

José María Castro
(Avellaneda, Pcia. Buenos Aires, 15-12-1892;
Buenos Aires, 2-08-1964)



por Ana María Mondolo

<http://www.musicaclasicaargentina.com/castrojm/>

Compositor, director de orquesta, violonchelista. Perteneció a una notable familia de músicos. Tanto su padre, Juan José, como sus hermanos menores, Luis Arnoldo, Juan José y Washington, cumplieron una destacada actividad.

José María Castro egresó del Conservatorio Santa Cecilia de Buenos Aires, con primer premio, medalla de oro, en 1907. Allí **estudió** violonchelo con José García Jacot (maestro de Pablo Casals) y Humberto Ferrari; armonía con Constantino Gaito; y composición con Eduardo Fornarini.

Como **intérprete** inició su actividad profesional en la orquesta del Teatro Colón (1913-1914). Pero su importante y fructífera carrera la desarrolló dentro del campo de la música de cámara y de la dirección orquestal. Integró el Cuarteto de la Sociedad Argentina de Música de Cámara (1914-1915), junto a León Fontova, Juan José Castro (violines), Anibal Canut (viola) y Constantino Gaito (piano). Entre 1916 y 1917 formó parte del Trío y del Cuarteto de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Allí compartió su tarea con Telmo Vela y Roque Citro (en violines; a este último le sucedió Fernando Criscuolo), Bruno Bandini (viola) y Juan José Castro (piano). En 1926, al fundar la Sociedad del Cuarteto, tuvo por compañeros a su hermano Juan José, Manuel Almirall (violines), Bruno Bandini (viola) y Francisco Amicarelli (piano). Dos años más tarde participó en la Orquesta de Cámara Renacimiento.



Manuel Almirall, Juan José Castro, Bruno Bandini y José María Castro en la Bristol de Mar del Plata (provincia de Buenos Aires).

Luego de debutar como **director** en 1930, al frente de la Orquesta de Cámara de la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.), pasó a ocupar el cargo titular de la Orquesta Filarmónica de la mencionada institución (1931-1948). Con este ensamble y en las temporadas que se sucedieron entre 1939 y 1942, dirigió cincuenta y nueve conciertos sinfónicos, en los cuales incluyó invariablemente la ejecución de una obra de autor argentino. En el citado organismo ya había ocupado el atril de violonchelo solista (1922-1927). De 1933 a 1953 fue director de la Banda Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Con ella realizó una importante labor cultural de difusión, transcribiendo para banda composiciones del repertorio universal, en audiciones en parques y

plazas, en escuelas, instituciones de cultura y fábricas de la capital argentina. A partir de 1930 dirigió los primeros conciertos sinfónicos que se transmitieron por Radio Splendid y otras emisoras de Buenos Aires (El Mundo y Excelsior). Lo propio hizo en el Teatro Colón, la Asociación Wagneriana y el SODRE de Montevideo (Uruguay).

Entre 1937 y 1943 efectuó dieciseis conciertos con la Orquesta Sinfónica de Rosario. La crítica comentó una de sus actuaciones en el Teatro Colón en los siguientes términos:

"Figura de cotizado prestigio, este maestro argentino supo acreditar nuevamente en esta oportunidad sus imponderables condiciones de verdadero músico e intérprete inteligente y serio" (Clarín, 23-06-1953).

Al margen de la extensa actividad como intérprete, fue **profesor** en el Conservatorio Santa Cecilia y en el Municipal Manuel de Falla.

Miembro **fundador** de la Academia Nacional de Bellas Artes (1936), compartió con Carlos López Buchardo la representación musical inicial de la institución.

Ya en 1929 había participado en una de las iniciativas que contribuyó a modificar, de una manera radical, el ámbito de la creación musical de su país. La creación del Grupo Renovación tuvo origen gracias a la labor que llevó a cabo junto a Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Gilardo Gilardi y su hermano, Juan José. A estos se unieron más tarde Luis Gianneo, Honorio Siccardi y otro de sus hermanos, Washington.

