

Juan José Castro (1895-1968)

Castro nació en Argentina el 7 de marzo de 1895 y murió el 3 de agosto de 1968. Perteneciente a una familia de músicos, se dedicó de lleno a la composición y a la interpretación, tanto en piano como en violín, integrando diversos grupos de cámara. En 1928 inicia su carrera como director orquestal, dando a conocer, a la vez que obras de repertorio, páginas fundamentales de creadores contemporáneos. A partir de 1941 comienza su carrera internacional, siendo sucesivamente director estable de las Orquestas de La Habana, el SODRE en Montevideo, la de Melbourne (Australia) y la Sinfónica Nacional en Buenos Aires. Esta constante tarea se aúna con su labor como compositor importante, con obras de particular relevancia, incursionando en todos los géneros. A todo ello cabe agregar sus poesías, poco o nada conocidas, que revelan su inteligencia y su sensibilidad. Es sin duda el más importante director de orquesta argentino y uno de los compositores sobresalientes de nuestra la historia musical de Argentina.

"El artista verdadero es el resultado de una aleación de profundo conocimiento de la técnica de su arte y de incesantes intuiciones. El arte detesta ser desconcertante. Quiere ser como las cosas naturales, que nos maravillan pero que aceptamos sin vacilación, aunque no conozcamos su mecanismo" (Juan José Castro, "Arte y silencio de Casals", ARS).

1. La vida del intérprete

Hijo de un violonchelista y luthier español de origen gallego, Juan José Castro inició sus estudios de violín con Manuel Posadas y luego con Andrés Gaos. Trabajó armonía con Constantino Gaito y composición con el maestro italiano Eduardo Fornarini, que tanta importancia tuvo en la formación de esta generación de compositores.

Recordando a sus primeros maestros decía Castro años después:

"He pensado siempre que mi manera de enfocar la música con el respeto de una religión

Castro was born in Argentina on 7 March 1895 and died on 3 August 1968. Coming from a family of musicians, he completely dedicated himself to composition and performance, both on the piano and the violin, forming part of various chamber groups. In 1928 he began his career as an orchestral conductor, presenting important works by contemporary composers as well as standard works from the repertoire. He commenced his international career in 1941, successively becoming the regular conductor of the orchestra of Havana, the SODRE orchestra in Montevideo, the Victorian Symphony Orchestra of Melbourne (Australia) and the Sinfónica Nacional in Buenos Aires. This constant labour was combined with his work as an important composer, with works of particular significance, covering all genres, and his poetry, little-known if at all, which reveals his intelligence and sensitivity. He is, without any doubt, the most important Argentine conductor and one of the most outstanding composers in the history of Argentine music.

creo que se lo debo en parte a él [Posadas] de quien sólo recibí las primeras lecciones de violín y piano. Después estudié violín con Gaos, armonía con Gaito y trabé conocimiento con el que fue para mí un gran músico: Eduardo Fornarini, maestro radicado aquí [...] quien a pesar de su talento tenía como medio de vida tocar el piano en un cine de la calle Lavalle, concurrido especialmente por canillitas, porque valía 10 centavos la entrada. Hace años que Fornarini está en Italia. Probablemente su carácter, su espíritu rebelde e inadaptado, conspiró para que no ocupase el lugar que merecía".(Crítica, 7-VIII-1938).

En 1916 gana Castro el Premio Europa de Composición, otorgado por el gobierno argentino, pero no puede partir a causa de la primera guerra mundial. Entretanto, inicia su actividad en la música de cámara, como violinista y pianista, integrando entre

1914 y 1915 el Cuarteto de la Sociedad Argentina de Música de Cámara, con León Fontova en violín, Anibal Canut en viola, su hermano José María en violonchelo y Gaito en piano. En 1916 y 1917 participa en el conjunto de la Asociación Wagneriana como pianista, con Thelmo Vela y Roque Citro en violines, Bruno Bandini en viola y José María en chelo. Recien en 1920 puede viajar para hacer uso de la beca, pero ésta no se concreta económicamente, y debe subsistir por sus propios medios. Lo hace como pianista tocando tangos todas las noches en un renombrado restaurante. Logra así continuar sus estudios en la Schola Cantorum con Vincent D'Indy y en piano con Edouard Risler. De su profesor de composición recuerda:

“D'Indy me impresionó como un gran erudito. Era asombrosa su seguridad y dominio en cuestiones musicales. Tan vasta era su cultura, que sobre cualquier cuestión, por remota e inesperada que fuese, contestaba con la misma seguridad y conocimiento. Pero debo también reconocer que para la época en que me tocó conocerla, la Schola Cantorum se resentía, pese a las orientaciones que le dieron origen de cierta rigidez, cuyos resultados creo son evidentes”. (Crítica, 6-VIII-1938).

En 1922 acompaña a Risler en la versión a dos pianos del *Koncertstück* op 79 de Weber. Ese mismo año Ricardo Viñes estrena su *Danza para piano* en París y Giuseppe Benvenuti y Charles Dorson ejecutan en primera audición, en la Sala Erard, su *Sonata para violín y piano*.

Mientras tanto en Buenos Aires, en los Concursos de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) obtiene el primer premio en dos periodos consecutivos, con los poemas sinfónicos *El jardín de los muertos* (1924) y *A una madre* (1925) y el segundo en 1927 con *La Chellah*, inspirado en un tema árabe, al que se adjudica simultáneamente el Premio Municipal.

En mayo de 1925 regresa a Buenos Aires y con su hermano José María, Manuel Almirall (vn), Bruno

Bandini (va) y Francisco Amicarelli (p) forma la Sociedad del Cuarteto, promoviendo espectáculos de singular calidad como el concierto del 1 de junio de 1926 en Amigos del Arte, donde ejecutan el *Quinteto* de Schumann y el *Cuarteto* de Debussy y “entre los dos números de música del programa *Victoria Ocampo recitó poesías de Baudelaire*”. (La Nación, 2-VI-1926). En 1928 crea la Orquesta de Cámara Renacimiento, con instrumentistas pertenecientes a la APO; el primer concierto se realiza el 25 de noviembre en el Politeama Argentino, y Mayorino Ferraría, en su crónica de la revista *Nosotros* ya preanuncia:

“Juan José Castro se reveló en la dirección del difícil e interesantísimo programa como un artista sano, serio y equilibrado, que el ejercicio de esta su nueva profesión lo ha de elevar sin duda día a día hasta transformarlo en un director que no tenga nada que envidiar a los mejores directores extranjeros que nos visiten. Confesamos que en ese primer concierto nuestra sensación fue de sorpresa: nos hallamos en presencia de un joven director argentino que bien secundado y admirablemente obedecido por su orquesta, supo dar a cada página interpretada el carácter requerido”. (28 de noviembre).

Al año siguiente funda con José María, Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher y Gilardo Gilardi el Grupo Renovación. Entre sus propósitos enuncian: estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras; propender a la difusión y conocimiento de éstas por medio de audiciones públicas; editar sus obras; extender al extranjero el conocimiento de la actividad que realizan; prestar preferente atención a la producción general del país promoviendo el conocimiento por los medios a su alcance; abrir opinión públicamente sobre asuntos de índole artística. El primer concierto se efectúa el 22 de octubre. La aparición de este grupo no es un hecho fortuito. La década de 1920 ve a Buenos Aires convertida en centro de conocimiento y asimilación de las nuevas corrientes europeas: la visita de los grandes directo-

res de orquesta trae como consecuencia el contacto de los "renovacionistas" con las últimas tendencias de la creación. Lo que había constituido una característica de la generación anterior: homogeneidad en el ideario nacionalista, creación y dirección de instituciones, dedicación a la docencia en todos los campos, se perfila ahora en una nueva realidad. Los modelos de los "ochentistas" —Franck, Debussy, Massenet, Puccini— se actualizan por otros puntos de referencia: Stravinsky, Honegger, Schoenberg, Ravel, Bartók. Cada compositor crea su lenguaje a partir de su pensamiento y sus convicciones, a ello contribuye el hecho de que los "noventistas" son en general excelentes instrumentistas y directores. La Argentina en expansión que viven, con su gran corriente inmigratoria, y el desarrollo vital y pujante en todos los campos, les proporciona el ámbito adecuado.

En 1929 se integra Castro al conjunto de directores argentinos en el Colón, con Panizza y Gaito. Juan José dirige *El amor brujo* y *El retablo de Maese Pedro*, anticipando su entrañable amistad con Falla. Ese año también la Comisión de Cultura de la APO contrata a los directores para el 8º ciclo de conciertos de su Orquesta Filarmónica: el ruso Nikolai Malko, el alemán Oscar Fried y Castro. Al comentar este hecho leemos en *La Prensa*: "El ciclo se dividirá en tres partes [...] otra confiada al maestro argentino Juan José Castro que acaba de imponerse como excelente director en el Teatro Colón y con la Orquesta de Cámara Renacimiento [...] La incorporación de Castro al núcleo de directores de la Orquesta Filarmónica es un acierto y un acto de justicia hacia un artista de valía, digno del honor que se le dispensa." (6-VI-1929).

En la temporada del 30 en el Colón dirige ballets: *Thamar* de Balakireff, *Shéhérazade* de Rimsky y estrena *Chout* de Prokofiev (25 de noviembre). En noviembre, con Ricardo Viñes como solista, hacen *Noches en los jardines de España* y el *Concierto en do# menor* de Rimsky y el 14, por primera vez en su carrera, conduce la *Novena* de Beethoven, siendo calificada su actuación como "magnífica nota de arte". Los coros habían sido preparados por Rafael

Terragnuolo, de larga e importante trayectoria en la historia del teatro.

