

La creación desde el artificio: las “piezas desafío” y su dinámica compositiva en la canción de cámara de José María Castro

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

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: composición – canto – piano – José María Castro –pieza desafío – Grupo Renovación.*

» **Resumen**

La composición de “piezas desafío” fue un recurso utilizado para inducir la inventiva por los compositores argentinos vinculados con la modernidad musical provista por la llegada de la corriente neoclásica. De esta manera, estos músicos disparaban su creatividad mediante una o más limitaciones auto impuestas, favoreciendo la fantasía deductiva y, por otro lado, provocando cierta distancia emocional con el objeto, producto de esta relación casi lúdica en el acto creador.

En general –como primera instancia– suele asociarse este proceder compositivo a la realización de obras íntegramente en *teclas blancas* o *negras* pero es posible ensanchar conceptualmente estos ardidess restrictivos de la lógica constructiva a otros elementos musicales, así como también a un deliberado acotamiento del lenguaje armónico o bien, a ciertas decisiones “desacertadas” o “incómodas” desde lo práctico o funcional.

En esta ponencia, se presentan algunos estudios de caso dentro del repertorio de canciones de cámara de José María Castro que proporcionan un abanico de ejemplos de las diferentes posibilidades de encarar la gestación de una obra desde una decisión, condicionamiento u obstáculo auto infringido *a priori*.

» **Presentación**

Entrada la década del 20 del siglo pasado comienza a producirse un cisma en el ambiente musical de Buenos Aires que varios autores relacionan con una división generacional.¹ Asumiendo desde luego que se trata de un reduccionismo, ya que las actitudes creativas individuales poseen una vastedad y plasticidad difícil de ser enmarcada en compartimientos estancos de estas características, estaríamos sí en condiciones de afirmar que ya en los años previos al comienzo de la década del 30, los compositores más

¹ Cfr. Scarabino (1999), Plesch/Huseby (1999), Suárez Urtubey (1988) (1995), *et al.*

jóvenes y “modernos” comenzaron de manera explícita a mostrarse reacios a participar de la estética nacionalista y su costado expresivo posromántico,² encontrando como modelo actualizado de su escritura musical al neoclasicismo europeo –en sus amplias connotaciones y variables– como “puesta al día técnica y estética de su lenguaje” (Corrado, 2010: 175).

Este lenguaje les permitía alejarse de cierto ideario estético-ideológico que consideraban perimido y, a su vez, buscar otras modalidades para el abordaje del objeto artístico. En este sentido, encontraron en la serie de operaciones, recursos, técnicas y traducciones provistas por la corriente neoclásica, las herramientas para establecer una relación más objetiva y, en cierta medida distante, en el acto creador.

En relación a los aspectos musicales del neoclasicismo europeo posterior a la Primera Guerra que retomaron los músicos argentinos a partir de la década del 30, nos encontramos con una extensa enumeración provista por Omar Corrado en el capítulo sexto de su libro *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (2010:183-203). Estos elementos presentan una notable diversidad tanto en su lógica de empleo como en su procedencia; por ello –debido a la multiplicidad de rasgos comprendidos– es difícil encontrar una definición concisa y rigurosa para este fenómeno, en este caso, desde lo técnico musical. Una lista incompleta de ellos incluiría evocaciones más o menos fidedignas a formas del pasado y su fraseología, así como también su deformación generada por la lente neoclásica; irregularidades rítmicas, polimetrías, asimetrías y desplazamientos acentuales; homorritmias, movimientos perpetuos y *ostinati*; cierta predilección por el contrapunto y su lógica constructiva, y a su vez, como contrapartida, el empleo de texturas de coral,³ también, la utilización de la disonancia como recurso expresivo “de superficie”, la politonalidad, la modalidad y una escalística más amplia; el uso de citas, la referencia a músicas populares, así como otro tipo de recursos para desmarcarse de “lo romántico”, como la inclinación por los instrumentos de viento por sobre los de cuerda, la explotación del aspecto percusivo de determinadas técnicas y/o articulaciones y el uso de dinámicas planas y por terrazas.

