

# *Las versiones orquestales de dos canciones de José María Castro. Procesos de reinvención sobre materiales originales*

MARTÍNEZ, Pablo Daniel / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” / Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” - [martinezpablod@hotmail.com](mailto:martinezpablod@hotmail.com)

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: música – obra vocal – José María Castro – orquestación*

## › **Resumen**

La producción vocal de José María Castro (1892-1964) cuenta en su segmento para canto y orquesta con solo dos obras que poseen la peculiaridad de haber sido concebidas para canto y piano para luego ser instrumentadas y transferidas, por su propio autor, a un orgánico orquestal. Estas obras son: la *Lírica* (1921), con poesía de Amado Nervo, y la canción *Nunca gimió en mis oídos* (1941), perteneciente al ciclo *Romances y coplas* compuesto sobre textos de Luis Cané.

La presente ponencia se ocupa —luego de un conciso análisis musical de dos obras pertenecientes a diferentes períodos de madurez compositiva— de las decisiones del compositor en torno a la traducción de un universo originalmente pianístico hacia una paleta orquestal, en general de reducidas dimensiones, mostrando así los criterios de instrumentación y/o reformulación de su propio material creativo.

## › **Presentación**

La obra vocal de José María Castro, compositor argentino que vivió entre 1892 y 1964, representa un segmento significativo de su producción total. Como señalé en un trabajo previo en estas jornadas (Martínez, 2021) —que describía mi tarea de edición crítica sobre este material y que, a su vez, confrontaba los catálogos anteriores con el corpus de obras disponibles, en su mayor parte inéditas— se puede aseverar que consta de unas veintisiete composiciones para canto y piano; algunas de ellas son en realidad ciclos que contienen más de una canción y seis obras —en general, de mayores proporciones— cuentan con acompañamiento orquestal.

Sin embargo, ambos grupos no se conciben como compartimientos estancos ya que hay un número de obras que disponen de ambas versiones. De esta manera, grandes obras orquestales con aparición de recursos

vocales como *La otra voz* (1953) —monodrama para voz hablada y veintiséis instrumentos—, las *Cinco líricas* (1958) —sobre textos de Garcilaso de la Vega— o *Con la patria adentro* (1964) —para tenor y orquesta, su última obra— poseen adaptaciones con acompañamiento de piano por una finalidad de orden práctico, es decir, para facilitar la preparación y el ensayo de la obra en su posterior ejecución con el orgánico para el cual fueron concebidas. Por el contrario, en *El libro de los sonetos* (1947) —ciclo de tres poemas musicalizados— no existe ninguna versión para canto y piano, desconociéndose si alguna vez la hubo o si el compositor trabajó directamente sobre la versión orquestal.

Por último, resta mencionar dentro del catálogo para voz y orquesta las dos canciones de las que se ocupa la presente ponencia. Estas obras son la *Lírica* (1921) con poesía de Amado Nervo y la canción *Nunca gimió en mis oídos (del Romance a Alicia Moyano)* (1941) perteneciente al ciclo *Romances y coplas* compuesto sobre textos de Luis Cané. Ambas inéditas, fueron originalmente concebidas para canto y piano para luego ser instrumentadas y transferidas, por su propio autor, a un orgánico orquestal.<sup>1</sup> De hecho, la *Lírica* compuesta en 1921 habría sido trasladada a la orquesta recién en 1929.<sup>2</sup> Por otra parte, de la canción *Nunca gimió en mis oídos* —fecha en 1941 y dentro de una carpeta presente en el archivo del compositor junto al resto de las obras que componen el ciclo *Romances y coplas*— se conserva una partitura orquestal autógrafa —sin fechado específico— con un sello del Archivo de la Editorial Argentina de Música. Asimismo, del material original para canto y piano se dispone solo de una partitura realizada por un copista profesional y no con el manuscrito de Castro. Esta canción es la única del ciclo *Romances y coplas* instrumentada para orquesta.

### › **Nunca gimió en mis oídos (del Romance a Alicia Moyano)**

Esta breve canción —cuya duración es cercana al minuto— presenta, luego de una introducción de dos compases en la tónica —Fa sostenido mayor—, una clara división formal en dos partes. Ambos segmentos están contruidos sobre los mismos dos versos —*Nunca gimió en mis oídos, un gemir más susurrado*— a lo que se suma una repetición del segundo, a modo de *Coda*.

