

Las primeras canciones de José María Castro: una aproximación a su estilo compositivo temprano en la década de 1910

MARTÍNEZ, Pablo Daniel / INMCV-UBA-UCA - martinezpablod@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: canciones – José María Castro – estilo temprano – composición – análisis

› **Resumen**

Las primeras experiencias compositivas de José María Castro datan de los años 1914-1915 y encuentran su expresión en piezas para piano y canciones de cámara para voz y acompañamiento de ese instrumento. Si bien también existen algunas obras para violín y piano, el corpus principal de su incipiente actividad como compositor radica en la creación de un repertorio para canto y piano –formación preferencial a lo largo de toda su vida– el cual se halla inédito casi en su totalidad.

La presente ponencia –inscrita en el contexto de una investigación mayor que recorre analíticamente todo el repertorio vocal de Castro– aborda el análisis de algunos estudios de caso de este período compositivo juvenil intentando establecer sus rasgos particulares y su permanencia o mutabilidad en otros segmentos posteriores del recorrido creativo del autor.

Este trabajo se enmarca en el proyecto UBACyT "Música culta y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX", radicado en el IAE.

› **Presentación**

La presente ponencia –al igual que mis otras intervenciones en las anteriores ediciones de estas jornadas (Martínez, 2017 y 2018)– se encuentra en el marco una investigación mayor interesada en trabajar analíticamente –es decir, desde lo técnico y estilístico musical– la obra vocal de José María Castro, compositor argentino que vivió entre los años 1892 y 1964.

El argumento primordial que promovió mi trabajo en esta dirección fue, por un lado, la notoria escasez de estudios en este sentido, y por otro, la ausencia de precisiones o confirmaciones fundadas respecto a la descripción técnico-analítica de su quehacer compositivo pues en las breves alusiones bibliográficas acerca de las características de su lenguaje musical aparece una suerte de afirmación inequívoca, según la

cual, el compositor habría adoptado –para la totalidad de su producción musical– una especie de estilo neoclásico persistente e inalterable.

En relación con esto último, querría remarcar que el término neoclasicismo en música encierra una serie de ambigüedades no solo conceptualmente sino también como producto de sus múltiples procesos de gestación y recepción histórica. De hecho, Scott Messing señala que es imposible caracterizarlo como un estilo musical unificado y Gianfranco Vinay, por su parte, lo enmarca en una tendencia, corriente o movimiento que puede ser reconocido con posterioridad, por ausencia de un manifiesto común (Corrado, 2010: 175). Asimismo, el fenómeno neoclásico muchas veces es estudiado desde perspectivas de tipo técnico –es decir, por la modalidad del tratamiento del material compositivo– por miradas más ideológicas o sociales –por cierto “retorno al pasado” o “nostalgia” de un orden universal perdido– o por situaciones directamente relacionadas con el proyecto estético y la recepción de éste en su contexto (Corrado, 2010: 175-179). Siendo el neoclasicismo también –en alguna medida– un fenómeno de relectura de elementos o autores del pasado, la realidad periférica de nuestro país hizo que un compositor como José María Castro accediese a él a través de las obras de compositores contemporáneos de esta tendencia –europeos de origen en su totalidad, hasta donde sabemos– renovando y modernizando su lenguaje y brindándole “la posibilidad de inserción imaginaria en la continuidad de un pasado prestigioso que la historia de la música local no estaba en condiciones de proveer.” (Corrado, 2010: 219).

Por todas estas razones, creo que la música de Castro se revela al menos con una considerable mayor amplitud y complejidad que la simple aseveración anteriormente señalada y que parecería ser suficiente argumentación como para poner punto final al asunto. Inclusive, y ya hilando más fino, aunque el rótulo de neoclásico fuera pertinente –dada la multiplicidad de posiciones y recursos que admite esa tendencia– sería necesario investigar a cuáles características o aspectos adhiere su estética personal y, desde qué lugar, cómo y por qué.