› **Las “piezas desafío” y el repertorio de canciones de Castro**

El artificio que proponemos estudiar –las “piezas desafío”– si bien no constituye un aspecto técnico en sí, condiciona elementos o parámetros musicales de manera inevitable. En realidad, podríamos definirlo como un recurso para inducir la inventiva, por el cual los compositores disparaban su creatividad mediante una o más limitaciones auto impuestas, favoreciendo la fantasía deductiva y, por otro lado,

² Aclaro que me refiero tanto a aspectos de la línea “austro-germana” como de la “francesa”.

³ Probablemente adquiridas por emulación e influencia de obras paradigmáticas de Stravinsky, tales como *La historia de un soldado* o la *Sinfonía para instrumentos de viento* más que por los modelos heredados del coral bachiano.

provocando cierta distancia emocional con el objeto, producto de esta relación casi lúdica en el acto creador.

En general –como primera instancia– suele asociarse este proceder compositivo a la realización de obras íntegramente en *teclas blancas* o *negras* (lo que implica, desde luego, connotaciones escalísticas y/o modales).⁴ Sin embargo, desde mi punto de vista, es posible ensanchar conceptualmente estos ardides restrictivos de la lógica constructiva a otros elementos musicales, así como también a un deliberado acotamiento del lenguaje armónico o bien, a ciertas decisiones “desacertadas” o “incómodas” desde lo práctico o funcional en lo que respecta a la creación de una obra.

Los estudios de caso elegidos forman parte del repertorio de canciones de cámara de José María Castro compuestas en el período en que participaba activamente del Grupo Renovación (1929-1944), agrupación a la que se le suele atribuir la representación de la primera vanguardia musical de nuestro país. Debemos señalar que si bien este recurso compositivo es aplicado por otros compositores y forma parte de los procedimientos de época, nuestra hipótesis presume que, por afinidad estética, prendió de modo particular en Castro. Por ello, al permitirnos ensanchar la noción de “autolimitación” es probable que entremos en contacto con ciertos aspectos compositivos inherentes a su estilo personal. No obstante –y retomando en parte el mencionado reduccionismo de las generaciones enfrentadas estéticamente– la predisposición a trabajar con un “escollo” auto infringido jerarquiza la imaginación deductiva proponiendo un abordaje diferencial de la obra y, a su vez, aleja los “fantasmas subjetivistas” en pos de una mirada más objetiva, antirromántica y apolínea, en sintonía no solo con las características de varias obras ya analizadas de este autor, sino con lo propugnado en general por la estética neoclásica.

Para comenzar, tomaremos un caso paradigmático: la utilización solo de *teclas blancas* en *La luna se llama Lola* (1933) [Fig. 1], con texto de Francisco Vighi.

En el canto predomina el uso del grado conjunto, al cual se suman unos pocos saltos vinculados con la armonía soportante. Es notable la aparición del salto de séptima descendente, inversión del grado conjunto. La voz se mueve en un ámbito acotado de novena (Do4-Re5) y el criterio predominantemente silábico de musicalización de los versos y ciertas repeticiones insistentes sobre una misma nota le otorgan a algunos sectores un carácter declamatorio. La restricción elegida provoca la asociación modal directa al modo mixolidio de Sol, aunque en el sector central la sensación de reposo muta –transición, mediante– hacia el modo jónico de Do, que desde luego, contiene las mismas notas. El piano efectúa un acompañamiento con intervalos de cuartas y quintas, al modo de bordones u *ostinati*, que al carecer de tercera le brindan un aire rústico arcaico alejándose, de ese modo, de un típico acompañamiento de *lied*.

⁴ Piezas modélicas encontrarse pueden encontrarse en las colecciones *Les cinq doigts* (1921) de Igor Stravinsky o las *Unidici pezzi infantili*, op. 35 (1920), de Alfredo Casella.

La conclusión sobre la díada Re-La, sin su correspondiente tercera, le brinda una indeterminación interesante que pone en juego la experiencia tonal-modal del oyente.

Un desafío completamente diferente presenta *El sueño* (1931) con texto de Rafael Alberto Arrieta. En este caso, una altura fija –la nota Do#6– acompañará obstinadamente todo el desarrollo de la canción con un ritmo isócrono, iniciando y concluyendo la obra con esa única altura y en soledad. Esto provocará cierta percepción de circularidad, producto de la innegable interconexión establecida entre los extremos.