El Grupo Renovación marcó un hito dentro de la historia de la música argentina, pues cambió el rumbo planteado por el bloque numeroso y compacto de la generación nacida alrededor de 1880. Este grupo - que había centrado su actividad fundamental en torno de la Sociedad Nacional de Música y del Conservatorio Nacional - durante un cuarto de siglo condujo el movimiento musical en todos los campos. Estéticamente osciló entre las enseñanzas de la Schola Cantorum parisina, la impronta de Debussy, el elemento formal germánico, el influjo operístico italiano (Puccini principalmente). Técnicas que trataron de amalgamar con un nacionalismo ideológicamente fuerte, que alcanzó manifestaciones musicales de singular relevancia. Con el Grupo Renovación surgió una nueva tendencia. Una línea distinta que quiso oponerse, en cierta manera, a aquello con lo cual convivía y que había heredado. Integrada por los nacidos en la década del '90, fueron excelentes instrumentistas, directores de renombre, que encarnaron más el "hacer música" en vivo, que el enseñar o dirigir instituciones. No conformaban un grupo homogéneo como el anterior, ya que cada uno conservó una marcada individualidad. Fueron alumnos, excepto Ficher, de Fornarini. Tuvieron un mayor contacto con la realidad musical europea del momento y si para la generación que los precedió los modelos fueron Franck, Debussy, Puccini o Strauss, este grupo encontrará sus puntos de referencia en Stravinsky, Ravel, Honegger, Schoenberg y Bartok.

En 1947 José María Castro era el secretario general de la Liga de Compositores de la Argentina, entidad de corta existencia que estuvo integrada por Julián Bautista, Juan José Castro, Jacobo Ficher, **Roberto García Morillo**, Luis Gianneo, Alberto Ginastera, Guillermo Graetzer y Pia Sebastiani.

En cuanto a su labor **compositiva**, un extracto del artículo publicado por Aaron Copland - "Los compositores de Sud América" - en la revista *Modern Music* (1950), decía:

"La música de José María, prácticamente desconocida aquí, se adapta fácilmente a una de estas dos categorías: es, o neo-clásica, de una manera alegre y brillante, raro fenómeno en Sud-América, o bien neo-

romántica con un resplandor dulce - amargo enteramente personal del compositor. En cualquiera de los dos casos, la música que él escribe, enteramente sin afectación, frescamente simple y directa, refleja la impresión que él produce como persona. Castro debería ser mucho más conocido, no sólo en los Estados Unidos, sino también en su propio país".

La convicción de Copland, cuarenta años después, tiene plena vigencia. Castro sigue siendo ignorado por la mayoría del público y aún por muchos músicos. Esto en gran medida se debió a la idiosincracia del propio compositor. Su vida calma y concentrada en el trabajo, la falta de ambición de figurar, su carácter, han contribuido a desdibujar su trayectoria. En el campo de la música **escénica** dejó tres ballets y un monodrama para voz hablada y 26 instrumentos. *Georgia* (1937), ballet - pantomima en tres cuadros, se basa en un tema de Eduardo Mallea. El argumento se desenvuelve en dos planos, uno externo - la escuela, la boda, la alegría y el dolor de los aldeanos -, el otro es el mundo extraño que rodea el alma de Georgia, ausente de la realidad, viviendo en su propio ensueño. Comenta Leopoldo Hurtado a raíz de su estreno:

"Castro ha sabido hallar una atmósfera tonal propia para cada uno de los cuadros, y ha escogido inteligentemente sus medios para ajustarlos a los tres momentos de la vida de Georgia que el poema describe: la infancia, la adolescencia - con la boda - y el final de esta mujer extraña, que sale una vez más de la vida, y ahora para siempre, en el momento en que va a penetrar definitivamente en esa temible realidad que ha soslayado durante tantos años. Comienza el ballet con un preludio, trozo vivaz y ágil, construido con el simple dibujo melódico de un intervalo que se repite constantemente, entrecortado por acentos rítmicos sincopados. No hay aquí, como en casi todos los momentos puramente coreográficos de la partitura, frase melódica que sea de alguna extensión. El compositor ha preferido buscar una base rítmica sobre elementos armónicos, en tiempos y colocación constantemente variados. En este primer cuadro, Castro elude las sonoridades fuertes, los tonos violentos. Crea así una partitura de colores tenues, algo como una acuarela musical, en la cual se destacan los dos elementos principales de la obra: el fondo de pura danza y los episodios de la entrada de Georgia, abstraída en el ensueño de sus estampas infantiles [...]. El segundo cuadro muestra un cambio en el tono espiritual y formal de la música. Aquí la parte rítmica - danzante - está balanceada por el elemento más reflexivo y patético que emana de la madurez femenina de Georgia. Los colores de la orquesta están más acentuados. La segunda visión de la novia, su extraño alejamiento del lugar de la fiesta, y su regreso, no del todo repuesta de su excursión al país del ensueño, están tratados con mayor riqueza de colorido y profundidad en la línea melódica. Esta es, nos parece, la parte más lograda de la partitura. Por último, en el tercer cuadro, predominan los colores oscuros. Sombrias notas pedales surgen de las profundidades del foso y armonizan en forma cruda y disonante con los cobres [...]. Aquí el elemento rítmico está sobrepujado por el drama [...]. Hay encuentros y fricciones de timbres desapacibles, y en esta atmósfera nocturna y turbia se desenvuelve la danza del temor a la muerte; sobre esta nota de angustia, subrayada por una instrumentación voluntariamente áspera, se cierra el telón. Castro ha construido una partitura flexible, finamente dibujada. Todo está realizado con una gran economía de medios [...]. El detalle está cuidado con extrema minucia,

y en ningún momento recurre Castro a recursos de teatralidad fácil"
(Sur, junio 1939).

