordero	0.50
<i>El Negro Alegre, Two-Step</i> " " N. Hoffmann. Op. 25	0.50
<i>Amorosas, 2 Danzas</i> " " José Echeverría	0.50
<i>Sensitivas, 2 Danzas</i> " " José Echeverría	0.50
<i>Tu Sonrisa, Polka</i> " " Tiburcio Saucedo	0.37
<i>Duquesita, Gavota</i> " " Tiburcio Saucedo	0.25
<i>Josefina, María, No Llores, 3 Danzas</i> " " V. M. Dell'Oro	0.50
<i>Tus Miradas, Danza con letra de J. Estremera</i> " " V. M. Dell'Oro	0.50
<i>Buena Suerte, Two-Step</i> " " V. M. Dell'Oro	0.50
<i>Julia, Schottisch</i> " " V. M. Dell'Oro	0.50
<i>Fernezas, Walz</i> " " V. Dell'Oro	0.50
<i>Cariñosas, Mazurka</i> " " V. Dell'Oro	0.50
<i>Única Ilusión, Gran Waltz</i> " " Tomás Alcázar	0.75
<i>Beatriz, Josefina, Victoria, 3 Danzas</i> " " R. Martínez Avilez	0.50
<i>Reserva de Jalisco, Marcha</i> " " Isaac Calderón	0.37
<i>Amor Oculito, Walz</i> " " Xavier Dumont	0.75
<i>Lape, Danza</i> " " Xavier Dumont	0.50
<i>"Felix Diaz", Marcha</i> " " Velino M. Preza n.	0.75
<i>"México Alegre", Marcha, Two-Step</i> " " Velino M. Preza n.	0.75
<i>Valse Sentimentale Op. 30 No. 1</i> " " Ricardo Castro n.	0.75
<i>Barcarolle Op. 30 No. 2</i> " " Ricardo Castro n.	0.75
<i>Sonando, Walz (grande éxito)</i> " " S. Rodríguez	0.75
<i>Hermosas Tapatías. Gran Waltz, última composición del matogrado maestro AUGUSTO AZZALI, carátula muy elegante, para piano</i>	1.00
<i>Tlalpam, Two-Step para piano p. Miguel Lerdo de Tejada</i> n.	0.75
<i>Es imposible vivir sin ti. Danza con letra p. Jesús M. Pérez</i>	0.50
<i>Florescencia de Amor. Walz lento por Abundio Martínez</i>	0.75

Métodos para piano:

VICENTE MANAS. *Base del Aprendizaje de Piano*. Obra elemental, muy bien graduada, introductoria á los métodos Lebert y Stark. Compt., Le Coupey etc. etc. con ilustraciones sobre la posición correcta de la mano y numerosas explicaciones 3.50

Obra muy recomendable y que ha obtenido un inmenso éxito.

Novedades de música religiosa de un carácter serio y accesible.

<i>Al Sagrado Corazón de Jesús, Misterios</i> por Benigno de la Torre	0.00
<i>Al Sagrado Corazón de Jesús, Himno</i> Benigno de la Torre	0.50
<i>Bone Pastor, Misterios al Smo. Sacramento</i> Benigno de la Torre	0.50
<i>Advierte Alma Mía, Meditación</i> Benigno de la Torre	1.00
<i>O Salutaris</i> Presb. Jesús M. Valadez	0.37
<i>Misterios á la Sma. Virgen</i> Presb. Jesús M. Valadez	0.37
<i>Ave María Stella</i> Vicente Cordero	0.37
<i>Ave María, Meditación</i> Vicente Cordero	0.50
<i>Misterios Dolorosos-Viernes Santo</i> Vicente Cordero	0.37
<i>Novísimo Ofrecimiento de Flores á María Santísima</i> Vicente Cordero	0.50
<i>Misterios</i> Benigno de la Torre	0.50
<i>Santa María</i> Benigno de la Torre	0.37
<i>Salve Regina</i> Benigno de la Torre	0.75

Cantos Escolares.