Al año siguiente, 1931, la Asociación Sinfónica —creada en 1922 con la batuta de Celestino Piaggio— inicia su temporada con Castro, al enfermarse su titular. En octubre hace su presentación como director de ópera en el Colón con *Orfeo y Euridice* de Gluck y en noviembre se traslada a Montevideo con los cuerpos estables del teatro, en una serie de conciertos sinfónicos y ballets, con gran ponderación de la crítica oriental para el director. En 1932 presenta en Buenos Aires las primeras audiciones de *L'heure espagnole* de Ravel y la versión escénica de *La Consagración de la primavera* de Stravinsky. Un año después, en el mes de marzo, es designado Director General del Teatro Colón. El directorio estaba integrado por Victoria Ocampo, Rafael González, Gaito y Alberto Prebisch. Renuncia al cargo el 17 de agosto de ese año.

En esa época se establece una moda particular y lamentablemente perdida en nuestro medio cultural: las principales radios organizan orquestas sinfónicas y series de audiciones con los mejores intérpretes. Juan José inicia en 1933 un importante ciclo con la Orquesta Sinfónica de Radio Splendid, formada con profesores de la APO. Ese año obtiene la beca Guggenheim y viaja a Estados Unidos de Norteamérica por ocho meses, regresando en agosto de 1934. En julio de 1935 se presenta al frente de la Orquesta Sinfónica de Radio El Mundo en el Teatro Odeón y la revista *Antena* titula así su reseña: "Ha de considerarse al maestro J. J. Castro como el iniciador, en radiodifusión, de las grandes manifestaciones orquestales."

En la serie de conciertos que anualmente conduce en el Colón aparecen siempre primeras audiciones de obras europeas y americanas y los mejores solistas. En 1937 interviene Casals en los *Conciertos* de Haydn y Dvorak, ese mismo año estrena la *Suite de Panambí* de Ginastera; en el 1938 da a conocer *Jeu de cartes* de Stravinsky y *El Yuquerí* de Ricardo Rodríguez; en 1939 ofrece en primera audición, esta vez en la Asociación Wagneriana, la versión integral de *La historia del soldado* de Stravinsky. Con la orquesta de la Asociación Filarmónica estrena *Matías el pintor*

de Hindemith y la *Obertura para una comedia infantil* de Gianneo, en el 1940 se presentan Jascha Heifetz y Arturo Rubinstein con el conjunto de Radio El Mundo. Entretanto, con la Filarmónica, Concepción Badía interpreta una *Cantata* de Bach y fragmentos del *Wozzeck* de Berg y con el mismo conjunto dirige la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartok; al año siguiente actúa con Yehudi Menuhin.

En 1939 es designado profesor de Conjunto y Música de Cámara en el Conservatorio Nacional de Música, cargo que ejercerá hasta 1943, cuando el Colón y el Conservatorio prescinden de sus servicios por haber firmado un manifiesto de reafirmación democrática y solidaridad americana. En 1946 se le reintegra a sus puestos, pero Castro no acepta.

Volviendo a 1939, comparte con Manuel de Falla la responsabilidad de cuatro conciertos en el Colón, dedicados a la música española. Es ésta la primera presentación de Falla ante el público americano. En diciembre de 1940, Falla y Conchita Badía intervienen en los conciertos de Radio El Mundo.

A comienzos de 1941 dirige una serie de actuaciones en Santiago de Chile con la Sinfónica Nacional Chilena y el cronista Carlos Vattier, comenta: "[...] y como a todos los directores de orquesta le miramos las manos. Las tiene delgadas, expresivas, parlantes, casi imponderables. Cuando dirige hemos llegado a creer que sus dedos vuelan en el aire sonoro". (Ercilla, 16-VII-1941). Hacia fines del año fue contratado por la National Broadcasting Company para dar tres conciertos en Nueva York. Se le llamó por sugerencia de Arturo Toscanini para sucederle al frente de la famosa orquesta. La National Symphony Orchestra de Washington y la Sinfónica de la Universidad de México conocen su batuta en 1942. Ese mismo año estrena en el Colón la versión escénica del *Retablo de Maese Pedro*.

En abril de 1943, con gran repercusión del público y del periodismo especializado, da a conocer la *Sinfonía Leningrado* de Shostakovich. En el 1945, cuando lleva ya catorce años en la dirección de la orquesta del Colón, comienza un ciclo de audiciones por Radio Belgrano y va a Lima y Montevideo. En Lima se le hace un reportaje y sostiene que para él el



Juan José Castro

mejor director es Toscanini. Esta opinión la había expresado ya años antes:

“Se ha dicho todo de Toscanini. No hay elogios que no se le hayan prodigado. Para mí, no es el mejor director del mundo. Es más que eso, pues entre el mejor y él hay una distancia infranqueable, inmensa. Es un hombre que busca cada vez más la perfección y tengo la sospecha de que muchas veces la alcanza”. (*Crítica*, 6-VIII-1938). Y el periodista limeño que entrevistaba a Castro

acota: "El hombre corresponde bien al tipo de artista que envuelve físicamente. Es también alto en el cuerpo. De movimiento pausado, su habla es lenta y tranquila, pero segura y precisa. Jamás divaga ni pierde el ritmo. Es también director en su propio mundo interno". (El Comercio, 28-V-1945).

El 10 de octubre de 1945 es designado miembro titular de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Entre 1947 y 1948 es director estable de la Orquesta Sinfónica de La Habana, como sucesor de Erich Kleiber y a propuesta de éste. Paralelamente realiza conciertos en México, Buenos Aires y Montevideo. El diario *El Mundo de La Habana* comenta así la nominación: "El maestro Castro está considerado como el más señalado de los directores de orquesta nacidos en nuestro continente, a más de compositor muy prestigioso y entusiasta animador del movimiento de ordenación y superación musical existente en la Argentina y en toda América" (12-II-1947). Y en *Bohemia*, también de la capital cubana, leemos como epígrafe de una caricatura de Castro: "El director-propietario de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Juan José Castro, esgrime ante el lector su batuta magnética, una de las primeras de América. Heredero del gran Erich Kleiber en el comando de ese conjunto musical, recomendado por el famoso director vienés como su legítimo sucesor, Castro se ganó la simpatía y admiración del sensible auditorio cubano desde su primer concierto" (14-III-1948). Al mes siguiente, en el periódico *Novedades de México*, el musicólogo Adolfo Salazar escribe: "México debía a Juan José Castro el honor de que viniese a dirigir su gran entidad orquestal: México lo honra así y él honra a México con su arte, que marca uno de los puntos sobresalientes en el de los países de abolengo hispánico. Si se quisiera trazar el círculo donde se inserta el área de la música hispanoamericana, bastaría con señalar tres puntos capitales, que son, en México, Carlos Chávez; en Brasil, Héctor Villa-Lobos y en la Argentina, Juan José Castro" (9-IV-1948).

En Buenos Aires se crea ese año la Liga de compositores de la Argentina, el grupo inicial lo constituyen Julián Bautista, José María, Juan José y Washington Castro, Jacobo Ficher, Roberto García



JUAN JOSÉ CASTRO
Juan José Castro

Morillo, Luis Gianneo, Alberto Ginastera, Guillermo Graetzer y Pía Sebastiani. Los propósitos de esta agrupación se explicitan en un documento que comienza:

"Guiados por el deseo de impulsar el desarrollo de nuestra cultura musical y con el fin de asumir la parte de responsabilidad que le corresponde en una tarea que no estiman transitoria sino permanente, los compositores que suscriben esta declaración acuerdan bajo la denominación de Liga de compositores de la Argentina: [...] acrecentar la cultura musical del medio, organizando conciertos y conferencias en la Capital Federal y otras ciudades del país, con

programas en que tengan lugar preferente obras actuales; estimular en el país y en el extranjero la difusión de la música argentina por medio de la edición, grabación fonoelectrónica, etc.; editar una revista o boletín musical de amplia información; establecer relaciones de intercambio con grupos similares del exterior; propender a una mayor vinculación entre intérpretes y compositores; gestionar la inclusión de obras contemporáneas de autores argentinos o radicados en el país en las temporadas teatrales y en todos los conciertos. La fe que han puesto siempre en su labor y el entusiasmo que comprometen para su acción futura les permite esperar el apoyo firme y estimulante de quienes creen, como ellos, que trabajar por la música es hacer obra útil”.

La entidad llegó a concretar varios actos, pero pronto desapareció dadas las circunstancias políticas imperantes.

Castro se va de Argentina y es nombrado director titular de la Orquesta sinfónica del SODRE en Montevideo. Allí sigue desarrollando su idea en cuanto a repertorio: alternar las obras clásicas con composiciones actuales y dar a conocer una serie de trozos fundamentales de la música moderna. Estrena así *Roi David* de Honegger, los ballets *Orfeo* y *Juego de cartas* y la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, *La vida breve* de Falla, *La Pasión según San Mateo* de Bach, el *Concierto para orquesta* de Bartok, la *Quinta sinfonía* de Prokofiev y *La Ascensión* de Messiaen. Ofrece fragmentos del *Boris Godunov* de Mussorgsky (corales, con solistas y orquesta) en versión de concierto. El diario *Marcha* titula su comentario: “Semana de música grande” (28-VII-1951). En esos años continúa sus giras europeas, dando conciertos en Yugoslavia, Suiza, Londres y París. En el 1951 renuncia a la dirección en el SODRE y al año siguiente es designado director estable de la Victorian Symphony Orchestra de Melbourne (Australia) por dos periodos, con sus habituales viajes, esta vez a Roma, Belgrado, Ljubijana, Barcelona, Helsinki, Oslo, Londres, Zurich y Caracas.