De esta obra surgen dos Suites orquestales.

El sueño de la botella (1948), ballet en cinco cuadros sobre un tema de Luis Cané, fue estrenado en el Teatro Argentino de La Plata (aún no se ha podido precisar la fecha). La Suite para orquesta extraída del ballet y la versión para dos pianos constan de los siguientes números: Baile en el cafetín; Vals; Blue; Mazurka; Polca y Galop.

El último ballet, *Falarka* (1951) - en cuatro cuadros, sobre un tema de Jorge de Obieta - es la obra más representativa del género. De él existe una Suite orquestal. El cronista de *Clarín* se refiere al título y aclara:

"Sólo diremos que su nombre - ligeramente matizado por un color oriental - se concreta a una sinopsis del problema que presenta, de corte eminentemente psicoanalítico. Falarka, ni es un personaje de la obra, ni trasunta una intención predeterminada; simplemente es una palabra con sentido y caracteres mágicos, que por su asonancia de colorido misterioso conecta al público una sensación de extraño suspenso. Pudiera ser una fuerza como un encantamiento, el programa no lo especifica" (18-11-1951).

Por su parte, Oscar Uboldi en *Buenos Aires Musical* comenta el estreno:

"El interés de la velada lo constituyó, sin lugar a dudas, la primera audición de una partitura que por sobrados motivos puede considerarse un acontecimiento. Dentro de la gran línea moderna de utilización instrumental, pero con la factura de una obra clásica, la música de Falarka contiene en sí material de reflexión. Con medida, originalidad y un espíritu alejado de cuanto ismo pueda imaginarse, José María Castro ha escrito una obra que solicita igualmente la atención de sentimiento y pensamiento. Los cuatro tiempos de la obra constituyen otros tantos elementos de sorpresa e indagación. Los tiempos se suceden sin que las sonoridades obliguen a un reconocimiento especial y el efecto de suite se realiza naturalmente, por el acertado trabajo orquestal que en forma de concertino para quince instrumentos, logra momentos de una fuerza y una sonoridad no relacionable con el reducido grupo ejecutante. La utilización del piano en forma percusional e integrando la pequeña orquesta a lo largo de toda la partitura, agrega un matiz rítmico de originalísimo efecto. La organización del material sonoro así como la selección de los instrumentos acusa en esta obra un formalismo atento pero no subyugado, un renovamiento de ciertas formas que señala su mantenimiento ideal, pero también una concreción sintáctica que ofrece, abundantemente, valores y efectos de novedosa solución. [...] El planteamiento sonoro, independiente de la acción coreográfica, a la que no ilustra o comenta, sino que acompaña en su medida tiempo, propone un dinamismo transparente netamente armónico, sin recurrencias melódicas que dan a la obra un tono de contextura clásica que la asemeja a los conciertos brandenbúrgueses" (15-11-1951).

El monodrama *La otra voz* (1953) en un acto y cinco escenas para voz hablada y veintiseis instrumentos, con libreto del español Jorge de Obieta, fue estrenado en el Teatro Colón (1954) por la actriz Ana Lasalle, con dirección del autor [ver argumento]. Comprobamos en casi todas estas composiciones lo que fue una constante en la producción de Castro: la predilección por

grupos instrumentales de cámara, una preocupación tímbrica de color, más que de densidad sonora. Y podríamos ir marcando también un control del parámetro formal: en *Falarka*, introduce un tema con variaciones en la parte central del ballet.

El *Concerto grosso* [para escuchar] (1932) es la primera de las obras **orquestales** del catálogo. Es una de las composiciones más conocidas, y once años después de su presentación porteña Juan José Castro la dirigió en Santiago de Chile (1944), donde la había hecho conocer Víctor Tevah en 1939. Pablo Garrido, cronista del periódico *La Segunda*, comentó su ejecución:

"Un Concierto Grosso de José María Castro [...] nos informó ampliamente de la capacidad del compositor trasandino. Su compenetración de espíritu y formas antiguas le han brindado material para una partitura de ambiente neo-clasicista harto sustanciosa, sin caer en ciertos trucos o habilidades muy acariciadas por los seguidores de su preconizador Paul Hindemith. Obra bien organizada, original y de rico material musical, deleitó al auditorio desde el primer instante" (23-05-1944).