Primera colección de 12 coros, al unísono y en combinación de varias voces, con acompañamiento de piano, ó harmónico, por el Prof.

RAFAEL C. QUINTANILLA.

CARÁTULA MUY ELEGANTE. "ARTE NUEVO"

	S
1. <i>Barcarola 1ª</i>	0.25
2. <i>Salutación al Maestro</i>	0.25
3. <i>El Niño que Juega</i>	0.25
4. <i>Día de Entrada</i>	0.25
5. <i>Niños Cantemos</i>	0.25
6. <i>Barcarola 2ª</i>	0.25
7. <i>Himno Marcha</i>	0.25
8. <i>Noche de Luna</i>	0.25
9. <i>Antes de Clase</i>	0.25
10. <i>Bolero</i>	0.25
11. <i>Crepúsculo</i>	0.25
12. <i>Marcha Bélica</i>	0.25
<i>La colección completa, tomada á la vez vale sólo</i>	2.50

Estos coros han sido adoptados, como texto, en las Escuelas Oficiales, de los Territorios de Tepic y de la Baja California y en otras de los principales Estados de la República Mexicana.

Los recomendamos muy particularmente y reúnen todo los requisitos deseables, en este clase de obras: á propósito para las tiernas inteligencias de los Niños.

¡Gran Exito!

Últimas Novedades para piano publicadas por esta Casa.

GASTÓN GINER. <i>16 de Septiembre. Paso Doble Militar</i>	0.75
MANUEL M. PONCE. <i>Amorosamente. Vals Lento</i>	0.75
— <i>Serenata de Schubert. Arreglo de Piano solo y Piano y Canto</i>	0.50
J. GILBERT. <i>Suspiro y Sonrisa. Danzas</i>	0.50
A. C. SANDOVAL. <i>Sonadora. Danza</i>	0.50
— <i>Azalea. Danza</i>	0.50
J. VELASQUEZ. <i>La Lechuza. Marcha Two-Step</i>	0.50
ANA MARIA. <i>En Chapala. Vals</i>	0.75
V. MANAS. <i>Primavera de Amor. Vals Boston</i>	1.00
— <i>Nostalgia. Gavota</i>	0.75
— <i>Noche de Invierno. Vals Boston</i>	1.00
— <i>Tarantella Infantil</i>	0.50
— <i>Alrededor de un Sueño. Vals Boston</i>	1.00
— <i>Rayo de Luna. Serenata</i>	0.50
M. ALONSO. <i>Deslumbramiento. Vals</i>	1.00
— <i>Mes Caresces. Vals</i>	0.75
— <i>Voluptuosa. Vals</i>	1.00
ZAMORA VALDÉZ. <i>Mr. Lee. Paso Doble Fismenco</i>	0.75
E. DIAZ. <i>Dileite Amoroso. Schottisch</i>	0.75
— <i>María Teresa. Vals</i>	0.75
JOSÉ A. LUNA. <i>High Life. Two-Step</i>	0.75
X. DUMONT. <i>Esther. Danza</i>	0.50
ALFREDO E. LENSKIN. <i>Teresa. Habanera</i>	0.75
DE LA PEÑA y ESPINOSA. <i>Ya Quisieras. Schottisch</i>	0.75
A. DE LA PEÑA GIL. <i>Enigmata. Danza</i>	0.50
R. D. ZÁRATE. <i>Parral. Two-Step</i>	0.75
— <i>Mary. Danza</i>	0.50
M. B. y SERNA. <i>A Ella. Danza para piano y canto</i>	0.75
L. G. JORDA. <i>Oaxaqueñas. 3 Danzas</i>	1.00
— <i>My Love. Vals lento</i>	0.75
ALFREDO PACHECO. <i>Buenas Noticias. Two-Step</i>	0.75
F. SORIA. <i>Ternura. Vals</i>	0.75
C. RIVAS. <i>El Centenario. Marcha</i>	0.75
— <i>Bellas Zacatecanas. Vals</i>	0.75

Polonaise.

Ricardo Castro. Op. 11.

Moderato.