El 2 de noviembre de 1955 regresa a Buenos Ai-

res y el 11 del mismo mes dirige un concierto en el Teatro Colón, con la Orquesta Sinfónica Nacional, a beneficio de los familiares de las víctimas caídas en la revolución. Fue una noche de encuentro emocionado con su tierra, iniciándose el concierto con el *Himno Nacional* que Castro guía mirando al público. Cumple luego con compromisos ya adquiridos en Noruega, Zurich, Londres y Roma y el 22 de febrero de 1956 vuelve a su patria. El diario *Democracia* reproduce sus declaraciones: “*Al fin estoy entre los míos. Y ahora a trabajar para el público de Buenos Aires*”. (23-II-1956). Conduce la Orquesta Estable del Colón y a partir del 14 de mayo comienza el ciclo de la Sinfónica Nacional en el mismo teatro, como director estable. Se concreta así la época de oro de esa orquesta, que tantos avatares ha sufrido más tarde. Castro, consecuente con sus principios, organiza series de conciertos de música contemporánea y estrena obras de compositores argentinos. Realiza los habituales conciertos en el exterior (Lima, Santiago, Viña del Mar, San Juan de Puerto Rico) y en 1958 es nombrado miembro del directorio del Fondo Nacional de las Artes.

En 1959 Pablo Casals lo elige para organizar como Decano de estudios el Conservatorio de Puerto Rico y dirigir la Orquesta Sinfónica de aquel país. En 1960 renuncia al cargo de conductor titular de la Sinfónica Nacional de Buenos Aires y se instala en Puerto Rico, continuando las presentaciones internacionales, varias veces en Buenos Aires, donde en 1963 inaugura la temporada del Colón con el estreno mundial de la versión escénica de *La Atlántida*, obra póstuma de Manuel de Falla.

De acuerdo con la estadística proporcionada por Rodolfo Arizaga, a lo largo de su carrera como director dirigió 642 conciertos, en los que incluyó 589 obras sinfónicas, 73 de ellas argentinas, más de 24 composiciones sinfónico-corales, 31 ballets y 9 óperas. De esos 642 conciertos más de la mitad tuvieron lugar en su país. Pautas para un análisis de sus preferencias al armar los programas las dan la elección reiterada de autores y la cantidad de ejecuciones que una obra tiene. En cuanto a creadores, de Bach selecciona 23 obras, de Bartok 10, Beethoven 19, Brahms

12, Debussy 9, Falla 9, Gianneo 7 (es el autor argentino del que más obras distintas dirigió), Haydn 10, Hindemith 9, Honegger 12, Mendelssohn 10, Mozart 25, Prokofiev 12, Ravel 14, Stravinsky 24, Wagner 19. En relación a la cantidad de veces que repite una composición ofrecemos esta síntesis: *Huella y Gato* de Aguirre 25; *Tres corales para órgano* de Bach (en versión orquestal de Castro) 42; *Tercera y Séptima sinfonía* de Beethoven 21; *El mar* de Debussy 30 (por cierto una de sus obras más caras y por la que ha recibido más elogios por su interpretación); de Falla *El amor brujo* 24 y la *Suite del Sombrero de tres picos* 47; la *Sinfonía en re menor* de Franck 24; de Ravel la *Rapsodia española* 23 y la *Suite de Daphnis y Cloé* 22 (otro de sus indudables aciertos); de Stravinsky *Petroushka* 14, *Juego de cartas* 11, la *Sinfonía en tres movimientos* 12, la *Consagración* 10 y la *Suite del Pájaro de fuego* 12; la *Caixinha das boas festas* de Villa-Lobos 18; de Wagner el *Idilio de Sigfrido* 22, el *Preludio del primer acto de Lohengrin* 22 y el *Preludio y muerte de amor de Isolda* 16; la *Obertura del Freischütz* de Weber 20; la *Sinfonía italiana* de Mendelssohn 21.

A través de su prolongada actividad como director, Castro compartió sus programas con los más calificados solistas, como Ricardo Viñes, Claudio Arrau, Alfred Cortot, Arturo Rubinstein, Walter Gieseking, Yehudi Menuhin, Walter Kempff, Kirsten Flagstad, Marian Anderson, Jane Bathori, Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, Pierre Fournier, Andrés Segovia o Pablo Casals. Su opinión sobre lo que debe ser la tarea de un director se manifiesta con toda claridad en un fragmento de su artículo sobre Arturo Toscanini:

“Quizá fuera oportuno recordar que la labor de intérprete de un artista tiene fases muy distintas, según se trate de un director de orquesta o de un ejecutante-virtuoso de cualquier instrumento. El virtuoso, ante la obra que se propone interpretar, debe evocar, a través de dicha obra, el ambiente propicio en que ella pudo nacer, creando en sí mismo el estado de ánimo del compositor en el momento de esa concepción, lo

que, en cierto modo, es como sustituirse a él. Es esta una labor de identificación muy difícil, siendo necesario para afrontarla con éxito poseer una cultura musical extensa, tener una sensibilidad artística muy variada, y hasta requiere, en algunos casos, que el intérprete tenga ciertas dotes de creador, transformando, momentáneamente, su papel en el de colaborador del autor interpretado. Todo esto, como se comprenderá fácilmente, no siempre podrá ser reemplazado por la intuición o el agudo instinto musical de que están dotados algunos ejecutantes. De ahí que se encuentren tantos virtuosos, cuyo dominio del instrumento es sorprendente, que ofrecen excelentes versiones de tal o cual autor, cayendo en la extravagancia al interpretar a otros. Esta labor interpretativa, común al artista ejecutante y al director de orquesta, tiene en cuanto a su realización un proceso muy distinto. El virtuoso cuya re-creación de la obra está ya fijada en su imaginación, al darle vida en el instrumento adaptará sus medios técnicos a aquella imagen, encuadrando su ejecución en el estilo y en la expresión requeridos. Claro está que su versión será el fiel reflejo de su pensamiento. Bien distinto es el caso del director de orquesta. En sus subordinados deberá crear ese estilo; es a ellos a quienes ha de transmitir esa nueva creación, haciendo que la interpretación por él concebida sea fielmente vertida por el complejo instrumento que él utiliza: la orquesta. Hay aquí, como se ve, un doble riesgo, pues la más afortunada concepción del director estará expuesta a ser desvirtuada en cuanto no logre transmitirla e imponerla en sus más mínimos detalles a la legión de colaboradores que su tarea le exige. O, dicho de otro modo, es necesario que el director de orquesta posea además de las indispensables condiciones de intérprete, otras muy especiales—el conocimiento de las diversas técnicas de los instrumentos no es la menor— y el dominio suficiente para imponer a la orquesta su concepción personal de la obra. A todo ello agréguese un poder de transmisión por el gesto y los ademanes, que hará, en el mo-

mento mismo de la ejecución, que toda su labor llevada a cabo durante los ensayos no sea traicionada.” (Sur, 1935).

Otra faceta de Castro, poco conocida y menos divulgada, es su interés por hacer conocer la obra de los compositores de su tierra. En una oportunidad, por el año 1937, necesitaba una obra argentina para sus conciertos y, revisando las partituras en el Colón, se encontró con la *Suite del ballet Panambi* de Ginastera, que en ese momento tenía 21 años. Pidió a su esposa Raka que ubicara al joven creador y así se produjo el estreno en noviembre de ese año, en el Teatro Colón. En 1940 condujo en el mismo ámbito la primera audición del ballet.

En un reportaje en *El Mundo*, periódico de San Juan de Puerto Rico, leemos: “Y aquellos que lo conocen bien no saben a quién preferir. Si al hombre sencillo, de bondad ilimitada, de carácter severo y tierno. O al director de orquesta, señor y dueño de profundas e insospechadas armonías.” (16-VI-1961). En efecto, Castro artista y Castro hombre siempre han presentado una aparente dicotomía. Sin duda su contextura física imponía, su gesto aparentemente adusto, con “una mirada aguda, acerada como la hoja de una espada toledana”, al decir de Eugenia de Oro en un reportaje de 1963, correspondía con su inquebrantable profesionalismo y su ideario cultural y político que mantuvo con absoluta fidelidad toda su vida. Pero el hombre que se ocultaba tras esa apariencia hosca y para muchos fría y distante, se transparenta con total claridad en su obra musical, en sus escritos y en su poesía.

2. El escritor

Juan José Castro escritor y poeta es casi prácticamente desconocido. Él mismo guardaba sus papeles, sin mostrarlos, creyendo que no poseían ningún valor. Sólo tuvieron divulgación la despedida a Manuel de Falla y el discurso al asumir la dirección del Conservatorio portorriqueño. Recién en 1969, cuando la revista *ARS* publica varias de sus poesías comienza a revelarse, pero siempre en forma restringida. Estaban

habitados al director o al compositor y no se pensaba en otra faceta de su personalidad.

Aun en la prosa, Castro es poeta naturalmente, creando imágenes de profunda belleza. Su palabra siempre es fuerte, incisiva, apasionada, con momentos de enorme ternura, que descubren al hombre real oculto tras su apariencia severa. El recuerdo de los primeros años se trasunta en *A mi violín*, la reminiscencia lorquiana es evidente en *Mis potros* y la belleza poética de la canción de cuna para la nieta: *Cola de agua*. La esperanza se estremece en los versos *A María*, que contrasta con el desgarrado mensaje de *A un muerto para siempre*. La profundidad del amor se encierran en *Tú* y en la *Dichosa historia del amor pensado*. *Negro* la inspiró, en su paso por Trinidad, un hombre de color, y comenzó a ponerle música en una obra para soprano y orquesta no concluida. *A mi Argentina, lejos*, es un canto de ausencia dolorida, de esa patria que tanto quería y añoraba, lo mismo que la inconclusa *Mi ciudad*.

La mayoría corresponden a los periodos en que no se encontraba en el país, gran parte fechadas en Montevideo, dos en La Habana: *Canto a mi ciudad* y *Cola de agua*, una en México: *A un muerto para siempre*, *Negro* en San Juan de Puerto Rico. El texto de su última ópera le pertenece: *La cosecha negra*.

