

José María Castro: Tres Líricas para canto y piano

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

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: José María Castro – Líricas – Grupo Renovación – Garcilaso – Canto – Piano*

› **Resumen**

En esta exposición –enmarcada en el desarrollo de una tesis doctoral que toma como objeto de estudio la totalidad de la obra vocal de José María Castro– se aborda el análisis técnico-musical de las *Tres Líricas* para canto y piano, ciclo de canciones realizadas sobre versos de la *Égloga Primera* de Garcilaso de la Vega. Las presentes canciones –publicadas por Ricordi en 1940, esto es, durante el período en el que Castro era integrante y participaba asiduamente de las actividades del Grupo Renovación– forman parte de un momento valioso de su actividad creadora y, como estudio de caso, muestran facetas sustanciales tanto en sus afinidades estilísticas como en sus decisiones procedimentales compositivas.

› **Presentación**

La presente ponencia se encuentra en el marco una investigación mayor¹ que apunta a 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 corpus que decidí estudiar está conformado por algo más de treinta obras con acompañamiento de piano, además de cinco piezas vocales con acompañamiento orquestal, y 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 integrante y fundador del Grupo Renovación y lo proyecta en etapas posteriores.²

¹ Se trata de una tesis doctoral dirigida por Silvina Luz Mansilla y con Omar Corrado como Consejero de estudios, radicada en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Asimismo, esta exposición constituye un avance del análisis detallado de este ciclo provisto en el capítulo de libro: Martínez, Pablo Daniel, "Tres Líricas para canto y piano de José María Castro", en Corrado, Omar (comp). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. En prensa. Publicado por el IAE. FFyL. UBA, 2017. Colección "Saberes".

² La agrupación argentina de compositores denominada "Grupo Renovación" estuvo activa entre los años 1929 y 1944 y aunque entre sus integrantes existieran matices respecto a las decisiones o soluciones estéticas que empleaban en sus obras, se le suele atribuir la representatividad de la primera vanguardia musical de nuestro país.

Ahora bien, es oportuno señalar el estado de vacancia de la temática abordada: no solo en cuanto a la ausencia de estudios técnicos profundos de la música sino incluso respecto al de la propia figura de José María Castro, del cual solo aparecen brevísimas reseñas en diccionarios y textos de historia de la música argentina donde se tratan generalidades y prácticamente, no existe ningún análisis relativamente profundo de sus obras. Asimismo, gran parte de su catálogo permanece inédito, fuera del país y/o extraviado y no ha sido estudiado todavía “a conciencia” en el ámbito académico, ni puesto en valor en su ejecución en conciertos.

En las breves alusiones bibliográficas acerca de las características del lenguaje musical empleado en su obra, 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* –desde su factura– durante toda su trayectoria de creador. Sin embargo, una observación preliminar de su obra vocal –género que, como señalamos, atraviesa la integridad de su actividad creadora– permite problematizar esta idea y prever, mediante su estudio íntegro, la posibilidad de plantear una hipótesis superadora. Tengo la fuerte sospecha de que esa afirmación haya sido fruto de análisis superficiales que no se basaron en un seguimiento de su lenguaje y del proceso evolutivo con el cual el espectro estilístico de José María Castro fue variando a lo largo de los casi cincuenta años que implican su creación vocal. Por consiguiente, estoy convencido de que el objeto de estudio se revela, al menos, con una considerable mayor amplitud y complejidad.

Por otra parte, 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: Scott Messing (1988) señala que es imposible caracterizarlo como un estilo musical unificado y, por su parte, Gianfranco Vinay (1987), lo enmarca en una tendencia, corriente o movimiento que puede ser reconocido con posterioridad, por ausencia de un manifiesto común (Corrado, 2010: 175). De este modo, 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 un proyecto estético y la recepción de este en su contexto.³ Siendo el neoclasicismo también un fenómeno de re-lectura de elementos o autores del pasado, la realidad periférica de nuestro país hizo que un compositor como José María Castro accediese a él principalmente a través de las obras de compositores europeos contemporáneos de esta tendencia, renovando y modernizando su lenguaje y brindándole de ese modo, según Corrado, “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”. (2010:219)

³ En el capítulo 6 “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930” del libro antes citado, Corrado traza un breve estado de la cuestión en cuanto a la permeabilidad del término. Cfr. Corrado, 2010: 175-179.