PIANO.

mf *cresc.*



f *ff*

fff

m. d *sempre ff*

Verlag und Eigenthum von Friedrich Hofmeister, Leipzig.
Copyright 1902 by Friedrich Hofmeister

5680

Aufführungsrecht vorbehalten. — Droits d'exécution réservés

Polonaise.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The lower staff also starts with a piano (*p*) dynamic and features a forte (*f*) dynamic later in the system. The music is written in a key with two sharps and a 3/4 time signature.

The second system continues the piece with two staves. Both staves begin with a piano (*p*) dynamic. The upper staff includes a crescendo (*cresc.*) marking. The music maintains the same key signature and time signature.

The third system shows a key signature change to one sharp. It features two staves with dynamics including forte (*f*), fortissimo (*ff*), and piano (*p*). A *p dolciss.* marking is present in the upper staff. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system consists of two staves with piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) dynamics. The key signature remains one sharp, and the time signature is 3/4.

The fifth system features two staves with mezzo-forte (*m. g.*) dynamics. The upper staff includes fingerings (1, 2, 1, 2, 5) and a final measure with a repeat sign. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking *p* is present in the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic development with slurs and dynamic markings *m. d.* and *cresc.*. The lower staff has a dynamic marking *m. s.*.

Third system of musical notation. The upper staff has a dynamic marking *m. d.* and a slur marked with an '8'. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes the instruction *marcato il canto* and dynamic markings *m. d.* and *m. s.*. The lower staff has a dynamic marking *m. d.*.

Fifth system of musical notation. The upper staff has dynamic markings *m. d.* and *m. s.*. The lower staff has a dynamic marking *m. s.* and a slur marked with an '8'.

7

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. A fermata is placed over a measure in the upper staff.

8

f *ff*

Second system of musical notation, continuing the piece. It features dynamic markings *f* and *ff*. The notation includes various note values and rests.

8

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. It includes a fermata and various articulation marks.

4

Fourth system of musical notation, characterized by long, sweeping melodic lines and complex chordal textures. It includes a fermata and dynamic markings.

8

ff *fff* *ff sempre e brillante*

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It features dynamic markings *ff*, *fff*, and *ff sempre e brillante*. The notation includes a fermata and various articulation marks.

8

pesante

fff *p*

cresc.

A

Detailed description: This system contains the first two measures of a musical piece. The left hand features a complex, dense texture with many beamed notes and some accidentals. The right hand has a more melodic line with some grace notes. The tempo is marked 'pesante'. Dynamics include 'fff' and 'p' in the right hand, and 'cresc.' in the left hand. A section marker 'A' is placed above the second measure.

f

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The left hand continues with a dense texture, while the right hand has a more active melodic line. A dynamic marking of 'f' is present in the left hand.

f

ff

p *dolcissimo*

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The left hand has a dynamic marking of 'f'. The right hand has a dynamic marking of 'ff'. A dynamic marking of 'p dolcissimo' is present in the right hand.

p

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The left hand has a dynamic marking of 'p'. The right hand has a dynamic marking of 'p'.

f

m. s.

cresc.

p

8

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The left hand has a dynamic marking of 'f'. The right hand has dynamic markings of 'm. s.', 'cresc.', and 'p'. A section marker '8' is placed above the second measure.

Poco meno.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff contains a supporting accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). A *f* (forte) marking is present in the latter part of the system.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. A *p* (piano) marking is visible in the middle of the system.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a *mf* (mezzo-forte) marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The bass clef staff includes *f* (forte) and *p* (piano) markings.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes markings for *dim.* (diminuendo), *legato*, *rall.* (ritardando), *p* (piano), *ten.* (tenuto), and *f* (forte). The bass clef staff includes *p* (piano), *f* (forte), and *m.d.* (mezzo-dolce) markings.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff includes *m.d.* (mezzo-dolce), *f* (forte), and *dolce* markings. The bass clef staff includes *m.d.* (mezzo-dolce) and *m.s.* (mezzo-soprano) markings.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include *m. s.* and *m. d.*. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system.