3. La obra musical

La producción de Castro comprende 78 items, en una variada gama de géneros: cuatro óperas, dos ballets, música incidental y para dos filmes, catorce obras orquestales, siete con solistas y/o coro, ocho en el género de cámara, diecisiete para piano, una para bandoneón, diecinueve para canto y piano, dos con coro a cappella y una con coro masculino, arpa y piano. En el catálogo no colocamos las primeras composiciones: tres tangos —*Que titeo!...*, *El pibe* y *Un cimarrón*— anteriores a 1933 y cinco canciones escolares para voz y piano con texto de Manuel L. Gondón, firmadas con el apellido materno: J. Podestá (*El bajel*, *Batallón*, *Meditación*, *Primaveral* y *Cirilo*).

Nueve obras inconclusas o en esbozos aportarían sin duda nuevos elementos de juicio: *Mi ciudad*

(1951) para canto y piano con texto propio; cuatro trozos para piano: *Preludio, Coral y Fuga* (c. 1926), *Música del bosque* (c. 1946) que tuvo un principio de versión orquestal, *Corales criollos N° 2* (c. 1947) y *Dedicatorias humildes* (c. 1951) de la que han quedado los sugestivos títulos de sus partes: 1. "A una callecita de barrio", 2. "A dos palomas", 3. "A mi violín abandonado", 4. "A un sapo", 5. "A una iglesia de pueblo". En el rubro orquestal la *Quinta sinfonía*, iniciada en 1956, que por declaración del propio autor "esperaba estrenarla en el 1957 o 1958"; un *Concierto para cuerdas, timbal y arpa*, que Castro da como "terminado" en un reportaje de 1956, "con estructuración y funcionamiento genuinamente concertantes" (Montevideo, *La Acción*, 14-VI-1956); la *Elegía a la muerte de García Lorca* (c. 1945) para soprano, coro y orquesta, con texto de Salvador de Madariaga y Negro, para soprano y orquesta, sobre bellissimo texto propio, de 1961.

En el campo de la música escénica una obra aparece en tres momentos: *Bodas de sangre*. El texto lorquiano tuvo primero su versión musical cinematográfica en 1938, lo adaptó Edmundo Guibourg y Margarita Xirgu —la gran intérprete de Federico y maestra de actores— asumió el rol principal con Pedro López Lagar. La misma actriz, esta vez con Ricardo Galache, representa la obra teatral en 1939 en Montevideo, en el Auditorio del SODRE, y Castro hace la música incidental. Trece años más tarde está terminada la ópera que se estrena en el Colón recién en 1956, con el autor en el podio y la Xirgu como regisseur. John Montés comenta así su presentación: "*Castro es un profundo conocedor de las partituras modernas, no se deja subyugar por influencias ajenas, ni busca originalidad a todo precio, por el contrario logra un lenguaje musical propio, una síntesis de tendencias actuales, donde su personalidad artística encuentre su afirmación. Bodas de sangre, cuya partitura ha sido elaborada con superior conocimiento del oficio y un sentido refinado de orquestación, merece un sitio de honor en la producción operística argentina*" (*Argentinsche Tageblatt*, 11-VIII-1956).

La zapatera prodigiosa, en dos actos, también so-

bre la famosa obra del poeta granadino, fue compuesta en 1943. Ese año se conocen la obertura y algunos fragmentos para soprano y bajo con orquesta en los conciertos de la Asociación Filarmónica. El estreno mundial se efectúa en Montevideo dirigido por su autor y Buenos Aires la ve en 1958, en ambos casos la puesta en escena pertenece a Margarita Xirgu. En declaraciones a la prensa el compositor presenta su trabajo:

"La mayor dificultad, el problema más arduo, consistía en evitar que una obra tan ágil en su acción, constituida por una ininterrumpida secuencia de vivaces diálogos, se convirtiese en una sucesión monótona de recitativos. Para salvar este peligro mi preocupación ha sido no atenerme exclusivamente al diálogo, sino tratar de dar a cada escena o conjunto de escenas breves, una forma musical propia, definida, de suerte que pudiesen ejecutarse incluso como piezas de concierto llegado el caso. Sólo he realizado el corte de alguna escena sin mayor importancia y abreviado o condensado otras, lo imprescindible para evitar una excesiva extensión del espectáculo, sin efectuar transposiciones de ningún género. Mi devoción hacia el poeta y su obra me ha llevado a hacerme responsable de esa tarea, sin procurarme un colaborador literario, no queriendo que nadie se interpusiese entre mi emoción y la del poeta".

Y refiriéndose a la música expresa:

"He empleado pocos temas del cancionero español, los mismos que García Lorca, con su vivísima penetración musical, había elegido para ser cantados en algunas situaciones, a los que he dado un desarrollo acorde con la nueva condición de la obra. Así, ciertos pasajes musicalmente apenas esbozados en la comedia, cobran ahora un rango casi protagónico: esas mismas coplas, por ejemplo, que son la voz del pueblo, y su maledicencia, están presentes desde que se levanta hasta que cae el telón."



Juan José Castro

Castro construye su ópera casi íntegramente en diálogo silábico. Este tratamiento vocal -que adquiere relieves de particular eficacia- es comentado después del estreno:

“Un capítulo aparte merece su manera de tratar la voz: dado el carácter general del diálogo, vivo y animado, asigna una rápida declamación a los personajes, en especial a la zapatera, que alterna con el tema más cadencioso de los romances y canciones. El recitado del niño es, asimismo, original, con escasas inflexiones melódicas, lo que le comunica un particular tonillo salmódico, de sabor arcaico. Cuando lo requiere el momento escénico, utiliza también el parlato rimado y la vocalización” (*La Nación*, 24-X-1949).

En ocasiones toma textualmente los motivos musicales lorquianos, como en *¡Anda, jaleo, jaleo!*, o el bello y famoso *Mariposa del aire*, que presenta con algunas variantes rítmicas y melódicas.

Las otras dos óperas están alejadas de la temática hispana. *Proserpina y el extranjero* obtuvo el Primer premio en el Concurso Internacional de ópera lírica organizado por la Scala de Milán en 1951, siendo éste el certamen más importante en su género. Se presentaron 138 obras, con compositores de todo el mundo y el jurado, integrado por Stravinsky, Honegger, Víctor De Sabata, Guido Cantelli, Renga y Pedrollo, en su anuncio oficial dice: “[...] *la partitura pareció la única digna del disputado e importante premio por sus cualidades artísticas*”. De las 138 obras, 105 habían sido consideradas con requisitos artísticos suficientes para su ulterior análisis en una primera selección, finalmente quedaron cinco para la decisión final y sólo tres resultaron dignas de la máxima atención. Así, bajo el seudónimo SUR, Castro obtuvo tan preciado galardón. El autor habla de su obra antes de partir para una nueva gira de conciertos en estos términos:

“*Proserpina y el extranjero*, drama de Omar del Carlo, sitúa en un paisaje austral el misterio

helénico. La acción se desenvuelve, escénica y literariamente, en dos planos correlativos: en el plano de la acción se desarrolla una tragedia actual totalmente autónoma, que narra el desencuentro de dos seres nacidos en latitudes diferentes, dentro de las implicaciones dramáticas de nuestro tiempo y que reproduce, muy libremente, el plan del antiguo mito griego. Proserpina, perdida y recobrada, huye nuevamente del lado de su madre para reunirse con el extranjero. La muerte de éste, al redimirlo de aquellos crímenes que sólo en Dios hallan su justificación última, libera para siempre a Proserpina del infierno carnal y humano que los había cobijado. En el otro plano de la escena se dispone el Mito, personificado por el coro, estático y presente durante todo el desarrollo de la ópera. Esta voz cuenta en lenguaje poético la acción, como si se tratara de la fábula original, explicando el alcance final de las vicisitudes de los personajes. Contando con la dimensión mágica de la música, el compositor aspira a fundir las dos acciones paralelas (una representada, otra relatada) con su contraposición de tiempo y estilo en un todo indisolublemente armónico.” (*La Nación*, 24-XI-1952).

La ópera tuvo su estreno mundial el 16-III-1952 en la Scala de Milán y en el Colón porteño en 1960. García Morillo analiza así su presentación en Buenos Aires:

“La acción principal, de carácter francamente realista, es comentada y glosada en forma simultánea —a inspiración del antiguo coro de la tragedia griega— por el Mito, de profundo tono simbólico, personificado por las voces de un tenor solista y del conjunto coral [...] logra mantener con buen éxito esa doble acción por medio de un adecuado contraste sonoro, en el que alternan los pasajes encomendados al Mito, de fisonomía sobria y estática, con los acentos más cambiantes y expresivos de la acción principal, en la que aparece estilizado el tono de la

canción popular porteña.” (*La Nación*, septiembre 1960).

La cuarta ópera, aún no conocida, es *La cosecha negra*, en tres actos y siete cuadros, sobre texto propio. La obra quedó para piano y voces y fue orquestada por Eduardo Ogando. Al volver de uno de sus viajes a Puerto Rico, en 1960, Castro se refiere a ella y el periodista escribe:

“Es una obra que encara, dentro de un ambiente actual, el tema del libre albedrío como problema social, en el que los acontecimientos y el drama mismo en que se desemboca son consecuencias del conflicto entre la conciencia del individuo, que no quiere abdicar de sus derechos, y el propósito de mantenerse dentro de las directivas de una causa social y política. Es de valor alegórico y fuerte dramatismo y tensión, principalmente en el último acto, donde el proceso hace crisis. Dada, como es lógico, su falta de experiencia, el texto le tomó mucho trabajo, casi tanto como la música, pero está muy satisfecho del resultado, ya que se movió dentro de una materia poética que pudo manipular con entera libertad, adaptándola a las necesidades del conjunto. La composición le tomó, con intermitencias, unos dos años de tarea.” (*La Nación*, 1-IV-1960).