El sueño [Fig. 2] presenta una gran ambigüedad siendo los centros de reposo Sol y La. La extensión vocal vuelve a ser pequeña (Mi4-Re5) y en la melodía de estilo silábico también predomina el grado conjunto y algunos saltos no superiores a la cuarta justa. La obsesiva presencia del Do#6 no solo traerá complejidad a nivel modal sino también cierto juego de integración y des-integración de esa altura respecto a la armonía general, poniendo en relieve algunas disonancias en correlación con las frecuentadas en la época. La voluntad de utilizar acordes de séptima de sensible, superposición de funciones y cierta recurrencia a un material primigenio de los primeros compases, le otorga a la composición un aire etéreo –casi *impresionista*– de un gran estatismo.

Retomando el trabajo presentado en las *I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (Martínez, 2017),⁵ en la segunda canción del ciclo de *Tres líricas para canto y piano* (1940) sobre textos de la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega, se presenta una melodía vocal concebida sobre los modos jónicos de Mi y Do de manera sucesiva [Fig. 3]. Esto podría hacernos pensar en una suerte de “doble juego” de teclas blancas, siendo el acompañamiento provisto por el piano el que complejiza los colores y asociaciones modales, obrando con mayor libertad y no respetando la lógica que prima en la línea vocal. Por ello, es plausible conjeturar que la melodía cantada haya sido compuesta previamente con la limitación señalada.

A continuación pasaremos a ejemplos en los cuales el concepto será afrontado desde una perspectiva más amplia.

La Canción de las Alumnas del Colegio Secundario de Señoritas de la Universidad de La Plata (1939) [Fig. 4] con letra de Rafael Alberto Arrieta es un caso bastante particular. Esta canción –un himno escolar– fue escrita por Castro con la finalidad que señala su propio título, por lo que no debería tomarse en consideración a la par de las otras obras compuestas por pulsión interna. Sin embargo, y pese a su aparente sencillez –producto quizá de acotar el lenguaje al marco propuesto para su ejecución e interpretación– la pieza deja entrever ciertas decisiones de fondo que son recurrentes en su modo de pensar el proceso compositivo.

El registro vocal es adecuado para la mayoría de las voces femeninas y apenas supera la octava (Mib4-Fa5). La melodía ondulante mantiene las características expuestas en las otras canciones y los escasos

⁵ Martínez, Pablo Daniel (Artes Musicales): “José María Castro: Tres Líricas para canto y piano”.

saltos que aparecen son una consecuencia lógica del uso del arpeggio de la armonía base o de enlaces tonales tradicionales.

Desde lo armónico se observa una decidida vocación por la simpleza: Castro utiliza solamente las tres funciones tonales básicas (I-IV-V) con el agregado de la dominante secundaria del V grado. Lo más interesante respecto al planteo compositivo es la decisión manifiesta de no utilizar nunca el simple intercambio de *tónica-dominante* en el bajo –muy habitual y casi forzoso para este tipo de música– y establecer la factura de la pieza desde una mirada contrapuntística. Esto da lugar a numerosas inversiones en los acordes y a un tipo de escritura cercana por momentos al coral a cuatro voces.

La auto limitación brindada por el uso casi total de notas diatónicas va mucho más allá de los alcances funcionales de una composición motivada por un encargo; y si a ello sumamos la particular e “inadecuada” elección textural, nos encontramos frente a una pieza que contiene decisiones relativamente “incómodas” o “desacertadas”, en relación al contexto funcional previsto.

Por último, nos encontramos con otras obras *casi* completamente diatónicas –como *Yo digo sí y es que sí* [Fig. 5] o *Balada del amor que no se dijo* [Fig. 6], ambas pertenecientes a *Romances y Coplas* (1941) y con poesía de Luis Cané– donde también se emplea una única alteración y que mantienen una notable frugalidad armónica. Si bien el concepto de artificio se torna un poco discutible en estos casos –podría entenderse simplemente como cierta tendencia al *diatonismo*– estamos en presencia de una decisión estética que condiciona la cantidad de elementos en juego y presenta razonable cercanía con el procedimiento original de *música de teclas blancas*.