Second system of the piano score. The right hand continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *ff*, *mf*, and *dolce*. A first ending bracket labeled '8' is present at the beginning of the system.

Third system of the piano score, showing dense chordal textures in both hands. The right hand has a more active melodic line.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs. Performance markings include *accel.* and *f*. A first ending bracket labeled '8' is at the end of the system.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with fingerings (4, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 1, 3) indicated above it. Performance markings include *ff* and *marcato*. A first ending bracket labeled '8' is at the end of the system.

8

fff

This system contains the first system of music. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef has a supporting line. A dynamic marking of *fff* is present. A bracket with the number 8 spans the first two measures.

rall.

f ed espressivo

Cadenza

ff

dim.

8

This system contains the second system of music. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef has a supporting line. Dynamic markings include *rall.*, *f ed espressivo*, *Cadenza*, *ff*, and *dim.*. A bracket with the number 8 spans the last two measures.

rall.

p

m. d.

This system contains the third system of music. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a supporting line. Dynamic markings include *rall.*, *p*, and *m. d.*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass clef.

f

crese.

This system contains the fourth system of music. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a supporting line. Dynamic markings include *f* and *crese.*

This system contains the fifth system of music. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a supporting line.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. It includes various chordal textures and melodic lines, with a first ending bracket marked with the number 8.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a first ending bracket marked with the number 8. The lower staff contains dynamic markings: *ff pesante* and *mf*.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *ten.* (tension) marking. The lower staff includes the instruction *dim. e rall.* (diminuendo and rallentando) and another *ten.* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a first ending bracket marked with the number 8. The music continues with complex textures in both staves.

Fifth system of musical notation. The upper staff begins with a first ending bracket marked with the number 8 and a *ff* (fortissimo) dynamic. The lower staff includes *dim.* (diminuendo) and *rall.* (rallentando) markings.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features complex textures with many beamed notes and slurs. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings *p* and *f*.

Third system of musical notation. The treble clef has a key signature change to two flats. Dynamics include *ff* (fortissimo), *p e dolciss.* (piano e dolcissimo), and *p*.

Fourth system of musical notation. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *dim* (diminuendo), *m. s.* (mezzo sostenuto), *poco rall* (poco rallentando), and *a tempo e p* (a tempo e piano).

First system of musical notation. The right hand part features a melodic line with slurs and ties, marked *m.d.* (mezzo-dolce). The left hand part provides harmonic support. Performance instructions include *m.s. p ed espress.* and *cresc.* (crescendo).

Second system of musical notation. The right hand part continues with a melodic line, marked *dolciss.* and *m.d.*. The left hand part has a more active role. Performance instructions include *f* (forte) and *marcato il canto*.

Third system of musical notation. The right hand part features a melodic line with slurs, marked *marcato*. The left hand part continues with harmonic support.

Fourth system of musical notation. The right hand part features a melodic line with slurs and ties, marked *f*. The left hand part continues with harmonic support.

Fifth system of musical notation. The right hand part features a melodic line with slurs and ties, marked *f* and *ff* (fortissimo). The left hand part continues with harmonic support.

5

Handwritten musical score system 1, measures 5-8. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are several slurs and phrasing marks. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

8

Handwritten musical score system 2, measures 9-12. Similar to the first system, it features complex rhythmic patterns with beamed notes and rests. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x'.

12

Handwritten musical score system 3, measures 13-16. This system includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). The word *marcato* is written above the music. There are also some slurs and phrasing marks.

16

Handwritten musical score system 4, measures 17-20. This system includes the instruction *sempre ff brillante ed un poco pesante* written across the staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and rests.

20

Handwritten musical score system 5, measures 21-24. This system includes dynamic markings: *ff*, *p* (piano), and *f* (forte). The notation continues with complex rhythmic patterns and rests.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *p e dolciss.*

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *eresc.* and *ff*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f ed accel.* and *ff e rall.*

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *fff e vivo*, *pesante*, *molto*, *ten.*, and *fff*.