El ballet *Mekhano*, con argumento de Fifa Cruz de Caprile, lo estrena en el Colón en 1937. Sus antecedentes podemos buscarlos en *El aviador Dro* (1920) de Balilla Pratella, *El paso de acero* (1925) de Prokofiev, *Pacific 231* (1923) de Honegger o *La fundición de acero* (1926) de Mossolov. El argumento simboliza el triunfo de la tecnocracia, el hombre dominado por su creación: la máquina. Las crónicas comentan que se trata de una “partitura potente, de recia contextura y de gran incisión rítmica”. (*Ahora*, 27-VII-1937). De este ballet extrae Castro una *Suite sinfónica* en cuatro partes: Preludio, Danza ante el fluido vital, Entreacto y Final.

En la velada de gala del 25 de mayo de 1940 se estrena en el Colón el ballet *Offenbachiana*, intervie-

nen las grandes bailarinas del momento: María Ruanova, Leticia de la Vega, Dora del Grande y Lida Martinoli; el argumento y la coreografía pertenecen a Margarita Wallmann. Comenta un crítico: “J. J. Castro se ha valido para este trabajo de motivos seleccionados entre las más conocidas operetas de Offenbach. Se oyen temas de Orfeo en los infiernos, *La bella Elena*, *Los cuentos de Hoffmann*, etc., hábilmente tratados, enriquecidos con una armonía brillante, orquestados magistralmente, que, en general, sirven de canevas sobre el cual el compositor, puede decirse, ha realizado una obra personal de rara calidad, como ya nos tiene acostumbrados.” (*La Nación*, 26-V-1940).

En el campo orquestal, sus primeras obras, tres poemas sinfónicos, se hacen acreedoras a los premios anuales de la APO: *Dans le jardin des morts* en 1924, *A una madre* en 1925 y *La Chellah* en 1927. El primero de ellos, inspirado en *Las cruces de madera* de Roland Dorgellés, compuesto durante su estancia en París, lo estrena Drangosch ese mismo año y un crítico señala: “*Dans le jardin des morts prueba sobre todo que en Castro hay un futuro compositor de teatro*” (*La Razón*, 5-X-1924). *A una madre*, ofrecido por Ansermet en 1925, no sigue un texto literario, sino una idea central: la madre arrebatada a la vida. *La Chellah*, inspirado en un tema árabe, lo presenta Clemens Krauss en 1927.

Original para piano, la *Suite infantil* (1928) consta de cuatro números: 1. “La historia de Mambrú”, 2. “Ay! ay! ay! Cuando veré a mi amor”, 3. “Sobre el puente de Aviñón”, 4. “Arroz con leche”. Fue instrumentada ese mismo año y estrenada en 1929. El tratamiento de temas infantiles supone siempre un compromiso del compositor, cada motivo conserva aquí su frescura y su aspecto, realzado por su ya entonces reconocido dominio de los timbres instrumentales. La *Suite breve*, en cinco movimientos, tiene su primera audición con la Orquesta Renacimiento dirigida por el autor. En *La Prensa* encontramos este comentario:

“Con la *Suite breve*, Castro inicia lo que podría llamarse su tercera manera —la primera anterior a su viaje a Europa, era clásica; la segun-

da, posterior a aquel, levemente impresionista—; esta tercera manera sigue las huellas del Stravinsky de *La consagración de la primavera* y del Honegger de *El Rey David*, asimiladas con inteligencia y tacto sumo, como cuadra a un compositor de su cultura y de sus condiciones. Los cinco cortos números de esta serie, acreditan cronológicamente un progreso firme y constante; cada número supera al anterior; sin desconocer la gracia irónica y la fuerza dinámica de los tres primeros, daremos nuestras preferencias al número 4, acaso la página más intensamente poética de Castro, y al número 5, de una realización casi perfecta". (12-V-1929).

El *Allegro, Lento e Vivace* (1930) continúa la tendencia stravinskiana, fue premiado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC, 1931) y presentado en el Oxford Festival de ese año en Londres por Alfredo Casella. Buenos Aires la había escuchado en los conciertos de la APO en 1930, con la dirección de Ansermet. *La Nación* expresa: "[los tres trozos] son de una escritura densa y extraordinariamente flexible, a la vez que se desenvuelve con una continuidad y una soltura magníficas [...] realizadas por una orquestación admirable por su fantasía y su seguridad de realización [...] Y, en conjunto, es una obra que hace honor a la música argentina." (27-VII-1930). La *Sinfonía N° 1* es de 1931 y la da a conocer ese año Ansermet en el Colón. En *La Nación* leemos: "Castro usa los recursos de escritura más audaz, pues no teme escandalizar a los oídos tímidos. Su música —que acusa familiaridad con la más característica de Stravinsky y con la más sabrosa de Honegger— ofrece, a primera vista, una riqueza real de ritmos y de sonoridades. Y ese discurso, palpitante de juventud, mantiene viva la atención del que escucha." (22-VII-1931).

La *Sinfonía argentina* (1934) fue escrita en Nueva York para orquesta completa. De sus tres números: "Arrabal", "Llanuras", "Ritmos y danzas", el primero fue estrenado por Castro en el Teatro Ópera en 1936 con la Orquesta de Radio El Mundo. La obra completa la presentó al año siguiente en el Colón. El primer movimiento —"Arrabal"— tiene toda la fuer-

za vital y dramática del tango, con ritmos incisivos y potentes, variados por síncopas, contratiempos y polirritmias. Tres elementos temáticos son elaborados de distintas maneras: por fragmentación de sus incisos básicos, por variación interválica, por el empleo de técnicas contrapuntísticas y por superposición. Toda la textura se mueve sobre una base armónica densa, que sostiene el juego de los distintos parámetros con una intensidad agresiva poco común. "Llanuras", segunda parte, comienza con el motivo inicial del tercer *Triste* aguirreano y sugiere formas de vidalita en un lenguaje muy propio. "Ritmos y danzas", tercer movimiento, es un rondó en siete secciones y coda.

La siguiente obra orquestal es la *Sinfonía de los campos* (1939) en seis partes: 1. "Canción pastoril", 2. "Contemplación", 3. "Escena", 4. "Danza de las pastoras", 5. "Canto a la noche", 6. "Ecos lejanos". Fue estrenada ese año por Erich Kleiber en el Colón. La obra requiere el instrumental común a la orquesta grande (maderas por tres). Sin embargo no utiliza bloques sonoros densos. Lo reconoce así el crítico de *La Nación*:

"Se manifiesta en ella una reacción contra la producción anterior del autor, en un deseo de alcanzar un mayor grado de depuración. Es una especie de himno a la naturaleza [...] para brindar una partitura de una serenidad y una limpidez notables, en la que la línea melódica predomina constantemente sobre los demás elementos. La orquestación, bastante particular, constituye además una innovación en la obra de su autor: es de tendencia francamente individualista —sin llegar a la escritura peculiar a la música de cámara—, muy apropiada para una página de esta naturaleza." (30-X-1939).

En 1946 escribe Castro *El llanto de las sierras* (En recuerdo de Manuel de Falla muerto en las sierras de Córdoba) y lo estrena un año después con la Orquesta de la Asociación Filarmónica en un concierto en homenaje al músico español. *La Prensa* comenta: "Con un motivo central muy corto el compositor concibió una obra de gran belleza y de honda emoción, que la orquesta, trata-

da con personalidad, sumió en una atmósfera fúnebre de gran poder sugestivo." (15-VII-1947).

Los *Corales criollos* N° 3 (1953) obtuvieron el Primer premio en el Festival Latinoamericano de Música "Juan Angel Lamas" de Caracas en 1954, siendo estrenados allí por su autor ese año. Buenos Aires los conoció en 1956 con la conducción de Paul Klecki. El esquema formal es el de un tema con variaciones, con las siguientes partes: Coral, Variación I: Lejanías, Variación II: Rústico, Variación III: Quenas, Variación IV: Fanfarria, Variación V: Tango, Variación VI: Pastoral, Final: Danza. *La Nación* subraya:

"Su estreno había despertado considerable interés en nuestros ambientes artísticos y musicales. La expectativa no quedó defraudada, por cierto, pues se trata de una de las partituras más representativas, no sólo de su autor, sino de toda la producción sinfónica argentina. De original ambiente y magistral realización técnica, en ella Castro ha efectuado una labor de considerable mérito. Desde el punto de vista estructural ha sido llevada a cabo en forma de variaciones; el discurso sonoro, de acento nacionalista, aunque sin recurrir nunca a la cita directa del folklore, es rico y abundante en oposiciones, revelando sensibilidad e imaginación. El conjunto ha sido realzado con una orquestación brillante y multicolor." (18-VII-1956).

Fanfare for the Queen (1953) fue concebida para instrumentos de viento en Melbourne (Australia), en conmemoración de la coronación de la reina Elisabeth II de Inglaterra. El *Adiós a Villa-Lobos* (1960), subtítulo *Elegía*, para orquesta de cuerdas y timbales, creemos que no en vano precede en un año a la *Suite introspectiva*. El clima tímbrico —aunque la *Suite* disponga de una orquesta completa—, el contenido emotivo, el acercamiento a un lenguaje de interioridad, lo ubican en ese camino. La estrenó Pedro Ignacio Calderón en 1966 en el Colón.

La *Suite introspectiva* (1961) es la última obra para orquesta sola. Se estrenó en el Festival de Música

de Los Angeles en junio de 1962 dirigida por su autor; en Buenos Aires la da a conocer el mes siguiente en el Colón. Dividida en cinco partes: 1. "Un largo viaje", 2. "Ventana al infinito", 3. "Diálogo con una estrella", 4. "Mundos vacíos", 5. "Puerto en la soledad", utiliza el grupo orquestal tradicional. El primer número, "Un largo viaje", se basa en un inciso de dos terceras sucesivas, esta tercera (mayor o menor) y la segunda (mayor y menor) dan origen al material de todo el trozo con variantes rítmicas y melódicas, por superposición de intervalos, fraccionamiento, ampliación y combinación. La instrumentación es muy liviana, buscando timbres y colores que crean un clima singular. "Ventana al infinito", segundo número, tiene su eje en el intervalo de cuarta. Los otros movimientos se basan en estos intervalos. De la obra toda surge un intenso tono de concentración que busca plasmar en sonidos un mundo interior, a través de líneas puras, solísticas, sin bloques sonoros compactos, con un dominio de los medios materiales y expresivos de primer nivel.