Las seis partes responden sin duda a la filiación denominada "neo - clásica", o tal vez con más propiedad "neo - barroca". El "Allegro" inicial, basado en dos células, tiene la exposición del tema y su característica repetición en dominante. La textura es homorrítmica, con preeminencia interválica de la nota repetida y el intervalo de segunda. La frase del "Aria", de seis compases, divididos en dos semifrases de tres, está formada por una serie de sonidos por grado conjunto en el ámbito de una sexta con una disposición ondulante, conformando un expresivo tema en re menor, generador del trozo, aquí en trama contrapuntística. La "Scena" es un esquema ternario (A - B - A), sobre un tema con notas repetidas, segundas y saltos de cuarta, presentado con variantes en su posterior aparición. El cuarto movimiento "Coral", muy breve, está construido sobre siete sonidos en el ámbito de una segunda menor, elaborado con acompañamientos rítmicos variados. La "Pastorale" se desenvuelve con dos elementos desarrollados contrapuntísticamente, con forma ternaria. El "Finale" vuelve a la célula rítmica de cuatro semicorcheas, sobre dos motivos en base a sonidos repetidos e intervalo de sexta. La textura prevalente contrapuntística continúa con una exposición fugada que sintetiza los intervalos utilizados en la obra y el retorno a los dos grupos temáticos iniciales.

El *Concierto para orquesta* (1944), fue comentado en *Clarín*:

"Siguiendo la modalidad neoclásica señalada por sus obras anteriores, este 'Concierto' acusa una madurez intelectual que coloca al autor en su verdadera posición de maestro. Perfectamente concebido, de acuerdo con las formas desarrolla un discurso rico en ideas y sustancioso en expresiones de carácter evocativo, la cual, sumada la orquestación medida y diversa, nos pone en contacto con una de las obras más importantes de la música sinfónica argentina" (23-03-1953).

Escrito para el instrumental tradicional, su primer movimiento "Allegro moderato" ofrece el tema con intervalos que se van ampliando. Este inciso inicial será trabajado después por aumentación. El segundo movimiento, "Coral con variaciones", desarrolla el tema en siete variaciones y una coda en la que vuelve a la presentación inicial con modificaciones. Es interesante el instrumental que va utilizando en las distintas partes: primera variación, orquesta; segunda variación: dos fagotes, dos trompetas, cuatro trompas,

violonchelos y contrabajos; tercera variación: dos flautas, una trompa, violonchelos y contrabajos; cuarta variación: violines primeros y segundos; quinta, sexta y séptima variación: orquesta (la última a manera de toccata). El tercer movimiento es un "Allegro" con la característica rítmica de fondo en semicorcheas, sobre tres elementos melódicos básicos.

Las *Tres Pastorales*, de 1945, están dedicadas a la Orquesta Juvenil Argentina, que dirigía Luis Gianneo. Sobre esta obra Rodolfo Arizaga publicó en *Buenos Aires Musical* (1-09-1948)

"El neoclasicismo de Hindemith difiere radicalmente en sus orígenes al neoclasicismo latino, por llamar así al cultivado por Manuel de Falla [...]. El compositor alemán encuentra refugio en los clásicos de su tierra, anteriores y contemporáneos a Bach, habiéndose especializado en aquellos músicos que durante el medioevo alcanzaron mayor jerarquía. En cambio [Falla] [...] halla en los primitivos músicos españoles y en Scarlatti [...] el motivo eje de su orientación. José María Castro pertenece a este último sector. Es un neoclásico latino por excelencia y ello contribuye especialmente a darle a su obra una espiritualidad mucho más ágil y liviana, exenta de peso, que contrasta con fuerte evidencia de aquella otra modalidad más severa y de mayor volumen. Sus Tres Pastorales para orquesta acusan estos caracteres, los que se perciben al primer contacto que se establece con ellas. En toda la obra de Castro encontramos sin alteración ese rumbo firmemente delineado".