Por consiguiente, aunque el rótulo de neoclásico fuera pertinente, sería necesario señalar a cuáles características o aspectos adhiere su estética y, desde qué lugar, cómo y por qué.

Antes de presentar algunos aspectos de las tres líricas –que fueron compuestas en 1940, es decir, durante el período en que José María formó parte del Grupo Renovación– conviene hacer un breve repaso del contexto en el que esta agrupación se formó y por qué su acción constituyó el ingreso de la primera modernidad en la música de Buenos Aires.

En las lecturas historiográficas de la música académica argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX es frecuente encontrar generalizaciones o reduccionismos tales como “Generación del Ochenta” y “Generación del Noventa” (Suárez Urtubey, 1995) e identificarlos, respectivamente desde lo compositivo, con la tendencia nacionalista y con la apertura universalista.

La denominada “Generación del Ochenta” gestó una gran producción musical en los comienzos del siglo XX, pero según Scarabino, esta producción “parece haber obedecido principalmente a actos deliberados de determinados individuos o círculos intelectuales”. (2000:14) Estos arrestos individuales no modificaron sustancialmente el devenir cultural de la época, pues no existía un impulso o una motivación profunda en la sociedad. La aparición de un nacionalismo musical con la raigambre y trascendencia de los europeos en un país como Argentina –de gran extensión, corta historia y población de raíces superficiales– resultaba prácticamente imposible. Sin embargo, y pese a su marcada diferencia de origen con los nacionalismos europeos, el concepto de “lo nacional” fue tomado por la clase aristocrática alrededor de la época del Centenario como bandera propia de identificación. Durante estos años se comenzaron a desarrollar una serie de reformas con el objetivo de “construir” algunos símbolos nacionales que proveyeran una identidad patriótica frente al avance de los usos, costumbres y pensamientos políticos traídos por la inmigración. (Cfr. Plesch, 1996)

Por su parte, la “Generación del Noventa” buscó su ubicación en las corrientes contemporáneas mediante el cultivo de la individualidad creadora, prescindiendo de tomas de posición a priori o de actos voluntarios o premeditados tendientes a crear o integrarse dentro de una escuela (es decir, con la necesaria exclusión de otras posibilidades estéticas). Esta promoción tuvo a su favor la mayor fluidez y velocidad de las comunicaciones, las cuales les brindaron la posibilidad de estar completamente al día respecto al conocimiento de las últimas creaciones musicales, actualizando y diversificando las características técnico-expresivas de un grupo de compositores, que ya de por sí, propiciaba la singularidad creadora y ciertas aspiraciones “universalistas”, sin desdeñar “lo nacional”, pero utilizándolo solamente como un elemento enriquecedor más, a diferencia de la generación anterior que tendía a colocarlo como aspecto fundante y preponderante. Esta generación –dentro de la cual podemos ubicar a José María Castro– pretendió intencionalmente alejarse de ciertos rasgos románticos que aún prevalecían en la anterior, proponiendo una mirada más apolínea y objetiva frente a la obra.

Durante esta época –a nivel mundial– comenzaron a proliferar agrupaciones o asociaciones destinadas a la difusión y promoción de la “nueva música”. Entre las primeras y más importantes, aparece la *International Society for Contemporary Music* fundada en Salzburgo en 1922; y es en este ámbito propicio, donde un puñado de compositores de la denominada “Generación del 90” realiza en Argentina la fundación de una agrupación similar en 1929: el Grupo Renovación. Aclarado brevemente el contexto donde Castro se formó y comenzó a desarrollarse, pasaré a continuación a trabajar algunos aspectos técnicos de las *Líricas*.