> **A modo de cierre**

Es difícil establecer si la influencia de este tipo de mecanismos obró como transformador de la estética de Castro o si su personalidad artística encontró cauce a través de ellos, generando así una modalidad expresiva en consonancia con su impronta personal y, a su vez, en sintonía con la época.

Lo que sí podemos notar es que el abordaje compositivo –tanto desde lo estético como desde lo técnico– tiene características particulares que merecen ser señaladas y que representan no solo el “juego de espejos” de las corrientes europeas del momento tal como lo propone Corrado, sino la expresión particular de un original compositor ubicado en la periferia.

Como cierre –y permitiéndome una reflexión tentativa más amplia y en función del trabajo de análisis técnico-estilístico sobre la obra vocal completa propuesto para mi tesis doctoral– podemos advertir que, si bien algunas composiciones mantienen una relación de lenguaje o de soluciones compositivas relativamente estrecha, no existe realmente –ya en este acotado grupo de canciones– esa homogeneidad

estilística que se le suele atribuir a José María Castro en la bibliografía existente, para toda su trayectoria de creador.

› **Anexo: ejemplos musicales**

Musical score for "La luna se llama Lola" by José María Castro. The score is in 2/4 time and marked "Mosso". It consists of two systems. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line has the lyrics: "La lu - na se lla - ma Lo - la y el sol se lla - ma Ma - nuel." The piano accompaniment is marked "mp" and features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with similar textures.

Musical score for "La luna se llama Lola" by José María Castro, marked "Lento" with a tempo of 120. The score is in 4/8 time and consists of two systems. The first system shows a vocal line (Canto) with a whole rest, indicating the singer is silent. The piano accompaniment (Piano) is marked "p" and features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with similar textures.

Figura 1. José María Castro, *La luna se llama Lola*, cp. 1-10.

Lentamente ♩ = 60

(♩ = ♩)

Canto

Tres ca - be - zas de o - ro y u - na

Piano

pp *m. izq.* *p* *mf*

6 don - de ha ne - va - do la lu - na.

Figura 2. José María Castro, *El Sueño*, cp. 1-9.

Calmo Mi M

Canto

... bus - que - mos o - tro lla - no, — bus - que - mos o - tros mon - tes y o - tros rí - os, — o - tros

Do M

va - lles flo - ri - dos y som - bri - os, — don - de des - can - se y siem - pre pue - da

Mi M

ver - te an - te los o - jos mi - os — sin mie - do — y so - bre - sal - to *rit.* de per - der - te?

Figura 3. José María Castro, *Lírica II*, transcripción de la melodía vocal.

Allegro ♩ = 120

Canto

En la ciu-dad cla-ra y se-re-na que a - lien-ta un mun-do es-pi-ri-

Piano

f *p*

5

tual, so - mos co - lo - nia de col - me - na, a - las y vo - ces de cris -

5

mf *p*

Figura 4. José María Castro, *Canción de las Alumnas del Colegio Secundario de Señoritas de la Universidad de La Plata*, cp.1-8.

Andantino

Canto

E - res mo-re - na mo -

Piano

p

Figura 5. José María Castro. *Yo digo sí y es que sí*, cp.1-5.

Lento ♩ = 60

Canto

Aun - que nun - ca te lo di - je

Piano

p

5

fuis - te mi sue - ño in - fan - til; de tan - to co - mo te, a -

Figura 6. José María Castro. *Balada del amor que no se dijo*, cp. 1-8.

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, pp. 175-223. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Martínez, P. (2017). "José María Castro: Tres Líricas para canto y piano". En *Actas de las Primeras Jornadas de Investigación del IAE*. En línea: eventosacademicos.filo.uba.ar (en prensa).
- Plesch, M., Huseby, G. (1999). "La música argentina en el siglo XX". En *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (dir. J.E. Burucúa), Vol. 2, pp. 175-193. Buenos Aires, Sudamericana.
- Scarabino, G. (1999). *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Educa. En línea: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/educa/grupo-renovacion-nueva-musica.pdf>> (Consulta: 12-04-18).
- Suárez Urtubey, P. (1988). "La creación musical". En *Historia general del arte en Argentina*, Vol. V, pp. 93-173. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Suárez Urtubey, P. (1995). "La creación musical en la generación del 90". En *Historia general del arte en Argentina*, Vol. VII, pp. 57-115. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.