La *Suite de cinco piezas* (1948), toma trozos de las *Diez piezas breves para piano* (1932): "Estudio", "La fuente", "Canción de cuna", "Danza" y "Campanas". En el *Tema coral con variaciones* (1952) vuelve a las formas barrocas y las *Diez improvisaciones breves* (1957) corresponden a la versión orquestal del original pianístico. El *Preludio, Tema con variaciones y Final*, en la misma línea estética, fue encargado por la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional en 1959 y estrenado al año siguiente por André Vandernoot. En su primera audición el crítico de *Clarín* escribió:

"Escuchando su Preludio, tema con variaciones y final, obra de reciente data [...] constatamos un categórico avance en la evolución de su estilo, lo que revela una profunda convicción que es, en suma, su mejor virtud. Obra de gran aliento es ésta a través de la cual su autor expone un denso material ingeniosamente elaborado, que lo muestra más comunicativo que nunca pero siempre fiel a la vena lírica que identifica su estilo. De vastas proporciones, la novedad que motiva esta nota acusa un homogéneo equilibrio formal que configura un cuerpo bien estructurado, macizo y elocuente. En el Tema con variaciones, forma bien cara al temperamento de Castro, que tan buenos resultados le diera a lo largo de su carrera, penetra con agudeza ciertas tonalidades dramáticas que imprimen a la obra en general un aspecto severo de positivo efecto" (agosto, 1960).

Su última obra orquestal es la *Sinfonía de Buenos Aires*, concluída en Londres, en 1963, y estrenada en la Argentina por Washington Castro, en 1966. El crítico de *La Prensa* dijo:

"Se trata de un trabajo de extensas proporciones - llega a los cuarenta minutos de duración - que utiliza la orquesta sinfónica completa. Responde a la estructura normal de este tipo de composiciones y contiene cuatro movimientos [...] en los que emplea el lenguaje

armónico, rítmico y orquestal que respeta la tradición del género. Puede afirmarse que probablemente el tercer número de la sinfonía resulte el de mayor definición dentro del estilo del músico. [...] El sentimiento de coral que surge de entre las líneas del tiempo conclusivo, de trazo sereno, eleva su tensión hacia el cierre de la obra con frases que recuerdan lejanamente el procedimiento que Mussorgsky usa en su apoteosis de 'La gran puerta de Kiev'" (27-06-1966).

Ocho obras para **solista y orquesta** marcan una predilección, que se acentúa en algunos casos por la búsqueda de un conjunto instrumental de cámara. El *Concierto* para piano y orquesta tiene dos versiones, la primera de 1941, la segunda de 1955. Para voz y orquesta *Lírica* (1929), con poesía de Amado Nervo, cuyo original para canto y piano es de 1921. *El libro de los sonetos* (1947), con textos de Conrado Nalé Roxlo, Leónidas Barletta y María Granata, consta de tres partes: "El ángel desvalido", "Soneto XI" y "La sirena". Escrita en 1947, no ha sido aún estrenada. Las *Cinco líricas*, con original para canto y piano del mismo año (1958), están basadas en la tercer Egloga de Garcilaso de la Vega. *Con la patria adentro* (1964) es la última obra de Castro, escrita pocos meses antes de su fallecimiento, para tenor solista y orquesta sobre sonetos de Gustavo García Saraví. Fue estrenada por Marcos Cubas, bajo la dirección de su hermano Washington (1965). Para sus contemporáneos

"Es sin duda una de las más nobles e inspiradas páginas que ha dejado el artista desaparecido, imponiéndose por su acento expresivo y espontáneo, de intenso poder de sugestión, y que se complace en la nota lírica y evocadora, respondiendo siempre a su bien conocida línea estética neoclásica. A pesar de la índole de los versos, el lenguaje se mantiene dentro de un ambiente sonoro de carácter general, sin acusar mayores influencias de orden nacionalista o folklorizante, con excepción del último, que adopta el ritmo de un tango. Tal vez su movimiento, excesivamente pausado, y la falta de contrastes marcados, conspira algo contra el éxito de esta inspirada partitura, que constituye innegablemente un aporte de mucho valor a nuestra música culta" (La Nación, 28-08-1965).

El *Preludio y Toccata* lo compuso en 1949. Su primer número, para cuerdas, tiene un lenguaje contrapuntístico que se manifiesta con profunda intensidad, en base a saltos de tercera y sexta y síncopas. Es muy breve (setenta y cinco compases), y hacia la mitad y sobre todo en el final, preanuncia el segundo elemento que caracterizará a la Toccata, la serie de cinco notas por grado conjunto en blancas. No podemos hablar aquí de temas propiamente dichos, cerrados, porque las líneas melódicas son continuas y, si quisiéramos establecer filiaciones, se aproximan a un lenguaje bartokiano. La Toccata está escrita para cuarteto de cuerdas solista y orquesta de cuerdas. Los dos diseños temáticos, uno dinámico y el otro muy expresivo, aparecen el primero en la orquesta y el segundo en el cuarteto solista, cantando las cuatro voces de tónica a dominante. Las dos melodías se superponen luego en la orquesta y el compositor utiliza los recursos de la técnica contrapuntística para construir la obra que termina con la disposición inicial del segundo elemento, esta vez de un cuarto grado a un primero, sobre pedal de tónica. En *Crítica* se comentó una ejecución seis años posterior a su estreno, dirigida por Juan José Castro:

"[...] es un ejemplo típico de la posición estética del autor. Su estilo declarado es el que se denomina con la vaga palabra de

'neoclasicismo'. Esto supone claridad en la exposición, nitidez en la textura contrapuntística y un decidido lenguaje tonal, todo ello integrando una forma de vivo carácter barroco. El Preludio tiene un acento dramático y fuertemente expresivo. La Toccata es más rigurosa y objetiva. Toda la obra es un triunfo de inteligencia y sabiduría. Sin embargo, su filiación con estilos pretéritos es más formal que auténtica, porque gran parte de su objetivo se asienta en la variedad de timbres, en la diversidad de color y en la riqueza de sugerencias armónicas; tres elementos muy alejados del espíritu barroco y muy cercanos de la música de nuestro tiempo. Su material melódico es severo y refinado, pero menos original que el tratamiento de que es objeto. Alguien dijo alguna vez que hay pintores con paleta limpia y con paleta sucia. José María Castro es un músico con orquesta limpia" (14-04-1956).

Las dos obras restantes, son típicas por la elección instrumental: *Concierto para violonchelo y 17 instrumentos* (1946); *Concierto para violín y 18 instrumentos* (1953). El primero consta de tres movimientos: Allegro, Tema con variazioni y Allegro. Fue estrenado en 1949. El instrumental está formado con maderas por dos y flautín, dos trompas, una trompeta, timbal y tambor (con indicación de un solo instrumentista), tres celos y dos contrabajos. La orquesta es transparente, y el número concluye con el "moto perpetuo" característico en semicorcheas y la célula inicial. Como segunda parte del Concierto encontramos nuevamente un Tema con variaciones. Lo exponen maderas y metales alternadamente, con un acompañamiento muy liviano. El Allegro final lo inicia el celo solista con trompas. En cuanto al *Concierto para violín y 18 instrumentos* se divide en tres movimientos: Allegro - Lento - Allegro. El grupo instrumental lo constituyen maderas por dos, dos trompas, dos trompetas, timbal, tres violonchelos y dos contrabajos. Fue encargado por la Asociación Amigos de la Música. El "Allegro" se inicia con una breve introducción y el tema a cargo del solista. Este motivo y el salto de quinta son fundamentales en el movimiento, lo mismo que el desarrollo melódico por segundas. En el "Lento" se hace más evidente el juego contrapuntístico, mientras que el "Allegro" final semeja casi un "tempo di giga" con pasajes virtuosísticos del solista. Los elementos melódicos proceden por segundas y simultáneamente en intervalos compuestos de séptima y novena, lo que le da una particular sonoridad. En ocasión de una ejecución bastante reciente - se estrenó en 1954 - el crítico de *La Nación* escribió:

[...] figuró José María Castro, valor indudable de la música argentina, con su Concierto para violín y dieciocho instrumentos, que desde hacía mucho - lo estrenó Ljerko Spiller - no era escuchado entre nosotros. Este concierto constituye una expresión muy fiel, sumamente ilustrativa del arte de José María Castro. Como suyo que es, muestra una filiación neoclásica muy definida, particularidad que es una constante en este compositor. Con sus tres movimientos bien equilibrados constituye un exponente concreto de claridad conceptual, de bien entendido rigor y de no común maestría. Con el solista, que tiene lógicamente parte preponderante y en buena medida ardua, dialoga jugosamente un conjunto en el que se han unido cuerdas graves (violonchelos y contrabajos), vientos y timbales. Las combinaciones sonoras son múltiples e invariablemente ingeniosas, siempre tienen razón de ser en sus peculiaridades muy propias, las ideas surgen con fluencia y son invariablemente atrayentes. Profundizando en el contenido, se encuentra un toque pudoroso de emoción, cosa no demasiado frecuente en la producción de este

compositor, que en modo alguno entraña concesión de hecho incompatible con sus firmes principios estéticos. Las proporciones se muestran armoniosas. En suma, una obra realmente valiosa, a la que no habría derecho a dejar sumida en el silencio" (4-09-1988).