Debido a que en algunos comentarios bibliográficos se asume que Castro adquirió muy rápidamente su *modus operandi* y estilo compositivo definitivos, encuentro vital el abordaje de sus piezas tempranas para comenzar a realizar comparaciones con obras posteriores –por ejemplo, las correspondientes a su paso como fundador e integrante del Grupo Renovación– cuyo material ya he trabajado más extensamente.

Las primeras experiencias compositivas datan de los años 1914-1915 encontrando su expresión principalmente en piezas para piano y canciones con acompañamiento de ese instrumento. Las dos restantes composiciones de este período que no pueden agruparse en los ítems anteriores son el *Concierto* (1917) y la *Sonata* (1918) ambas para violín y piano, inéditas y no estrenadas.

Las canciones compuestas en la década del 10, presentes en el catálogo de Castro (Ceñal, 1986: 75-94), pueden observarse en el siguiente cuadro:

Obra	Año	Texto	Editorial	Observaciones	Ubicación	Situación
<i>Dos rimas</i>	1914	Gustavo Adolfo Bécquer	Inéditas		Archivo familiar	
<i>Lied</i>	1915	Sin indicación	Inédita		Archivo familiar	
<i>El manantial</i>	1917	Rabindranath Tagore	Biblioteca Musical de Autores Jóvenes		Archivo familiar	Estrenada
<i>Balada matinal</i>	1917	Manuel Machado	Inédita		Archivo familiar	
<i>Colores</i>	1917	Manuel Machado	Inédita		Archivo familiar	
<i>El fin</i>	1917	Rabindranath Tagore	Inédita		Archivo familiar	
<i>Canción sin sentido</i>	1917	Rabindranath Tagore	Inédita		Archivo familiar	
<i>Rima: "Rodó una perla de tu collar,..."</i>	1918	José María Batrina	Inédita	El título provisto por Castro es el primer verso del poema.	Archivo familiar	
<i>Serranilla</i>	1919	Marqués de Santillana	Inédita		Archivo familiar	Estrenada
<i>Tres poemas</i>	1919	Rabindranath Tagore	Inédita	Contiene: <i>La flor de la Champaca</i> , <i>La escuela de las flores</i> , <i>Canción de "El asceta"</i> .	Archivo familiar	Estrenada solo de <i>La escuela de las flores</i> .

Vale la pena remarcar algunos de los detalles presentes en el cuadro:

- Según los datos consignados, *El manantial* sería la única canción de esta década que fue editada.
- La *Balada matinal* (1917) y *Colores* (1917) con texto de Manuel Machado no son realmente dos obras diferentes. En realidad, se trata de la misma composición con una ligera variante en la textura pianística.

- Todas las partituras a las que se tuvo acceso (*Lied, Balada matinal/Colores, El fin, Serranilla y Tres poemas*) están manuscritas. Algunas de ellas en un prolijo borrador compositivo, pero que por sus características, no podría ser usado para una ejecución práctica.
- Las únicas piezas que fueron estrenadas son *El manantial, Serranilla y La flor de la Champaca* (de *Tres poemas*). Lo curioso es que su primera ejecución se produjo en Buenos Aires recién el 22 de octubre de 1929 en el concierto inaugural del Grupo Renovación para la Asociación Amigos del Arte, por lo que se puede inferir –sin demasiada perspicacia– que Castro “recuperó de sus cajones” obras de una década o más, circunstancia que no volvió a repetirse en los conciertos siguientes de la agrupación.

En particular, para esta ponencia se realizó la edición de la partitura y el análisis de cinco obras: *Lied, Balada matinal/Colores, El fin y Serranilla*. Se tomó la decisión de dejar fuera al único ciclo de canciones de esta década (*Tres poemas*) ya que su longitud y complejidad ameritan un trabajo individual, representando las últimas obras compuestas por Castro en el período propuesto como recorte, dado que la primera canción aparece fechada el 29 de noviembre de 1919 de puño y letra del autor.