La melodía vocal en arco mantiene ciertas características recurrentes en Castro. En este caso, presenta un recorrido ascendente a través de las notas del acorde de tónica para luego descender cromáticamente. El agregado de las alteraciones que sigue al segmento puramente diatónico amplía la paleta armónica y provoca tanto expansiones de regiones tonales —IV-bVII— como situaciones de intercambio modal —dórico-

---

<sup>1</sup> Agradezco a Gabriela Martínez, nieta del músico, por permitirme acceder a los manuscritos sobre los que he trabajado para esta ponencia.

<sup>2</sup> Esta fecha de orquestación, que aparece en el catálogo de Ceñal (1986), no se ha podido confirmar en la partitura autógrafa del compositor. Por otra parte, en el mencionado trabajo, se coloca erróneamente a las dos versiones de la misma composición como si se tratara de obras diferentes.

eólico-frigio—. Castro utiliza pedales de tónica durante gran parte de la obra con excepción de los segmentos cromáticos donde el ritmo armónico se acelera y la melodía iniciada por la *voz del tenor* de la trama pianística queda ocupándose del sustento armónico.

La textura propone un incesante devenir de corcheas habitualmente situadas en el registro medio y efectúa la compensación rítmica necesaria para generar ese motorismo [Figura 1].

Figura 1. Castro, José María. *Nunca gimió en mis oídos, para canto y piano.* (cc. 1-6)

El orgánico de su versión orquestal [Figura 2] presenta dos flautas, un oboe, dos clarinetes en si bemol, dos fagotes, dos cornos y una sección de cuerdas completa. El oboe se encarga de doblar la melodía cantada en los consecuentes de las frases, por lo que la decisión de disponer un solo instrumentista tiene mucha lógica con relación a la función asignada. No obstante, aunque Castro reserva ese timbre rigurosamente para esta tarea, decide darle espesor a la línea mediante el doblaje por parte de las violas.

La otra línea caracterizada que obtiene un tratamiento similar —en este caso, una *contramelodía*— es la anteriormente mencionada *voz de tenor* que hace su aparición cuando el pedal de tónica se ausenta. Aquí los timbres diferenciales son el fagot I y el corno I, que aparecen respectivamente en los antecedentes y los

consecuentes, respaldados nuevamente por la cuerda, esta vez en manos de los violonchelos. El accionar del corno II y el fagot 2 tienen más que ver con robustecer un enlace cadencial frigio cercano a la conclusión de la obra y dar espesor a la textura en el registro medio, aunque este último también participa de los pedales de tónica a distancia de octava con los contrabajos.

Score

### Nunca gimió en mis oídos

Música de José María Castro  
Poesía de Luis Cané

Andante ♩ = 76

Flauta 1/2

Oboe

Clarinete si 1/2

Fagot 1/2

Corno 1/2

Voz

Violín I

Violín II

Viola

Chelo

Contrabajo

Nun - ca gi - mió, en mis o - í - dos un ge-

Figura 2. Castro, José María. *Nunca gimió en mis oídos*. Canto y orquesta. (cc. 1-6)

Debemos señalar que, durante esta reversión orquestal, Castro no coloca refuerzos de octava —ni siquiera en el registro grave— y toda la instrumentación se mueve respetando las alturas propuestas para la versión pianística. En general, los violines I y II aparecen duplicados por las flautas y el *moto perpetuo* de corcheas —con excepción de los compases de la introducción y la *Coda*, donde está asumida solamente por las cuerdas— está asignado a los clarinetes y las violas.

Por último, debo señalar ciertas estrategias en cuanto a los valores de duración de algunas notas para suplir la ausencia del pedal de resonancia del piano y un preciosismo en las indicaciones técnicas para los instrumentistas de cuerda —producto del conocimiento empírico de José María Castro como virtuoso del violonchelo— en cuanto a golpes de arco, cuerda/s del instrumento involucrada/s, dobles cuerdas y *divisi*.