En el repertorio de **cámara**, al margen de las primeras obras, se destacan la Sonata para violonchelo y piano (1933) en sus tres movimientos: "Allegro moderato", "Andante lento" y "Tempo di giga". Y cinco años más tarde la Sonata para dos violonchelos. Sus números: "Allegro", "Andante", "Tema con variazioni". Aquí se manifiesta nuevamente la manera "transparente" de Castro, despojada de acumulaciones inútiles. La elección del instrumental le da ya esa posibilidad, pero él la elabora en plenitud con muchos pasajes a dos voces puras y recursos contrapuntísticos.

El Cuarteto en Do (1943), fue estrenado dos años después por el Cuarteto Pessina, en una serie de conciertos auspiciados por la Editorial Argentina de Música. Dentro de esa serie de audiciones se ejecutaron en primera audición seis cuartetos escritos casi simultáneamente, de Jacobo Ficher, Luis Gianneo, Gilardo Gilardi, José María, Juan José y Washington Castro. Las seis obras merecieron un interesante artículo de Leopoldo Hurtado. Sobre la de José María Castro dijo:

"Nuevamente nos encontramos aquí con una obra de música de cámara de extraordinario valor. Ante todo es eso, música de cámara, de cuarteto, en la plena acepción de la palabra. Hay en él una emoción contenida, una inspiración elevada, que se expresa por medio de una escritura limpia, diáfana, siempre fluida, tanto en su faz melódica como contrapuntística. Comienza su primer tiempo con un tema brioso, expuesto por los violines en unísono, que contrasta con la dulzura melódica del segundo tema. Estos temas, de tan limpio perfil, están trabajados a continuación con perfecta adecuación instrumental, con independencia de las voces y con suma lógica en los encadenamientos armónicos. Todo está calculado y medido para no ir más allá del efecto deseado. No hay un solo detalle que revele afán de efectismo o de insinceridad y la sobriedad de los elementos empleados es notable, así como la libertad de forma con que están desenvueltos. El segundo tiempo es un 'Coral con variaciones'. Es una página bellísima, una de las más logradas de toda la serie [se refiere, sin duda, a la serie de seis obras que analiza]. Los enormes problemas de construcción de este tiempo están resueltos con mano maestra. Un mismo tono poético, un alto sentido espiritual une los diversos episodios de este tiempo, por encima de su diversidad formal. Los fragmentos del Coral se suceden con suma felicidad de contrastes, en líneas diáfanos, con tonalidades traslúcidas de acuarela. Los cuatro instrumentos se mueven en función de una idea poético - religiosa que está expuesta con rigurosa lógica, tanto en las progresiones armónicas como en los pasajes de estructura polifónica. En su tersa eufonía no cabe nada que no responda al propósito de una elevada expresión poética. Y no es el menor mérito de esta página el estar lograda con una notable economía de medios, sin ninguna retórica o locuacidad excesiva; por el contrario, circumscribida a una voluntaria sobriedad en la expresión. El tercer tiempo se inicia con un tema sincopado y vivaz, sobre un froté de la cuerda. Contrasta agradablemente este tema con el que le sigue, muy cantabile, de forma regular, dibujado en cromáticas que le dan una gran suavidad de contorno. Con estos dos elementos, sometidos a continuas variantes, está formado este tiempo, que exhibe una absoluta regularidad de forma. Los episodios se

suceden con simetría, cada uno con su fisonomía propia; todo aquí es gracioso y espiritual, hasta la inesperada coda y cadencia finales, que cierran una de las más bellas e inspiradas obras de este compositor" (abril, 1946).

Dos Cuartetos de cuerdas (1943 y 1947), Tres estudios (1946), Tres piezas (1947) y la Suite del ballet *El sueño de la botella*, separan estas obras del Cuarteto Nro.3 (en Do) de 1956. Este consta de tres partes: "Preludio", "Canción con variaciones" y "Final". Vuelven a aparecer ciertas constantes: el tema variado (8 variaciones), una linealidad absoluta en sus números, de escritura depurada, las cadencias con resabios modales, los ritmos repetitivos en el Allegro final.

La *Sonata poética* para violín y piano (1957) es la última obra de cámara. El tema del primer movimiento lo exponen el celo y el piano en octavas con un acompañamiento muy liviano en región media y aguda, de lo que resulta una típica textura a tres voces. Un ritmo en tresillos y acordes forma el elemento de oposición; concluye con otra característica: la cadencia plagal. Un "Aria", como segunda parte, pone la nota expresiva con una célula rítmico-melódica básica. La cadencia séptimo descendido - primero, y la célula en la región aguda, confirma la tendencia expresada. El "Allegro" final tiene dos temas fundamentales. El primero sobre un movimiento constante de semicorcheas, con la célula principal. El segundo elemento consta de dos melodías simultáneas, en el violín y en el piano, que luego se dan en trocado. La conclusión de la Sonata es típica de Castro, fórmula cadencial modal con la célula temática en la voz superior.