Pasemos entonces a una breve descripción de las piezas analizadas, no considerando para esta primera aproximación la relación texto-música:

El *Lied* (1915) [Fig.1] –de cuyo texto no se posee información– es el tipo de obra juvenil por antonomasia: en una tradicional textura motórica provista por el piano, Castro establece una melodía de cuadratura regular donde predomina el grado conjunto y cuyo ámbito es el de una octava. Estas últimas características en el tratamiento de la voz permanecerán bastante estables en otros períodos creativos posteriores. En esta canción –cuyo acompañamiento podría considerarse casi un *coral figurado* durante gran parte de su desarrollo– se presenta un recorrido armónico tonal bastante sencillo: partiendo desde tónica (Mi mayor) se consigue llegar hasta el V grado (Si mayor). Este, de inmediato, se transforma nuevamente en un acorde dominante de la tonalidad principal y, tras atravesar un pasaje donde predomina la región subdominante, realiza su regreso a tónica. La mayor parte de las alteraciones cromáticas accidentales de la partitura remiten a cuestiones modulatorias o de dominantes secundarias. Sin embargo, la presencia del Do becuadro refiere al intercambio modal. Si bien se trata de un recurso hartamente usado por la tradición para ensanchar los límites de la armonía tonal diatónica, este pequeño gesto temprano podría tener alguna correspondencia con el profuso trabajo modal que Castro propone en obras de períodos posteriores. De hecho, los lugares más “arriesgados” –considerando la obra como uno de los primeros intentos compositivos del autor– desde el punto de vista armónico-compositivo están relacionados con el

uso y tratamiento de este procedimiento. Por otra parte, el andamiaje que propone la sólida conducción de voces es una característica que no abandonará el autor en futuras situaciones musicales con menor grado de funcionalidad. En relación con el texto, encontramos en el manuscrito una notación de *1^o* –primera vez– en su colocación en la partitura, sugiriendo que se trataría de una canción estrófica y que contamos con el texto incompleto; por otra parte, en el reverso de la segunda página aparecen anotaciones alternativas en cuanto a la puesta en música del texto conocido.

Entre las partituras manuscritas de *Balada Matinal* (1917) y *Colores* (1917) se encuentra solamente una pequeña diferencia textural presente en la mano derecha del piano tratándose –como se señaló anteriormente– de la misma obra. [Fig.2 a-b] Nada se sabe acerca de cuál de ellas podría considerarse la versión definitiva: quizá a Castro le parecían satisfactorias ambas posibilidades al igual que su doble título.

Balada Matinal/Colores presenta una forma ternaria en la cual el trabajo de elaboración motivica es exhaustivo, producto de la total adscripción de Castro a los consabidos procedimientos de composición de alta escuela.

El primer sector formal (A) tiene dos divisiones: la primera que emprende un sinuoso y extraño recorrido de I (Sol mayor) – V (Re7) y la segunda que, interludio pianístico mediante, se inicia con la repetición vocal del motivo inicial a un intervalo de segunda menor descendente (Fa# mayor), manteniendo la misma lógica armónica pero complejizando las sonoridades por el movimiento cromático de las voces en el acompañamiento. Este segmento encuentra cierto reposo en la región del IV grado (Do mayor), accediendo luego a un comentario instrumental donde un acorde disminuido –que a priori parecía tener destino de VI grado– obra de enlace al sector B.

El sector central está basado en la presentación de módulos derivados del material temático de A sobre diferentes alturas utilizando la relación por tercera entre acordes de séptima de dominante; esto último se ve reforzado desde el canto con giros melódicos en progresión. [Fig.3] Se agregan además algunas relaciones superfuertes entre acordes que tienden a diluir aún más lo tonal. Sin embargo, Castro se permite una contundente semicadencia al relativo menor de la tonalidad principal (Mi menor) que se verá interrumpida por otra secuencia en relación de tercera que involucra a la dominante principal de la obra. De este modo, se accede fácilmente a la reexposición del primer segmento de A para luego cerrar con una sencilla coda instrumental. Esta coda no guarda demasiada relación con la complejidad del *lied* y en cambio se manifiesta tan solo como una ampliación o reelaboración material del giro cromático presente en la voz del tenor de los interludios instrumentales.