› ***Tres Líricas para canto y piano (1940)***

En este grupo de *Líricas*,⁴ Castro musicaliza versos libremente escogidos del texto de la *Égloga Primera* de Garcilaso de la Vega. La correspondencia para cada canción, con respecto a la numeración de los mismos en el texto original, es la siguiente:

Lírica I: vv. 131-132.

Lírica II: vv. 402-407.

Lírica III: vv. 408-421(fin del poema).

Desde lo formal, Garcilaso utilizó un esquema métrico que consta de versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante denominado “estancia”, generando estrofas de catorce versos siguiendo el modelo característico.⁵

Si bien la selección de los textos de las *Líricas* responde a una idea cronológica respecto al devenir del poema, no puede inferirse ninguna relación especial en cuanto a su elección, quedando ésta sujeta a la preferencia del compositor, ya sea por su sentido o su sonoridad.

En la primera canción, los versos utilizados (131-132)⁶ son endecasílabos y se corresponden con el quinto y sexto verso de la décima estrofa. Dada la lógica del esquema empleado por Garcilaso, no poseen ningún tipo de rima entre sí. En la realización musical, los versos se repiten dos veces.

En la segunda, los versos elegidos (402-407)⁷ se corresponden con los seis últimos de la penúltima estrofa del poema de Garcilaso, por lo que en la combinación de heptasílabos y endecasílabos aparece rima

⁴ Vale la pena señalar que José María Castro compuso un segundo ciclo de cinco líricas, en este caso sobre textos de la *Égloga Tercera* de Garcilaso de la Vega, para tenor y una pequeña formación orquestal en el año 1958.

⁵ Esquema de rima: A/B/C/B/A/C/c/d/d/E/E/F/e/F. Las letras mayúsculas representan los versos endecasílabos y las minúsculas, los heptasílabos.

⁶ “... ¿Cuál es el cuello que, como en cadena, de tus hermosos brazos anudaste?”.

⁷ “...busquemos otro llano, busquemos otros montes y otros ríos, otros valles floridos y sombríos, donde descanse y siempre - pueda verte ante los ojos míos, sin miedo y sobresalto de perderte?”.

consonante entre el segundo, tercero y quinto verso, y entre el cuarto y sexto de esta fragmentación. Merece mencionarse que a partir de este punto, el poema es musicalizado hasta su conclusión, ya que la tercera canción trabaja sobre el texto completo de la próxima y, a la sazón, última estrofa (408-421)⁸. De este modo y dada su continuidad, lo literario es percibido de manera mucho más clara que en la libre selección de líneas de la primera *Lírica*.

El texto es íntegramente respetado desde lo “formal-gramatical” (salvo por el empleo de la repetición), tanto en su ordenamiento como en sus palabras, salvo por dos pequeños detalles que se dan en la segunda canción: el “do descansar” original de Garcilaso es reemplazado por “donde descanse” y en la repetición completa de los versos, Castro decide confiar al piano el “canto de la melodía” correspondiente a los dos primeros y hacer comenzar a la voz a partir del tercer verso.

Vale aclarar que en esta etapa solamente trabajé detalles “gramaticales” o “externos” de la relación texto-música. Estoy pensando en cómo desarrollar alguna herramienta permeable para los aspectos semióticos y su modalidad para la comparación o clasificación de los distintos poemas puestos en música en la obra vocal de este compositor: esto está trayendo ciertas complicaciones porque la mayoría de los conceptos y teorías sostienen que la relación significativa entre música y texto se da de “uno en uno” o dicho de otra manera, las influencias o inferencias de un arte sobre otro tienen cierto carácter particular o inaugural, de acuerdo a la sinergia de sus componentes.

La voz cantada se mueve en las tres canciones en un ámbito bastante acotado (séptima mayor, octava y novena mayor, respectivamente). Son melodías en estilo silábico donde predomina el grado conjunto, sumado a algunos saltos de carácter armónico, es decir, en relación a la armonía provista por el piano. Son líneas completamente *cantabiles*: en ellas prolifera el diatonismo con la introducción esporádica de algunas alteraciones, pero no con un criterio cromático, sino con el interés de crear micro-universos modales generando, con la ayuda de la armonía soportante del piano, una suerte de *pan-modalidad* sucesiva y, a veces, simultánea.