Siete obras con voces y orquesta ofrece el catálogo. La *Sinfonía Bíblica* (1932) para coro y orquesta, con texto en francés de Victoria Ocampo, toma fragmentos de Isaías, San Lucas y San Juan. Fue estrenada por su autor en 1932. En 1937 obtuvo el premio del Primer Salón Nacional de Música. En Nueva York se conoce en 1940 con grandes elogios de la crítica. Precisa García Morillo respecto a esta obra: "Se ha señalado con justicia que constituye uno de los aspectos más salientes de nuestra música sinfónico-vocal, por la belleza y amplitud de su concepto, así como por la maestría de su realización".

El *Concierto para piano y orquesta* (1941) está dedicado a Alexander Borovsky. El estreno en Buenos Aires lo hizo Antonio De Raco en 1944 con la orquesta de la Asociación Filarmónica dirigida por Castro.

La cantata *Martín Fierro* (1944), para barítono solista, coro mixto y orquesta, toma fragmentos de José Hernández. El compositor habla así de su obra:

"Las partes elegidas para esta versión musi-

cal forman una especie de compendio de la historia de Fierro. Es, en primer término, la propia presentación del cantor que comprende un grupo de estrofas del Canto I, reunidas aquí bajo el título "La gloria de estar libre". Luego, tras la evocación de los tiempos felices y la descripción de los trabajos del campo, recordados con nostalgia, viene el relato de sus primeras desgracias, la pérdida de su libertad, de su familia y de su hogar, y su rebeldía. Esta segunda parte se titula "El telar de sus desdichas". Le sigue una "Milonga sombría" con la relación de su duelo con un negro, al que mata. Y por último la cuarta parte "Su esperanza era el coraje", en la que Martín Fierro, perseguido y aislado, canta sus lamentos a la noche y nos cuenta luego la lucha con la partida policial que lo cerca en el pajonal donde se oculta y su salvación milagrosa gracias a la ayuda y adhesión del sargento Cruz; termina con su oración por los muertos en esta pelea." (*La Razón*, 22-VI-1948).

La obra se estrena en 1948, en el Teatro Presidente Alvear, dirigida por el autor, y el cronista de *La Prensa* dice: "J. J. Castro ha penetrado en la esencia de ese drama y lo ha traducido con emoción, desde los primeros compases que evocan en la orquesta los rasguídos de la guitarra criolla, hasta el final, de una resignada serenidad dentro del espíritu del triste pampeano, pasando por los demás episodios en los cuales la tristeza, la emoción y la alegría surgen de giros melódicos y ritmos de tristes, milonga, pericón, vidalita, esta última base de una de las páginas más intensas de la partitura y de ritmos indios." (22-VI-1948). Por su parte Juan Manuel Puente, bajo el seudónimo de "Ecléctico", comenta por *Radio Splendid* el 26 de junio: "Se trata a mi juicio de la producción más y mejor lograda hasta hoy de la música argentina [...] Lo primero que sorprende al asomarse a esta profunda obra de Castro es el fuerte olor a pampa bárbara que nos asalta".

En 1946 el Centro Gallego de Buenos Aires le hace un encargo "escribir una obra sobre temas populares gallegos". Ese mismo año termina *De tierra gallega*, cantata para coro vocalizado y orquesta. La obra la dedica a su padre nacido en Galicia "y a todos los ga-

llegos que desde esta otra tierra añoran, como él añoró, la tierra gallega".

Ella no quiso ángeles (1949) para coro femenino, cuerdas y arpa tiene texto propio. El *Epitafio en ritmos y sonidos* (In memoriam Julián Bautista) (1961), para coro vocalizado y orquesta, fue encomendada por la Asociación Amigos de la Música. El propio Castro sostiene:

"Una fuerte, una tierna amistad me unió a Julián Bautista. Admiré en él su vocación de músico y su vocación de hombre libre. Su vida fue una gran lección en ambos sentidos: la integridad artística —que no podía desfallecer— tenía en el hombre su perfecto equivalente. Este ser delicado, modesto, que abundaba en simpatía, silenciaba actos de valentía inequívoca que lo desbordaron cuando se trató de defender causas impostergables para la salud de su patria. Así era su modestia. Así era también su silenciosa tarea de artista. A este extraño ejemplar humano están dedicadas las voces y ritmos que han acudido para formar el *Epitafio*. Es modesta ofrenda y no sería casual que reflejos —sombras— de su presencia se advirtiesen aquí y allá, consecuencia de la inevitable evocación que durante mi tarea debió producirse. Esta circunstancia es también la que confiere a la obra carácter poemático".

El *Correo de la tarde* comenta así su estreno: "Es una obra de un artista maduro, que está de vuelta de muchas cosas y que por lo tanto ha apartado todo lo superfluo de su camino. Está instrumentada con el refinamiento que es característico en Castro, dentro de una notable economía y depuración de medios. La parte vocal está magistralmente tratada; es extremadamente compleja y tiene severas exigencias vocales. Las voces no tienen asignado un texto, sino una sentida vocalización, un lamento, realizado sobre tres letras. Es una hermosa obra, despojada, diría ascética, de una profunda pero inocultable ternura" (18-VIII-1962).

La última obra es el *Concierto para violín y orquesta* (1962). Fue encargada por Esso Petrolera Argentina con destino al Tercer Festival Interameri-

cano de Música de Washington de 1963. Buenos Aires la conoce en 1967. La orquesta es menos nutrida que en obras anteriores. Tiene tres movimientos. La presencia del solista, de gran virtuosismo, es constante en toda la obra y en el movimiento lento logra momentos de enorme belleza y emoción.

En el campo de la música de cámara el catálogo ofrece ocho obras. La primera es una *Sonata para violín y piano* (1914) estrenada ese mismo año por su autor en violín y Constantino Gaito en piano. En París la presenta en 1922. En cuanto a la *Sonata para violoncelo y piano* (1916) la dan a conocer en la Asociación Wagneriana José María y Juan José Castro. Dice al respecto Eduardo Fornarini en su artículo "Las Sonatas de Castro" aparecido en la revista *Nosotros*: "Este segundo tiempo tiene el amplio respiro y la calma contemplativa de los adagios de Brahms". (*Nosotros*, 99, julio 1917). El *Cuarteto de cuerdas* (1943), escuchado dos años después, está integrado por cuatro movimientos: Allegro enérgico, Vivo grazioso, Lento, Pericón. En su estreno *La Razón* comentaba: "Es una obra de una fuerte intelectualidad y de un valor expresivo penetrante; el lenguaje con ecos francos de elementos melódicos y rítmicos de nuestro folklor, concilia felizmente el espíritu más moderno con las inmutables reglas clásicas. Merece ser escuchado este Cuarteto, que en su primer contacto con el público ganó todos los sufragios." (19-VII-1945).

Diecisiete obras para piano tiene Castro, a las que pueden agregarse otras que se consideran extrañas como el *Preludio, Coral y Fuga* (1926). La *Sonata en fa menor* (1917) está construida según el procedimiento cíclico. En cuanto a la *Danza* (1919) la estrena Ricardo Viñes en la Sala Erard de París en 1922. Con la *Suite infantil* (1928) García Morillo sostiene que Castro entra en otra etapa. Dice Morillo: "Marca un cambio radical en la orientación estética, pasando de los procedimientos del frankismo preconizados por D'Indy, denso, serio y consecuente, a un impresionismo más elegante y liviano, abundante en giros fugitivos y renovados cambios de matiz y de densidad sonora. Tal vez el tema elegido y las intenciones del compositor favorecieron esta transición hacia un clima más claro y luminoso, imaginativo y de rica fantasía". Los Nueve

preludios datan de 1933-1934 y fueron estrenados por el autor en Nueva York en The League of Composers en 1934. Sus partes: 1. Preludio, 2. Duendecillos, 3. Danza, 4. Para la Chingola (en su muerte, 1933), 5. Bal-Musette, 6. Scherzino, 7. Danza guerrera, 8. Historia terrible (para los chicos que se portan mal), 9. Parade foraine. De la "Danza" lamentablemente se ha perdido la partitura.

Cuatro piezas se escalonan entre 1935 y 1946: *Negro triste, La danza del oso, Corderitos brincando y Casi Polca. La Toccata* (1940) está dedicada a Claudio Arrau y es una página brillante y de gran vitalidad. Con los *Tangos* (1941) llegamos —a nuestro entender— a una de las más hermosas y cumplidas realizaciones en el campo pianístico. Consta de una introducción y cuatro números, admirablemente realizados para el instrumento y que Roberto García Morillo ha terminado de orquestar recientemente. Los *Corales criollos N° 1* están constituidos por el tema y ocho variaciones. La obra, de espléndida factura, está dedicada a Martín Fierro, que años antes había inspirado una de sus composiciones más importantes. La *Sonatina española* (1953), última composición para piano, fue escrita en Melbourne (Australia).

Una sola obra para otro instrumento solista tiene Castro, la *Sonatina campestre* (1948) para bandoneón, dedicada a Alejandro Barletta.

El corpus para canto y piano es el más numeroso. El primer trozo *El viento* (1916) toma el texto de los *Caprichos* de Manuel Machado. Siguen luego entre 1917 y 1919 *Seis poemas de Rabindranath Tagore*: 1. El príncipe, 2. No te vayas tú, amor mío, 3. Sólo te pido lo que quieras darme, 4. No cierres tu corazón al amor, 5. El principio, 6. El astrónomo. Los cuatro primeros corresponden en el poeta a la serie de *El jardinero* y los dos últimos a *Luna nueva*.