En términos generales podemos señalar que la lógica compositiva de esta canción encuentra mayormente sus fundamentos en el universo tonal –y no en la modalidad, como otras canciones posteriores– haciendo

uso de sus recursos característicos (como dominantes secundarias, acorde de cuarta y sexta, entre otros) pero *descontextualizados* o usados “incorrectamente” respecto a su lógica funcional tradicional. Las conducciones contrapuntísticas de las voces son muy eficientes en la labor de sostener estructuralmente estas digresiones. El sector central –con sus acordes de séptima de dominante en relación de tercera– provoca cierta aprehensión de las sonoridades por sí mismas, en línea con criterios más impresionistas. La melodía vocal retoma los caracteres típicos observados en otras canciones de Castro: se basa principalmente en el grado conjunto, siendo la extensión vocal no muy extensa (Mi4-Fa5) y la colocación del texto, silábica.

En *Serranilla* [Fig.4] parece haber más influencia del estilo clásico: si bien dista bastante de poseer todas las características propias de la forma sonata hay varios comportamientos que fácilmente podrían asociarse a ella. Además, la textura provista –en *moto perpetuo*– es asimilable a una evocación del bajo de Alberti. El intervalo de cuarta/quinta –tanto en su calificación justa como aumentada/disminuida– es sin dudas uno de los elementos generadores de la obra.

La primera división morfológica se presenta claramente en la tonalidad principal (Sol mayor) y consta de una primera exposición melódica-vocal y un breve cierre pianístico que desemboca en los mencionados intervalos. En la mayor parte del segmento descrito está presente un pedal de tónica en la voz inferior.

Se sucede entonces una suerte de puente o transición en el que, superpuesto a los intervalos característicos, Castro coloca un giro melódico que juega a integrarse/des-integrarse con ellos, dando connotación de politonalidad sin llegar a serlo realmente, producto de las disonancias generadas.

A continuación, aparecen una serie de episodios de carácter modal que concluyen en una detención sobre el eje de Mi bemol. En los siguientes compases vuelven a retomarse elementos modales previos, intercalándose con combinaciones y secuencias más tonales. El modo dórico es el más recurrente. En este recorrido inestable –propio de un desarrollo– el compositor consigue alcanzar a la dominante de la dominante principal, permitiendo al piano realizar una falsa re-exposición en Re mayor.

Posteriormente sobrevendrá la auténtica recapitulación en la tonalidad principal (Sol mayor), sufriendo esta una gran expansión en la cual se trabajarán otras regiones tonales. Una cadencia deceptiva posibilitará ampliar más el desarrollo codal de la canción, donde Castro retomará elementos anteriores a modo de síntesis.

En *Serranilla* también aparecen elementos de la tonalidad despojados de su resolución o comportamiento habitual. El contenido fuera de lo tonal remite principalmente a los modos pentatónico, dórico, mixolidio y la escala por tonos. De nuevo, se conserva el estilo silábico típico del autor en la disposición cantada del texto y el ámbito vuelve a ser acotado. (Mi4-FA#5)

Por último, *El fin* [Fig.5] escrita sobre la tonalidad de Fa sostenido mayor también muestra afición por la continuidad rítmica, a excepción de un breve pasaje de carácter *recitativo* donde Castro decide detener la omnipresente subdivisión ternaria. Si bien se plantea dentro de la tonalidad, la utilización particular de los elementos nuevamente procura no dejarla en evidencia con claridad. La presencia profusa de notas auxiliares y la aparición de *acordes errantes* –es decir, sin relación de funcionalidad y sustentados por el movimiento contrapuntístico– o en disposiciones inusuales para el contexto llenan de complejidad a la obra haciendo imposible presentar en esta exposición todos esos aspectos detalladamente. De todos modos, señalaremos nuevamente el uso del color hexatónico y cierta preferencia por las sonoridades de séptima de dominante y, al igual que *Serranilla*, se trata de una canción relativamente extensa, a diferencia de otras compuestas en períodos posteriores.