Entre 1914 y 1924 compuso sus primeras obras para **piano**. Las mismas permanecen inéditas y no estrenadas. Son una serie de piezas breves (*Estudio; Berceuse, Gavota y Vals; Minuetto; Dos canciones; Canción y Humoreske*), la Sonata en do sostenido menor, Sonata en Fa menor y una página curiosa, tal vez única en el corpus de Castro, *Zamba*. Esta no presenta citas de origen folklórico sino una elaboración temática propia basada en giros de índole criolla.

Ya en la Sonata en Fa menor (1924), encontramos una de las características formales de su producción: tema con variaciones como segundo movimiento. También la Sonata en sol menor (1931), escrita en su mayor parte a dos voces con una textura liviana, presenta una "Arietta con variazioni". Diez piezas breves (1932), *Spleen* (1933) y *Motivos infantiles* (1933) fueron concebidas con sentido didáctico. La primera de éstas, cinco de cuyos números fueron orquestados por el compositor, van de menor a mayor en dificultad. Finalmente restan citar la Sonata de primavera (1939), de mayor complejidad y densidad sonora, escrita con sentido contrapuntístico, y su última obra de forma para piano, la Sonata dramática (1944). Esta es la de mayor duración y complejidad del género, su primer tema discurre sobre un pedal constante en semicorcheas. El segundo tema, de carácter contrapuntístico, está trabajado en dos regiones muy marcadas del instrumento. Como movimiento central, reiterando una constante, trata un tema (a dos voces) con variaciones. El "Allegro final", elaborado en octavas graves casi permanentes, tiene la misma característica del primer movimiento: estilo contrapuntístico, amplia utilización del instrumento.

En la producción para **canto y piano** de Castro se destaca la preferencia de este compositor por ciertos poetas: Rabindranath Tagore, Manuel Machado, Gutierre de Cetina, Lope de Vega, Garcilaso de la Vega, y los argentinos Luis Cané y Rafael A. Arrieta. Si bien el repertorio para este género es muy numeroso (incluso contiene canciones escolares), el mismo no presenta las excelencias del correspondiente a su música orquestal y de cámara. Haciendo una **síntesis** de los elementos que podrían conformar su estilo, comprobamos en el **plano orquestal**: la elección cuidadosa de instrumentos;

una marcada preferencia por grupos camarísticos (*Concierto para violín y 18 instrumentos*, *Concierto para violonchelo y 17 instrumentos*); utilización de formaciones instrumentales del tipo "concerto grosso", grupo de solistas y bloque orquestal; uso de timbres individuales aún en una composición para una agrupación tradicional ("Coral con variaciones" del *Concierto para orquesta*); transparencia en gran cantidad de secciones orquestales, con pasajes a dos y tres voces. En lo **formal**: preferencia manifiesta por los esquemas clásicos (sonata, concierto, cuarteto); elección de modelos barrocos y de números de suite (concerto grosso, giga, aria, coral, pastoral); señalado gusto por la variación, usada como procedimiento o conformando un número de una obra (sonata, concierto, serie) o una forma pura en sí (tema coral con variaciones); exposición del tema en tónica y luego en dominante, a la manera de las obras barrocas. En el **parámetro melódico**: uso constante del grado conjunto; la nota repetida rítmicamente; la anacrusa expresiva por salto; empleo permanente de procedimientos contrapuntísticos; superposición de temas. En la **rítmica**: insistencia en células e incisos de tipo barroco; movimientos continuos en semicorcheas a la manera de una toccata; rítmica repetitiva, sobre todo en los números finales. Según hemos visto, su lenguaje tonal cobra un color muy particular por el uso de cadencias modales. Algo realmente notable y curioso es la continuidad lineal de toda su obra, con idénticas características, con igual lenguaje, sin afiliarse a "ismos" de moda, manteniendo sin concesiones su pensamiento, sustentado por una técnica impecable.

Su conducta como hombre, como instrumentista, en la dirección y en la creación, forman una unidad indisoluble, enmarcada en un ascetismo singular. Caso muy especial el suyo, en el que la modestia, la falta de ostentación, su apariencia introvertida y austera, se conjugan para que su obra y su tarea sean paulatinamente relegadas al olvido.