

Las canciones escolares de José María Castro. Una extrañeza dentro del catálogo de su obra vocal

MARTÍNEZ, Pablo Daniel / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo – Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales – martinezpablod@hotmail.com

Área/Eje: Artes musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: música – obra vocal – José María Castro – canciones escolares – partituras.*

» **Resumen**

La producción de obras musicales donde la voz humana interviene como protagonista fue para José María Castro –compositor argentino que vivió entre los años 1892 y 1964– una constante a lo largo de toda su trayectoria. En su catálogo encontramos una profusión de obras para canto y piano y, en menor medida, composiciones en las que el solista vocal es acompañado por una agrupación de cámara o sinfónica. Dentro de ese corpus se pueden hallar unas pocas canciones que parecen no haber sido enteramente concebidas desde la pulsión interna del autor, debido a que su destino se encuentra atravesado por una finalidad práctica de índole pedagógica o funcional. Estas obras son: *Solidaridad* (1925, sobre una poesía de Amado Nervo) y *Cuatro canciones escolares* (1942, con versos de José Mazzanti).

Esta ponencia –inscripta en una investigación mayor, que recorre el repertorio vocal de Castro– aborda el análisis de estas singulares obras dentro de su catálogo que, más allá de su inevitable sencillez dado el contexto para el cual fueron creadas, muestran ciertos aspectos diferenciales propios del estilo compositivo del autor.

» **Presentación**

La obra vocal de José María Castro, compositor argentino que vivió entre los años 1892 y 1964, está conformada por un corpus de algo más de treinta obras con acompañamiento de piano, además de cinco piezas vocales con acompañamiento orquestal. Se trata, dentro de su catálogo, de un grupo de obras relativamente extenso que comienza a desarrollar en su juventud, lo continúa en el período que abarca su

paso como fundador e integrante del Grupo Renovación –esto es, desde el ingreso más franco de la modernidad musical en Argentina– y lo proyecta en etapas posteriores.

La presente ponencia propone seguir explorando –desde el análisis técnico musical– el estilo compositivo de José María Castro y, en este caso, vincularlo a un segmento particular de su producción: las canciones escolares. En todo el repertorio vocal de Castro encontramos solo dos obras destinadas explícitamente a los niños y que, a su vez, encerrarían un costado pedagógico:¹ la canción realizada sobre una poesía de Amado Nervo (1870-1919) –reconocido poeta y escritor mexicano asociado al movimiento modernista– denominada *Solidaridad* (1925) y el ciclo de *Cuatro canciones escolares* (1942), que cuenta con versos de José Mazzanti.²

La primera composición mencionada –*Solidaridad*– pertenece temporalmente a una instancia previa a la participación de José María Castro en el Grupo Renovación (1929-1944), agrupación de compositores a la cual puede atribuirse la representatividad de la primera vanguardia musical en Argentina y cuyas influencias pudieron sentirse en músicos de generaciones posteriores. Por otra parte, el ciclo de *Cuatro canciones escolares* está escrito diecisiete años más tarde y en las postrimerías de la acción del mencionado grupo. Por ende, Castro se encontraba mucho más consolidado como compositor, además de estar ocupando un lugar más influyente en el ambiente musical de la época. Por último, si bien no se trata de una canción infantil, a las mencionadas composiciones podríamos sumar una obra cuya finalidad encierra un costado funcional: la *Canción de las Alumnas del Colegio Secundario de Señoritas de la Universidad de La Plata* (1939, con letra de Rafael Alberto Arrieta), una suerte de himno escolar-institucional cuyas características salientes fueron señaladas en una presentación anterior (Martínez, 2018). Este breve trabajo aborda el análisis de estas singulares obras dentro del catálogo de Castro que, más allá de su inevitable sencillez dado el contexto para el cual fueron concebidas, muestran algunos aspectos diferenciales asociables tanto a su estilo como a sus modelos de pensamiento compositivo.

¹ Existe una *Canción de cuna* (1922) con texto popular andaluz, manuscrita e inédita que, pese a su temática, no responde a las características pedagógico-didácticas propuestas para este trabajo.

² José Mazzanti se desempeñaba como inspector técnico de escuelas primarias en la Capital Federal. Fue autor de libros escolares como *Palotes*, *Alegría: lecturas para el segundo grado* y *Cien Lecturas para 5º y 6º grados* (este último, en coautoría con I. Mario Flores). Estas publicaciones en ocasiones eran distribuidas por el propio Consejo Nacional de Educación. Escribió el sainete *Gente de la azotea* (1921) y varias obras en colaboración con José González Castillo: *La mala reputación* (1920), *El hombre que se volvió cuerdo* (1921), *Vidalita* (1922), *Cine Mundial* (1922), entre otras. En 1945 realizó la traducción de varios libros de León Bloy: *La mujer pobre*, *Exégesis de lugares comunes* y *El desesperado*. Además, obró como letrista de otras canciones escolares tales como, *Granito de trigo* –música de Magda García Robson– y *Campanita* –música de Luis R. Sammartino–.