› ***A modo de cierre***

Como reflexión preliminar, me atrevería a decir que en este período compositivo juvenil, José María Castro parece expresarse con mucha más cercanía a los procedimientos estructurales más tradicionales. Tiende a desarrollos más largos, intentando sostenerlos a través de un profuso trabajo motivico y de elaboración melódica. Aparecen elementos recurrentes –como la relación por tercera, el uso de la escala hexatónica como elemento de color y algunos segmentos de carácter modal– que señalarían sus nuevas exploraciones, aunque se vislumbra que su pensamiento en este momento parte más de una lógica tonal que –aun presentando elementos descontextualizados y recurrentes “interrupciones”– rige claramente la estructura global de estas canciones.

En síntesis, vemos un compositor que, formado con modelos, influencias y materiales de fines del siglo XIX, comienza su recorrido de búsqueda personal mediante la reutilización de estos desde otra perspectiva, aún sin cortar de cuajo su relación con las ideas rectoras y directrices tradicionales.

› Anexo: ejemplos musicales

Mosso

Voz

Piano

4

En la paz del re - ti - ro

Pno.

Figura 1. José María Castro. *Lied*, cp. 1-6.

Andantino Mosso.

¡Qué her - mo - sos es - tán los cie - los! ¡Qué bo -

Figura 2a. José María Castro. *Colores*, cp. 1-3. Manuscrito.

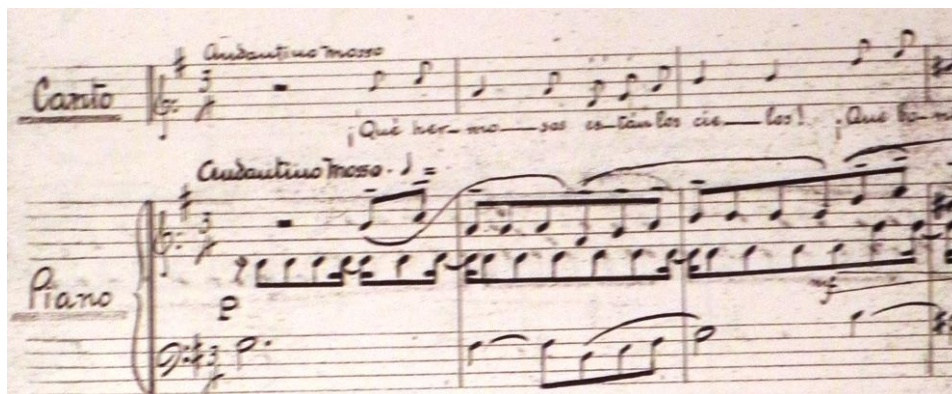


Figura 2b. José María Castro. *Balada matinal*, cp. 1-3. Manuscrito.

Printed musical score for voice and piano. The tempo is marked "Andantino mosso". The lyrics are: "No te pa-res jun-to, al bos - que, ni en las fres - cas en - ra - ma - das, hi - jas del a - rro - yo cla - ro que de la co - li - na ba - ja."

Figura 3. José María Castro. *Balada matinal*, cp. 23-30.

Canto

Piano

4

Pno.

7

Pno.

Mo - za tan fer -

mo - sa non vi en la fron - ter - ra, co - mo u - na va -

que - ra de la Fi - no - jo - sa.

sfz p

mf

cresc.

f

Figura 4. José María Castro. *Serranilla*, cp. 1-10.

Voz

Piano

Me vo - y, ma - dre

3

Pno.

es la ho - ra

5

Pno.

es la ho - ra cuan - do

Figura 5. José María Castro. El fin, cp. 1-6.

Bibliografía

- Ceñal, N. (1986). "José María Castro (1892-1964)". En Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 7, pp. 75-94, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina. [Fecha de consulta: 01-08-2019]. En línea: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=jose-maria-castro-1892-1964>
- Corrado, O. (2010). "Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930". En *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, cap. 6, pp. 175-223. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Martínez, P. (2017). "José María Castro: Tres Líricas para canto y piano", en *Actas de las Primeras Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. [Fecha de consulta: 01-08-2019]. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/schedConf/presentations>
- 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*. [Fecha de consulta: 01-08-2019]. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2018/schedConf/presentations>