### › **Dios hará lo demás**

Con una duración de aproximadamente dos minutos y medio, esta canción responde en su lógica formal a la estructura del texto de Nervo. La pieza está compuesta en Fa sostenido menor con algunas incursiones al modo mayor paralelo, en ocasiones mediante el artificio de la tercera de picardía. Tomando como parámetro el comportamiento armónico, nos encontramos con dos secciones relativamente más estables en los extremos y un segmento central que —a la manera de los desarrollos de las sonatas— tiene un movimiento más errático desde el punto de vista axial y funcional. La tercera parte, al margen de una *Coda* construida a partir de una fragmentación melódica, posee un carácter reexpositivo.

Se trata de una pieza de fuerte cohesión motivica, en la que se hallan giros melódicos que anticipados en la trama pianística se reflejan posteriormente en la línea cantada; a su vez, es una composición enmarcada por los elementos de la *armonía de la práctica común* pero que, mediante su modalidad de empleo y en unión a una lógica más contrapuntística que armónica, generan un discurso no tan previsible y mucho más contemporáneo, en sincronía con el movimiento neoclásico vigente en esa época (Corrado, 2010; Scarabino, 1999).

La textura motórica parece poseer cierta herencia o evocación estilística de los modelos pre-clásicos o clavecinísticos.<sup>3</sup> En su modalidad particular de escritura, Castro se encarga de dejar expresado el movimiento de cada una de sus voces, ya que como señalo, su pensamiento está ligado a criterios contrapuntísticos. Esta concepción permite *contaminar* elegantemente la armonía, puesto que las líneas al seguir su propia lógica de movimiento proponen algunas notas ‘extrañas’ que colorean y promueven esta estética epocal, complejizando tanto la audición como el análisis.

---

<sup>3</sup> Aspectos similares pueden vislumbrarse en pasajes de las *Tres Líricas* (1940); (Martínez, 2019).

La melodía vocal, de estilo silábico y con muy pocos melismas, posee ciertas características comunes en el compositor: el ámbito reducido, el predominio del grado conjunto —y, en este caso, del intervalo de tercera—, la aparición de alteraciones en consonancia con el soporte armónico y la repetición de frases en sintonía con el texto.

La plantilla para la versión orquestal de *Dios hará lo demás* es la siguiente: una flauta, un oboe, dos clarinetes en si bemol, un fagot, un corno y la sección de cuerdas completa. Se trata de una orquesta, en este caso, aún más austera que para *Nunca gimió en mis oídos*.

El proceso de reinención orquestal de Castro para esta obra se habría consumado ocho años después de su composición en formato de cámara. Su escritura, si bien atiende a recuperar el espíritu de la realización pianística, utiliza numerosos artificios para desplegar una versión idiomáticamente apropiada para los instrumentos de la orquesta y sus modos de ejecución. Así, el planteo contrapuntístico por planos le permite colorear y resignificar la obra, desde los diferentes efectos sonoros y reforzar la lógica discursiva original. Además de la necesidad de disponer algunos bajos más profundos brindados por el contrabajo y ciertos pasajes en la octava superior en violines y flautas, Castro demuestra que el efecto pianístico encontrado en su primera versión necesita sumar algunas ‘correcciones’ para su feliz ejecución en la orquesta. Muchas de estas modificaciones tienen que ver con el reparto de frases entre instrumentos, la reinterpretación de una línea o la disposición de alguna armonía soportante que —emulando el pedal derecho del piano— evite una sonoridad seca. Nuevamente nos encontramos con una sección de cuerdas escrita con un nivel de detalle notable.

A continuación, se presentan algunos pasajes en su versión tanto pianística como orquestal para poder evaluar el grado de artesanía en la realización:

- La introducción (cc.1-2) fue orquestada utilizando a las maderas de una manera fragmentaria: ningún instrumento se hace cargo totalmente de cada una de las líneas a instrumentar. Este carácter polítmbrico le brinda una sonoridad particular, alejada de la monocromía propia del piano. También aparece dispuesto un refuerzo de violonchelo para la voz del fagot y unos nuevos *pizzicatti* en la cuerda acentuando la entrada al siguiente compás. [Figuras 3 y 4].

Allegretto mosso



Figura 3. Castro, José María. *Dios hará lo demás*. Canto y piano (cc. 1-2)

Score

# Dios hará lo demás

Música de José María Castro  
Poesía de Amado Nervo

Flauta

Oboe

Clar. en si b 1

Clar. en si b 2

Fagot

Corno

Voz

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

con sord.

pizz.

pizz.

arco

pizz.