› **Solidaridad (1925)**

Compuesta –según reza la partitura original manuscrita del compositor– en el mes de julio de 1925, esta obra está señalada en su portada como un “canto para niños”; sin embargo, en el interior y junto al título, aparece rotulada como una “canción escolar para canto y piano”. El poema de Amado Nervo sobre el cual Castro trabajó consta de seis versos eneasílabos con un esquema de rima asonante (a-a-b-a-a-b) y una iteración abreviada donde se repiten las tres últimas sílabas de cada verso.³

Solidaridad está escrita en la tonalidad de Do mayor en el compás ternario de 3/4; posee una melodía silábica completamente diatónica con un ámbito de una octava (MI4-MI5), elección apropiada para las voces sopranos de los niños. Luego de una brevísima introducción de dos compases que anticipa a la parte vocal no solo la tonalidad sino también la estructura anacrúsica de las frases, el compositor musicaliza los dos primeros versos enteramente con notas diatónicas desde su acompañamiento pianístico.

Fig. 1. José María Castro, *Solidaridad*, cp. 1-6

En los siguientes dos versos, incorporando la sensible del modo menor relativo realiza una pequeña excursión a la región de submediante (La menor) para regresar al tono original mediante el uso equívoco de un acorde de séptima disminuida de VII grado, enarmónico a ambas tonalidades (cp.15-16).

Entre los compases 18-26 se produce una repetición variada de los dos primeros versos: Castro modifica aquí la textura pianística duplicando y subiendo una octava la melodía; al mismo tiempo agrega una nueva voz en el registro central y coloca un pedal de tónica (cp.17-21).

En la segunda parte del poema –donde se producen las repeticiones enunciadas– el compositor se plantea utilizar un pedal de tónica (cp. 25-34) y efectuar un ascenso escalar ininterrumpido (SOL3-SI4/voz; cp.

³ Alondra, ¡vamos a cantar!// Cascada, ¡vamos a saltar!// Riachuelo, ¡vamos a correr!// Diamante, ¡vamos a brillar!// Águila, ¡vamos a volar!// Aurora, ¡vamos a nacer!// ¡A cantar!// ¡A saltar!// ¡A correr!// ¡A brillar!// ¡A volar!// ¡A nacer!

25-33). Si bien le resulta inevitable realizar un movimiento angular en algunos momentos (cp.29 y 31) la línea ascendente *ilumina* el segmento otorgando junto con el pedal un carácter jubiloso.

25

C. cer! ¡A can - tar! ¡A sal - tar!

Pno.

30

C. ¡A co - rrer! ¡A bri - llar! ¡A vo -

Pno.

p

Fig. 2. José María Castro, *Solidaridad*, cp. 25-34

A continuación, y en oposición (cp.35-39), el compositor decide *oscurecer* el fragmento mediante la utilización de alteraciones cromáticas. La entrada a este pasaje se da por el uso del acorde de #IV.

35

C. lar! ¡A na - cer! ¡A na - cer!

Pno.

40

dim.

p

Fig. 3. José María Castro, *Solidaridad*, cp. 35-40

Si bien podría cifrarse cada acorde gramatical desde su funcionalidad armónica, la idea compositiva está sustentada en complementar y equilibrar el precedente ascenso diatónico con la evocación de un segmento motivico –intencionadamente, descendente– de la melodía principal pero reelaborado cromáticamente. El pasaje termina restituyéndose hacia una dominante del V grado de la tonalidad principal conduciendo a un pequeño desarrollo codal donde regresa tanto el pedal de tónica como la atmósfera completamente diatónica. Debido a esta expansión desde lo musical, el compositor se permite repetir el último verso del poema.

› ***Cuatro canciones escolares (1942)***

Estas canciones contaron con la aprobación por parte del entonces Consejo Nacional de Educación y son una semblanza de las cuatro estaciones del año.⁴ En el *Cancionero escolar argentino* (1946) están indicadas para su enseñanza en tercer grado, con excepción de *Verano* considerada apropiada de tercero a cuarto grados.

La primera canción del ciclo es *Otoño*. Los versos hexasílabos de Mazzanti se agrupan en tres estrofas y poseen rima asonante en los pares.⁵ El vocabulario es sencillo y cierto espíritu popular sobrevuela el texto, producto tanto de la simpleza lírica como de la aparición de personificaciones de elementos naturales. Aunque el poema posea una absoluta simetría, la musicalización evita el trillado tratamiento estrófico e inclusive, luego de agotar las tres estrofas del poema, el compositor se vale del préstamo y repetición de versos anteriores para realizar una expansión musical.