En la audición de la primera canción resultan muy evidentes los “colores” generados por esta superposición y yuxtaposición. Estas sonoridades modales se ven realzadas por el uso de pedales, disposiciones acórdicas privilegiando los intervalos de cuartas, quintas y segundas, dentro de un esquema de bajos o fundamentales extremadamente estático.

Tratemos brevemente la segunda lírica. El acompañamiento es muy simple y se basa en una marcha acórdica de cuatro negras por compás en mano derecha, más los bajos en octavas. La melodía cantada, analizada separadamente del piano, utiliza la escala mayor o jónica de dos centros tonales: Mi y Do. Esta

⁸ “...Nunca pusieran fin al triste lloro - los pastores, ni fueran acabadas - las canciones que sólo el monte oía, si mirando las nubes coloradas, al tramontar del sol bordadas de oro, no vieran que era ya pasado el día. La sombra se veía- venir corriendo apriesa - ya por la falda espesa - del altísimo monte, y recordando - ambos como de sueño, y acabando - el fugitivo sol, de luz escaso, su ganado llevando, se fueron recogiendo paso a paso”.

decisión compositiva, podría hacernos conjeturar que Castro se auto impuso esa “limitación” –los desafíos de este tipo eran un recurso compositivo habitual de la corriente neoclásica– para la creación de una melodía “tonal” (jónica, de “teclas blancas”) en esos dos centros. Otorgada esa independencia a la voz, vuelve a reelaborar un trabajo modal profundo desde lo pianístico, aunque unido –lógicamente, dada la peculiaridad del material vocal– a sectores de características más tonales. Otra vez, aunque en este caso el ritmo armónico sea más activo, toda la obra parece cimentarse estructuralmente en función de una única nota pedal grave con pequeños desvíos.

Por cuestiones de espacio, no podemos detenernos en la tercera canción en detalle pero sí debemos señalar que nos reencontramos con yuxtaposición modal en gran escala, pequeños sectores de armonía cuartal, utilización profusa de pedales y bordones, siendo el criterio rector estructural el *contrapuntístico*, entendido esto en sentido amplio, es decir como sumatoria de partes o elementos individuales con lógicas independientes entre sí.

› **Conclusiones**

Podríamos señalar como corolario de lo expuesto que la complejidad del pensamiento musical-compositivo de José María Castro se da por sumatoria de elementos de diversa procedencia que interactúan, pero no siempre operando de manera conjunta y en sincronía, entre sí: criterios propios de la tonalidad, modos, elementos de desafío compositivo, sonoridades acórdicas contemporáneas, reelaboración motivica, trabajo textural por estratos, pedales, entre otros.

En síntesis, estamos en presencia de una música despojada, clara, serena –en apariencia, casi inocente– que llevada al campo del análisis presenta una gran complejidad debido al sinnúmero de variables que se relacionan recíprocamente al momento de su creación. Así, la vocación apolínea de Castro permite integrar los elementos de vanguardia de su época y presentarlos de una manera sutil y elegante –casi de incógnito– en un contexto musical sin fisuras, angulosidades, ni rispideces.

Bibliografía

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. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

Messing, S. (1988). *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London, UMI Research Press.

Plesch, M. (1996), "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". En *Revista Argentina de Musicología 1*, pp. 57-68. Asociación Argentina de Musicología.

Scarabino, G. (2000), *El Grupo Renovación*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Cuaderno de estudio núm. 3, Universidad Católica Argentina.

Suárez Urtubey, P. (1995), "La creación musical en la generación del 90". En *Historia general del arte en Argentina*, Vol. VII, pp. 54-140. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

Vinay, G. (1987), *Stravinsky neoclassico. L' invenzione della memoria nell'900 musicale*, Venecia, Marsilio.