Ya en estas obras iniciales podemos apreciar algunas características personales en el tratamiento vocal e instrumental: la unión indisoluble de texto y música, el cuidado minucioso por la palabra, el interés dado al instrumento al asignarle una forma dialogal con la voz, como los grandes liederistas.

La serie de *Seis canciones con poesías de Federico*

García Lorca (1938) constituye un ejemplo de particular valor dentro del repertorio en la música argentina. Sus partes: 1. Verde que te quiero verde, 2. Romance de la pena negra, 3. Romance de la luna luna, 4. Arbolé, arbolé, 5. Es verdad, 6. La casada infiel. Toda la fuerza y la pasión del texto lorquiano se ven reflejadas y exaltadas en la voz y en el piano, que comenta la narración y crea el clima sonoro más adecuado. "La casada infiel", el "Romance de la pena negra" y "Es verdad" fueron estrenadas en 1939 en la Asociación Wagneriana por Conchita Badía (a quien están dedicadas) acompañada por el autor.

De otro carácter son las *Tres canciones cordobesas* (1939) en sus números: "El arroyo", "Luna de la Casera" y "Atardecer", con texto de Francisco Luis Bernárdez y un espíritu criollo manifiesto a través de un lenguaje muy propio. No creemos casual que sean del mismo año que la *Sinfonía de los campos*. De la misma época son los *Tres cantos negros*, con poesías de J. Pereda Valdés, en sus números: 1. La guitarra de los negros, 2. Canción de cuna para dormir a un negrito, 3. Cachumba caracatachúm. Las *Dos canciones* de Vicente Barbieri (1944) llevan por título: 1. Ala de plata y 2. El pino que fue monje, y las dos *Canciones de Rosalía de Castro* (1948), con texto gallego: 1. ¡Qué hermosa te dou Dios!, 2. Eu levo una pena.

Con los *Dos sonetos del toro* (1946), texto de Miguel Hernández, creemos que se inicia en este género el proceso de decantación que aparece en la obra orquestal. Las líneas aparentemente más simples, el acompañamiento escueto, casi ascético, enmarcan la voz masculina en sus dos partes: 1. El toro sabe, 2. Como el toro. En 1949 nos encontramos con un nuevo texto del poeta granadino *Por las ramas del laurel*, tratado con mayor simplicidad, pero no menor expresión. En la *Dichosa historia del amor pensado* (1949), sobre texto propio, halla Castro uno de sus momentos de mayor ternura y emoción. Las dos últimas obras para voz y piano son los *Cantares de amor* (1951) con texto gallego de Juyao Bolseiro (juglar gallego del siglo XIII), en traducción de Francisco Luis Bernárdez y la *Canción de mi llegada* (1952) sobre poesía propia.

Para coro a cappella sólo dos obras: *Las fuentes no manan agua* y *Madrugaba la niña* (1941), sobre motivos populares españoles, escritas en Nueva York como homenaje a Kurt Schindler.

Ténèbres (1947) para 4 o 6 bajos, arpa y piano, tiene texto en francés de Paul Claudel y fue estrenada en 1968 en los Festivales de Música Contemporánea que organizaba el Instituto Di Tella. La obra es de un total ascetismo, con absoluta economía de medios, los dos instrumentos proceden en largos acordes sostenidos enmarcando el coro que hace un canto-recitado del texto, con inflexiones melódicas en los momentos de mayor dramatismo. La composición toda transcurre en un clima tenso y desolado.

4. El estilo

Para iniciar este capítulo creemos válidos los conceptos de Ernesto Ansermet:

"Lo que da, para mí, especial valor a la personalidad de Juan José Castro es que en él, el hombre y el músico van a la par. Su inteligencia de la música tiene la misma fuente que su inteligencia de las cosas, y su inteligencia de las cosas es la que presta seguridad, penetración y objetividad a su inteligencia de la música. El 'engagement' de la persona toda en la personalidad musical es más rara de lo que se cree [...] En Juan José Castro esos dos aspectos de su persona van juntos y por ello no sólo supo imponerse como violinista, director de orquesta y compositor, sino que ha sido siempre un agente activo en la vida musical práctica, y en esa vida práctica un agente de cultura. Su mayor preocupación ha sido alcanzar un nivel en la vida musical práctica que permita desarrollarla y hacer de la calidad y el 'Valor' su única meta. Su tarea no fue fácil, ya sea por las dificultades y razones de orden político o económico a que se ha visto abocada la Argentina, ya sea por la crisis que atraviesa la cultura occidental entera. A través de esas vicisitudes yo le he seguido, desde lejos, y he visto cómo conservaba la seguridad de una plomada;

con emoción lo he visto madurar y llegar a la maestría en su doble actividad de director de orquesta y de compositor. Por lo tanto, sólo tengo un anhelo: que su país le conceda la confianza que merece.” (Arizaga, Juan José Castro).

Desde muy joven, ya fue considerado por la crítica. En la revista *Orfeo* leemos: “Castro es un esteta. Le preocupa el estilo, la forma limpia, sensible; la construcción, la arquitectura exterior digna de ser habitada por un espíritu superior”. Y más adelante continúa el periodista: “Juan José es el más brillante de nuestros jóvenes compositores, y su labor lograda espontáneamente, supera ya a una esperanza, a una promesa.” (*Orfeo*, 40, agosto-septiembre 1921). Años después sigue este reconocimiento a su tarea: “Cuando la mayoría de nuestros jóvenes compositores se orienta hacia los géneros de más fácil resonancia, él se consagra a la música pura, cultivando especialmente el género sinfónico, al que enriquece con sus obras más logradas [...]. Todavía no se ha reconocido todo el mérito de su obra y su magnífica capacidad de director, a la altura de las mejores batutas.” (*Crítica*, 7-VIII-1938).

Curiosamente, con el paso del tiempo y los avatares nacionales e internacionales en todos los campos, su figura fue desdibujándose. Tal vez por sentimientos mezquinos, voluntarios silencios, o la falta de los estudios objetivos a fondo que necesitaba la música argentina. El reencuentro de Castro con los investigadores, los músicos y el público, con "su" gente, tiene que producirse inexorablemente y se hará sin duda, ubicando su producción y su actividad en el lugar que con justicia le corresponde.

Juan José Castro escribió 78 composiciones, sin contar las inconclusas y los ensayos primeros. Así tenemos: 4 óperas, 2 ballets, 1 música para escena, 2 musicalizaciones para cine, 14 composiciones para orquesta, 7 con solistas y/o coro y orquesta, 8 de cámara, 17 para piano, 1 para bandoneón, 19 para voz y piano, 2 con coro solo y 1 para coro e instrumentos. De ese corpus en más del cuarenta por ciento interviene la voz. El tratamiento vocal, en cualquiera de los géneros, revela un manejo efectivo de todos los recursos y aun en los pasajes de mayor dificultad el canto fluye natural y libre, sin artificios, con una

minuciosa y exacta compenetración de letra y música. Otro parámetro destacable es el rítmico. Utilizando la gran orquesta como en la *Sinfonía argentina* o en la *Sinfonía bíblica*, el piano en los *Tangos* o en la *Toccatá*, la voz y el piano en los *Tres cantos negros* o *La casada infiel*, logra climax de una fuerza vital incontenible. Como contraste total ofrece obras lineales, de planos sonoros abiertos, dramáticos en su desnudez, como el caso de *Ténèbres*, los *Dos sonetos del toro* o la *Suite introspectiva*. El timbre y el color de cada registro instrumental o vocal es exigido en grado máximo. Como experimentado director conoce las posibilidades de cada instrumento y logra su objetivo musical con un hábil y consciente manejo de todos los elementos. En cuanto al aspecto formal no ofrece innovaciones de nota, utilizando los esquemas tradicionales con libertad. Lo mismo cabe decir de su lenguaje; él mismo lo comentaba así ante la pregunta de un periodista sobre el posible cambio de su línea creativa:

“Apenas. Se acentuaron tendencias que ya antes estaban latentes en mí, usted puede notar por los títulos de *Corales criollos* o *Sonatina española*, una presencia intrínseca de lo nacional. Pero no empleo preestablecidos temas folklóricos o giros y teñidos folklorizantes. Pero lo argentino y lo español siempre toman más fuerza en mi música. En cuanto a lo demás permanezco ajeno a cualquier doctrina y teoría, sea la del dodecafonismo u otra.” (*La Acción*, Montevideo, 14-VI-1956).

Respecto al nacionalismo en varias ocasiones hace reflexiones públicas:

“Espero con impaciencia el momento en que algunos músicos superen una etapa que ya va durando y que amenaza esterilizar su obra futura. Y esto no sólo en el campo dramático. Su error no está en hacer música argentina, sino en creer que la hacen. No surgirá una obra argentina, de pies a cabeza, esencialmente argentina en todos sus elementos, trabajosamente buscados,

penosamente buscados, con un profundo sentir argentino como brújula, y con una modesta esperanza como meta, mientras el compositor no se decida a dar descanso a esos personajes que cantan sus vicisitudes con los documentos argentinos en la mano (libreta de enrolamiento o zamba, tanto da) pero que denuncian a cada paso que se han criado fuera del país; mientras el compositor argentino, obra tras obra, se empeña en hacernos notar que vive del crédito que le dio su primera o segunda composición y que ahora se dedica a 'escribir' no a 'crear', a estrenar (o a ganar premios) sin torturarse. Esto también es áspero, pero ¿por qué no decirlo? Leído con buena voluntad puede ser útil." (Arizaga, op cit).

En otra entrevista, al requerir su opinión sobre la música argentina, contesta:

"Creo firmemente en un florecimiento de la música americana. ¿Cuándo?, no lo sé. Lo que sí creo es que hay que defenderse de las impacencias injustificadas que muchos artistas sienten. Hay un largo y humilde trabajo que cumplir y una penosa búsqueda por realizar sin abusar del socorrido recurso del folklore. El acento auténtico estará en cada nota, en cada palabra o pincelada, si el proceso interior está maduro. Lo demás será disfraz. No se debe temer al 'européismo' y hay que aprender el oficio a fondo. No llamemos intuición a la ignorancia, ni creamos que el arte es una cosa cómoda y divertida. Las composiciones más laboriosas y trabajadas las firma un tal Juan Sebastián Bach." (Lima, *El Comercio*, 28-V-1945).