La canción aparece atravesada por un *ostinato* o bordón de tónica-dominante (DO2/3-SOL2), que le confiere un carácter arcaico.

⁴ Así aparece señalado en la portada de la partitura editada por Carlos S. Lottermoser.

⁵ El sol, nuestro amigo,/ se ha vuelto holgazán;/ se levanta tarde,/ no madruga ya.// ¡Qué grises los días/ por su culpa están!/ Se asoma un instante,/ se vuelve a marchar.// El pícaro viento/ sopla y sopla más.../ Galopan las nubes,/ las hojas se van...



Fig. 4. José María Castro, *Cuatro canciones escolares, Otoño*, cp. 1-6

Este recurso de la mano izquierda solo se ve interrumpido por una transposición una quinta debajo de la misma figura (cp.26-27) que señala el clímax de la obra alcanzando allí la máxima extensión instrumental. En el desarrollo terminal (cp.33-44), construido con retazos de materiales de las primeras estrofas – algunos literales, otros transpuestos– el compositor retoma la conducción a dos voces en mano derecha. La extensión vocal está limitada a una octava (DO4-DO5) y la escritura pianística es extremadamente simple. La música –nuevamente, casi totalmente diatónica– tiene en sus giros reminiscencias de varias canciones infantiles.

Dos segmentos merecen destacarse debido a la aparición de alteraciones en este contexto tan límpido: a) el interludio de piano (cp.11-14) que contiene una inflexión modal frigia sobre la figura estática de la mano izquierda; b) la aparición de la nota LAb4 como bordadura cromática, tanto en la voz como en el acompañamiento, promoviendo la aparición del acorde de VII grado con séptima disminuida (cp.15 y 17).



Fig. 5. José María Castro, *Cuatro canciones escolares, Otoño*, cp. 11-17

La siguiente canción –*Invierno*– posee características similares respecto al texto.⁶ El ámbito vocal se mantiene reducido y apropiado para las voces blancas (DO4-DO5).

Desde el punto de vista formal, Castro decide musicalizar las dos primeras estrofas de manera idéntica, otorgando a la tercera (cp.18-25) un carácter contrastante; luego, realiza una recapitulación repitiendo la primera estrofa para concluir con una breve coda. Las estrofas iniciales –en modo menor– (cp.2-9 y cp.10-17) poseen una melodía vocal descendente que es duplicada por la mano izquierda del piano al unísono. En la mano derecha se ejecutan unas octavas tremoladas –efecto colorístico– que tienen el simple recorrido de tónica-sensible-tónica a lo largo de toda la frase. Así, la armonía aparece implícita y se obtiene por la sumatoria de las notas de la melodía y las del tremolado.

Lento ♩ = 60

Fig. 6. José María Castro, *Cuatro canciones escolares, Invierno*, cp. 1-5

En *Primavera*, el compositor reformula la estructura del texto⁷ intercalando tarareos y dado el movimiento rápido de la música –*Allegro*– se permite una repetición completa del mismo antes de acceder a la coda. Vale destacar el uso no simétrico o irregular de los tarareos lo que genera estructuras diferentes en cuanto a la musicalización de cada estrofa.

Durante la canción, la mano izquierda del piano ejecuta un incesante pedal octavado en *staccato* (RE2-RE3), mientras que la derecha realiza una textura acórdica en cuya voz superior aparece el doblaje del canto. Un único sector modifica este criterio textural (cp.35-42) donde se intercala una contramelodía que rompe la lógica completamente diatónica de la obra en pos de un sucinto cromatismo que permite la aparición de una dominante secundaria y una subdominante del modo menor paralelo, aunque nuevamente los mencionados acordes son rehenes de la conducción contrapuntística y no se presentan demasiado explícitamente.

⁶ Llueve y hace frío;/ no ha salido el sol./ La tarde está triste,/ triste como yo.// Miro el horizonte/ desde mi balcón:/ cielo encapotado,/ campos sin verdor.// ¿Es que ya no hay vida,/ no hay luz, no hay canción?.../ ¿Dónde estará el ave?/ ¿Qué fué [sic] de la flor?

⁷ Ya llega septiembre,/ ya todo se alegra;/ se ilumina el cielo,/ revive la tierra.// De flores y nidos/ las ramas se pueblan/ y seres y cosas/ se visten de fiesta.// Se acabó el invierno,/ se fué [sic] la tristeza.../ ¡Primavera amiga,/ bienvenida seas!



Fig. 7. José María Castro, *Cuatro canciones escolares, Primavera*, cp. 35-42

La última canción del ciclo –*Verano*– presenta un vocabulario mucho más complejo que las anteriores.⁸ La melodía vocal –nuevamente silábica e íntegramente diatónica– resulta aún más acotada en cuanto a su extensión (Mib4-DO5). En ella también predomina el grado conjunto y, en menor medida, el intervalo de tercera y algunos saltos tonales. No obstante, con ayuda de la armonización pianística se produce una modulación entre el centro tonal de la obra (Si bemol mayor) y su dominante (Fa mayor).