Figura 4. Castro, José María. *Dios hará lo demás*. Canto y piano (cc. 1-3)

- Otro segmento de fuerte reinterpretación (cc.21-22) plantea la creación de una original textura polirrítmica entre maderas y cuerdas como reemplazo del pasaje envolvente de semicorcheas original. [Figuras 5 y 6].

The image shows a musical score for two parts: 'Voz' (Vocal) and 'Pno.' (Piano). The vocal part consists of two measures of whole rests. The piano part is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and features a complex, polyrhythmic texture. It begins with a melodic line in the right hand that is arched over two measures, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The texture is characterized by overlapping rhythmic patterns that create a sense of polyrhythm.

Figura 5. Castro, José María. *Dios hará lo demás*. Canto y piano (cc. 21-22)

The image displays a full orchestral score for measures 20-22. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Voice (Voz), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The score is in a key signature of three sharps. A blue arrow points to a specific melodic phrase in the Flute part at the beginning of measure 21. The woodwinds and strings play complex, rhythmic patterns, often using triplets and arpeggiated figures. The strings are marked 'arco' and 'espress.' (espressivo). The vocal part consists of two measures of whole rests.

Figura 6. Castro, José María. *Dios hará lo demás*. Canto y piano (cc. 20-22)

- En la recreación de un pasaje de cierta homogeneidad textural en lo pianístico (cc.32-34), Castro propone soluciones de orquestación diversas, tales como grupos realizando notas repetidas —algo así como *trémolos lentos* en semicorcheas— figuraciones similares en *batería* —es decir, alternando dos notas— y, en algunos compases, capas polirrítmicas. [Figuras 7 y 8].

The image displays a musical score for voice and piano. The top system, labeled 'Voz', shows a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The lyrics 'mi - no\_a - zul por don - de vas.' are written below the notes. A blue arrow points to a specific note in the vocal line. The bottom system, labeled 'Pno.', shows a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a complex texture with repeated notes and chords, characteristic of the 'trémolos lentos' mentioned in the text. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 32 and the second system starting at measure 33. The lyrics 'Tú, sin mi -' are written below the vocal line in the second system.

Figura 7. Castro, José María. *Dios hará lo demás*. Canto y piano (cc. 31-34)

The image shows a musical score for measures 32-34 of the piece 'Dios hará lo demás' by José María Castro. The score is for a full orchestra and voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 34. The instruments and parts included are:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. 1 (Clarinet 1)
- Cl. 2 (Clarinet 2)
- Fg. (Bassoon)
- Cor. (Cor Anglais)
- Voz (Voice)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabajo)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The voice part has lyrics: "vas. Tú, sin mi -". The score is marked with measure numbers 32, 33, and 34. The page number 11 is located in the top right corner of the score area.

Figura 8. Castro, José María. *Dios hará lo demás*. Canto y piano (cc. 32-34)

## › **A modo de cierre**

A través de estas páginas, se pudo cotejar dos obras orquestadas de períodos diferentes en la carrera compositiva de José María Castro. Es difícil efectuar comparaciones puesto que el alcance y complejidad de factura entre ellas difiere, entre otras cosas, debido a la extensión y a la modalidad de trabajo sobre el texto elegido.

Por ello, la realización orquestal de *Dios hará lo demás* presenta muchos más recursos y procesos de reinención que la equilibrada y bella instrumentación de *Nunca gimió en mis oídos*, que respeta la textura pianística original, más adecuada para un *tránsito directo* hacia un ensamble de mayores proporciones. Así, el desafío de instrumentar la primera es superior, ya que la virtuosa escritura pianística necesita ser reformulada creativamente para ser eficaz en la orquesta y, de algún modo, convertirse o reinventarse en una *nueva obra*.

Por último, es probable que la estética compositiva de José María Castro haya ido experimentando con el correr de los años cierta búsqueda de síntesis estilística, reflexión que excede el marco propuesto para este trabajo.

## Bibliografía

- CEÑAL, N. (1986). "José María Castro (1892-1964)". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, núm. 7, pp. 75-94.
- 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. (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.
- \_\_\_\_\_ (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/JIAE/IAE2021/paper/view/5683/3508> (consulta: 17-05-2024).
- SCARABINO, G. (1999). *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Educa.