Son sin duda las reflexiones maduras de un ser pensante, inteligente y con un agudo sentido de responsabilidad. Es interesante, ahondando en sus preferencias, mencionar su última obra en cada género, y el año en que fue compuesta. Ópera: *La cosecha negra*, 1960; ballet: *Offenbachiana*, 1940; orquesta: *Suite introspectiva*, 1961; solista y orquesta: *Concierto para violín*, 1962; cámara: *Intrata y Danza*

rústica, 1946; piano: *Sonatina española*, 1953; canto y piano: *Canción de mi llegada*, 1952; coro: *Ténèbres*, 1947. Sería imprescindible escuchar *La cosecha negra* para entender cabalmente los últimos años.

En una aproximación inicial a todo el corpus lo dividimos en cuatro etapas, que tienen continuidad e interrelaciones entre sí. La primera hasta 1931, en la que a su vez podemos distinguir dos partes: una con las obras iniciales, los tres poemas sinfónicos (1923-25-27), y la *Suite infantil*, la *Suite breve*, el *Allegro*, *Lento e Vivace* y la *Primera sinfonía*. Estimamos que en estas cuatro últimas se produce un periodo de transición, de afirmación personal y de selección de medios técnicos que conducen al segundo periodo. Éste se inicia con la *Sinfonía bíblica* y concluye con la cantata *Martín Fierro*, abarcando una serie de obras de sólida construcción, gran fuerza vital y rítmica, con un admirable tratamiento vocal. En este grupo hay partituras esenciales que quedarán como modelos de nuestra historia sonora y en las que se entremezclan sus dos amores: su tierra y España. Valgan como muestra la *Sinfonía argentina*, las canciones con texto de Lorca, los *Tres cantos negros*, los *Tangos*, *La zapatera prodigiosa* y la cantata *Martín Fierro*. El largo proceso de *Bodas de sangre* que se inicia en el 1938 y culmina en 1952 oficia de unión entre las dos etapas. La tercera parte con *El llanto de las sierras* en 1946, llegando al 1953. Se evidencia en este momento una necesidad de depuración paulatina de los materiales, con trozos aparentemente más sencillos como escritura por la decantación de los medios técnicos, de una hondura especial. Tenemos aquí los *Dos sonetos del toro*, *Ténèbres* y los *Corales criollos N° 1* y N° 3. De 1953 a 1960 se produce, aparentemente, un vacío en la composición. Pero él mismo menciona dos obras: la *Quinta sinfonía* "iniciada en 1956" y el *Concierto para cuerdas, timbal y arpa*, que da como terminado ese año. Son los únicos datos que poseemos y sería importante saber si en realidad se concluyeron o por lo menos ver qué ha quedado de ellas. Por otra parte es el momento del retorno a su patria y del trabajo con la Sinfónica Nacional, al margen de sus demás compromisos, lo que justificaría el silencio. Entre 1960-1962 se conforma la última eta-

pa, en la que Castro llega a una madurez interior y total, despojada de todo lo superfluo; el artista-hombre se vuelve sobre sí mismo, y desde ese mundo interior transmite su mensaje. Los títulos de los movimientos de la *Suite introspectiva* señalan sin duda el camino. A este momento pertenecen el *Adiós a Villa-Lobos*, *La cosecha negra*, la *Suite introspectiva* y el *Concierto para violín*.

Podríamos sintetizar este acercamiento a su obra y a su periodización señalando que hay en Castro un estilo que se manifiesta en la línea vocal, en un ritmo potente, en la apropiación de la esencia criolla, popular urbana o hispana a través de un lenguaje personal, en la búsqueda constante de su expresión más depurada, al margen de la moda o la novedad, siguiendo el camino de la sinceridad para decir "su verdad".

Juan José Castro, amigo de Victoria Ocampo y

del cubano Nicolás Guillén, de Falla y de Stravinsky, fue un hombre singular en su carácter, su temperamento y su acción. Como director de orquesta ocupa innegablemente el primer puesto en nuestra historia y como creador tenemos el compromiso de analizarlo y valorarlo, ubicándolo en el lugar de elección que su calidad y su obra merecen.

Como conclusión nos parece adecuado reproducir un pensamiento de Victoria Ocampo: "*A Juan José Castro se le admiraba, se le estimaba y se le quería. Ya es mucho que un ser nos inspire uno de estos tres sentimientos. Los tres a la vez es inusitado. Sé de muy pocos hombres que, por vivir a cierto nivel, por mantenerse porfiadamente en él, esfuerzo nada fácil, merecen inspirarlos.*"

(Agradecemos profundamente a la Sra. Raquel Aguirre de Castro, esposa del compositor, su colaboración invalorable, sus recuerdos y su afecto.)



Catálogo

1. Opera

La zapatera prodigiosa (1943)
Proserpina y el extranjero (1951)
Bodas de sangre (1952)
La cosecha negra (1960)

2. Ballet

Mekhano (1934)
Offenbachiana (1940)

3. Música incidental

Bodas de sangre (1939)

4. Música para cine

Bodas de sangre (1938)
Donde mueren las palabras (1946).

5. Orquesta sola

Pieza sinfónica (c. 1915)
En el jardín de los muertos (1923)
A una madre (1925)
La Chellah (1927)
Suite infantil (1928)
Suite breve (1929)
Allegro, Lento e Vivace (1930)
Sinfonía N° 1 (1931)
Sinfonía argentina (1934)
Sinfonía de los campos (1939)
El llanto de las sierras (1946)
Corales criollos N° 3 (1953)
Fanfarre for the Queen (1953)
Adiós a Villa-Lobos (1960)
Suite introspectiva (1961)

6. Orquesta con solistas y/o coro:

Sinfonía bíblica (1932)
Concierto para piano y orquesta (1941)
Martín Fierro (1944)
De tierra gallega (1946)
Ella no quiso ángeles (1949)
Epitafio en ritmos y sonidos (1961)
Concierto para violín y orquesta (1962)

7. Música de cámara

Sonata (vn,p,1914)
Canción y danza (cl,p,1914)
Sonata (vc,p,1914)
Pieza sinfónica (vn,cl,p,1914)
Sérénade (vc,p,1914)
Sarabande (vn,p,1914)
Cuarteto de cuerdas (1943)
Intrata y Danza rústica (vn,p,1946).

8. Piano

Coral en do menor (1917)
Sonata en fa menor N° 1 (1917)
Canción variada (1917)
Preludio y Coral en mi (1918)
Danza (1919)
Variaciones y Final (1919)
Suite infantil (1928)
Scherzo (1929?)
Nueve preludios (1933-34)
Negro triste (1935-37)
La danza del oso (1938)
Corderitos brincando (1938)
Sonata N° 2 (1939)
Toccata (1940)
Tangos (1941)
Casi polka (1946)

Corales criollos N° 1 (1947)
Sonatina española (1953)

9. Bandoneón:

Sonatina campestre (1948)

10. Canto y piano

El viento (1916)
Seis poemas de Rabindranath Tagore (1917-1919)
Balada del poeta a caballo (1919)
Dos líricas de Heine (1919)
Mantan-tiru-liru-la (1927)
Seis canciones de Lorca (1938)
Tres canciones cordobesas (1939)
Tres cantos negros (1939)
Dos canciones de Vicente Barbieri (1944)
Marcha de la Constitución (1945)
Epitafio de una rosa (1945)
Dos canciones de Rilke (1945)
Dos sonetos del toro (1946)
Dos canciones de Rosalía de Castro (1948)
Por las ramas del laurel (1949)
Canción de los caballitos blancos (1949)
Dichosa historia del amor pensado (1949)
Cantares de amor (1951)
Canción de mi llegada (1952)

11. Coro

Dos canciones corales (1941)
Ténèbres (1947)



Bibliografía

ARIZAGA, Rodolfo. *Juan José Castro*. Buenos Aires, ECA, 1963.

ARIZAGA, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Bs.As., Fondo Nacional de las Artes, 1970.

ARS. Dedicado a Juan José Castro. Bs.As., N°109, 1969.

CASSINELLI DE ARIAS, Raquel. "Juan José Castro. Catálogo de obras". En *Temas y Contracantos*, Bs.As., agosto 1985.

CASSINELLI DE ARIAS, Raquel / BERMANN, Daniel. "Juan José Castro. Marcha de la Constitución". En *Temas y Contracantos*, Bs.As., octubre 1985.

CASSINELLI DE ARIAS, Raquel / BERMANN, Daniel. *Compositores de América*. Washington, Unión Panamericana, IV, 1958.

GARCIA ACEVEDO, Mario. "Panorama de la ópera argentina en el Teatro Colón". En *Lyra*, N° 167-170, Bs.As., 1958.

GARCIA ACEVEDO, Mario. *Música argentina contemporánea*. Bs.As., ECA: 1963.

GARCIA MORILLO, Roberto. *Estudios sobre música argentina*. Bs.As., ECA, 1984.

GARCIA MORILLO, Roberto. "Juan José Castro. La música para piano". En *Temas y Contracantos*, Bs.As., octubre-diciembre 1987.

GARCIA MUÑOZ, Carmen. "Juan José Castro" [catálogo]. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica*, N° 12, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, UCA, 1992.

OCAMPO, Victoria. "Saludo a Juan José Castro". *Testimonios*, VIII, Bs.As., 1968.

SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación*. Mendoza, Univ.Nac. de Cuyo 1986.

VALENTI FERRO, Enzo. *Los directores. Teatro Colón*. Bs.As., Gaglianone: 1985.