La melodía de las diferentes estrofas mantiene cierto parentesco en sus giros o materiales, aunque la primera y la segunda difieran entre sí y la tercera parezca estar elaborada en base a retazos melódicos de las anteriores.

El acompañamiento pianístico empleado es bastante común en la tradición de la canción de cámara: un *andamento* transcurre en la casi totalidad de la obra tomando como base la primera prolación del compás, en este caso, ternaria. Esta elección se ve favorecida por el movimiento vivo que acentúa el carácter brillante propio de la canción. El doblaje de la melodía deja de ser tan explícito y el movimiento y complejidad de la textura hace que su aprendizaje requiera otro grado de atención y tiempo de estudio.

Desde el punto de vista morfológico, Castro coloca interludios instrumentales luego de cada estrofa. A su vez en medio de la tercera y última de estas, dispone un pequeño comentario pianístico; concluido el segmento enunciado repite la canción en su totalidad para luego conectar con una pequeña coda.

⁸ El sol en el cielo/ brilla como un ascua,/ el suelo es alfombra/ de fuego y de grana.// Vienen de la fronda/ auras perfumadas/ y rompe el silencio/ la terca chicharra.// ¿Lloverá? ¡Quién sabe!// ¡Bendición del agua!.../ ¡Con qué ansia le esperan/ ganados y plantas!

› **A modo de conclusión**

A lo largo de estas páginas estudiamos las canciones de José María Castro dedicadas a los niños en escolaridad. Se trata sin dudas de una extrañeza dentro de su catálogo y dichas obras poseen un adecuado grado de sencillez, dado el contexto para el cual fueron creadas. Sin embargo, el autor no intenta componer un material concesivo, sino que se las ingenia para recurrir a procedimientos y modos de operar sobre la música presentes en las obras compuestas por pulsión interna del mismo período compositivo.

A modo de síntesis, podemos enumerar algunos de estos elementos: a) la tendencia al diatonismo, especialmente en la parte vocal, que admite cierta vinculación con la “música de teclas blancas”; b) el ámbito vocal reducido; c) la primacía del grado conjunto en el canto; d) la utilización de pedales; e) el criterio contrapuntístico por encima del armónico; e) la creación de la textura por sumatoria de partes o componentes, idea afín conceptualmente a la del punto anterior; f) la aparición de elementos que favorecen la fantasía deductiva –a la manera de las “piezas desafío” (Martínez, 2018)–, g) la aparición –no muy significativa en estos casos– de colores modales; h) la complejidad armónica provista por la escritura pianística, en contraposición a la simpleza vocal.

Si bien el diatonismo o el uso del grado conjunto pueden entenderse como decisiones adecuadas al contexto pedagógico, otros puntos resultan completamente innecesarios para volver efectiva o funcional una obra escolar. Un ejemplo de ello es la mencionada línea ascendente de *Solidaridad* que es, sin dudas, un artificio de escritura –en cierta forma, lúdico– propio de un compositor de escuela que hace gala de la destreza en su oficio.

Por último, es fácil advertir que *Verano* –tanto debido a su desarrollo motivico como a su carácter *inestable* modulante– es una obra más compleja. Sin embargo, a mi juicio presenta un perfil mucho más enraizado en la tradición decimonónica y poco característico del Castro de esos años, teniendo así más correspondencia con el estilo de las composiciones de sus años de formación.

Bibliografía

- Castro, J. M. (1939). *Canción de las Alumnas del Colegio Secundario de Señoritas de la Universidad de La Plata*, para canto y piano (letra de Rafael Alberto Arrieta). Buenos Aires, G. Ricordi & C.
- _____. (1942). *Cuatro canciones escolares* para canto y piano (versos de José Mazzanti). Buenos Aires, Carlos S. Lottermoser.
- Corrado, O. (2010). Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930. En Corrado, O. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, pp. 175-223. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Martínez, P. (2018). La creación desde el artificio: las 'piezas desafío' y su dinámica compositiva en la canción de cámara de José María Castro, en *Actas de las Segundas Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018/paper/viewFile/3281/263>> (consulta: 03-06-2022).
- _____. (2019). *Tres Líricas*, para canto y piano (1940), de José María Castro. En Corrado, O. (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, pp. 77-117. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://publicaciones.filo.uba.ar/recorridos>> (consulta: 03-06-2022).
- _____. (2021). Una investigación en avance: la edición crítica de la obra vocal de José María Castro, en *Actas de las Quintas Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/paper/view/5683/3508>> (consulta: 03-06-2022).
- Scarabino, G. (1999). El Grupo *Renovación (1929-1944)* y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX. Buenos Aires, Educa.